

## DOSSIER TRABAJO Y ARTES

## “Siempre vas a tener trabajo”. Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral

**Karina Mauro\***

CONICET – UBA / UNA  
karinamauro@hotmail.com

Recibido: 11-04-20

Aceptado: 03-07-20

**Resumen:** El artículo propone aportar algunas herramientas conceptuales para comprender el entramado simbólico, político y económico que subyace en las relaciones de poder entre los agentes que intervienen en la producción de espectáculos y/o enunciados audiovisuales, y entre el escenario-pantalla y la sociedad que consume dicha producción creativa. A partir de la premisa de que el orden patriarcal construye espacios sociales y culturas de trabajo generizados, propone caracterizar al escenario y a la pantalla como espacios feminizados. Como consecuencia de la feminización de la escena-pantalla, existe una cultura de trabajo generizada que incide tanto en actores como en actrices. Analiza las instancias fundamentales en la que esta cultura se reproduce, donde tienen lugar tanto el disciplinamiento de los actores y actrices como la mediación de su relación con

---

\* Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta del CONICET. Se especializa en Estudios sobre Trabajo Artístico y sobre Actuación. Directora del Proyecto UBACyT “Condiciones laborales en las Artes y la Cultura”. Profesora del Seminario “Teoría de la Actuación” (UBA y UNA). Profesora Titular de Historia Sociocultural del Arte I y II (UNA). Docente Regular de Psicología del Arte (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Actriz y cantante.

el público: la formación para la actuación, la posición jerárquica de autores y directores en el quehacer artístico, y la selección para el papel o casting.

**Palabras clave:** feminización; actuación; condiciones laborales

### **“You will always have a job”. Notes on the femization of acting work.**

**Abstract:** This paper proposes to analyze the symbolic, political and economic web that underlies in the power relations between the agents that are involved in the production of live and audiovisual shows, and also between the stage-screen and the consumers. Leaving from the premise that the patriarchal order builds gendered social spaces and work cultures, we propose to characterize the stage and the screen as feminized spaces. As a consequence, we consider that it exists a feminized work culture that have an impact on both actors and actresses. We will analyze the situations in which this culture reproduces, and where the discipline of actors and actresses and the mediation of their relationship with the audience are produced: the acting training, the hierarchical position of authors and directors in the artistic field and the audition or casting.

**Keywords:** Feminization, Acting, Working conditions

### **“Você sempre terá um emprego”. Notas sobre a feminização do trabalho de ator**

**Resumo:** Propomos fornecer algumas ferramentas conceituais para entender a estrutura simbólica, política e econômica subjacente às relações de poder que são estabelecidas entre os agentes envolvidos na produção de espetáculos e / ou declarações audiovisuais, e entre a tela do palco e a sociedade que consome essa produção criativa. Partindo da premissa de que a ordem patriarcal constrói espaços sociais de gênero e culturas de trabalho, propomos caracterizar o palco e a tela como espaços feminizados. Como consequência da feminização da cena da tela, acreditamos que existe uma cultura de trabalho de gênero que afeta tanto atores quanto atrizes. Analisaremos as instâncias fundamentais em que essa cultura se reproduz, onde ocorrem o disciplinamento de atores e atrizes e a mediação de suas relações com o público: treinamento para atuação, posição hierárquica de autores e diretores na obra. artística e seleção para o papel ou elenco.

**Palavras chave:** Feminização, Performance, Condições trabalhistas

## Introducción

En el último año, numerosas trabajadoras de la actuación se manifestaron en los medios de comunicación y en las redes sociales para denunciar abusos por parte de compañeros, maestros, directores y productores varones. Los casos más resonantes fueron la denuncia por violación de la actriz Thelma Fardín contra el actor Juan Darthés y el escrache por abusos y estafa realizado por actrices y alumnas del teatro La Otra Orilla a su director, Omar Pacheco, que terminó con el inmediato suicidio del mismo. Tanto estas como otras denuncias menos resonantes han señalado implícita o explícitamente a las condiciones laborales y a las condiciones de producción existentes en las artes del espectáculo como aspectos inseparables del problema. Lo notable es que los diversos casos tuvieron lugar en circuitos de producción y exhibición en extremos opuestos, aspecto del que los dos hechos mencionados son un claro ejemplo: una telenovela *mainstream* para un público juvenil y un grupo teatral independiente. A pesar de estas sustanciales diferencias, habría algo que persiste de manera transversal en todos los circuitos de producción, circulación y exhibición de enunciados con intervención actoral.

En este trabajo nos proponemos aportar algunas herramientas conceptuales para desentrañar los sentidos asociados al trabajo actoral. Nos interesa comprender el entramado simbólico, político y económico que subyace en las relaciones de poder establecidas entre los agentes que intervienen en la producción de espectáculos y/o enunciados audiovisuales, y entre el escenario-pantalla y la sociedad que consume dicha producción creativa. A partir de la premisa de que el orden patriarcal construye espacios sociales y culturas de trabajo generizados, nos proponemos caracterizar al escenario y a la pantalla como espacios feminizados. De este modo, la escena se entiende como el lugar de lo femenino o, más exactamente, de la posición femenina en el mundo patriarcal: un espacio en el que los sujetos no accionan ni producen valor, limitándose a ofrecerse pasivamente a la mirada de otros, en tanto cuerpos a ser contemplados. La actuación se convierte así en una actividad improductiva, hecho que justificaría la precariedad laboral del sector, pero también sospechosa, minorizada y, por lo tanto, susceptible de ser encauzada. Entendemos que el intento más exitoso para orientar la escena tiene lugar cuando se consigue atar a la misma a una función didáctica sobre el público, momento que coincide con la sacralización de la figura del autor, con la consolidación de la función del director como su representante en la puesta en escena y con la apertura de escuelas oficiales de actuación por parte de los Estados.

Como consecuencia de la feminización de la escena-pantalla, creemos que existe una cultura de trabajo generizada que incide tanto en actores como en actrices. Analizaremos las instancias fundamentales en la que esta cultura se reproduce, en las que tienen lugar tanto el disciplinamiento de los actores y actrices como la mediación de su relación con el público. Estas instancias son la formación para la actuación, la posición jerárquica de autores y directores en el quehacer artístico, y la selección para el papel o *casting*, espacio donde se juega la necesidad del actor/actriz de validar constantemente su capacidad de captar la mirada.

### La producción de un *sujeto actoral feminizado*

Rita Segato caracteriza al género como

*“una categoría analítica que pretende dar cuenta de cómo representaciones dominantes, hegemónicas, organizan el mundo de la sexualidad, de los afectos, de los roles sociales y de la personalidad”* (2018:26).

Esta organización deviene en una *“clausura binaria de la clasificación de sexualidades, personalidades, sensibilidades y papeles”* (26). Además del binarismo, estas posiciones se hallan marcadas por un diferencial jerárquico que constituye la instancia paradigmática de todos los otros órdenes de estatus (racial, de clase, entre naciones o regiones). Así, las relaciones de género no son ni cuerpos de hombres ni de mujeres, sino posiciones de relación jerárquicamente dispuestas. Las mismas no son absolutas, sino interdependientes:

*“La plenitud del ser de los semejantes (aquellos que califican o a los que se considera acreditados para participar en el circuito de iguales) depende de un ser-menos de los que participan como otros dentro del sistema.”* (Segato, 2003: 254).

Ese ser-menos o minusvalía es entonces el resultado de una expropiación o exacción simbólica y material que reduce la plenitud de estos últimos a fin de alimentar la supremacía a aquellos. Por tal motivo, la autora denomina a esta exacción, *“plusvalía simbólica”* (2003:254).

Por consiguiente, el patriarcado es la primera pedagogía de poder y expropiación de valor, que se basa en la existencia de jerarquías no nombradas. Tanto varones como mujeres nos hallamos insertos en este sistema de relaciones sociales en el que la diferencia entre los sexos se codifica según los significados normalizados acerca de la masculinidad y la feminidad, categorías que se pre-

sentan como opuestas, binarias y jerárquicas. La masculinidad constituye, a diferencia de la feminidad, un estatus, una jerarquía de prestigio, que debe ejercerse para realizarse. Si la masculinidad promueve códigos de conducta basados en la subordinación, la lealtad y el uso de la fuerza y la resistencia física (Palermo, 2017), es porque la feminidad se define por su insubordinación, deslealtad y debilidad. Si lo masculino es activo, fuerte y honorífico, lo femenino es pasivo, débil y mundano (Bourdieu, 2010). Lo femenino se plantea entonces como “lo abyecto” a partir de lo cual se diseña la masculinidad, una frontera denigrante de lo masculino, que se define como lo que no se debe ser (Fuller, 1997).

Para Hernán Palermo (2017), esta estructura se juega también en el espacio laboral. El autor plantea que la vocación formadora del capital exige que la fuerza de trabajo se convierta en una mercancía capaz de ser consumida. Ejemplifica este fenómeno mediante el trabajo petrolero, en el que la producción de masculinidad resulta funcional a la mayor extracción de beneficios por parte del capital, al generar sujetos aptos para su explotación.

¿Cómo se desenvuelve esta estructura de relaciones entre posiciones marcadas por un diferencial jerárquico en el trabajo artístico? Más específicamente, ¿cómo se expresan las relaciones de género en el ejercicio de la actuación? Consideramos que, en el caso de la producción de enunciados teatrales y audiovisuales con intervención actoral, existe un proceso de feminización que genera sujetos (ya sean mujeres o varones) aptos para ser consumidos como una fuerza de trabajo que no se reconoce como tal, y que por lo tanto es susceptible de padecer falta de remuneración, precarización, informalidad, abusos, etc. Para comprender este proceso de feminización debemos establecer previamente cuál es la tarea del actor/actriz. En definitiva, ¿qué es lo que hace un actor o una actriz? ¿Quién y cómo se consume aquello que hace?

En investigaciones anteriores (Mauro, 2014) hemos caracterizado a la actuación como acción o permanencia en situación de actuación. Denominamos “situación de actuación” al contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro sujeto, quien de esta manera sostiene y legitima su desempeño. De este modo, la principal tarea del actor/actriz es la de obtener y preservar esa mirada. Para obtenerla, el sujeto debe necesariamente colocarse frente a ella, debe “darse a ver”. La obtención de la mirada depende entonces de su ofrecimiento voluntario como actor/actriz en la situación de actuación, imponiendo este ofrecimiento al espectador/a. Esta imposición coloca al otro sujeto frente a dos respuestas posibles: conver-

tirse en espectador o negarse a serlo. Por consiguiente, la actuación consiste en una relación entre dos sujetos mediatizada por la mirada. El actor/actriz se ofrece a la misma, se da a ver, para luego realizar un despliegue de su cuerpo y/o de su acción frente al otro. Convertirse en espectador implica, entonces, aceptar la situación de actuación, renunciando a accionar y/o a ser mirado, en pos de mirar. Esto sucede independientemente de la condición social, política y/o económica que detente, pero dura sólo lo que dure la situación de actuación.

¿Cómo y por qué los sujetos aceptan convertirse en espectadores? ¿Cuál es la retribución simbólica que obtienen por someterse a aquel vínculo de imposición/renuncia? Consideramos que lo que sostiene esta circunstancia y, por lo tanto, el elemento de la que depende, es la feminización de la escena.

Dado que, como mencionamos previamente, las posiciones adquieren su valorización por su oposición entre sí, la feminización de la escena (y también de la pantalla) es el resultado de su contraste con otra posición. Dicha posición es la de la mirada, ya sea asumida por varones o por mujeres.

Si no hay feminidad sin una conducción a la posición reducida o subyugada, esa conducción (que Segato analiza en el caso de la violación) constituye una “acción feminizadora” (2018:41). Feminiza al inventarle una condición reducida, defectiva, un ser persona de naturaleza faltante, una persona no enteramente persona. Segato sostiene que quien ejerce esa posición ocupa el lugar del “sujeto moral”, que constituye el paradigma universal de lo humano a partir de la entronización de un particular en representación de todos. Así, toda diferencia será digerida, ecualizada y reducida al formato establecido por ese personaje, que se supone sujeto masculino, blanco, propietario, letrado y pater-familias, ante el que todos deberán gestionar su inscripción en la ley, utilizando su lenguaje y adoptando sus rituales. Esta posición conduce a una “minorización” de todos quienes no coincidan con sus características, una diferencia como “problema a ser resuelto”. De este modo, las otras formas de la existencia son vaciadas de su politicidad y recludas en espacios que se privatizan, despolitizan y marginan (entre los cuales Segato ubica a las actividades artísticas), transformados en resto, residuos y anomalías en relación con ese Sujeto Universal.

El sujeto universal se adjudica una superioridad moral. A partir de allí, la mujer, los no blancos, los otros, siempre deberán probar su moral dado que la sospecha es permanente. Por consiguiente, es este sujeto universal quien posee la mirada, quien dictamina, y quien enseña a ver el mundo a partir de la distancia y del juicio moral. El otro de ese sujeto está para ser mirado y sanciona-

do. Tal como lo plantea Ann Kaplan (1998) en su análisis sobre el cine, la mirada no es necesariamente masculina, pero, dados nuestro lenguaje, y la estructura de los sistemas simbólicos y de las relaciones sociales, poseer y ejercer la mirada es estar en la posición masculina. Desde dicha posición, la condición del actor/actriz como sujeto que se da a ver, constituye la base fundamental de su feminización. De este modo, es mediante esta acción feminizadora de la mirada que el/la espectador/a deviene tal, aceptando la situación de actuación y renunciando a la acción.

Pero el “resarcimiento simbólico” que obtiene el/la espectador/a al asumir el rol de “sujeto moral” no se limita a colocar en una posición reducida al actor/actriz, sino que se traduce además en una desvalorización de su trabajo. En efecto, una de las estrategias que asume la posición masculina es la feminización del trabajo del otro, aspecto que será la base de diferenciación de las mujeres y también de otros hombres (Palermo, 2017). Esto es así debido a que *“el trabajo es un elemento vertebrador de las masculinidades de los varones, dado el lugar que <<les toca>> como productores en la sociedad capitalista”* (Palermo, 2017:76). De este modo, catalogar como “no trabajo” al trabajo del otro es feminizarlo. En este sentido, diversas investigaciones mencionan el uso que el capitalismo hace de la feminización del trabajo para conducir a un proceso de precarización laboral (Malo, 2001; Veloz Contreras, 2010; Vargas-Monroy, 2017).

Pero es Silvia Federici (2004) quien analiza el proceso de constitución de un trabajo femenino desvalorizado a partir de la reclusión de las mujeres en el ámbito doméstico y de la reproducción durante el período inicial del capitalismo, denominado “acumulación primitiva”. Ahora bien, ¿cómo evolucionó históricamente la escena y el trabajo de actores y actrices a la par de este proceso?

Si en la Edad Media producción y reproducción se hallaban imbricadas en una economía de subsistencia abocada casi exclusivamente a la producción de bienes de uso, la ausencia de edificios teatrales obligaba a los artistas a sobrevivir en la itinerancia. Juglares y juglaresas se trasladaban en grupos pequeños a través de los riesgosos caminos medievales en busca de ferias, procesiones, festividades y cortes en los que encontrar potenciales espectadores. Es durante el proceso de acumulación primitiva que se produce el pasaje de una economía de subsistencia a una monetaria. Federici afirma que a partir de este momento la producción para el mercado se separa de la reproducción de la fuerza de trabajo. De este modo, sólo la producción de bienes generará valor, mientras que la reproducción no tendrá estimación económica alguna. Esto conlleva a una

feminización del trabajo reproductivo, conferido a las mujeres en virtud de una “vocación natural” que se les adjudica. La mujer queda recluida entonces en un espacio doméstico que ahora se privatiza y se despolitiza, por lo que el trabajo que lleva adelante se vuelve invisible y, por lo tanto, no se paga. Esta escisión entre el mercado y lo doméstico se traducirá en una jerarquización entre hombres y mujeres. En efecto, tal como lo afirma Segato (2018), ahora habrá cuerpos que producen valor, que agregan valor a sus saberes y productos, y cuerpos cuyos saberes y productos son desprovistos de aquél.

Esto conlleva a la exclusión de las mujeres de las ocupaciones asalariadas y, por consiguiente, a un menor acceso al dinero, iniciando un proceso de feminización de la pobreza. Federici denomina “patriarcado del salario” (2004:98) al aumento de la dependencia de las mujeres respecto de los hombres originada en la monetarización de la economía y el poco acceso de aquéllas a los empleos asalariados. En efecto, las mujeres sólo tendrán acceso a los empleos de la condición más baja (sirvientas, domésticas, hilanderas, tejedoras, bordadoras, vendedoras ambulantes, peones rurales o amas de crianza), en su gran mayoría vinculados a las tareas domésticas, de las que se consideran una extensión.

Pero la autora agrega que este proceso de domesticación de las mujeres se sostiene además mediante su definición como los “salvajes” de Europa. Esta caracterización es complementaria con la que Rolena Adorno (1988) verifica en la producción de un sujeto colonial durante el mismo período. A partir de los valores de la cultura masculina, caballeresca y cristiana se construye un discurso didáctico de instrucción moral, aplicable tanto al género femenino como a los pueblos conquistados en América. A unas y otros se les atribuyen la cobardía, la ineptitud y la rudeza. Las características femeninas, en las que la cobardía y la crueldad atroz se presentan como comportamientos complementarios, se emplean para representar lo culturalmente deficiente. Adorno afirma que la mujer y el amerindio son diagnosticados como adultos en lo físico, pero mental y psicológicamente niños. Sus facultades racionales existen en potencia pero no plenamente desarrolladas. De este modo, el discurso conquistador, que se autocalifica como objetivo, razonado y procedente del dominio del intelecto, ocupa la posición masculina. Mientras que el otro, nativo feminizado o femenino, es subrayado como subjetivo, producto del dominio del apetito y de la sensibilidad.

Por su parte, Federici (2004) agrega que se produce un proceso de infantilización legal de las mujeres, quienes no podían ejercer actividades económicas



por su cuenta, firmar contratos o administrar sus bienes, ni tampoco vivir o caminar solas por la calle, a riesgo de ser ridiculizadas o agredidas sexualmente. Se construye una imagen de la mujer ideal, que es casta, pasiva, obediente, ahorrativa, de pocas palabras y siempre ocupada en sus tareas.

Un aspecto clave en nuestro análisis es la posición que pasará a tener lo femenino en el espacio público. Federici sostiene que, destinada la mujer a la reproducción de la fuerza de trabajo, el útero pasa a ser un asunto público, controlado por los hombres y por el Estado. Así, las mujeres son caracterizadas como los nuevos bienes comunes en sustitución de las tierras comunales perdidas. En este contexto, la labor de la mujer se presenta como un no-trabajo, dado que se trata de un recurso natural que queda por fuera del mercado y que por lo tanto está disponible para todos. De este modo, se registra una gigantesca extensión de la prostitución durante el período, ofrecida en establecimientos tanto privados como estatales, al tiempo que aumenta la permisividad respecto de las violaciones en el ámbito urbano. En paralelo, se demoniza el control de la reproducción y toda sexualidad no reproductiva, al tiempo que se atacan todas las formas de sociabilidad y sexualidad colectivas, como los deportes, los juegos, las danzas, los funerales, los festivales y otros ritos grupales, que se realizan en el espacio público. Para Federici, la descolectivización y la imposición de darle un uso más productivo al tiempo libre reducen la reproducción social al ámbito privado. Es así como, tal como lo plantea Jesús Martín Barbero (1998), comienza a operarse una segregación entre una cultura de élite y una cultura popular que sufrirá la desvalorización de sus formas y productos.

Consideramos que no es casual que en el período de acumulación primitiva descrito anteriormente, la mujer suba por primera vez al escenario. Por un lado, dada la desocialización antes mencionada y el gran crecimiento de las ciudades, luego de aproximadamente mil años, vuelven a construirse edificios teatrales. Es decir, ámbitos en los que, regularmente, un grupo de personas se reúne alrededor de un "clivaje" entre escena y platea. En efecto, a diferencia de la fiesta colectiva, en la que todos participan, este espacio estará dividido entre quienes accionan y quienes miran. Sea el teatro considerado arte o entretenimiento (caracterización que oscilará en función de lo representado, aspecto sobre el que volveremos más adelante), lo que sucede allí se hallará separado de la esfera de la producción y, por lo tanto, del trabajo. Aun cuando sea susceptible de explotación comercial por terceros y, al igual que las ocupaciones femeninas, la tarea de los artistas del espectáculo formará parte de aquellas actividades que no producen valor.

Es entonces cuando la mujer sube por primera vez a escena. En efecto, con el surgimiento de la *Commedia dell'Arte* a mediados del siglo XVI, la mujer comienza a representarse a sí misma, dejando paulatinamente atrás la interpretación de personajes femeninos por parte de hombres travestidos. Es debido a la feminización de la actividad escénica, que paradójicamente contribuye a reforzar, que la presencia de la mujer en un espacio público frente a la mirada de los espectadores, puede ser tolerada. La mujer, recluida en el espacio doméstico, se exhibe para usufructo de todos. En este sentido, no es del todo descabellado que se asociara (y aún se asocie) la tarea actoral con la prostitución.

De lo desarrollado hasta aquí podemos postular la existencia de un *sujeto actoral feminizado*. Esto afecta a actrices y también a actores:

*“Los géneros no son precisamente observables ni siquiera en el orden empírico, pues ellos son, en última instancia, el registro en el cual nos instalamos al ingresar a una escena, en una trama de relaciones. En esta tesis masculino y femenino son posiciones relativas, que se encuentran más o menos establemente representadas por las anatomías de hombres y mujeres en la vida social en cuanto a signos de esa diferencia estructurada. Pero no necesariamente”* (Segato, 2003: 58).

Consideramos, por consiguiente, que tanto el actor como la actriz son sujetos cargados de significantes femeninos.

En primer lugar, el trabajo actoral depende exclusivamente de la mirada, por lo que el sujeto actor/actriz necesita revalidar constantemente su capacidad de atraerla. Al igual que la mujer que no consigue desempeñarse en la única carrera que le permite el patriarcado, el matrimonio (Federici, 2004), en el actor/actriz la mirada y la elección del otro se tornan definitorias del éxito o del fracaso. Dado al carácter discontinuo y estacional del trabajo actoral, esta exigencia reaparece en cada transición de un empleo a otro. Por tal motivo, la inestabilidad laboral y la amenaza de desempleo se vuelven rasgos inherentes al trabajo actoral, aspecto señalado como uno de los rasgos feminizantes de un trabajo:

*“El desempleo es un flagelo de la modernidad tanto para mujeres como para hombres, pero a partir de las formas de socialización y significación de unos y otras los varones resultan afectados de modo diferencial por la presión impuesta por un <<deber ser>> que culmina por convertirse en una pesada carga”* (Palermo, 2017: 76).

Más allá de los significantes asociados a la pérdida del empleo como disminución de la masculinidad, dado que en el patriarcado el varón es quien produce y por lo tanto quien provee, en el caso del actor/actriz el desempleo implica

“no ser mirado/a” por el espectador y/o “no ser elegido/a” para representar un personaje.

Por otra parte, el ejercicio de la actuación, al igual que el de otras artes, es considerado improductivo. Dado que el valor del trabajo en una sociedad dominada por relaciones monetarias se vincula con la producción de mercancías, sólo es reconocido el actor que logra convertirse en una figura famosa. Sin embargo, el actor/actriz que consigue la fama no es considerado un trabajador (fuerza de trabajo en el seno de unas relaciones de producción determinadas), sino como un sujeto excepcional. No obstante, pocos actores/actrices acceden a esa condición. El resto se desempeña por un salario cuando logra obtener un empleo o incluso lo hace de manera gratuita, como es el caso de quienes se desempeñan en el teatro alternativo porteño (Mauro, 2018).

La consideración del/a artista como un sujeto que no produce o que no genera valor, se vincula con la concepción occidental del arte como esfera separada de las cuestiones materiales de la existencia. Esto proviene del mundo griego, en el que recaía una fuerte condena al usufructo de las actividades artísticas, por lo que ciertas prácticas, tanto artísticas como deportivas, eran toleradas si y sólo si el ciudadano renunciaba a la utilidad que pudieran reportarle, es decir, si renunciaba a la posibilidad de ganar su sustento mediante la misma (Estiú, 1982). La exigencia de subordinar la tarea cultural o artística a fines no económicos subyace en concepciones actuales como la de la vocación (que, como vimos, también se le adjudica a las mujeres respecto del trabajo reproductivo) o la de que el placer que reporta el ejercicio de la práctica artística sustituiría la falta de remuneración (lo cual constituye también una condena implícita al placer, que asimismo se le aplica a las mujeres).

Además de escamotear la condición de trabajo de las tareas artísticas en el mismo sentido en que sucede con las actividades vinculadas a la reproducción, estas concepciones sustraen la explicación de cómo obtienen su sustento quienes las ejercen, al tiempo que habilitan a quienes usufructúan las mismas, en nuestro caso, el espectador (o al contratante), a no dar nada a cambio. Dado que el actor/actriz sube al escenario por su deseo personal de darse a ver, la propia existencia de la situación de actuación implica un beneficio para el artista, pero no produciría ningún “bien” por el cual el espectador deba pagar. El espectador paga para que le permitan acceder al edificio teatral, pero si este no existe (tal como puede observarse en el arte callejero) no pareciera generarse ninguna obligación para con el artista. Es por tal motivo que la ofrenda de dinero en el arte callejero siempre es percibida como una dádiva.

La desconsideración de la tarea de los actores/actrices, así como la de las mujeres, en tanto trabajo conlleva y promueve la extracción de valor no reconocido:

*“En la economía simbólica del género, una posición es femenina porque de ella circula un tributo en dirección a la posición masculina, que lo exacciona y de él se nutre”* (Segato, 2018: 41) [...]

*“Los productos y saberes que emanan de ciertos cuerpos, ya sea los cuerpos racializados o feminizados, son saberes y productos que tienen menos valor, que pueden ser apropiados por medio de una menor remuneración”* (59).

Para Segato, esta exacción constituye una plusvalía patriarcal, caracterizada como aquella ventaja que obtienen los hombres (o quienes ocupan la posición masculina) de la subordinación de la feminidad (o de quienes ocupan la posición femenina). En términos laborales, esto se traduce en precariedad, informalidad, bajo salario o ausencia del mismo. Pero Segato agrega que ese tributo también aparece bajo la forma de la obediencia, la pasividad, la debilidad y la minorización, que habilitan al encauzamiento, que suponen la necesidad de guía y que reafirman la asunción de una “dueñidad”.

Ahora bien, ¿cómo se expresa la plusvalía patriarcal en la producción de enunciados teatrales y/o audiovisuales? ¿A qué y a quién obedece el actor/actriz? ¿Quién se apropia de este tributo generado por la feminización de los actores/actrices?

## **La producción de una *cultura de trabajo feminizada***

Consideramos que existe, como consecuencia de la feminización del sujeto actoral, una cultura de trabajo generizada que incide tanto en actores como en actrices. ¿Cuáles son las instancias fundamentales en la que esta cultura se reproduce, y en las que tienen lugar tanto el disciplinamiento de los actores y actrices, como la mediación de su relación con el público?

Si la situación de actuación es la relación básica por la cual se produce la feminización de la escena y de todos los que allí se desempeñan, debemos señalar que esta relación pocas veces es directa. La mirada del espectador está mediada por diversas instancias que se sitúan entre ella y el actor/actriz. Estas instancias son de carácter material y simbólico. Para dar cuenta de ellas nos referiremos a prescripciones y mediaciones.

Entre las prescripciones que se le imponen al actor/actriz, debemos distinguir las que poseen un carácter estético de aquellas de carácter semántico. Las prescripciones estéticas son aquellas que instan a producir cuerpos dignos de ser vistos, cuerpos que atraigan la mirada. Esto deriva en un disciplinamiento de los cuerpos de los actores/actrices, promoviendo todo tipo de intervenciones para disimular la vejez y/o restringir los cuerpos no hegemónicos. En este sentido, esto obedece a una patologización de la vejez y la obesidad como incapacidad para atraer la mirada que, mediante los cuerpos de los actores, se ejerce también sobre los cuerpos de los y las espectadore/as. Esto se debe al carácter prescriptivo de la escena.

Conforme avanzó el siglo XX, los textos dramáticos, los guiones y las coreografías se centraron cada vez más en determinado segmento etario, que raramente incluye a los mayores, y en cuerpos sin rasgos de estatura, peso u otras características físicas demasiado polarizados. Desde la constitución del drama moderno (Szondi, 1994), el sujeto masculino, heterosexual, blanco y joven se erigió como centro del conflicto, postergando la aparición en escena de disidencias sexuales y relegando, casi definitivamente, la aparición de sujetos no blancos. Esto último es particularmente notorio en nuestro país, constituyendo lo que consideramos un auténtico proceso de “racialización” de la escena, que abordaremos en próximas investigaciones.

Con respecto a las prescripciones de carácter semántico, debemos mencionar que las mismas responden a una necesidad de “normalizar” la exhibición de mujeres y varones en escena.

En el caso de las mujeres, si desde los tiempos de la acumulación primitiva su ámbito fue el hogar y su eventual ingreso al mercado laboral fue estigmatizado como disgregador de la familia, el patriarcado asocia sentidos muy particulares al trabajo femenino. El principal sentido asociado al trabajo de las mujeres es aquel que entiende estas labores como extensiones de las desarrolladas en el hogar y vinculadas a la reproducción y al cuidado. Acaso el punto máximo en esta dirección sea el acceso de las mujeres a actividades educativas, entendidas como extensión del rol materno (tal como lo plantea Rodríguez Durán, 2014). Sin embargo, difícilmente pueda caracterizarse la tarea de actrices y bailarinas como extensión del ámbito doméstico. La aparición de la mujer en un espacio público de exhibición es entendida entonces como extensión del prostíbulo, tal como se desprende de la metáfora “mujer pública”.

Debido al carácter negativo de la exhibición, que afecta a las mujeres que suben a escena y feminiza a los varones que lo hacen, la actividad de actores/ac-

trices debe ser “normalizada”. Entendemos que esto se produce mediante dos dispositivos de orden semántico. Por un lado, la subordinación de la actuación a la representación de un personaje, entendiendo a éste como el principal dispositivo de sujeción de la actuación.

No nos detendremos en esta oportunidad en los aspectos semióticos y hermenéuticos vehiculizados en las puestas en escena, dado que es prácticamente el objetivo exclusivo de gran parte de los estudios teatrales y cinematográficos a escala nacional e internacional, constituyendo lo que Segato caracteriza como “rutinas de pensamiento” (2018: 55).<sup>1</sup> Sólo consignaremos que las ficciones que colocan a los personajes femeninos en una posición subordinada desactivan (o intentan desactivar) el hecho inocultable de que la mujer esté arriba del escenario. En este sentido, Silvia Federici (2004) sostiene que tanto la literatura culta y popular (y también la literatura dramática, lo cual ejemplifica con Shakespeare), escrita mayoritariamente por varones, comienza a tomar como tópico los vicios de las mujeres. Sin embargo, el rol jugado por los personajes femeninos en las puestas teatrales plantea una contradicción con la presencia de la mujer en escena, que la ficción no siempre logra invisibilizar. En este sentido, la representación se constituye en un dispositivo normalizador exiguo. En efecto, ¿a quién ve el público? ¿Al personaje o a la actriz? ¿Al personaje femenino que prescribe comportamientos vinculados a la domesticidad o padece el castigo por subvertirlos, o a la actriz que se exhibe públicamente? ¿Al personaje masculino dominante o al actor feminizado que lo interpreta?

El otro dispositivo que normaliza la exhibición del actor/actriz en escena es de carácter ideológico. Se trata de la adjudicación de una función al arte y, por lo tanto, la exigencia a los artistas de asumir el carácter misional de su tarea. Esta función, que procede de sectores tanto conservadores como progresistas, es fundamentalmente didáctica, entendiendo al arte y a la cultura como un medio para educar a los espectadores o consumidores de estos bienes, en valores tanto estéticos como emancipatorios. En efecto, ambas tendencias comparten una postura tutelar de la escena sobre el público (aspecto analizado y duramente criticado por Jacques Rancière, 2010), para lo cual instan a los artista a colocarse al servicio de este objetivo, delineado fundamentalmente por el autor y el director como diseñadores y responsables de los sentidos a transmitir.

---

1 La autora sostiene la existencia de una división mundial del trabajo intelectual por la cual los países denominados periféricos quedan relegados al papel de consumidores, pero nunca productores, de pensamiento y de categorías teóricas (Segato, 2018).

Esto último nos conduce a las mediaciones que se sitúan entre el actor/actriz y la mirada del espectador.

En efecto, el trabajador de la actuación raramente se encuentra directamente con el espectador, a menos que se ofrezca en la vía pública. Y aun así, existe la mediación del estado (sea este de carácter feudal, absolutista o democrático), que habilita o prohíbe dicho encuentro. Nos detendremos en las instancias que, previamente a la mirada del público, ocupan la posición patriarcal y jerárquica en los enunciados teatrales o audiovisuales con participación actoral, y que, merced a este posicionamiento, permiten, impiden o modelizan dicho encuentro.

Es en relación con estas instancias que podemos hablar de una cultura de trabajo generizada respecto del ejercicio de la actuación, dado que la función de las mismas es el disciplinamiento de los actores y actrices. Tal como lo plantea Rita Segato (2018), las prácticas disciplinadoras se constituyen como parte del horizonte del sujeto moral anteriormente caracterizado.

En el caso de los actores y actrices, su disciplinamiento se produce en espacios y relaciones de carácter cerrado como lo son el ensayo, el grupo teatral estable o el elenco reunido para una única producción, la clase de actuación, el proceso de selección para el papel o *casting* y/o el proceso de producción de un enunciado audiovisual. Coincidimos con Alberto Ure (2003) cuando plantea que el carácter cerrado de estas relaciones contribuye a la generación de un imaginario grupal necesario para la creación, al tiempo que también observó que las manipulaciones y los conflictos internos son inherentes a esta atmósfera creativa y que, en cierto sentido, la alimentan.

No obstante, en esas relaciones (que son pedagógicas, artísticas, personales, pero también económicas) se expresan estructuras que superan a los sujetos que se hallan allí presentes, que son portadoras de desigualdades que contribuyen a reproducir, y que por eso se reiteran en otros ensayos, en otros grupos teatrales, en otros elencos, en otras clases de actuación y en otras producciones. Y por ello, debiera ser objeto de reflexión no sólo de investigadores individuales, sino de las propias instituciones oficiales y/o privadas que albergan estos encuentros y que ejercen el control (o no) de lo que sucede en estos espacios. Una consecuencia de la feminización del sujeto actoral es, de hecho, el arrinconamiento de las relaciones que se juegan en la clase, en el ensayo, en el grupo teatral, etc., en el ámbito de lo privado o de lo íntimo, en el que las relaciones interpersonales se mezclan y confunden con las pedagógicas, laborales y económicas. La concepción de lo artístico (y mucho más de lo actoral) como la ex-

presión de algo personal, que por su fragilidad debe ser cuidado y mantenido en la intimidad del grupo, de la clase, del ensayo, contribuye a este aislamiento y a que, en definitiva, nadie ajeno sepa o deba saber lo que allí sucede.

De este modo, las manipulaciones y los abusos, pero también las condiciones laborales y la distribución desigual de los recursos materiales y simbólicos, no son percibidos como una problemática que atañe a la actividad artística toda, sino como un tema privado y particular, concerniente sólo a una minoría. Es debido al proceso de feminización anteriormente descripto que cuando algún sujeto (mujer o varón) sale del grupo y denuncia, la sospecha recae sobre el mismo (“¿qué hacía usted ahí?”, “¿por qué aceptó ingresar a ese espacio?”, etc.). La excepcionalidad del quehacer artístico, en el que la exhibición personal es la premisa, en el que el acceso al empleo no se produce mediante reglas claras, en el que los horarios y ritmos de trabajo no son los habituales, en el que se dan relaciones particulares entre los sexos difícilmente asimilables a lo que sucede fuera del ámbito artístico, en el que trabajan menores de edad, etc., no hace más que acrecentar la percepción de que el sujeto que decide exponerse a estas situaciones, asume los riesgos inherentes.

Por otra parte, si bien el hecho teatral<sup>2</sup> es una creación colectiva, en el que diversos roles son necesarios para su producción, se registra no obstante, la generación de desigualdad a partir de la atribución de mayor importancia a las instancias autoral y directorial. En una sociedad logocéntrica como la occidental, y merced a la representación en tanto dispositivo normalizador de la exhibición en escena, resultan claros los motivos por los cuales el autor se erige como la fuente de la que emana el teatro (suposición del todo falaz, dado que no es necesaria la existencia de un texto, ya sea escrito o transmitido oralmente, para la existencia de la situación de actuación). Pero, ¿de dónde emana el poder del director?

En la denominada etapa premoderna del teatro, los artistas se hallaban organizados en compañías lideradas por el actor principal o “capocómico”, quien además organizaba el trabajo y negociaba con las instancias externas al grupo. Detentaba este rol la figura que atraía la mirada del público, por lo que el hecho escénico giraba alrededor de su propio lucimiento. El objetivo primordial de la compañía era la obtención de recursos materiales para la subsistencia de

---

2 Primera expresión artística con desempeño actoral y, por lo tanto, base de la actuación en el medio audiovisual. Para profundizar, ver Mauro, 2016.



los artistas, aspecto al que se hallaban subordinadas todas las relaciones y los conflictos surgidos en su seno: los procedimientos actorales utilizados, la poética teatral elegida, el conflicto a representar, la calidad del texto dramático cuando lo había, todo era sopesado en función de atraer espectadores. Los vínculos al interior de la compañía eran de carácter semi-familiar, y se estructuraban alrededor del capocómico, quien ejercía un rol paternal/despótico. En lo que respecta a la escena, éste permitía o impedía el despliegue de los demás actores en función de mantener su propia centralidad. Al igual que en el artesanado medieval, cuando esta relación familiar/comercial se agotaba, los actores que se destacaban por sus aptitudes eran expulsados para formar su propia compañía.

En la historia del teatro el pasaje a la modernidad se ubica en el momento de reacción al reino del capocómico. En efecto, la figura del actor principal o actor-empresario será reemplazada por otra instancia de autoridad patriarcal, pero que ya no compartirá su condición con los actores y que legitimará su rol mediante argumentos de carácter ético y/o estético, con los que se pretenderá sublimar el carácter comercial del hecho escénico. Se trata del director, entendido como la extensión del autor en la puesta en escena y quien, mediante el trato con los actores, vela por la correcta representación del sentido del texto.

Si bien se registran varios intentos previos en este sentido, es con la llegada del “sistema” elaborado por Constantín Stanislavski en Rusia a principios del siglo XX (y que luego irradia hacia todo Occidente), que el arte actoral se caracteriza y se transmite a partir de una (aparente) racionalidad, erradicando la explicación por el talento, la inspiración o la práctica del oficio. En efecto, si tal como lo plantea Rolena Adorno (1988), el sujeto colonial se propone “desfeminizar” a los pueblos conquistados mediante la racionalización y la erradicación de la “magia”, la propuesta de Stanislavski constituye el puntapié de numerosos intentos por reducir la actuación a una metodología sistematizable, transmisible y, por lo tanto, evaluable por parte del maestro/director, y ya no

mediante la confrontación y el efecto del actor/actriz sobre el público. De este modo, la actuación deja de ser un oficio y pasa a ser una disciplina.<sup>3</sup>

En la modernidad serán el autor, el director y el maestro quienes se constituyan como el sujeto moral del actor/actriz, dado que son quienes conducen el proceso creativo, y quienes portan y determinan la ideología y la estética de la obra. El actor/actriz, en tanto sujeto feminizado, necesita la guía, instrucción y supervisión constantes que el autor/director/maestro<sup>4</sup> le brinda, en tanto garantizan la lectura correcta del texto dramático y la adecuada interpretación del personaje según un orden total del que estas figuras son portadoras/creadoras. En efecto, el autor/director/maestro es quien se esgrime como dueño de palabra proferida en la obra y dueño de sus posiciones éticas y estéticas. En tanto sujeto moral, dramatiza constantemente su completitud, dado que es propia de su rol, al emanar del mismo todas las decisiones de la puesta en escena.

En este sentido, lleva adelante una lógica de acción estratégica, en los términos acuñados por Michel De Certeau (2007). Esto se debe a que la dirección y la dramaturgia suponen un *“cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un <<ambiente>>”* (XLIX) y de adoptar una posición de distancia y previsión, a partir de la cual proyectar una estructura estable. El carác-

---

3 Siguiendo a Michel Foucault (2000), en las “sociedades disciplinarias” la formación tiene por objeto corregir las virtualidades (peligrosas) de los individuos mediante la organización de una duración disciplinaria serial que, en el caso de la actuación, se presenta en cursos, talleres o carreras enteras que sustituyen al tiempo “iniciático” del aprendizaje dentro de la compañía. El tiempo serial se caracteriza, en primer lugar, por el aislamiento en espacios exclusivos para la enseñanza, es decir, separados del ejercicio de la profesión. En segundo término, por el establecimiento de ritmos y ocupaciones determinadas, por la regulación de ciclos de repetición y por la elaboración de ejercicios según un programa general, control de su desarrollo y sus fases.

4 Caracterizamos estos roles de manera conjunta e indistinguible por los siguientes motivos. En primer término, porque a los efectos de la subordinación del actor/actriz, los tres se desempeñan de manera equivalente. En segundo término, porque en el campo teatral argentino (sobre todo en el circuito alternativo, que es el más numeroso en propuestas) los mismos sujetos suelen ocupar estos roles, a los que podríamos agregar en algunos casos, el de propietario de la sala teatral.

ter global de este proyecto (ya sea el texto dramático o la puesta en escena) indica que cada elemento presente en el hecho teatral posee una función particular, es decir que cada uno de ellos carece de la totalidad. En esta posición de encuentra el actor/actriz, marcado por la incompletitud de su obra y por no ser dueño de la palabra que profiere ni de las posiciones estéticas y éticas de la puesta en escena, tal como se desprende de la noción de "intérprete".<sup>5</sup> Por tal motivo, el actor/actriz no puede dramatizar ninguna completitud, por el contrario, puede desempeñarse en escena porque no es completo.

En efecto, el desempeño del actor/actriz depende del ejercicio de una lógica de acción táctica (De Certeau, 2007). Dado que la actuación es un acontecimiento que se produce en el aquí y ahora de la escena, cualquier plan previo se vuelve superfluo. Inmersa en un proyecto ajeno (el del autor y/o el del dramaturgo), la actuación desarrolla lo que De Certeau caracteriza como una *poiética* oculta, una producción alternativa, que no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden dominante. Se trata de una manera propia de utilizar en escena, con fines y en función de referencias propias, el sistema ajeno del cual el actor/actriz no puede huir. La lógica de acción táctica se define entonces como movimiento, por lo que no puede existir en una posición de retirada, distancia o previsión, tal como la que caracteriza a la estrategia. La táctica es "*ciega y perspicaz, como sucede en el cuerpo a cuerpo sin distancia*" (De Certeau, 2007: 44).

Por lo tanto, son las características específicas de la actuación como fenómeno artístico las que ocasionan que aunque el autor/director intente organizarla como estrategia, la acción del actor/actriz no pueda producirse más que como táctica. Así, la actuación no produce algo planificado, sino que depende de la oportunidad, se halla en un campo ajeno en tanto repleto de elementos y circunstancias que no pueden preverse de antemano. En un hecho escénico dominado por la supremacía del autor y del director, esta imposibilidad del

---

5 En trabajos anteriores (2011) hemos caracterizado la noción de interpretación, adjudicada a actores/actrices, pero también a bailarinxs y músicxs, como la ejecución de una obra concebida previamente por otro sujeto. El hecho significativo radica en que la interpretación no se define como una actividad plena, sino que se concibe como dependiente de otra instancia. El intérprete ejecuta o materializa la obra, utilizando para ello su cuerpo y sus habilidades adquiridas o espontáneas, lo cual, en una cultura dominada por un dualismo que relega al cuerpo a la categoría de cosa, contribuye a la desvalorización de dicha tarea.

actor/actriz de obedecer a un plan previo en el aquí y ahora de la escena, es objeto de una fuerte censura y, por consiguiente, de una exigencia de disciplinamiento. La función del maestro será, entonces, la de formar al actor/actriz en la correcta lectura del texto dramático y en la subordinación a las indicaciones del director, que ve facilitada su tarea mediante procedimientos y terminologías codificados en metodologías específicas de actuación que son aprendidas en la instancia formativa.

Independientemente de las particularidades que esto pueda presentar en las situaciones concretas, el rol del autor/director/maestro es el portador de la “dueñidad” (Segato, 2018) del proyecto artístico. Esto no sólo sucede porque es quien toma las decisiones (cuándo comenzar o finalizar el proyecto, por cuáles elecciones estéticas/formales se va a optar, cómo destinar el financiamiento, cuando lo hay),<sup>6</sup> sino además porque, aun cuando el proceso creativo siempre es de carácter colectivo, la autoría final del proyecto se le atribuye al autor y al director, tal como puede apreciarse en la publicidad de cualquier obra en la que son los nombres de ambos los que suelen consignarse junto con el título de la misma (en muchos casos, a continuación de la preposición “de”, algo que jamás sucedería con el nombre de alguno de los actores/actrices, ni aun siendo primeras figuras<sup>7</sup>).

Se trata de lo que Rita Segato caracteriza como la “*apropiación diferencial de prestigio y poder*” (57), presente aún en los circuitos de producción y exhibición que no reportan un beneficio económico directo, por lo que la distribución desigual del capital simbólico se torna un aspecto clave. En este caso es necesario exceptuar al autor del texto dramático, quien cobra el 10% de la recaudación bruta aun cuando no haya ganancias. Por tal motivo, consideramos oportuno caracterizar a todo proyecto teatral o audiovisual como una “escena de desigualdad” (Segato, 2018), aun cuando la situación de actuación subvierta estas asimetrías, que se juegan por fuera de la misma y, en mayor o menor medida, la condicionan.

---

6 En el caso del circuito de producción y/o exhibición comercial, esta potestad se comparte con el productor.

7 En el caso de que se trate de una primera figura, su nombre propio puede figurar antes del título, seguido de la preposición “en” o después del mismo, precedido de la preposición “con”, pero ninguna de las dos atribuyen autoría.

Quedaría por analizar a autores, directores y maestros en su carácter de “corporaciones”, en el sentido que Rita Segato la aplica a la masculinidad, en tanto espacio de fidelidad interna y sobre todo, de jerarquización, por cuanto sus miembros tienden a una emulación de una modelización del rol (en este caso, de autor, director, maestro) encarnado por sus miembros paradigmáticos.

No obstante, si bien el director cuenta con la autoridad, carece de recursos económicos para llevar adelante la producción teatral. Es por ello que, en el caso del teatro comercial, la instancia de poder es mixta, recayendo sobre el director pero también sobre el productor de la obra. Por el contrario, en el caso del teatro de producción autogestiva porteño, el empoderamiento del director no tiene parangón con lo que sucede en otros circuitos. En efecto, en un sistema que carece de remuneración económica para los actores/actrices y en el que los recursos generados u obtenidos mediante subsidios son desviados hacia las salas, los rubros técnicos y los agentes de prensa,<sup>8</sup> es el director quien, además de tomar las decisiones respecto del destino de estos recursos, retiene en su persona la mayor parte del capital simbólico generado colectivamente. Se trata de la exacción de valor no remunerado producido por los actores/actrices, que se acumula en la figura del director, acrecentando su nombre propio, de cara a nuevos proyectos en el mismo circuito o en otros de carácter lucrativo (comercial y sobre todo, oficial), y fundamentalmente, a la docencia como actividad paralela.

El dispositivo mediante el cual esta exacción se hace posible es una ideología originada en el teatro independiente histórico,<sup>9</sup> según la cual el autor y el director son los portadores del valor “teatro”, en oposición a formas de explotación del hecho escénico con fines de lucro, que no son consideradas artísticas. Autor y director conocen los sentidos valorados (o valorables) socialmente y la

---

8 Aspecto sobre el que hemos profundizado en trabajos anteriores. Ver Mauro, 2018.

9 Movimiento teatral que se planteó la concreción de un teatro culto de corte mensajista, desligado del afán comercial y con una función exclusivamente didáctico-política. Todos los componentes del hecho escénico, fundamentalmente el actor, debían subordinarse a estos objetivos, lo cual se evidencia en la organización interna de las agrupaciones. Dicha estructura constaba de un director personalista en el centro, alrededor del cual se disponían los anónimos actores. La condición de los mismos era extremadamente precaria, dado que les estaba prohibido percibir dinero por su actuación y que no se consideraba necesaria su formación técnica.

estética pertinente para transmitirlos, por lo que son quienes orientan el trabajo de todos los participantes en el hecho escénico. Según este poderoso imaginario hegemónico,<sup>10</sup> desafiar la autoridad de estos roles es atacar el “valor” teatro que los mismos encarnan.

Desde la creación del teatro independiente histórico hasta los años 1960 (y ya como forma residual hasta la última posdictadura), el soporte privilegiado para vehicular este imaginario fue el grupo de carácter estable, regido por los designios de quien detentaba de manera indistinguible el rol de maestro/director. En la actualidad, habiendo desaparecido las agrupaciones permanentes, dando lugar a cooperativas armadas sólo para una puesta en escena concreta (que reciben la denominación de “sociedades accidentales de trabajo”), este imaginario es sostenido mediante la figura del propietario de sala alternativa, en tanto espacio idealizado de resistencia económica, percibido como fuera del mercado y concebido como indispensable para que los artistas (actores/actrices, pero también directores y autores) puedan expresarse libremente. A través de un instrumento legal (la ley 24800, más conocida como “ley de Teatro”) el Estado se ha vuelto un agente fundamental para la reproducción de esta visión hegemónica, mediante el otorgamiento de subsidios para el establecimiento y permanencia de espacios teatrales para pocos espectadores, lo que ha ocasionado un enorme crecimiento de salas dedicadas exclusivamente al circuito alternativo, en el que los actores se desempeñan de manera gratuita.<sup>11</sup>

De este modo, el circuito alternativo es un espacio con alta valoración simbólica por parte de la sociedad, pero en el cual el actor/actriz se desempeñan como sujetos feminizados cuyos saberes y productos pueden ser apropiados no ya por una menor remuneración, sino por ninguna remuneración. La visión deformada del cooperativismo heredada del teatro independiente histórico (por la cual la generación de recursos económicos para la manutención de los cooperativistas estaba prohibida), es funcional a la reproducción de las jerarquías analizadas dentro del hecho escénico, dado que, bajo la ideología de la igualdad, impide nombrar estas diferencias. Como afirma Rita Segato (2018), no nombrar las desigualdades no las hace ni desaparecer ni las destituye de su papel de mantener un orden asimétrico. Por eso la estrategia de no nombrar es

---

10 Que opera en todos los circuitos de producción y circulación de espectáculos e, incluso, en los medios de comunicación, aun para marcar su propia desvalorización.

11 Para profundizar, ver Mauro, 2018.

adoptada por quienes ocupan lugares de privilegio en estas dinámicas, dado que los nombres llevan al reconocimiento del problema. En el teatro argentino, “cooperativa” es un nombre deformado, que oculta detrás de su prestigio, las desigualdades jerárquicas que se traducen en una apropiación diferencial del capital simbólico por parte de directores, autores y el propio Estado (que se beneficia de poder exhibir una profusa producción artística) y en una total extracción de la plusvalía generada por los actores por parte de las instancias que sí obtienen recursos económicos de este trabajo. La moral del sacrificio misional de los artistas en pos de la emancipación política de los espectadores propia del teatro independiente histórico, se ha trocado en una ideología de la renuncia económica en pos de poder actuar, por lo que consideramos que el actor/actriz son los auténticos “clientes” de este sistema.<sup>12</sup>

El caso de Omar Pacheco es un ejemplo extremo de este *status quo*. Si no es a través del imaginario explicitado anteriormente, ¿cómo explicar el hecho de que las actrices de La Otra Orilla le dieran su dinero a Pacheco para comprar una sala?

Reconocido en el circuito del teatro alternativo por sus conmovedoras puestas en escena sobre las torturas y desapariciones durante la última dictadura cívico-militar,

*“la de Pacheco es una de las tantas trayectorias que se construyeron alrededor de un nombre propio atormentado y talentoso que en el mundo del teatro y la actuación en general han habilitado todo tipo de abusos y manipulaciones [...] Omar Pacheco se suicidó después de que circulara en las redes un video en el que se ve a actrices de su elenco actual y otras que ya se habían retirado diciendo basta, acompañadas unas a otras para salir de ese círculo cerrado que él les imponía como método de trabajo, pero que para él era la posibilidad de ejercer un poder total sobre esos cuerpos” (Monfort, 2018).*

A continuación, reproducimos parte del testimonio de una de las actrices del grupo:

*“Carolina describe el <<trabajo de piso>> como la primera señal de alarma, pero habla de esa experiencia como la siembra de un código, casi un guiño de ojos en un grupo que tenía más de secta que de apertura y pluralidad. La técnica que Pacheco desarrolló incluía este ritual, de total oscuridad y música en volumen muy alto. Leía una poesía y la consigna tenía que ver con*

---

12 Carácter del trabajo actoral cuyo análisis será el objetivo de próximas indagaciones.

*despojarse de todo, olvidar lo preconcebido y liberarse del mundo convencional porque es chato y banal. <<El gritaba 'dejemos todo'. Era fuerte, era interesante, era creíble y era conmovedor. Había gente que se ponía a llorar, gente que gritaba, había que estar acostada porque si te parabas ya empezabas a pensar de manera cotidiana y había que poner el cuerpo en posición extracotidiana. El hacía mucho hincapié en esto para que tu mente funcionara de otra forma, y esto tiene un asidero racional, estaba bien pensado, y además funcionaba: salieron obras emblemáticas de ese sistema para el cual nosotros poníamos todo. Pero en ese trance podía pasar cualquier cosa, desde un encuentro tierno o amoroso con un compañera hasta el encuentro con Omar, que podía manosearte, besarte, y chuparte la cara, como me pasó a mí. Quien rompía con eso quedaba ridiculizado, porque eso era romper la magia de todo>>.*

*-Y a la vez sentías gratitud porque tomabas clases gratis...*

*- Una gratitud total de que me haya dejado entrar. Me sentía contenida, era un lugar de pertenencia, para mí era un gracias eterno. Lo del <<trabajo de piso>> me pareció raro, pero lo dejé pasar. Después él hacía una devolución, leía otro poema, había una especie de catarsis colectiva, y venían las improvisaciones de las que salían las obras. Para alguien principiante toda la estética era rara, hablar a través de fonemas, no hacer mímica, poner el cuerpo de otras maneras, son un montón de datos que con el tiempo te empiezan a entrar y te salen, pero siempre en esa línea. Es un idioma físico y gestual, es lo que a él lo hizo conocido, y de lo que él se jactaba. También él tenía un discurso muy lindo de libertad, de creatividad, de belleza, de trabajo grupal, pero pasaba por el discurso y no por los hechos.*

*-¿Cómo eran los hechos?*

*-Omar Pacheco no trabajaba, él cobraba y todos los demás no (entradas, talleres y subsidios iban a su bolsillo). Incluso había gente que actuaba en las obras y seguía pagándole por el taller. Nosotros comprábamos los insumos, hasta el papel higiénico. Me ha llegado a decir <<estúpida, no servís para nada>> porque supuestamente se apasionaba en el proceso creativo. Nadie lo frenaba, pero por esa imagen del artista apasionado, del <<papá>> de todos. He terminado llorando mil veces. Y además sabía detectar tu punto débil, tu dolor más profundo, el clavo de tu historia: yo soy hija de desaparecidos e interpreté ese papel, y el de desaparecida, y el de Madre de Plaza de Mayo, el de mujer torturada, violada... Todo en nombre de causar impacto en el público. En las obras de Pacheco, además, estaba prohibido aplaudir al final, los actores y actrices no salíamos a saludar para dejar en estado de pesadilla al público [...] Tejí enemistades entre nosotros. Yo después me enteré, cuando se cayeron todas las fichas, de que él hablaba muy mal de mí, mentía, decía que yo me había insinuado a otra compañera, decía que yo era envidiosa y competitiva,*



*decía que yo le pedía reuniones todo el tiempo y lo acosaba. Y así tejía enemistades porque a cada una nos decía algo distinto. Y estos <<ejercicios de piso>> eran iguales: él besaba sin consentimiento, metía la mano por debajo de la ropa y todo en silencio. Porque hacía algo muy sutil que era hacernos dudar de todo. [...] Todos y todas amamos la profesión, es un momento difícil y creíamos que irnos era quedar a la deriva, pero también era algo latente que nadie soportaba más los maltratos, esa verticalidad tan asfixiante. [...] Este año lo enfrenté muchas veces. A fines del año pasado le hice un planteo económico, esto de que los que estábamos en la obra no teníamos que pagar la cuota. Era una locura, ¡trabajábamos y encima pagábamos! Y obviamente fue el apocalipsis. Yo dije <<no puedo pagar más la cuota y no estoy de acuerdo con que mis compañeros la paguen>>. Hubo mucha hostilidad y algunos estaban de acuerdo y otros no. Y de su lado la explicación era que estar ahí era un privilegio, que el teatro independiente está en crisis y siempre hablaba de una deuda, que un día eran 40 mil dólares, otro 36, otros 44... Pero estaba siempre ese discurso para disciplinar y nosotros, que amamos lo que hacemos, sentíamos que no podíamos abandonarlo.*

¿Y tuviste algún castigo?

*-Sí, meses de destrato. Devoluciones muy duras. Y ahí empezabas a dudar del propio desempeño artístico. Te confundía” (Monfort, 2018. El resaltado es nuestro).*

Podemos identificar en este testimonio tres factores clave para la construcción del poder del director/maestro al interior de los grupos, que encuentran sus raíces en el teatro independiente histórico: no dar cuenta de los aspectos económicos,<sup>13</sup> generar dudas y confusión entre los actores/actrices en pos de man-

---

13 Juan Antonio Tríbulo (2006) describe los problemas suscitados en el renombrado grupo Nuevo Teatro. Afirma que, en las clases de Actuación y Ética, Pedro Asquini, uno de sus directores, imponía una férrea disciplina y exigía discreción interpretativa. No se permitían bajo ningún concepto ausencias en los ensayos y no se admitía que los actores hicieran otro tipo de teatro. Tríbulo va más allá, al sostener que nunca le leyeron el reglamento interno y que se enteraba del contenido del mismo a través de las clases de Asquini. También niega haber recibido los dividendos de la cooperativa. Agrega que la rigidez de la organización era tan fuerte, que los actores que decidían abandonar la agrupación mentían, aduciendo problemas de salud. Él mismo afirma haber renunciado a Nuevo Teatro luego de la realización de un ejercicio en el cual, debido a su constante movimiento de manos, Asquini decidiera atárselas.

tener la posición del “saber”<sup>14</sup> y escamotear los fundamentos de la metodología de actuación utilizada, que se vuelve así “incomunicable” al exterior del grupo.<sup>15</sup>

Por último, si en el teatro son los roles de autor/director/maestro quienes ejercen la principal mediación entre al actor/actriz y la mirada del espectador, en el campo audiovisual, la instancia mediadora por antonomasia es el *casting*, entendido como el proceso de selección para un papel. Dada la amenaza constante de desempleo y el carácter de la industria audiovisual como el ámbito que aporta la mayor remuneración para los artistas, el reclutamiento se convierte en el lugar clave para el control y el disciplinamiento del colectivo actuarial en su conjunto.

El proceso de reclutamiento se plantea entonces como la “primera mirada” ante la cual se desempeñará el actor/actriz, y que por consiguiente va a “modelar” la futura mirada del/a espectador/a. En efecto, es mediante el *casting* que las instancias seleccionadoras decidirán qué actor/actriz llegará ante la mirada del público y quién no. Es en este sentido que consideramos que el espectador resulta “minorizado” y al mismo tiempo compelido a adoptar una mirada “masculina” hacia el actor/actriz que se le presenta. Tal como lo plantea Kaplan (1998), en el cine la mirada masculina está representada por la narración, la cámara y el espectador, que imita a las otras dos instancias. De este modo, la posición del espectador es la de una “masculinidad subordinada”.

No obstante, al ser desvalorizado como espacio de trabajo, ¿por qué un actor/actriz es elegido? ¿Por la belleza, por la fealdad, por la edad, por la habi-

---

14 Es conocido el personalismo y didactismo de Leónidas Barletta al interior del Teatro del Pueblo, primera agrupación independiente del país fundada en 1930 y que sirviera de modelo para las posteriores. Su *Manual del Actor* (1961) incluye gráficos con posturas, ademanes, gestos y expresiones correspondientes a pensamientos, que el actor debía ejercitar diariamente. Además, Barletta daba allí consejos morales, de comportamiento y de higiene.

15 Aspecto reiterado en gran parte de los grupos, escuelas y talleres de actuación. En pos de visibilizar estas metodologías, en 2006 se realizó el encuentro “Antropoteño”, en el que se invitó a alumnos de las escuelas de actuación más populares de Buenos Aires para que presentaran públicamente las técnicas y procedimientos utilizados en clase. Cabe destacar que algunas escuelas se negaron a enviar alumnos que las representarían.

lidad actoral? ¿Cuáles son las reglas que determinan lo que debería suceder en un *casting*? ¿Qué se debe pedir y cómo? ¿Qué se debe aceptar hacer y qué no? Consideramos que al no existir premisas claras, la elección para el papel es percibida, tanto por quien recluta como por quien es seleccionado, como un “don”. Base de la construcción de poder medieval, y como antítesis a la economía de mercado, el don se define como una prestación aparentemente libre y voluntaria pero que, implícitamente, produce una asimetría entre quien da y quien recibe, dado que a cambio se espera algún tipo de honor, lealtad o gratitud (Pérez, 2015). Por tal motivo, ser elegido para un papel genera una “deuda” a saldar antes o después de ser seleccionado. Esto es el puntapié para el abuso (de ahí el concepto/metáfora de “casting sábana”), pero también para el disciplinamiento del colectivo actoral.

De este modo, a la fragmentación resultante de la competencia entre los trabajadores por la obtención del empleo se le superpone la exigencia de cooperación y aptitudes para el trabajo en equipo, a fin de evitar conflictos que retrasen o compliquen la producción audiovisual. Y dado que tanto el campo teatral como audiovisual es muy restringido y la conflictividad de un actor/actriz puede difundirse rápidamente, los artistas se ven compelidos adoptar conductas no beligerantes, renunciando incluso a reclamar condiciones laborales justas.

Por otra parte, la competencia y la posición diferencial de los distintos artistas respecto de la instancia seleccionadora y/o del mercado laboral, producen jerarquías internas entre los artistas, que también pueden traducirse en maltratos y/o abusos. Aquellos que ocupan posiciones más desventajosas (porque recién empiezan, porque tienen roles secundarios, etc.) se encuentran más feminizados o subalternizados que las primeras figuras. El caso paradigmático en la historia teatral es el del capo-cómico. Actualmente, son los artistas famosos, los que desempeñan los roles protagónicos y/o los actores varones respecto de sus compañeras mujeres, quienes detentan estas posiciones jerárquicas al interior del colectivo actoral.

En el último eslabón de esta cadena de masculinidades se halla el/la espectador/a, quien adopta la mirada que le imponen y se resarce así por la renuncia a su potencia de accionar para limitarse a “mirar”. Si por ello, y tal como lo analizamos, la situación de actuación es una escena no exenta de violencia, su contracara es el desprecio al actor/actriz, que es directamente proporcional a la fascinación que produce. Esto es claramente observable en los encuentros entre

actores/actrices y espectadores en la vía pública, en los que los hechos de violencia verbal y física se entremezclan con la muestra de admiración y afecto.

Por último, consideramos que la figura del crítico debe pensarse como un espectador potenciado en su rol patriarcal, dado que conoce las claves del signifiicante “teatro” y/o “cine”, y desde esa posición puede sancionar el desempeño de actores/actrices, pero también de directores y autores.

## Consideraciones finales

“Siempre vas a tener trabajo” es la frase que Thelma Fardin indicó como profetida por su agresor y con la cual éste suponía estar negociando su silencio. Esta expresión exhibe un claro vínculo entre el abuso y la situación laboral, además de evidenciar que el consentimiento o la negativa de la sujetx subordinada a participar en ese supuesto “intercambio”, no era relevante para el victimario.

Las denuncias por parte de actrices agredidas sexualmente son la forma en la que han logrado tomar palabra las condiciones de producción imperantes en las artes del espectáculo, a las que analizamos como producto de la feminización de actores y actrices por parte de instancias que se posicionan en el lugar del sujeto moral de lxs mismxs. Que aún no haya varones denunciantes en nuestro país (algo que sí sucedió en los Estados Unidos contra el actor/productor Kevin Spacey) es una muestra de la vergüenza que le genera a un varón, en el seno del patriarcado, reconocer o hacer pública la situación de acoso o abuso padecido.

Las relaciones de producción en el ámbito de las artes son atípicas, lo cual dificulta la posibilidad de su regulación, dado que dependen de un imponderable que es el favor del público. Esto es consecuencia, o acaso causa, de la invisibilización del ejercicio de las artes como trabajo. Esta confusión o ambigüedad promueve que no existan nombres para llamar a ciertas forma violentas de tratar y ser tratadx, o que nombres falseados en su contenido oculten estas relaciones de exacción y abuso. Tal como lo analizamos en este trabajo, “vocación”, “placer”, “misión” y “cooperativa” son algunos de ellos.

Por consiguiente, consideramos necesario crear un vocabulario que permita nombrar las diferencias con las que el patriarcado actúa, aun en terrenos tan impensados como la producción de obras de arte. Es en este sentido que utilizamos la noción de “feminización” de lxs artistas e intentamos desentrañar

por parte de qué instancias se produce, las que para ello deben obtener como exacción su posicionamiento en un lugar de masculinidad, es decir, de privilegio. La feminización da lugar a todo tipo de violencias contra los actores/actrices: psicológica, moral, económica y, llevadas las condiciones de desigualdad al límite, también física. Pero fundamentalmente, este proceso redundará en un despojamiento de la politicidad de un fenómeno absolutamente disruptivo, como es la exhibición pública del cuerpo y la acción de un/a sujetx ante la mirada de otrx.

Por otra parte, pensar el ejercicio de la actuación, y el ejercicio de las artes en general, como trabajo, contribuye a quitar estas prácticas de la esfera de lo improductivo, en definitiva, de lo abyecto. Brindar “retóricas de valor” (Segato, 2018) que resulten útiles para que sujetxs que optan por el camino del arte puedan justificar(se) su decisión en una cultura que sólo reconoce como válidas actividades que puedan claramente clasificarse como productivas o improductivas, con la consiguiente sanción para quienes se dedican a éstas últimas. Entre otras cosas, estas creencias propician que el ejercicio del arte quede reservado para aquellxs sujetxs que tienen asegurada su subsistencia por otros medios, al tiempo que condenan a padecer restricciones económicas a quienes no las tienen, teniendo que yuxtaponer sus tareas artísticas con otros trabajos y no percibiendo retribución ni aun generando recursos, que son desviados hacia otras instancias.

Por último, creemos que el caso de la feminización del trabajo actoral puede brindar herramientas conceptuales para comprender el proceso de feminización del trabajo en general. Denominación utilizada en los últimos años para referirse al modo como el contenido y las condiciones impuestas al trabajo en la actualidad, se corresponden con la extensión de características del trabajo históricamente asignado a las mujeres (Vargas-Monroy: 2017). En definitiva, esta instrumentalización de cualidades consideradas femeninas en los espacios de trabajo se debe a que resulta funcional a la fase actual del capitalismo, la cual padecen tanto mujeres como varones.

## Bibliografía

- AAVV (2018). Dossier Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 - 1955), *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 27, 108-258.

- AAVV (2006). *Antroporfeño. Intercambio, formación, teatro. Primeras jornadas de estudio e intercambio de la formación actoral en Buenos Aires desde la óptica del estudiante*, Buenos Aires: UBA / Centro Cultural Ricardo Rojas
- Adorno, R. (1988). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 14(28), 55-68.
- Barletta, L. (1961). *Manual del actor*. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
- Bourdieu, P. (2010). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- Estiú, E. (1982). “La concepción platónico-aristotélica del arte: técnica e inspiración”. *Revista de Filosofía* 24, 7-26.
- Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Foucault, M. (2000). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa
- Fuller, N. (1997). Fronteras y retos: varones de clase media del Perú. *Masculinidad/es. Poder y crisis*, 139-153.
- Kaplan, E. A. (1998). ¿Es masculina la mirada? *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara* (Vol. 46). Universitat de València.
- Malo, M. (2001). Feminización del trabajo. *Contrapoder*, 4 (5).
- Martín-Barbero, J. (1998). Redescubriendo al pueblo: la cultura como espacio de hegemonía. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello.
- Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14(27), 114-143.
- Mauro, K. (2018). #MiráCómoNosPonemos ¡CORTEN! *Revista Anfibia*, UNSAM.
- Mauro, K. (2016). Apuntes sobre una cuestión pendiente: la actuación cinematográfica. *Imagofagia*, (13).
- Mauro, K. (2014). Elementos para un análisis teórico de la actuación: Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 19, 137-156.
- Mauro, K. (2011). Alcances y límites de una perspectiva canónica: la actuación entre las nociones de “representación” y de “interpretación”. En: Larios Ruiz, S.; Mauro, K.

- et al. *Escenarios Post-Catástrofe, 1º Premio de Ensayo Teatral*. México: Artezblai, 51-92.
- Monfort, F. (2018). Sacar el cuerpo. *Página12*, 9 de noviembre de 2018.
- Palermo, H. (2017). *La producción de la masculinidad en el trabajo petrolero*. Buenos Aires: Biblos.
- Pérez, M. (2015). Las donaciones piadosas y el modelo del don. En: Astarita, C. (Comp.), *La Edad Media. Recorridos historiográficos*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Rodríguez Durán, A. B. (2014). Los sentidos del trabajo femenino en la Argentina del 1900. En *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP 3 al 5 de diciembre de 2014 Ensenada, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Tríbulo, J. A. (2006). *Stanislavski-Strasberg*. Barcelona: Atuel.
- Ure, A. (2003). *Sacate la careta*, Buenos Aires: Norma
- Vargas-Monroy, L. Disciplinarización del género y producción de mujeres trabajadoras: una discusión desde la obra de Paul B. Preciado. *Intervenciones en estudios culturales*, 3(4), 79-93.
- Veloz Contreras, A. (2010). Mujeres purépechas en las maquiladoras de Tijuana: Entre la flexibilidad y significación del trabajo. *Frontera norte*, 22(44), 211-236.