



Universidad Nacional de San Martín

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (IDAES)

LAS ECONOMÍAS DE LA MILITANCIA CULTURAL

Aportes, ganancias y deudas en la gestión colectiva de un centro cultural autogestionado

María Delfina Zarauza

Tesis para la obtención del título de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Culturales

Directora: Mariana del Mármol

Mayo 2024

Agradecimientos:

Agradezco a todas las personas que contribuyeron en diferentes momentos y desde diferentes roles para que esta investigación sea posible

Índice:

Presentación de mi investigación:	4
Resumen	7
Palabras claves:.....	7
Introducción.....	8
Centros culturales, colectivos artísticos y autogestión: una problemática muy trabajada.	11
El desinterés económico en el arte y en la militancia: un relevamiento de estudios sobre esta temática.	23
La Grieta y su Galpón: mis casos a analizar.....	30
Metodología.....	33
Estructura de la tesis	36
Capítulo 1: Construir un Galpón. Gabriela, Andrea y cómo empezó todo.	41
Año '93: ser nómades, estar en espacios prestados.	44
Entrar en un barrio, tomar un Galpón	50
“Grietos viejos” / “Grietos nuevos”: el colectivo y el Galpón hoy	59
Capítulo 2: Entrar al Galpón. Laura, su gente y su préstamo.....	67
La Fabricuera, el espacio de Laura	68
Dejar de ser nómade, entrar al Galpón.....	75
El desencanto y el reclamo por el pago de la deuda	79
Capítulo 3: Hacerse un lugar en el Galpón. Yerman, Paul, la barra y los eventos.....	99
El Galpón: ¿un lugar de trabajo y un lugar de militancia?.....	100
Los nuevos en el Galpón	111
Conclusión.....	124
El Galpón como un territorio en disputa.	127
Los tiempos en La Grieta. Cómo el tiempo se constituye en un capital	131
Las valoraciones y las significaciones del dinero dentro de La Grieta.	136
Las ganancias que ofrece el colectivo	142
Bibliografía.....	147
Trabajos sobre La Grieta	153
Publicaciones de La Grieta.....	154

Presentación de mi investigación:

En la presente tesis, que he desarrollado como producción final para la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Culturales (IDAES-UNSAM), me he propuesto analizar el modo en que es significado y valorado el dinero dentro de un colectivo artístico que lleva adelante el sostenimiento de un centro cultural autogestionado. Con este estudio pretendo generar un aporte a las investigaciones ya realizadas sobre este tema, centrándome en problematizar una caracterización de estas prácticas artísticas que se ha consolidado en dichos estudios previos, donde se ha considerado que en ellas prima un desinterés sobre la ganancia de dinero que definiría su carácter político-militante.

La relación entre arte, dinero, trabajo y militancia ha sido una problemática sobre la cual ya se han desarrollado varias investigaciones. También fue el tema de mi tesina de Licenciatura en Historia de las Artes Visuales (soy egresada de la Facultad de Artes de la UNLP¹), donde busqué analizar las posibilidades laborales que ofrecían los centros culturales autogestionados a los artistas que participaban de su gestión y sostenimiento.

En esta investigación realicé un estudio de caso, tomando como objeto de análisis La Despensa Cultural, un centro cultural de la ciudad de Las Flores (Provincia de Buenos Aires) que se mantuvo abierto entre el 2001 y 2009, y estaba gestionado por un grupo de florenses que habían estudiado alguna carrera en artes o tenía una producción artística personal. Mi objetivo principal fue averiguar si este centro cultural había logrado constituirse como espacio laboral para los artistas que habitaban en dicha localidad.

En este análisis pude observar que, si bien este centro cultural no había generado posibilidades concretas de trabajo para los artistas florenses, sí habilitó nuevas vías de circulación de producciones artístico-culturales y de interacción entre artistas locales y de otras ciudades que les permitieron a algunos de ellos incorporarse en un circuito artístico más amplio que les ofrecía mayor reconocimiento y legitimidad.

¹ Hasta el año 2019 aproximadamente, esta institución era conocida como la Facultad de Bellas Artes. En ese año se aprobó el cambio de nombre a Facultad de Artes.

Cuando decidí retomar esta problemática para pensar y proyectar mi tesis de Maestría (en el año 2016 aproximadamente), yo me encontraba viviendo en La Plata y participando en un colectivo artístico platense llamado La Grieta, grupo que gestionaba un centro cultural ubicado en un galpón ferroviario abandonado (actualmente continúan gestionando este espacio). En ese galpón recuperado por el colectivo se desarrollaban diversas actividades, como talleres de formación en danza, teatro, literatura, artes visuales, entre otras disciplinas artísticas, tanto para niños, adolescentes y adultos. También los fines de semana se organizaban espectáculos musicales, muestras de teatro y danza, presentaciones de libros y otros eventos. Además, en ese edificio funcionaba una biblioteca popular y un programa de acción social dependiente del Ministerio de Desarrollo Social de la Provincia de Buenos Aires en el que se becaban a chicos de bajos recursos para que asistan a los talleres que se dictan en ese espacio.

Siendo integrante de La Grieta, gran parte de mi tiempo libre lo pasaba en el Galpón colaborando con actividades que se realizaban allí adentro (asistía a un taller de actuación, ayudaba con los eventos de fines de semana, participaba de las reuniones del grupo y de las jornadas de limpiezas, entre otras cosas). Desarrollando estas actividades fui encontrando una nueva arista a mi temática de investigación, permitiéndome así definir una nueva problemática para abordar en mi trabajo de tesis de Maestría.

Durante mi estadía en este colectivo pude percibir que las categorías nativas de “militancia” y “trabajo” con frecuencia entraban en contradicción. Si bien varias de las personas que participaban de este colectivo proyectaban obtener alguna remuneración económica por ciertas actividades que llevaban adelante en el Galpón (como era el dictado de talleres, encargarse de la iluminación y sonido de los espectáculos o la atención de la barra en los eventos), al interior de este grupo circulaba una idea de “militar el espacio”, que implicaba hacerse cargo de actividades que permitieran el sostenimiento del centro cultural sin recibir una remuneración económica a cambio. Entre estas tareas se encontraban las relacionadas para el mantenimiento edilicio del Galpón, las que permitían el desarrollo de las actividades (como la colaboración en los eventos de fin de semana), cuestiones administrativas (el pago de servicios o los trámites de habilitación), la búsqueda de recursos económicos y materiales para el sostenimiento del edificio, entre otras cuestiones. Por ende, la militancia aparecía

asociada a una resignación de la remuneración de dinero, presentándose por momentos como algo opuesto al trabajo.

Algo que pude observar fue que, si bien las nociones de trabajo y militancia en centros culturales autogestionados habían sido tratadas por algunas investigaciones (a las cuales haré referencia en la introducción), seguía constituyendo una problemática que necesitaba profundización. Esa fue la tarea que me propuse llevar a cabo en el transcurso de esta tesis. A través de un relato etnográfico, intenté retomar las trayectorias de vidas de algunos integrantes de La Grieta para analizar el modo en que las personas establecían relaciones con el colectivo y el centro cultural, observando como el dinero participaba de estos vínculos y se convertía en un factor central para establecer las nociones de militancia y trabajo al interior de este grupo.

Para ello fui recolectando datos a partir de registros obtenidos de instancias de observación participante que llevé adelante durante un año, desde octubre de 2016 hasta noviembre de 2017, y diferentes entrevistas en profundidad realizadas a integrantes de La Grieta entre los años 2017 y 2018. Todo esto realizado en el marco de un trabajo de campo que se extendió durante los dos años mencionados. En las páginas que suceden a continuación, presentaré el análisis al que he arribado en el transcurso de esta investigación.

Resumen

Esta tesis indaga la circulación y valoración diferencial del dinero en la gestión colectiva de un centro cultural autogestionado, y procura analizar cómo este objeto se convierte en un transmisor de valores morales que permiten definir esta actividad como una forma de militancia cultural.

Llevando adelante un relato etnográfico que me permitió centrarme en la perspectiva de los actores, busqué comprender cómo el vínculo que las personas establecen con el dinero se vuelve un factor central para definir sus ideas de trabajo y militancia. Mi intención fue analizar cómo estas dos categorías entraban en conflicto cuando los propios actores que llevaban adelante la gestión de dicho espacio intentaban convertir esta práctica en una forma de obtener recursos para su subsistencia.

Para concretar estos objetivos, realicé un estudio de caso, basado en un trabajo de campo de corte etnográfico, que incluyó observación participante y entrevistas en profundidad en La Grieta, un colectivo artístico de amplio reconocimiento y trayectoria dentro de la ciudad de La Plata que desde el año 2004 se encuentra gestionando un centro cultural emplazado en un galpón ferroviario abandonado del barrio platense Meridiano V. Tejiendo diálogos entre la construcción del relato etnográfico y los aportes de bibliografía sobre espacios culturales autogestionados, militancias, usos sociales del dinero y discusiones sobre el trabajo artístico pude observar un complejo sistema de apuestas, aportes, inversiones, pérdidas y ganancias en el que el dinero es un elemento entre otros dentro de los engranajes que sostienen el funcionamiento de un proyecto cultural autogestionado.

Palabras claves: DINERO, MILITANCIA, TRABAJO, ARTE, AUTOGESTIÓN.

Introducción

Durante la década del '80, comenzó a experimentarse en Argentina un proceso particular dentro del mundo artístico-cultural. El final de la última dictadura militar y la vuelta a la democracia fue acompañado de una proliferación de expresiones artísticas. Varias de ellas se desarrollaron en espacios considerados atípicos, como la calle y diversos ámbitos de la vía pública, bares, negocios y clubs de barrios, sótanos de casas viejas y viviendas particulares, instalaciones edilicias abandonadas de edificios públicos como estaciones de trenes, entre otros ámbitos. Se observaba en el ambiente artístico una necesidad por parte de los artistas de diversas disciplinas (artes visuales, teatro, danza, música, fotografía) de hacer públicas sus producciones y encontrar nuevos espacios de difusión de sus obras por fuera de los que ofrecían las instituciones estatales y el circuito comercial.

Por un lado, los convocaba el desafío de reactivar las búsquedas de experimentaciones artísticas que habían comenzado a desarrollarse entre los años '60 y '70 en Argentina y que quedaron clausuradas con el Golpe de Estado del '76. Pero también contaban con una intención de construir un circuito alternativo a los ámbitos oficiales y comerciales, discutiendo las lógicas que allí proponían para llevar adelante los procesos de producción y circulación de producciones artístico-culturales².

En este contexto comenzó a gestarse un fenómeno significativo: la creación de centros culturales autogestionados. Así fue como se denominaron a diversos edificios donde comenzaron a desarrollarse actividades artístico-culturales como talleres y

² Como plantean varias autoras que analizan las diversas dinámicas de los circuitos artísticos en Argentina desde las vanguardias artísticas que surgen en los '60 hasta la actualidad, entre ellas Ana Longoni (Longoni, Mestman: 2008, Longoni: 2014), Andrea Giunta (Giunta: 2009) y Ana María Battistozzi (Battistozzi: 2011), las manifestaciones artísticas que se autodefinían como político-militantes y se dieron en este país luego de la dictadura militar, tomaron como referencia expresiones artísticas desarrolladas a finales de los años '60 y principios de los '70.

Las investigaciones de Ana Longoni intentan representar cómo las vanguardias artísticas argentinas de la década del '60 y el '70 tomaron las ideas de colectivización, militancia y politización para definir su práctica artística. El acto político de estas nuevas manifestaciones estaba dado en la ruptura con la consagración del artista individual, la búsqueda de nuevos espacios de producción y circulación por fuera de los circuitos tradicionales que ofrecían el reconocimiento artístico, y la vinculación con organizaciones y asociaciones que no formaban parte del campo del arte, como fueron sindicatos, agrupaciones militantes, etc. (Longoni, Mestman: 2008, Longoni: 2014).

Algunos estudios como los de Andrea Giunta han destacado que estas experiencias de colectivización en arte de los años '60 y '70 fueron retomadas como referentes por varios colectivos y proyectos artísticos autogestionados surgidos en esta última época, retomando las problematizaciones que dichas vanguardias habían desarrollado sobre la relación del arte y la política para proyectar y definir sus propias prácticas (Giunta: 2009).

espectáculos de danza, teatro, artes plásticas, música, circo, literatura, muestras de arte, entre otras actividades similares. Generalmente contaban con un grupo de personas que se encargaban su funcionamiento y sostenimiento, organizando la programación de espectáculos, definiendo horarios de talleres y encargándose del mantenimiento de las condiciones edilicias del inmueble.

Si bien este resurgimiento inició en los años '80, fue durante la década del '90 y principios del S. XXI cuando llegaron a adquirir una gran relevancia por su proliferación en diferentes ciudades argentinas, sobre todo en Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Fue tan significativa la cantidad de centros culturales que se generaron en esos años, que lograron constituirse como un fenómeno llamativo en el ámbito artístico y cultural del país, convirtiéndose en objeto de interés para diversas investigaciones en Ciencias Sociales y Estudios Culturales³.

En estos estudios, los centros culturales autogestionados fueron definidos como espacios que habilitaban la producción y difusión de diversas expresiones artísticas que no podían o no querían incorporarse a los ámbitos tradicionales de circulación como los espacios estatales o los que ofrecían las industrias culturales, por eso se los denominó “alternativos” (Giunta: 2009, Wortman: 2009.). Si bien el dinero que lograba recaudarse de estas producciones artísticas era escaso, quienes gestionaban centros culturales autogestionados veían como una necesidad generar posibilidades para su promoción y visibilidad. Principalmente porque respondían a búsquedas estéticas entendidas como originales por no responder a las demandas del mercado ni al pedido del gran público. Esta priorización de la originalidad artística frente a la ganancia económica llevó a instalar un imaginario social donde estos espacios fueron caracterizados como “sin fines de lucro”. Sostener esta actividad sin recibir una remuneración a cambio era considerado como una forma de militancia.

A medida que fue pasando el tiempo y los centros culturales perduraron abiertos en el transcurso de los años, la relación de las personas que participan de estos espacios con el dinero fue experimentando algunas revisiones. En consonancia con la creciente preocupación de los artistas de distintas áreas por reivindicar el carácter laboral de su tarea (Osswald: 2009; Infantino: 2011), quienes se encargaban de la gestión y el sostenimiento de los centros culturales autogestionados comenzaron a reclamar que

³ Sobre estos estudios se hará una mención más profunda y detallada posteriormente en el estado de cuestión del tema.

estas actividades fueran consideradas como un trabajo y se ofreciera una remuneración económica por su realización. Fue así como la reivindicación del arte como trabajo pasó a ocupar un lugar central en el discurso político de aquello que formaban parte de estos proyectos culturales.

Teniendo en cuenta este cambio de perspectiva que se estaba experimentando al interior del circuito artístico, me llamaba la atención que la relación de las personas con el dinero continuaba significando un conflicto para aquellos que participaban de centros culturales autogestionados, principalmente porque ponía en crisis una idea de militancia que históricamente había imperado en dichos ámbitos. Y fue esta conflictividad lo que me propuse analizar en mi tesis.

Para llevar a cabo este objetivo, decidí desarrollar un relato etnográfico tomando como caso a analizar La Grieta, un colectivo artístico de la ciudad de La Plata (Pcia. de Buenos Aires - Argentina) que gestiona un centro cultural al que llaman El Galpón, porque estaba instalado en un galpón abandonado perteneciente a las instalaciones ferroviarias de un servicio de trenes platenses que, desde mediados de los '70, ya no funcionaba como tal. Allí he realizado un seguimiento y registro de las actividades que desarrollaban las personas que formaban parte de dicho colectivo, a partir de un trabajo de campo con instancias de observación participante que inicié en octubre de 2016 y continué hasta noviembre de 2017 y entrevistas en profundidad que realicé entre los años 2017 y 2018. En esta tarea, centré mi mirada en observar como el dinero participaba de la construcción de relaciones entre los integrantes de este grupo y los conflictos que dichas personas experimentan al momento de contemplar una remuneración económica por las actividades que llevan adelante en ese centro cultural. Un aspecto que considero necesario marcar y aclarar en este momento es que, durante mi trabajo de campo, yo cumplí un doble rol dentro de La Grieta. Antes de elegir este espacio como mi caso a analizar, formaba parte del colectivo como integrante. Para que el análisis desarrollado en el transcurso de esta tesis tuviera validez científica, necesité realizar un trabajo de reflexividad que me permitiera comprender las relaciones que había establecido con los diferentes integrantes de este colectivo y el modo en que esto influía en las distintas instancias de mi investigación, ya sea en el periodo de trabajo en el campo como en el posterior análisis y sistematización de la experiencia vivida con el grupo. En páginas posteriores explico las estrategias metodológicas que utilicé para poder procesar y reflexionar sobre esta situación.

Centros culturales, colectivos artísticos y autogestión: una problemática muy trabajada.

(Presentación del Estado de Cuestión del Tema)

Los centros culturales autogestionados ya han sido objeto de estudio de varias investigaciones en Argentina. Sobre todo, porque, a finales de la década del '90 e inicios del siglo XXI, pudo observarse un crecimiento en la creación de estos espacios, llegando a constituir un fenómeno cultural tan significativo que despertó el interés de muchos investigadores.

Una de las primeras caracterizaciones de los centros culturales autogestionados fue la que realizó la historiadora del arte Andrea Giunta en su libro *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (Giunta: 2009). Allí la autora pudo observar que quienes creaban y gestionaban este tipo de centros culturales consideraban esta práctica como una actividad política y militante, ya que implicaba una actividad colectiva que discutía la consagración de la figura de artista individual y permitía el desarrollo de proyectos por fuera de los espacios expositivos tradicionales (como museos, galerías de arte, salas de exposición, etc.), permitiendo una vinculación con otras territorialidades y otros sujetos ajenos al campo artístico.

Para Giunta, esta idea sobre la militancia que primaba en dichos proyectos artísticos autogestivos recuperaba ciertas problematizaciones promovidas por los artistas de las vanguardias de la década del '60 y '70 en Argentina en torno al papel político y social del arte. Principalmente en la intención de conectar el arte con la vida social vinculándolo con las problemáticas sociales presentes en la sociedad de ese momento; y tomar el arte como una herramienta para hacer visibles las diversas luchas sociales. Las investigaciones llevadas adelante por Ana Wortman (Wortman: 2009; 2015) y su equipo también se han convertido en estudios representativos sobre este tema. Realizando entrevistas en profundidad a diversas personas que participaban de la gestión y sostenimiento de diferentes centros culturales ubicados en Capital Federal, esta autora pudo observar que sus interlocutores consideraban la autogestión o gestión colectiva como una forma alternativa de hacer y difundir arte, ya que, según ellos, funcionaban con lógicas diferentes a las que proponían las industrias culturales, las cuales desde sus miradas, promovían la mercantilización de la vida social y del arte, generando manifestaciones artísticas destinadas únicamente al consumo de un público

masivo. Wortman identifica así que para sus interlocutores cobra un valor positivo el hecho de que la participación en el sostenimiento y gestión de un centro cultural autogestionado constituya una actividad “sin fines de lucro”. La intención de estos centros era ofrecer un espacio para que se desarrollen actividades artísticas que no tuvieran un reconocimiento o aceptación en los circuitos de difusión establecidos y legitimados dentro del campo del arte. Por ejemplo, habilitar un lugar para que toquen bandas que no tenían contrato con discográficas o no salían en radios reconocidas, o generar salas donde grupos de teatro o de danza que no contaban con acceso a los teatros estatales o comerciales pudieran mostrar sus obras. También los centros culturales funcionaban como espacios para organizar ciclos de cine con películas independientes que no aparecían en la cartelera de los cines o estaban por muy corto tiempo. Estos espectáculos no solían tener amplia convocatoria de público, motivo por el cual la recaudación de dinero que obtenían, en ocasiones, solo alcanzaba para cubrir los gastos del evento y dejar un resto de dinero para el sostenimiento del espacio. Era muy difícil que algo de esa ganancia pudiera destinarse a las personas que participaban de la organización y desarrollo de estas actividades. Por eso, se instaló el supuesto entre las personas que organizaban estas actividades que sostenía que quienes deseaban participar de un centro cultural autogestionado no podían proyectar ganar dinero por ello.

Sin embargo, los entrevistados por Wortman manifestaban como una característica positiva el hecho de no ganar dinero. Para ellos, eso permitiría crear instancias de socialización entre las personas reguladas por otros valores que no estaban determinados por lo económico. Esta desvinculación o independencia con respecto a al dinero marcaba el carácter político y militante de los modos autogestionados de producir y difundir expresiones artísticas como música, teatro, danza, entre otras. Estos estudios nos permiten ver que, en el discurso de los propios actores, primaba una concepción del dinero como un factor que propiciaba la mercantilización de las prácticas artísticas que ellos llevaban adelante.

Otro aporte interesante a esta problemática lo realiza la socióloga argentina Denise Osswald (Osswald: 2009), quien trabajó junto con Wortman en varias de sus investigaciones. Dicha autora se preocupó principalmente por tratar de analizar cómo los artistas y organizadores de centros culturales autogestionados fueron construyendo sus trayectorias laborales. Sus investigaciones también las desarrolló realizando

entrevistas en profundidad a diversas personas que se encargaban de la organización, gestión y sostenimiento de centros culturales autogestionados ubicados en Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Los centros culturales que Osswald tomó como objetos de análisis se crearon a mediados y finales de la década del '90, momento donde en Argentina se implementó un modelo económico neoliberal que generó una fuerte crisis económica con la caída y cierre de varias industrias nacionales. También se llevaron adelante políticas estatales que posibilitaron la flexibilización laboral, incrementando los índices de desocupación y de precarización e inestabilidad en el trabajo. En el ámbito artístico-cultural, los interlocutores de Osswald observaban una ausencia de políticas culturales estatales que promovieran y estimularan procesos de elaboración y difusión de producciones artísticas, como becas para solventar gastos de realización y formación en danza, teatro, música, artes visuales y audiovisuales, etc. Frente a este contexto, los centros culturales autogestionados se crearon como proyectos que buscaban promover y apoyar a artistas que no tenían espacio para mostrar sus obras. No eran pensados como una alternativa para ganar dinero.

Sin embargo, Osswald observó en sus entrevistas que, a medida que pasaron los años y los centros culturales se mantuvieron abiertos en el tiempo, surgió la necesidad de comenzar a pensar en modos de generar ingresos para las personas que realizaban las tareas de gestión y sostenimiento de estos espacios. Una de las cuestiones que expresaron sus interlocutores es que a varios de ellos les costaba mucho mantener en el tiempo su participación en un centro cultural cuando tenían que combinar esta actividad con otros aspectos que formaban parte de su vida (como el trabajo y la vida familiar). Por eso, para no verse en la necesidad de abandonar dichos espacios por un trabajo que les permitiera subsistir, se tuvieron que encontrar formas de generar una ganancia de dinero para estas personas. Frente a dicha situación, en muchos centros culturales se decidió destinar como ingresos personales parte del dinero obtenido de las entradas que se cobraban en los eventos o espectáculos artísticos, de las cuotas de los talleres o de las ventas de bebidas y comidas. El dinero aparecía como una forma de garantizar su permanencia en estos proyectos. Los interlocutores de Osswald afirmaban que la forma de organizar estas actividades remunerativas era a través del cooperativismo, en la cual se intentaba reivindicar lo colectivo y lo comunitario como formas legítimas de ganar dinero; proponiendo una lógica contradictoria a las

dinámicas individualistas que proponían los ámbitos considerados comerciales como las Industrias Culturales.

Estos cambios que observa Denisse Osswald en las maneras de entender las remuneraciones económicas al interior de los centros culturales autogestionados también las menciona la antropóloga argentina Julieta Infantino (Infantino: 2011, 2012) en sus investigaciones sobre el desarrollo de las artes circense en Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esta autora observó que, a partir de 1983, expresiones culturales consideradas populares como el tango, la murga, el candombe, el teatro callejero y comunitario, la música y las artes circenses, comenzaron a tener mucha más visibilidad en la escena artística porteña. En las artes circenses específicamente, los artistas dedicados a esta disciplina no contaban con espacios para mostrar sus obras, ya que los ámbitos de circulación de producciones culturales, como salas de teatro estatales o del circuito comercial, los medios de comunicación o centros culturales pertenecientes al Estado, como el Centro Cultural Rojas o el Centro Cultural Recoleta, no contemplaban este arte para incorporarla a sus grillas de programación.

Ante la dificultad para encontrar espacios donde mostrar sus espectáculos, los artistas circenses optaron por utilizar la calle como ámbito de exhibición o abrir centros culturales autogestionados propios, los cuales también les permitieron dictar talleres para enseñar distintas técnicas de circo (como malabares, tela, etc.). Según lo observado por Infantino, el desempeño como docentes les ofreció a los artistas circenses ganar reconocimiento y legitimación al interior del campo artístico porteño, generando una sensación de profesionalización de esta actividad.

Este incremento en la visibilidad y el reconocimiento de las artes circenses promovió el interés del Estado para incorporar dicha expresión artística dentro de sus políticas culturales e incluirla en algunos programas estatales como Cultura en los Barrios⁴. En este programa los artistas circenses participaron como docentes no formales. También se incrementaron las propuestas de sectores privados y estatales para contratar sus espectáculos e incluirlos en alguna grilla de sus espacios culturales o festivales.

Por lo general, estas propuestas funcionaban por contrato y era por un tiempo limitado. Los artistas circenses no contaban con una estabilidad laboral ni con la seguridad de

⁴ Cultural en Barrios es un programa que depende del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y ofrece talleres artísticos en distintas disciplinas artísticas como actuación, artes audiovisuales, danza y movimiento, diseño y música, entre otras.

continuidad en el trabajo. Tampoco se encontraban en relación de dependencia con alguna institución o empresa. Ante esta situación, los artistas circenses continuaban considerándose independientes y autogestionados, ya que tenían la necesidad de estar constantemente gestionando y negociando con el Estado y con sectores privados para obtener financiamiento para sus producciones o contratos para realizar sus espectáculos o talleres.

Una caracterización más actualizada de los centros culturales autogestionados la podemos encontrar en los estudios realizados por el sociólogo Cesar Estravis Bacarla (Estravis Bacarla: 2014; Estravis Bacarla, C. y Zapata Gallaguer, C: 2015), quien se interesó por analizar los modos en que se desarrollaban los procesos de producción, circulación y consumo artístico dentro de dichos espacios. Este autor tomó como casos a analizar diversos centros culturales porteños definidos como autogestionados. En todos ellos observó algunas características compartidas; por ejemplo, que se ubicaban por fuera de las zonas que era considerada como el circuito tradicional artístico de la ciudad, en las cuales se ubicaban los teatros, cines y museos porteños con mayor reconocimiento. Todos poseían una infraestructura edilicia mínima; esto se debía a que los edificios donde se llevaban a cabo estos proyectos no habían sido concebidos en sus orígenes como centros culturales, sino que se trataba de casas o galpones que luego fueron remodelados por los artistas para funcionar con estos nuevos fines. Estas remodelaciones implicaron la necesidad de instalar baños, cocina que permitiera la atención al público con comercialización de bebidas y comida, depósitos, salidas de emergencia, entre otras refacciones. Incluso requirieron instalar una zona del escenario y otra para la ubicación del público. La mayoría se encontraban en un marco legal incierto, con trámites de habilitación sin realizar o en proceso de ser habilitados.

Estravis Bacarla también observa que frecuentemente eran gestionados por un grupo de personas aficionadas a la música, el teatro o las artes visuales que fantaseaban con vivir del arte. A estos grupos solían denominarlos como “colectivos artísticos”⁵. Tanto los artistas que participaban de estos centros culturales como el público que asistía a los eventos que allí se realizaban solían ser personas con alta formación. En su mayoría contaban con títulos universitarios o se encontraban cursando alguna carrera. A su vez,

⁵ Algo que aclara Cesar Estravis Bacarla y puede que no apareciera de una forma tan clara en las otras investigaciones mencionadas es que “colectivo artístico” constituye una categoría nativa dentro de estos grupos.

las familias aparecían como un importante sostén económico en las personas que gestionaban estos espacios, lo que les permitía tener trabajos con poca carga horaria y dedicar mayor tiempo a estos proyectos artísticos.

Un aporte del estudio realizado por Estravis Bacarla que me interesaría destacar es que permite visibilizar que las prácticas de producción y consumo de espectáculos artísticos dentro de centros culturales autogestionados están atravesadas por una identificación de clase. Las personas con las que dialogó este investigador, por lo general, respondían a una clase media profesional universitaria, resultándole difícil encontrar en estos espacios gente que no hubiera transitado por este nivel de formación o no poseyera alguna vinculación con el mundo universitario. Con esta observación, Estravis Bacarla habilitó la posibilidad de pensar cómo influyen las condiciones de clase en los procesos de apropiación de prácticas y ámbitos artísticos autogestivos.

Las investigaciones mencionadas hasta el momento se centraron en representar la escena artístico-cultural porteña, y funcionaron como un insumo de gran importancia para lograr caracterizar la incidencia de la formación de centros culturales autogestionados en la constitución de un circuito artístico alternativo en dicha ciudad⁶. Han permitido ver cómo, dentro de estos centros culturales, se fue haciendo presente entre quienes integraban estos espacios la problemática del trabajo en el campo del arte. Garantizarles cierta ganancia de dinero a quienes se encargaban de tareas de gestión y sostenimientos del edificio (y de las actividades que se generaban allí dentro) apareció como una estrategia de asegurarse la permanencia de las personas en el espacio y que no terminaran marchándose por ofertas laborales que conseguían en otros ámbitos. Sin embargo, implementar esta nueva perspectiva presentaba sus complicaciones, porque el dinero recaudado de los espectáculos y talleres que desarrollaban no era suficiente para solventar las remuneraciones de las personas individuales y los gastos del sostenimiento del espacio. Esto dio lugar a las tensiones que venimos señalando entre el trabajo no remunerado (que se comprende como una

⁶ Las investigaciones que he seleccionado para realizar el Estado de cuestión del tema se han centrado principalmente en analizar la relación de los centros culturales autogestionados con prácticas propias de grupos juveniles; entendiéndolos como un espacio de participación política que encontró esta franja etaria en contextos de crisis. Pero también considero importante mencionar que otros estudios, como los que realizó la antropóloga argentina Marcela Alejandra País Andrade, han hecho hincapié en la incidencia que los centros culturales autogestionados han tenido en la recuperación del patrimonio, donde se hace presente una revalorización de la historia del barrio en el cual se encuentran emplazados o los edificios que fueron utilizados para su instalación, como Estaciones de trenes, casas abandonadas y clubes (País Andrade: 2011).

militancia por el sostén de los espacios) y el trabajo remunerado, necesario para la subsistencia personal.

En La Plata, ciudad donde realicé mi investigación, también pueden encontrarse varios estudios desarrollados sobre este tema, enfocados en caracterizar la escena local.

La Plata es la ciudad capital de la Provincia de Buenos Aires (provincia que cuenta con el mayor número poblacional del país). Esta localidad se caracteriza por poseer las dependencias gubernamentales de la provincia (Ministerios, Legislatura Provincial y las instituciones del Poder Judicial Provincial). También cuenta con uno de los centros universitarios más antiguos y de mayor reconocimiento en el país, la Universidad Nacional de La Plata. Es reconocida por recibir anualmente una gran cantidad de jóvenes provenientes de todo el país que viene a estudiar carreras en dicha casa de estudios.

Así mismo, cuenta con varias instituciones artísticas de gran reconocimiento: el Teatro Argentino y las dependencias de la Comedia Provincial, el Museo Provincial de Bellas Artes, el Pasaje Dardo Rocha, el Teatro Municipal Coliseo Podestá y el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano⁷. A su vez, ya desde la década del '80, ha

⁷ El Teatro Argentino es un teatro dependiente del gobierno de la Provincia de Buenos Aires que se encuentra emplazado en la ciudad de La Plata. Es uno de los teatros más antiguos de Argentina. Posee un gran prestigio, entre otros aspectos, por contener una sala lírica y ofrecer espectáculos de ópera y vallet.

El Teatro de la Comedia de la Provincia se creó en septiembre de 1958 como el primer teatro oficial de prosa itinerante que tenía la misión de producir, estimular y llevar la actividad teatral a todo el territorio bonaerense. La Comedia de la Provincia produce espectáculos teatrales y realiza obras con diversas instituciones como hospitales, escuelas, comedores, etc.

El Museo Provincial de Bellas Artes es un museo de arte ubicado en la ciudad de La Plata. Fue inaugurado en el año 1922 y su primera directora fue Ernestina Rivademar. En el año 1930 fue designado como nuevo director el artista plástico Emilio Pettoruti. Cuenta con una importante colección de obras visuales de artistas argentinos de gran reconocimiento de diversos periodos históricos.

El Pasaje Dardo Rocha es un centro cultural de dependencia municipal que está ubicado en el centro de la ciudad de La Plata. En sus principios operó como estación ferroviaria y en el presente es un centro cultural y funcionan varias dependencias del Municipio.

El Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano es un museo creado en 1999 cuya colección congrega diversas producciones artísticas contemporáneas de Argentina. Su patrimonio más importante es la vasta colección que posee en obras de los movimientos Concreto-Invención, Madí, Invencionismo y Perceptismo (movimientos artísticos argentinos de vanguardia de la década del '40-'50).

El Teatro Coliseo Podestá es un teatro también ubicado en la ciudad de La Plata, pero de gestión municipal. Es uno de los teatros más antiguos de la ciudad y, si bien no tiene gran reconocimiento a nivel nacional o provincial, si ha adquirido un fuerte prestigio dentro del municipio.

En la ciudad de La Plata también encontramos varias instituciones educativas, tanto terciarias como universitarias, que ofrecen formación en diversas disciplinas artísticas. Una de las más reconocidas es la Facultad de Artes (ex – Facultad de Bellas Artes) de la Universidad Nacional de La Plata. Allí se dictan profesorado y licenciaturas en Artes Visuales, en Música (incluyendo la carrera de Música Popular, Dirección de Orquesta, y de formación específica en algún instrumento) y de Diseño (en Comunicación Visual, Audiovisual, Industrial y Multimedial). Es una de las facultades en arte más antigua de Argentina y posee un gran prestigio en toda Latinoamérica.

desarrollado una gran actividad artístico-cultural independiente o alternativa, gestándose espacios de exposición, salas de teatro, centros culturales, manifestaciones callejeras como murgas, cuerdas de candombe y carnavales, entre otras. Es así como esta ciudad ha adquirido un importante reconocimiento como promotora de actividades artístico-culturales en el país.

Esta intensa actividad cultural desarrollada, tanto en espacios estatales como en el circuito alternativo, promovió la realización de muchas investigaciones que buscaron caracterizar la escena cultural de dicha localidad. Entre aquellas que estudiaron y analizaron centros culturales autogestionados en La Plata, se encuentra el trabajo de Alicia Valente (Valente: 2014, 2017, 2019), quien se ha ocupado de caracterizar el modo en que surgieron y se fueron desarrollando estos espacios desde inicios del Siglo XXI hasta la actualidad.

Alicia Valente ofrece en sus investigaciones, realizadas entre los años 2015 y 2017, una caracterización general del funcionamiento de los centros culturales platenses. La recolección de datos la realizó a través de entrevistas y diálogos informales que mantuvo con diferentes personas que participaban de la organización y gestión de estos espacios. Analizando estos relatos, pudo destacar algunas características con las cuales intentar formular una definición general de lo que es un centro cultural y el modo en que participa del circuito artístico platense.

Valente observo que por centros culturales se hace mención a espacios físicos diversos que son utilizados para la producción y, sobre todo, exhibición de producciones artístico-culturales. Allí se realizan exposiciones (de pinturas, esculturas, fotografía, etc.), recitales, funciones de obras de teatro o danza y presentaciones libros publicados a través de editoriales independientes. A su vez, funcionan como espacios para comercializar producciones en Artes Visuales, literarias y discos independientes. Y son ámbitos de formación en arte, ya que en ellos suelen dictarse talleres en diferentes disciplinas artísticas⁸.

A su vez, encontramos en esta localidad institutos de nivel terciario que ofrecen propuestas de formación en otras disciplinas artísticas. Es el caso de la Escuela de Teatro de La Plata (que cuenta con diversas carreras orientadas a las artes escénicas), la Escuelas de Danzas Clásicas y la Escuela de Danzas Tradicionales “José Hernández” donde se dictan carreras orientadas a los distintos estilos de danza. También se encuentra el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi, institución dedicada a la formación musical.

⁸ En los centros culturales analizados por Valente se desarrollaban talleres de artes visuales, literatura, fotografía, danza, teatro, artes circenses, entre otros.

La mayoría de estos espacios fueron definidos por sus integrantes como autónomos o independientes, ya que no adscribían a una organización política o social en particular; tampoco dependían de algún organismo estatal. Aunque sí solían recurrir a programas estatales como subsidios o becas para solventar algunos gastos que acarrearba el sostenimiento del edificio o los costos que involucraban algún proyecto social o artístico que llevaban adelante. Sin embargo, esto no parecía condicionar a las personas que gestionaban estos centros culturales su estado de independencia; ellos seguían considerando que los recursos económicos y materiales los obtenían por su propia autogestión, y las becas y subsidios aparecían como un recurso más entre otros que lograban conseguir a partir de su propia labor. Por este motivo, se denominaban autogestionados.

También en los casos analizados por dicha autora, la práctica de organizar y sostener centros culturales era considerada como una militancia dentro del ámbito cultural. Principalmente porque se proponía como una práctica colectiva, cuya organización y funcionamiento se definía a través de asambleas, donde se promovían formas horizontales y colaborativas de participación, rompiendo con las jerarquizaciones verticalistas entre sus miembros. Además, desde los centros culturales se intentaba generar propuestas artísticas que se articularan con el territorio, tratando de construir lazos con los vecinos que habitaban el barrio donde se encontraban emplazados y haciéndolos partícipes de sus propuestas artísticas. Es así como los interlocutores de Valente definieron a los centros culturales como lugares de encuentro y de construcción de identidad comunitaria.

Otro trabajo que profundiza sobre esta caracterización es el que realizó Lucia Gentile (Gentile: 2013) en torno a algunos centros culturales de la ciudad de La Plata. Realizando entrevista a sus gestores, Gentile observó que sus entrevistados concebían su trabajo dentro de estos espacios como una forma de militancia. Lo político en estas prácticas se definía en el modo de gestión que llevaban adelante, donde lo autogestivo e independiente cobraba una fuerte valorización. A partir de estos relatos, la autora remarcó que la redefinición de la militancia en la gestión cultural se dio dentro de una tradición de centros culturales ya existente en la ciudad de La Plata. Si bien en los primeros años (ubicados a principios del 2000) la acción política de los centros culturales estaba más asociada a los posicionamientos político-partidarios, los nuevos

espacios que surgieron durante el 2010 en adelante buscaron la politicidad en los modos de gestión y en el tipo de manifestaciones artísticas que promovían.

En esta misma línea de investigación podemos encontrar los trabajos realizados por el equipo de investigación que dirige Cristina Fukelman (Fukelman: 2014; Fukelman, Di María y Sánchez Pórfido: 2019) radicado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Desde el 2010, este proyecto ha venido realizando un relevamiento de los diversos centros culturales ubicados en la ciudad, tratando de caracterizar las formas de organización interna que poseen estos espacios y como intervienen en el contexto artístico cultural local. Estas investigaciones han remarcado el cooperativismo y la construcción de redes de relaciones entre pares como las bases de la organización que han permitido su sostenimiento.

Otro aporte interesante lo ofrecen las investigaciones de Matías López (López: 2017; Fernández y López: 2013), quien se dedicó a indagar espacios de exhibición y circulación para producciones artístico-culturales vinculados, sobre todo, a las artes visuales. Durante su trabajo de campo etnográfico, que inició a mediados de 2012 y finalizó en el 2015 aproximadamente, se encontró con un circuito bastante consolidado que le permitió definir los espacios culturales emergentes como ámbitos de legitimación artística y de lucha de posicionamientos e ideas al interior del campo cultural. Si bien estos espacios de exposición y comercialización de producciones artísticas visuales no se consolidaban como actores importantes en el mercado del arte contemporáneo, sí habían logrado constituirse como agentes de valoración y legitimación dentro del contexto artístico platense, convirtiéndose en ámbitos de reconocimiento para artistas emergentes.

Una idea que expresa este autor a partir de sus observaciones en el campo, y que considero un aporte significativo a los estudios que he venido desarrollando en esta introducción, es que, estos espacios anidaban personas que estaban vinculadas al universo del arte dentro del aparato institucional-estatal, pero ocupaban posiciones subordinadas. Desde su mirada, en estos espacios culturales independientes encontrarían un “lugar de vida” para entretejer relaciones, códigos y amistades.

López reconoce el valor significativo que adquiere la construcción de vínculos para las personas que gestionaban centros culturales autogestionados o transitaban por ellos, porque estas redes de relaciones, no solo se convertían en una vía a través de la cual podrían posicionarse dentro del campo artístico local, sino que también

habilitaban otros ámbitos de legitimación de la práctica artística. En este sentido, la posibilidad de ser artista se constituiría colectivamente.

Esta perspectiva presentada por López comparte varias cuestiones con la idea de “ganarse la vida” propuesta por los autores Susana Narotzky y Nico Besnier (Narotzky y Besnier: 2020). En su artículo *Crisis, valor y esperanza: repensar la economía*, dichos investigadores expresan que, ante la falta de recursos económicos y de poder, las personas suelen desarrollar estrategias para lograr acceder a una vida que consideran que vale la pena ser vivida. En estos casos, ganarse la vida dependería de la cooperación entre diferentes individuos y de la formación de colectivos que den sentido a la existencia y le permitan acceder un futuro esperable y deseable. Relacionando estas reflexiones con los estudios presentados de Matías López, podríamos decir que los centros culturales se constituirían como lugares donde cierto grupo de personas con escaso capital simbólico dentro del campo artístico podrían acceder al futuro deseable de ser reconocidos como artistas.

Por último, me interesa destacar los trabajos de Pablo Pesco (Pesco: 2019) y Melina Pérez (Pérez: 2023) en torno a las redes de centros culturales y el proceso de legislación de estos espacios en la ciudad de La Plata.

Pesco (Pesco: 2019) observa que, como respuesta a diversas clausuras que sufrieron algunos centros culturales platenses por parte del gobierno municipal, comenzaron a organizarse redes de espacios culturales. La intención de estas redes era armar una entidad o asociación entre diferentes centros culturales de la ciudad que permitiera resguardar y dar valor a la actividad que se producía en dichos espacios y reclamar al Estado la creación de políticas culturales que acompañaran y protegieran estos proyectos artísticos. La demanda central que promovió la formación de estas redes fue la creación de una ordenanza municipal que gestionara una habilitación específica para espacios culturales. Para ello se organizaron foros, marchas, manifestaciones artísticas en espacios públicos y diversas actividades culturales. Desde la mirada del autor, estas redes permitieron posicionar los centros culturales autogestionados como lugares de referencia de producción artístico-cultural. Pero, además, dio lugar a que se afianzara el concepto de “trabajador de la cultura” y generara una identidad en torno a quienes esperaban subsistir de la actividad artística. Ante esto, Pesco afirma que existe una economía en torno a los circuitos culturales autogestivos donde se organizan formas de trabajo específicos del sector. Las redes que se organizaron en La Plata en torno a

estos espacios permitieron reconocer que las políticas restrictivas y de clausura constituyeron una forma de vulnerar los derechos fundamentales de quienes se desempeñaban laboralmente en dicha actividad.

También Melina Pérez trabaja estas cuestiones en una tesis de reciente publicación (Pérez: 2023). En esta investigación realiza una historización de los procesos que dieron lugar a la emergencia de los centros culturales autogestionados de La Plata y a la formulación de la ordenanza municipal que regula su habilitación específica. Reconstruyendo las trayectorias de quienes se encargan de la gestión de dichos espacios, esta autora se propuso indagar las representaciones que estas personas poseían sobre las relaciones entre arte, cultura y Estado. A lo largo de su trabajo, Pérez señala en varias ocasiones la importancia que va cobrando a lo largo del tiempo el reconocimiento de los centros culturales autogestionados como ámbitos laborales para los trabajadores del arte y la cultura local. Menciona como un hito importante la inclusión de la figura de cooperativas en la mencionada ordenanza (cuando en las regulaciones anteriores sólo existía la de Asociación Civil, comprendida como “sin fines de lucro”) y la presencia del término “autogestión” tanto en el articulado de la ordenanza como en los modos en los que los espacios comenzaron a nombrar su actividad. También refiere a una complejización de la idea de “la cultura como un derecho”, que pasa a entenderse no solo como la ampliación del acceso a los derechos culturales por parte de la comunidad, sino también incluyendo a quienes lo sostienen en su rol de trabajadores del arte y la cultura.

Las investigaciones mencionadas me permitieron ver que los centros culturales autogestionados fueron proyectados como ámbitos laborales; aunque quienes participaban en ellos los consideraran poco redituables económicamente. Sin embargo, los artistas que gestionaban estos espacios siguieron ponderando que era necesario sostenerlos a pesar de la escasa rentabilidad económica que ofrecían. Principalmente porque estos ámbitos permitían promover otras formas de producción y circulación del arte que no estaban mediados por el interés de ganancia de dinero. Por ese motivo, revalorizaban el cooperativismo y la autogestión como maneras de organizarse y adquirir recursos. Así vemos como, más allá de la creciente preocupación de los colectivos artísticos por la consideración del arte como trabajo, la renuncia a una remuneración económica significativa seguía considerándose como una forma de militancia en la organización de centros culturales autogestionados.

Teniendo en cuenta esta situación, consideré necesario, para profundizar en esta problemática, desarrollar un recorrido sobre diversas investigaciones que analizaron los valores que le fueron adjudicados al dinero en los circuitos artísticos autogestivos y el lugar que fue cobrando el desinterés sobre lo económico tanto en las prácticas artísticas como en las prácticas militantes.

El desinterés económico en el arte y en la militancia: un relevamiento de estudios sobre esta temática.

Indagando diversos estudios, argentinos como de otros países, pude darme cuenta de que el desinterés por lo económico es una problemática que tiene gran significación tanto dentro del arte como en la militancia. Algunas de las características que adquiere este desinterés son compartidas en estos dos ámbitos, pero en otros aspectos presentan ciertas diferencias.

Una de las teorías más representativas que analiza el lugar que ocupa el desinterés económico en los procesos de producción y circulación artísticos es la desarrollada por Pierre Bourdieu (Bourdieu: 1995,1996, 2010) en su definición y caracterización del campo artístico y literario. Según este sociólogo francés, el arte funciona como un espacio de lucha, donde los distintos agentes que participan de él disputan la posibilidad de ser reconocidos socialmente como artistas. Las obras de arte constituirían un tipo particular de bien simbólico, que se caracterizaría por poseer una doble faceta (como mercancías y como significaciones). Por ende, para este autor, el arte se estructuraría como un universo relativamente autónomo, relativamente dependiente, del campo político y del campo económico.

Dentro de la diversidad de bienes simbólicos que se producen en las sociedades capitalistas contemporáneas, Bourdieu identifica dos sub-campos de producción, que coexistirían como dos modos de producción antagónicos. Fue a partir de esta relación de antagonismo como dicho autor intentó construir una definición propia de arte.

Por un lado, encontraríamos aquellas producciones culturales desarrolladas dentro de las industrias culturales, las cuales estarían destinadas a satisfacer una demanda de mercado. Aquí, los productores culturales buscarían reproducir estéticas preestablecidas que garantizarían la satisfacción de la demanda preexistente de la

clientela, priorizando un éxito inmediato y asegurando el rédito económico a corto plazo.

En el polo opuesto se encontraría el campo de producción restringida, donde se priorizaría a creación de obras de arte “puras”, destinadas a la apropiación simbólica. Este sistema de producción busca la independencia del mercado y sus exigencias. En estos casos, el éxito no estaría determinado por la ganancia de dinero que se pueda recaudar de la venta de estas producciones, sino en el reconocimiento puede obtener de sus pares cada persona que aspira a ser artista. Como expresa el propio autor “...*El mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho de decirse artista y, sobre todo, de decir quién es artista...*” (Bourdieu: 2010 p.p. 25).

Para Bourdieu, dentro de estas lógicas de producción y circulación de bienes simbólicos operaría lo que él llama la economía anti-económica del arte “puro”, basada en los valores del desinterés y el rechazo de la lógica comercial y del beneficio económico a corto plazo. Según lo que propone esta teoría, este desinterés estaría dado por la intención de los artistas de lograr una independencia de las demandas del público masivo para desarrollar libremente una propuesta estética personal. Su principal objetivo estaría puesto en obtener un reconocimiento de sus pares y de aquellas personas e instituciones que operan como legitimadores dentro del campo artístico. Este reconocimiento podría llegar en algún momento a generar, en determinadas condiciones y a largo plazo, una ganancia de dinero. Pero no es algo que los participantes del campo artístico tengan asegurado. Para dicho autor, las apuestas dentro de este campo del arte no estarían orientadas a la ganancia de dinero sino a un reconocimiento social.

Algo similar observaron algunas investigaciones que se interesaron por analizar diferentes prácticas militantes y el modo en que se relacionan con el dinero. Los estudios que realizó Karina Mauro (Mauro: 2018) sobre la formación de sindicatos de actores en Argentina, ofrecen un aporte para pensar cómo surge esta idea de asociar la militancia en la práctica artística a una resignación de remuneración económica. Esta investigadora argentina, dedicada a estudiar y analizar las condiciones laborales en el sector artístico-cultural, observa que en la década del '20, cuando el teatro se instaló en nuestro país como forma masiva de entretenimiento y se volvió una actividad sumamente lucrativa, surgieron demandas de diferentes agentes implicados en dicha

actividad, principalmente de actores y actrices, reclamando mejoras en sus condiciones laborales. Esto los llevó a agruparse en sindicatos y asociaciones (como la Sociedad Argentina de Actores) y realizar huelgas como forma de protesta. Para lograr compensar las pérdidas de dinero que les generaban a dichas personas estas acciones de protesta (al no participar de espectáculos teatrales, los actores y actrices no contaban con una remuneración), comenzaron a implementar maneras alternativas de producción de obras de teatro que les permitieran recaudar dinero en los periodos de huelga. Para ello formaron cooperativas con las cuales autogestionar espectáculos y festivales teatrales y así juntar fondos para que los huelguistas pudieran subsistir mientras se sostenían las acciones de lucha.

Esta forma alternativa de organización de las compañías teatrales buscaba implementar la autogestión, tratando de eliminar la figura de empresario de sala como la persona que suministraba los medios económicos para la realización de los espectáculos. En su lugar, los grupos teatrales proponían una organización cooperativa para gestionar los recursos por sí mismos. Estos grupos consideraban que, separando al empresariado teatral de sus organizaciones, se lograría resguardar a la práctica teatral de su mercantilización y del afán de lucro, permitiendo así que primaran las pretensiones artísticas en la creación de las obras.

A su vez, llegaron a consolidarse algunos valores a partir de los cuales se definió una moralidad en torno al desarrollo de esta práctica. Entre ellos, aparecían las ideas de que la actividad teatral debía volcarse al bien común y a la transmisión de valores culturales, no respondiendo a las demandas de consumo del público. Dentro de esta concepción, el arte pasaba a cumplir una función social de formación de los espectadores.

También se establecieron algunos criterios con respecto a la organización interna de estos grupos independientes, como la rotación de roles protagónicos para evitar que se consolidaran jerarquías entre los diferentes integrantes o la repartición igualitaria de ganancias entre los miembros.

Es interesante ver acá como en el cooperativismo se articula una moral en torno al rédito económico donde, si bien se acepta y contempla que la actividad actoral es un trabajo por el cual se obtiene dinero, estas formas de producción cooperativas privilegian el cuidado de los lazos internos en el grupo por sobre la posibilidad de ganancia de dinero. Así como veíamos en los estudios sobre centros culturales, en estos

casos analizados por Mauro, los afectos también son antepuestos a la remuneración económica. Y en varias ocasiones se los piensa como dos cosas contrapuestas.

Esta tensión se profundiza con el teatro militante que surge en la década del '30. En esta década apareció lo que se denominó el teatro independiente, una forma de hacer teatral que se organizó a partir de una nueva versión de cooperativismo. Quienes ejercían la actividad teatral en este nuevo tipo de organización se definían como militantes. Consideraban que el arte tenía una función social de promover en las personas una visión que problematizara el sistema capitalista y las formas mercantilizadas de producción artística que se generaban principalmente en el circuito comercial. Para no mercantilizar la actividad, los agentes del teatro independiente tenían prohibido ganar dinero de la actuación. No podían sindicalizarse ni profesionalizarse. La mantención de los artistas debía garantizarse por actividades extra-artísticas. Los actores y las actrices también debían conservar su anonimato. No les permitían obtener un reconocimiento simbólico por su actuación.

Dentro de los análisis que Mauro realiza sobre el teatro independiente de la década del '30 hubo una cuestión que llamó mi atención. Dicha autora observa que ciertos sectores intelectuales de izquierda que participaron de la gestación del teatro independiente asociándose a grupos teatrales, buscaron a través de este medio promover sus valores ideológicos en diversos sectores medios y populares argentinos. Esta unión entre artistas independientes e intelectuales de izquierda se generó, entre otros motivos, por un desplazamiento que los intelectuales venían experimentando como clase dirigente por una clase netamente política. El campo artístico le habilitó a este grupo excluido de los ámbitos políticos un espacio para disputar poder a las clases dirigentes. Este planteo de Mauro permite suponer que los intereses puestos en juego en el teatro independiente no iban asociados a la remuneración de dinero o la obtención de prestigio artístico, sino a las pretensiones de participar en el campo político.

Una situación similar pudo observar el investigador francés Daniel Gaxie (Gaxie: 2005) en sus estudios sobre la militancia en partidos y agrupaciones de izquierda en Francia. En sus investigaciones, este autor busca problematizar una idea dominante que ha imperado en las descripciones sobre la actividad militante, donde se afirmaba que la participación de las personas en estas agrupaciones políticas estaba orientada exclusivamente por una adhesión a la causa ideológica a la cual adscribía la organización. Esta caracterización de la militancia estableció la idea de que, quienes

se unían a una organización política, lo hacían preocupados únicamente por cuestiones políticas y guiados por el deseo de participar activamente a favor de la doctrina de la organización.

Realizando estudios de campo en diferentes organizaciones políticas de izquierda en Francia, Gaxie observa que, si bien quienes llevaban a cabo esta actividad militante remarcaban un desinterés por obtener una remuneración económica, hay otras retribuciones que ellos adquirirían en el desarrollo de su militancia que eran de su interés.

Existe un conjunto de recompensas simbólicas que ellos esperaban obtener por su participación en la militancia. Entre ellas, se destacaba la posibilidad de obtener prestigio social que les generaría satisfacciones morales y un sentimiento de superioridad ética ante la comunidad de la cual formaban parte. También era un ámbito para construir relaciones con personas allegadas a ámbitos de desempeño político o universitario que les permitirían proyectar un acceso a cargos docentes en la universidad o puestos políticos. Esto llevó a Gaxie a afirmar que en la actividad militante operaba una idea de inversión que no necesariamente estaba asociada a la retribución de dinero.

Este lenguaje militante también remarcaba el sacrificio, donde se valoraba a quienes llevaban adelante un servicio gratuito ayudando en el desarrollo de una causa colectiva. Se fue construyendo así una sacralización de la causa colectiva y una santificación de las acciones que, a través de la militancia, se llevaban adelante para su defensa. Estos preceptos morales se instaron conjuntamente con una condena a la búsqueda de ganancias personales y una estigmatización de espacios y actividades que proveían una remuneración monetaria, como podía ser el trabajo asalariado. Frente a esto, Gaxie observó que en el discurso de los militantes con los cuales interactuó durante su trabajo de campo, aparecía una estigmatización de la profesionalización de la práctica militante.

El desinterés por lo económico también es analizado por Ariel Wilkis (Wilgis: 2008, 2013), investigador argentino que se especializa en la sociología y la antropología del dinero. Sus estudios se han enfocado mayormente en analizar las moralidades que se construyen en torno al dinero en los diversos usos cotidianos que las personas hacen de este objeto. Entre los diversos grupos sociales con los que este investigador ha trabajado, se encuentran sus análisis sobre la actividad que desarrollaban mujeres

voluntarias de Cáritas⁹ en barrios populares del Gran Buenos Aires (Argentina); donde prestaban colaboración en eventos de beneficencia que se organizaban en parroquias católicas de barrios. El propósito de este investigador era mostrar cómo las ideas de “interés” y “desinterés” sobre lo económico operaban en los circuitos de ayuda dentro de los sectores populares como estrategia de distinción y jerarquización de clase entre quienes efectúan las donaciones y quienes recibían los actos de caridad.

Acompañando la actividad de estas mujeres, a través de un estudio etnográfico, Wilkis pudo observar que, todas ellas eran católicas practicantes con hijos que asistían a colegios religiosos del barrio. Generalmente, en estas instituciones comenzaban a participar de la entrega de alimentos. Ellas insistían que la ayuda que prestaban a la parroquia o al colegio era sin esperar nada a cambio. En ese “desinterés” que expresaban las voluntarias de Cáritas, remarcaban un sacrificio que ellas realizaban al comprometerse con las actividades de beneficencia. Muchas veces, ellas debían abandonar algunas actividades de sus hogares para estar presente en los repartos de mercadería o en las ferias, porque sentían que asistir todas las veces a estas actividades era algo necesario. Insistían que su intención era hacer un bien al otro, no buscaban un beneficio personal por esa actividad.

A ese dinero que las voluntarias se negaban a recibir, Wilkis lo catalogó como “dinero sacrificado”. Ese sacrificio de dinero era contrapuesto por estas mujeres a otras formas de ayuda que se llevaban a cabo en sus barrios, donde veían que las personas obtenían una remuneración por el desarrollo de esa actividad, como podían ser la entrega de mercaderías o planes sociales por parte de programas estatales o agrupaciones políticas. En esa oposición, las voluntarias expresaban una valoración moral donde la resignación de ganancia personal de dinero aparecía como una forma de jerarquizar los distintos ámbitos que gestionaban los circuitos de ayuda en los barrios populares. También Wilkis remarca en sus estudios que las voluntarias de Cáritas podían realizar ese sacrificio de dinero porque contaban con un sustento económico que no dependía de ese acto de beneficencia y con tiempo para aportar en esa actividad. Es así como

⁹ Cáritas es una organización perteneciente a la Iglesia Católica que trabaja para dar respuesta a las problemáticas sociales de las comunidades excluidas y personas en situaciones de pobreza en Argentina. Trabaja a través de voluntarios que implementan programas en educación, economía social y solidaria, autoconstrucción de viviendas, adicciones, asesorías legales, asistencia sanitaria y ayuda inmediata ante situaciones de pobreza o emergencias climáticas. Es una organización que está presente en diferentes ciudades del país.

este investigador llega a afirmar que el desinterés económico constituía una forma de distinción de clase.

Estas problematizaciones en torno al desinterés sobre lo económico que las investigaciones presentadas plantearon tanto en el arte como en la militancia me permitieron observar que no siempre las personas asocian la ganancia o inversión a la adquisición de dinero. Sin embargo, el dinero aparece y participa de distintas formas en las relaciones que las personas entablan al compartir y participar conjuntamente de una práctica social. Y en muchas ocasiones se vuelve un objeto a través del cual expresan y transmiten una forma moral de pensar y definir el mundo.

Esto me llevó a pensar que era necesario problematizar esa característica de “sin fines de lucro” que tanto mencionaban los integrantes de centros culturales autogestionados al momento de definir su participación en estos espacios. Para ello consideré fundamental recuperar los trabajos teóricos de Viviana Zelizer (Zelizer: 1994-2005), quien se ha interesado por analizar el modo en que el dinero interviene y participa en las relaciones interpersonales y de intimidad, intentando demostrar que, en las diversas transacciones que llevan adelante las personas en sus vidas cotidianas, esta moneda se va resignificando y adquiriendo diversos valores y sentidos hasta llegar a convertirse muchas veces en un elemento de demostración de afectos o reconocimientos.

En libros como *El significado social del dinero*, publicado por primera vez en 1994, y *La negociación de la intimidad*, publicado en 2005, esta autora cuestiona una concepción sobre el dinero fuertemente arraigada en algunas teorías económicas que se proponen como una continuación de la corriente marxista, donde el único valor que se le adjudicó a este objeto es el valor de cambio. Estas teorías establecieron y consolidaron un imaginario social en torno al dinero donde se lo consideró carente de significado y que, al ser incorporado en las relaciones cotidianas, neutralizaba las cualidades distintivas de los objetos que formaban parte de las transacciones monetarias, igualando todo a un único valor que era el precio comercial. Desde la mirada de estas teorías económicas que Zelizer se propuso discutir, el avance del dinero en las diversas relaciones cotidianas de las personas habría provocado que la vida social se volviera cada vez más fría, distante y calculadora.

Contradiendo esta postura, Zelizer afirma que sucede lo contrario. Al incorporarlo con mayor frecuencia en diferentes transacciones comerciales y hacerlo participe de las diversas relaciones que se entablan en su vida cotidiana, las personas han

introducido nuevas distinciones y significaciones en torno al dinero, creando con estas definiciones formas propias de monedas. Para dicha autora, en estos usos cotidianos que las personas hacen del dinero lo van marcando con diferentes significados y valores. Es así como este objeto se vuelve un medio para demostrar afectos, también para expresar y preservar categorías morales que definen y estructuran los diversos vínculos entre las personas. Es así como lo van resignificando y cargando de valores propios.

La Grieta y su Galpón: mis casos a analizar

(Una descripción del campo y mi lugar dentro de él)

En esta investigación decidí llevar adelante un relato etnográfico a partir de un estudio de caso, realizando trabajo de campo con el Grupo La Grieta, un colectivo artístico de la ciudad de La Plata (capital de la Provincia de Buenos Aires – Argentina), que desde el año 2004 gestiona un centro cultural emplazado en un galpón perteneciente a las instalaciones abandonadas de una estación de trenes de dicha ciudad que cerró sus servicios en 1977.

La Grieta es un colectivo artístico que se creó en 1993 cuando un grupo de amigos, en su mayoría estudiantes universitarios, 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 años¹⁰. En general, este grupo de amigos compartían una mirada crítica y un fuerte

¹⁰ La creación de La Grieta como una revista cultural no es un hecho aislado. Claudia Uhart, socióloga argentina, analiza como 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 en la vida social a través de intervenciones culturales.

Los 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 (como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo o asociación H.I.J.O.S.) o sindicatos y gremios de trabajadores. La intención era ampliar los lazos que se estructuraban al interior del circuito del arte y en el ámbito universitario, vinculándolo con la lucha de diferentes movimientos sociales de ese entonces. Esta politización de la práctica artística era considerada por los artistas que la llevaban adelante como una “militancia cultural” (Uhart: 2008).

disgusto ante las políticas neoliberales implementadas por los gobiernos de Carlos Menem¹¹.

Para presentar los números de la revista, organizaban otras actividades culturales como recitales de música, charlas y lecturas de poesías, obras de danza y teatro, muestras fotográficas, etc. Por varios años no contaron con un espacio propio donde realizar estas actividades, motivo por el cual las llevaban a cabo en lo que llamaron “lugares prestados”, que eran centros culturales, salas de teatro o de exposición independientes de La Plata, aulas de las facultades donde estudiaban (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Facultad de Bellas Artes, entre otras pertenecientes a la Universidad Nacional de La Plata) o salas que les brindaba el Teatro de la Universidad. Recién consiguieron ese lugar propio en el año 2004, a través de relaciones que establecieron con una asociación vecinal integrada por ex-trabajadores de la Estación Provincial Meridiano V (una estación de trenes inaugurada en el año 1910 y que fue cerrada en 1977 cuando el gobierno militar clausuró su último servicio), lograron acceder a un galpón abandonado perteneciente a las instalaciones de dicha línea férrea que se encontraba en desuso. Los integrantes de La Grieta recuperaron y acondicionaron el edificio para desarrollar ahí sus actividades.

Finalizadas estas obras, mudaron a ese edificio 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 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.

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. Este reconocimiento ha sido reforzado, entre otras cuestiones, por muchas investigaciones que lo tomaron como su objeto de estudio y analizaron sus acciones, caracterizándolas como formas

¹¹ Carlos Menem fue un presidente argentino que gobernó entre los años 1989 y 1999. Su gobierno se caracterizó por la implementación de políticas neoliberales que llevaron a la privatización de varias empresas estatales y el consecuente despido de un gran número de empleados. A su vez, hubo una fuerte reducción de los gastos del Estado que impactó en los presupuestos destinados a la educación, las políticas culturales y sociales, etc.

disruptivas y originales de generar arte en el contexto artístico platense de mediados de los '90 e inicio del Siglo XXI (Correbo: 2010; Gálvez y Sciorra: 2010; González Canosa: 2011; Negrete: 2010).

Mi ingreso a La Grieta no fue desde el rol de investigadora, podría decirse que ingresé como una “grieta nueva”¹². En el año 2014, inicié en ese espacio un taller de teatro que dictaba Laura, una directora de danza y teatro con gran reconocimiento en el ambiente del teatro independiente de La Plata. Unos seis meses después aproximadamente, Paul y Yerman (dos compañeros del taller) comenzaron a atender la barra del Galpón que se abría para los eventos que se organizaban los fines de semana, vendiendo allí comida y bebidas. Como yo había establecido una relación de amistad con ellos, y los fines de semana contaba con tiempo libre, iba a darles una mano en esta actividad. De paso me entretenía, estaba en contacto con gente, charlaba, etc.

También prestaba mi ayuda en la organización de los eventos; por ejemplo, asistiendo en la puesta de luces, atendiendo la boletería o acomodando el escenario y las gradas para el público antes y después de cada función. Poco a poco fui participando de otras actividades que se realizaban en La Grieta, como algún evento que programaban para juntar plata para el Galpón o en las jornadas de limpieza. A través de estas actividades fui conociendo personas que integraban este colectivo artístico, pero no formaban parte del grupo de teatro en el cual yo participaba.

Finalmente, en octubre de 2015, asistí a mi primera “reunión de grupo”. Estas reuniones son encuentros que organizan los integrantes de La Grieta para conversar y discutir sobre su organización interna y el modo en que van a llevar adelante el sostenimiento del Galpón (pago de facturas, problemas edilicios, deudas del espacio, trámites, organización de los eventos, etc.). Siempre consideré ese momento como mi ingreso al colectivo.

En septiembre de 2016 inicié el trabajo de campo para mi tesis de Maestría y tomé La Grieta como caso de estudio. Esta elección estuvo guiada en gran medida por mi deseo de seguir participando de las actividades que se desarrollaban en ese centro cultural y no perder mi lugar como integrante, además del interés académico por indagar el modo en que se estructuraban las relaciones internas entre los integrantes del grupo al

¹² “Grieta nueva” es una categoría nativa de gran relevancia en mi investigación y que posteriormente recuperaré a lo largo de mi análisis.

compartir y sostener en conjunto un espacio común como era el Galpón, práctica que dentro de La Grieta se definía como un acto de militancia¹³.

Esta decisión me llevó a planificar y proyectar cautelosamente mi metodología, tratando de sostener un trabajo de investigación científica entre todo el conjunto de lazos relacionales y de afecto que me atravesaban con el campo y con mis interlocutores. Para ello, me apoyé en ciertos materiales bibliográficos que me permitieron constituirme como investigadora en todo este proceso. Abordaré estas cuestiones en el siguiente apartado.

Metodología

En esta investigación me propuse realizar un relato etnográfico, siguiendo las trayectorias de algunos integrantes de La Grieta. Mi intención fue centrarme en las trayectorias de vida de las personas y no en el colectivo. Para esto tomé como guía la perspectiva de análisis que utilizó Julieta Quirós (Quirós: 2006, 2011) en sus estudios sobre las organizaciones sociales y políticas que militan en barrios populares del conurbano bonaerense. Dicha autora propone tomar una mirada descentrada de los movimientos y enfocarse en las trayectorias particulares de las personas que participan de ellos; esto permitiría dar cuenta de la trama de relaciones interpersonales que se dan entre los individuos y los grupos. Desde este punto de vista, la autora logra mostrar que los modos en que las personas participan de dichas agrupaciones sociales son heterogéneos, y están atravesadas por diversas emociones, sentimientos, ideas, expectativas y contradicciones.

Consideré que la perspectiva implementada por Quirós era afín a lo que yo me proponía analizar en La Grieta. Mi intención era mostrar las contradicciones que atravesaban las personas al integrar un colectivo artístico; sobre todo con respecto a esa idea de militancia que se experimentaba dentro del grupo, en la cual, por momentos, planteaba un conflicto entre el dinero como ganancia personal o ganancia para el colectivo.

¹³ Los integrantes de La Grieta mencionaban con frecuencia que ellos se encontraban en este colectivo “militando el espacio”. Esta es una categoría nativa central en el desarrollo de mi investigación y posteriormente retomaré para definirla y analizarla con mayor profundidad a lo largo de mi tesis.

Para alcanzar este objetivo, recurrí a la historia de vida (Pujadas Muñoz: 1992; Saltalamacchia, Colón y Rodríguez: 1883), una técnica de corte cualitativo que pretende comprender diferentes procesos sociales reconstruyendo las experiencias personales de los sujetos que participan de las prácticas analizadas. Se trata de un abordaje basado en entrevistas o series de entrevistas en profundidad, cuyo análisis permite observar la relación que se establece entre las subjetividades de las personas con las instituciones y los imaginarios sociales que imperan en las comunidades de las cuales forman parte. También me ha habilitado a mí, como investigadora, poner en cuestionamiento mis propias representaciones sociales y criterios morales con las cuales trataba de comprender e interpretar a mis interlocutores. Fue por este motivo que decidí retomar las historias de vida de diferentes integrantes de La Grieta (las cuales fui armando, no sólo a partir de lo conversado durante las entrevistas que les realicé, sino también de los datos obtenidos a partir de diversas instancias de observación participante en el espacio) y, con ese material de base, ir desarrollando mi análisis.

Como ya adelanté en esta introducción, durante todo mi trabajo de campo cumplí un doble rol al interior del grupo. Además de investigadora, era una integrante más del colectivo. Esta decisión me llevó a preguntarme si era posible desarrollar un trabajo de investigación que tuviera validez científica manteniendo este doble rol en el campo. Esta fue una duda que me atravesó durante todo el desarrollo de mi tesis.

Para apropiarme de mi lugar como investigadora tuve que modificar algunos aspectos de las relaciones que había establecido con las personas que participaban del Galpón. Sobre todo, necesité hacer un cambio de mirada, verme a mí y verlos a ellos desde otra perspectiva. Como plantea Rosana Guber (Guber: 2004, 2012, 2014), más allá de los vínculos previos que el investigador ha establecido con los informantes (ya sea de amistad, laborales, de negociaciones o intercambios, etc.), en el campo uno está haciendo una labor científica.

Convirtiendo a mis “compañeros” de colectivo en sujetos de estudios y, por ende, en mis informantes, estaba generando un nuevo encuentro con ellos; lo que podríamos decir un encuentro etnográfico. Para lograr este objetivo, debía estar atenta. Por un lado, necesitaba prestar atención a lo que se decía dentro de ese espacio; ver y analizar las conversaciones que se entablaban entre los integrantes de La Grieta y las situaciones en las cuales se establecían estos diálogos. Pero también tuve que fijar mi

mirada en lo que se expresaba más allá de la palabra; ver y analizar los cuerpos, sus movimientos y performances, donde se colocaban las personas y con quienes se asociaban, que tareas emprendía cada uno, etc. Para mí, fue un ejercicio de volver a mirar algo que me resultaba conocido y cotidiano, y sorprenderme de eso.

Llevar un registro de campo sistemático fue una estrategia metodológica que me resultó fundamental para construir y consolidar mi rol de investigadora. Esta actividad me puso en el compromiso de observar con atención el modo en que se desarrollaban las acciones y situaciones que tenían lugar en el Galpón y de las cuales antes participaba de forma naturalizada. Inicié un proceso de transformar lo familiar en exótico, como propone Roberto Da Matta (Da Matta: 1999). Es decir, objetivar las propias prácticas y problematizar sobre aquellas ideas y percepciones que tenía naturalizadas. Para ello, fue necesario hacer una desvinculación emocional. Esta idea me sirvió para comenzar a identificar aquellos preceptos y prácticas que había familiarizado en mi papel de integrante de La Grieta y empezar a preguntarme sobre ellas.

Pero, como bien plantea Rosana Guber (Guber: 2012) cuando presenta el concepto de *reflexividad*, aquellos investigadores que se proponen hacer una etnografía generan sus análisis sobre una relación, la que ellos establecen con sus interlocutores. Lo que los sujetos dicen de su mundo social está atravesado por las condiciones y situaciones en las cuales lo dicen. Y también por una intención, tanto en el investigador como en sus interlocutores, de manejar las situaciones en las cuales establecen relaciones, interactúan y dialogan. El modo en que los interlocutores ven al investigador y los roles que le asignan dentro del grupo constituye un factor determinante que influirá sobre aquellos aspectos de su mundo social que las personas decidirán mostrar y compartir con el investigador.

En este sentido, debo aclarar que, a pesar de haber hecho explícito con el resto de los integrantes de La Grieta mis intenciones de utilizar dicho colectivo como caso a analizar en mi tesis de maestría, ellos siempre me vieron como una integrante. Para mis interlocutores, mi tesis era un proyecto más que una participante de La Grieta llevaba adelante dentro del Galpón; así como otros desarrollaban talleres, realizaban obras o participaban de la biblioteca popular.

Sin embargo, en la instancia de análisis de mis notas de campo y de escritura de tesis, consideré necesario distanciarme de ese espacio físico del cual formaba parte. Motivo

por el cual dejé de asistir al Galpón, de colaborar en los eventos, de participar de las reuniones de grupo y de hacer teatro con Laura. Esta distancia me permitió consolidar mi posición como investigadora y agudizar mi mirada analítica. Fue una postura necesaria para poder reflexionar sobre mis propias afectividades y experiencias puestas en juego durante mi estadía en el campo.

Estructura de la tesis

Además de la Introducción que acabo de presentar, esta tesis cuenta con tres capítulos y finaliza con una conclusión. Cada uno de los capítulos es un relato etnográfico donde retomo las historias de vida de algunos integrantes de La Grieta para analizar a través de ellas el lugar que ocupa la militancia y el dinero en sus experiencias dentro del colectivo y del Galpón.

En el primer capítulo, llamado “*Construir un Galpón. Gabriela, Andrea y cómo empezó todo*” tuve como propósito reconstruir la historia La Grieta y analizar cómo llegó a consolidarse como uno de los colectivos con mayor reconocimiento en el circuito artístico-cultural de la ciudad de La Plata. Para concretar este objetivo, recuperé los relatos de Andrea y Gabriela; dos integrantes de dicho colectivo que participaron de su creación.

Mi intención fue reconstruir a partir de sus relatos la historia de La Grieta; tomando como momentos claves la formación del colectivo en el año '93 (cuando iniciaron sus actividades creando una revista cultural), su incorporación al barrio Meridiano V vinculándose con la Asociación de Vecinos de Estación Provincial¹⁴, participando de la Asamblea barrial y el desarrollo de La Muestra Ambulante¹⁵. Para esto recuperaré

¹⁴ La Asociación de Vecinos de Estación Provincial (en el desarrollo del texto aparecerá abreviada como AVEP) es una asociación formada por extrabajadores de la línea ferroviaria Meridiano V que quedaron desempleados cuando este servicio férreo cesó en la década del '70. Con la vuelta de la democracia a mediados de los '80 estos extrabajadores junto a vecinos del barrio Meridiano V se propusieron recuperar las instalaciones edilicias de este complejo ferroviario que habían quedado abandonadas desde el cierre. En este proceso participó La Grieta. En el capítulo 1 de esta tesis profundizaré sobre esta cuestión.

¹⁵ La Muestra Ambulante fue una experiencia artística organizada por La Grieta y la AVEP en el barrio Meridiano V. Fue una muestra de diferentes expresiones artísticas (como fotografía y de artes visuales, recitales de música, espectáculos de danza y teatro, etc.) que utilizaron como espacios de exposición las instalaciones de la Estación Ferroviaria, garajes de casas, negocios y bares del barrio. La particularidad de esta muestra era que invitaba al público a recorrer diferentes lugares del barrio. Sobre esta muestra también profundizaré en el capítulo 1.

los trabajos realizados por Sabina Frederic sobre las relaciones vecinales y la construcción de identidades en partidos del Gran Buenos Aires (Frederic: 2004).

A su vez, busqué complementar esta reconstrucción que Andrea y Gabriela me ofrecieron de La Grieta con la mirada que ellas poseen del colectivo en la actualidad, a partir del recambio de sus integrantes. Específicamente me interesó indagar una distinción que se produce al interior del grupo entre “grietos viejos” y “grietos nuevos”. El texto “*Establecidos y marginados. Una investigación sociológica sobre problemas comunitarios*” de Norbert Elías y John Scotson (Elías y Scotson: 2016) fue un material bibliográfico que me sirvió de apoyatura en el análisis de esta distinción.

Al segundo capítulo lo denominé *Entrar al Galpón. Laura, su gente y su préstamo*. Aquí presento una caracterización de la incorporación de Laura a La Grieta, tratando de analizar cómo influyen las particularidades de cada persona en los ingresos a este colectivo artístico. He hecho foco en observar y analizar los distintos capitales que cada integrante nuevo ponen en juego para conseguir posicionarse dentro de este grupo y del Galpón.

Laura se presentó como un caso de análisis interesante porque contaba con varios capitales para aportar al momento de realizar su ingreso. Entre ellos se destacan su reconocimiento dentro del circuito artístico platense y un dinero que prestó al colectivo para realizar algunas remodelaciones edilicias del Galpón y quedó constituido como una deuda que el grupo contraía con ella.

Mi intención ha sido analizar las valoraciones que adquiere el dinero de esta deuda en las discusiones que se dieron entre los integrantes de La Grieta al pensar y proyectar formas posibles de devolverlo. Para ello retomé los textos de Viviana Zelizer (Zelizer: 2009, 2011) que me ayudaron a analizar como aparece la noción de deuda asociada a ese dinero prestado y que moralidades en torno a la participación y militancia dentro de un colectivo artístico se ponen en juego al definir las estrategias que permitieran devolverlo.

A su vez, recuperé algunas investigaciones que indagan las condiciones laborales en el ámbito artístico-cultural independiente para analizar las discusiones que sostienen los integrantes de La Grieta en torno al modo de entender y definir las relaciones entre las personas y el Galpón, y como este vínculo repercute en la construcción de sus ideas de militancia y trabajo dentro de un centro cultural autogestionado (Oswald, 2009;

Valente, 2017; Gentile, 2013; Silva, 2010; Silva y Tennina, 2011; del Mármol y Basanta, 2020).

El capítulo 3, al que denominé *Hacerse un lugar en el Galpón. Yerman, Paul, la barra y los eventos*, tiene por propósito analizar cómo son percibidas las nociones de militancia y trabajo para dos integrantes nuevos de La Grieta que reciben una remuneración por alguna de las actividades que desarrollan en el Galpón o tienen las intenciones de ganar dinero por su participación en ese espacio. Para concretar este objetivo retomé las trayectorias de Paul y Yerman, ambos fueron compañeros míos en el taller de actuación de Laura.

Paul es el encargado de la atención de la barra del Galpón, Yerman, colabora en la programación de los eventos. Aunque de maneras diferentes, ambos reciben algún tipo de remuneración por su labor. No obstante, tanto Yerman como Paul, en las entrevistas que les realicé, hicieron énfasis en definir el Galpón como lugar de militancia y no sólo de trabajo, y refirieron al dinero que resignaban para “aportar” al colectivo como una forma de “militar del espacio”. La distinción entre el dinero que se aporta al Galpón, el dinero que se gana de él y el modo en que esto se relaciona con la definición de una militancia dentro de La Grieta es lo que me he propuesto analizar en este último capítulo. Mi intención fue observar cómo influyen las condiciones de clase de cada uno de los integrantes de La Grieta en sus posibilidades “militar el espacio”, y como en relación con estas posibilidades se van estructurando jerarquizaciones hacia el interior del colectivo.

Para ello retomé los trabajos de Ariel Wilkis (Wilkis: 2008, 2013) donde problematiza la idea de desinterés sobre lo económico en las actividades militantes, filantrópicas y de caridad. Esta categoría analítica me permitió analizar como Yerman y Paul vuelven legítimas las remuneraciones económicas obtenidas en La Grieta recurriendo a su participación que consideran como militancia depositada en el espacio. También las nociones de “dinero sacrificado” y “dinero militado” que desarrolla en su libro *Las sospechas del dinero. Moral y economía en la vida popular* (Wilkis: 2008).

A su vez, me interesó observar otras ganancias que se obtienen dentro del Galpón y son contempladas y valoradas por varios de los integrantes de La Grieta. Entre ellas, la construcción de vínculos con personas pertenecientes al campo artístico y, sobre todo, al ámbito universitario de la UNLP, las cuales les habilitarían el acceso a nuevas posibilidades laborales. Para ello retomé los estudios que el teórico francés Daniel

Gaxie (Gaxie: 2005) realizó sobre las prácticas militantes en agrupaciones políticas en Francia, en los que observa que estas actividades se convierten en una vía para conseguir prestigio social o la posibilidad de entablar relaciones que les permitan a los militantes acceder a ciertos puestos de trabajo, como cargos en universidades.

Por último, retomé los trabajos de Mariana del Mármol (2020), donde describe las condiciones laborales en el circuito independiente de teatro y de danza, para analizar como los centros culturales sirvieron como espacios de construcción de redes de amistad o afecto que les han permitido a las personas que los integran proyectar y llevar adelante algunas actividades laborales. Así mismo, establecí relaciones con el trabajo etnográfico que Benoît de L'Estoile (L'Estoile: 2020) realizó en asentamientos urbanos de Brasil, donde observó la importancia que tienen los lazos de amistad al momento de conseguir ciertos beneficios como puestos u oportunidades laborales o apoyaturas económicas a través de planes ofrecidos por el gobierno.

Como cierre de esta tesis, presento un capítulo de conclusión, donde he procurado realizar una síntesis de los aportes más significativos que mi investigación ofrece a los estudios ya desarrollados sobre centros culturales que se han ocupado de caracterizar las condiciones y posibilidades laborales que se presentan en los circuitos artísticos autogestionados.

Para llevar esto a cabo, he recuperado las preguntas de investigación que iniciaron esta tesis ¿Qué valoraciones sociales se producen en torno al dinero en la gestión colectiva de un centro cultural autogestionado? ¿Qué significados adquieren las ideas de militancia y de trabajo dentro de esta práctica?

En una primera instancia, he descripto el valor que ha adquirido el Galpón para mis interlocutores, comprendiéndolo como un territorio de disputa donde los diversos integrantes de La Grieta reclamaban el derecho a hacer uso de él para llevar a cabo sus actividades artísticas. Con respecto a esto, retomé las categorías nativas “aporte” y “colaboración” al sostenimiento del espacio para caracterizar el modo en que se construye la idea de militancia al interior de este grupo.

Posteriormente recapitulé aquellos hallazgos que permiten mostrar cómo, dentro del Galpón, circulan otros tipos de capitales, además del dinero, que constituyen formas de ganancias esperables para las personas que participan de La Grieta. Y los modos en que su circulación comienza a ser habilitada en el momento que se niega la remuneración económica por el trabajo aportado al sostenimiento del espacio.

A partir de estas ideas, la tesis concluye con una invitación a repensar y problematizar aquella caracterización romantizada sobre la idea de militancia en los centros culturales autogestionados, y en el circuito artístico independiente en general, según la cual el desinterés económico (entendido como el sacrificio o la negación a una ganancia de dinero) sigue constituyendo un eje central al momento de pensar y definir el carácter político de estas prácticas.

Capítulo 1: Construir un Galpón. Gabriela, Andrea y cómo empezó todo.

Como ya he mencionado en la Introducción de esta tesis, La Grieta es un “colectivo artístico” que lleva adelante la gestión de un centro cultural autogestionado¹⁶ construido en un ex-galpón ferroviario ubicado en el barrio de Meridiano V de la ciudad de La Plata (Provincia de Buenos Aires, Argentina). Allí se realizan diversas actividades artístico-culturales. Los días de semana se dictan talleres de literatura para jóvenes y adultos, de plástica para niños y adolescentes, de danza, de vestuario y de teatro para jóvenes y adultos. Los fines de semana se organizan eventos donde tocan bandas, se dan funciones de obras de teatro y de danza y se realizan presentaciones de libros.

En este centro cultural también se desarrolla un proyecto de “acción social” llamando “Arte y Literatura”, en el cual La Grieta funciona como centro de día. Se trata de un programa que, a partir de diversos subsidios estatales, se beca a jóvenes de bajos recursos para que realicen talleres que se dictan en este espacio y, a su vez, se les ofrece una merienda y apoyo alimentario. En el marco de este programa se conformó un taller de serigrafía llamado “Animal Impreso”, creado para trabajar específicamente con los jóvenes que forman parte del programa.

La categoría “acción social” con la cual se caracteriza al proyecto “Arte y Literatura” es utilizada tanto por los integrantes de La Grieta como por los ámbitos institucionales que lo subsidian. La Subsecretaría de Niñez, Adolescencia y Familia del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación (dentro de su programa de Talleres de Promoción de los Derechos del Niño) y el Programa de Becas de Formación para Niños y Adolescentes en Situación de Vulneración Social de la Secretaría Provincial de la Niñez del Ministerio de Desarrollo Social de la Provincia de Buenos Aires son las principales entidades que subsidian este proyecto.

Por último, en La Grieta también funciona una biblioteca popular llamada “La Chicharra”, que se caracteriza por poseer una colección de libros infantiles que fueron

¹⁶ Tengo que aclarar aquí que los propios integrantes de La Grieta se consideran “autogestionados”. Si bien cuentan con algunos subsidios estatales con los cuales solventan los costos de ciertos servicios (por ejemplo, cuentan con un subsidio municipal con el cual pagan los gastos de electricidad) y funcionan en el Galpón actividades que también son subsidiadas por diferentes organismos estatales, estos ingresos son considerados como recursos que los integrantes del colectivo lograron conseguir. Los equiparan a otros recursos como las ganancias obtenidas de los espectáculos o los porcentajes que reciben de las cuotas de los talleres.

censurados en la última dictadura militar en Argentina. La biblioteca también cuenta con subsidios estatales, principalmente los que ofrece la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (CONABIP)¹⁷.

Como ya he mencionado anteriormente, La Grieta es colectivo que cuenta con más de veinte años de existencia. A lo largo de su historia ha pasado por diversas etapas y desarrollado diferentes acciones, muchas de ellas con una importante repercusión en el contexto artístico platense, que le permitieron adquirir un gran reconocimiento y llegar a consolidarse como uno de los colectivos artísticos más representativos del circuito independiente platense. Existen varios textos donde se relata la formación de La Grieta y su desarrollo como colectivo y centro cultural¹⁸.

Más allá de estos registros, considero necesario destinar un primer capítulo de esta tesis para realizar una reconstrucción propia de esta historia, retomando los relatos que me han ofrecido mis interlocutores durante el trabajo de campo. Mi intención es narrar cómo fue la construcción del Galpón desde las experiencias de sus protagonistas. Me interesa mostrar, por un lado, cómo aparece en los integrantes del colectivo la necesidad de contar con un espacio propio para el desarrollo de sus actividades. Por el otro, analizar la manera en que operan la idea de tiempo y trabajo en la construcción de ese espacio y cómo participó el dinero (y muchas veces la resignación a éste) en todo este proceso. Para llevar a cabo este objetivo, realicé entrevistas a Gabriela y Andrea, dos integrantes de La Grieta con las cuales interactué durante mi estadía en el colectivo y que forman parte de este grupo desde sus inicios en la década del '90.

¹⁷ La CONABIP es la sigla con la cual se hace referencia a la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares, que es el organismo dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación que fomenta el fortalecimiento de las bibliotecas populares de Argentina, entendiéndolas como organizaciones de la sociedad civil relevantes para el desarrollo comunitario y la construcción de ciudadanía.

¹⁸ A dichos textos ya he hecho mención en la Introducción. Entre ellos se destacan los que abordaron específicamente La Muestra Ambulante, experiencia artística realizada por La Grieta de la cual haré referencia más adelante en este capítulo. Estos trabajos analizaron principalmente el modo en que esta propuesta artística se articulaba con el territorio (en este caso el barrio Meridiano V), proponiendo nuevas formas expositivas de producciones artísticas y nuevos ámbitos de circulación y difusión para dichas producciones que se daban por fuera de las instituciones tradicionales. También se interesaron por caracterizar los nuevos lugares que ocuparon los vecinos del barrio y los espectadores en estas propuestas artísticas, donde adquirieron un lugar de participación activa dentro de la obra, rompiendo así con los modos de expectación pasivos que ofrecían las obras de arte tradicionales (Correbo: 2010, Gálvez y Sciorra: 2010, González Canosa: 2011, Negrete: 2010)

Otros trabajos centraron su mirada en analizar como Meridiano V se introdujo al circuito cultural independiente de La Plata a partir del surgimiento en esa zona de diversos bares y centros culturales que comenzaron a ofrecer espectáculos artístico-culturales. La Grieta aparecía en estos análisis como un ejemplo de esos nuevos espacios culturales que se formaron en el barrio (Cuadrado Gentile: 2016, Diaz Soler: 2010).

Andrea y Gabriela son dos de las integrantes más antiguas de La Grieta. Ambas rondan los 50 años. Gabriela es trabajadora social, recibida de la Facultad de Trabajo Social de La Plata. Está en pareja con Manuel, otro integrante de La Grieta; con él tienen un hijo. Fue quien inició con la formación de la Biblioteca Popular La Chicharra y coordina el proyecto “Arte y Literatura”. También dicta junto a Andrea un taller de literatura para adultos en el Galpón.

Por su parte, Andrea coordina otros dos talleres en el Galpón, ambos de artes visuales para niños y adolescentes. También trabaja en un programa de artes que se desarrolla en el Hospital de Niños de La Plata. Inició varias carreras que no concluyó, entre ellas Trabajo Social en la Universidad Nacional de La Plata y el Profesorado de Actuación en la Escuela de Teatro de La Plata.

La entrevista con Andrea la realicé en mi casa, una tardecita de marzo en 2018. Ella insistió en realizarla allí; si bien no era la locación que yo prefería, no pude desistir. A Gabriela la entrevisté en el Galpón. Me citó un mediodía de julio, también en 2018, luego de su trabajo en la biblioteca popular.

En los dos relatos que ellas me ofrecieron pude identificar dos momentos de La Grieta: el primero se inicia con su constitución como colectivo y la creación de la revista. En el segundo este grupo comienza a vincularse con el barrio Meridiano V a partir de la Muestra Ambulante y su posterior arribo al Galpón. En función de ello, planifiqué la estructura de este capítulo, aunque agregué un tercer momento donde presento una caracterización del colectivo a partir de mi propia experiencia participando de él, tanto desde mi rol de investigadora como de integrante.

Aquí intenté representar una distinción que se produce dentro de La Grieta entre sus miembros. Por un lado, se menciona a los “grietos viejos”, aquellos que hace varios años que forman parte del colectivo y participaron de su creación y la construcción del Galpón. Por el otro, se identifican a los “grietos nuevos”, que son las personas que se incorporaron al colectivo cuando el Galpón ya estaba construido y funcionando como centro cultural. Será en este tercer momento que se inscribirá mi experiencia dentro del colectivo y mi vínculo con otros participantes.

En estos tres apartados del capítulo trataré de mostrar cómo tiempo y trabajo adquieren un valor significativo para Andrea y Gabriela al momento de pensar su lugar dentro La Grieta. Y sobre todo analizar el valor que adquiere el trabajo no remunerado que cada persona deposita en el sostenimiento del Galpón. A su vez, me permitirá

reflexionar sobre todo el conjunto de representaciones y afectos que estas dos integrantes depositaron sobre ese edificio y el vínculo que fueron construyendo entre este espacio y su propia historia personal.

Año '93: ser nómades, estar en espacios prestados.

Si bien actualmente La Grieta funciona como centro cultural en el Galpón, ese no fue su origen. Su nacimiento como colectivo se remonta a los años 90 (entre 1992 y 1993). Ambas entrevistadas coincidieron en afirmar que la iniciativa de esta creación corrió por cuenta de Gabriela y Esteban, quienes en aquellos años eran dos jóvenes estudiantes universitarios de aproximadamente 20 años que participaban juntos de un taller de artes que se dictaba en el Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata.

Gabriela era estudiante de Trabajo Social, también en la Universidad Nacional de La Plata; una carrera que le llevó varios años terminar. Mientras estudiaba, trabajaba en lo que ella llamó “changas”; una forma coloquial que utilizó para referirse a trabajos temporarios y de baja remuneración de dinero. Comenzó a trabajar a los 15 años, colaborando los fines de semana en un comercio familiar, luego atendió un negocio ubicado en el barrio donde vivía y, finalmente, se incorporó al staff de una caja de jubilados; éste fue el empleo más extenso que tuvo hasta que empezó a desempeñarse como docente regular en una cátedra de la Facultad de Trabajo Social de la Universidad Nacional de La Plata. Hoy, además de la docencia universitaria, vive de los talleres de literatura que dicta en La Grieta, y de algunas remuneraciones que obtiene de su participación en el proyecto social “Arte y Literatura” y “Biblioteca Popular La Chicharra” (descriptos anteriormente en este capítulo). A estas últimas actividades Gabriela las calificó también como “changas”, ya son remuneraciones de dinero inestables y no implican un sueldo fijo.

Nació en La Plata y, durante la década del '80, asistió a la Escuela de Educación Secundaria Nro. 2 de dicha localidad, apodada La Legión. Formó parte de la gestación del centro de estudiantes de dicha institución, espacio en el que participó hasta egresar del secundario. Esas fueron sus primeras experiencias en la militancia que, sin embargo, luego abandonó para incorporarse a lo que ella llamó “el mundo del rock”. Según lo que me comentó en una entrevista, luego de finalizar sus estudios

secundarios, empezó a seguir algunas bandas de rock de La Plata que comenzaron a tomar relevancia y reconocimiento en los años posteriores a la última dictadura militar, como “Patricio Rey y los redonditos de ricota”. Fue ahí cuando la militancia dejó de ser un interés primordial para ella.

Esta práctica militante la recuperó con La Grieta, cuando comenzaron a acompañar a Madres de Plaza de Mayo en las Rondas de los Jueves¹⁹ y asistir a las marchas del 24 de marzo²⁰. En esos actos políticos, los integrantes de La Grieta realizaban algunas intervenciones artísticas. Sin embargo, Gabriela mencionó como su momento militante más activo su participación en asambleas barriales y ollas populares durante la crisis del 2001²¹; para ese entonces hacía casi diez años que estaba funcionando La Grieta. Esteban nació en Balcarce y estudió abogacía en la Universidad Nacional de La Plata. Su historia personal la fui reconstruyendo a partir de los datos y los relatos que me fueron ofreciendo otros integrantes de La Grieta (principalmente Andrea, Gabriela, Fabiana y Laura), porque no realicé una entrevista con él. Actualmente es docente universitario en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Nacional de Quilmes. A su vez, se desempeña en investigación, especializándose en el estudio

¹⁹ Madres de Plaza de Mayo es una asociación argentina formada principalmente por las madres de los detenidos-desaparecidos por el terrorismo de Estado implementado en el gobierno de la última dictadura militar de Argentina (1976 – 1983). La organización se creó en el año 1977.

Entre las primeras formas de reclamo que llevaron a cabo las integrantes de esta asociación fue juntarse en Plaza de Mayo, plaza que se encuentra frente a la Casa Rosada (casa de gobierno nacional en Argentina), y circular alrededor de la Pirámide de Mayo (un monumento colocado en dicha plaza). Como esta acción la realizaban los jueves, se la llamó “La ronda de los jueves”. Es una actividad que sostienen hasta la actualidad.

²⁰ El 24 de marzo de 1976 fue la fecha donde se instaló la última dictadura militar en Argentina. En la actualidad, ese día se establece como feriado nacional, en memoria a los crímenes de lesa humanidad y terrorismo de Estado llevado a cabo por ese gobierno. Las diferentes asociaciones de familiares de detenidos-desaparecidos organizan para esa fecha una marcha por reclamo de justicia y como acto conmemorativo en recuerdo a las personas víctimas del terrorismo de estado. La Grieta ha participado de esas marchas, armando carteles con consignas y algunos disfraces como sombreros de grandes tamaños.

²¹ Por crisis del 2001 se hace referencia a un periodo de la historia argentina donde, a partir de una crisis económica muy fuerte, se generaron diferentes movilizaciones y protestas sociales desde distintos sectores. Las políticas neoliberales implementadas durante los gobiernos menemistas (1989 – 1999), donde se privilegió la importación de productos y la desprotección estatal a industrias nacionales, y los ajustes económicos implementados por Fernando De La Rúa, su sucesor en el cargo presidencial (1999 – 2001), generaron un fuerte decaimiento en el poder adquisitivo de las personas pertenecientes a diferentes sectores sociales, un incremento del desempleo, de la inestabilidad y la precariedad laboral. Esta situación generó un fuerte descontento social que derivó en numerosas protestas sociales que explotaron en diciembre de 2001 y continuaron en los meses siguientes. Como medida de gobierno se declaró el “Estado de sitio” a nivel nacional. Frente a este conflicto social, y la imposibilidad de encontrar una respuesta para resolverlo, Fernando De La Rúa decidió renunciar a su cargo como presidente.

Algunos de los modos de manifestación política más implementados en ese periodo fueron los cortes de rutas y vías ferroviarias, los cacerazos y protestas en la calle, las asambleas barriales.

sobre violencia institucional e inseguridad. Integra un colectivo de investigación CIAJ (Colectivo de Investigación y Acción Jurídica) y ha publicado varios libros en referencia a dicha problemática.

Gabriela me comentó que Esteban y ella se conocieron cuando tenían aproximadamente veinte años, porque él era novio de una amiga suya. También hicieron juntos un taller en el Teatro de la Universidad. Este lazo que tenían en común, y su trabajo conjunto en el taller mencionado, los llevó a compartir varios momentos y charlas, donde descubrieron que poseían gustos similares con respecto al arte y la literatura. Pero también un interés común por comprender y generar cierto tipo de manifestaciones artísticas que tuvieran un carácter político y social, como las intervenciones públicas. De ahí les surgió la idea de armar una revista. Durante la planificación y concreción de este proyecto, se fueron sumando otras personas. Entre ellas yo destaco a Andrea y Fabiana, con quienes he construido una relación personal por compartir diversos momentos durante mi estadía en La Grieta.

Andrea es oriunda de Gonzales Chaves, un pueblo de la provincia de Buenos Aires cercano a la localidad de Tres Arroyos. Se vino a La Plata a finales de la década del '80 a estudiar abogacía. Esta carrera no le gustaba demasiado, pero decidió hacerla igual porque, de toda la oferta educativa que la Universidad Nacional de La Plata poseía en ese momento, era lo que para ella más se asemejaba a lo que ella pretendía estudiar, que era Sociología. La cursó por dos años aproximadamente. Luego inició Trabajo Social, donde conoció a Gabriela, y más tarde comenzó sus estudios de teatro en la Escuela de Teatro de La Plata, donde cursó casi toda la carrera sin finalizarla.

Por algunos años vivió en el Centro Universitario de Chaves, un estilo de pensionado gratuito que ofrecía vivienda a estudiantes universitarios de esa localidad que no podían pagarse su estadía en La Plata. Viviendo allí, comenzó a participar de su centro de estudiantes; con ellos empezó a asistir a las marchas en contra de la Ley de Punto Final y Obediencia Debida²²; también colaboraba en fiestas que organizaba este centro

²² La Ley de Punto Final y Obediencia Debida fue un decreto promulgado el 4 de junio de 1987 por el entonces presidente de la nación, Raúl Alfonsín, donde se dispuso la extinción de acciones penales a los militares que, “cumpliendo órdenes”, cometieron crímenes de lesa humanidad durante el terrorismo de estado llevado a cabo por la última dictadura militar argentina (1976-1983). Esta ley excluía de los procesos judiciales a los subalternos, la mayoría oficiales y suboficiales, planteando como justificación que ellos se encontraban cumpliendo órdenes de sus superiores.

En protesta a esta política, las asociaciones Madres y Abuelas de Plaza de Mayo convocaron a diversas movilizaciones.

estudiantil dentro de la casa universitaria. Cansada de vivir con tantas personas, decidió mudarse con Gabriela a un departamento. Ellas convivieron por algunos años. Algo que me sorprendió fue ver varias similitudes en las vidas de estas dos integrantes de La Grieta. Al igual que Gabriela, Andrea había participado del centro de estudiantes de su escuela secundaria. También Andrea trabajaba mientras estudiaba sus carreras universitarias; se desempeñó en varios trabajos inestables hasta que consiguió ser secretaria de un médico. Según ella, este era un trabajo lindo y bien pago, pero lo dejó para irse de viaje con Pili, su novio de ese entonces que luego pasó a ser su pareja y el padre de sus dos hijas.

En las fiestas que organizaba el centro de estudiantes de la Casa de Chaves, Andrea conoció a Fabiana, quien nunca vivió en esa casa, pero asistía a esos eventos por ser también oriunda de dicha localidad. Fabiana se vino a La Plata a estudiar medicina, pero no la continuó. Luego se pasó a la carrera de Artes Plásticas en la Facultad de Bellas Artes de La Plata (actual Facultad de Artes), la cual sí finalizó. Actualmente, se desempeña como docente regular en dicha facultad; también trabaja en el Bachillerato de Bellas Artes, colegio secundario que depende de esta institución, y en un colegio secundario especializado en artes ubicado en la localidad de San Isidro (Provincia de Buenos Aires). Al igual que Gabriela y Andrea, Fabiana también trabajaba mientras estudiaba, vendiendo facturas en las puertas de los ministerios.

A través de Andrea, Gabriela conoce a Fabiana. Y a través de Gabriela, Fabiana y Andrea conocen a Esteban, quien, para ese entonces, ya se había peleado con su novia. Fabiana y Esteban comienzan una relación; al poco tiempo ella queda embarazada y se van a vivir juntos a una casa que los padres de ella le habían comprado en La Plata. A unas pocas cuadras se mudó Gabriela, que para ese entonces ya no convivía con Andrea sino con Juan, su pareja en ese momento. Según lo que me comentó Gabriela en la entrevista que le realicé, estas dos casas (la de Fabiana y Esteban y la de Gabriela y Juan) pasaron a ser el punto de encuentro y reunión del grupo que gestó la revista de La Grieta. Fue allí donde estos cuatro jóvenes, junto a otros amigos, comenzaron a juntarse para discutir sobre política, hacer lecturas compartidas de autores literarios de su interés y compartir escritos propios. En estas reuniones fue tomando forma la revista, cuyo primer fascículo salió en el '93.

Como vemos, la universidad constituyó un paso muy importante en sus trayectorias formativas y un factor fundamental para la formación del grupo. A pesar de que no

todos los involucrados en este grupo que inició con La Grieta finalizaron sus estudios universitarios, en su mayoría tuvieron un tránsito por diferentes espacios relacionados con esta institución; ya sea a través de las diferentes carreras que iniciaron, ámbitos dependientes de la Universidad donde realizaron talleres o actividades (como el Teatro de la Universidad) o ciertos espacios que, si bien no tenían una conexión directa con la Universidad, estaban vinculados a este universo (es el caso de la Casa de Chaves donde vivió Andrea, que dependía del Municipio de dicha localidad y no tenía ninguna vinculación directa con la Universidad Nacional de La Plata, pero fue creado con la intención de albergar estudiantes universitarios). El ser jóvenes y universitarios constituyó una característica compartida por los distintos miembros de este colectivo y un factor constitutivo de su identidad grupal.

La Grieta sacaba un número por año de su revista; llegando a concretar la realización de ocho fascículos. Allí publicaban ensayos de opinión sobre la situación política, social y artística que se experimentaba en los '90 en Argentina, y también escritos literarios como cuentos, poemas, etc. En la mayoría de los casos, estas producciones eran escritas por ellos mismos; pero también invitaban a gente que conocían del ámbito artístico o universitario para que produjeran algún artículo: compañeros y profesores de las facultades donde estudiaban o artistas que habían conocido de los eventos en los que participaban u organizaban.

Esta revista fue una posibilidad para que los integrantes de La Grieta lograran publicar textos propios. También fue una oportunidad para que algunos de ellos comenzaran a dar forma a lo que luego serían los temas centrales de sus trayectorias en investigación, como el caso de Esteban que se dedicó al estudio de la inseguridad, la sociología del delito y la violencia institucional o Gabriela que investiga la censura de libros infantiles en la última dictadura militar. Pero, sobre todo, constituyó un medio a través del cual los integrantes de La Grieta comenzaron a entablar vínculos con diversos agentes del mundo universitario (principalmente) y artístico.

Si bien no cuento con mucha información sobre la comercialización de esta revista, sí puedo decir que tuvo una amplia circulación entre conocidos y allegados a los integrantes del colectivo. Por lo que han mencionado, ellos se encargaban de venderlas en los eventos que organizaban o contactándolos directamente. Dudo mucho que el dinero recaudado por esta venta llegara a costear los gastos que implicaba su publicación.

Conjuntamente con la revista, La Grieta también comenzó a organizar otras actividades culturales como recitales de música, charlas, presentaciones de libros, muestras artísticas, ciclos de cine, entre otras cosas. Como no contaban con un espacio físico propio, desarrollaban estas actividades en lo que Fabiana, Andrea y Gabriela han denominado “espacios prestados”. Estos eran centros culturales, salas de teatro y aulas de la universidad que pertenecían a personas o instituciones con las cuales este grupo tenía relación y se los pedían prestados para realizar sus eventos.

La revista y los eventos se convirtieron en un medio a través del cual estos jóvenes entraron en contacto con varios artistas y teóricos de gran reconocimiento en el campo académico y el campo cultural de Argentina, como Horacio González²³, Liliana Herrero²⁴ y Edgardo Vigo²⁵, entre otros. Estas personalidades aceptaban su invitación a participar de sus publicaciones o las muestras que organizaban. Estableciendo lazos con dichas personas reconocidas, el grupo fue adquiriendo una visibilidad propia al interior del campo artístico-cultural platense.

Las casas donde vivían Fabiana con Esteban y Gabriela con Juan, y donde se juntaban los integrantes de La Grieta para armar su revista y planificar sus eventos, estaban situadas en el barrio Meridiano V, ubicado al suroeste del casco urbano de la ciudad de La Plata²⁶. Merodeando las calles del barrio y dialogando con vecinos, se enteraron

²³ Horacio González fue un sociólogo, docente e investigador argentino que se dedicó, entre otros temas, a los estudios políticos y de la literatura argentina. Entre 2005 y 2015 se desempeñó como director de la Biblioteca Nacional. Varios integrantes de La Grieta conocen a Horacio González porque fue su profesor durante su carrera universitaria.

²⁴ Liliana Herrero es una cantante argentina que se dedica a los estilos musicales del rock y el folklore. Durante muchos años, fue pareja de Horacio González. A través de él, conoció a los integrantes de La Grieta. Ha realizado varios conciertos en el Galpón.

²⁵ Edgardo Vigo fue un artista de La Plata de gran reconocimiento durante los años '60. Se lo considera un referente de la poesía visual y el arte conceptual.

²⁶El mapa de la ciudad de La Plata está definido a partir de una zona céntrica que toma la forma de un cuadrado delimitado por una calle doble mano denominada circunvalación. A partir de esta delimitación, se ha establecido y naturalizado como referencias cartográficas un adentro del cuadrado, llamado casco urbano, y un afuera compuestos por barrios considerados alejados del centro.

Para hacer esta descripción del mapa de la ciudad de La Plata, considero interesante retomar una reconstrucción que hace Ramiro Segura en su artículo “*Trazos a habitar. Experiencias, líneas y puntos de vista en el análisis de cartografías urbanas*” sobre los debates que se dieron en torno a los sentidos que se establecen en las cartografías urbanas (Segura: 2017). Allí este autor problematiza sobre algunos análisis que desarrollaron ciertas investigaciones sobre espacios urbanos, donde describieron las cartografías y los mapas como una práctica de poder que imponen formas de entender y percibir el territorio. A esto, Segura se contrapone, afirmando que todas las personas generan representaciones de los territorios que habitan o transitan, en las cuales articulan estas cartografías oficiales con las vivencias propias de los lugares.

Me gustaría retomar este análisis de Segura, porque la descripción que yo ofrezco del mapa de La Plata es una representación oficial; que no siempre se corresponde con las percepciones y representaciones de los que habitan ese territorio. En el caso específico de La Grieta, podría decir que, en varias ocasiones,

de que en la zona se había conformado una asamblea de vecinos que reclamaba al gobierno municipal la implementación de políticas públicas para recuperar las instalaciones de la estación de trenes y el complejo ferroviario ubicado en el barrio, el cual se encontraba fuera de servicio desde fines de la década del '70. Los integrantes de La Grieta sintieron interés por esta actividad política que se desarrollaba en las cercanías de sus casas; comenzaron a asistir a las asambleas y empezaron a organizar diversas propuestas artísticas en conjunto con los demás integrantes de la asociación. La más reconocida fue la Muestra Ambulante.

En los relatos de Andrea y Gabriela, esta etapa aparece como la incorporación de La Grieta al barrio Meridiano V.

Entrar en un barrio, tomar un Galpón

La creación del barrio Meridiano V podemos remontarla al año 1910, cuando se inauguró una línea de trenes provincial; sus ramales unían a La Plata con localidades como Avellaneda, Mirapampa y Loma Negra. En relación con la actividad ferroviaria se organizó la urbanización de las zonas aledañas al edificio de la estación; la mayoría de las personas que vivían en sus alrededores (dentro del casco urbano) eran familias de ferroviarios. A su vez, esta línea de trenes generaba una circulación de personas que permitió la gestación en el barrio de ciertos comercios como un almacén de ramos generales, dos hoteles, bares y comercios que proporcionaban una intensa actividad comercial.

En la década del '60, durante el gobierno de Frondizi, la actividad ferroviaria comenzó a decaer y en 1977 este servicio quedó completamente clausurado cuando el gobierno militar cerró el último ramal que quedaba abierto, el cual conectaba La Plata con Avellaneda. Además del desempleo de los trabajadores del tren, el cierre de esta estación implicó una caída en la actividad comercial que se había gestado en el barrio en torno a dicha estación. Desde entonces, las instalaciones ferroviarias quedaron en desuso.

los integrantes del grupo han utilizado la idea de “centro” y “periferia” para colocarse en los límites del casco urbano. Consideran que no están completamente afuera de él, pero si en un lugar periférico, alejado de los circuitos tradicionales de instituciones políticas y artísticas de la localidad (las cuales se ubicarían en el centro del cuadrado que compone dicho casco).

Un artículo escrito por la socióloga argentina Mora González Canosa (González Canosa: 2011), donde desarrolla la historia de dicho barrio, menciona que en los años '90 estos edificios abandonados fueron disputados por diferentes actores sociales (como agentes políticos de orden municipal y provincial, la Universidad Nacional de La Plata y los vecinos del barrio agrupados en asociaciones) para reutilizarlos con diversos fines. De las asociaciones barriales que participaban de esta disputa, se destacó la Asociación Vecinal de la Estación Provincial (AVEP), creada a principio de los '90 y conformada principalmente por ex-ferroviarios y familiares de trabajadores del tren. Ellos tomaron las instalaciones de la Estación Central de Meridiano V en 1998 y abrieron ahí el Centro Cultural Estación Provincial, que perdura hasta el día de hoy y donde se desarrollan diversos espectáculos artísticos; también funciona una feria y una biblioteca popular y se dictan diversos talleres de artes y oficios. A su vez, conformaron una asamblea barrial con algunas personas que habitaban por la zona y usaron dichas instalaciones como su sede de encuentro.

En el año 1995 los integrantes de La Grieta se contactaron con la AVEP y solicitaron su colaboración para llevar adelante la primera versión de lo que es considerado como uno de los eventos más representativo de dicho colectivo artístico: “La Muestra Ambulante”. Esta fue 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 Meridiano V. El término “Ambulante” hacía referencia, por un lado, a la ausencia de un espacio físico específico de exposición; pero por el otro, porque esta muestra le proponía al espectador recorrer diferentes lugares del barrio para ver todas las exposiciones que la componían.

El lazo de La Grieta con la AVEP se mantuvo luego de llevarse a cabo la primer la Muestra Ambulante y llegó a traerles algunos beneficios a algunos integrantes del colectivo. Entre ellos, Andrea me comentó en la entrevista que le realicé que, a través de esta asociación, ella y Gabriela consiguieron un lugar en el Centro Cultural Estación Provincial para dictar un taller de literatura que habían comenzado a dar juntas.

A su vez, los integrantes de La Grieta comenzaron a participar de las asambleas del barrio. Ellos colaboraron en ciertas actividades que fueron definidas por los vecinos y los integrantes de la asamblea como “de recuperación del barrio”. Por ejemplo,

ayudaron a recuperar un parque que había detrás de las instalaciones ferroviarias. Despejaron la zona de altos matorrales que habían crecido ahí y dificultaba transitarlo, participaron de la plantación de árboles y la colocación de juegos. Gabriela mencionó que esta “recuperación del barrio” pasó a ser su nueva militancia, sobre todo para ella y para Andrea.

Sin embargo, hasta ese momento La Grieta seguía sin contar con un espacio físico donde desarrollar sus actividades; sus reuniones se continuaban haciendo en las distintas casas de los integrantes. Esta ausencia de lo que ellos llamaron “lugar propio” llevó a este grupo a definirse como “nómades”. Pero para inicios del 2000, luego de casi diez años de existencia, este nomadismo les empezó a pesar y comenzaron a buscar una casa para alquilar y realizar allí sus reuniones, los talleres que algunos integrantes estaban realizando²⁷ y los eventos que organizaban.

El edificio propio llegó a través de la relación que el grupo había entablado con la AVEP. Uno de los integrantes de esta asociación vecinal les dijo que podían hacer uso de un galpón abandonado que estaba ubicado al lado del edificio del Centro Cultural Estación Provincial. Los integrantes de La Grieta podían arreglarlo para realizar sus eventos culturales y talleres. Para ese entonces, corría el año 2004.

En la entrevista que le realicé a Andrea en marzo de 2018, una tarde tomando mate en mi casa, yo le pregunto *-Y el Galpón ¿cómo llega? -*

Como respuesta, ella me comparte este recuerdo:

-Andábamos por el barrio. Bueno, vivíamos por ahí. - comienza a responderme y luego repiensa -Pero no. En el '95 hicimos la primera Muestra Ambulante. En el barrio de la Estación. Fabiana estaba en Bellas Artes y La Grieta tenía tres años. El lema que nos guió a hacer la muestra era la pelea a los centros²⁸. Estábamos muy

²⁷ Además del taller de literatura que coordinaban en conjunto Gabriela y Andrea, Fabiana tenían en su casa un taller de artes visuales para niños y adolescentes.

²⁸ Con la categoría nativa “centros”, Andrea hace referencia a instituciones artísticas que tradicionalmente fueron difusoras de Artes Visuales; por ejemplo, los museos de arte. Como ya he mencionado en la Introducción, en La Plata hay dos museos muy reconocidos. Uno es el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, de gestión municipal, que posee un fuerte reconocimiento por tener un importante patrimonio de obras de arte MADI y Arte Concreto Invención (dos movimientos artísticos argentinos que adquirieron gran reconocimiento durante los años '50 y '60 dentro de lo que fue el arte abstracto y cinético). El otro es el Museo Provincial de Bellas Artes, el cual fue dirigido muchos años por Emilio Pettoruti (un famoso pintor argentino referente del cubismo en dicho país).

anarcos. Nos gustaba la anarquía y la estudiábamos. La idea era sacar el arte de los museos; invitar a los artistas a que colgaran los cuadros en el barrio. Armamos la muestra sobre el playón de la Estación y en las vías. “De viaje en la Estación Otoño”- Me comenta mirando la pantalla de su celular.

- *¿Así se llamó la muestra?* - Le pregunto

-Sí. Un barrio completamente abandonado. Tapiado de pajonales. Nada que ver con lo que ves ahora. Ahí conocimos a un grupo, la Asociación de Vecinos de la Estación. Un grupo de viejos ferroviarios que nos hicimos amigos; nos abrieron el lugar y nos ayudaron a armar la muestra. En el 2001 salimos a cacerolear. Detrás del cacerolazo²⁹ nos encontramos con vecinos en el patio [haciendo referencia a la parte trasera de la estación de trenes de Meridiano V donde hoy funciona el C.C. Estación Provincial]. Organizamos la asamblea, organizamos pintadas. Todo muy vertiginoso. Armamos una huerta comunitaria, pintamos murales. Estábamos otra vez activos ahí en el barrio. Un día, buscando un lugar... caminando el barrio con Gabriela y Fabiana, buscando un lugar para dar los talleres, uno de los viejos [haciendo referencia a uno de los ferroviarios que integraban la AVEP] nos dice “Yo tengo la llave de aquel galpón ¿no quieren usarlo?”. Entramos y lluvia de emociones. Porque estaba completamente abandonado. Pero tan aguerridas nosotras dijimos que sí. Primero llamamos a todos los conocidos, a que viniera a limpiar. Alquilamos contenedores. Sacamos escombros. Éramos una patrulla. Tiramos paredes. Después vimos que teníamos que hacerlo legal. Nunca supimos a quien le pertenecía bien. Juancito [la ex pareja de Gabriela con quien convivía en la casa cercana a la de Fabiana] estuvo en eso. Armó como un contrato fantasma³⁰, un comodato que es el que rige hasta hoy.

Hoy en día, ambos museos se encuentran localizados cerca de la plaza San Martín, la casa de gobernación de la provincia de Buenos Aires y la Legislatura porteña. Por concentrar varios edificios de gestión pública y estatal, a esta zona de La Plata se la ha denominado “centro” de la ciudad.

²⁹ Los cacerolazos fueron una forma de protesta implementada en Argentina durante las manifestaciones realizadas en el 2001, como reclamo y repudio a las consecuencias que había acarreado la crisis que se desató en el país en esos años y las medidas tomadas por el gobierno como respuesta a dicha situación. Los cacerolazos constan de personas que salen a la calle con ollas o cacerolas para golpearlas con la intención de hacer ruido.

³⁰ Supongo que Andrea caracterizó al comodato como un documento fantasma porque consideraba que no tenía mucha legitimidad legal y desconocía la forma en que se desarrolló este contrato. Sin embargo, la documentación existe y yo tuve acceso a ella. Para lograr firmar el comodato, La Grieta se contactó

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 nosotros³¹, 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 [que era la pareja de Andrea en ese entonces], 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. Y armamos otra, ya con el Galpón. Esa fue nuestra entrada al barrio, el Galpón y la Muestra Ambulante. Yo igual soy re despistada con las fechas. Fabiana es la que la tiene más clara. - (Entrevista a Andrea. Marzo, 2018)

El galpón que la AVEP le entregó a La Grieta en el año 2004 estaba ubicado al lado del edificio central donde funcionaba el Centro Cultural Estación Provincial (gestionado por dicha asociación vecinal). Mientras se mantuvo abierto el servicio de trenes, ese galpón había funcionado como depósito de encomiendas y equipajes.

El relato de Andrea también nos permite ver que, desde mediados de los '90 (cuando la AVEP crea el Centro Cultural Estación Provincial), esta asociación vecinal llevó adelante la gestión de las instalaciones abandonadas de la vieja estación de trenes de Meridiano V. Fue un integrante de la AVEP quien les habilitó a Andrea, Fabiana y Gabriela la entrada al Galpón. Es importante remarcar que, como se ha mencionado anteriormente en el texto, desde su formación a principios de los '90, la asociación vecinal de Meridiano V había llevado adelante una disputa con otros organismos estatales por el manejo de estos predios. La Universidad Nacional de La Plata tenía las intenciones de utilizar esas instalaciones ferroviarias como sedes para sus facultades. También Secretaría de Cultura de la Municipalidad quería hacer uso de estos espacios para generar allí centros culturales estatales. Sin embargo, las idas y vueltas de la burocracia volvieron trucas estas intenciones; motivo por el cual los integrantes de la AVEP decidieron gestionar por su propia cuenta estos edificios y formar los diversos

con FerroBaires, empresa que tenía la concesión del complejo ferroviario Meridiano V, en el cual estaba incluido el Galpón. Esta documentación cuenta con firmas estatales y está legitimada por el Ministerio de Infraestructura de la Provincia de Buenos Aires.

³¹ Con la frase “el más legal de todos nosotros” Andrea quiso referirse a que era el único de ese grupo de amigos que contaba con un trabajo estable y registrado que le permitía sacar un préstamo bancario. Desconozco de que trabajaba ese amigo.

centros culturales a los cuales ya he hecho mención anteriormente (González Canosa: 2011). El primero en crearse fue el Centro Cultural Estación Provincial, ubicado en el edificio central del complejo ferroviario y que se conformó en el año 1998 aproximadamente. Luego se crearon el Galpón de La Grieta en el 2004 y posteriormente el Galpón de Las Artes, otro centro cultural construido algunos años después en otro de los galpones abandonados de las instalaciones ferroviarias de Meridiano V. Lo que nos permite ver el relato de Andrea es que, ya para los años que le seguían a 2000, la asociación vecinal de Meridiano V manejaba y gestionaba dichas instalaciones y decidía que personas hacían uso de ellas.

Andrea también menciona que fue a través de la Muestra Ambulante y el Galpón como La Grieta “entra al barrio Meridiano V”. Al haber organizado actividades artístico-culturales con la AVEP, donde también participaron otros “vecinos” del “barrio”, los integrantes de La Grieta habían logrado construir lazos con estas personas que les permitieron incorporarse a dicha comunidad.

Como me remarcaron Andrea y Gabriela en las entrevistas que les realicé, para mediados de los años '90 solo las casas de Fabiana y Esteban y de Gabriela y Juan eran las que se encontraban dentro del barrio Meridiano V y cercanas a las instalaciones de la Estación Ferroviaria abandonada. Pero no todos los integrantes de este colectivo habitaban por la zona. Tampoco se encontraban dentro del barrio Meridiano V los lugares donde anteriormente realizaban las presentaciones de sus revistas o los eventos que organizaban. Por eso, “vecinos de Meridiano V” fue una categoría que los integrantes de este colectivo se tuvieron que ganar. Para conseguirlo, necesitaron crear lazos con los habitantes de ese lugar y adquirir el reconocimiento de quienes formaban parte de dicha comunidad. Esto lo lograron participando de las asambleas barriales, espacios donde los “vecinos” se juntaban a planificar acciones conjuntas que permitieran un “mejoramiento del barrio”, pero también donde se organizaban para demandar a los gobernantes la implementación de políticas que colaboraran con este mejoramiento (como fueron las demandas en torno al alumbrado público, el mantenimiento del parque, la limpieza de calles y la seguridad).

Por ende, los “vecinos de Meridiano V” no necesariamente se definían por tener un domicilio en un territorio específico, sino que era una identificación que se producía entre un grupo de personas que se reconocían con preocupaciones compartidas en torno a las instalaciones férreas ya mencionadas.

La categoría “vecino”, y el modo en que opera en la construcción de sentimiento de pertenencia en una comunidad, es analizada por Sabina Frederic en su libro *Buenos vecinos, malos políticos* (Frederic: 2004). En dicho texto, la autora intentó caracterizar las diferentes adscripciones identitarias que se construyeron dentro de un distrito municipal del Gran Buenos Aires, al que llamó Uriarte, durante la década del '90, cuando se produjo allí el arribo de un gran número de pobladores migrantes (en su mayoría con bajos recursos) que comenzaron a habitar zonas periféricas de la localidad a través de la toma de tierras. Este cambio en la urbanización produjo una distinción entre los distintos habitantes del distrito. Quienes habitaban en el centro de la ciudad eran considerados los “vecinos” de Uriarte; mientras que aquellas personas que residían en los asentamientos urbanos ubicados en zonas periféricas fueron llamadas “villeros” por los propios pobladores.

Algo interesante para rescatar de este estudio es que la categoría “vecino” es presentada como una identidad que un grupo de personas otorga a los diversos individuos que conforman una comunidad; y este otorgamiento no solo está determinado por el lugar de residencia. También se ponía en juego el tiempo que cada persona llevaba habitando en Uriarte (mientras los “vecinos” eran una población estable con muchos años residiendo en la localidad, los “villeros” eran considerados una población en tránsito y un grupo de recién llegados a este territorio).

Aunque no siempre estos factores de tiempo y lugar de residencia se consideraban igual al momento de reconocer o no a un habitante de Uriarte como “vecino”. En su trabajo de campo, Frederic observó que varias de las personas que residían en las periferias eran residentes antiguos de esta localidad; incluso varios contaban con más años en Uriarte que muchos de los habitantes del centro. Pero, con la llegada y asentamiento de los migrantes en las zonas aledañas a sus alojamientos y la constitución de asentamientos urbanos en las cercanías a su vivienda (denominadas villas miserias por los habitantes del centro), pasaron a ser catalogados como “villeros”. En estos casos, el tiempo no era suficiente para hacer valer su condición de “vecinos”.

Considero significativo recuperar este estudio de Sabina Frederic, porque permite ver como “vecino” se convierte en una categoría identitaria que un grupo específico se otorga el poder de entregar, quitar o negar a las personas. En estas entregas se ponen en juego diversos factores. El territorio suele ser mencionado como el más

significativo, pero también entran en juego el tiempo de residencia, los espacios y las prácticas compartidas y, en gran medida, la presencia de cierta moralidad específica que ordena las relaciones y las acciones a seguir por las diversas personas. En este conjunto de factores comunes que parecieran compartirse entre diferentes individuos, los grupos se constituyen y demarcan como comunidad.

En el caso de los integrantes de La Grieta, con sus participaciones en las asambleas barriales de Meridiano V y las colaboraciones en los eventos artístico-culturales que se desarrollaban en el barrio, pudieron adquirir el reconocimiento como “vecinos” supliendo el hecho de que varios de los integrantes del colectivo no residían en la zona. Sin embargo, durante mi trabajo de campo me percaté que “vecinos” es una identidad que los integrantes La Grieta no estaban exentos de perder; y debían defender y remarcar con frecuencia, incluso en la actualidad. En varias ocasiones los he visto aclarar que ellos también son “vecinos del barrio”, a pesar de que no todos viven cerca del Galpón, tanto los integrantes más antiguos como las nuevas incorporaciones. Generalmente, esta aclaración la han realizado cuando han tenido que discutir y negociar con otros grupos artístico-culturales que realizan actividades en el barrio para no superponer los eventos de cada uno.

Entre los casos más frecuentes, está la discusión que algunos integrantes de La Grieta han tenido con la cuerda de candombe de Meridiano V. En este barrio ensaya una cuerda de candombe que suele hacer su recorrido los domingos por la tardecita³², entre las 19 y las 21 horas; mismo horario que en el Galpón de La Grieta se dan funciones de danza y teatro. El sonido de los tambores suele superponerse con el sonido y la música de estos espectáculos, interrumpiendo con el clima de las obras. Por ese motivo, quienes organizan los eventos en La Grieta han tenido que pactar con los integrantes de la cuerda de candombe el horario de su pasada y el de inicio de las funciones que se realizan en el Galpón. Para hacer valer su reclamo en estas

³² Se llama “Cuerda de candombe” al grupo de personas que se dedica a tocar el ritmo musical Candombe. Este es un estilo de música característico del Río de La Plata que surge de las comunidades afrodescendientes que llegaron como esclavos en la época colonial. Se caracteriza por ser una fusión de diversos ritmos de rituales y danzas africanas, donde los tambores son los instrumentos primordiales. En Meridiano V, un grupo de músicos buscaron recuperar este ritmo, al cual lo consideraban parte de la cultura popular de nuestro país, y armaron una cuerda del candombe. Suelen ensayar en el Centro Cultural Estación Provincial (ubicado en el edificio central de la Estación) o en sus inmediaciones. Todos los domingos, entre las 19 y las 21 horas, realizan una recorrida por calle 71, tocando los tambores desde calle 13 a calle 18 aproximadamente.

negociaciones, los integrantes de La Grieta aclaran constantemente su lugar de “vecinos” en el barrio.

La actividad artística y cultural que se ha venido desarrollando en Meridiano V en los diferentes centros culturales y bares ubicados por la zona ha logrado convocar mucho público, permitiendo que el barrio adquiriera un reconocimiento en el contexto artístico de La Plata. Meridiano V pasó a ser un lugar reconocido como generador de gran oferta gastronómica y artístico-cultural dentro de la ciudad. Tal fue la relevancia de estas ofertas que, en 2008, por una ordenanza municipal, se declaró a la zona como Circuito Cultural Meridiano V. Esto les dio un marco legal a los distintos centros culturales construidos en las instalaciones ferroviarias; constituyendo un amparo legal para legitimar su presencia y el uso de esos edificios. Sobre todo, teniendo en cuenta que, por varios años, dichos espacios no contaban con una habilitación municipal.

Con este amparo legal, más el comodato que La Grieta firmó con FerroBaires (empresa ferroviaria que tenía la concesión de los predios de la Estación Meridiano V), pudo obtener una habilitación del espacio para ser utilizado como centro cultural. Esta habilitación perduró hasta el año 2015, año en que venció el permiso de uso que habían firmado con FerroBaires³³. Cuando intentaron renovar el permiso, La Grieta se encontró con una situación particular. Esta empresa de transporte ya no tenía la concesión de las instalaciones y los predios habían pasado a gestión estatal. El problema que se les presentaba a los integrantes de este colectivo para conseguir un nuevo permiso de uso fue que los terrenos estaban bajo la jurisdicción del municipio y las instalaciones edilicias pertenecían al gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Para conseguir un nuevo permiso de uso tenían que articular dos niveles distintos de gestión estatal, situación que se les ha vuelto muy difícil resolver y que no han logrado concretar hasta la actualidad. Desde entonces, el Galpón de La Grieta no cuenta con habilitación. Sin embargo, la ausencia de esa documentación legal no le ha impedido

³³ Como bien relató Andrea, el Galpón de La Grieta funcionó sin una figura legal desde el 2004, que obtuvieron el edificio, hasta el año 2010, cuando logran contactar con FerroBaires, una empresa de transporte pública que tenía la concesión de los complejos ferroviarios de Meridiano V, logrando firmar un permiso de uso del espacio con la empresa. A través de este documento, La Grieta obtenía un permiso legal para utilizar las instalaciones del Galpón de Encomiendas y Equipajes y utilizarlo para organizar allí actividades artístico-culturales. A su vez, en el 2012 logran tramitar la figura de asociación civil constituyéndose como Asociación Civil La Grieta y Biblioteca Popular La Chicharra.

al colectivo seguir funcionando y desarrollando sus actividades, aunque se ha vuelto una traba al momento de solicitar algunos subsidios³⁴.

“Grietos viejos” / “Grietos nuevos”: el colectivo y el Galpón hoy

Para el año 2014, cuando yo ingreso a La Grieta como alumna del taller de actuación de Laura, este colectivo artístico y su centro cultural no solo contaba con un gran reconocimiento en el ambiente artístico de La Plata. También integraban el circuito cultural Meridiano V y era considerado uno de los espacios más representativos de la actividad artístico-cultural del barrio.

Gabriela y Andrea todavía formaban parte del colectivo y realizaban diversas actividades en el Galpón. Andrea coordinaba diversos talleres (entre ellos uno de literatura para adultos junto con Gabriela y dos de artes visuales para niños y adolescentes junto a Paula, otra integrante de La Grieta). Por su parte, Gabriela coordinaba las actividades de la Biblioteca Popular La Chicharra y del proyecto “Arte y literatura” y un taller de literatura para adolescentes. De estas actividades, ambas adquirirían una ganancia de dinero que constituía parte de sus ingresos económicos con los cuales subsistían, complementando además con otras actividades laborales que desarrollan por fuera del Galpón. Gabriela es docente en una cátedra de la Facultad de Trabajo Social de la Universidad Nacional de La Plata. Mientras que Andrea se desempeña en un proyecto artístico dentro del Hospital de Niños de La Plata y trabaja como docente en diferentes escuelas privadas.

Ellas, junto a Fabiana, eran las únicas integrantes del grupo fundador de La Grieta que todavía continuaban participando activamente de este colectivo. El resto de los integrantes de ese grupo inicial, si bien solían frecuentar el Galpón en algunos eventos, no asistían a las reuniones de grupo ni desarrollaban actividades dentro de ese espacio. En su lugar, se habían incorporado un gran número de personas que participaban de algunas de las actividades que allí se llevaban a cabo. Entre ellos estábamos las personas que formábamos parte del taller de teatro de Laura; también algunas personas que realizaban talleres o nuevos integrantes de la Biblioteca Popular.

³⁴ Sobre todo, subsidios que ofrece el Fondo Nacional de Las Artes y el Instituto Provincial de Teatro.

Hacia el interior de La Grieta se solía llamar “grietos viejos” a los integrantes que habían participado de la creación del colectivo en el año ‘93, y estuvieron presentes en las diversas acciones desarrolladas con la AVEP (entre ellas La Muestra Ambulante) y de la remodelación del Galpón. Mientras que aquellos integrantes que se incorporaron a La Grieta después del 2010, cuando el Galpón ya estaba construido y funcionando como centro cultural, se los llamaba “grietos nuevos”.

A mí me generaba cierta curiosidad saber que pensaban tanto Andrea como Gabriela de esta nueva conformación que se hacía presente al interior de La Grieta; es por eso que, en las entrevistas que le realicé a ambas, les pregunté: “*¿Cómo ven a La Grieta hoy en día?*”

Sus respuestas no fueron completamente iguales. Gabriela manifestó cierta preocupación por lo que observaba hoy en día en La Grieta.

- *Me gustaría saber cómo ves a La Grieta hoy*- Le pregunté casi llegando al final de la entrevista. Para ese entonces, ya habíamos estado hablando por dos horas aproximadamente; y ella me había contado toda su historia dentro de La Grieta. Esa era la última pregunta y se tomó unos minutos para responder.

Luego de un largo silencio pensativo, me dice con un gesto de preocupación en el rostro:

-*No sé bien. Haciendo lo que se puede; el Galpón. La totalidad, estamos haciendo lo que podemos. No quiero justificar falta de ideas y demás. Pero me da la sensación de que estamos haciendo lo que podemos. Porque todos somos apasionados... relativamente. Todos somos relativamente apasionados en la tarea que nos convoca, entonces aportamos desde ahí. Tenemos un criterio de estar siempre al tanto del otro, de proyectar cosas en conjunto, en algún momento, no es continuo. - Piensa nuevamente y luego continúa con su relato -pero acá estuvo. (...) Las muestras ambulantes sucedieron también acá. Está bien paramos hace cinco años, pero antes sucedían una tras otra. Y generaron un trabajo colectivo y de conjunto muy comprometido que medio año antes estábamos laburando. Entonces, ahora, frente a todo el historial que tenemos... de trabajo colectivo, coordinado... [Mientras me expresa estas ideas, el tono de voz de Gabriela se ponía más fuerte y enérgico. Comenzó a hacer golpecitos en la mesa con su mano, intentando remarcar con ese sonido las palabras que expresaba]. Ahora siento que cada uno hace lo suyo, siento un*

poco eso. Pero eso es lo que en este momento parecieran ser nuestras posibilidades. Por eso celebro tanto cuando se generan acciones hacia la vía pública. - (Entrevista a Gabriela. Julio, 2018)

Pude percibir en las palabras de Gabriela cierta nostalgia hacia un pasado, donde ella recordaba una forma de trabajo más colectiva y coordinada entre todos los integrantes del grupo. Como ejemplo dio La Muestra Ambulante.

Esa forma de trabajo que Gabriela recordaba como característica de un momento específico de La Grieta era algo que para ella ya no estaba. Desde su mirada, hoy el colectivo estaba integrado por diferentes personas o grupos donde cada uno estaba haciendo lo suyo. Y en más de una ocasión se sentía forzada a identificarse con proyectos artísticos que estas nuevas personas desarrollaban dentro del Galpón para poder acompañarlos, pero a los que consideraba poco creativos. De hecho, caracterizó el presente de La Grieta como “falta de ideas”.

Si bien Gabriela no se manifestaba en desacuerdo con la incorporación de nuevos integrantes, algo en estos cambios en la conformación del colectivo parecía generarle cierta incomodidad. En parte, esto sucedía porque los nuevos integrantes no continuaban con la forma de trabajo que se venía empleando desde hacía años en el Galpón. Pero yo comencé a preguntarme si existían otros motivos que generaran en ella ese malestar.

Para profundizar en estas dudas me fue útil retomar el libro “*Establecidos y marginados*” que escribieron conjuntamente Norbert Elías y John L. Scotson (Elías y Scotson: 2016), donde analizaron las relaciones de poder que se producían en un pequeño pueblo inglés ante una oleada inmigratoria con la cual arribaron nuevos habitantes al lugar. Los autores observaron que dentro de esa comunidad se producía una distinción entre nuevos y viejos residentes, la cual estaba atravesada por relaciones desiguales de poder. Quienes contaban con más tiempo de residencia en el lugar se adjudicaban un prestigio social con el cual se posicionaban en un estrato superior a los recién llegados. Lo que asombró a los investigadores es que esta distinción no se establecía por una diferencia de clase, ya que todos eran familias obreras. Sino por el tiempo de residencia que se utilizaba como legitimación para definir esta distinción jerarquizada.

Pude observar en la caracterización realizada por dichos autores sobre esta comunidad inglesa algunas cuestiones que me permitieron reflexionar sobre ciertos aspectos que hacían a la conformación interna de La Grieta. Sobre todo, en el modo en que repercutió en varios integrantes las salidas y entradas de personas del colectivo, y como esto impactó en alguien como Gabriela, a quien se la consideraba como “grieta vieja”. Ella había participado de la creación de La Grieta, algo que había empezado como un proyecto entre amigos, con los cuales ella sentía que compartía ciertas miradas frente al universo político y social que los atravesaba (en pleno gobierno neoliberal de Carlos Menem) y también con respecto al papel social que podía cumplir el arte en estos contextos.

Esos lazos e intereses comunes, al parecer, se fueron consolidando a lo largo del tiempo, permitiendo construir una forma de trabajo a la que Gabriela caracterizó como “coordinada” y “colectiva”, y donde sentía que contaba con un lugar significativo para participar en las decisiones que se tomaban en torno al Galpón y al colectivo. Tal vez ese lugar de participación se le estaba empezando a desdibujar hoy en La Grieta.

En parte, esto se debía a la incorporación de nuevos integrantes al colectivo. Pero también varias de las personas que habían formado parte de La Grieta en su periodo de formación se habían marchado. Estas salidas junto a la llegada de nuevas incorporaciones, no solo había generado cambios en la forma de organizarse. También en los vínculos internos que se constituían entre las personas que conformaban este grupo. Para Gabriela ya no eran sus amigos con los cuales había logrado armar lazos de confianza y modos de trabajo compartidos. Ahora se veía condicionada a compartir La Grieta y el Galpón con personas que, por momentos, se le volvían extrañas; y con las cuales le costaba entenderse. Tal vez, algo de este sentir manifestaba en esa nostalgia con la cual rememoraba el pasado. Los “grietos nuevos” le generaban una exigencia de modificar una forma de estar en el espacio y en el colectivo que ella venía desarrollando durante años y con la cual se sentía identificada. Tal vez por eso sentía que en el Galpón estaba “haciendo lo que podía”.

Andrea, por su parte, me manifestó una mirada distinta de las nuevas incorporaciones de La Grieta. En la entrevista que le realicé, ella remarcó como una característica del grupo estar siempre mutando:

-Yo la tengo desde siempre en un lugar que va mutando [Por La Grieta]. Pero es invariable mi sentir en ese espacio. Muchas veces la llamamos respiradero, y yo creo que tiene que ver con eso. (...) Está en permanente movimiento. Siempre la palabra termina en acción. - (Entrevista a Andrea. Marzo, 2018).

Ahí pude darme cuenta de que, a lo largo de los años, habían sido muchas las personas que pasaron por La Grieta. Incluso algunas que yo no llegué a conocer durante mi trabajo de campo porque ya habían abandonado el colectivo para ese momento.

Los nuevos integrantes con los que sí tuve contacto, en su mayoría, habían sido alumnos de talleres que se dictaban en este centro cultural y, por invitación del docente, que era un integrante antiguo de La Grieta, comenzaron a participar de alguna actividad que se desarrollaban en el Galpón. Por ejemplo, colaborando en la biblioteca o acompañando en la coordinación de un nuevo taller. Luego empezaron a asistir a las reuniones de grupo: encuentros que se realizaban entre los distintos integrantes de La Grieta para decidir cómo resolver los modos en que se llevaría adelante el sostenimiento del Galpón.

Como ya he mencionado, para los años 2016-2017, cuando hice mi trabajo de observación participante en La Grieta, este colectivo contaba con un gran reconocimiento en el contexto artístico platense. Esto generaba un deseo en varias personas de querer formar parte de él. Andrea era consciente de ese sentir. En la charla que mantuvimos, ella me dice:

-A nosotros nos está tocando hacer una reflexión y una escritura que no sé... nos cuesta pensarnos como un lugar de referencia ante tantos otros. Es que hay que ocuparlo a eso. Lo cierto es que estamos grandes; tenemos 25 años. Pienso en Caro, la alumna del taller, lo maravillada que estaba de participar del Galpón, ahí tengo que asumir un lugar frente a otro. Ese magnetismo que ha generado en las personas. Nosotros asumimos la responsabilidad. Todos esos riesgos de la juventud, a lo largo de tantos años, se vuelven una responsabilidad. Me desacomoda. (...) Yo no vengo de la academia, la gente no lo entiende. Le digo y no lo entiende. Pero soy formadora de

*formadores. Al Paisaje*³⁵ *van cuarenta personas, veinte deben ser docentes de literatura recibidos de Humanidades.* - (Entrevista a Andrea. Marzo, 2018).

A través de sus palabras pude darme cuenta de que, para Andrea, La Grieta había resultado un lugar de legitimación dentro del campo artístico. Ella, que no había estudiado en la universidad y que no había finalizado ninguna carrera, estaba siendo formadora de personas con título universitario, recibidos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

La experiencia de Andrea me llevó a preguntarme sobre el papel que cumplen instituciones artísticas y académicas (en este caso la universidad) como agentes legitimadores dentro de espacios de producción y circulación artísticos que son considerados alternativos. Varios estudios realizados sobre centros culturales autogestionados han instalado la idea de que estos espacios se manejan de forma independiente de los circuitos oficiales o comerciales³⁶. Operarían allí otras lógicas de reconocimiento que no serían las mismas que ofrecen las instituciones artísticas o el circuito comercial. Sin embargo, a pesar de revalorizar su formación artística en espacios de educación no formales (haciendo referencia a que no contaba con título universitario), Andrea expresaba como un logro poder contar en sus talleres con alumnos recibidos de la universidad. Esto era una manera de legitimar su lugar como formadora. La universidad (o más específicamente la certificación universitaria de los asistentes a sus talleres) aparecía como agente legitimador de su propia trayectoria.

Si bien Andrea pensaba a La Grieta como un colectivo mutante, donde siempre se generaban entradas y salidas de integrantes con cierta continuidad, en ocasiones seguía reconociéndoles cierto lugar de relevancia a aquellos integrantes que habían participado de la fundación en la década del '90. Algo de esto pude observar en un comentario que me hizo posteriormente en la entrevista que le realicé, cuando me dice lo siguiente:

³⁵ Por "Paisaje" Andrea estaba haciendo referencia a "El paisaje nos devora". Así se llamaba el taller de literatura para adultos que coordinaba junto a Gabriela.

³⁶ Los planteos que diversos estudios han realizado sobre esta cuestión ya los he desarrollado en la introducción de esta tesis. En la sección donde expongo el Estado del tema.

–Porque La Grieta es una forma, una comprensión, una forma de estar en el mundo. La Grieta para mí no es el Galpón. Al final del año pasado nos juntamos todos los grietos, y seguíamos siendo los mismos. Esos otros que no vemos dentro del Galpón, pero siguen siendo grieta. Porque ahora hacen otras cosas, pero la forma de hacerlo sigue siendo grieta. Nosotras siempre sentimos esa necesidad de que nos ayuden a pensar. Sobre todo, con Fabi decimos “Tenemos que hablar con Esteban o ver a Fernando”- (Entrevista a Andrea. Marzo, 2018)

Ahí Andrea realizó una distinción interesante. Existe un grupo La Grieta que está en el Galpón; y lo constituía todo el conjunto de personas que en ese momento se encontraban haciendo actividades en ese edificio. Esto incluía a los “grietos viejos” que habían quedado (ella, Gabriela y Fabiana) y las nuevas incorporaciones.

Pero también existía una Grieta por fuera del Galpón; la cual incluía a aquellas personas con las que ella había compartido la formación del colectivo, pero ahora ya no estaban participando de él. Ese grupo de amigos con los cuales compartía ciertos intereses y ciertas prácticas (como juntarse a conversar sobre la situación política del país). Algo que, al parecer, no podía compartir y disfrutar de la misma manera con los nuevos integrantes. También porque aquellos que se habían ido, desde la mirada de Andrea, constituían sus referentes teóricos que les permitían pensar la realidad. Como me mencionó en la entrevista, tanto ella como Fabiana necesitaban de Esteban y Fernando³⁷ para que las ayuden a pensar.

En ambas entrevistas pude observar que, tanto para Andrea como Gabriela, la partida de ciertos integrantes del grupo fundador de La Grieta implicaba la pérdida de referentes teóricos que les ayudaban a analizar la realidad política y social desde una mirada distinta al común de la sociedad. Casualmente, esos integrantes a los cuales se añoraba eran todos docentes universitarios que se dedicaban a la investigación. Publicaban libros, ensayos y diversos escritos en diarios y portales de noticias

³⁷ Como ya mencioné anteriormente en este capítulo, Esteban era la pareja de Fabiana y amigo de Gabriela, con quien comenzó a idear y crear La Grieta en el año '93.

Fernando era un integrante de La Grieta que ya no participaba del espacio cuando yo me incorporé al colectivo y desarrollé mi trabajo de campo. Es escritor y ensayista. También se desempeña como docente en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Está recibido del doctorado en Historia de la UNLP.

argentinos; y contaban con un importante reconocimiento en el campo académico e intelectual.

Ese era un capital³⁸ que la mayoría de los nuevos integrantes no poseían. Ellos, en general, se desempeñaban como docentes en escuelas secundarias o institutos terciarios provinciales, o todavía eran estudiantes universitarios que no habían finalizado sus carreras de grado (a pesar de que todos ya habían pasado los 30 años de edad). Aquellos que no trabajaban en docencia, se desempeñaban en cargos ministeriales o en trabajos inestables en negocios de diversos rubros. Eran pocos los que sostenían un vínculo laboral con la universidad o desarrollaban actividades de investigación (participando en proyectos dentro de la universidad).

Esto me permitió observar el fuerte valor que se tenía dentro de La Grieta hacia aquellas personas que se desempeñaban en el ámbito universitario y habían logrado adquirir un prestigio social en el ambiente académico. En cierto sentido, podemos decir que esta valoración se daba porque ese reconocimiento personal con el que contaba cada integrante significaba un aporte a la construcción y consolidación del prestigio del propio colectivo.

Frente a esto, comencé a preguntarme como influía el reconocimiento artístico e intelectual de los nuevos integrantes en sus procesos de ingreso al colectivo y de qué modo esto repercutía en las posibilidades de posicionarse dentro del grupo y del espacio. Esta cuestión es la que me he propuesto indagar en los dos capítulos siguientes. Para ello recuperé las experiencias de tres “grietos nuevos” intentando analizar sus experiencias de incorporación a La Grieta y la manera que influyen en ellas los diversos capitales (tanto económicos como simbólicos) con los cuales cuenta cada uno.

³⁸ “Capital” es una categoría teórica que recupero del sociólogo francés Pierre Bourdieu en su teoría sobre el campo intelectual (Bourdieu: 1996). Allí este investigador define los capitales como recursos o cartas de triunfo con los que cuenta cada agente que participa de una lucha por el reconocimiento hacia el interior de un campo, como podría ser el artístico o el intelectual. Para Bourdieu, los tipos de capitales que se ponen en juego son diversos. Constituyen todo un conjunto de recursos que va desde los tradicionalmente entendidos como moneda social hasta incluir las redes de relaciones y el reconocimiento que cada agente ha ido acumulando en el transcurso de sus luchas pasadas dentro de este campo.

Capítulo 2: Entrar al Galpón. Laura, su gente y su préstamo

Como ya he mencionado anteriormente, mi ingreso a La Grieta fue a través de Laura, quien es una reconocida directora de teatro y bailarina de la ciudad de La Plata que, desde hace varios años, dicta talleres de actuación y de danza-teatro. Yo la conocí en el 2013, cuando comencé a participar de su taller de actuación. En ese año, lo estaba dictando en una sala de teatro independiente de La Plata llamada Espacio 44. Pero al año siguiente, en el 2014, decidió mudar sus talleres y actividades artísticas al Galpón de La Grieta. Ella ya venía desarrollando algunas actividades allá. Principalmente, se desempeñaba como compañera de Fabiana en un taller de Artes Visuales para niños y adolescentes. También usaba el espacio para ensayar una obra que dirigía.

A Laura le interesaba mucho poder incorporarse a La Grieta; sobre todo porque estaba buscando un lugar fijo donde poder realizar sus actividades artísticas. En sus idas al Galpón, pudo percibir que la zona del escenario no se utilizaba con regularidad, salvo en contadas ocasiones donde se organizaban eventos de fin de semana. Dado que La Grieta no venía desarrollando este tipo de actividades con mucha frecuencia, pensó como una posibilidad hacer uso de él para sus realizar sus talleres y los ensayos de obras.

Para poder llevar a cabo estas actividades, requirió que se hicieran algunas modificaciones en ese sector. Principalmente colocar algún tipo de calefacción que mantuviera la temperatura cálida en pleno invierno y un piso de madera que permitiera a las personas deslizarse mientras bailaban o actuaban sin rasparse (en ese entonces, el escenario tenía un piso de cemento).

Tratando de que estas remodelaciones se concretaran en el menor tiempo posible, Laura solventó con dinero propio los costos de la instalación de un piso de madera y tres aires acondicionados industriales. Este dinero quedó establecido como un préstamo que ella le hacía La Grieta, y este colectivo se comprometió a devolverlo.

En el presente capítulo me interesa recuperar la historia de Laura, y específicamente la de esta deuda, para tratar de analizar la idea de “aporte” que se maneja al interior del grupo, observando cómo opera este dinero prestado en las relaciones de Laura con el colectivo y con el Galpón. Sobre todo, en los momentos donde ella reclama la posibilidad de hacer usos de ese espacio y de establecer ciertos condicionamientos en el modo de utilizarlo.

La Fabriquera, el espacio de Laura

Laura nació en La Plata, a principios de la década del '60. Era hija de una profesora de química de descendencia judía que se desempeñaba como docente en la Universidad Nacional de La Plata, y un quintero peruano que también tenía un negocio de agroquímicos y poseía unos galpones en las afueras de La Plata que ponía en alquiler (parte de esto le quedó como herencia a Laura y de eso depende bastante su actual subsistencia).

De pequeña, sus padres la llevaron a hacer danzas clásicas a la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata. Si bien las clases no le gustaban demasiado, le encantaba participar de la muestra final que se llevaba a cabo en el Teatro Argentino³⁹. Las dimensiones y estructura del teatro, y bailar ante tanta gente, le resultaban aspectos atrayentes de esta experiencia.

La primaria la realizó en la Escuela Graduada “Joaquín V. Gonzalez” (también conocida como Escuela Anexa) y el secundario en el Colegio Nacional “Rafael Hernández”, ambas instituciones eran dependientes de la Universidad Nacional de La Plata. Sus últimos años de la secundaria, los desarrolló durante dictadura militar que se instaló en Argentina entre los años 1976 y 1983. En este gobierno de facto se llevó adelante un “Terrorismo de Estado”, en la cual se implementó de forma clandestina la persecución, secuestro, desaparición y asesinato de activistas políticos. Los padres de Laura, preocupados por las relaciones de amistad que ella había entablado con compañeros de la escuela que militaban en agrupaciones escolares, consideraron oportuno enviarla a Estados Unidos a través de un intercambio cultural para que finalizara la secundaria en ese país. Allí inició su primer taller de teatro, el cual le encantó y consideró que quería dedicarse a eso.

Un año después, con sus estudios secundarios terminados, Laura regresó a La Plata y se inscribió en la carrera de escenografía en la Escuela de Teatro de La Plata; la cual abandonó al poco tiempo sin concluirla. Luego comenzó la carrera de Artes Plásticas

³⁹ A este teatro ya lo he hecho mención y descripto en una nota al pie dentro de la Introducción de esta tesis.

con orientación a escenografía⁴⁰ en la Facultad de Bellas Artes (hoy Facultad de Artes) de la Universidad Nacional de La Plata, estudios que sí finalizó. Muchas veces me ha manifestado que el ritmo y la modalidad de trabajo en esta facultad no le resultaron muy amenos, motivo por el cual le llevó varios años recibirse. Terminó tan enojada con el universo académico que nunca fue a buscar el título.

Su formación en teatro y danza la realizó en talleres independientes; viajó a Ciudad Autónoma de Buenos Aires para estudiar con directores de teatro de gran reconocimiento en el circuito teatral porteño; entre ellos, destaca a Ricardo Bartís⁴¹. A partir de su participación en estos talleres, logró ingresar al Periférico de Objetos, un grupo teatral titiritero que dirigía Daniel Veronese⁴² y contaba con gran prestigio en varios países. Formó parte de este elenco y con él participó de festivales internacionales. Esta fue una de sus fuentes de trabajo más importantes durante la década del '90.

También participó en la organización y gestión de varias salas de teatro independientes de La Plata. A finales de los '80, y con el respaldo económico de su papá, que le salió como garante del alquiler de una casa, instaló junto a otras personas una sala de teatro llamada "La Rosa de Cobre". Ahí comenzó a dar sus primeros talleres de teatro. También participaba de la gestión de sus actividades. Ciertas discusiones y diferencias con sus compañeros de grupo la llevaron a abandonar este espacio. Entre las cuestiones que más le molestaban a Laura, me remarcó las malas condiciones edilicias en que estaba el inmueble. El piso era muy precario y habían sucedido algunos accidentes en varias ocasiones con personas del público. No queriendo poner en riesgos legales a su padre, Laura decidió irse del grupo. Además, otro motivo por el cual decide dejar ese espacio cultural fue que había encontrado la posibilidad de abrir una sala de teatro propia.

Para el año 1995 aproximadamente, Laura se encontraba en pareja con el Pollo, un joven que también estudiaba teatro con Ricardo Bartís en Buenos Aires. Los dos tenían el deseo de armar una sala de teatro; fue por eso que juntaron un dinero que tenían

⁴⁰ La carrera de Artes Plásticas de La Plata de la Universidad Nacional de La Plata posee diversas orientaciones en las cuales puede especializarse cada egresado: cerámica, grabado, escultura, dibujo, pintura y escenografía.

⁴¹ Ricardo Bartís es un director y docente de teatro de gran reconocimiento en el circuito teatral porteño. Dirige una sala de teatro independiente muy conocida llamada Sportivo teatral.

⁴² Daniel Veronese es un dramaturgo, director de teatro y actor de gran reconocimiento del teatro argentino.

ahorrado (ella de la venta de una casa que sus padres le habían regalado y él de una herencia de su padre que había fallecido) y la invirtieron en la compra de una propiedad que luego acondicionaron para instalar la anhelada sala a la que llamaron La Fabriquera. Allí Laura comenzó a dar sus talleres de teatro y danza, y a ensayar y mostrar sus obras. También fue un lugar que alquilaban a otras personas para organizar diferentes actividades culturales, ya sea el desarrollo de talleres o de obras y espectáculos artísticos. Según lo expresado por Laura, en los '90 eran muy escasas las salas de teatro independientes que había en La Plata, por lo cual La Fabriquera tenía una fuerte convocatoria de público y llegó a obtener un gran reconocimiento en la comunidad artística platense.

Además, a través de los talleres que Laura y el Pollo cursaban en Buenos Aires o del trabajo que Laura realizaba en el Periférico de Objetos, habían logrado entablar relaciones con personas reconocidas del ámbito teatral nacional, quienes en varias ocasiones iban a La Fabriquera a dar talleres o presentar sus espectáculos. Este contacto con miembros del circuito teatral porteño fortaleció el reconocimiento y el prestigio de esta sala de teatro (y por ende de Laura y el Pollo) en el contexto artístico platense.

Laura y su pareja mantuvieron la relación hasta aproximadamente el año 2000, cuando decidieron separarse. Sin embargo, continuaron gestionando juntos La Fabriquera hasta el 2008, cuando el Pollo quiso vender la propiedad y finalizar la asociación. El cierre de La Fabriquera significó un problema en la economía personal de Laura. En una entrevista que le realicé en octubre de 2018, un día que vino a almorzar a mi casa, ella me comentó que gran parte de su subsistencia dependía de las actividades que llevaba adelante en La Fabriquera. Casi todos los días dictaba talleres de teatro y de danza-teatro, en los cuales contaba con un significativo número de alumnos. Además, ganaba dinero del alquiler de la sala para ensayos y de los porcentajes que le quedaban de las ganancias obtenidas en los eventos que allí se realizaban.

Una vez cerrada esta sala de teatro, Laura ya no contó más con ese dinero que ganaba de La Fabriquera y se quedó sin espacio físico propio para desarrollar sus talleres y sus obras. Comenzó a realizarlos en otras salas o centros culturales, en los cuales debía pagar un alquiler por hora de ensayo o dejar un porcentaje de lo recaudado en cada uno de sus talleres. Este fue un periodo que ella lo denominó “nómada”.

En algunas charlas cotidianas que mantuvimos, me había manifestado que, si bien sostener una sala de teatro era una actividad que por momentos le resultaba bastante agotadora, pasados ciertos años de estar alquilando espacios, ese “nomadismo” ya le resultaba muy cansador e incómodo. Anhelaba volver a contar con un espacio propio, donde poder tomar decisiones sobre la manera de utilizar el lugar para desarrollar sus obras o para dejar guardados la utilería, vestuario y escenografía. Estaba algo hastiada de pedir permiso todo el tiempo a los dueños de las salas.

Esos conflictos y negociaciones que Laura experimentaba con las personas que gestionaban las salas de teatro y centros culturales donde ella alquilaba para poder desarrollar sus obras y talleres, me resultaron familiares a los tipos de relaciones que se establecían entre los dueños de salas y las cooperativas teatrales descritas por Karina Mauro (Mauro: 2018a, 2018b) en varios de sus trabajos de investigación. En dichos estudios, esta historiadora del arte argentina ha observado que, dentro del circuito teatral independiente de la década del '30 en Argentina, cobraba una gran importancia la relación de pertenencia que las cooperativas actorales podían generar con las salas donde ensayaban sus obras. En estos casos, sostener el espacio se convertía en una forma de militancia. Por eso, la mayoría de las veces lo recaudado por las obras era destinado a financiar el mantenimiento del edificio.

Una cuestión distinta comenzó a generarse en lo que según Mauro se constituyó posteriormente como el circuito de teatro alternativo, donde los grupos de trabajo comenzaron a conformarse como asociaciones transitorias que se armaban para el desarrollo de un proyecto específico y se desarticulaban al finalizarse el mismo. En este tipo de producción teatral que devino del teatro independiente, las relaciones entre las cooperativas teatrales y las salas eran por un tiempo limitado y los lugares de ensayo también solían ir variando a lo largo del proceso de producción de la obra.

Para esta autora, el teatro independiente y el alternativo ocuparon dos momentos distintos dentro de la historia teatral de nuestro país. Mientras que el primero se mantuvo vigente desde la década del '30 hasta finales de los '60, el circuito alternativo comenzó a gestarse cuando se instaló dentro de los grupos teatrales independientes la necesidad de obtener cierta ganancia de dinero personal de su trabajo artístico.

Algo a destacar frente a este análisis es que la experiencia de Laura nos permite observar algo distinto. Si bien durante su periodo nómada, ella estableció una relación con las salas de teatro siguiendo las lógicas del circuito alternativo (pagaba un alquiler

para poder utilizar el espacio en los ensayos de sus obras o dictando sus talleres), con el Galpón de La Grieta, espacio que buscaba hacer propio, en ciertas ocasiones se manejaba siguiendo parámetros que por momentos caracterizaban al circuito alternativo y en otros al proyecto del teatro independiente. Por ende, podríamos considerar que las lógicas con las que Mauro ha definido al teatro independiente no constituyen un modelo de creación teatral caducado en los '60, sino que siguen vigentes en la actualidad, interactuando con los modos de producción artística que denomina alternativos.

Como veremos más adelante en este capítulo, Laura tenía intenciones de obtener una ganancia de dinero personal por las actividades artísticas que realizaba en ese centro cultural. Pero también adscribía a la idea de que era un compromiso de los integrantes del grupo sostener conjuntamente el espacio y realizar un aporte de trabajo sin esperar una remuneración a cambio. Para ella, esto constituía una forma de militancia; y por varios años fue este valor compartido con sus compañeros lo que se le presentó como un conflicto al momento de reclamar el pago de su deuda.

Retomando el periodo nómada de Laura, desde el cierre de La Fabriquera hasta su ingreso en La Grieta (que fue aproximadamente en el año 2013) ella vivió de lo recaudado en estos talleres que realizaba y de las rentas que obtenía por el alquiler de algunas propiedades que había heredado de su padre. También trabajó en actividades que no tenían que ver con el universo artístico. Un año probó irse a vivir “al sur”⁴³ con una nueva pareja que había formado (nunca me especificó el lugar), donde trabajó de mesera en un restaurante.

Laura se mantuvo realizando talleres en diversos espacios, probando vivir en otras ciudades o provincias y desempeñándose en otras actividades laborales, hasta que, para el 2013, Fabiana la invitó a que coordinaran juntas “La Vaca de Muchos Colores”, un taller de artes visuales para niños y adolescentes que ella venía realizando en el Galpón desde el año 2004. Para Laura, su participación en este taller fue un modo de introducirse en el universo de La Grieta. Al año siguiente, en el 2014, mudó sus talleres

⁴³ “El sur” fue una categoría nativa que Laura utilizaba para hacer referencia a ciertas provincias que componen la Patagonia argentina, principalmente Rio Negro, Chubut y Santa Cruz, región a la que se mudó con una pareja que tuvo después de su relación con el Pollo y donde trabajaba, por ejemplo, como mesera en un restaurante. Esta etapa de su vida me la comentó en charlas informales que mantuvimos en algún bar o restaurante cuando salíamos a comer algo o ver algún espectáculo. Por eso yo no he preguntado sobre algunos datos específicos de este relato. Por ejemplo, la ciudad a la que se mudó con esta nueva pareja.

de danza y de teatro a ese espacio. También empezó a participar de las reuniones de grupo.

El modo en que Laura se incorporó a este colectivo presenta ciertas similitudes con el ingreso de otros “grietos nuevos”. En la mayoría de los casos podemos ver que cumple un papel central algún integrante antiguo del grupo (en general es alguien que cuenta con varios años formando parte de él) que presenta a la persona ante el resto de los participantes y promueve su inclusión.

Pero también se presentaban ciertas características particulares que marcaban una diferencia entre el ingreso de Laura con el resto de los nuevos ingresantes. Por un lado, ella contaba con un reconocimiento propio y de gran importancia dentro del circuito cultural platense, similar al que poseía La Grieta. La Fabriquera había sido un espacio de gran relevancia durante esos años. Muchos artistas reconocidos del teatro y la danza independiente (tanto platenses como del circuito porteño) mostraban allí sus obras y en ocasiones dictaban talleres, volviéndose un ámbito que permitía generar vínculos entre los contextos artísticos de La Plata y Capital Federal. Asimismo, su trabajo en el *Periférico de Objetos*⁴⁴ también le había otorgado un importante reconocimiento. Por otro lado, al momento de ingresar a La Grieta, Laura pagó los costos de ciertas refacciones (ya mencionadas en este capítulo) que se hicieron en el Galpón; estableciéndose así una deuda del colectivo con ella que rondaba aproximadamente los 15000 dólares.

Si bien Laura se incorporaba a La Grieta como una integrante nueva, todo este conjunto de aspectos personales que ella poseía le permitieron posicionarse de una forma particular dentro del colectivo y reclamar desde el momento de su ingreso la posibilidad de hacer uso Galpón con una libertad similar a la que poseían los “grietos viejos”. Podemos decir que Laura contaba con todo un conjunto de capitales propios que funcionaron como un aporte al espacio y le sirvieron para reclamar un lugar distintivo dentro del grupo, con mayor poder de decisión que el otorgado al resto de los nuevos integrantes.

Un texto de la antropóloga mexicana Nashieli Rangel Loera (Rangel Loera: 2010) fue un aporte significativo para analizar con mayor profundidad cómo los capitales de Laura le permitieron posicionarse de una forma particular dentro del colectivo.

⁴⁴ El *Periférico de Objetos* fue un grupo de teatro de objetos de Ciudad de Buenos Aires al cual ya he hecho referencia y descripto anteriormente en este capítulo.

Dicha antropóloga se ha interesado en analizar y caracterizar las relaciones que se establecen entre las personas que conviven en una toma de tierras dentro de un municipio de la ciudad de San Pablo (Brasil). En sus investigaciones, la autora observó que entre los habitantes de esta comunidad se configuraban diversas posiciones de prestigio. Esta jerarquización estaba determinada, principalmente, por lo que la autora llamó “tiempo en el campamento”; una medida temporal nativa con la cual los interlocutores de Loera contabilizaban no solo el tiempo que cada persona llevaba dentro del campamento específico que se encontraban habitando, sino también su participación en otros acampes y tomas de tierra. De estas experiencias previas, los participantes de la toma habían adquirido ciertos conocimientos (que iban desde la forma de armar una tienda hasta saber dialogar con distintos agentes que intervenían en esta acción, tanto habitantes del acampe como funcionarios públicos) que eran muy valorados dentro del grupo y, además, eran de utilidad al momento de llevar adelante las tomas. Esto les permitía posicionarse como líderes dentro del grupo y guiar a los jóvenes que no contaban con tanta experiencia. Por ende, el saber se convertía en un capital simbólico para las personas que les habilitaban ocupar diferentes lugares en la organización interna del acampe.

En el ingreso de Laura a La Grieta, los capitales personales también jugaron un papel importante al momento de definir su lugar dentro del colectivo. Ella entró realizando un conjunto de aportes al espacio. Por un lado, el dinero utilizado para solventar gastos de refacciones del Galpón. Pero también contaba con un prestigio personal en el circuito artístico platense que permitía fomentar y fortalecer el reconocimiento del colectivo.

A su vez, en su experiencia previa gestionando La Fabriquera, Laura había construido vínculos con diversos artistas platense que le permitió ofrecer propuestas de espectáculos (sobre todo obras de danza y teatro) para armar una programación de eventos en el Galpón que resultara atractiva.

Laura tenía las expectativas de que todo este conjunto de capitales personales que había aportado al espacio le iba a abrir la posibilidad de hacer uso del Galpón en condiciones similares a las que tenían quienes llevaban varios años integrando el colectivo. Sin embargo, en la práctica, estos deseos no llegaron a concretarse completamente. Esto le generó cierto malestar que, con el tiempo, la llevarían a afrontar todo un conjunto de conflictos y dudas con respecto a su participación dentro

de este centro cultural autogestionado. Esta relación de Laura con el Galpón y los diversos integrantes de La Grieta será lo que me propondré analizar en las próximas páginas de este capítulo.

Dejar de ser nómada, entrar al Galpón

El Galpón es un enorme edificio rectangular de ladrillo a la vista que casi no tiene aberturas al exterior. Sus paredes ahora se encuentran tapadas por algunos grafitis y murales. Se ingresa a él por una rampa de material que bordea dos paredes de este edificio; la pared del lateral izquierdo, donde se encuentra la entrada principal, y la pared trasera orientada hacia circunvalación, donde hay dos puertas de entrada más que casi nunca se abren. Detrás del Galpón se extiende un parque donde hay algunos juegos de plazas y bancos para sentarse.

Por dentro, el Galpón cuenta con varios sectores internos. Ingresando por la puerta principal encontramos a la izquierda la biblioteca, que es una habitación llena de muebles con libros y una gran mesa en el medio donde se encuentra el acervo de la Biblioteca Popular La Chicharra. Además, allí suelen realizarse los talleres de literatura. Consecutivamente, se encuentran los baños (hay dos, uno para mujeres y otro para varones) y luego continúa la cocina. A la derecha de estos ambientes hay una escalera que conduce a un altillo donde funcionan los talleres de artes visuales y serigrafía. Por último, en el fondo de la planta baja, se extiende una amplia zona donde se encuentra escenario. (fotos del galpón)

Cuando Laura se incorporó a La Grieta en el 2013 aproximadamente, tenía las intenciones de hacer uso de este espacio trasero del escenario. Sin embargo, desde su mirada, las condiciones edilicias de este lugar no eran aptas para que ella pudiera realizar ahí sus actividades. El piso del escenario era de cemento, lo que lo volvía una superficie fría y rasposa. Además, era de grandes dimensiones y no contaba con calefacción para acondicionar el clima del ambiente. En invierno era casi imposible ensayar de noche por el frío que hacía.

Por ese motivo se llevaron a cabo algunas refacciones. Se colocaron tres aires acondicionados industriales con los cuales pudo aclimatarse todo el lugar y un piso de madera especial pintado con un látex negro que permitió a las personas deslizarse con más facilidad y fue muy útil para hacer actividades de danza y teatro. También se

contrató un herrero para armar una parrilla de luces (que es una estructura de hierro colocada sobre el techo donde luego se cuelgan las luces escénicas que se utilizan en los espectáculos) para generar mejores condiciones de iluminación del espacio.

Estas refacciones se costearon con un dinero personal que Laura “puso⁴⁵” de unos ahorros que tenía más otra suma que le pidió prestada a su madre, con quien estuvo conviviendo durante algunos años hasta su fallecimiento en el 2015. De acuerdo con lo que varios integrantes de La Grieta me han comentado, en una de las reuniones de grupo se estableció que ese dinero personal que Laura destinó para costear las refacciones mencionadas de Galpón sería un préstamo que ella haría al colectivo y que luego deberían devolvérselo. Fue así como se conformó una deuda de La Grieta con Laura que continuó sin saldarse durante todo el periodo que estuve realizando trabajo de campo. La confianza que ella había depositado en los lazos de amistad que mantenía con los integrantes de este colectivo, sobre todo con Fabiana y Esteban que eran sus amigos más cercanos, le sirvieron como garantía para creer que, en algún momento, ese dinero iba a ser devuelto.

Algo que me pareció interesante analizar acá es el modo en que operaron las relaciones interpersonales entre quienes participaron de esta transacción económica particular. Al momento de pactar el préstamo, y establecerse la deuda, no operaron estructuras legales como la firma de un pagaré para garantizar el monto de la deuda y sus posibles fechas de pago. Fue la amistad entre las personas involucradas la que funcionó como una garantía de que la deuda sería saldada. Incluso el monto de dinero que conformaba la deuda tampoco fue especificado en ese momento. Las tres refacciones que se realizaron (poner el piso de madera en el escenario, colocar los aires acondicionados y colocar una parrilla de luces escénicas en el techo) se realizaron en distintos momentos y contratando diferentes personas⁴⁶. Laura fue pagando todos los servicios y compras de materiales por separado, sin llevar un registro del dinero que iba gastando y sin informarlo al resto del grupo cuando lo realizaba. Por ende, ni Laura ni el resto

⁴⁵ “Poner el dinero” fue una categoría nativa utilizada por Laura en la entrevista que le realicé en octubre de 2018 haciendo referencia a que fue ella quien pagó los costos de esas refacciones.

⁴⁶ La parrilla de luces la confeccionaron el Pollo (ex-pareja de Laura) y Enzo (un amigo de Laura que se encargaba de las refacciones de herrería, plomería, entre otras cosas en La Fabriquera, su anterior sala de teatro). Para el piso se contrató un carpintero y los aires acondicionados fueron colocados por un especialista también contratado.

de los integrantes del colectivo de La Grieta tenían una noción clara de cuanto se había gastado.

Esta transacción económica pudo realizarse por una confianza que las personas tenían sobre los lazos de intimidad que sostenían. Esta situación se me presenta como un ejemplo oportuno de la propuesta teórica que la socióloga Viviana Zelizer desarrolló en su libro *La negociación de la intimidad* (Zelizer: 2009). Allí la autora realiza una crítica a aquellas teorías económicas que recuperan una concepción de las relaciones económicas entendida como los “mundos hostiles”. Según estos desarrollos teóricos a los que Zelizer se contrapone, el universo económico y el afectivo se establecen como mundos contradictorios y hostiles entre sí, que necesitan delimitarse claramente uno de otro para asegurar su buen funcionamiento. La mezcla o contacto entre estos dos ámbitos de la vida social de las personas traería aparejada la contaminación moral de ambos.

Discutiendo esta posición, Zelizer demuestra que es imposible concretar esta separación; ya que, en sus vidas cotidianas, las personas entremezclan estos dos mundos constantemente. Y con frecuencia, terminan sustentándose el uno en el otro. En muchas ocasiones, las transacciones económicas crean, definen, mantienen o transforman lazos de afectos e intimidad. A su vez, los vínculos que las personas establecen con el dinero y entre ellas dentro de las transacciones económicas no son siempre homogéneos, sino que se van redefiniendo en el transcurso de las relaciones. Los vínculos de intimidad que Laura había establecido con los integrantes de La Grieta, tanto antes de su ingreso como en los periodos en los que ya se encontraba participando de este colectivo, fueron un factor determinante para definir su relación con el dinero adeudado. Contar con ciertas personas de confianza dentro del colectivo (como Esteban y Fabiana, a quienes consideraba grandes amigos) fue lo que la animó a poner el dinero para realizar las refacciones mencionadas del Galpón. Ella consideraba que sus palabras alcanzaban para asegurarle que tarde o temprano le devolverían el dinero que había prestado. Pero también pude observar que, cuando Esteban y Fabiana dejaron de participar activamente de La Grieta y sus lazos de amistad comenzaron a desdibujarse al interior del colectivo, Laura decidió ponerse firme para establecer los plazos para el pago de la deuda.

Si bien este era un tema de preocupación para ella, no siempre lo experimentó de la misma manera. A partir del 2015, cuando falleció su madre y ella debió resolver algunas cuestiones económicas con su hermana, comenzó a sentir la necesidad de formalizar con el colectivo los tiempos y modos en que le devolverían el dinero. Sin embargo, le costaba hacer este planteo al grupo. En una nota de campo realizada el 19 de octubre donde registro una charla informal en el auto de Laura, llego a rescatar la siguiente conversación sobre esta deuda:

“...De camino hacia mi casa, dentro de la camioneta de Laura, luego de haber asistido a la marcha de Ni Una Menos en La Plata⁴⁷ junto a la gente de La Grieta, ella nos comentó a Yamila⁴⁸, quien también se encontraba en el vehículo, y a mí que habían charlado con su terapeuta de aquellas cosas que le costaba decir y que le hacían mal. Entre ellas mencionó una en relación a La Grieta. Hace un par de años, Laura prestó al colectivo mucha plata para invertir en los aires acondicionados (que son tres industriales) y el piso del escenario del Galpón. Parte de ese dinero se lo había pedido prestado a la madre (quien falleció el año pasado). Hoy Laura tiene que resolver algunas cuestiones económicas con su hermana, con quien no se está llevando muy bien, y necesitaría que La Grieta le devuelva parte de ese dinero. Sin embargo, no sabe cómo plantear eso en el grupo.

Esta situación, que parecía afectarla mucho, ya la había conversado con Fabiana y Andrea, quienes le habían dicho que se dejara de joder, que sacara las cuentas de cuanto le debía el grupo y lo planteara en una reunión. Pero esto a ella le resultaba muy complicado...” (Nota de campo. Octubre, 2016)

Por mucho tiempo, Laura no hizo un reclamo formal ante el colectivo. En ocasiones manifestaba cierto pudor por realizar ese pedido porque varios de los integrantes de La Grieta habían aportado mucho a la construcción del Galpón, sobre todo los “grietos

⁴⁷ Ni Una Menos es una consigna a partir de la cual se organizó un colectivo en Argentina (el colectivo Ni Una Menos) que busca visibilizar y denunciar diversas situaciones de violencia contra la mujer. Este colectivo organiza anualmente una marcha que lleva el nombre de esa consigna y tiene gran convocatoria a nivel nacional.

⁴⁸ Yamila es otra compañera del taller de actuación de Laura que, a su vez, participa de La Grieta. Hasta hace unos meses atrás (agosto de 2018 aproximadamente) se encargaba de llevar adelante los trámites de un subsidio que La Grieta posee del municipio donde le pagan la luz. Ese día registrado en la nota de campo, Yamila había asistido con nosotras a la marcha de Ni Una Menos y se encontraba en el auto de Laura porque, al igual que a mí, la llevaría de regreso a su casa.

viejos” que participaron de su remodelación cuando se los entregó la AVEP. Por momentos, se preguntaba si le correspondía realizar ese reclamo teniendo en cuenta que ella también utilizaba el espacio.

Esta percepción que Laura tenía sobre la deuda en el 2015 parecía haberse modificado para octubre de 2017, fecha en la que decidió convocar a una reunión de grupo y formalizar frente al resto de los integrantes la devolución de su dinero. Durante ese tiempo, hubo ciertas cosas que fueron cambiando dentro del Galpón y que la llevaron a tomar esta decisión. Por un lado, tanto Esteban como Fabiana, los vínculos más sólidos que ella tenía dentro de La Grieta, ya no estaban participando de forma activa dentro del colectivo. Fabiana se había mudado a Tigre⁴⁹ y venía al Galpón principalmente para estar presente en algunas reuniones de grupo. Esteban ya no asistía a ninguna actividad que allí se desarrollaba. Aquellas personas que funcionaban como garantes en la devolución del dinero ya no estaban presentes.

Pero, además, ciertas expectativas que Laura poseía dentro del Galpón no se estaban cumpliendo. Estas cuestiones, sumado a las complicaciones familiares ya mencionadas, la llevaron a tomar la decisión de reclamar su dinero.

El desencanto y el reclamo por el pago de la deuda

Laura había ingresado a La Grieta con un deseo específico; su intención era armar ahí un espacio como La Fabriquera, la antigua sala de teatro que había abierto en el '95 junto a su ex-pareja y cerraron en el 2008. En los primeros años de su estadía en el Galpón, a Laura se la veía entusiasmada y confiada de poder cumplir con estas expectativas. Así recuerdo que lo manifestó en una fiesta de cumpleaños de una compañera del taller de actuación a la que asistimos juntas en el año 2014. En la celebración, se encontró con muchos conocidos. Entre ellos, una bailarina de La Plata con la que empezó a entablar una conversación. Le contó que estaba en La Grieta, y que eso la emocionaba mucho. Le dijo que se sentía entusiasmada y que quería llevar allí a todos los que habían trabajado en La Fabriquera. Este relato que Laura le hacía

⁴⁹ Tigre es un partido ubicado en la zona norte de Gran Buenos Aires. Abarca la primera sección del Delta del Gran Paraná, donde se pueden encontrar diferentes islotes de baja altitud. Utilizado para la actividad turística, se ha construido en estas islas hospedajes y centros recreativos. También hay algunas residencias de fin de semana. Fabiana se mudó a una casa instalada en una de estas islas. El partido también cuenta con una zona continental donde se encuentra la ciudad cabecera.

a esa conocida me conmovió bastante; sobre todo porque en un momento ella comenzó a emocionarse mientras hablaba y sus ojos empezaron a ponerse llorosos.

Tal vez el entusiasmo que le provocaba ese deseo fue la que la motivó a prestar el dinero para realizar los arreglos y refacciones edilicias ya mencionadas sin definir claramente con el colectivo la forma en que se lo devolverían.

Pero también recordé que Laura me había dicho varias veces que ella ganaba dinero con las actividades que realizaba en La Fabriquera. Sobre todo, con los talleres de teatro y danza teatro; ya que tenía varios grupos y contaba con un considerable número de alumnos en cada uno de ellos. Tal vez pensaba que, logrando asentarse en un espacio específico, volvería a tener la cantidad de alumnos con los que contaba en La Fabriquera y ese ingreso económico que había obtenido de dicha actividad artística-docente.

Sin embargo, algo de ese deseo no lo había podido cumplir. En la entrevista que le realicé en octubre de 2018, en un almuerzo en mi casa, ella me comentó lo siguiente con respecto al dinero que había prestado a La Grieta:

–Creo que fue una boludez mía no aclarar el modo de devolución. Yo dije, “pongo esta guita porque a mí me sirve usar este espacio de este modo, para dar clases.” Y después me di cuenta de que me metí en mi propia trampa. Porque es un espacio que termina siendo el espacio de todo el mundo. Donde a mí no me sirve para investigar algunas cosas que yo quiero investigar; que tienen que ver con... No sé, hoy veo el espacio y pienso “A mí no me interesa mucho lo que está pasando en el Galpón”, la verdad. Pero por otro lado me da gusto que lo use otra gente. Me pone bien, no es que quiero que cierre; arrancarle las tablas del piso [se ríe]. Como que me quise armar un espacio donde pudiera trabajar yo, pero (...) después es el funcionamiento. Tengo que convivir con los pibitos corriendo [haciendo referencia a los chicos que asisten a los talleres de artes para niños], con Paul y el olor a empanadas⁵⁰- (Entrevista a Laura. Octubre, 2018)

⁵⁰ Paul es un integrante de La Grieta que manejaba la barra del Galpón mientras yo me encontraba realizando trabajo de campo. La abre los días que hay eventos para comercializar bebidas y comidas. Se incorporó al colectivo de la misma forma que yo, siendo alumno del taller de actuación de Laura; y fue a través de ella como accedió a la barra. Actualmente, participa de otras actividades y otros grupos en el Galpón por fuera del taller de teatro con Laura. Por ejemplo, es integrante del grupo que organiza la biblioteca popular.

Ese relato me mostró que había ciertas expectativas que habían llevado a Laura a “poner ese dinero” en las refacciones del Galpón. Ella pretendía hacer uso de ese espacio para dictar allí sus talleres o producir sus obras. Sabiendo que debía compartirlo con otras personas que también lo utilizaban para realizar otras actividades, esperaba que el dinero depositado le ofreciera cierto privilegio con respecto a sus compañeros al momento de tomar decisiones sobre el modo en que se usaba del Galpón (como elegir los días y horarios de los ensayos o de los talleres y organizar las otras actividades que se desarrollaban allí para que no se interrumpieran las suyas). Pero estando en el lugar comenzó a percibir que ese dinero puesto no le ofrecía esas facilidades, y que debía seguir acordando (y disputando) con sus compañeros del colectivo los modos hacer uso del espacio. Con el tiempo, estas disputas la fueron agotando y generándole cierto desencanto que la motivaron a reclamar la devolución de su deuda.

Una cuestión que pude ver fue que ese dinero “puesto” por Laura en el Galpón había funcionado para ella como una inversión. Proyectaba ganar algo con ese préstamo, al menos la posibilidad de hacer uso de ese espacio como si fuera propio. Por eso, su conflicto con el dinero prestado comenzó a intensificarse cuando sintió que nunca llegaba a apropiarse completamente de ese lugar. Porque como bien me dijo “*terminaba siendo un espacio de todos*”. Y eso no le servía para llevar a cabo sus actividades artísticas.

Frente a lo expuesto podemos ver que el dinero de Laura funcionaba como préstamo, deuda e inversión simultáneamente. Por ende, no contaba con un valor fijo o una única forma de significarlo, se iba construyendo y mutando socialmente, en relación estrecha con las prácticas sociales y las tramas de relaciones de las cuales era partícipe.

Un modo similar de comprender y significar el dinero pudo observar el sociólogo argentino Martín Hornes en su libro *Las tramas del dinero estatal* (Hornes: 2020), libro en el que propuso un análisis de los diferentes valores y significados que adquiría el dinero perteneciente a programas estatales de transmisión monetaria para los diversos agentes que formaban parte de estas políticas. Para concretar este objetivo, realizó un trabajo etnográfico con diferentes actores sociales que participan del

programa Envión⁵¹, realizando entrevistas a empleados estatales que se encargaban de la implementación de este programa, a agentes políticos que los diseñaban e impulsaban este programa y a los jóvenes que eran beneficiarios y sus familiares directos. En estos diálogos, dicho sociólogo pudo observar que cada uno de estos agentes tenía diferentes formas de significar y valorar el dinero según el rol que ocupaban dentro de este programa. Mientras los directivos de la secretaría desde la cual se implementaba el plan se preocupaban por acentuar que el dinero transferido era un medio para estimular la asistencia de los jóvenes beneficiarios a la escuela y no un fin en sí mismo, los adolescentes que eran beneficiarios hacían referencia a la “bocha de guita” que les entregaban y lo asociaban con las prácticas de consumo que ese dinero les habilitaba. Por su parte, los padres de dichos jóvenes hacían referencia a “un sueldito” que ganaban sus hijos; mientras que varios de sus vecinos juzgaban las prácticas adolescentes a través de sus expresiones sobre este dinero, manifestando algunas frases como “le dan dinero a los vagos que no quieren ir a la escuela” o “les pagan para que roben y salgan a robar”. De esta experiencia etnográfica, Hornes concluye que el dinero presenta múltiples significados, los cuales están determinados por las prácticas de las cuales participa y por los agentes que intervienen en ellas. En el caso del dinero prestado por Laura a La Grieta se generaba una situación similar, ya que este fue adquiriendo una multiplicidad de significados y valores dependiendo de las mutaciones que se fueron experimentando en la relación entre ella y el colectivo. Por momentos, ese dinero fue considerado por Laura como una inversión, que le permitía proyectarse y posicionarse dentro del Galpón. Aunque este sentido fue perdiendo importancia a medida que se fue dando cuenta que no le servía como una moneda para garantizar ese lugar anhelado. Fue entonces cuando tomó la decisión firme de reclamar su devolución.

⁵¹ El Programa Envión es un programa de gestión estatal, dependiente del Ministerio de Desarrollo Social de la Provincia de Buenos Aires, destinado a chicos entre 12 y 21 años que se encuentran en situación de vulnerabilidad social y/o padecen necesidades básicas insatisfechas. El objetivo del programa es generar estrategias que permitan la inclusión social de estos jóvenes vinculándolos con el mundo del trabajo. Para ello le ofrecían una ayuda económica de dinero; prestación por la cual los jóvenes se comprometían a cursar talleres y capacitaciones laborales de formación en diferentes áreas, como tecnologías digitales, talleres de arte (como música, plástica, cine, fotografía, etc.), peluquería, gastronomía, entre otros.

Este reclamo Laura lo realizó en una “reunión de grupo” que se organizó para el lunes 2 de octubre de 2017 por pedido de ella. Este encuentro estaba programado para las 21 horas, pero yo llegué tarde, alrededor de las 22. Me abrió la puerta Matías, un integrante de La Grieta que participa como alumno del taller de literatura que dictaban Andrea y Gabriela en el Galpón; además él tiene su propio taller de escritura en este espacio. Es profesor de literatura (estudió Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la U.N.L.P.) y da clases en escuelas públicas de la provincia de Buenos Aires en nivel secundario. Ronda los 40 años. Nació en 12 de octubre, un pueblito rural de la provincia de Buenos Aires, pero actualmente vive en La Plata junto a Cristina, su esposa, quien fue su nexa para incorporarse al Galpón. Cristina también es profesora de literatura, estudió en un instituto terciario de Bahía Blanca, ciudad donde nació. Matías y Cristina se conocieron cuando les tocó compartir una mesa de examen en una escuela donde ambos trabajaban (aproximadamente en el 2010). Cerca de ese año, primero Cristina y luego Matías, se unieron al taller de literatura de Gabriela y Andrea. Luego ambos empezaron a participar de otras actividades (dictar talleres propios, participar de las reuniones, colaborar en eventos, etc.).

Matías me abre la puerta y nos saludamos.

- *¿Qué hacés Mati? Tanto tiempo-* Le digo

-*Hola Delfi-* Me responde él

-*Se me hizo re tarde-* Le comento haciendo referencia a mi retraso

-*Igual no empezamos todavía. Estamos charlando-* Me comenta él.

Juntos subimos las escaleras que llevan al altillo donde funcionan los talleres de artes visuales. Mientras tanto escucho algunos gritos que venían de la zona del escenario. Allí se encontraba Laura dictando su taller de actuación (ese año yo no estaba asistiendo).

Adentro del altillo estaba el resto del grupo reunido; todos sentados alrededor de unas mesas largas blancas. Eran aproximadamente diez personas, de las cuales conocía a todas. Los saludo uno por uno. En ese momento, estaban hablando sobre algunos temas de su vida. Yo me incorporo a la ronda y comienzo a participar de esta conversación. Luego de contar varias anécdotas cotidianas de los últimos días, pasamos a conversar sobre las elecciones legislativas que se darían ese mes en Argentina. La preocupación que más aparecía entre los concurrentes era que fuera a ganar el macrismo

nuevamente⁵². Esto desató una discusión entre los que se encontraban en la reunión, que fue elevando el tono de voz hasta volverse un intercambio de opiniones bastante álgido. A mi generalmente me gusta participar de estos altercados, pero ese día preferí quedarme callada y observar cómo ellos llevaban adelante dicha conversación.

La discusión se cortó bruscamente, con la entrada de Paul quien venía del taller de actuación de Laura. Entró, nos saludó uno por uno, y luego nos dijo que se iba a su casa.

-No. Dale. Quedate- Le pide Yerman, otro compañero de La Grieta a quien también conocí en el taller de actuación de Laura y fue compañero de Paul en el manejo de la barra del Galpón en los primeros meses de su funcionamiento.

-No doy más. - Le responde Paul.

En ese momento entran Laura y Nahuel (su pareja, que también se encontraba haciendo el taller de actuación y, a su vez, es iluminador de La Grieta⁵³). Se sientan. Paul aprovecha esta interrupción, nos saluda a todos y se va.

Luego de algunos comentarios sin demasiada importancia, Laura dice que ella tiene algunos temas para plantear en la reunión y que quería empezar por el pago de su deuda.

-Yo estuve buscando algunos presupuestos. De los aires, se lo pedí a Hugo, el que vino a reparar el aire de atrás. Me pareció confiable, además ya me lo habían recomendado por otro lado. Me dijo que, en total, los tres aires hoy salen 12.000 dólares. Y por el piso le pregunté a El Pollo (su expareja con quien había armado La Fabriquera en los '90), que lo hizo en su sala de teatro. Me dio la mano de obra en pesos, 30.000 pesos, y de materiales 1.200 dólares-

Luego de que Laura presentara estos números, se discutió si pasar todo a dólares o todo a pesos para sacar la deuda completa. Resulta significativa destacar que recién en ese momento se aclaró y estableció cual era el monto del dinero prestado. Entre las

⁵² En octubre de 2017 se llevó a cabo en Argentina las elecciones para elegir senadores nacionales y diputados provinciales en el poder legislativo. Dos meses antes, en agosto, se habían realizado las pasas, pre-elecciones donde se definen a través del voto del pueblo cuáles serán las listas que irán a las elecciones definitivas. En esa oportunidad, había salido primera la lista oficialista que respondía a Mauricio Macri, quien era el presidente argentino de ese momento y con quien los integrantes de La Grieta nos consideramos opositores.

⁵³ La Grieta cuenta con lo que llaman “Equipo técnico”, un grupo de personas que se encargan de organizar la iluminación y el sonido en cada uno de los eventos. Los integrantes de este grupo son bastante inestables y van cambiando con frecuencia. En el momento en que realicé mi trabajo de campo, estas personas fueron variando.

diversas razones por las cuales Laura no reclamaba su dinero a La Grieta estaba el hecho de que no tenía completa noción de lo que había gastado en las refacciones edilicias ya mencionadas. Para lograr definir una suma estimativa de la deuda, debió buscar presupuestos sobre el costo de los aires acondicionados y de la mano de obra de su instalación. Además, de los gastos en materiales y la colocación del piso del escenario.

Algo que llamó mi atención fue que, en ese momento, nadie le discutió sobre la cantidad de dinero que Laura presentaba como el monto total que había prestado al colectivo. Ahí pude darme cuenta de que también existía una confianza por parte de los integrantes de La Grieta hacia Laura en aceptar que los números presentados eran los correctos y que el monto de dinero que ella reclamaba era una suma aproximada a lo que verdaderamente había gastado.

Volvemos a ver acá, asociado al planteo de Viviana Zelizer (Zelizer: 2009) que he expresado anteriormente en este capítulo, como las transacciones económicas que las personas desarrollan en sus vidas cotidianas están entrecruzadas con el conjunto con las relaciones de intimidad que se establecen entre ellas y, en la mayoría de las situaciones, se vuelven sustento de estas. La confianza que existía entre los distintos integrantes de La Grieta constituyó la garantía en todo este proceso de planificación del pago de la deuda; ya sea definiendo el monto de dinero a pagar como los nuevos plazos establecidos y las formas en que se realizaría el pago.

Otro aspecto para destacar es que, para que Laura no perdiera dinero con la inflación y la devaluación del peso que se experimentaba en Argentina en esos años (y hasta la actualidad), se resolvió que la devolución de dinero se realizaría en dólares. Fue así como se estableció que el monto total de la deuda era de 15.000 dólares.

En el 2013, cuando se llevó a cabo el préstamo, en Argentina el dólar se cotizaba a 8 pesos para la venta en bancos y 15 pesos en casas de cambio; pero para el 2017, cuando Laura reclamó su devolución, el dólar se cotizaba a 30 pesos aproximadamente y la tendencia era que esta cotización iría en suba. Para los integrantes de La Grieta, que podían recolectar dinero en pesos, saldar esta deuda sería cada vez más difícil.

Visualizando esta dificultad, Manuel (otro integrante de La Grieta) planteó lo siguiente *-Habría que ver la forma de devolverlo. Porque de una sola vez no vamos a poder. Tal vez podemos ver la forma de írtela devolviendo en partes-*

Manuel es la pareja actual de Gabriela y participa con ella de la Biblioteca Popular La Chicharra y del proyecto Arte y Literatura, ambos funcionan en el Galpón. Si bien no conozco el momento exacto que Manuel se incorporó a La Grieta, sé que forma parte del colectivo desde hace varios años y creo que estuvo en los momentos donde se realizaron las primeras refacciones del Galpón. También es quien generalmente lleva adelante los trámites administrativos (como pago de seguros y servicios, reclamos de subsidios, mantener actualizada la figura de asociación civil, entre otros), actividad de la cual nadie se quiere hacer cargo.

En su respuesta, él remarcó que el colectivo no contaba con dinero suficiente para pagarle; por ende, los integrantes del grupo debían encontrar las formas de recaudar esa suma. Esta situación era del conocimiento de Laura. En varias charlas que tuvimos a lo largo de mi estadía en La Grieta, ella me había comentado con frecuencia que uno de los motivos por los que le costaba reclamar el dinero prestado era porque sabía que el colectivo “no tenía un mango⁵⁴”; es decir, no contaba con dinero suficiente para pagarle. Esa situación me hizo pensar que, al momento de realizar ese préstamo, ella contemplaba la posibilidad de que La Grieta no pudiera devolverle el dinero. Sin embargo, decidió “ponerlo” igual. Puede ser que lo haya hecho porque tenía las expectativas de ganar dinero de las actividades que pensaba llevar adelante en el Galpón, situación que no se estaba dando en ese momento.

Algo de esto esbozó Laura respondiendo al comentario de Manuel -*Yo planteo esto, por un lado, porque necesito la plata. Pero a mí también me están pasando cosas con el Galpón. Por ejemplo, el grupo más numeroso [En relación a los grupos que tiene de sus talleres de danza y teatro] lo tengo fuera del Galpón -*

Laura manifestó así que los talleres que estaba dando en La Grieta no le estaban generando las ganancias económicas que esperaba, ya que la cantidad de alumnos no era la que esperaba. Sin embargo, esta no era una situación que se repitiera en talleres que daba en otros lugares, donde sí contaba según sus palabras con un número significativo de alumnos.

Pude ver que la relación que Laura había establecido con el Galpón y con La Grieta fue experimentando modificaciones a lo largo del tiempo. En los momentos donde sentía que ese espacio no le funcionaba para desarrollar sus actividades artísticas, ya

⁵⁴ En Argentina la palabra mango es utilizada como sinónimo de dinero.

sea porque no convocaba alumnos para sus talleres o porque le costaba coordinar con los demás integrantes del grupo los tiempos y modos de hacer uso del espacio, se reforzaba su intención de recuperar el dinero que había prestado.

Es interesante observar que, en el reclamo por el pago de la deuda, Laura manifestaba una forma de sentirse dentro del grupo y del Galpón. El dinero se convertía para ella en un medio a través del cual expresar sus sentimientos y afectos. Podemos pensar que en esta relación que establece Laura con el dinero de la deuda se experimenta lo que la ya citada socióloga Viviana Zelizer ha denominado como “marcado de dinero”.

Revisando diferentes teorías marxistas (Zelizer: 2011), la autora problematiza ciertas interpretaciones que dichas corrientes de pensamiento han consolidado en torno al dinero; principalmente aquellas que lo han catalogado como un mero objeto intercambiable e impersonal, en el que se le reconoce como único valor el propuesto por las dinámicas del mercado (es decir, el valor de cambio). Desde estas perspectivas teóricas que Zelizer intenta discutir, el dinero tendería a homogeneizar las relaciones sociales de las cuales participa, reduciéndolas a simples las transacciones monetarias e igualando todo a un único valor que sería el precio comercial.

Sin embargo, analizando ciertas prácticas sociales como el trabajo doméstico, el trabajo sexual, las adjudicaciones de herencias y las ofrendas de regalos, entre otras, Zelizer pudo observar que, al incorporarse en diferentes redes de relaciones que las personas fueron construyendo a lo largo de sus vidas (como las amistades, la familia, o las laborales, etc.), el dinero experimentaba un proceso de redefinición en el que iba adquiriendo nuevas distinciones, significaciones y valores, los cuales eran intrínsecos a los entramados vinculares de los cuales formaba parte. A este proceso lo llamó “marcado de dinero” (Zelizer: 2011).

Reclamando el dinero que había prestado, Laura también manifestaba una forma en que ella se sentía dentro del colectivo. Por un lado, experimentaba la dificultad de concretar ciertas expectativas como la convocatoria de alumnos para sus talleres. Por el otro, también sentía una falta de reconocimiento por parte de sus compañeros porque no le habilitaban mayor poder de decisión en los modos en que se hacía uso del Galpón y se veía forzada a convivir, como me mencionó en la entrevista, con el olor de la cocina de la barra o el barullo de los niños que asistían a los talleres de Artes Visuales.

La charla continuó, y otras personas manifestaron su opinión en torno a la manera de pagar esta deuda. Andrea dijo al respecto – *A pesar del cansancio, hay que poner el cuerpo. Hoy más que nunca.* -

La intención de Andrea era pagar la deuda con el dinero recolectado de algunas actividades que se desarrollaban en el Galpón, como los eventos de fin de semana, u organizando algunas actividades específicas para juntar dinero (por ejemplo, en una ocasión se organizó una guiseada⁵⁵ con diversos espectáculos de danza y música con la intención de recaudar plata para costear algunas remodelaciones del edificio). Para que estas actividades se pudieran llevar a cabo se necesitaba de la “colaboración” de quienes formaban parte de La Grieta. Sin embargo, en varias ocasiones era difícil encontrar personas predispuestas a colaborar. Muchas veces, los integrantes de este colectivo justificaban esta actitud diciendo que les resultaba complicado articular la participación en el Galpón con su vida cotidiana, ya que el trabajo y el desarrollo de sus obligaciones diarias los dejaban muy agotados. Por ese motivo considero que Andrea hizo esa aclaración de que, a pesar de ese cansancio, “había que poner el cuerpo”.

Al comentario de Andrea, Fabiana respondió –*Si, eso desde ya. Igual yo creo que hay algo que está atravesado por lo económico. Eso te para distinto en el espacio. Es hacer ver a las personas que esto que hoy es el Galpón se construyó con la voluntad, el esfuerzo, pero también con el aporte que hicimos cada uno. Para mí eso te para en otro lugar. Yo pienso que si por mes cada uno de los que estamos en La Grieta aportamos 200 pesos⁵⁶ para armar un pozo común para pagar la deuda, se toma conciencia de cómo se llegó a tener lo que tenemos.* -

Es interesante destacar acá como Fabiana intentó aclarar esa distinción entre dos tipos distintos de “aportes”. Uno es la “colaboración”, donde el integrante de La Grieta se ofrece a prestar parte de su tiempo libre para ayudar en actividades que le generan un ingreso de dinero al Galpón sin reclamar por ello una ganancia personal. Esta es la forma de “aporte” más común que se da en La Grieta. Con frecuencia, Pato y Yerman, quienes se encargan de la programación y desarrollo de los eventos, suelen solicitar

⁵⁵ “Guiseada” en una terminología que en Argentina es utilizada para hacer referencia a un almuerzo o cena donde se come guiso como comida central.

⁵⁶ En el momento que Fabiana propuso este acuerdo, los 200 pesos equivalían a 6 dólares aproximadamente.

“colaboración” al resto de sus compañeros para ayudar en los eventos de fines de semana. También suelen protestar porque, ante esta solicitud, no siempre obtienen la respuesta deseada; ya que en varias ocasiones nadie se ofrece a “colaborar” y se quedan solos (junto a Paul y los técnicos) llevando adelante estos espectáculos. Tal vez por eso Andrea insistía con “poner el cuerpo” a pesar del cansancio que se genera durante la semana laboral.

Pero ante una situación particular, el pago de la deuda de Laura, Fabiana consideraba que este tipo de “aporte” no alcanzaba. Por eso consideraba necesario que cada integrante pusiera un poco de dinero para recaudar fondos con los cuales solventar esa deuda. Para Fabiana, la relación entre las personas y el Galpón se reforzaba con ese tipo de “aporte”. En este comentario, el dinero adquiriría un valor positivo, ya que se convertía en un objeto que fortalecía los lazos entre las personas con el espacio físico compartido (el Galpón) y con el colectivo.

Sin embargo, no todos consideraban lo mismo que Fabiana. Ese fue el caso de Manuel, quien manifestó una idea diferente. Respondiendo a esta propuesta, planteó lo siguiente *-Yo pienso que el Galpón ha crecido mucho, y hoy puede ofrecer cosas que antes no. Hemos logrado construir estos puestos de trabajo precarizados. Porque es así, es trabajo precarizado. Pero yo no sé si, por ejemplo, a Emilia o Laurita*⁵⁷ [dos iluminadoras del Galpón] *les interesa participar de esto [haciendo un círculo con la mano en referencia al grupo que estábamos reunidos]-*

-Pero eso es una cosa que hay que aclarar. - Le contesta Fabiana -Porque en realidad no sabemos qué les pasa. De hecho, Emilia y Laurita han participado de algunas reuniones. Entonces es cuestión de preguntarles qué relación quieren tener con el espacio. Si se piensan como empleadas o como algo más-

*-Bueno, pero a ver- Le responde Manuel -Las chicas del taller de serigrafía, de iluminación, convengamos que ganan unos “mangos”*⁵⁸. *Estaría bueno buscar algunas opciones para ver como conseguimos dinero de afuera. Por subsidios o algo así-*

⁵⁷ Una de las iluminadoras del Galpón también se llama Laura, igual que la profesora y directora de teatro. Pero generalmente le decimos Laurita. De ahora en adelante utilizaré el diminutivo del nombre para hacer referencia a la iluminadora y lograr distinguirlas.

⁵⁸ Acá la expresión “mangos” nuevamente es utilizada como sinónimo de dinero.

Algo que me resultó interesante en esta discusión entre Manuel, Fabiana y Andrea sobre las formas en que se conseguiría el dinero para pagar la deuda con Laura, es que en estas discusiones ellos iban manifestando el modo en que entendían que debía establecerse la relación de los integrantes La Grieta con el Galpón.

En el caso de Fabiana, ella consideraba que aquellas personas que quisieran considerarse parte del colectivo, y no meras empleadas, estaban en el compromiso de hacer un “aporte” económico al espacio. Esto no solo permitiría recaudar dinero para pagar de la deuda con Laura, sino que también les permitiría tomar conciencia de lo que había costado construir el Galpón y llegar a contar con las condiciones edilicias en las que se encontraba en ese momento. Principalmente para los nuevos miembros, que habían ingresado al colectivo cuando el centro cultural ya estaba construido.

Este dinero definido como “aporte” le servía a Fabiana como una forma de distinguir entre aquellas personas que pensaban el Galpón desde una relación meramente laboral y quienes se consideraban como un lugar de militancia. Retomando nuevamente a Viviana Zelizer, podemos decir que, en este caso, el dinero se convertía en un medio para transmitir valores y consolidar categorías morales a través de las cuales estructurar las relaciones de las personas con el colectivo y con el Galpón (Zelizer: 2011). En este caso, hacer el “aporte” de dinero se convertía en una forma de demostrar el compromiso que tenía cada persona con el sostenimiento del Galpón. Por eso Fabiana exigía a los nuevos integrantes que “aclararan su relación con el espacio”; porque si se consideraban parte del colectivo debían hacerse cargo de la deuda que se tenía con Laura y debían realizar su “aporte” monetario para saldarla.

Manuel tomó otra postura con respecto a esta situación. Él consideraba que parte del crecimiento de La Grieta se evidenciaba en el hecho de que se pudiera generar puestos de trabajo para que fueran ocupados por los nuevos integrantes del colectivo. Desde su mirada, la relación entre el colectivo y sus nuevos integrantes se definía principalmente en términos laborales, y esta situación no era mal vista por Manuel. Sin embargo, una situación sí le preocupaba; el tipo de trabajo que se podía ofrecer era “precarizado”, porque su remuneración es escasa y su continuidad inestable⁵⁹.

⁵⁹ Las remuneraciones que se obtenían por los talleres dependían de la cuota que pagaba cada alumno; por ende, la ganancia estaba condicionada por la cantidad de alumnos que asistían a ellos. El equipo técnico (encargado de luces y sonidos en los eventos) obtenían en 2017 una remuneración de 600 pesos por evento en el cual participaban (esto constituía 24 dólares aproximadamente según el precio estimativo al que cotizaba dicha moneda en ese momento) y su ganancia dependía del número de

Siendo escaso el dinero que ganaban las personas que trabajaban dentro de La Grieta, Manuel insistió en encontrar otros medios a través de los cuales poder saldar la deuda con Laura sin tener que recurrir al “aporte” económico personal de cada integrante. Para ello propuso salir en la búsqueda de subsidios estatales. Es interesante observar que, dentro de La Grieta, el Estado era pensado como una entidad a la que era posible apelar para pedir dinero. De hecho, en la actualidad, La Grieta cuenta con varios subsidios estatales con los que logran solventar y sostener algunos proyectos o programas (como el proyecto Arte y Literatura o la Biblioteca Popular La Chicharra) e incluso costear algunos servicios del Galpón (La Grieta cuenta con un subsidio municipal que les cubre los costos de electricidad).

Considero interesante recuperar las dos posturas que manifestaron Fabiana y Manuel, porque permite mostrar cómo dentro de este colectivo específico sigue estando vigente un debate que en los últimos años se ha venido manifestando dentro de los ámbitos de producciones artísticas independientes, y con mayor énfasis en los centros culturales autogestionados.

Investigaciones como las realizadas por Denisse Osswald (Osswald: 2009) sobre centros culturales localizados en Ciudad Autónoma de Buenos Aires o por Alicia Valente (Valente: 2014, 2017) y Lucia Gentile (Gentile: 2013) que analizan espacios similares, pero en la ciudad de La Plata, muestran ciertos cambios que se fueron desarrollando con respecto a la relación entre trabajo y militancia dentro de estos proyectos artístico-culturales. Las tres autoras reconocen 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 artísticas, opuestos a los circuitos oficiales promovidos por el Estado y las industrias culturales. 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

eventos que se realizaban. Por último, algunos integrantes del proyecto de acción social, como las educadoras que estaban a cargo del taller de serigrafía, recibían un cobro mensual fijo por un subsidio estatal que financiaba ese proyecto. En todos estos casos, las personas que realizaban dichas actividades contaban con otros trabajos en paralelo para poder subsistir.

En general, estas personas que contaban con actividades remuneradas dentro del Galpón accedieron a estos puestos porque eran integrantes del colectivo (como el caso de quienes coordinaban talleres o participaban en el programa Arte y Literatura) o porque algún miembro de La Grieta lo convocó para realizar esa actividad (así fue como se incorporaron los técnicos de sonido e iluminación).

militancia. Así, las ganancias económicas que se obtenían de las actividades que realizaban en dichos lugares, ya sea de los espectáculos de fin de semana como de los talleres de diversas disciplinas artísticas que allí se dictaban, eran destinadas al sostenimiento del edificio 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.

Esta concepción comenzó a ser revisada cuando los centros culturales autogestionados lograron sostenerse a lo largo del tiempo. Frente a esta situación, quienes participaban de estos espacios sintieron la necesidad de convertir en puestos de trabajo aquellas actividades que antes se desempeñaban de forma gratuita y encontrar la manera de obtener una remuneración económica personal por su realización. Esto les permitiría continuar desempeñándose en dichos espacios y no abandonarlos para conseguir trabajo en otros ámbitos (Osswald: 2009).

Fue así como los centros culturales autogestionados comenzaron a ser vistos como lugares factibles para el desempeño laboral en arte. Este cambio de concepción promovió la creación de nuevos centros culturales ya pensados desde el inicio como espacios de trabajo. En general, eran proyectos gestionados por grupos más reducidos de personas que pretendían subsistir de remuneraciones económicas que obtenían por las actividades que desarrollaban en estos lugares⁶⁰. Esto produjo una modificación en la manera de pensar la militancia dentro de estos ámbitos, la cual ya no pasaba por la búsqueda de recursos económicos para sostener un espacio común resignando la ganancia de dinero personal. Para esta nueva generación de gestores de centros culturales, gran parte del acto militante pasó a ser la intención de generar conciencia en la sociedad de que el artista era un trabajador y le correspondía recibir dinero por las obras artísticas que producía. 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, las cuales no respondían a las

⁶⁰ Entre estas actividades se destacan la realización de talleres y seminarios en diversas disciplinas artísticas (como danza, teatro, artes visuales, fotografía, literatura, artes circenses, etc.), espectáculos de fines de semana, ferias de artesanías, indumentaria y publicaciones literarias independientes, exposición y venta de obras visuales, etc.

pautas estéticas exigidas por las demandas del consumo masivo (Valente: 2017, Gentile: 2013)⁶¹.

En La Grieta específicamente, estos dos modos de entender la militancia en los espacios culturales convivían y se tensionaban entre sí. Pensar el Galpón como un espacio de trabajo todavía no era una idea aceptada completamente por todos los integrantes del colectivo, y constituía un tema de discusión en las reuniones de grupo. Para Fabiana, aceptar que el vínculo entre las personas y el Galpón era únicamente laboral implicaba correr el riesgo de que éste se convirtiera en un espacio de lucro económico. Por eso, insistió en su propuesta de que cada uno de los integrantes del grupo hicieran un aporte monetario para saldar la deuda que el colectivo tenía con Laura.

Algo interesante para observar acá es que Fabiana valoraba distinto el dinero cuando constituía un “aporte” de las personas hacia el Galpón a cuando se conforma como una ganancia económica específica para algún integrante del grupo. El “aporte” mensual que cada integrante debía hacer para pagar la deuda con Laura adquiría para ella un carácter simbólico específico, porque era una forma de demostrar que el Galpón era “algo más” que un espacio para ganar dinero.

Estas discusiones habían llevado mucho tiempo. La noche se había extendido y quienes nos encontrábamos reunidos estábamos cansados. Sin embargo, a algunos integrantes les quedaban algunos temas por plantear. Pato era una de ellas, quien

⁶¹ En La Plata se ha observado, desde inicios del 2000 hasta la actualidad, una gran proliferación de centros culturales autogestionados, convirtiéndose en un ámbito de producción, formación y difusión artístico-cultural de gran relevancia en la ciudad. También, a lo largo de estos años, muchos de estos espacios han sido clausurados por la gestión municipal.

Buscando resguardar su actividad y conseguir un reconocimiento por parte de las gestiones gubernamentales tanto municipales como provinciales, diversos centros culturales se han organizado y conformaron redes, con la intención de reclamar al Estado la implementación de políticas culturales que habiliten mejores condiciones de trabajo dentro de estos lugares. Una de las demandas más significativas es la declaración de una ordenanza municipal que permita la habilitación específica de espacios culturales autogestionados, diferenciada de las ya existentes que permiten habilitar boliches bailables, restaurantes, etc. Conjuntamente con esta ordenanza, también se solicitaba desde estas redes la creación de subsidios para el acompañamiento económico de estos espacios o de las producciones artístico-culturales que se llevaban a cabo en ellos.

En artículos publicados por Pablo Pesco, integrante de una de estas redes, puede observarse el recorrido histórico que estas formaciones han tenido en la ciudad de La Plata y las acciones que han llevado adelante para organizarse políticamente y entablar instancias de diálogo con los gobernantes (Pesco: 2019).

También la reciente tesis de grado de Melina Pérez ofrece una historización de esta lucha por la ordenanza municipal llevada a cabo en La Plata (Pérez: 2023)

intentó instalar otro tema de discusión. *-Yo también lo que quisiera hablar, pero no hoy, es el tema de la programación. Es algo que yo ya he planteado anteriormente. Que queremos con la programación. Ver un criterio-*

-Sí, para mi es importante. Pero no hoy- Le respondió cortante Fabiana

-Sí, lo sé. Pero deberíamos tener una reunión para hablarlo- Insistió Pato *-Ver que nos interesa. Cuáles son nuestros criterios estéticos. Que nos interesa que suceda-*

Pato es la encargada de llevar adelante la programación de eventos en La Grieta. Entró a este colectivo por invitación de Laura. Ellas se conocían porque trabajaban juntas en La Fabriquera, donde Pato colaboraba con los espectáculos de fines de semana, encargándose de atender y administrar la barra de ese espacio. Como habían trabajado juntas por muchos años y eran muy amigas, Laura pensó que sería buena idea incorporarla a La Grieta para que se ocupara de organizar los eventos, ya que no había una persona fija encargada de esta actividad y consideraba que era necesario contar con alguien que se ocupara específicamente de eso. Pato trabajaba como empleada en un cargo administrativo en un ministerio de la Provincia de Buenos Aires, el cual no tenía relación con ninguna actividad artística o de gestión cultural, de eso dependía su subsistencia. De las actividades que realizaba en La Grieta no recibía ninguna remuneración económica.

La cantidad de eventos que se realizaban en el Galpón era un tema de preocupación para varios integrantes del colectivo. Sobre todo, porque era difícil contar con personas que se ofrecieran a colaborar en estas actividades. En general, el desarrollo de estos espectáculos terminaba recayendo en Pato y Yerman, que eran los encargados de la programación.

Percibiendo esta complicación, Laura comentó *-Sí. También ver cuántos eventos se hacen. Porque son muchos-*

-Yo creo que es una cosa para revisar. Porque en eso también La Grieta está cambiando- comentó Manuel *-Ahora sucede mucho más que antes. No quiero usar esta palabra, pero no sé qué otra usar. Es como que se está profesionalizando. Y tenemos que ver de qué modo abarcamos eso-*

Para Manuel, con la aparición de puestos de trabajo y la construcción de una grilla de eventos cargada⁶², el Galpón estaba creciendo, pero, además, se estaba

⁶² Los eventos programados para desarrollarse en el Galpón suelen detallarse en un calendario anual. Cuando un mes tiene todos sus fines de semana programados con eventos (tanto el viernes, el sábado y

“profesionalizando”; y eso implicaba una nueva organización por parte del grupo para ver cómo abarcaban esta nueva situación. A su vez, aclaró que “profesionalización” era una palabra que no le gustaba usar pero que había que aceptar si se quería resolver estas cuestiones que iban apareciendo.

Supongo que esa incomodidad que Manuel experimentaba con la palabra “profesionalización” estaba asociada a cierta resistencia que se experimentaba en La Grieta de conceptualizar el Galpón como un espacio de trabajo, y que esto derivara en que la relación de los integrantes del colectivo con ese edificio se construyera únicamente a partir de las intenciones de obtener una remuneración económica personal por el desempeño de las actividades que se realizaba allí dentro. Este sentir de Manuel lo asocio a un comentario que Fabiana había hecho tiempo atrás, en otra reunión de grupo que realizamos en octubre de 2016 (un año antes del encuentro que estoy retomando en este capítulo), donde discutimos sobre la posibilidad de remunerar a las personas que colaboraban en los eventos con el armado y desarmado del escenario⁶³. Esta opción había sido propuesta por Pato, quien ya en ese entonces observaba que, en varias ocasiones, no contaba con colaboradores para estos espectáculos. Ante esto, Fabiana había manifestado que ella no estaba de acuerdo con esa propuesta, porque el espíritu del Galpón se había creado con otras intenciones. Aclaró que para ellos [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 el ofrecimiento de una remuneración económica podía ser una forma de sostener esas personas en el grupo

-Porque en algún momento te cansas de hacer todo a pulmón- dijo para finalizar. Algo que, como he expresado anteriormente en este capítulo, también observó Denisse Osswald (Osswald: 2009) en sus análisis sobre las condiciones laborales del circuito artístico en los centros culturales de Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

el domingo) en La Grieta lo llama “grilla cargada”; porque se considera que ese mes habrá muchos eventos de los cuales hacerse cargo.

⁶³ En La Grieta no hay gradas fijas, sino que se arman y desarman para cada evento y teniendo en cuenta las características específicas que necesiten cada espectáculo (el modo en que disponemos las gradas varía si toca una banda, hay función de una obra de teatro o danza, es la presentación de un libro). A esto lo llamamos “armado” y “desarmado” del escenario.

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”.

Algunos de los “grietos viejos” que aún se encontraban participando del colectivo habían mencionado que ya estaban cansados de hacerse cargo de estas actividades, algo que habían venido realizando por mucho tiempo, y preferían que otras personas comenzaran a ocuparse de ellas. Los nuevos integrantes tampoco parecían muy entusiasmados por tomar ese lugar y las responsabilidades que conllevaba. 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 los nuevos integrantes se hicieran cargo de actividades que los “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 los nuevos 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 los integrantes con La Grieta y el Galpón, Fabiana sentía que se corría el riesgo de que una actividad que había iniciado asociada al placer y al fortalecimiento de los lazos de amistad se terminaba convirtiendo en un medio de lucro.

La relación que puede establecerse entre dinero y placer dentro de las prácticas artísticas independientes es un tema que han analizado Mariana del Mármol y Leonardo Basanta (del Mármol y Basanta: 2020) en sus investigaciones sobre las condiciones laborales dentro del circuito teatral independiente de La Plata, donde se preguntaron por el lugar que ocupaba el deseo y el placer en los procesos de producción teatral independiente, y si era un factor que contribuía a la precarización laboral de dicha práctica.

Recolectando datos a partir de diálogos y entrevistas con actores, actrices y directores del teatro independiente platense, estos autores lograron observar que uno de los motivos centrales por los cuales sus interlocutores practicaban la actuación era porque

les gustaba hacerlo. En varios casos les remarcaron que el placer que les generaba realizar esta actividad era una remuneración suficiente. El problema que presentaba este discurso era que terminaba consolidando una idea que los artistas independientes han tratado de erradicar en las dinámicas de sus prácticas artísticas; aquella que afirmaba que el placer que provee el hacer artístico es tan grande que no requiere remuneración. El aporte interesante de los estudios de Basanta y del MármoI es que hacen visible que la relación del deseo y el placer con la práctica artística se presenta como una cuestión conflictiva para los propios artistas independientes. No suelen tener una postura concreta al respecto. Por ese motivo, el deseo suele ser mencionado puertas adentro, en discusiones internas de los grupos teatrales, pero no cuando negocian con organismos gubernamentales o grupos organizadores de eventos públicos o masivos.

En La Grieta vemos que el lugar que ocupaba el deseo, el placer y el dinero en el sostenimiento del Galpón también constituía una situación conflictiva, donde no siempre se compartían criterios entre los diferentes miembros del colectivo. Pero, además, los espacios de intimidad, como una reunión del grupo, se convertían en ámbitos amenos para debatir esta cuestión.

Un aspecto que continuaba problematizándome era por qué en La Grieta se presentaba una resistencia a que los integrantes del colectivo adquieran una remuneración económica por algunas de las actividades que realizaban en el Galpón. Ante esto, es importante remarcar que el dinero para pagarles a las personas que “colaboraban” en los eventos se conseguiría de las ganancias que se obtenían de las entradas que se cobraban en estos espectáculos. Es decir, que un dinero que podría destinarse al mantenimiento del espacio se utilizaría para remunerar a quienes desarrollaban esas actividades. Por ende, la persona pasaría a conformar un gasto para el grupo. Puede que, por ese motivo, Fabiana valorara distinto el dinero que las personas destinaban al Galpón de aquel que, desde el colectivo, debía conseguirse para remunerar a sus integrantes. En este punto es donde todavía dentro de La Grieta se establecía una diferencia entre las categorías “trabajo” y “militancia”. Pero esta será una cuestión que desarrollaré con mayor profundidad en el próximo capítulo.

La reunión duró hasta aproximadamente la medianoche. Al final se resolvió que cada integrante aportaría una cuota mensual de 200 pesos para ir pagando la deuda con

Laura. Fabiana sería la encargada de recolectar el dinero y luego comprar dólares para realizar la devolución. También se confeccionó una lista con todas las personas que debían aportar para el pago de la deuda; para ello se contó a todos aquellos que realizaban alguna actividad remunerada en el Galpón (ya sea teniendo talleres, participando de la barra o de algún proyecto) y los que estábamos reunidos esa noche. Un dato para aclarar es que varios de los que estábamos reunidos ese 2 de octubre no teníamos idea de los modos y las condiciones en las cuales se había contraído esa deuda con Laura. Sin embargo, estábamos dispuestos a hacer un aporte para saldarla sin preguntar nada sobre esa cuestión. Yo por lo pronto intuía, a partir de algunos relatos que algunos miembros de La Grieta hacían al respecto, que ciertas personas que habían participado del pacto de esa deuda hoy ya no estaban integrando el colectivo ni asistiendo al Galpón. Tampoco estaban incluidas en la lista de los que aportarían 200 pesos para su devolución.

Eso me hizo pensar que la deuda no era de las personas individuales sino del colectivo en su conjunto, y que iría apropiándose cada integrante nuevo que ingresara al grupo. Hacerse cargo de la deuda constituía una condición para ser parte de La Grieta. Pero también era algo de lo que uno podía despojarse al alejarse o abandonar el colectivo. Y en ese momento, sufrí un poco por Laura. Porque si bien hoy, al interior de La Grieta, había personas concretas que reconocían la deuda, e incluso algunos habían formado parte de su convenio, y consideraban que el grupo tenía el compromiso de saldarla, no era algo seguro que ese compromiso perdurara en nuevos integrantes que se unieran en el futuro. Ahí comencé a preguntarme hasta cuándo esa deuda existiría y con cuánto tiempo contaba Laura para exigir su devolución. Comprendí que esa incertidumbre ante los modos en que se pagarían la deuda y su propia existencia se habían definido respondiendo a la lógica con que se regulaban las transacciones dentro de La Grieta, donde cada persona invertía algo (ya sea, dinero personal o trabajo no remunerado) sin saber muy bien si en algún momento recibiría algo a cambio.

Capítulo 3: Hacerse un lugar en el Galpón. Yerman, Paul, la barra y los eventos.

Las trayectorias de vida que he presentado en los capítulos anteriores me fueron de utilidad para mostrar que el Galpón constituía un espacio físico de gran interés para los diversos integrantes de La Grieta. Este espacio, era considerado un bien común del colectivo; cada miembro tenía el compromiso de participar de su sostenimiento haciendo algún tipo de “aporte”. Este podía ser dinero, trabajo no remunerado, prestigio personal que potenciara el ya poseído por el grupo, entre otros. Estos “aportes” resultaban muy significativos para quienes participaban de La Grieta, porque en función de ellos se definía su grado de compromiso con el grupo y el espacio. También hacía legítimo el reclamo de cada persona para hacer uso del espacio y utilizarlo en el desarrollo de sus actividades artístico-culturales.

Algo que pude observar fue que las posibilidades de realizar un “aporte” eran diversas, y dependían de los capitales personales con los que contaba cada miembro. Los cuales no se reducían a capitales económicos, sino que también entraba en juego el tiempo ofrecido al sostenimiento del edificio, los saberes o conocimientos con los cuales contaba cada persona para resolver tareas de gestión del espacio, el prestigio o reconocimiento propio, los vínculos con los que contaba dentro del circuito artístico, el poder de convocatoria de público a los eventos que organizaba el Galpón.

Todo este conjunto de capitales aportados se contabilizaba de diversas maneras y estructuraba un conjunto de jerarquizaciones al interior del grupo que ofrecían ventajas o desventajas en la disputa por el uso del espacio.

Para Gabriela y Andrea, quienes formaban parte de La Grieta desde el momento de su formación, funcionaron como capitales tanto el tiempo que tenían transcurrido dentro el colectivo como sus participaciones en acontecimientos significativos en la historia de este grupo (entre los que he destacado creación de la revista, la participación en la recuperación de las instalaciones ferroviarias de Meridiano V y en la asamblea barrial, y la construcción del Galpón).

En el caso de Laura, que se incorporó a La Grieta en el 2013, el prestigio personal que ella poseía dentro del circuito artístico platense (y que servía para incrementar o consolidar el reconocimiento del colectivo) y el dinero que había depositado en ciertas refacciones realizadas en el Galpón (con el que se constituyó la deuda de La Grieta

con Laura), fueron sus capitales aportados de los cuales intentó valerse para reclamar el uso del espacio.

En este tercer capítulo, que presento a continuación, decidí retomar las historias de Yerman y Paul. Ellos son dos integrantes nuevos de La Grieta que se incorporaron al colectivo en el año 2014 de una forma similar a la que yo me incorporé. Ambos eran alumnos del taller de actuación de Laura y comenzaron a frecuentar el Galpón los días que teníamos clases o ensayábamos alguna obra. Poco tiempo después, comenzaron a hacerse cargo de la barra que abría en los eventos de los fines de semana para comercializar comida y bebida a los asistentes. Y luego comenzaron a ocupar otros lugares y a participar de otras actividades que se desarrollaban allí dentro, pasando a adquirir nuevos roles al interior del grupo. Yerman empezó a ayudar a Pato en la organización de la programación de espectáculos; también empezó a utilizar ese espacio para ensayar ahí algunas obras propias e intentó dictar un taller de teatro y plástica para niños. Por su parte, Paul se incorporó a la Biblioteca Popular La Chicharra participando de actividades que organizaban desde ese proyecto.

Tanto Yerman como Paul, como muchos de los integrantes nuevos de La Grieta, no contaban con capitales personales (del estilo de los de Gabriela, Andrea o Laura) para aportar al momento de su ingreso. Además, su actividad en la barra se había vuelto una posibilidad laboral y un medio de subsistencia para ellos. Teniendo estos factores en cuenta, consideré interesante retomar estas historias de vida para construir en torno a ellas el último capítulo y observar cómo estos dos integrantes lograron hacerse un lugar dentro del colectivo, sabiendo que el único capital con el que contaban era el tiempo que podían destinar para colaborar en actividades que permitieran el sostenimiento del Galpón. Los casos de Yerman y Paul me permitieron preguntarme qué sucedía cuando la colaboración de una persona no llegaba a distinguirse de su actividad laboral y observar cómo el dinero se convertía en un factor fundamental para generar la diferencia entre “militancia” y “trabajo” al interior de este colectivo.

El Galpón: ¿un lugar de trabajo y un lugar de militancia?

Como ya he comentado anteriormente, a lo largo de su historia, La Grieta había llegado a consolidarse como un colectivo de gran reconocimiento en el ambiente artístico-

cultural de la ciudad de La Plata. Principalmente por ser asociada a la actividad cultural que comenzó a desarrollarse en Meridiano V.

Desde que este colectivo arribó al Galpón en el año 2004, se desarrollaron allí diferentes actividades relacionadas con el arte, entre las que se destacaban la organización de eventos los fines de semana (recitales de música, obras de teatro y danza, presentaciones de libros, etc.). Mantuvieron esta actividad por largo tiempo, pero ya para el año 2010 aproximadamente, dejaron de realizarse con tanta frecuencia. En general, los “grietos viejos” manifestaban que habían dejado de organizar eventos porque les resultaba una actividad muy agotadora y ya no contaban con energías para llevarlos a cabo.

Cuando Laura se incorporó a La Grieta en el 2013, tuvo intenciones de volver a programar ese tipo de espectáculos. Principalmente, obras de danza y teatro, que era lo que solía ofrecerse en la programación de La Fabriquera (su antigua sala teatral). Y como ya he expresado en el capítulo 2, era un deseo de Laura armar una sala similar a esa en el Galpón.

Para llevar este objetivo a cabo, solicitó la colaboración de algunos conocidos, lo cual motivó la incorporación de Pato para que se encargara de coordinar la programación de eventos del Galpón, ya que era una actividad que había realizado en La Fabriquera y contaba con experiencia para desarrollarla favorablemente.

Pero también recibió el apoyo de algunos de sus alumnos del taller de teatro. Yerman y Paul se manifestaron interesados en ayudar en estas actividades. Al principio, sus tareas eran armar y desarmar las gradas (ya que el Galpón no cuenta con gradas fijas), atender a los elencos, organizar la puesta de luces y atender la boletería, entre otras funciones. En algunas fechas, yo también me ofrecía para darles una mano; y fue en ese tiempo compartido como llegué a reforzar mi vínculo con estos dos integrantes.

Luego Laura les ofreció que empezaran a encargarse de la comercialización de bebidas y comidas de la barra y ellos aceptaron. El convenio que hicieron con el resto de los integrantes de La Grieta fue que un 30% de lo recaudado de las ventas quedaría para el colectivo, y el resto sería ganancia de ellos. Yerman y Paul compartieron esta actividad por un año aproximadamente (2014-2015). Pero por algunas diferencias entre ambos, Yerman decidió abandonar la barra y Paul quedó como único encargado. La experiencia de Paul a cargo de la barra me pareció un tema de gran interés para el desarrollo de esta tesis, ya que me resultaba interesante conocer cuáles eran los

sentimientos que lo atravesaban en relación a su participación en La Grieta, sobre todo ocupando ese rol.

Tratando de indagar sobre estas cuestiones, le realicé una entrevista, un 14 de junio de 2017, por la mañana. Él me citó en el Galpón, y conversamos mientras cocinaba la comida para los eventos que se llevarían a cabo ese fin de semana.

Mientras amasaba unos calzonis, comenzó a relatarme su vida. Me contó que había nacido en Benito Juárez, una ciudad de la Provincia de Buenos Aires (Argentina). Con 18 años, se vino a estudiar a la Universidad Nacional de La Plata la carrera de Comunicación Social, con una beca departamental. Al preguntarle qué era eso, él me respondió que son becas municipales que les dan a los estudiantes universitarios de esa localidad, donde le ofrecen un lugar para vivir mientras realizan sus carreras. Las comodidades con las cuales contaba en ese alojamiento era un cuartito con baño y cocina, todo incluido en una gran casa que compartía con otros estudiantes. Para mantener esta beca, el beneficiario debía tener el 70% de las materias anuales aprobadas. Como comprobante, a final de cada año tenía que presentar un analítico para certificar las materias aprobadas.

Paul no se sentía muy cómodo en esa casa. Permaneció allí desde el 2001 al 2005, año en que consiguió su primer trabajo realizando mudanzas. A pesar de ser muy mal pago, le permitió alquilar un lugar para irse a vivir. Luego comenzó a trabajar en un restaurante, donde se desempeñó por bastante tiempo, hasta llegaron a ponerlo en blanco. Si bien los primeros años vivió solo en la vivienda que alquilaba, luego pasó a convivir con su hermana menor, que se mudó a La Plata para estudiar Trabajo Social en la Universidad Nacional de La Plata. Con el paso de los años, su hermana terminó la carrera, hizo pareja, tuvo un hijo e inició una convivencia en otra casa.

Paul, por su parte, experimentó lo que él llamó “un quiebre con su carrera”, frase que utilizó para expresarme que había abandonado las cursadas. Cuando lo conocí, en el 2014, contaba con 35 años, todavía se consideraba un estudiante de Comunicación Social al que le faltaba rendir algunas materias y realizar la tesis. Para junio de 2017, cuando le realicé esta entrevista, Paul ya había aprobado todas las materias y solo le faltaba escribir la tesis. También se encontraba participando como ayudante ad-honorem de una cátedra en la facultad donde había realizado la carrera.

En sus primeras épocas de estudiante universitario, realizó algunos trabajos como comunicador social, aunque no todos eran pagos. Además de su participación en la

cátedra, comenzó a escribir en una revista de la facultad y en un fanzine que publicaba con un ex-novio. Y se desempeñó como corrector en una revista que publicaba la Escuela de Teatro⁶⁴.

A mí me interesó indagar con mayor profundidad en su situación laboral actual. Sabía que Paul no seguía con el trabajo en el restaurante, y me generaba incertidumbre pensar cuáles eran sus medios de subsistencia. Como era un aspecto de su vida sobre el que me resultaba algo incómodo dialogar, le pregunté entre risas

- *¿De qué trabajas entonces? Si se puede preguntar*⁶⁵ - A él le causó gracia el modo en que formulé mi pregunta y, entre risas, me responde - *¿Si se puede preguntar? Sí, se puede. De la barra del Galpón, que hace tres años que estoy. También tengo la barra de La Fabriquerita*⁶⁶, otro espacio cultural de La Plata. Además, manejo un estilo de barra en la TAE⁶⁷, que es una escuela de artes y oficio; y abro mi casa cada tanto y hago fiestas y recitales - (Entrevista a Paul. Junio, 2017)

En esta entrevista pude darme cuenta que él contaba con una larga trayectoria de trabajo en restaurantes. Fue un ámbito donde se había desempeñado desde muy joven (desde sus primeras épocas de estudiante universitario) y lo sostuvo por varios años. En ese momento me pregunté cuanto de esa experiencia laboral previa en restaurantes le había sido de utilidad para hacerse cargo de la barra de La Grieta y permanecer en ella durante los tres o cuatro años; incluso luego de la partida de Yerman.

⁶⁴ En La Plata funciona la Escuela de Teatro La Plata que ofrece diversas carreras en artes escénicas (tanto profesorado como tecnicaturas). Es de gestión estatal.

⁶⁵ Una cuestión que considero importante aclarar es que esta incomodidad que sentí al momento de preguntarle a Paul sobre sus ingresos económicos personales estuvo presente en todas las entrevistas que realicé. Sentía que estaba indagando un aspecto de las vidas de mis entrevistados que formaba parte de su intimidad y no solía compartirse con el resto de los integrantes de La Grieta. Pero también sucedía que, en ciertos casos, con mi pregunta ponía a mis entrevistados en el aprieto de tener que hablarme de ciertos ingresos que recibían de actividades que desarrollaban en el Galpón, los cuales no siempre estaban aclarados al interior del grupo. Por momentos me parecía que estaba preguntando sobre un tema del cual no se hablaba demasiado.

⁶⁶ Luego de que cerrara La Fabriquera en el año 2008, Laura y Pato comenzaron a organizar actividades artísticas (como obras de teatro y danza, performance, acústicos de música o talleres) en los cuartos traseros de una casa antigua de La Plata. El inmueble pertenecía a unos conocidos de ellas que en las habitaciones del frente tenían sus estudios contables y de abogacía. A este espacio lo llamaron La Fabriquerita, porque lo consideraban una continuación de la sala de teatro anterior y era de un tamaño más pequeño.

⁶⁷ La T.A.E. es la sigla con la cual se hace referencia a la Escuela de Artes y Oficios del Teatro Argentino. En esta escuela se ofrecen talleres de formación en diferentes disciplinas de artes escénicas.

Un concepto que me sirvió para analizar la diversidad de conocimientos y experiencias puestos en juego por Paul en el manejo de la barra, y el modo en que esto repercutió en su ingreso y participación en La Grieta, fue el de “trayectorias múltiples” propuesto por Claudia Jacinto (Jacinto: 2010), socióloga argentina que se especializa en analizar las diferentes formas en que los jóvenes construyen trayectorias educativas y laborales en el contexto actual, donde puede observarse una gran dificultad en acceder a puestos de trabajo estables y profesionales. En sus estudios, esta autora considera que, con el incremento del desempleo, la dificultad de conseguir trabajo y la precariedad e inestabilidad laboral, los jóvenes se han visto en la necesidad de combinar periodos de trabajo con estudio, desempeñándose en diversos ámbitos laborales que no siempre se relacionan con la carrera estudiada. Antes de la instalación de un modelo neoliberal en nuestro país, los procesos de inserción laboral se producían una vez terminados los estudios de grado. En ese momento, el periodo de estudio de una carrera y el periodo de trabajo se constituían como dos instancias bien diferenciadas y que se daban una consecutivamente después de la otra. Por eso se hablaba de trayectorias lineales.

Sin embargo, en este nuevo contexto, Jacinto prefiere hablar de trayectorias múltiples, donde los jóvenes inician con sus primeras experiencias laborales antes de finalizar sus carreras y continúan con procesos de formación una vez insertados en puestos de trabajos. También observa que la profesionalización de los sujetos se construye en la complementación de diferentes experiencias y saberes con los cuales cuentan las personas.

Esta reflexión desarrollada por Jacinto me permitió pensar que la experiencia laboral que Paul tenía en restaurantes fue una herramienta que le sirvió para sostenerse en el manejo de la barra; una actividad que, además, le habilitó un lugar de participación singular dentro del colectivo. A mí me resultó una sorpresa descubrir que esos conocimientos que yo no consideraba relevantes al momento de comprender y analizar la participación de los sujetos dentro de un colectivo artístico, articulados con saberes provenientes de otras trayectorias como su carrera en Comunicación Social, podrían haber cobrado una importancia significativa en su ingreso de Paul a La Grieta.

Sin embargo, me seguía sorprendiendo que Paul lograra subsistir con las ganancias que obtenía de la barra. Por eso le pregunté - *¿Y te alcanza?* -

Enfáticamente, él me respondió -*No*- Aunque luego entró en duda y, al instante, se contradijo -*Si, me alcanza* -

Frente a esta revisión que Paul hizo de su respuesta, yo me pregunté por los posibles sentidos que le dábamos los dos al término “alcanzar”. Él vivía en una casa antigua que alquilaba, no muy grande (contaba con dos habitaciones medianas, un baño y una cocina) pero que poseía un extenso patio. Contaba con servicios de luz, gas y agua; también de internet. Estos gastos, sumados a otros consumos fijos de subsistencia, “alcanzaba” a pagarlos con lo recaudado en la barra. Pero no llegaba muy holgado a fin de mes. Además, sus ingresos iban fluctuando según la cantidad de público que asistía a los eventos de La Grieta.

Tal vez por eso había buscado otras alternativas, como extender el servicio de su barra a espectáculos que se realizaban en otros centros culturales y salas de teatro donde también vendía comidas y bebidas, e inclusive organizar recitados de poesía y espectáculos musicales en el patio de su casa, cuando el clima se lo permitía. Varias de estas nuevas posibilidades laborales, pudo conseguirlas a través de vínculos que había construido en La Grieta; allí conoció a Pato, quien le propuso armar su barra en La Fabriquerita, y muchas personas del ámbito artístico platense (sobre todo poetas y músicos) a los que invitó a participar de los eventos que organizaba en su casa. Observé que parte de las ganancias que Paul había obtenido de su participación en La Grieta era toda esa red de relaciones que había armado con diferentes personas en las diversas actividades con las que colaboraba en el Galpón.

Los trabajos de investigación de Mariana del Mármol (del Mármol: 2020), antropóloga argentina que se dedica al estudio de las condiciones laborales en el circuito teatral independiente de La Plata, me permitieron pensar en la importancia que cobran las redes de relaciones y afectos para las personas que subsisten de la actividad artística dentro del circuito independiente del arte.

Complementando trabajo de campo con diversas entrevistas realizadas a actores y actrices platenses, esta autora observa que sus interlocutores solían adquirir ingresos económicos complementando diferentes actividades laborales, como el dictado de talleres, algunas ganancias obtenidas por la realización de obras, la gestión de eventos, trabajos temporales en centros culturales o empleos completamente ajenos al ámbito teatral. En su mayoría, estas posibilidades laborales no eran estables y solían perdurar por un tiempo limitado; motivo por el cual ellos se encontraban constantemente en la búsqueda de trabajo.

En ese proceso, las relaciones de afecto, sobre todo las de amistad, solían cumplir un rol relevante. Como afirma del Marmol, “los amigos dan trabajo o ayudan a conseguirlo” (del Marmol: 2020, pág. 175). Si algún artista conseguía dinero para un proyecto artístico, llamaba a un amigo para integrar el grupo de trabajo. También si necesitaban tercerizar alguna tarea del proceso de producción de una obra, se lo solicitaban a un amigo. Al momento de recomendar a una persona para un trabajo que decidieron rechazar o renunciar, pensaban en un amigo. Y solían ser una compañía o ayuda para pensar estrategias de subsistencia. Los vínculos de confianza y de afecto constituían un capital importante para proyectar y conseguir trabajo en el ámbito artístico.

En el caso específico de Paul, la barra de La Grieta se había convertido en un ámbito de socialización en el que pudo construir diferentes lazos de relaciones que le permitieron armar una red de vínculos a través de la cual proyectar diferentes posibilidades laborales que complementarían los ingresos que obtenía de la venta de comida y bebida en la barra del Galpón. Para lograr desarrollar este entramado relacional, Paul no solo recurrió a sus conocimientos culinarios o de comercialización de alimentos, también puso en juego ciertos saberes de gestión que le permitieron integrar su barra a las propuestas artísticas de otros centros culturales e incluso generar espectáculos en su propia casa.

Pamela Desjandins (Desjandins: 2012), curadora argentina e investigadora en artes, afirma que, a mediados de los '90, comenzó a observarse en Argentina una proliferación de proyectos artísticos autogestionados, donde los artistas que participaban de ellos se vieron en la necesidad de realizar tareas de diseño, planificación y gestión para generar los ámbitos de circulación de producciones artístico-culturales donde pudieran difundir sus obras. Esta forma de organización de la práctica artística se fue asentando con el correr de los años, convirtiéndose en una práctica común dentro del circuito artístico de nuestro país. Es así como surgió la figura de artista-gestor, un artista que, además de llevar adelante el trabajo de producción de obra, se organizaba para obtener recursos y financiamientos e intentaba abrir nuevos canales de distribución de sus producciones artísticas.

En Paul operaba algo similar a lo planteado por esta autora. Para lograr que la comercialización de bebidas y comida le generara recursos económicos dentro de espacios artísticos autogestivos, él tuvo que gestionar vínculos y recursos para poder

ampliar esta actividad a otros espacios y reunir ingresos económicos significativos para abastecer su subsistencia. La gestión constituía una arista central para el sostenimiento de su barra.

Viendo que la comercialización de bebidas y comidas en centros culturales, salas de teatros y eventos artísticos era la actividad de la cual dependía la subsistencia económica de Paul, le pregunto *-Entonces, los espacios culturales serían un espacio de laburo para vos-* A lo que él me responde *-Si. Serían, además, un espacio de laburo-* Logro percibir en su respuesta que remarcó con su entonación la palabra “además”, y queriendo profundizar en ello, le pregunto:

- ¿Por qué además? –

-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. [Abre el horno y sale olor a comida. Adentro se estaban cocinando algunos calzonis. Comienza a maniobrar las asaderas y por un momento deja de hablar] 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 hacerla. 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 sé que se puede cobrar más barata. Yo quiero que, por lo mismo que una persona paga una entrada, pueda comprar algo [en relación a lo que se consume en la barra]. Me gusta que la gente pueda escabiar⁶⁸.-
(Entrevista a Paul. Junio, 2017)

Algo que llamó mi atención en esta respuesta es que Paul hizo una separación entre militancia y trabajo. Mientras que, para él, “trabajar” implicaba recibir una ganancia de dinero por realizar alguna actividad, “militar” era resignar ganancia de dinero personal. Eso era lo que hacía cuando se proponía su trabajo en la barra como una

⁶⁸ En Argentina se utiliza el término “escabiar” para referirse a tomar bebidas alcohólicas.

militancia, y vendía sus productos más baratos que en otros espacios para que fueran accesibles al público que asistía a los eventos. También cuando “colaboraba” en actividades que se desarrollaban en el Galpón⁶⁹.

En este sentido, Paul se encontraba en una encrucijada. Porque la barra era su medio de subsistencia; las ganancias que obtenía de esta actividad constituían su ingreso económico personal más significativo. Pero esta no era una experiencia compartida con todos sus compañeros, ya que muchos de los integrantes de este colectivo se desempeñaban laboralmente por fuera del Galpón o complementando ciertas ganancias que obtenían de talleres o subsidios con el dinero que ganaban en trabajos que realizaban en otros ámbitos.

Esto me llevó a preguntarme como entraban en juego las condiciones económicas de cada integrante del colectivo al momento de poder desarrollar su “militancia” dentro del Galpón. El concepto de dinero sacrificado planteado por Ariel Wilkis, sociólogo argentino especializado en la sociología del dinero, me sirvió para profundizar en esta cuestión. En su libro *Las sospechas del dinero. Moral y economía en la vida popular* (Wilgis: 2013), este autor afirma que, en las posibilidades de sacrificar dinero personal para aportarlo a un bien común, se confirman y reafirman desigualdades de clases y desigualdades económicas entre las personas que participan de esta transacción. Estas aseveraciones las realizó a partir de un estudio etnográfico que llevó adelante con un grupo de voluntarias de Cáritas⁷⁰ que participaban de la entrega de mercadería o ferias de venta de ropa organizadas por una parroquia de un barrio popular de La Matanza. Allí el sociólogo observó que la mayoría de estas mujeres eran amas de casas y católicas practicantes. En general, habían comenzado a participar de los repartos de

⁶⁹ En el capítulo 2 de esta tesis ya he desarrollado el sentido que dentro de La Grieta le han dado a la categoría “colaboración”. Con esta palabra hacían referencia a la ayuda que cada integrante del colectivo ofrecía para desempeñarse en alguna tarea que permitiera la concreción de las actividades que se desarrollaban en el Galpón, Principalmente en los eventos de fines de semana (donde se requerían personas para encargarse del armado y desarmado del escenario, el cobro de entradas en la boletería o la asistencia a los grupos o elencos que daban función en cada fecha) y en las jornadas de limpieza (donde se convocaba gente para ordenar y limpiar el espacio). La “colaboración” era entendida como una forma de “aporte” al espacio, porque la persona que colaboraba entregaba tiempo de trabajo para actividades que hacían al sostenimiento y mantenimiento del Galpón.

⁷⁰ Cáritas es una organización perteneciente a la Iglesia Católica que trabaja para dar respuesta a las problemáticas sociales de las comunidades excluidas y personas en situaciones de pobreza en Argentina. Trabaja a través de voluntarios que implementan programas en educación, economía social y solidaria, autoconstrucción de viviendas, adicciones, asesorías legales, asistencia sanitaria y ayuda inmediata ante situaciones de pobreza o emergencias climáticas.

Es una organización que está presente en diferentes ciudades del país.

comida que se llevaban a cabo en los colegios católicos a los cuales asistían sus hijos. En las charlas que mantuvo con ellas, remarcaban con frecuencia que la ayuda que prestaban a la parroquia o al colegio la brindaban sin esperar nada a cambio; ya que su intención era hacer un bien al otro, no buscaban un beneficio personal por esa actividad.

A ese dinero que las voluntarias se negaban a recibir por dicha acción, Wilkis lo denominó “dinero sacrificado”. Pero en el transcurso de su trabajo de campo, este autor pudo observar que, resignando esa ganancia de dinero, estas mujeres remarcaban una jerarquía social al interior del barrio con respecto a sus vecinos y a los beneficiarios de las donaciones. Poder prescindir de dinero para participar de actividades que significaran un aporte a un bien común se convertía en una forma de adquirir prestigio social al interior de un grupo o comunidad. Pero también era una posibilidad que ellas se podían dar porque lograban obtener los ingresos económicos necesarios para su subsistencia de otros ámbitos (en general, el trabajo de sus maridos). Por eso podían llevar adelante esa actividad como voluntarias prescindiendo de la remuneración económica.

Dentro de La Grieta, la militancia también estaba asociada a un dinero sacrificado. Ese que los integrantes se negaban a recibir como remuneración por realizar actividades que servían para el sostenimiento del espacio. Pero el caso de Paul permitía ver que la posibilidad de llevar adelante esta militancia estaba condicionada por las situaciones económicas en las que se encontraba cada uno de los miembros del colectivo. Quienes tenían organizada su subsistencia por fuera del Galpón, porque poseían trabajos en otros ámbitos laborales y podían prescindir de una remuneración económica por las actividades que desarrollaban ahí dentro, no experimentaban mayores dificultades en demostrar que ellos militaban ese espacio. Pero para Paul, la línea divisoria entre militancia y trabajo se había vuelto difusa. Puede que por eso me remarcara con tanta insistencia que, si bien su subsistencia dependía de la barra del Galpón, él también resignaba dinero personal para hacer un aporte al colectivo. Tal vez, con esta operatoria discursiva intentaba colocarse en iguales condiciones que sus compañeros de grupo. Continuando el diálogo sobre la barra, Paul me hace una aclaración:

- Pero yo creo que la comida sintoniza con el lugar. Y está rica, los compañeros están conformes. Y funciona en términos económicos para el lugar- (Entrevista a Paul. Junio, 2017)

Como ya he mencionado anteriormente, de las ganancias obtenidas en la barra, un 70% queda para Paul y un 30% es destinado al fondo común de La Grieta con el cual se solventaban diversos gastos del espacio. En su aclaración de que la barra funcionaba en términos económicos para el espacio, Paul remarcó que desde esa actividad él estaba realizando un tipo de “aporte”. Se evidencia así que, hacia el interior de La Grieta, se generaba una distinción en torno al dinero. Por un lado, nos encontramos con lo que podríamos llamar el dinero personal, que constituía aquel dinero que funcionaba como ganancia para las personas particulares. Pero también aparecía lo que podríamos llamar un dinero colectivo, que era aquel que se destinaba al sostenimiento del espacio.

Esta separación entre dinero colectivo y dinero personal la percibí también en la propuesta de Fabiana, presentada en el capítulo 2, donde planteaba que cada integrante de La Grieta hiciera un aporte de dinero para pagar la deuda con Laura. En esa ocasión recuperé la idea de marcado de dinero planteada por Viviana Zelizer (Zelizer: 2011), donde dicha autora afirma que el dinero no cuenta con un valor único y homogéneo; sino que es resignificado y revalorizado por las personas que hacen uso de él, según las prácticas sociales donde lo ponen en juego y en las relaciones sociales de las cuales lo hacen participe. Como ya he mencionado anteriormente, en La Grieta, el dinero se iba resignificando según su destinatario. Si era dirigido al sostenimiento del espacio, constituía una forma de “aporte” y podía ser entendido como una manera de militancia. Pero si era destinado a una persona particular, se lo consideraba la ganancia o remuneración económica obtenida por la realización de un trabajo, y corría el riesgo de ser considerado como una forma de lucro. Me di cuenta así que, por el modo en que se estructuraban este entramado de relaciones entre las personas con el dinero, “trabajo” y “militancia” aparecían como dos categorías nativas en constante tensión.

Los nuevos en el Galpón

Una apreciación que en general manifestaban los “grietos viejos” es que la oleada de nuevos integrantes que había ingresado al colectivo en los últimos años (a partir del 2010, con el Galpón construido y con varios años en funcionamiento como centro cultural), 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 los “grietos nuevos” eran personas que rondaban los 30 años y se encontraban finalizando sus carreras universitarias o estaban recién recibidos y tratando de insertarse laboralmente. En general, habían estudiado carreras relacionadas con Artes Visuales, Comunicación Social o Literatura. Si bien algunos de ellos habían formalizado una pareja y se encontraban conviviendo, ninguno tenía hijos.

Durante todo el tiempo que habían transcurrido en el Galpón y las experiencias que habían vivido, los antiguos 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. Los “grietos viejos” estaban convencidos de que, a pesar de diferencias y conflictos esporádicos que podían tener en la cotidianeidad, estos valores eran los que todos ellos ponían en juego al momento de hacer uso de este espacio.

Pero frente a las nuevas incorporaciones, dudaban que estos criterios continuaran siendo un eje común entre todos los integrantes del colectivo. Los “grietos viejos” sentían que, ante su necesidad laboral y la aspiración de construirse profesionalmente, esta nueva generación de “grietos” ponían en riesgo esa lógica con la cual ellos habían creado ese centro cultural y logrado sostenerlo activo por aproximadamente 30 años. En el capítulo 1 ya he desarrollado algunos aspectos relacionados con la distinción entre “grietos viejos” y “grietos nuevos”. Analicé la manera en que repercutían en los integrantes más antiguos las nuevas incorporaciones del colectivo. Ese análisis lo llevé adelante recuperando el estudio realizado por Norbert Elías y John L. Scotson (Elías y Scotson: 2016), donde trataron de caracterizar los vínculos que se establecían dentro

de una comunidad inglesa entre las personas que ya habitaban ese territorio y nuevos residentes que arribaban al pueblo en busca de posibilidades laborales.

Marqué que una cuestión que se hacía presente tanto en La Grieta como en la comunidad presentada por estos investigadores ingleses era el papel que cumplía el tiempo en la conformación y consolidación de los vínculos. El amplio periodo de convivencia experimentado por los residentes más antiguos con los cuales dialogaron Elías y Scotson había servido para conformar entre ellos un entramado de relaciones sobre el cual sostenían su cohesión social y generaban una identidad como grupo. Como marcan los autores mencionados:

“... El grupo de viejos residentes, familias cuyos miembros se conocían desde hacía más de una generación, habían establecido un modo de vida común para ellos y un conjunto de reglas. Cumplían con ciertos estándares y estaban orgullosos de ello. Por esta razón, la afluencia de recién llegados a su vecindario se experimentó como una amenaza a la forma de vida establecida, aun cuando los recién llegados eran sus connacionales. Para el grupo nuclear de la parte vieja de Winston Prava, el sentido de su posición y pertenencia estaba ligado con su vida comunitaria y su tradición. Con el fin de preservar algo que ellos consideraban de gran valor, cerraron sus filas contra los recién llegados, protegiendo, así, su identidad como grupo y afirmando su superioridad...” (Elías y Scotson: 2016 p.p. 35)

Yo sentía que algo similar pasaba en La Grieta. Durante el tiempo compartido, los “grietos viejos” habían establecido ciertos estándares que definían su modo de estar en el Galpón y de participar en el colectivo; construyendo así una moralidad en torno a esta práctica. Pero desconocían si los nuevos integrantes iban a continuar con esa tradición que, para ellos, los definía y constituía como grupo. En cierto sentido, el desconocimiento se convertía en desconfianza e incertidumbre ante el futuro de La Grieta.

Sin embargo, algo que me sorprendió fue que, en el momento de definir la relación que tenían con el colectivo y con el Galpón, los “grietos nuevos” expresaban ideas muy similares a la de los “grietos viejos”. Fue el caso de Paul, quien se ocupó de enfatizar que para él “militancia” y “trabajo” eran dos cosas distintas. Pero, además,

quiso dejar bien claro que también resignaba ciertas ganancias personales para llevar adelante una idea de militancia establecida por el colectivo.

Una situación parecida me pareció ver en la historia de Yerman. Como ya he mencionado anteriormente, él era un integrante nuevo también, y había estado a cargo de la barra junto con Paul en los primeros meses de inicio de ese emprendimiento. Su experiencia dentro del colectivo me ofreció la posibilidad de hacer visible como para los “nuevos grietos” también se les presentaba como un conflicto pensar la relación entre dinero y militancia dentro del Galpón.

Yerman era un joven de aproximadamente 30 años que se encontraba cursando los últimos años de la carrera de Artes Plásticas con orientación a Escenografía en la Facultad de Bellas Artes (actual Facultad de Artes) de la Universidad Nacional de La Plata. Había iniciado con estos estudios luego de finalizar el secundario; pero tuvo una cursada con intermitencias y todavía le quedaban pendientes algunas materias para poder recibirse. Paralelamente, había iniciado la carrera de actuación en la Escuela de Teatro de La Plata, la cual no continuó. También contaba con una extensa formación en teatro; desde los quince años estuvo realizando talleres de actuación.

Yo lo conocí cuando inicié el taller de actuación con Laura, él era uno de los alumnos. Además, colaboraba como asistente de dirección en algunas obras que ella dirigía. Convivía con un amigo en una casa que pertenecía a la familia de este último. Pagaba muy poco alquiler por esta vivienda y entre los dos se repartían los gastos de servicios. A lo largo de los años que estuvimos compartiendo tiempo y actividades juntos en La Grieta, Yerman fue cambiando constantemente de trabajos, en su mayoría todos eran en comercios donde se encargaba de la atención al público.

Siempre manifestaba que sus ingresos eran escasos e inestables. Puede que, por ese motivo, Laura le ofreciera hacerse cargo de la barra de La Grieta. Esto fue en el año 2014 aproximadamente. Como necesitaba ayuda para esta actividad, le dijo a Paul si no quería sumarse a ese proyecto. Las ganancias obtenidas se las repartirían por la mitad. Esta asociación la mantuvieron por aproximadamente por un año; luego Yerman decidió dejar la barra por algunas diferencias que tenían entre ambos. De ahí, volvió a sus trabajos intermitentes en el área comercial. En el que más tiempo perduró fue en una tienda de uniformes, donde se encargaba de la atención al cliente. De ese lugar fue despedido a principios del 2019. Pero al poco tiempo consiguió un nuevo trabajo como profesor en las áreas de teatro y artes visuales dentro de un proyecto de

capacitación para docentes de nivel inicial y primaria de la provincia de Entre Ríos. Este trabajo le resultaba particularmente gratificante porque sentía que era el primero que estaba relacionado con la carrera que se encontraba estudiando.

Estos aspectos de su vida me los comentó en una entrevista que le realicé en julio de 2019, en un bar cercano al Teatro Argentino de La Plata. Habíamos coordinado el encuentro en ese lugar porque antes él tenía un casting para participar en una obra que se llevaría a cabo en dicho teatro. Al bar llegó con Aurelia, una amiga suya que es bailarina y actriz, con quien había asistido al casting. Yo ya la conocía porque también era amiga de Laura y solía asistir con frecuencia a La Grieta.

Mi intención era conversar con Yerman para poder indagar sobre su experiencia participando de este colectivo y como se proyectaba dentro del Galpón. Pude percibir que, para él, ese espacio era muy significativo, porque a los pocos minutos de haber iniciado la charla, y sin que yo hiciera una pregunta alusiva al tema, comenzó a hablarme de este centro cultural. Me dijo que lo consideraba el lugar donde llevaba a cabo la mayoría de sus producciones artísticas. Allí tenía un taller de arte para niños donde combinaba ejercicios de teatro y artes visuales, también se encargaba de la programación de eventos y era donde ensayaba Cabaret, una obra musical y teatral que dirigía Pato y en la cual él era uno de los intérpretes.

Me contó también que se había incorporado a La Grieta a través de Laura, siendo alumno de su taller de actuación y participando como asistente de dirección en dos sus obras. Pero al poco tiempo comenzó a desarrollarse en otros roles como la atención de la barra, o colaborando en los eventos. Posteriormente, empezó a acompañar a Pato en la planificación y organización de la agenda de estos espectáculos que se llevaban adelante los fines de semana en el Galpón.

Con estos nuevos roles que fue ocupando, tanto dentro del centro cultural como del colectivo, él sentía que se iba “apropiando” del espacio y lo “habitaba” cada vez más. Fue entonces cuando consideró hacer uso del Galpón para desarrollar allí algunas propuestas artísticas propias; propuso dictar el taller de teatro y artes visuales para niños que mencioné anteriormente y fue el lugar que usó para ensayar una obra de teatro donde actuaba y dirigía. También empezó a tener más poder de decisión en la selección de espectáculos que componían agenda de eventos.

Pude observar que ese tiempo que Yerman empezó a transcurrir en el Galpón con mayor intensidad se fue convirtiendo en un capital con el cual podía reclamar el uso

del espacio. Estando en el Galpón, Yerman logró ocupar diferentes roles y encargarse de diversas tareas, y entablar vínculos con integrantes del colectivo. Empezó a asistir a las “reuniones de grupo” y participar de las decisiones que se tomaban con respecto al sostenimiento del espacio; su colaboración en el desarrollo de los eventos tomó una fuerte relevancia, llegando a ser una persona imprescindible para la programación y desarrollo de la grilla de espectáculos. Por ende, en ese tiempo que Yerman pasaba dentro el Galpón, no solo cobraban valor los días y las horas que transcurría en el espacio, sino lo que hacía (las tareas que cumplía, las ideas que aportaba, las decisiones que tomaba) y, sobre todo, las relaciones que iba logrando establecer mientras se encontraba allí.

Las formas en que las personas cuantifican el tiempo fue una de las preocupaciones que la antropóloga argentina Laura Colabella analizó en sus investigaciones sobre organizaciones piqueteras del Gran Buenos Aires (Colabella: 2010). Haciendo trabajo etnográfico en una organización de desocupados de La Matanza (partido perteneciente a la Provincia de Buenos Aires, Argentina), esta autora observo que entre los miembros de dicha organización había diferentes maneras de cuantificar y valorar el tiempo que cada uno llevaba dentro del movimiento.

Por un lado, encontraba el “tiempo de los militantes viejos” que era el que poseían quienes se consideraban referentes de la organización. Ellos eran las personas más antiguas dentro del grupo y quienes contaban con mayor prestigio entre los demás integrantes. Eran los encargados de articular y gestionar los recursos que se obtenían del Estado (como mercadería y planes sociales), organizando su distribución entre los vecinos del barrio. Al momento de cuantificar y valorar su tiempo en el movimiento, estos referentes remarcaban y ponderaban su participación en los eventos iniciales y fundacionales de la agrupación, como la participación en los primeros piquetes y cortes de ruta con los cuales se fue organizando y conformando el grupo.

Su participación en estos acontecimientos fundacionales era lo que los distinguían del “tiempo de los militantes nuevos”, quienes habían ingresado al movimiento cuando este ya estaba conformado y poseía una sede (espacio físico o edificio desde el cual gestionar y repartir los recursos en el barrio). En los militantes nuevos cobraba valor el tiempo que estaban presentes en la sede trabajando para la organización. Lo que se cuantificaba en ellos era el estar presente; con eso hacían referencia al tiempo que cada integrante dejaba de sí mismo trabajando en beneficio de la agrupación.

Esta distinción entre el tiempo de los militantes viejos y el de los nuevos también podía experimentarse dentro de La Grieta. Mientras que en las entrevistas que le realicé a Andrea y Gabriela, que eran vistas como “grietas viejas”, ellas remarcaban su participación en los eventos fundacionales de este colectivo (la creación de la revista, la Muestra Ambulante, la participación en la asamblea de Meridiano V, la llegada y construcción del Galpón), tanto Yerman como Paul, considerados “grietos nuevos”, enfatizaban el tiempo que estaban presente dentro del Galpón y las actividades que desarrollaban durante su permanencia en este espacio⁷¹. Ellos hicieron referencia sobre todo a su participación en tareas que generaban un “aporte” al sostenimiento del edificio (las cuales realizaban sin recibir una remuneración a cambio) o al dinero que dejaban al grupo de aquellas actividades por de las que sí obtenían una ganancia (como eran los porcentajes de las ganancias de la barra). Con este tiempo trabajado para el Galpón, estos dos integrantes nuevos trataban de obtener un reconocimiento como integrantes del colectivo. Y con ello, hacer legítima su demanda por el uso del espacio. Otro aspecto que Colabella destacó en sus investigaciones, y consideré oportuno recuperar para mi análisis, es que el tiempo en el movimiento no solo se correspondía con los años que las personas llevaban integrando la organización, sino que incluía los lazos que iban construyendo durante ese tiempo y las acciones que desarrollaban. En el caso de Yerman, los escasos años que estuvo en La Grieta (en la entrevista contabilizó cinco aproximadamente), él había logrado ir ocupando diferentes roles, de forma escalonada, y encargarse de actividades que le resultaban cada vez más interesantes. Esto generaba en él la sensación de que, poco a poco, se iba apropiando cada vez más del espacio, habitándolo como propio y adquiriendo un papel cada vez más significativo hacia el interior del grupo.

Mientras estuve realizando trabajo de campo, Yerman no recibía una remuneración económica por su desempeño en la programación de eventos; fue algo que realizó de forma gratuita por aproximadamente tres años. En algunas reuniones de grupo se propuso pagarle cierta suma de dinero por los espectáculos en los que colaboraba (como se le pagaba a la “gente de la técnica”⁷²), pero nunca llegó a concretarse esta

⁷¹ Me parece pertinente hacer la aclaración que tanto “grietos viejos” como “grietos nuevos” constituyen dos categorías nativas utilizadas por los integrantes de La Grieta. En el capítulo 1 ya he hecho referencia a ello.

⁷² Como ya mencioné en el capítulo anterior, en La Grieta existe el grupo de la técnica. Son tres o cuatro chicos que se encargan del funcionamiento de la iluminación y el sonido en cada evento. Por esta

idea. Cuando tuvimos la entrevista en la cafetería, un año después de que yo dejara de frecuentar el Galpón, le consulté por esta situación para saber si continuaba en las mismas condiciones.

Yo comencé indagando *-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...-*

Al instante, Yerman me corta y me dice *-Sí, bueno... Eso cambió un montón las cosas también-*

-Porque ahora estás remunerado o ¿por qué? - Le consulté

A lo que él me responde *-Sí, sí. 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. Entonces fue... Si esto tiene que crecer, y está bueno lo que viene pasando con la agenda, y como lo venimos manejando... A veces, lo que ganaba, lo ganaba porque trabajaba en la barra. Qué bueno, la barra, como sabrás, tenía toda su lógica enmarañada. Y en un momento entramos en una crisis. Yo lloré. Yo, que no lloro mucho. Y bueno... 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.

La idea de "sueldo simbólico" expresada por Yerman me hizo recordar los estudios que las investigadoras Simone Silva y Lucia Tennine desarrollaron sobre los Saraus de poesía en San Pablo, Brasil (Silva: 2010, 2014; Silva y Teninne: 2011). Los Saraus

actividad cobraban \$500 pesos cada uno por fecha a la que asistían. Solían turnarse e ir uno o dos por espectáculo.

de poesía eran encuentros literarios que llevaban a cabo grupos de poetas que vivían en barrios periféricos de San Pablo, Brasil. En sus trabajos etnográficos, estas autoras observaron que, quienes realizaban estas producciones literarias eran usualmente jornaleros agrarios que desarrollaban su actividad literaria como algo extra-laboral. Para difundir sus producciones organizaban encuentros nocturnos en casas de familiares, amigos o conocidos del barrio. En estos encuentros solía circular un recipiente donde los espectadores depositaban dinero que luego era entregado a los poetas que habían leído para la ocasión. Si bien la recaudación obtenida no constituía para estos poetas un aporte significativo a su economía cotidiana (su subsistencia dependía de su trabajo como jornaleros agrarios), ese dinero solía significarles un reconocimiento del público hacia sus producciones literarias. En estos casos, el dinero se convertía en una forma de reconocerlos como artistas literarios.

Con el “sueldo simbólico” que Yerman recibía por su trabajo en la programación de eventos sucedía algo similar. Si bien apenas le alcanzaba para pagar algún servicio o la comida que comería después de cada evento, lo sentía como un reconocimiento por parte de sus compañeros de su desempeño en la organización de la grilla de eventos del Galpón. En cierto sentido, ese dinero funcionaba como un agente legitimador que le permitía a Yerman adquirir un reconocimiento en su rol como artista y gestor cultural.

Esta situación me hizo pensar que eran varias las cuestiones que a Yerman le interesaban de La Grieta, las cuales no se limitaban a generar una posibilidad laboral dentro del Galpón. En la entrevista me comentó algo interesante con respecto a este tema:

-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 amigos- (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. En parte, porque era un colectivo con una larga trayectoria y un importante reconocimiento en el circuito artístico local. Pero algo que llamó mi atención es que lo que le resultaba atractivo eran 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 esos integrantes, él proyectaba una posibilidad de insertarse laboralmente en esos ámbitos universitarios que eran de su interés. Pude percibir que estos vínculos que Yerman iba construyendo, le significaban una ganancia para él. Esto llevó a preguntarme a qué formas de ganancias, además del dinero, aspiraban las personas que integraban La Grieta por su participación en dicho colectivo.

Un trabajo de investigación del politólogo francés Daniel Gaxie (Gaxie: 2005), donde analiza el activismo militante de partidos y agrupaciones de izquierda en Francia, me fue de utilidad para profundizar en estas dudas que iban apareciendo en el transcurso de mi análisis. En su estudio, este autor buscó problematizar una caracterización que ha imperado en las descripciones sobre 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. Esta representación de la militancia estableció una idea dominante donde se consideró que, quienes se unían a una organización política, lo hacían únicamente guiados por el deseo de participar activamente a favor de la doctrina de la organización.

Realizando estudios de campo en diferentes grupos políticos de izquierda de Francia, 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 adquirirían en el desarrollo de su militancia que no estaban asociadas a la ganancia de dinero. Es así como este investigador francés logró identificar un conjunto de ganancias que los militantes esperaban recibir por su participación en la organización por fuera de la remuneración económica. 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 a 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, donde se buscaban ciertas ganancias que no pasaban necesariamente por la retribución de dinero⁷³.

En La Grieta también aparecían otras ganancias que no eran necesariamente la remuneración económica. En el caso de Yerman, podemos observar que el reconocimiento adquirido de sus compañeros por su desempeño en la coordinación de eventos lo consideraba también como una ganancia. Por un lado, porque sentía que lo legitimaba en su rol de gestión en el ámbito artístico; pero además ganaba cierto prestigio al interior del colectivo que le permitía posicionarse con mayor firmeza dentro del Galpón e irse apropiando cada vez más de ese espacio. Esas otras ganancias compensaban el escaso dinero que recibía por encargarse de esta actividad.

En este sentido, las personas que formaban parte del colectivo adquirirían un valor importante para él. Con respecto a esto, en la entrevista que tuvimos me comentó:

- Ahí tengo muchos referentes, dentro de La Grieta, que trabajan como docentes dentro del Galpón, y es un tipo de docencia que a mí me interesa. Y eso me hizo volver a la Facultad, a terminar algo que había dejado porque no me interesaba la institución. Pero después, en el medio, sí me fue interesando... Pero bueno. Hay muchos referentes dentro del Galpón. Fabiana, Andrea, Gabriela... la misma Laura, Pato. Son personas que está bueno tenerlas cerca porque aprendés un montón. Y son personas que después encontrás en ese otro ámbito que también me interesa [haciendo

⁷³ Algo que considero interesante destacar de este estudio realizado por Daniel Gaxie es que, al igual que las voluntarias de Caritas con las cuales dialogó Ariel Wilkis en sus investigaciones, los militantes con los cuales interactuó este investigador francés también posicionaban como un valor importante su resignación a recibir una remuneración de dinero por las actividades que llevan adelante en su militancia. Y además remarcaban que el compromiso con la práctica militante podía ser costoso, en tiempo, en disponibilidad, en energía, entre otras cuestiones.

Gaxie observó así que este lenguaje militante remarcaba el sacrificio individual como un valor significativo hacia el interior del grupo, donde se ponderaba a quienes llevaban adelante un servicio gratuito ayudando en el desarrollo de una causa colectiva. Es así como se iba construyendo una sacralización de la causa colectiva y una santificación de las acciones que, a través de la militancia, se llevaban adelante para su defensa. Estos preceptos morales se instalaban conjuntamente con una condena a la búsqueda de ganancias personales y una estigmatización de espacios y actividades que proveían una remuneración monetaria, como podían ser el trabajo asalariado. Frente a esto, Gaxie observó que en el discurso de los militantes con los cuales interactuó durante su trabajo de campo aparecía una estigmatización de la profesionalización de la práctica militante (Gaxie: 2005).

referencia a la actual Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata], *como profesoras o porque su trabajo llegó a ser tema de debate-* (Entrevista a Yerman. Junio, 2019)

Estas palabras de Yerman me hicieron ver una ganancia que él obtenía de su participación en La Grieta, la cual yo no había tenido en cuenta hasta ese momento. Compartir espacios y momentos con personas que consideraba referentes como artistas y docentes le significaba una instancia de formación y aprendizaje para su propio desempeño laboral en esas actividades. Además, en esos vínculos encontraba un acompañamiento e incentivo para volver a la dinámica universitaria y terminar su carrera de grado.

Pero también le significaba una oportunidad para ser asociado al prestigio que esos integrantes de La Grieta, a quienes consideraba como sus referentes, poseían dentro del ámbito artístico-cultural de La Plata. Esa relación expresada por Yerman con sus referentes lo asoció a la descripción de capital que Pierre Bourdieu realizó en su texto *Cosas Dichas* (Bourdieu: 1996), donde analiza las dinámicas que se desarrollan en los campos artístico e intelectual. Este sociólogo francés expresó que, hacia el interior de estos campos, se desplegaba una lucha donde cada persona que participaba de ella busca su legitimación como artista o intelectual. En estas luchas cobra un valor fundamental un tipo específico de capital al que denominó capital simbólico, el cual constituiría el reconocimiento que cada individuo ha venido acumulando a lo largo de su participación dentro de dichos campos. En esa acumulación de prestigio, cada persona logra su consagración. Pero Bourdieu aclaraba que ese capital simbólico acumulado por un artista consagrado podía ser transferido a un joven recién llegado desconocido que buscaba posicionarse dentro del campo.

Retomando las palabras de Yerman, podríamos decir que una ganancia a la cual él aspiraba era ese capital simbólico que podrían transmitirle aquellos integrantes de La Grieta a quienes consideraba sus referentes, quienes además 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. La posibilidad de heredar ese capital simbólico se presentaba como una de las principales ganancias que él aspiraba obtener dentro del Galpón⁷⁴.

Sin embargo, estas ganancias no eran algo que Yerman tuviera asegurado. Estar en La Grieta constituía para él una apuesta, con la cual pretendía hacerse un lugar en el ambiente artístico y universitario de La Plata. Pero, como expresa Bourdieu en el texto ya mencionado, para realizar una apuesta dentro de cualquier campo (incluso el campo artístico y el intelectual) cada agente necesita hacer un aporte (Bourdieu: 1996). En el caso de Yerman, y podemos incluir aquí también a Paul, 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. Lo único con lo que contaban para aportar estos dos integrantes nuevos 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 campo artístico-cultural platense que permitiera acrecentar el prestigio que ya poseía el colectivo.

Tal vez por este motivo se volvía una cuestión de gran importancia para ellos establecer la diferencia entre ese 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 era su forma de entrar al Galpón e irse apropiando de él. Y también constituía su manera de incorporarse al colectivo. Esta situación de Yerman y Paul me hizo pensar que, desdibujándose sus aportes, ellos corrían el riesgo de perder su lugar dentro de este grupo.

⁷⁴ En sus trabajos sobre las formas en que se estructura el trabajo artístico de actores y actrices del circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata, Mariana del Mármol y Leonardo Basanta proponen pensar el reconocimiento y la legitimación como un tipo de moneda que opera al interior de ese ámbito y constituye una de las principales ganancias para quienes participan de este modo de producción artístico-cultural (del Mármol y Basanta: 2020). En las reflexiones que estos autores mantuvieron en conjunto, intentaron dar respuesta a la pregunta ¿por qué hacen teatro las personas que integran el circuito teatral independiente? Dicha duda surgió observando las condiciones de precariedad y las escasas remuneraciones económicas que actrices y actores obtenían por la realización de esta actividad.

Una de las primeras respuestas a las que arribaron fue que las personas realizaban este tipo de teatro porque les generaba placer; y consideraban que esa satisfacción que les provocaba no tenía precio. Pero también descubrieron que la participación de este ámbito de producción artístico-cultural independiente constituía una forma de ir acumulando reconocimiento y legitimación dentro del campo artístico. Observando esto, Basanta y del Mármol llegaron a afirmar que ese reconocimiento se convertía en una de las principales monedas de pago para quienes llevaban adelante ese hacer teatral.

Estos conflictos que ambos integrantes experimentaban en torno a la remuneración económica que recibían o aspiraban a recibir de las actividades que desarrollaban dentro de este centro cultural, fueron un puntapié que me permitió comprender el papel central que ocupaba el dinero dentro de La Grieta para definir la idea de militancia. 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. Por ese motivo, permanecía cierta resistencia a considerar el Galpón como un espacio de trabajo.

Sin embargo, algo que no se hacía tan visible era que las posibilidades de llevar adelante esa idea de militancia estaban condicionadas por la situación económica en la que se encontraba cada uno de los 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 difícil realizar un aporte al sostenimiento y funcionamiento del Galpón como centro cultural. Esto me llevó a considerar que las condiciones de clase de cada persona influían fuertemente en las posibilidades de ejercer este tipo de militancia que se experimentaba en ámbitos culturales autogestionados. 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.

Frente a lo expuesto, llegué a considerar que militar un tipo de arte autogestionado que, aparentemente, no perseguía fines de lucro constituía una manera de conseguir, entre otras cuestiones ya mencionadas, una distinción de clase, la cual podría llegar a ser percibida como otra forma de ganancia de esta actividad. Al mismo tiempo, la percepción del modo en que las condiciones de clase de cada persona influyen en sus posibilidades de participar de un proyecto cultural autogestionado nos invita a 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.

Conclusión

Inicié este estudio con inquietudes sobre las posibilidades laborales que habilitaba un centro cultural autogestionado para aquellas personas encargadas de su funcionamiento y sostenimiento. Sin embargo, a lo largo del desarrollo de esta tesis y a partir de mi experiencia en el campo, esta pregunta fue variando. En parte, esto se debió al lugar particular que ocupé dentro de La Grieta (colectivo artístico que propuse como caso a analizar) durante el desarrollo de mi investigación. Como ya he mencionado previamente, yo no solo cumplía el rol de investigadora realizando mi estudio, sino que también formaba parte de este grupo como una de sus integrantes⁷⁵. Como parte del trabajo reflexivo que fui realizando para articular este doble rol, pude notar que ciertas experiencias vividas desde mi lugar como participante de La Grieta fueron influyendo en las preguntas que había formulado al inicio de esta investigación, abriendo así mi interés hacia otras problemáticas. Es así como comencé a enfocar mi mirada en indagar la concepción de militancia que se manejaba al interior de este colectivo, tratando de definir una categoría nativa utilizada con mucha frecuencia en este grupo: la idea de “militar el espacio”.

Pude observar que, cuando los integrantes de este colectivo hablaban de militancia, hacían referencia a participar de forma gratuita en actividades que permitieran sostener el Galpón. Para ello, cada integrante ofrecía su colaboración en actividades en las que se obtenían recursos económicos para mantenimiento y refacciones del edificio, en las jornadas de limpieza o en tareas necesarias para llevar a cabo los eventos artístico-culturales que se desarrollaban en dicho espacio. Acceder a realizar estas tareas sin recibir dinero a cambio implicaba para ellos un acto militante. Frente a esto, pude ver que, en La Grieta, la idea de militancia estaba asociada a un sacrificio de dinero personal a favor de aportar y promover una causa colectiva.

Varios estudios realizados sobre centros culturales autogestionados, a los cuales ya he hecho referencia previamente, se han encargado de analizar la conformación y funcionamiento de centros culturales autogestionados en Argentina desde mediados de la década del '90 hasta la actualidad, logrando caracterizar esta idea de militancia

⁷⁵ En el apartado “Metodología” ubicado en el capítulo “Introducción” de esta tesis expliqué como metodológicamente trabajé este doble rol ocupado en el campo y los aportes teóricos que me sirvieron de apoyo para llevar este objetivo a cabo.

dentro del campo artístico-cultural (algunas veces definida como militancia cultural) asociándola al desinterés económico y la resignación de recibir una remuneración de dinero por el desarrollo de una práctica artística. Los estudios de Ana Wortman (Wortman: 2009; 2015) y Andrea Giunta (Giunta: 2009) han sido los que alcanzaron más relevancia en este tema. Dichos análisis definieron a los centros culturales autogestionados como ámbitos alternativos de producción y difusión artística, cuya intención era promover un tipo de arte que no tuviera como principal objetivo la ganancia de dinero. Por eso se los caracterizó como iniciativas artísticas sin fines de lucro.

Esta definición fue revisada en estudios posteriores que se interesaron por indagar las posibilidades laborales que se generaban en centros culturales autogestionados (Infantino: 2011; 2013. Osswald: 2009. Valente: 2014, 2017, 2019. Gentile: 2013. Fukelman: 2014. Fukelman, Di María y Sánchez Pórfido: 2019). Este giro en las investigaciones estuvo influenciado por un cambio en la mirada de las personas que se encargaban de gestionar estos espacios culturales, quienes comenzaron a comprender que, para mantener estos proyectos en el tiempo, necesitaban garantizar alguna remuneración económica a quienes realizaban tareas para su sostenimiento. Estas nuevas investigaciones destacaron que, en esta nueva etapa de los centros culturales autogestionados (que se desarrolla a partir del 2005 aproximadamente) el cooperativismo adquirió un valor central para planificar la organización interna de los grupos que gestionaban estos espacios.

Sin embargo, observé que dentro de La Grieta, a pesar de estas revisiones que se habían llevado a cabo sobre las concepciones de militancia, la relación que los integrantes de este colectivo establecían con el dinero, sobre todo con aquel obtenido como ganancia personal, seguía constituyendo un tema conflictivo para ellos.

Dicha situación se daba, principalmente, porque el aporte de trabajo no remunerado para el sostenimiento del espacio era fuertemente valorado por ellos; constituyendo, en ciertas situaciones, un factor que legitimaba y habilitaba un lugar de pertenencia dentro del colectivo. Pero también se presentaba como una preocupación que el Galpón pudiera funcionar como espacio de trabajo y ofrecer una fuente de ingresos para quienes colaboraran con su mantenimiento. Con estas observaciones, llegué a la conclusión de que la relación entre militancia y trabajo se presentaba como una

situación problemática y que generaba muchas contradicciones a los integrantes de La Grieta.

Esto me llevó a considerar que era necesario problematizar la idea de desinterés económico asociada a la práctica militante que aún se mantenía vigente en este colectivo, y lograr comprender el lugar que ocupaba el dinero en las relaciones que se establecían entre sus integrantes.

Profundizando en estas indagaciones, comencé a notar que el dinero no era la única remuneración que adquiriría valor dentro de La Grieta. El reconocimiento en el contexto artístico de La Plata, la construcción de vínculos que les permitieran a algunos “grietos”, sobre todo los nuevos, la inserción profesional en espacios o roles laborales de su interés y conseguir cierto prestigio dentro de ámbitos sociales de los cuales formaban parte, eran también concebidas como ganancias que se podían obtener (y a las cuales muchos aspiraban) por participar de este colectivo. Esto me hizo pensar que, dentro del Galpón, se generaba otro conjunto de transacciones y ganancias relacionadas con los diversos capitales que cada integrante podía aportar al espacio y lo que recibía de él. A partir de estas observaciones comencé a preguntarme qué ideas poseían los “grietos” sobre “ganancia” y “remuneración”, y qué les ofrecía este colectivo para mantener el deseo de perdurar dentro de él.

Una herramienta conceptual a la cual recurrí para desandar estas problematizaciones fue la noción de capital que propuso el sociólogo francés Pierre Bourdieu (Bourdieu: 1996, 2010) en su descripción sobre el funcionamiento del campo artístico e intelectual. Esta categoría teórica me resultó de gran ayuda para poder observar el modo en que otros factores como el tiempo, el reconocimiento artístico personal, la habilidad para entablar vínculos o la capacidad para resolver diversas tareas dentro del centro cultural, los conocimientos adquiridos en experiencias laborales anteriores, entre otras cuestiones, podían llegar a constituirse en capitales significativos para los diferentes integrantes de La Grieta al momento de intentar posicionarse tanto dentro del colectivo como del Galpón.

Como afirma el sociólogo brasileño Sergio Miceli (Miceli: 2008) en una explicación que realiza sobre la categoría de capital cultural de Pierre Bourdieu, el gran aporte del sociólogo francés fue la extensión que propuso de este concepto que inicialmente había planteado Karl Marx. Analizando las lógicas de funcionamiento del campo artístico e intelectual, Bourdieu observó que en estos ámbitos funcionaba un tipo de capital

específico, no reductible al dinero (que constituiría el tipo de capital tradicional del campo económico), al cual definió como capital simbólico. En él se incluía todo un conjunto de recursos, aparentemente menos tangibles, acumulado por los sujetos individuales, grupos o asociaciones (familias, corporaciones, instituciones, etc.) a lo largo del tiempo, y que servirían como una moneda dentro de los campos mencionados. Estos capitales simbólicos eran puestos en juego por cada agente en su lucha por la adquisición de un reconocimiento legítimo.

Esta noción ampliada de capital me resultó una herramienta conceptual significativa para mi investigación, permitiéndome hacer foco en los distintos recursos que ponía en juego cada integrante de La Grieta en su intento de hacerse un lugar dentro del Galpón y cómo estos diversos capitales se constituían en factores determinantes al momento de definir y estructurar las relaciones internas del grupo. Pero un aspecto a remarcar es que la noción de desinterés por lo económico, y el conjunto de valores morales que giraban en torno a ella, también cumplían un papel fundamental para que esa diversidad de capitales pudiera funcionar en la disputa por el espacio.

A continuación, presentaré como conclusión de esta tesis una descripción de algunos aspectos sobre los cuales se fue conformando dentro del Galpón una economía de recursos en torno a la “militancia del espacio” que habilitaron el flujo y transacción de diversos capitales en paralelo al dinero.

El Galpón como un territorio en disputa.

Como ya he mencionado en el desarrollo de esta tesis, mi primer acercamiento a este colectivo fue en el 2014, asistiendo a las clases de actuación que ahí dictaba Laura. Al poco tiempo, comencé a colaborar en algunas obras que ella dirigía. También a ayudar a Yerman y Paul en la atención de la barra y a colaborar en los eventos de fin de semana acomodando las gradas del escenario, atendiendo a los grupos o elencos que daban función en cada fecha o cobrando las entradas en la boletería. Desarrollando estas tareas, mi presencia en ese espacio se hizo más frecuente, permitiéndome hacerme conocida entre otros integrantes del colectivo. Reforzando mi presencia en el Galpón y entablando estos nuevos vínculos, empecé a sentir que formaba parte de ese grupo. Algunas impresiones que yo experimenté mientras transitaba este proceso eran compartidas con otros compañeros de La Grieta; como era el caso de Yerman, quien,

en la entrevista que le realicé, me comentó que los cambios de tareas, los nuevos roles que fue ocupando dentro del Galpón, junto a los vínculos que iba formando mientras participaba de ese centro cultural, le permitían sentir que se iba apropiando cada vez más del espacio. Ese sentimiento fue lo que lo había motivado a proyectar allí ciertas actividades artísticas que tenía el deseo de realizar; como dictar un taller de artes o ensayar algunas obras de teatro. Con toda la colaboración que había prestado al Galpón en los eventos de fines de semana o en la organización de la agenda de espectáculos, él se consideraba con el derecho de hacer uso de ese espacio. Pero fijar días y horarios en los cuales desarrollar estas actividades se convertía en una situación bastante conflictiva y problemática; sobre todo porque para concretar eso tenía que discutir y coordinar con el resto de los compañeros del colectivo así no se superponía con otras actividades que ellos realizaban.

Los inconvenientes para acordar entre todos los miembros de La Grieta los tiempos y modos en los cuales cada uno hacía uso del Galpón era algo que los atravesaba a todos, no exclusivamente a Yerman, lo cual me llevó a considerar que ese espacio funcionaba como un territorio en disputa del que todos los que formaban parte del colectivo se sentían algo dueños. Ese sentimiento de pertenencia estaba asentado en aquello que cada integrante había aportado a su sostenimiento; y los “aportes” podían ser diversos. El más común era la colaboración que cada persona ofrecía para el desarrollo de algunas actividades que se llevaban a cabo en ese centro cultural (como los eventos y las jornadas de limpieza), de los cuales no se recibía dinero a cambio. Era el tipo de “aporte” más habitual porque lo que se necesitaba para realizarlo era contar con tiempo libre; y las situaciones personales en las que se encontraba la mayoría de los integrantes nuevos de La Grieta se los permitía.

Esta colaboración aportada al sostenimiento del Galpón aparecía contabilizado en tiempo. Los integrantes de La Grieta más antiguos, como fueron los casos que presenté de Andrea y Gabriela, habían ido acumulando ese aporte de tiempo de trabajo durante los años que habían participado del colectivo.

Pero también, las formas de valorar y contabilizar el tiempo eran diversas, ya que no solo valía en cantidad (de horas, días, años), sino también por las acciones que las personas desarrollaban mientras transcurría ese tiempo en el espacio.

La posibilidad de realizar este tipo de “aporte” estaba determinada también por los estilos de vida que, en general, tenían los integrantes de La Grieta y la composición de

sus familias. Principalmente en los miembros nuevos se observaba que varios estaban en pareja, pero no tenían hijos o hijas. Solían tener trabajos en el Estado (casi todos se desempeñaban como docentes); por lo cual, los fines de semana o los feriados no tenían jornadas laborales. Esto les permitía contar con tiempo libre para asistir a los eventos o las jornadas de limpieza que se organizaban en el Galpón; facilitándoles así la posibilidad de aportar su colaboración al sostenimiento del espacio. Sin embargo, en el caso de las personas que no contaban con un trabajo por fuera del Galpón y sus subsistencias dependían de lo recaudado en las actividades que realizaba en ese espacio, (como era el caso de Paul) les resultaba más complejo lograr que se le reconocieran los “aportes” realizados.

Resulta significativo destacar que los “aportes” constituían un factor central en el entramado de relaciones sociales que se confeccionaban entre personas, el colectivo y el Galpón. Sobre todo, porque en función de lo aportado, cada integrante adquiría un lugar de reconocimiento y poder de decisión dentro de ese espacio y del grupo. En ese sentido, el ingreso de Laura a La Grieta se me presentó como un caso particular para pensar esta lógica. Ella se incorporó al colectivo aportando cierto monto de dinero para costear algunas refacciones del Galpón en calidad de préstamo. A partir de ese momento, la relación entre Laura y La Grieta quedó mediada por una deuda, la cual influía fuertemente en las disputas del espacio. Tanto ella como algunos integrantes del colectivo consideraban que esa deuda le ofrecía cierto privilegio para hacer uso del Galpón al momento de realizar sus actividades artísticas y en la toma de decisiones que se hacían en torno al modo en que iba a ser manejado o gestionado.

Pero, además, Laura contaba con un gran reconocimiento como directora de teatro y bailarina. Ese prestigio personal también funcionaba como un “aporte”, ya que permitía incrementar o mantener el prestigio que el colectivo ya poseía. Esos capitales personales le permitieron ocupar un lugar similar al de los “grietos viejos”, a pesar de que su ingreso a este grupo fuera reciente. Esto nos permite decir que los capitales personales que cada integrante aportaba al Galpón y a La Grieta cumplía un papel fundamental en la construcción de un sistema de posiciones que organizaba y jerarquizaba a las personas dentro de este grupo.

Frente a lo expuesto, podemos considerar que los capitales aportados por los nuevos integrantes al sostenimiento del Galpón actuaban como una apuesta que cada uno realizaba para lograr posicionarse al interior del colectivo. Los capitales que cada

persona contaba para aportar no se reducía al capital económico (el dinero). En Laura, su capital simbólico (el reconocimiento y prestigio personal que había acumulado a lo largo de su trayectoria dentro del circuito artístico platense) también se constituía como un factor determinante para definir su posición dentro de La Grieta.

Además de la noción de capital, otros conceptos propuestos por Pierre Bourdieu (Bourdieu: 1996) en su teoría de los campos artístico e intelectual me fueron de utilidad para analizar y comprender el entramado de relaciones entre personas, recursos y espacio que se generaban dentro de La Grieta. Principalmente las ideas de lucha y apuestas desarrolladas por el mencionado autor.

Al momento de definir el campo artístico, el sociólogo francés lo caracterizó como un espacio de relaciones de fuerzas, donde se establecería una lucha en la cual cada uno de los agentes que participan de él buscaba la consagración y el reconocimiento como artistas. Incorporarse a esa lucha, le implicaba a cada participante realizar una apuesta aportando ciertos capitales de los cuales disponía. El prestigio y reconocimiento obtenido por cada agente en su historia de participación dentro del campo (en el caso de los artistas consagrados), y que los recién llegados aspirarían a obtener, se establecían como una forma particular de capital (el capital simbólico) que definía la especificidad de este campo en cuestión.

Entendiendo al colectivo que conforma mi caso de análisis como una porción del campo artístico platense que se encuentra regido por sus mismas reglas, estas herramientas conceptuales me resultaron de gran utilidad para comprender no sólo que el Galpón se establecía como un espacio de disputa, también se constituía como un espacio donde se conformaba un sistema de posiciones jerarquizadas que estructuraban las relaciones entre los diferentes integrantes del colectivo.

Lo expuesto hasta el momento permite ver que las disputas por el uso del espacio dentro de La Grieta estaban atravesadas por las posibilidades con las que contaba cada integrante para realizar aportes a su sostenimiento. Entraban en juego los capitales con los que contaba cada uno y las estrategias que utilizaban para hacer uso de ellos. También observé que estos capitales podían ser diversos y no se limitaban a cuestiones materiales. Entre los más significativos para el grupo, pude identificar el tiempo, el dinero, el trabajo y el prestigio individual con el que cada persona contaba en el circuito artístico de La Plata. Las trayectorias de diversos integrantes de La Grieta que fui presentando a lo largo de esta tesis me sirvieron para mostrar cómo actuaban estos

capitales dentro del colectivo. A continuación, presentaré una síntesis de lo que he analizado.

Los tiempos en La Grieta. Cómo el tiempo se constituye en un capital

Para los integrantes de La Grieta, estar en el Galpón era una acción que cobraba una gran relevancia, ya que significaba una forma de mostrar un compromiso con el sostenimiento del espacio. Ese tiempo que cada integrante iba acumulando allí dentro se establecía como un factor determinante en la definición de jerarquizaciones sociales y posiciones de prestigio dentro del grupo.

Una de las distinciones más reconocibles que se establecía, con respecto al tiempo, entre los integrantes de La Grieta es la que se daba entre “grietos viejos” y “grietos nuevos”, dos categorías nativas que se utilizaban para diferenciar a las personas según la cantidad de años que llevaban dentro del colectivo. Entre “nuevos” y “viejos” se establecía cierta jerarquía, donde los más antiguos poseían un reconocimiento mayor entre los diferentes integrantes del grupo.

Un aspecto interesante para destacar es que el tiempo de los “grietos viejos” no solo cobraba valor por los años que llevaban acumulados dentro del colectivo, sino que también, y principalmente, porque ellos habían participado de los momentos centrales en la formación de La Grieta. No solo se los consideraban como las personas que habían construido literalmente el Galpón⁷⁶, sino también eran quienes habían llevado adelante las acciones más representativas del colectivo (como la Muestra Ambulante y la participación en actividades culturales que se desarrollaban en el barrio Meridiano V), logrado con ello posicionarse dentro del contexto artístico platense.

Como ya se mencionó previamente, esta forma de valorar el tiempo, constituyéndose en un factor que permite distinguir y jerarquizar a integrantes nuevos y viejos de un grupo, es trabajado por la antropóloga mexicana Nashiele Rangel Loera (Loera: 2010), quien se dedicó a analizar la conformación de comunidades que se organizaban en torno a toma de tierras en San Pablo (Brasil). Allí la autora observó que, hacia el interior de estas agrupaciones, se establecían jerarquizaciones entre sus integrantes,

⁷⁶ En las entrevistas que realicé a Andrea y Gabriela, ellas me comentaban que durante las primeras refacciones del Galpón los integrantes de La Grieta de ese entonces habían realizado trabajo de albañilería (levantando paredes, construyendo los baños, etc.)

donde el tiempo cumplía un rol central al momento de determinar quiénes 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 percibí entre “grietos viejos” y “grietos nuevos”, donde los primeros eran considerados como referentes y, en cierto sentido, también como formadores de los integrantes más jóvenes. Esto me permitió ver que lo que volvía capitalizable el tiempo de los “grietos viejos” eran esos hechos en los cuales ellos habían participado y que se consideraban fundamentales para la historia de La Grieta porque implicaban su creación como colectivo y consolidación dentro del contexto artístico local.

Si bien los “grietos nuevos” no habían participado de los sucesos representativos de la formación del colectivo, eran otros aspectos los que otorgaban valor a su tiempo en La Grieta. Algo que se valoraba mucho de los nuevos integrantes era el “estar presentes” en el Galpón; lo que implicaba participar en actividades que hacían a su sostenimiento. Esto significaba el desarrollo de ciertas tareas como prestar colaboración en la organización de los eventos y en las jornadas de limpieza. Con ese “estar presentes” lograban demostrar el compromiso que tenían con el espacio.

Parte del capital que se obtenía de estas participaciones, era un reconocimiento hacia el interior del grupo, el cual les habilitaba ser considerados como un integrante más del colectivo. Pero este reconocimiento interno también se conformaba como un capital simbólico y social que podía proyectarse hacia el afuera. En ese sentido, ese “tiempo presente” en el Galpón llegaba a ser valioso dependiendo de lo que las personas hacían mientras se encontraban dentro de ese espacio y lo que lograban conseguir o desarrollar mientras desarrollaban tareas o actividades allí. Por ejemplo,

participando de los eventos y atendiendo la barra, Paul fue armando diferentes vínculos con personas relacionadas con el ámbito artístico platense, que le habilitaron posibilidades para poder atender los despachos de comida en otros centros culturales o salas de teatro. También esos vínculos le sirvieron para armar eventos en su casa. Con esta red de relaciones que se fue armando en su tiempo en el Galpón, este “grieto nuevo” pudo ampliar la comercialización de bebidas y comidas hacia otros lugares por fuera de dicho centro cultural, consiguiendo así ampliar sus medios de subsistencia.

Por su parte, para Yerman el tiempo en el Galpón le significó una oportunidad para ir ocupando diferentes roles dentro del colectivo, los cuales consideraba más interesantes y de mayor reconocimiento dentro del grupo. A su vez, a partir de su desempeño en la coordinación de la agenda de espectáculos, pudo entrar en contacto con diferentes artistas del circuito platense, permitiéndole posicionarse y hacerse conocido entre otros agentes del ambiente artístico de dicha localidad. Frente a estas situaciones presentadas, podríamos llegar a afirmar que, para que el “tiempo presente” en el Galpón llegara a constituirse en un capital, los integrantes de La Grieta debían saber hacer uso de él, invirtiéndolo, por ejemplo, en la construcción de vínculos o consiguiendo ocupar lugares de mayor prestigio dentro del grupo.

En el desarrollo de mi tesis encontré una similitud entre estas formas de valorar y cuantificar los tiempos en La Grieta con lo propuesto por Laura Colaboella en sus estudios sobre movimientos sociales del Gran Buenos Aires (Argentina), donde observó que el tiempo adquiriría varias formas de ser valorado y contabilizado dentro de las agrupaciones donde realizó trabajo de campo (Colabella: 2010). Haciendo uso de la categoría “tiempo en el movimiento”, dicha autora intentó describir los diferentes factores que se contabilizaban en el tiempo que las personas llevaban participando de una organización social. Allí descubrió que ese “tiempo en el movimiento” no solo correspondía a los meses o años transcurridos, sino que incluía otros aspectos como los modos en que las personas actuaban al interior de la organización y los vínculos que iban logrando hacer mientras llevaban adelante esta actividad.

En La Grieta, el tiempo transcurrido dentro del Galpón valía por lo que las personas lograban hacer y obtener en ese “estar presente”. Podemos mencionar como un ejemplo de ello las redes de relaciones que pudo formar Paul o los roles diversos que fue ocupando Yerman.

A su vez, para los “grietos”, el tiempo también tenía un papel central al momento de definir una práctica como militante; ya que era tiempo de trabajo no remunerado con dinero lo que cada integrante aportaba en forma de colaboración para el sostenimiento del Galpón. A esa acción la consideraban como “militar el espacio”. Para poder realizar este aporte, cada persona debía contar con tiempo libre, resignando la realización de otras actividades para poder “estar presentes” en el espacio. Por ende, lo que cada integrante de La Grieta sacrificaba en esa “militancia del espacio” no era solo la ganancia económica, sino también su tiempo libre, que dejaba de ser utilizado para realizar otras actividades o proyectos personales.

Por ejemplo, tener hijos era uno de los proyectos que yo observé como más difícil de complementar con la participación en La Grieta. Durante el desarrollo de mi trabajo de campo pude percibir que articular los tiempos de crianza con los aportados al sostenimiento del Galpón se volvía algo casi imposible. Sin embargo, una cuestión a destacar frente a esto es que en los “grietos viejos” se había dado una situación diferente. La mayoría de ellos habían conformado sus familias, siguiendo lo que podríamos considerar una estructura tradicional de pareja heterosexual (generalmente ambos participaban de este colectivo) con uno o dos hijos a cargo. Por ende, el grupo inicial de La Grieta no solo se constituía de jóvenes universitarios con una relación de amistad; sino que, con el paso del tiempo, llegaron a ser un grupo de parejas y familias amigas.

Usualmente, los “grietos viejos” que todavía perduraban en el colectivo, asociaban constantemente sus procesos de crianza a la creación de La Grieta y la construcción del Galpón, rememorando que los embarazos y los primeros años de vida de sus hijos e hijas los experimentaron conjuntamente con el armado y remodelación de dicho centro cultural. En ese proceso había influido mucho el tipo de vínculo que se había construido entre estos antiguos integrantes; el hecho de ser un grupo de parejas amigas que tuvieron hijos aproximadamente al mismo tiempo sirvió como una forma de acompañamiento entre ellos en los procesos de crianza, logrando complementar su participación en La Grieta con estas conformaciones familiares.

Una situación distinta se presentó durante mi trabajo de campo, ya que, para ese momento, varios de los integrantes viejos habían abandonado el colectivo y se habían incorporado un número significativo de personas nuevas. Los vínculos establecidos con esta nueva camada de integrantes de La Grieta eran distintos. Ya no se

consideraban un grupo de amigos; sino gente que participaba de proyectos artísticos diferentes (algunos participaban del taller de actuación de Laura o de sus obras, otros de la Biblioteca Popular y otros dictaban diversos talleres artísticos), y utilizaban un mismo espacio, el Galpón, como lugar donde llevar adelante estas actividades. Por momentos, me parecía sentir que sostener conjuntamente ese edificio era el único objetivo que los mantenía unidos como colectivo. Ante esta situación, comencé a preguntarme si esta forma en que se estructuraban los lazos entre los integrantes de La Grieta luego de la incorporación de los “grietos nuevos” no había roto con la posibilidad de ese acompañamiento en los procesos de crianza que se habría dado tiempo atrás entre los “grietos viejos”. Aunque también es para destacar que la conformación de una familia tradicional como habían realizado los “grietos viejos” no era expresada como una de las expectativas en la mayoría de estos nuevos integrantes. Observar los tipos de vínculos que se habían establecido entre los integrantes de La Grieta en diferentes momentos de su historia, y como ello repercutía en procesos de acompañamiento en sus diferentes proyectos de vida, me llevaron a pensar que el “tiempo compartido” entre las personas que conformaba el colectivo también se volvía un capital de importancia hacia adentro del grupo. Sobre todo, porque permitía consolidar los lazos relacionales entre los diferentes miembros y fortalecer la identidad grupal.

En *Establecidos y marginados. Una investigación sociológica sobre problemas comunitarios*, Norbert Elias y John L. Scotson (Elias y Scotson: 2016) observaron como el tiempo de convivencia funcionaba como un factor fundamental para consolidar la identidad de una comunidad y su sentimiento de pertenencia a un territorio. En la comunidad inglesa donde realizaron su trabajo de campo, estos investigadores vieron que el tiempo compartido entre los antiguos habitantes les había servido para construir en conjunto un modo de vida común y ciertos estándares sociales a partir de los cuales organizaban su vida social y proyectaban aspiraciones a futuro. Pero con la llegada de una oleada inmigratoria al pueblo, estos residentes asentados sentían que dicha estructura social corría el peligro de deshacerse.

En La Grieta, también se experimentaba que, con el recambio de integrantes, algo de la organización original del colectivo se había desvanecido. Por eso se expresaba como una necesidad para el grupo encontrar ciertas instancias de “tiempos compartidos”

entre los diversos integrantes para lograr consolidar una unidad que, por momentos, sentían que se estaba perdiendo.

Un sentimiento compartido entre los integrantes de La Grieta era que faltaba una mirada común con la cual generar consensos para organizar la vida dentro del Galpón. Varios de los “grietos viejos” consideraban que esta situación se daba porque los “grietos nuevos” introdujeron otras lógicas de trabajo, otras formas de pensar y hacer uso del Galpón y otras nociones sobre el vínculo del arte con el dinero, que los antiguos integrantes no compartían completamente. Estas diferencias eran vividas como dificultades u obstáculos para construir una unidad como grupo y un criterio unificado desde el cual tomar decisiones con respecto al funcionamiento del centro cultural.

Una de las cuestiones que aparecía como más conflictivas era la intención de “los grietos nuevos” de que el Galpón se volviera una fuente de trabajo, pudiendo obtener alguna remuneración de las actividades que desarrollaban allí adentro. Esto resultaba un problema principalmente porque, muchas veces, estar en el Galpón implicaba colaborar con su mantenimiento sin que esa posibilidad de ganancia económica estuviera garantizada. Tal vez, esto constituía uno de los motivos por los cuales varios “grietos viejos” insistían en remarcar que el vínculo con el Galpón no podía estar atravesado por lo económico, sino por el deseo de estar ahí.

Algo que pude observar fue que la entrada de nuevos integrantes al colectivo, con ideas propias en torno a la relación del dinero con la práctica artística, puso en crisis una forma de entender la militancia asociada al sacrificio o resignación de una ganancia económica personal, la cual había primado históricamente dentro de este grupo. Esto me llevó a considerar que la incorporación de “grietos nuevos” provocó un replanteo o revisión de las nociones de militancia y lucro que poseía este grupo e instaló la pregunta de si necesariamente trabajo y militancia constituían dos categorías contrapuestas. En todas estas revisiones ocuparon un lugar central los debates en torno a los destinos que se le daba al dinero que se obtenía por las actividades que se llevaban a cabo en dicho centro cultural y la especificación de los aportes ofrecidos por cada integrante a su mantenimiento.

Las valoraciones y las significaciones del dinero dentro de La Grieta.

De este modo, y siguiendo lo expuesto en a lo largo de esta tesis, es posible afirmar que el dinero, y el vínculo que las personas establecen con él, constituye un factor fundamental para definir y legitimar el lugar que cada integrante posee dentro de La Grieta. A su vez, este objeto es valorado y significado de modos diversos dependiendo de cuál sea su destino; puede ser una ganancia personal, un aporte al colectivo, una deuda, o tomar otras formas. Podemos decir entonces que el valor del dinero muta y se resignifica constantemente dentro de La Grieta, dependiendo del lugar que ocupe en las transacciones económicas que se efectúan dentro de dicho centro cultural.

Como mencionamos en varios capítulos de esta tesis, este carácter mutable del valor del dinero fue señalado por la socióloga Viviana Zelizer. Buscando problematizar las teorías económicas que históricamente han entendido el dinero como un mero medio de intercambio mercantil, Zelizer (2009, 2011) se propuso indagar en el modo en que este objeto participa de las transacciones cotidianas de las personas. Allí observó que el dinero no se reduce a un solo valor (el establecido por el mercado) ni se vuelve un factor de mercantilización de los afectos y los vínculos humanos; sino que sucede todo lo contrario. Al incorporarlo en sus redes de relaciones, las personas van redefiniendo y resignificando su valor, volviéndolo un vehículo para transmitir afectos y parámetros morales con los cuales definen sus vínculos y sus prácticas. A este proceso, la autora lo llamó “marcado de dinero”.

Esta categoría teórica propuesta por Zelizer fue una herramienta conceptual de significativa importancia para poder analizar la manera en que el dinero participaba de las relaciones interpersonales que se establecían entre los integrantes de La Grieta, mientras estas personas intentaban llevar adelante el sostenimiento conjunto del Galpón. Consideré que esta perspectiva sería de gran provecho para tratar de comprender los motivos por los cuales se consideraba como una forma de militancia el hecho de resignar la obtención de una remuneración de dinero por actividades que desarrollaban dentro de ese centro cultural. Agudizando mi mirada sobre las dinámicas grupales de este colectivo, me di cuenta de que ese objeto aparecía de formas diversas, con distintas valoraciones y ocupando un papel central al momento de definir el grado de compromiso que cada persona tenía con la “militancia del espacio”.

La deuda con Laura fue la situación que me disparó a pensar en esta problemática. Como ya he mencionado, al momento de ingresar a La Grieta, Laura propuso costear los gastos de algunas refacciones del Galpón. Ese dinero quedó establecido como un

préstamo que ella hacía al colectivo, donde este último quedaba en el compromiso de írselo devolviendo con el paso del tiempo.

Es interesante marcar acá que, lo que ofició como garantía de que ese dinero sería devuelto, fue el vínculo que Laura había conformado con algunos integrantes del colectivo, sobre todo con Fabiana y Esteban, quienes eran sus amigos desde hacía varios años. Estas relaciones de amistad le generaron confianza para creer que, en algún momento, esa deuda sería saldada.

Al hablar sobre el dinero prestado, el investigador argentino Ariel Wilkis (Wilkis: 2013) menciona que la incertidumbre constituye el núcleo central de las relaciones que se establecen en torno al préstamo de dinero que se efectúa en situaciones informales; cómo podríamos considerar el caso de la deuda con Laura. Siempre ronda la duda de si los deudores devolverán el dinero prestado a sus acreedores. Para dicho autor, algo que aliviana esta incertidumbre es la certeza que mantienen los acreedores de que comparten un capital moral con aquellas personas a quienes han prestado el dinero. Podemos decir entonces que esos lazos de amistad que Laura había establecido con los integrantes de La Grieta habían funcionado como un capital moral, el cual le generaba la confianza de creer que el dinero prestado le sería devuelto.

A su vez, ese préstamo de dinero que Laura había realizado la posicionaba de una forma particular dentro del grupo. Si bien se la consideraba como una “grieta nueva”, la deuda que La Grieta tenía con ella jugó un papel central en la disputa que se sostenía por las posibilidades de hacer uso del Galpón. Mientras esa deuda se mantuvo impaga, era mencionada por Laura como una justificación para reclamar cierto privilegio al momento de decidir sobre los modos y los tiempos (días y horarios) para utilizar el espacio. Esta demanda era apoyada por otros integrantes de La Grieta, consiguiendo así legitimar su pedido al interior del grupo.

Sin embargo, los resultados que Laura obtuvo de estas disputas por el espacio no le terminaron de convencer. Ella sentía que constantemente tenía que adaptarse a las decisiones que otros integrantes tomaban sobre Galpón y los usos que hacían de él, no pudiendo desarrollar sus actividades artísticas con libertad y en las condiciones que esperaba. Esto fue lo que la llevó a exigir con mayor insistencia la devolución del dinero, situación que disparó diferentes debates y opiniones en torno a cómo el colectivo debía realizar el pago de esta deuda.

En el capítulo 2 compartí la diferencia de opiniones que presentaron Fabiana y Manuel en una reunión de grupo donde Laura exigió una resolución de esta situación. Para saldar la deuda, Fabiana propuso que los distintos integrantes del colectivo hicieran un aporte mensual de doscientos pesos. Ella consideraba que esa acción, además de recaudar el dinero adeudado, serviría para que los “grietos nuevos” tomaran conciencia de lo que les había costado a los “grietos viejos” erigir el Galpón y contar con las condiciones edilicias en las que se encontraba actualmente. La construcción de ese centro cultural había implicado realizar, no solo un aporte de trabajo no remunerado, sino también de dinero por parte de cada uno de los miembros del colectivo.

Analizando las estrategias que encuentran las personas para conseguir una vida digna en un contexto de crisis global, la antropóloga Susana Narotzky y su colega Niko Besnier observaron que el dinero funciona como un instrumento colectivo que permitiría transmitir y mantener valores dentro de una comunidad a lo largo del tiempo, dando lugar a la reproducción de ciertas relaciones sociales que definen las estructuras de dichos grupos. En este sentido, el dinero se constituía en un mediador entre lo individual y lo colectivo (Narotzky y Besnier: 2020). En la propuesta de Fabiana, el dinero que debía aportar mensualmente cada integrante para saldar la deuda con Laura cumplía ese papel de articulador entre el individuo y el colectivo. Realizar ese aporte se convertía en una forma de transmitir a las nuevas generaciones de grietos un conjunto de valores morales que permitía la reproducción de ciertas relaciones sociales sobre las cuales se estructuraba la organización interna de La Grieta. Y también se constituía en un parámetro sobre el cual se evaluaba el grado de compromiso que cada persona tenía con el espacio y con el colectivo.

Frente a esta propuesta presentada por Fabiana, Manuel (otro integrante antiguo de La Grieta) manifestó una postura distinta que, en cierto sentido, la contradecía. Él consideraba que, con el paso del tiempo y la consolidación del Galpón, se habían podido generar allí ciertos puestos de trabajo para algunos de los integrantes del colectivo. Pero estos puestos los consideraba precarizados (porque su remuneración era insuficiente y porque no tenían una garantía de continuidad). Ante esta situación, Manuel veía como algo injusto exigirles a los integrantes de La Grieta que pusieran dinero para saldar la deuda con Laura, ya que el propio Galpón no podía ofrecerles condiciones dignas de trabajo. Por eso, propuso buscar otros medios para recaudar dinero, específicamente subsidios estatales.

Me resultó interesante observar que, para Manuel, parecería ser que La Grieta tenía una deuda no solo con Laura, sino también con todos los integrantes del colectivo que habían hecho algún tipo de aporte para al sostenimiento del Galpón. Esto me llevó a pensar que el dinero que Laura había prestado al colectivo ganaba o perdía valor dependiendo de la valorización que dentro del grupo se hiciera de esos otros tipos de aportes que habían ofrecido los demás integrantes.

En los estudios ya mencionados de Viviana Zelizer (Zelizer: 2009) sobre las diversas valoraciones que adquiere el dinero en los usos cotidianos, esta socióloga afirmó que dicho objeto no deja de ser una moneda creada socialmente, cuyo valor estaría sujeto a los criterios morales y normas sociales que rigen las redes de relaciones en las cuales participa. Algo similar sucedía con las diversas deudas que podían encontrarse dentro de La Grieta. Estas se iban construyendo en función de los aportes que realizaba cada uno de los integrantes al sostenimiento del Galpón. Pero también adquirían valor dependiendo de las relaciones que se iban estableciendo al interior de este grupo, donde entraban en juego los distintos modos de valorar los capitales que se aportaban al espacio. Esto me llevó a considerar la deuda con Laura como una construcción social, cuya existencia dependía del conjunto de vínculos que se establecían al interior de este colectivo.

Por otro lado, algo que compartían Manuel y Fabiana, a pesar de que tuvieran criterios contrapuestos, es que en ambas propuestas el dinero funcionaba como un instrumento a través del cual dimensionar el grado de compromiso: el que las personas individuales tenían como el colectivo desde la mirada de Fabiana, o que el colectivo poseía con cada uno de sus integrantes desde la perspectiva de Manuel.

Frente a esto, consideré que el dinero no siempre adquiriría una connotación negativa dentro de La Grieta. Y la charla que mantuve con Paul me permitió ratificar esta idea. A través de su relato, pude divisar que dentro de este grupo funcionan dos tipos de dinero principalmente; lo que yo llamé “dinero personal” (aquel que recibe cada persona como remuneración económica por el desempeño de alguna tarea o actividad) y un “dinero colectivo” (que constituiría aquel que es aportado por cada integrante al sostenimiento del espacio).

A Paul, la relación entre estos dos tipos de dinero le generaba cierto conflicto. Una de las principales actividades que él realizaba en el Galpón era atender la barra que abría para los eventos de fin de semana, donde comercializaba bebidas y comida al público.

Del dinero recaudado, un 30% era destinado a La Grieta y el resto constituía su ganancia personal. Estos ingresos eran centrales para su subsistencia, motivo por el cual no le resultaba una cuestión menor que la barra le generara una ganancia económica personal.

Pero algo que pude divisar en la entrevista que le realicé, fue que, al ser su participación en la barra una actividad remunerada, le costaba hacer visible su militancia hacia el interior del colectivo. Sobre todo, porque esta militancia, como ya he expresado anteriormente, implicaba realizar actividades que no fueran remuneradas para que ese trabajo se constituyera en un aporte al espacio. Frente a esta dificultad, Paul me remarcó, no solo aquellas tareas que realizaba o había realizado sin recibir dinero a cambio (como sus colaboraciones en las puestas de luces cuando no había equipo técnico o en el armado y desarmado de las gradas y acomodamiento del escenario), sino también el bajo precio que tenían los productos que comercializaba en la barra en comparación a otros centros culturales (expresando que eso lo consideraba como una forma de militancia) y la ventaja que le significaba al colectivo que le fuera bien en la venta de comidas y bebidas, porque en el porcentaje de las ganancias también estaba dejando un aporte mayor al espacio.

En relación a esta situación de Paul pude visualizar que el dinero se volvía un factor fundamental para definir una actividad como trabajo o como militancia; esta distinción dependía de a qué se destinaba lo recaudado. Cuando constituía una ganancia individual de una persona, la actividad era entendida como trabajo. Pero cuando se destinaba al sostenimiento del espacio, constituía un acto de militancia. Fue a partir de esta diferenciación de destinos del dinero que construí las dos categorías analíticas que presenté anteriormente de “dinero personal” y “dinero colectivo”, las cuales me permitieron caracterizar cuándo este objeto adquiriría una connotación negativa y cuándo se convertía en el factor que definía una práctica como militante.

Por último, es interesante remarcar otra adquire el dinero en La Grieta y es su posibilidad de funcionar como una forma de reconocimiento hacia algún integrante del colectivo. Este fue el caso de Yerman, quien consideraba que la remuneración que comenzó a percibir por su desempeño en la programación de eventos del Galpón no compensaba todo el trabajo que le implicaba llevar adelante esta tarea. Sin embargo, se alegraba de recibirlo porque sentía que era una forma de ser reconocido por sus compañeros en el desempeño de ese rol.

Tanto los estudios realizados por Simone Silva y Lucia Tennina sobre los Saraus de poesía en San Pablo, Brasil (Silva: 2010, 2014; Silva y Teninne: 2011) como los análisis que Mariana del Mármol y Leonardo Basanta (del Mármol y Basanta: 2020) realizaron sobre las modalidades de trabajo en el teatro independiente de La Plata, muestran algo similar a la experiencia personal que Yerman me relató en la entrevista. En sus respectivas investigaciones, los autores mencionados observaron que el dinero que los artistas adquirirían por sus producciones o desempeños artísticos no constituía un aporte significativo a sus medios de subsistencia. En general, esas personas tenían uno o varios trabajos en paralelo con los cuales se mantenían. Sin embargo, recibir un dinero (aunque fuera mínimo) por la realización de estas actividades artísticas les implicaba un reconocimiento como artistas, corriéndolos del lugar de hobby o amateurismo. El dinero (aunque se recibiera en montos que se consideraran insuficientes) aparecía como una forma de profesionalizar dichas prácticas. En Yerman el dinero jugaba un papel similar, ya que constituía una forma de ser reconocido y valorado en su rol como programador de la agenda del Galpón, a pesar de que esa remuneración recibida apenas le alcanzara para pagar alguna cuenta o la cena del día.

La reconstrucción de estas historias de vida de diferentes integrantes de La Grieta me permitieron mostrar que, si bien la idea de militancia dentro de este colectivo seguía estando asociada a la resignación o sacrificio de una remuneración económica personal por las tareas realizadas en ese centro cultural, el dinero se hacía presente de diversas formas, adquiriendo distintos valores e inclusive siendo, como expresa Zelizer, un vehículo transmisor de ciertos valores morales que permitían afianzar una forma de entender la militancia y de estructurar las relaciones entre personas, colectivo y Galpón.

Las ganancias que ofrece el colectivo

Las reflexiones expuestas hasta el momento me han permitido mostrar que el dinero constituía una ganancia a la que aspiraba la mayoría de los integrantes de La Grieta. Sin embargo, no era el único ni el más importante de los motivos por los cuales permanecían dentro de este colectivo. Varios de ellos aceptaban la idea de que “estar en el Galpón” les implicaba colaborar en actividades que permitieran su sostenimiento

sin que esto les garantizara una remuneración económica (ni a corto ni a largo plazo). Pero que esa obtención de dinero no fuera algo garantizado dentro de La Grieta, no implicaba que la participación en este colectivo no ofreciera otro tipo de ganancias, y que posiblemente fueran más anheladas que dicha forma de remuneración.

Esto pude observarlo en las charlas que mantuve con algunos de los integrantes del colectivo. Sobre todo, en aquellas personas consideradas “grietas nuevas” y que eran incorporaciones recientes.

Por ejemplo, a Yerman y Paul les generaba emoción ser parte de La Grieta porque lo consideraban un colectivo con gran reconocimiento dentro de circuito artístico-cultural platense. Valoraban su historia, las acciones que habían llevado a cabo a lo largo del tiempo y su vinculación con el barrio Meridiano V. En la ciudad de La Plata, La Grieta se presentaba como ejemplo de aquellas expresiones artísticas que se desarrollaron a principios del Siglo XXI, donde colectivos artísticos se vincularon con comunidades de barrio que habían sufrido fuertemente la crisis económica generada en los '90 y, a través del arte, buscaron generar en esos territorios expresiones artísticas (tales como la realización de talleres, obras de teatro, danza, circo, espectáculos musicales, creación de bibliotecas populares, ciclos de lectura, etc.) que permitieran reconstruir los lazos sociales entre vecinos para que se reapropiaran del espacio público, habitándolo de una forma distinta y más lúdica. Tanto Yerman como Paul sentían que, colaborar para que el Galpón se mantuviera abierto y ofreciendo diferentes propuestas artístico-culturales, era una forma de ser partícipes de esa historia de La Grieta que la constituía como uno de los colectivos con mayor reconocimiento en la ciudad de La Plata.

También les resultaba atractivo integrar un grupo en el que participaban personas a quienes consideraban referentes dentro del circuito artístico platense. Esto fue lo que comentó Yerman cuando me habló de lo significativo que era para él estar vinculado con Andrea, Fabiana, Gabriela, Pato o Laura, a quienes valoraba por sus trayectorias, pero también por las estéticas particulares que proponían en sus proyectos artísticos o en el modo de ejercer la docencia. Podemos decir entonces que, entre las aspiraciones que Yerman tenía por su participación en La Grieta, se encontraba la posibilidad de aprender de estas artistas cuyo trabajo admiraba, pero también de heredar parte de ese reconocimiento que ya habían logrado adquirir aquellas personas a quien él consideraba sus referentes. El reconocimiento se convertía así en un capital capaz de

ser transmitido de un individuo a otro. Podemos decir que funcionaba como un tipo de moneda o capital al cual aspirarían muchas personas que participan de este campo. Algo similar observaron Mariana del Mármol y Leonardo Basanta (del Mármol y Basanta: 2020) en sus estudios sobre el circuito teatral independiente platense, donde el reconocimiento artístico se constituía como una moneda que funcionaba como un tipo de ganancia para las personas con las cuales dialogaron dichos investigadores; llegando a adquirir un valor incluso más significativo que el dinero.

A su vez, los vínculos que Yerman y Paul iban construyendo en La Grieta también funcionaban como una ganancia en la medida que se presentaban como una vía para conseguir posibilidades laborales concretas por fuera del Galpón. Por ejemplo, Yerman me expresó que algo que le resultaba atractivo de estar en este colectivo era la oportunidad que le ofrecía de entablar relaciones con personas que trabajaban en la Universidad Nacional de La Plata; ya que, a través de ellas, proyectaba un acceso a algunos puestos de trabajo en el ámbito universitario. Él se manifestó interesado en integrar ciertas cátedras como docente en la Facultad de Artes (ex Facultad de Bellas Artes) de la UNLP. Paul, por otro lado, a partir de vínculos que había construido dentro de La Grieta, pudo extender los servicios de su barra a otros centros culturales o salas de teatro. También le sirvieron para organizar eventos en su casa, donde también comercializaba bebidas y comida.

Vemos entonces que las redes de relaciones que las personas iban construyendo en su participación dentro de La Grieta constituían otra forma de ganancia, ya que estos vínculos les habilitaban posibilidades de proyectar ciertos desarrollos profesionales a futuro o nuevos desempeños laborales con los cuales complementar los ingresos obtenidos de las actividades que llevaban a cabo en el Galpón.

En su artículo *El dinero es bueno, pero un amigo es mejor*, el antropólogo Benoît de L'Estoile (L'Estoile: 2020) desarrolla un análisis sobre el valor que adquiere el dinero y las relaciones de amistad dentro de un asentamiento azucarero del noreste de Brasil. Allí este autor observa que, si bien el dinero se presentaba como una ganancia deseable para los trabajadores de ese lugar, era considerado de carácter transitorio. Motivo por el cual, muchas veces, perdía valor frente a las relaciones de amistad o afecto que las personas habían entablado entre ellas o con sujetos relacionados a políticas estatales. Estas redes de relaciones solían ser consideradas por esas personas como un recurso más seguro que el dinero para poder habitar el presente y proyectar un futuro deseable;

ya que en estos vínculos podían proyectar un posible ingreso a nuevos puestos de trabajo o una contención emocional frente a la incertidumbre que les generaba vivir en un contexto de crisis y en condiciones precarias de existencia.

De una forma similar funcionaban para Yerman y Paul los vínculos que habían construido a través de La Grieta. Si bien podía ser que el dinero que obtenían por las actividades que desarrollaban en el Galpón no siempre constituía una ganancia de gran significación para ellos (aunque en el caso de Paul era su principal medio de subsistencia), estos lazos se convertían en una base sobre la cual proyectar un futuro profesional deseado o nuevas posibilidades laborales en el presente.

Analizando las experiencias de estos dos integrantes, me di cuenta de que las expectativas puestas en juego por cada persona con respecto a su participación en La Grieta cobraban un papel central al momento de estructurar sus ideas de ganancia. Pero también influían en la construcción de ciertos sentimientos de pérdida. Eso fue algo que pude observar en Laura; quien se incorporó a este colectivo con la intención de rearmar en el Galpón un espacio similar a La Fabriquera, la sala de teatro que ella había tenido tiempo atrás (entre mediados de la década del '90 y primeros años del siglo XXI). La Fabriquera había sido una de las pocas salas de teatro independientes que se abrió en La Plata durante la década del '90; y se había caracterizado por contener en su agenda de espectáculos muchas obras de teatro o danza y talleres de directores y artistas de capital federal que poseían un gran reconocimiento y prestigio en el contexto artístico de nuestro país y de otras partes del mundo. Por eso llegó a consagrarse como una de las salas con mayor reconocimiento en el circuito artístico independiente platense. Para Laura, fue el espacio desde el cual armar su trayectoria y conseguir su consagración como bailarina, actriz y directora de teatro. Por eso, ansiaba recuperar un lugar similar en el cual poder sostener su posición en el contexto artístico de dicha localidad.

A su vez, Laura ingresó a La Grieta con toda su historia y prestigio personal; y por ese motivo, los vínculos o el reconocimiento que podía obtener del colectivo no eran de su interés. Su intención era contar con libertad para hacer uso del espacio y tomar decisiones sobre su organización. En este sentido, se encontró con la dificultad de tener que convivir con el resto de las actividades que allí se realizaban; las cuales muchas veces se interponían e interrumpían el desarrollo de sus talleres o ensayos de obras. Viendo imposibilitado su deseo de utilizar el Galpón como ella esperaba, comenzó a

pensar que había sido un error haber prestado el dinero para costear las refacciones edilicias efectuadas en la zona del escenario. Y por eso, ante este sentimiento de pérdida, decidió reclamar con mayor firmeza el pago de la deuda.

Analizando las experiencias de Yerman, Paul y Laura descubrí que los tres pensaban su participación en La Grieta, y los aportes que hacían para llevar a cabo esta práctica, como una forma de inversión. En estas inversiones que fueron haciendo cada uno de ellos, se configuraban diferentes ideas de ganancia, donde el dinero no constituía la única remuneración pretendida.

En cierto sentido, se relacionaba con la idea de inversión que el politólogo francés Daniel Gaxie (Gaxie: 2005) describió en sus estudios sobre activistas militantes de partidos de izquierda en Francia. Este investigador observó que, quienes participaban de estas organizaciones, contemplaban un conjunto de recompensas simbólicas por fuera de la ganancia de dinero; como la posibilidad de obtener prestigio social que les generara un sentimiento de superioridad ética dentro de las comunidades de las cuales forman parte. Frente a esto, este autor afirmó que en la actividad militante operaban ideas de inversión diferentes a las que se consideraban desde las teorías económicas, porque las ganancias a las cuales se aspiraba no necesariamente se reducían a la retribución de dinero. Algo similar observé en La Grieta, donde el prestigio o reconocimiento artístico, las redes de relaciones que podían conformarse durante la participación en el colectivo e inclusive las posibilidades de hacer uso del Galpón también se estructuraban como ganancias para quienes ingresaban a este colectivo.

Así pude reconocer que en el Galpón se generaba todo un conjunto de nuevas transacciones e intercambios de recursos y bienes, que en su mayoría eran inmateriales y simbólicos, los cuales cobraban un gran valor y eran percibidos como remuneraciones deseables para los integrantes de este colectivo. A su vez, observé que el intercambio de estos capitales organizaba otros tipos de economía que contemplaban formas de transacciones en las cuales el dinero no era la única forma de ganancia factible de adquirir por el trabajo aportado al sostenimiento del espacio.

Esta nueva concepción de lo económico que pude observar en mi trabajo de campo me llevó a problematizar la idea de desinterés con la que estudios previos habían definido la participación en centros culturales autogestionados y revisar el modo en que entendemos y concebimos el lucro en nuestra sociedad; ya que, como muestra el relato etnográfico que he desarrollado en esta tesis, obtener prestigio social, reconocimiento

dentro de un campo específico (el artístico en este caso), adquirir un lugar de pertenencia dentro de un grupo e incluso entablar y construir lazos sociales son modos de obtener una ganancia por la realización de una actividad.

En este sentido, es posible considerar que el análisis llevado adelante en esta tesis brinda herramientas teóricas para repensar y problematizar una caracterización un poco romantizada sobre la idea de militancia en los centros culturales autogestionados, y en el circuito artístico independiente en general, donde la militancia sigue siendo definida y valorada a partir del desinterés económico y la resignación por parte de las personas de recibir una remuneración por la práctica artística que realiza.

A su vez, el enfoque de esta investigación, orientado a comprender las vicisitudes que atraviesan los sujetos en su relación con el dinero mientras participan del sostenimiento y funcionamiento de un centro cultural autogestionado, ofrece una caracterización etnográfica que dialoga con diferentes investigaciones que surgieron en los últimos años, interesadas en analizar las luchas que, desde los ámbitos artísticos autogestivos, se vienen realizando para que los artistas obtengan un reconocimiento como trabajadores de la cultura. Principalmente porque ofrece herramientas para reflexionar sobre ciertos conflictos que atraviesan las personas al momento de concebir su práctica artística como una actividad laboral y entender que la valoración de la dimensión laboral puede entrar en tensión con la forma que históricamente concibieron y definieron su militancia.

Enfocándose en las historias de vida de ciertas personas, este relato etnográfico se presenta como un complemento a descripciones más generales realizadas sobre centros culturales autogestionados, ya que pone en escena las experiencias personales de los sujetos que forman parte de estos proyectos, habilitando así un espacio para hacer visible el conjunto de afectos, deseos, expectativas que se ponen en juego en el desarrollo de estas prácticas. En este sentido, considero que esta tesis se presenta como una apuesta para pensar una investigación social que contemple la subjetividad tanto de los grupos que tomamos como casos a analizar como de los propios investigadores. Por lo tanto, me animaría a decir, que constituye una apuesta para construir una ciencia más humana y afectiva.

Bibliografía

- Altamirano, C. *Campo intelectual*. En: Altamirano, C. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2008.
- Batistozzi, A. *Escenas de los '80. Los primeros años*. Fundación PROA. Buenos Aires, 2011.
- Boltanski, L. y Chiapello, E. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Editorial Akal. España, 2002.
- Borges, A. *El tiempo de Brasilia. Etnografiando lugares-eventos de la política*. Ediciones UNGS. Argentina, 2017.
- Bourdieu, P. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Editorial Santillana. Madrid, 1998.
- Bourdieu, P. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires, 2010.
- Bourdieu, P. *Cosas dichas*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1996.
- Bourdieu, P. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1995.
- Carvalho, J.J. *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable*. Serie Antropología. Universidad de Brasilia. Brasil, 2012.
- Colabella, L. *Sobre el tiempo y las personas al interior de una organización piquetera*. Revista digital SciELO. Avá N°17 Posadas jul./dic. 2010
- Colabella, L. *La casa, el comedor y la copa de leche. Los espacios de la comensalía en los sectores populares*. Revista Apuntes de investigación del CECYP Año: 16 N° 22. Buenos Aires, 2012.
- Da Matta, R. *El oficio del etnólogo o cómo tener "Anthropological Blues"*. En Constructores de Otriedad. Antropofagia, Buenos Aires, 1999.
- 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.
- Del Mármol, M. y Basanta, L. "El arte no paga. Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo". En: *Trabajo y Sociedad*. N° 35, Vol. XXI, pp. 297-316, 2020.
- Desjardins, P. *El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. Formas, iniciativas y redes de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino*. Revista de Investigación Arte y Sociedad. Nro 1. Buenos Aires, 2012.

- Dufy, C. y Weber, F. *Más allá de la Gran División. Sociología, economía y etnografía*. Editorial Antropofagia. Buenos Aires, 2009.
- Elias, N. y Scotson, J. *Establecidos y marginados. Una investigación sociológica sobre problemas comunitarios*. Fondo de la Cultural Económica. México, 2016.
- Elizalde, M. L. “*Los trabajadores del arte en Argentina. Hacia su visibilidad en el mercado laboral*” Ponencia VI Congreso Nacional de Estudios del Trabajo. ASET. Buenos Aires, 2003.
- Estravis Bacarla, C. “*El entre-nos de la cultura. Condiciones estructurales y producciones simbólicas en la escena cultural independiente de la ciudad de Buenos Aires (2008-2013)*”. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Universidad Nacional de General Sarmiento. Argentina, 2014.
- Estravis Bacarla, C. y Zapata Gallaguer, C. *El trabajo en un espacio cultural independiente: productores, artistas y público*. Ponencia XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.
- Fernández, M. López, M. *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos. Los territorios y los medios*. Ediciones EPC. La Plata, 2013.
- Frederic, S. *Buenos vecinos, malos políticos. Moralidades y políticas en el Gran Buenos Aires*. Editorial Prometeo. Buenos Aires, 2004.
- Fukelman, M. C. *Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016)*. Revista Arte e Investigación N° 10. Facultad de Bellas Artes, (UNLP). La Plata, noviembre 2014.
- Fukelman, C. Di María, G. y Sánchez Pórfido, E. *Espacios autogestionados de la ciudad de La Plata*. Editorial Papel Cosido. Facultad de Artes UNLP. La Plata, 2019.
- Gaxie, D. *Retribution du militantisme et paradoxes de l’action colective*. Revista Swiss Political Science Review. Vol 1, N° 1. Suiza, 2005.
- García Canclini, N. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2008.
- García Canclini, N. *¿Jóvenes, techsetters, emprendedores o creativos? Dudas de una investigación*. Revista Estudios de Comunicación y Cultura. Número 34. Universidad Autónoma Metropolitana. Mexico, 2014.
- García Canclini, N. Urteaga, M. *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2012.

- 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.
- Guber, R. *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2004.
- Guber, R. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires, 2012.
- Guber, R. *Prácticas Etnográficas: Ejercicios de reflexividad de antropólogas de campo*. Editorial Miño y Dávila. Buenos Aires, 2014.
- Hall, S. *Estudios culturales 1983. Una historia teórica*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2017.
- Hornes, M. *Las tramas del dinero estatal. Saberes, prácticas y significados del dinero en las políticas sociales argentinas*. Libro digital: EPUB. Buenos Aires, 2020.
- Infantino, J. *Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses*. Cuadernos de Antropología Social N° 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, noviembre 2012.
- L'Estoile, B. "El dinero es bueno, pero un amigo es mejor" *Incertidumbre, orientación al futuro y "la Economía"*. Artículo publicado en la Revista Cuadernos de Antropología Social. F.F.yL. UBA. Buenos Aires, 2020.
- 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 estudos rurais*. Redes de Estudos Rurais. Brasil, 2010
- López, M. *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata*. Tesis doctoral. Facultad de Periodismo y Comunicación Social – UNLP. La Plata, 2017.
- Longoni, A. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*. Editorial Ariel. Buenos Aires, 2014.

- Longoni, A. y Mestman, M. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Editorial Eudeba. Buenos Aires, 2008.
- 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.
- Mauss, M. *Ensayos sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Editorial Katz. Buenos Aires, 2012.
- Miceli, S. *Capital Cultural*. En: Altamirano, C. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2008.
- Narotzky, S. y Besnier, N. *Crisis, valor y esperanza: repensar la economía*. Artículo publicado en la Revista Cuadernos de Antropología Social. F.F.yL. UBA. Buenos Aires, 2020.
- Osswald, D. *Espacios culturales en la Argentina post 2001: la cultura como trabajo*. En: 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.
- Pais Andrade, M. *Cultura, juventud e identidad. Una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios*. Editorial Estudios Sociológicos. Buenos Aires, 2011
- Pérez, M. *Construyendo Espacios. Las relaciones entre arte y política en el proceso de promulgación de la Ordenanza sobre Espacios Culturales Alternativos en la ciudad de La Plata*. (Tesis de grado) Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Licenciada en Sociología. Argentina, 2023.
- Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2445/te.2445.pdf>
- Pesco, P. *Redes de Espacios Culturales de La Plata. Recorrido histórico 2015-2018*. Editorial Seguir Viaje. La Plata, 2019.
- Pujadas Muñoz, J. *El método biográfico: El uso de historias de vida en ciencias sociales*. Cuadernos metodológicos N° 5. Madrid, 1992.
- Quiroz, J. *Cruzando la Sarmiento. Una etnografía sobre piqueteros en la trama social del sur de Gran Buenos Aires*. Editorial Antropofagia. Buenos Aires, 2006.

- Quiroz, J. *El porqué de los que van. Peronistas y piqueteros en el Gran Buenos Aires (una etnografía de la política vivida)*. Editorial Antropofagia. Buenos Aires, 2011
- Sabato, H. *Las políticas en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires 1862-1880*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes. Argentina, 2004.
- Saltalamacchia, H. Colón, H. y Rodríguez J. *Historias de vida y movimientos sociales: propuesta para el uso de la técnica*. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM Iztapalapa. México, 1983.
- Segura, R. *Trazos del habitar. Experiencias, líneas y puntos de vista en el análisis de cartografías urbanas*. Revista Ensamblés N°6. Argentina, 2017.
- Silva, S. *Money in the poetic universe of Pernambuco's Zona da Mata region*. Revista Vibrant 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.
- Stolovich, L. *"La producción cultural: agentes y mercado de trabajo"* Ponencia ALAST, México D.F. 2000 [CD-room]
- Uhart, C. *Las editoriales alternativas como nuevas formas de resistencia y participación política*. Ponencia V Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata, 2008.
- 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.
- Valente, A. *Centros culturales autogestionados de la ciudad de La Plata. Apuntes para un recorrido*. En: Fukelman, C. Di María, G. y Sanchez Pórfido, E. *Espacios autogestionados de la ciudad de La Plata*. Editorial Papel Cosido. Facultad de Artes UNLP. La Plata, 2019.
- Vargas, P. *Diseñadores y emprendedores. Producción y consumo de diseño en Buenos Aires*. Editorial Al Margen (en prensa). La Plata, 2013.
- Vargas, P. *La hormiguita burguesa. Narrativas de ascenso social y actualizaciones de clase (media) entre los diseñadores porteños*. En Adamovsky E., Visacovsky S. y Vargas P. (Compiladores): *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Editorial Ariel. Buenos Aires, 2014.

Wilkis, A. *Don, dinero y moral en el análisis de un circuito filantrópico*. En Revista Documentos de Investigación Social. Número 1. IDAES – UNSAM. Buenos Aires, 2008.

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.

Wilkis, A y Luzzi, M. *El dólar. Historia de una moneda argentina (1930-2019)*. Editorial Crítica. Buenos Aires, 2019.

Williams, R. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte* Editorial Paidós. Buenos Aires, 1981.

Williams, R. *Marxismo y Literatura*. Editorial La cuarenta 2009

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.

Wortman, A. Correa, E. Mayer, L. *Consumos culturales en Buenos Aires: una aproximación a procesos culturales contemporáneos*. Editorial Instituto de investigación Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales – UBA. Buenos Aires, 2015.

Yudice, G. *El recurso de la cultura*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2002.

Zelizer, V. *La negociación de la intimidad*. Editorial Fondo de la Cultura Económica. Buenos Aires, 2009.

Zelizer, V. *El significado social del dinero*. Editorial Fondo de la Cultura Económica. Buenos Aires, 2011.

Trabajos sobre La Grieta

Correbo, N *Las muestras ambulantes o cuando el arte vivo intervino un ferrobarrío*. Informe Proyecto “Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad”, IHAAA 2007-2010, FBA, UNLP

Cuadrado Gentile, M. R. *El barrio Meridiano V de la ciudad de La Plata y su comunidad vecinal*. Tesis de Licenciatura en Turismo. Facultad de Ciencias Económicas, UNLP. Argentina, 2016.

Díaz Soler, C. *Circuitos culturales: Dos experiencias trasandinas*. Revista RE-Periodismo, comunicación y Sociedad. Año 3 N°6. Escuela de Periodismo, Universidad de Santiago. Santiago de Chile. 2010

Gálvez, I. y Sciorra, J. *El grupo La Grieta y su arte sociológico*. II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual. 5ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, FBA, UNLP, La Plata, 2010.

González Canosa, M *Nuevas prácticas y apropiaciones del espacio urbano. El caso de Meridiano V (La Plata) y la Muestra Ambulante del colectivo cultural La Grieta* Revista Afuera. Estudios de crítica cultural. Buenos Aires, 2011.

Negrete, A. *La Muestra Ambulante: tejiendo lazos en el espacio público* En Revista virtual Extensionred. Facultad de Periodismo y Comunicación Social-UNLP. Ejemplar 1. La Plata, 2010.

Publicaciones de La Grieta

Grupo La Grieta. “*Proyecto de Planificación Anual: Espacio Cultural La Grieta y Biblioteca Popular La Chicharra*” La Plata, 2016.

Grupo La Grieta “*Manifiesto La Grieta. ¿Por qué vamos a votar a Scioli?*”. Página de facebook La Grieta. Octubre 2015.

Manuele, M. “*Amartizar en el barrio*” Revista BOBA. N° 3 ¡Hacia Marte! La Plata, diciembre 2016.

Grupo La Grieta “*La muestra ambulante. Colectivo La Grieta*”. Ediciones Grupo La Grieta y FBA – UNLP. La Plata, 2009.