

Dar para pertenecer

Don, trabajo artístico y participación en colectivos de artistas independientes (Neuquén 2020-2024)

Marta Flores

Universidad Nacional del Comahue, Argentina

marta.flores@fadecs.uncoma.edu.ar / ORCID: 0000-0003-3864-4437

Recibido: 20 de noviembre de 2025. **Aceptado:** 23 de marzo de 2026.

Resumen

El presente artículo apunta al estudio de las lógicas del intercambio presididas por la línea teórica inaugurada por Marcel Mauss, en su estudio sobre el don. Desde ese lugar, se propone profundizar acerca de la circulación de trabajo artístico diversificado, en el seno de formaciones artísticas independientes y como parte de la actividad militante en pro de la jerarquización de las/os artistas independientes neuquinos/as. Se estudia la “participación solidaria” como categoría nativa y su concreción en términos de donación de trabajo-tiempo. Desde una perspectiva interseccional, se indaga acerca de asimetrías y desigualdades existentes en el don y sus consecuencias en la dinámica colectiva. Se ha elegido como caso particular para el presente artículo a Artistas Unidos de Centenario, cuyo período de existencia se ha tomado como límite temporal, partiendo de su génesis en el momento más álgido de la crisis pandémica, hasta el conflicto que provocó su disolución. Desde el punto de vista metodológico, se trata del estudio etnográfico de un objeto móvil y multisituado. Las herramientas de la etnografía digital permitieron el estudio de las interacciones a través de las redes sociales y las mensajerías instantáneas, en particular WhatsApp, cuyo estudio fue central en la etnografía realizada.

Palabras clave: don | trabajo artístico | militancia | artistas independientes

Giving as a means of belonging

Gift exchange, artistic labor and participation in independent artist collectives (Neuquén, 2020-2024)

Abstract

This article examines the logics of exchange drawing on the theoretical framework inaugurated by Marcel Mauss in his study of the gift. From this standpoint, it seeks to deep on the analysis of the circulation of diversified artistic labor

within independent artistic formations, understood as part of collective activist practices aimed at the professional recognition and valorization of independent artists from Neuquén. The study focuses on “solidarity participation” as a native category and its concrete expression in the donation of labor-time. From an intersectional perspective, the article interrogates the asymmetries, power relations, and forms of inequality embedded in gift exchange, as well as their effects on the collective dynamics. The specific case chosen for this article is Artistas Unidos de Centenario, whose period of existence has been taken as a temporal limit, starting from its genesis at the peak of the pandemic crisis, until the conflict that led to its dissolution. From a methodological perspective, this is an ethnographic study of a mobile, multisited object. Digital ethnographic tools enabled the examination of interactions via social networks and instant messaging, particularly WhatsApp, whose use was central both to members of the collective and to the conduct of the ethnography.

Keywords: gift | artistic labour | activist practices | independent artists

1. Introducción

La crisis sanitaria de COVID-19 puso de relieve el hecho de que la producción artística se asienta sobre una red de relaciones que le dan forma y la configuran (Bataille y Perrenoud, 2021). Pero también se hizo visible su importancia económica en cuanto a la pluralidad de trabajos necesarios para la industria de la música y el entretenimiento, y a la magnitud de los consumos culturales, particularmente intensificados en el momento del confinamiento (Banks, 2020).

En el caso de las y los artistas independientes, la situación de emergencia generada por el aislamiento forzoso, y el consecuente cierre de teatros y pubs promovió un auge del asociacionismo. En este contexto, se reforzó la presencia de las formaciones de artistas independientes a la par que se conformaron nuevos colectivos. La base organizativa común fue la donación de trabajo y tiempo personal para promover acciones “solidarias” o interpelar a los organismos estatales exigiendo políticas culturales adecuadas a la emergencia (Pinochet Cobos, Peters y Guzmán, 2021; Flores y Vargas Ampuero, 2023).

El presente artículo se propone profundizar acerca de la circulación de trabajo artístico diversificado en el seno de formaciones artísticas independientes, como parte de la actividad militante en pro de la jerarquización de los/as artistas independientes neuquinos/as. De los varios colectivos en los que se realizó la investigación, para el presente artículo, se seleccionó uno en particular: Artistas Unidos de Centenario (AUC) cuyo período de existencia se ha tomado como límite temporal.

Artistas Unidos de Centenario (AUC) se formalizó en octubre de 2020. Aunque se proclamó siempre como integrado por artistas de diversas disciplinas, la presencia de músicas y músicos fue preponderante y la primera comisión directiva (2020-2023) estuvo formada en su totalidad por músicos, en su mayoría varones. En el período de su existencia, AUC propició la

realización de ciclos de espectáculos que incluyeron música, danza, teatro y hasta pintura en vivo.

En tanto asociación civil, AUC nucleó a diversos artistas, no solo de la ciudad neuquina de Centenario,¹ sino del resto del Alto Valle del río Negro. En el transcurso de la investigación, se advirtió que la contribución aparentemente voluntaria y solidaria de trabajo gratuito se basa sobre un principio de intercambio de dones recíprocos (Mauss, 1979), que tiene el trabajo como un bienpreciado que circula.

Las situaciones de producción de arte muestran una diversificación de tareas necesarias y ordenadas a la concreción de un espectáculo. Tomamos, así, la iluminadora pluralidad establecida por Becker (2008), pero teniendo en cuenta, como particularidad del campo elegido, que no se advierte una división clara de los “trabajos del arte” como la que él plantea. Por el contrario, parto de la premisa de que la producción autogestiva se caracteriza por la pluralidad de tareas asumidas por los mismos artistas, en un contexto de fuerte polivalencia devenida de la práctica (Perrenoud, 2009). Esta forma laboral no presenta una clara división de tareas y es eficaz desde el punto de vista simbólico (Reygadas, 2002). En efecto, normas tales como la porosidad en la división del trabajo y la solidaridad como valor se trasladan a las actividades asociativas, y facilitan la distribución y realización de las diversas tareas necesarias para la producción de espectáculos.

A partir de esta premisa, me propongo profundizar en una dinámica colectiva atravesada por la circulación del trabajo artístico a partir de la donación de tiempo personal (Barth, 1974). Se trata de una práctica solidaria que genera el fortalecimiento de los lazos sociales al interior del grupo. Dichos lazos resultan necesarios para que el colectivo cumpla con su objetivo explícito: la generación de trabajo rentado para sus miembros. Pero también con lo que parece ser un objetivo implícito: ofrecer un sentido de pertenencia a una comunidad en un momento de crisis. Para todo ello, se apela al aporte solidario que se concreta en la donación de trabajo-tiempo de cada artista socio/a. Será esa base sobre la que se asiente toda la actividad asociativa. En otros términos, el aporte de cada socio/a, su “participación” en los momentos previos a cada espectáculo, resultará imprescindible para el desarrollo de las tareas de AUC.

Ahora bien, aunque este trabajo donado es mencionado en términos de “solidaridad en defensa del artista regional” o “del artista independiente”, parecería no tener como destinatario a un/a colega en particular, sino a la misma asociación, a la que podría incluirse entre las que Mauss (1979) denomina “personas morales”. Será la totalidad social la beneficiaria del intercambio generalizado (Sahlins, 1983), que se instaura bajo el ciclo indefinido de presentes ofrecidos y devueltos (Karsenti, 2009). En esta acción donde el donatario es el colectivo, también parecería producirse una suerte de personificación o subjetivación de la asociación que será la que reciba y devuelva (o no) lo donado.

La investigación etnográfica muestra que la donación de trabajo tiene una importancia fundamental a la hora de ser reconocido/a como parte del colectivo. En ese sentido, considerar la “participación solidaria” como una categoría nativa nos permitirá, inicialmente, indagar acerca de las formas de su concreción en términos de donación de trabajo-tiempo para luego examinar su relación con los procesos de construcción de liderazgos y la adquisición de derechos de ciudadanía en el colectivo (Cardoso de Oliveira, 2004). En un plano metodológico, también permitirá indagar, en el caso particular reseñado, acerca del aporte de trabajo de esta investigadora, como condición de aceptación y de permanencia en el campo.

En definitiva, partimos de la base de que el arte es producto de un trabajo colectivo (Becker, 2008) para mostrar de qué manera, en los colectivos independientes, dicho trabajo se mueve en una economía donde existen paralelamente retribuciones monetarias y no monetarias. La originalidad del enfoque reside, justamente, en tomar un aspecto de la propuesta maussiana para identificar la donación, recepción y retribución de trabajo como los cimientos sobre los que se erige la organización. En efecto, estas interacciones no solo sostienen la existencia del grupo, sino que también configuran su estructura y funcionamiento.

La investigación sobre el trabajo artístico ha tenido en Latinoamérica producciones importantes en los últimos años. A partir de 2020, se ha focalizado, sobre todo, sobre las condiciones laborales de las y los artistas independientes de las diversas disciplinas (Mauro, 2025) o en el impacto de la pandemia sobre el trabajo de los/as artistas del espectáculo (Feregrino, 2021; Guadarrama et al, 2021). La relevancia de los colectivos independientes en el quehacer artístico ha merecido menos atención por parte de las ciencias sociales. Desde Chile, Pinochet Cobos, Peters y Guzmán (2021) estudiaron la presencia de los colectivos artísticos en la generación de propuestas de políticas culturales y de acción colectiva frente a las consecuencias de la crisis pandémica.

Ahora bien, ya como producción argentina, se han realizado aportes interesantes, en particular en el estudio del arte y las y los artistas de las diversas disciplinas en los circuitos independientes. De esta manera, resulta relevante el trabajo de del Mármol (2022) que profundiza en la tensión entre la militancia cultural y la necesidad de mejores condiciones de trabajo. La autora indaga acerca de las articulaciones, tensiones y contradicciones entre la lucha de las y los artistas platenses por mejores condiciones laborales. Por su parte, Berteá (2024), a partir de una descripción densa, busca comprender la vida afectiva en grupos independientes de danza contemporánea en circuitos del interior de la provincia de Córdoba. También se pueden mencionar aquí las publicaciones de Flores (2023 y 2024) y Flores y Vargas Ampuero (2023) como trabajos que indagan acerca de la organización solidaria de los colectivos artísticos en contextos críticos como la pandemia de COVID-19.²

Por último, cabe sintetizar las particularidades de los caminos seguidos durante la investigación reseñada, que se nutrió tanto de la etnografía tradicional como de la digital, según las condiciones impuestas por la realidad objetiva. La etnografía en la sociedad digital requiere

agilidad para pasar del terreno material a los espacios virtuales, lo que nos habla de una particular etnografía multisituada (Marcus, 2001). Quisiera puntualizar que, a la información recabada por la observación participante etnográfica tradicional, se le sumó la realizada en la recogida en asambleas y reuniones realizadas por videollamada y algunas entrevistas en profundidad. Aquí me interesa puntualizar la relevancia del grupo de WhatsApp como terreno investigativo al que se ha considerado, por un lado, como una vía de comunicación y de consolidación de una memoria común. Pero también como un terreno propicio para los conflictos (Scribano, 2017) lo que puede conducir a crisis severas e, incluso, al colapso del grupo.

2. La pregunta sobre el don

El estudio del don nos permite visualizar la lógica que rige los intercambios de servicios y gentilezas al interior de los colectivos y su impacto en la misma forma organizativa de las agrupaciones estudiadas, porque, como decíamos más arriba, la donación de trabajo y, por lo tanto, de tiempo, es la condición fáctica de su existencia.³ Aun considerando que en el don, como fenómeno social total “se expresan a la vez y de golpe todo tipo de instituciones: las religiosas, jurídicas, morales [...] y económicas” (Mauss, 1979: 157), entiendo con Godelier que no se trata de una “sumatoria de aspectos, sino porque en cierto modo permiten que la sociedad se represente y reproduzca como un todo” (Godelier, 1998: 64).

En el comienzo del “Ensayo sobre los dones”, Mauss manifiesta su interés acerca del sistema de prestaciones económicas entre las diversas secciones o subgrupos que componen las sociedades arcaicas o primitivas. Sin definir lo hallado en su investigación, nos introduce en

un fenómeno social total (en el que) se expresan a la vez y de golpe todo tipo de instituciones: las religiosas, jurídicas, morales [...] y económicas, las cuales adoptan formas especiales de producción y consumo, o mejor de prestación y de distribución, y a las cuales hay que añadir los fenómenos estéticos a que estos hechos dan lugar, así como los fenómenos morfológicos que estas instituciones producen (Mauss, 1979: 157).

Lo que estudia el sociólogo, entonces, es un sistema de prestaciones que revela que las relaciones personales desempeñan un papel importante en las relaciones sociales (Godelier, 1998). En ese sentido, el don expresa en un solo acto todas las instituciones de esa sociedad, incluyendo, por ejemplo, las que se conciben como del ámbito privado o íntimas:

El don puede ser identificado como un hecho social total dado que indica el punto en el que se anuda el conjunto de relaciones que una sociedad es capaz de tejer entre los individuos y los grupos que la componen (Karsenti, 2009: 49).

Ello nos lleva a pensar, también, cómo son vistos y considerados estos aspectos por quienes participan de la asociación a las que hacemos referencia en el presente artículo. Por otro lado, entendiendo la defensa de la dignidad del trabajo artístico como el objetivo básico planteado en el Manifiesto del colectivo estudiado, encuentro fértil la siguiente afirmación de Godelier (1998: 19): “si el don se localiza en todas partes, no puede ser únicamente una manera de compartir lo que se tiene, sino también una manera de combatir con lo que se tiene”. Ello podría relacionarse con lo que Balazote (2007) denomina la componente estratégica del don, concepto que retomaremos más adelante, en el análisis de la información de campo.

Mauss incluye el trabajo entre los bienes susceptibles de ser donados e intercambiados y señala que estos dones “pueden ser obligatorios y permanentes sin otra contraprestación que el estado de derecho que los produce” (Mauss, 1979: 64). También Malinowski describe las características del trabajo comunal que, coordinado por el mago de los huertos, escapa a las características de la mercancía, pero asume el estatus de un bien intercambiable que asegura los lazos sociales ya que algunas acciones “aparentemente innecesarias” son poderosos incentivos económicos y pueden comprenderse solo “si las consideramos íntegramente [...] un eslabón especial de la cadena de deberes recíprocos” (Malinowski, 1986: 34).

Los grupos independientes generan normas, hábitos y valores que son portados por los/as artistas y que se ponen en juego en el momento de encarar una actividad político cultural como es la de las formaciones estudiadas. Las características de esta actividad laboral inciden de manera eficaz

sobre las ideas, las representaciones, los valores, las normas y los hábitos de los agentes productivos y del conjunto de la sociedad [...] es decir [que] los efectos culturales de la actividad laboral, los significados que emergen con el trabajo [...] de un modo u otro, son trasladados hacia otros mundos de la vida (Reygadas, 2002: 109).

El autor postula una relación dialéctica de la eficacia simbólica del trabajo con la eficacia laboral de la cultura. En el caso presente, las representaciones modernas sobre el rol social del artista y su autonomía⁴ parecen modelar, en primer lugar, el trabajo de los grupos musicales independientes y su inserción en los circuitos culturales. En segundo término, también inciden

sobre la actividad en las formaciones estudiadas, donde la donación de trabajo se manifiesta como una forma de participación militante en defensa del trabajo artístico y de los artistas independientes. Por lo tanto, el estudio de dicha militancia y su relación con la donación de trabajo, desde la perspectiva de las culturas laborales, implica investigar cómo los sujetos producen, reproducen y se apropian de significados, dado que el trabajo también es una acción simbólica. Las tradiciones culturales de los agentes productivos se entrelazan y confrontan con las concepciones del mundo y los sistemas de valores de otros agentes. Desde esta perspectiva, estimo que la eficacia simbólica del trabajo donado influye significativamente en la participación de los sujetos en los colectivos que defienden sus derechos y el valor de su labor disciplinar.

El trabajo donado se inscribe en lo que Becker denomina tareas de apoyo, es decir, todas las tareas necesarias para que un espectáculo o puesta en escena se realice. Cada artista miembro del colectivo pone en juego sus saberes, formación, creatividad y, de ser necesario, elementos materiales y relaciones sociales, como una contribución personal a la actividad colectiva. Retomando a Sansi (2015) en su interpretación de Mauss, podríamos decir que el trabajo donado por cada uno/a está impregnado de la propia trayectoria vital del donante como trabajador/a flexible y polivalente. Es que el insumo requerido por la asociación es “el tiempo de una persona aprovechado como trabajo” (Barth, 1974:160).

En este punto, quisiera volver a la inquietante pregunta de Mauss: “¿Qué fuerza tiene la cosa que se da, que obliga al donatario a devolverla?” Lo que subrayo es que el sociólogo haya pensado en el objeto dado. Esto es, en una esencia en la que residiría la necesidad de la devolución. Llamo la atención sobre esta esencialidad porque, más allá de los comentarios y críticas suscitados por la noción de *hau* y su contexto (Lévi-Strauss, 1979), se trata de un tópico que ha inquietado a quienes, desde la Antropología o la Sociología del Arte, tomaron la línea de Mauss e indagaron acerca de la obra de arte como portadora de algo más que su materialidad: la persona o parte de la persona de quien la produce. (Hyde Ello me da pie a indagar acerca de las concepciones del artista como alguien que “da”, a la par que “se da”, en la medida que produce o interpreta obras artísticas, esto es, en la medida que realiza su trabajo (Sapiro, 2012). En esa línea y aplicando la noción de persona distribuida,⁵ Sansi (2015) postula que las obras de arte no son solo posesiones, esto es, cosas que tenemos, sino una extensión de lo que *somos* y que la *fama*, el renombre de la persona distribuida, es una forma de poder y de creación (Sansi, 2015: 23).

El reconocimiento, sin embargo, no es lineal y se basa también sobre cuestiones históricas del colectivo y la trayectoria personal del socio donante lo que nos remite una vez más a la desigualdad en el don, cuestión ya planteada por Mauss y que, en el terreno del arte, ha sido retomada por el citado autor para vincular el don, la creación artística y el prestigio profesional. El autor enfatiza las trayectorias profesionales personales como el factor por excelencia de dicha desigualdad en el don, aunque no indica la forma en que se manifestaría.⁶ Ahora bien, si

el objetivo es la producción de una obra, el don se extinguiría en el momento de su presentación. Por ello, no se mencionan deudas perdurables y tampoco Sansi se pregunta por acontecimientos subsiguientes a la presentación de la obra. Es dable pensar que se debe a que, en las obras de arte participativo, la asociación generada por la prestación se extingue en el momento de dar por concluida la obra, en su presentación.

Penetramos aquí en una dimensión particular del don vinculada con los valores y las moralidades que será sumamente fértil en el análisis del caso propuesto. Desde dicha dimensión, el objeto donado voluntariamente parece considerarse no solo un bien que circula y que es valioso en sí mismo, sino que, a la par, su donación aumenta el prestigio y otorga derechos de ciudadanía a sus donantes (Cardoso de Oliveira, 2004). Así, el acento recae no ya en el bien o servicio donado sino sobre las relaciones emergentes del hecho mismo de la donación, vistas desde las dos caras de la moneda: generadora, por un lado, de obligaciones, ya que el donatario deberá retribuir el don recibido. Por otro, de derechos, ya que “dar para pertenecer” implica tener voz y voto en las decisiones grupales. Esto es, cargado del individualismo del donante, este trabajo/participación genera derechos y convierte al artista en un miembro pleno del colectivo. Dicha condición no se adquiere por el solo pago de la cuota social, sino con la “participación”, tal como he escuchado en reiteradas oportunidades en las conversaciones de campo, en las entrevistas y he leído en las réplicas del grupo del WhatsApp (Flores, 2023).

Las formas y tiempos de la donación exceden la preparación y producción de un espectáculo y abordan actividades de gestión cultural y de alianzas intra e intergrupales⁷ que perduran de forma variable. En este contexto, la contribución de trabajo personal es voluntaria y gratuita en términos monetarios, aunque obligatoria y generadora de prestigio y derechos dentro del colectivo. En un sistema en el que conviven la economía monetizada con la no monetizada, la recompensa de prestigio se asienta, justamente, en el carácter no oneroso del trabajo donado, aunque el donante espera el reconocimiento colectivo a su esfuerzo. La estrategia “se hace más comprensible cuando se advierte que su donación y su esfuerzo organizativo se inscriben en un proceso duradero de construcción del liderazgo” (Boivin y Rosato, 2006: 252).

Me interesa recuperar aquí a la catalana Dolors Comas d’Argemir (2017) porque, al partir de la perspectiva de género para el estudio del don y la reciprocidad, no solo establece la diferencia entre ambos fenómenos sociales, sino que reafirma las desigualdades generadas sobre la base de las relaciones de género. Como se ha dicho más atrás, cuando, aparentemente, sean similares, la situación de las mujeres es desigual en la misma institución música y, en un contexto cooperativo como el que se propone estudiar en el presente proyecto, resulta relevante recordar que “regalar, o donar, no significa que se haga libremente. Tiene que ver con lo que se considera *apropiado* desde las bases morales del género y del parentesco [...], tanto a nivel familiar como a nivel social” (Comas d’Argemir, 2017: 28).

En cuanto a la problemática del género que presenta nuestro universo de indagación, entiendo género con Martha Lamas como un constructo simbólico, una de las prescripciones fundamentales por las que cada cultura reglamenta la existencia humana. Desde esta perspectiva, todo trabajo se inscribe en un marco social y simbólico que incluye las capacidades individuales, a la par que las amplía y dota de capacidad transformadora: “No es sólo lo que hace la gente, incluye también relaciones sociales que se concretan en contextos sociales específicos” (Comas d’Argemir, 1995: 34).

La nutrida producción de la Antropología feminista latinoamericana ha reafirmado la presencia de factores de desigualdad en el acceso de las mujeres al mundo de la producción en general y de la producción artística en particular. Empero, la tradición sexista de las artes occidentales tiene en Latinoamérica connotaciones particulares porque se imbrica con otras jerarquizaciones atinentes a la procedencia étnica y de clase, conformando una intersección que legitima desigualdades a partir de la perpetuación de categorías biologizadas. El enfoque interseccional, surgido del feminismo negro estadounidense y enriquecido por investigadoras iberoamericanas, resulta, en el caso presente, sumamente fértil. Frecuentemente ignorada por los estudios sociales del arte, dicha perspectiva permite, en el presente caso, el estudio de las “múltiples fronteras” de la segregación (Sosa Sánchez, 2017) y visibilizar cómo la categoría de género interseca con la de clase, edad, etnia y la trayectoria profesional.

3. Metodología

Desde finales del pasado siglo, la problematización de lo cotidiano en las sociedades urbanas llevó a indagar acerca de la relevancia de internet en la vida diaria, la participación del teléfono celular en la gestión de las relaciones sociales y el trabajo/ocio en entornos digitales (Scribano, 2017). Todas estas herramientas han sido incorporadas por los antropólogos y las antropólogas en su misma práctica científica como habitantes del siglo XXI (Ardèvol, Estalella y Domínguez, 2008). Por otro lado, las reconfiguraciones que caracterizan el período pandémico y pospandémico incluyeron una utilización particularmente intensiva de las redes sociales informáticas y las mensajerías instantáneas por parte de los colectivos artísticos. Como esta utilización continuó y se intensificó, la etnografía se complejiza y el trabajo de la investigadora consistió en combinar la observación participante en el ámbito presencial con la realizada en el espacio digital.

Si Internet abre un espacio de sociabilidad, de organización y de transacciones, también queda claro que la tecnología que la posibilita es una creación histórica. Esto es, la misma sociedad que la creó es la que la utiliza a partir de categorías y necesidades preexistentes y en continua interacción con los saberes, prácticas y objetos materiales. Desde este lugar, sostiene Lévy (2007), no sería adecuado hablar de impacto tecnológico, sino de producción de tecnología, lo que nos permitiría explicar la rápida expansión del uso de la red de Internet aún en sectores de baja capacidad de consumo. En suma, Internet no es solo un medio de comunicación, sino

también “un artefacto cotidiano en la vida de las personas y un lugar de encuentro que permite la formación de comunidades, de grupos más o menos estables y, en definitiva, la emergencia de una nueva forma de sociabilidad” (Ardèvol Bertrán, Callén y Pérez, 2003: 73).

La adopción de un enfoque etnográfico nos permite considerar en nuestro trabajo de campo la propia implicación de quienes estamos haciendo la investigación. En particular, las reconfiguraciones que caracterizan el período pandémico nos obligaron al empleo de herramientas de la etnografía digital porque se hizo patente la utilización intensiva de las llamadas redes sociales digitales por parte de los colectivos artísticos. En otros términos, debimos mudarnos de escenario etnográfico porque el mundo social se había virtualizado, fragmentado y generado nuevas normas. Así, fue corriente la asistencia tanto a asambleas por Zoom, como a recitales transmitidos por Facebook o Instagram.

Debo decir, igualmente, que, luego de una actividad continuada por más de dos décadas como investigadora y docente en el área artística, había logrado establecer contacto personal con muchos de los/as músicos/as de AUC. Por otro lado, mi investigación acerca de grupos de “artistas docentes” comprometidos en la militancia gremial me había llevado a incluir Facebook, WhatsApp y Youtube como terrenos etnográficos (Flores, 2021), aunque, al menos hasta la pandemia, Instagram me resultaba desconocido y debí incorporarme. Lo hice en agosto de 2020 para seguir el *tag* #ArtistasEnEmergencia.

En tanto estrategia para la producción del conocimiento antropológico, la etnografía centrada en un escenario particular permite recuperar el punto de vista de los actores involucrados, además de establecer conexiones y conceptualizaciones que lo vinculan con escenarios más generales. En ese contexto, el/la etnógrafo/a debe ser considerado un dispositivo de producción de conocimiento con sus sensibilidades, habilidades y limitaciones. Sin embargo, dada la peculiaridad del área a trabajar, entendemos con Marcus (2001) que el abandono de los lugares y situaciones locales de la investigación etnográfica convencional aporta un conocimiento que no podría producirse en una sola localidad intensamente investigada. Esta etnografía multilocal o multisituada permitió desbordar el contexto localizado, obligando así a romper los límites etnográficos tradicionales y permitiendo las conexiones y relaciones entre diversos espacios, entre ellos, el espacio virtual.

Con sus modificaciones, la etnografía se despliega, pero conservando todavía dos elementos fundantes: la persona del/la etnógrafo/a como herramienta de la investigación y su consigna de “participar, tanto como sea posible, en las actividades de las personas estudiadas, esforzándose por ponerse en el lugar de ellas” (Ghasarian, 2008: 14).

Pero, justamente, la inmersión en el grupo trae consigo el reconocimiento de la diversidad en las personas que lo componen y la dificultad de la aparentemente sencilla consigna de “ponerse en su lugar”. Se deberán tomar decisiones porque, como cita el mismo autor, el/la etnógrafo/a

sabe, íntimamente, que su trabajo se funda, en gran medida, en adaptaciones personales y continuas a las circunstancias.

La consideración de Internet como una herramienta comunicativa posibilita pensar que, aun cuando parezca que existen dos esferas separadas, lo que se comprueba es la constante interacción de lo material sobre lo digital. Como señala Ardèvol (2003), Internet no es solo un medio de comunicación, sino también un artefacto cotidiano en la vida de las personas y un lugar de encuentro que permite la emergencia de una nueva forma de sociabilidad. A esta idea, agregaría que los usuarios adaptan las normas impuestas por los generadores de las aplicaciones a las propias necesidades y posibilidades.

Como rasgo fundamental de la actividad en los entornos virtuales, podemos anotar su carácter intersticial que Igarza (2009) conceptualiza como “burbujas de ocio digital”. El tiempo de ocio ha explotado en mil fragmentos y, además, es presa de una oferta enorme y diversificada. Por otro lado, la movilidad de los dispositivos de recepción implica la constante exposición a los medios de comunicación y se observa un predominio de los contenidos audiovisuales en la llamada cuarta pantalla. En el caso del WhatsApp, la etnografía es intersticial, en tanto sigue este carácter del medio que está estudiando.

Si consideramos que cada progreso de la técnica se traduce en una escalada en la estructura del consumo, los espacios de interacción virtual se nos presentan como mediaciones desde donde pensar las acciones de sujetos cada vez más apegados a modalidades económicas y cuantitativas de ser y de estar. Son estas experiencias, cada vez más mediatizadas, las que impactan sobre la conformación social e individual de los sujetos y los grupos, naturalizando, por ejemplo, el uso del Whatsapp como forma de interacción equivalente a una conversación “cara a cara”.⁸

Me interesa profundizar en la dinámica de los grupos de WhatsApp porque, como se verá, el grupo de socios de AUC jugó un rol central en la historia del colectivo. Estas posibilidades de la mensajería plantean formas ritualizadas de admisión porque el ingreso implica la adquisición de derechos a la información y a la palabra, en un contexto que se supone una comunicación privada. Por lo tanto, se detecta que, para ser admitido, es necesario cumplir requisitos anteriores a la inclusión en el grupo. En algún caso, puede ser el pago de una cuota social o pertenecer a un tipo o clase específica de personas, como ser mamá de un/a niño/a de jardín de infantes de la escuela, o ser músico/a independiente reconocido/a por los pares o, por qué no, ser miembro de un equipo de investigación determinado. En un segundo momento, un socio veterano autorizado por el sistema como “administrador”, admite y presenta al nuevo miembro. Es el mayor aval a su membresía. A partir de allí, la auto presentación a los miembros más antiguos implica el inicio de una relación amistosa que incluye al “nuevo” en un “nosotros” y le otorga el derecho a ser escuchado.

Mi participación observante (Vela Delfa y Cantamutto, 2016) en los grupos de WhatsApp en los que realicé una parte de mi trabajo etnográfico se llevó a cabo con toda la cautela porque las comunicaciones y discusiones en este entorno corren el riesgo de contagiar emociones negativas y de agrandar o agravar disensos que, en otros ámbitos, podrían ser mínimos. Es que en el WhatsApp todo se agranda y la confianza en los pares que conforman el *grupo* potencia nuestra predisposición a creer en sus palabras. Por otra parte, al transmitirse, la información cambia y se amplía provocando un “efecto microscopio” sobre afirmaciones que, en otros contextos, podrían pasar desapercibidas (Scribano, 2017). De esta manera, tanto el “contagio emocional” y el “efecto microscopio” reseñados por el citado sociólogo argentino intervienen en la difusión de rumores y en la puesta en discusión de hechos no comprobados ni comprobables que, incluso, pueden lesionar la misma integridad del grupo. Quiero subrayar que son características a tener en cuenta en la participación observante en la mensajería, porque exigen de la etnógrafa un esfuerzo doble de extrañamiento para no dejarse llevar por la forma en que todos/as los/as habitantes del siglo XXI leemos los mensajes.

El examen etnográfico del grupo del WhatsApp requirió su descarga completa, según las herramientas provistas por la propia aplicación. Luego se procedió a la lectura y audición de los mensajes que muchas veces se entrelazan, por lo que el trabajo exigió un esfuerzo de reconstrucción. A veces, un/a socio/a es eliminado/a del grupo por el administrador y la comunicación de la aplicación es tan pequeña que pasa inadvertida entre el cúmulo de interacciones cotidianas. Igualmente, como habitantes de un mundo hipercomunicado, sabemos lidiar con este tipo de intercambios verbales y no verbales que son, a primera vista, bastante desordenados. No solo hemos aprendido a convivir con los mensajes cruzados, sino también a sospechar de la información que transmiten. Saber seguirlos y comprenderlos es lo que nos define como habitantes de nuestra época, más allá de la edad y de que seamos “nativos” o “inmigrantes” digitales.

La aceptación de esta etnógrafa en el grupo de WhatsApp de los Socios Activos de la Asociación de Artistas de Centenario supuso, por un lado, la posibilidad de tener una participación activa en las discusiones internas (Flores, 2023). Por otro lado, también significó ser aceptada como militante cultural, habilitada para contribuir con trabajo y participación al funcionamiento asociativo, de acuerdo con la propia formación y disponibilidad. En suma, me dispuse a hacer lo que, según observé, hacía todo el mundo: donar saberes y tiempo de trabajo para realizar tareas de apoyo en el colectivo.

Por último, me interesa remarcar el valor metodológico del enfoque interseccional como una forma de abordar la manera en que las diferenciaciones de género se entrecruzan con otras como clase y, en este caso, trayectoria profesional. De esta manera, se pueden detectar “fronteras múltiples” (Sosa Sánchez, 2017) que se naturalizan como criterios de diferenciación social y, a la par, configuran el acceso al ejercicio de los derechos en el colectivo, entre los que no es menor el derecho a la palabra en reuniones y asambleas.

Figura 1. Logo de Artistas Unidos de Centenario.



Fuente: <https://sites.google.com/view/artistas-unidos-centenario/inicio>

4. Dar para pertenecer

El clima asociativo de los campos culturales durante la pandemia permitió fortalecer muchas de las organizaciones existentes e, incluso, crear nuevos espacios de articulación. Las redes sociales, informáticas o no, que sostenían la actividad artística pre-pandémica, se pusieron en actividad en el momento en que el aislamiento se estaba perfilando como prolongado. Las asociaciones de artistas independientes fueron las que, sobre la base de la acción solidaria, el activismo y la militancia, generaron un auxilio rápido y concreto para las y los artistas “en situación de emergencia”, según reza el resumen de actividades de AUC para el año 2021. La cooperación fue pensada como forma de organización colectiva y la donación de trabajo especializado como la vía por excelencia para superar la emergencia y paliar desigualdades.

En efecto, la dinámica colectiva está atravesada por la circulación del trabajo artístico como un bien que adquiere en el proceso un doble sentido económico. Por un lado, porque la regla del intercambio es inherente a la lógica del mundo económico (Bourdieu, 2023) y, por otro, porque el trabajo donado busca generar trabajo rentado para otros miembros del colectivo.

Me interesa remarcar este aspecto jurídico del don que está oculto bajo el sentido económico, explícito para los/as socios/as, de la donación de trabajo. En efecto, a través de la asistencia a reuniones y asambleas, y de la lectura detenida de los intercambios por WhatsApp, pude apreciar la recurrencia de la palabra “participación aludiendo a la realización de tareas de apoyo fuera del escenario. En la práctica, ello otorgaba a los donantes derechos (sobre todo el derecho a la palabra) y algunas prerrogativas en el momento de la toma de decisiones colectivas. Retomando a Mauss (en Sahlins, 1983: 188) los miembros del colectivo están en una situación de contrato perpetuo. El término “participación” aparece como sinónimo de entrega y compromiso con la causa común. La donación sostenida de trabajo en tareas de apoyo en este tipo de colectivos² construye y legitima liderazgos que, por ejemplo, consolidarán recambios generacionales y, eventualmente, modificaciones en las líneas políticas del colectivo o en su agenda de trabajo (Flores y Vargas Ampuero, 2023).

En suma, el trabajo etnográfico muestra que el “compromiso” y la “participación” se miden en aporte de trabajo y no de pago de cuota social. Sin embargo, la donación de trabajo aparece como una forma de garantizar el reconocimiento de la pertenencia al grupo; se ha podido observar una desigualdad en el prestigio del trabajo donado y, en consecuencia, de los derechos adquiridos en el colectivo. En efecto, lo que Cardoso de Oliveira (2004) denomina derechos de ciudadanía, aludiendo al aspecto jurídico del don, puede relacionarse aquí con desigualdades que parecen generarse en la intersección de cuestiones de género, edad y trayectoria artística.¹⁰

A partir de los relatos recogidos, la Asociación de Artistas de Centenario (AUC)¹¹ se gestó a mediados de 2020 desde una comunicación por WhatsApp entre un guitarrista y una cantante. Luego de las primeras reuniones virtuales por Zoom, a fines de septiembre de 2020 se redactó un escrito consensuado al que se denominó “Manifiesto” en el que se leen los objetivos societarios. Según este documento, Artistas Unidos de Centenario (AUC) se propone “desarrollar acciones que aporten soluciones a las distintas problemáticas de los/as artistas independientes (y prioriza) apoyar a los/as artistas que se encuentran en condiciones más vulnerables en este momento particular de aislamiento y cuarentena”.

Movida por mi interés investigativo, yo había seguido algunas de las actividades de la Asociación por las redes sociales desde sus inicios, pero me acerco formalmente a comienzos de 2021 cuando entrevisto por Zoom a la secretaria de la Comisión Directiva. En julio de ese año, ya en período de distanciamiento, entrevisto de forma presencial al presidente. En ambas entrevistas, se menciona el impacto de la crisis sanitaria sobre la actividad cultural. Empero, la secretaria hace hincapié sobre la soledad y el aislamiento y el impacto casi inmediato de la creación de un grupo de WhatsApp que “no pinchaba ni cortaba”, y no tenía otro objetivo que “saber cómo estábamos”. “Fuimos invitando gente y de repente ¡éramos 43!” (secretaria, entrevista por Zoom, abril/2021).

El presidente, por otro lado, remarcó la situación de emergencia de muchos/as artistas y la función asistencial de AUC: “Juntamos dinero y llevamos a los artistas que sabíamos que estaban en emergencia, un monto suficiente para pagar el mes de gas, de luz y de celular” (Presidente, entrevista presencial en su casa de Centenario, julio/2021). En el año 2021, las actividades de AUC se intensificaron y, luego de mi admisión como socia, pude participar de las reuniones de preparación de tres ciclos de espectáculos e, incluso, cumplir roles de apoyo.

Los integrantes de esta asociación pertenecen a varias disciplinas y así lo proclama el logo de la asociación: un corazón con cada uno de sus ventrículos y aurículas de un color diferente y un ícono que alude a las disciplinas integrantes: música, teatro, pintura y danza (figura 1). Sin embargo, inicialmente, la comisión directiva estuvo formada casi en su totalidad por músicos y se formalizó la presencia de un representante en la entonces activa Asamblea de Artistas en Emergencia.¹² Entre las actividades en los años 2020-2022, destacamos la generación de ciclos de espectáculos que incluyen música, danza, teatro y hasta pintura en vivo. El primer ciclo fueron una serie de recitales relámpago a fines de 2020 en plazas de la ciudad de Centenario,

con el objetivo de visibilizar la existencia de la asociación. Luego se organizó SolidarizArte, ciclo de *streamings* transmitido por Youtube que usó como espacio una sala de la casa del presidente usualmente utilizado para dictar las clases de música a niños/as y adolescentes, pero en ese momento inactivo. Este ciclo fue ideado con el fin de crear una fuente laboral para artistas de Centenario en estado de vulnerabilidad económica, para “sacar algún manguito”. Consistió en una serie de conciertos de artistas de la música y la danza, que se transmitió por un canal de Youtube.com e invitó a la colaboración voluntaria en una cuenta por Mercado Pago. Para este ciclo, se gestionaron subsidios que, de acuerdo a los testimonios, llegaron a manos de los músicos demasiado tarde: en algunos casos, un año después.

Aquí quiero hacer un aparte porque mi tipo de participación en la asociación y en cada espectáculo fue determinante para mi aceptación por el grupo y condición de posibilidad del trabajo etnográfico. En el marco de mi investigación, me acerqué a una socia y a un socio que ya conocía porque, siendo estudiantes de profesorado habían pasado por las aulas de las materias a mi cargo en la Escuela Superior de Música. El paso siguiente fue asociarme y se me recibió como “socia activa”. También (y este fue un paso importante) se me incluyó en el grupo de WhatsApp exclusivo para “socios activos” a fines de ese año.¹³ A partir de ese momento tuve acceso a las comunicaciones privadas y a los debates internos del grupo.

Ahora bien, la etnografía exigía una participación tanto en el terreno virtual como en el presencial, con lo que la asistencia a reuniones y a espectáculos fue una condición *sine qua non* de mi trabajo investigativo. Pero, en abril de 2022, el presidente me pidió que realizara una intervención. Se trataba de presentar un ciclo.¹⁴ La solicitud fue central en dos sentidos: el deber de realizar las presentaciones me permitió, termo y mate en mano, conversar con todos/as los/as artistas que actuaban en esa fecha. Por otro lado, me transformó, de golpe, de investigadora en activista, ya que, de un momento a otro, me encontré donando trabajo, tiempo y saberes al colectivo.

En cada espectáculo se hacían presentes todas las disciplinas que conformaban la asociación. Para cada mes se solicitaba lo que se denominaba una presentación de “proyectos” que no era más que el nombre del/la artista responsable. A cada uno se les asignaba un número de orden y en la siguiente reunión del colectivo¹⁵ el presidente procedía a leer los nombres de los responsables de los proyectos por disciplina. Es de observar que los músicos eran mayoritarios por sobre el resto y tenían dos lugares. A partir de ahí y por disciplina (teatro, música, poesía, plástica) se procedía a un sorteo con ayuda de una aplicación de celular. Una vez establecido quiénes actuaban en cada fecha del ciclo para ese mes, se procedía a organizar el resto de las actividades. Estas tareas eran voluntarias, aunque poco a poco observé que los grupos de trabajo se fueron consolidando. Uno de los más estables fue el de “logística” a cargo de tres mujeres que se encargaban de conseguir los elementos clave para la escenografía, organizar la taquilla y conducir a los/as asistentes desde la entrada a sus butacas.

Para el análisis de las tareas de apoyo, he debido tener en cuenta las representaciones sociales tradicionales en cuanto a los roles femenino y masculino en la música como institución social. Así, la división sexual del trabajo musical no aparecería solo en el escenario, sino también en los que Becker (2008) denomina trabajos de apoyo. En un ambiente donde “todes somos artistas” (el lenguaje inclusivo es usual en el ámbito de las artes), parece existir una división “espontánea” del trabajo que, sin embargo, muestra, ya en las primeras observaciones, la marca de la generización que, como luego vi, intersectaba con otras categorías como clase y, sobre todo, trayectoria profesional.

En ese sentido, se debería profundizar en el mayor o menor valor social otorgado a las tareas feminizadas (para las que las socias se ofrecen “libremente”) como la redacción de las actas, labores administrativas que no implican decisiones sobre el manejo de fondos, logística, escenografía y conducción del espectáculo y, muy frecuentemente, el catering. En tanto, producción de sonido, iluminación y asistencia al escenario se nos presentan, a primera vista, como tareas masculinizadas.

Me llamó la atención, en un comienzo, la relevancia institucional otorgada a dos tareas dirigidas al cuidado de los “artistas”. Por un lado, la “asistencia en el escenario” y, por el otro, el “catering”. Como estas tareas, fundamentales en todo espectáculo, están destinadas a ser invisibles, me interesa extenderme.

En cuanto al “catering”, la insistencia de incluirlo como tarea específica a cargo de un grupo responsable me intrigó en un primer momento. Sin entender de qué se trataba ni tener la tarea asignada intenté contribuir mínimamente, pero cuando llegué al camarín detrás del escenario encontré una buena provisión de sandwiches de miga, dos termos de café, gaseosas, con los correspondientes vasitos y demás utensilios necesarios que habían sido “comprados por AUC” (figura 2). Con el tiempo, me acostumbré al catering y hasta lo disfruté. Por otro lado, ese rincón era un lugar sumamente interesante para el trabajo de campo porque los/as artistas se reunían allí y conversaban. Como yo ya formaba parte activa de la asociación, mi presencia no era extraña y pude asistir a ensayos de último momento, pruebas de vestuario, definiciones de arreglos musicales, etc. (figura 3).

Ahora, más allá de mi interés personal, pude advertir que luego de un enorme desgaste energético en el escenario, los/as artistas necesitan reponer fuerzas de cualquier manera. De esta manera, AUC se encargaba del cuidado de los/as artistas, proveyendo el café y los sandwiches o bocaditos de cualquier tipo. Al mismo tiempo, se ocultaba la identidad de las artistas que, para la ocasión, habían donado su trabajo-tiempo y saberes culinarios.

Dos años después, la clave de la misma existencia del catering me la proporcionó un músico cofundador de la asociación en una entrevista realizada en su casa en septiembre de 2024. Se refirió a la importancia del catering para proveer de “condiciones de profesionalidad a los artistas” (socio 1, guitarrista, entrevista septiembre/2024). Frecuentemente, esta mención al

“profesionalismo” o al “profesional” alude a condiciones de trabajo en las que los/as artistas solo realizan su trabajo en el escenario sin tener que preocuparse por tareas que, aunque no artísticas, son imprescindibles para el espectáculo.

La “asistencia al escenario” es, en general, una tarea masculinizada (solamente una vez se ofreció una socia como parte del equipo). Implica una gran atención durante el espectáculo: algún cable que falla, un micrófono que no está activado o que está demasiado alto o demasiado bajo para la estatura del/la cantante, el cuadernillo con las letras de las canciones que se cae y derrama su contenido: todas tareas que exigen rápida movilidad y solución inmediata. Los integrantes de este grupo deben cuidar que los/as cantantes tengan agua mineral a su disposición y estar atentos a cualquier imponderable. Quienes las realizan colaboran estrechamente con el sonidista en el *rider* de cada grupo.

Figura 2. Donación de trabajo tiempo. Artistas preparando el catering saludable. Ciclo Arte Pleno en la Asociación de Trabajadores de la Educación de Neuquén (marzo, 2023).



Fuente: archivo de la autora.

En toda la puesta del espectáculo hay una sola tarea rentada: la del sonidista. Sus honorarios y el monto del alquiler de los equipos están a cargo de la Asociación. En realidad, esto significa que se financia de forma colectiva, ya que los fondos de la Asociación provienen, casi en su totalidad, sobre todo de las cuotas sociales, aunque hubo algunos subsidios del Estado provincial y, en el año 2023, una fundación privada subvencionó un ciclo en particular. Pero, muchas veces los cachés de los/as artistas provenían de la venta de entradas realizada por los/as mismos protagonistas del espectáculo o por el resto de los/as socios/as. En el caso de un grupo de teatro, pude comprobar la contribución de un *sponsor*, un comerciante local, acompañamiento gestionado por la directora del grupo.

Figura 3. El último ensayo en el camarín. Casa de la Cultura de la ciudad de Centenario (septiembre, 2022).



Fuente: archivo de la autora.

Cabe mencionar que quienes protagonizaban el espectáculo desde el escenario percibían una remuneración estipulada a partir de la división en partes iguales de lo resultante por la venta de las entradas. El monto de este pago era exiguo, debido también a lo escaso de las recaudaciones por la venta de entradas. Para algunos/as socios/as, esto fue un signo de que AUC no había cumplido con su cometido: generar trabajo de buena calidad para los/as artistas.

La mención de Socio 1 mostró una de las premisas de la Asociación y explicó la división clara de tareas para cada espectáculo. La participación en un equipo de trabajo implicaba un compromiso y la auto organización en relativa independencia del resto. Se realizaba a partir de un interés o de posibilidades personales. Es el caso de la escenografía en el ciclo “Arte pleno Asociaciones”, último ciclo colectivo que tuvo lugar entre 2023 y 2024. Por WhatsApp, una de las integrantes del grupo de logística (integrado, entre otras, por dos artistas visuales) anunció “tengo una idea...”. El resto de las intervinientes siguió su liderazgo y el colectivo proveyó de los elementos que faltaban (alguna luminaria, un telón negro, etc.).

Resulta central tener en cuenta que la donación de trabajo se encuadraría en el marco de un régimen de moralidad que se expresa en el valor de la solidaridad. A la par, el reconocimiento de su componente estratégica (Balazote, 2007) nos permite ver que cimienta los liderazgos y establece desigualdades. En suma, la donación de trabajo no tiene el mismo reconocimiento en todos los casos. La paradoja del don ya observada por Mauss (1979) se manifiesta en el caso presente, porque la donación a la par que se crea una deuda, se producen lazos sociales. Empero, la deuda es igualitaria, alcanza a todas/os las/os miembros del colectivo, pero genera desigualdad. Por otro lado, por su mismo carácter subjetivo y voluntario, lleva consigo la fundamental presencia de quien lo realiza: un/a artista, un/a colega, un/a amigo/a miembro del colectivo porque junto con el trabajo no solo dona su propio tiempo, esto es parte de su existencia, sino también su voluntad, su ingenio y sus saberes.

En términos de Strathern (1990), se observa una identificación entre las personas (como sujetos) y los productos de su actividad (trabajo). Mi calidad de presentadora de los espectáculos me permitió recorrer todas las antecámaras de cada “fecha”. Así, termo y mate en mano, recorría grupos de artistas expectantes ante la inminencia de la actuación y grupos de trabajo. A veces, el dar mate animaba a la charla. Otras, simplemente, podía esperar en silencio que me devolvieran el mate, observando arreglos de último momento. En una ocasión, se me consultó acerca de la puesta en escena de un narrador que leería sus cuentos. Compartiendo el mate, entre ambos construimos la puesta que, finalmente, se llevó a cabo.

A la mañana siguiente de cada espectáculo o “fecha”, se compartían fotos en el grupo de WhatsApp. En un comienzo, pensé que de esta manera se consolidaba una memoria común. Así era, pero, aunque parezca contradictorio, se trata de una memoria efímera porque las fotos de celular se desechan rápidamente a la hora de optimizar el dispositivo para tomar otras fotografías. Por otra parte, la observación detenida de estas imágenes y su comparación con las mías me reveló una jerarquía que la observación directa ocultaba: las fotografías que socios y socias compartían eran solamente las de las actuaciones en el escenario. Ahora bien, puede interpretarse que lo que merece ser conservado es la actuación de los diversos artistas. Por el contrario, la donación de trabajos necesarios para el espectáculo, repito, condición *sine qua non* para la existencia del colectivo, no parecía digno de perdurar en la memoria.

Como una demostración empírica de una jerarquización en el don, la preferencia por las imágenes de las actuaciones parece una decisión común de mostrar lo que el colectivo considera como realmente relevante: aquello que sucede en el escenario. En efecto, en pro de una actuación realmente “profesional”, en la que el artista solo deba preocuparse por “su arte” y no por las condiciones en que ese arte se produce, todo el trabajo realizado “detrás del escenario” carece de relevancia y debe pasar desapercibido. En eso constituye su éxito (figuras 4 y 5).

Las actividades de AUC culminan oficialmente a fines de 2024. Sin embargo, el proceso había comenzado un año atrás, en el momento del estallido de un conflicto cuyo análisis y el de sus consecuencias merecerían un análisis mucho más profundo del que se puede realizar en el presente artículo. Igualmente, en el marco de la línea inaugurada por Mauss, podría incluir la relación entre el don y la violencia (Godbout y Caillé, 1997), o las condiciones necesarias para el establecimiento del circuito del don (Sahlins, 1983) o la perduración de la deuda (Graeber, 2012).

Pero lo cierto es que, hacia mediados de 2023, el entusiasmo de las y los socios ya había disminuido y, salvo compromisos específicos, pocos socios y socias asistían a los espectáculos colectivos. Parecía claro que, concluida la crisis pandémica, ya no necesitaban del apoyo del colectivo para generar oportunidades laborales. Además, las conversaciones en voz baja daban cuenta de cierta decepción ante la frustración de las expectativas iniciales de influir sobre las políticas culturales provinciales. Todo ello generó una sensación de escepticismo que, sumado

a conflictos internos, condujo a la progresiva desarticulación del colectivo. Sostenida por el trabajo de un puñado de socios y socias, la progresiva cesación de actividades se extendió hasta que, ante la imposibilidad de conformar una nueva comisión directiva, a fines de 2024, se extinguió oficialmente como “Asociación Civil con personería jurídica”.

5. Conclusiones

Las condiciones del aislamiento obligado por la crisis sanitaria pusieron de relieve la fragilidad de los circuitos culturales locales y la precariedad laboral de los/as trabajadores/as de la cultura, en particular en las artes del espectáculo. La poliactividad, en general un recurso paliativo para dicha inseguridad y condición atávica del trabajo artístico, no fue un recurso suficiente en un momento de emergencia. Frente a la insuficiencia de la respuesta estatal, la estrategia adoptada fue el asociacionismo que enarbó el valor de la solidaridad y buscó, en un primer momento, asistir a los/as compañeros/as que habían quedado sin sus fuentes laborales. Ya terminado el período de aislamiento, el nuevo objetivo fue la generación de trabajo y la negociación de beneficios y subsidios con las diferentes reparticiones estatales.

Las asociaciones de artistas independientes reproducen la dinámica usual en los grupos de artistas independientes que ponen a disposición de trabajo flexible con el objetivo de cumplir con todas las tareas necesarias para la producción de un espectáculo. La división del trabajo aparece como poco clara y no es estable. Desde la perspectiva maussiana, nos interesa profundizar acerca de esa disponibilidad, considerando dichas tareas como una forma de trabajo artístico flexible que se lleva a cabo sin retribución monetaria, pero que espera y exige que otros hagan lo mismo cuando se prepare la propia actuación. El circuito de reciprocidad, entonces, implica la entrega de un tipo de trabajo cuya especificidad se sustenta en conocimientos musicales acumulados a lo largo de la trayectoria personal.

Figura 4. Donación de trabajo tiempo. Neuquén, Sala de Teatristas Neuquinos Asociados (Te.Ne.As) (junio, 2022).



Fuente: archivo de la autora.

Figura 5. Donación de trabajo tiempo. Neuquén, Sala de Teatristas Neuquinos Asociados (Te.Ne.As) (junio, 2022).



Fuente: archivo de la autora.

A partir de un trabajo de campo prolongado en una asociación fundada en el contexto pandémico, pude observar un tipo laxo de división de tareas que se correspondía con una forma de trabajo naturalizada en la cotidianeidad del trabajo artístico independiente. Enarbolando la solidaridad como valor, se ponían a disposición del colectivo saberes y relaciones sociales. En ese orden, la subjetivación del colectivo se convierte para socios y socias en una totalidad, y encubre las acciones individuales que son, en definitiva, las que le dan vida. La asociación es “alguien” que actúa y a quien se agradece o a quien se critica. Es más que la suma de sus partes y, como tal, un sujeto político que puede generar acciones en defensa y en favor de sus miembros.

La utilización de los propios saberes en un trabajo solidario reafirma la relación que el don tiene con el arte como institución social. Volviendo a la agudización de la situación precaria de los/as artistas en la sociedad contemporánea latinoamericana, el don de trabajo como estrategia asociativa y defensiva no es más que una forma de reafirmar aquella precariedad. Así, el dar implica también tener las recompensas que implica la pertenencia al colectivo: contención, apoyo y, no menor, la seguridad de un escenario para ejercer el propio arte, aun cuando la remuneración monetaria sea escasa. En suma, dar para pertenecer no supone desinterés, sino el reconocimiento del valor de otras compensaciones, sobre todo, la propia legitimación como artista.

6. Referencias bibliográficas

- Ardèvol, Elisenda; Bertrán, Marta; Callén, Blanca y Pérez, Carmen (2003). Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea. *Atenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, (3), 72-92.
- Ardèvol, Elisenda; Estalella, Adolfo y Domínguez, Daniel (2008). La mediación tecnológica en la práctica etnográfica. *Ankulegi. Revista de Antropología Social*, (12), 9-30.
- Balazote, Alejandro (2007). *Antropología económica y economía política*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Banks, Mark (2020). The work of culture and C-19. *European Journal of Cultural Studies*, 23(4), 648-665. DOI: 10.1177/1367549420924687.
- Barth, Frederik (1974). Esferas económicas en Darfur. En Raymond Firth, *Temas de Antropología Económica* (pp. 150-174). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bataille, Pierre y Perrenoud, Marc (2021). “One For The Money?” The impact of the “disk crisis” on “ordinary musicians” income: The case of French speaking Switzerland. *Poetics*, 86(1).
- Becker, Howard (2008[1981]). *Mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Berteá, Francisco (2024). La vida afectiva en el arte independiente. Territorio sensible en la danza contemporánea del interior provinciano. *Artilugio*, (10), 28-55.
- Bourdieu, Pierre (2023). *Antropología Económica. Curso en el Collège de France (1992-1993)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (2007[1980]). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Boivin, Mauricio y Rosato, Ana (2006). Crisis, reciprocidad y dominación. En Mauricio Boivin, Ana Rosato y Victoria Arribás (eds.), *Constructores de otredad* (pp. 245-255). Buenos Aires: EA.
- Cardoso De Oliveira, Roberto (2004). Honor, Dignidad y Reciprocidad. *Cuadernos de Antropología Social*, (20), 25-39.
- Comas d’Argemir, Dolors (2017). El don y la reciprocidad tienen género. Las bases morales del cuidado. *Quaderns-e*, 22(2), 17-32.
- Comas d’Argemir, Dolors (1995). *Trabajo, Género, Cultura*. Barcelona: Taurus.

- del Mármol, Mariana (2022). Trabajo artístico y militancia cultural: vínculos, tensiones y articulaciones entre el Estado y lxs trabajadorxs del sector cultural en La Plata. *XI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Ensenada, 5-7 de diciembre. Recuperado de <https://congresos.fahce.unlp.edu.ar/jornadassociologia/xi-jornadas/actas/ponencia-220715220738179940/@@display-file/file/delMarmolPONmesa31.pdf>
- Feregrino, María Azucena (2021) La batalla detrás del escenario: de la precariedad a la emergencia. *Iberoforum Nueva Época*, 1(2), 111-140.
- Flores, Marta (2024). La salida es colectiva... Doble subalternidad, reivindicaciones feministas y trabajo musical independiente en la pospandemia. *Revista Dos puntas*, XIV(29), 175-200.
- Flores, Marta (2023). El WhatsApp condenado por brujería. *Revista Experimental de Antropología*, (23), 201-214.
- Flores, Marta (2021). El trabajo detrás de los símbolos de la protesta. Una etnografía de las marchas docentes (Neuquén 2017-2018). *Iluminuras*, 22(56), 252-277.
- Flores, Marta y Vargas Ampuero, Lorena (2023). *Solidariz-arte: Redes sociales y estrategias asociativas frente a la crisis del trabajo musical en la pandemia*. En P. Suárez Marrero (dir.), *Escenas diversas: drama, humor y música* (pp. 227-244). Massachusetts: Vernon Press.
- Gell, Alfred (2016[1981]). *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Ghasarian, Chistian (2008). Por los caminos de la etnografía reflexiva. En Christian Ghasarian, Marc Abélès, Irene Bellier, Patrice Cohen, Philippe Erikson, Sylvie Fainzang, Patrick Gaboriau, Maurice Godelier, François Laplantine, Anne-Marie Losonczy, Paul Ottino, *De la Etnografía a la Antropología reflexiva. Nuevos campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas* (pp. 9-42). Buenos Aires: Colihue.
- Godbout, Jacques y Caillé, Alain (1997). *El espíritu del don*. México: Siglo XXI.
- Godelier, Maurice (1998). *El enigma del don*. Barcelona: Paidós.
- Godelier, Maurice (2008). Romper el espejo de sí. En Christian Ghasarian, Marc Abélès, Irene Bellier, Patrice Cohen, Philippe Erikson, Sylvie Fainzang, Patrick Gaboriau, Maurice Godelier, François Laplantine, Anne-Marie Losonczy y Paul Ottino, *De la Etnografía a la Antropología reflexiva. Nuevos campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas*. (pp. 193-215). Buenos Aires: Colihue.
- Graeber, David (2012). *En deuda. Una historia alternativa de la economía*. Barcelona: Planeta.
- Guadarrama, Rocío; Bulloni, María Noel; Petrilli, Liliana; Quiña, Guillermo; Pino, Marcos y Tolentino, Hedaldid (2021). América Latina: Trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia. *Revista Mexicana de Sociología*, 83(1), 39-66.
- Igarza, Roberto (2009). *Burbujas de ocio. Nuevas formas de consumo cultural*. Buenos Aires: La Crujía.
- Karsenti, Bruno (2009). *Marcel Mauss: El hecho social como totalidad*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Lamas, Martha (2007). "Género es cultura". *V Campus Euroamericano de Cooperación Cultural: Cooperación y diálogo intercultural*. Almada (Portugal): OEI, Interarts, AECI, Municipio de Almada, Cultideias, Ministerio de Cultura de España.
- Lévi-Strauss, Claude (1979). Introducción a la obra de Marcel Mauss. En Marcel Mauss, *Sociología y Antropología* (pp. 14-44). Madrid: Tecnos.

- Lévy, Pierre (2007). *Inteligencia colectiva. Para una antropología del ciberespacio*. Washington: Organización Panamericana de la Salud.
- Losonczy, Anne-Marie (2008). Del enigma recíproco al saber compartido y al silencio. Figuras de la relación etnográfica. En Christian Ghasarian, Marc Abélès, Irene Bellier, Patrice Cohen, Philippe Erikson, Sylvie Fainzang, Patrick Gaboriau, Maurice Godelier, François Laplantine, Anne-Marie Losonczy, Paul Ottino, *De la Etnografía a la Antropología reflexiva. Nuevos campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas* (pp. 75-88). Buenos Aires: Colihue.
- Malinowski, Bronislaw (1986). *Crimen y costumbre en la sociedad salvaje*. Barcelona: Ariel.
- Marcus, George E.(2001) Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127.
- Mauro, Karina (2025). *Desigualdades ocupacionales en el trabajo artístico y cultural*. Buenos Aires: RGC.
- Mauss, Marcel (1979). Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas. En Marcel Mauss, *Sociología y Antropología* (pp. 155-222). Madrid: Tecnos.
- Perrenoud, Marc (2009). Formes de démultiplication chez les ‘musicos’. En Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud y Roberta Shapiro (eds.), *L’artiste pluriel. Démultiplier l’activité pour vivre de son art* (pp. 83-94). Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- Pinochet Cobos, Carla; Peters, Tomás; y Guzmán Victoria (2021). La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo. *Revista de Estudios Sociales* (78), 14-35.
- Reygadas, Luis (2002). Producción simbólica y producción material: metáforas y conceptos en torno a la cultura del trabajo. *Nueva Antropología*, XVIII(60).
- Sahlins, Marshall (1983). *Economía de la Edad de Piedra*. Madrid: Akal.
- Sansi, Roger (2015). Arte, don y participación. *Ankulegui*, (18), 13-29.
- Sapiro, Gisèle (2012). La vocación artística entre el don y la donación de sí. *Trabajo y Sociedad*, (19), 503-508.
- Scribano, Adrián (2017). Miradas cotidianas. El uso de WhatsApp como experiencia de investigación social. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, 7(13), 8-22. Recuperado de <http://www.relmis.com.ar/ojs/index.php/relmis/article/view/63>
- Sosa Sánchez, Itzel (2017). Fronteras múltiples: género, interseccionalidad y ciudadanía. *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, XII(23), 84-101.
- Strathern, Marilyn (1990). *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems With Society in Melanesia Studies in Melanesian Anthropology*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Vela Delfa, Cristina y Cantamutto, Lucía (2016). De participante a observador: el método etnográfico en el análisis de las interacciones digitales en WhatsApp. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, (31), 1-22.

Fuentes documentales

- Argentina, Ministerio de las Culturas de la Provincia de Neuquén (2020). *Plan Provincial de Emergencia y Reactivación Cultural*. Recuperado de https://infoleg.neuquen.gov.ar/Decretos/2020/d_1233_2020.pdf

1. La ciudad de Centenario, en la provincia de Neuquén, se sitúa a 40 km de la capital provincial (la ciudad de Neuquén) y es prácticamente un suburbio de esta ya que el intercambio es cotidiano. Es uno de los centros que, aunque surgido gracias a la explotación frutícola, más se benefició con el auge de la industria petrolera ya que es lugar de paso obligado hacia los diferentes yacimientos en el norte de la provincia. [↪](#)
2. Estrictamente sobre el trabajo artístico en diversas disciplinas, pero sin tomar en cuenta a los colectivos o asociaciones, debemos mencionar el reciente aporte de Mauro (2025) que estudia las desigualdades en el trabajo artístico a partir de un estudio cuantitativo en todo el país. También es interesante el aporte de Boix e Irisarri (2023) para el estudio de los grupos musicales independientes que creen en la autonomía como forma de la industria y las instituciones gubernamentales como una vía de desarrollo de sus carreras artísticas. [↪](#)
3. Lo mismo que los grupos independientes que la integraron, la asociación no tuvo fondos propios abultados, ya que las cuotas sociales eran mínimas y era frecuente que los/as socios/as estuvieran en mora. Por consiguiente, salvo el aporte de algún subsidio estatal o privado, la única posibilidad de existencia era la puesta en juego de la fuerza laboral de sus miembros. Los cachés de los/as artistas se solventaron, en general, con la venta de entradas para cada espectáculo. [↪](#)
4. Para Sapiro (2012), el régimen vocacional del trabajo artístico muestra la existencia de una illusio por la que los sujetos-artistas estén dispuestos a darse a sí mismos sacrificando su propio confort material y, a menudo, el de su familia: no es desinterés sino el interés en otro tipo de compensación en la forma de renombre o trascendencia. [↪](#)
5. Retoma así, un concepto de Alfred Gell: "La persona y su mente no se confinan a coordenadas espacio temporales sino que consisten en un abanico de sucesos biográficos (además de una cantidad variada de objetos, rastros y restos materiales que se pueden atribuir al individuo" (Gell, 2016: 275). [↪](#)
6. Sosa Sánchez (2017) propone incorporar la edad a la perspectiva interseccional que, aportada por Crenshaw, señala que la segregación de género obedece también a factores de raza y clase. En el caso presente, es interesante el aporte de Sansi porque sitúa la relevancia que adquiere la trayectoria profesional en un circuito del don como el reseñado. [↪](#)
7. Durante los años de su existencia, AUC mantuvo estrechas relaciones con otros colectivos de artistas de las ciudades de Centenario y Neuquén. Por ejemplo, Teatristas Neuquinos Asociados, Cooperativa Teatral "El Arrimadero" (en Neuquén) Centro Cultural "La Negra Roberta" (Centenario). También con organismos estatales (Casa de la Cultura de Centenario y Ministerio de las Culturas de la Provincia de Neuquén). Por último, remarco el permanente contacto con entidades sindicales como la Asociación de Trabajadorxs de la Educación de Neuquén. [↪](#)
8. Sin embargo, me ha llamado la atención la instauración de normas no escritas de carácter defensivo en las interacciones por la mensajería instantánea y por las plataformas de videollamada. En efecto, hay temáticas que el consenso decide que solo se tratarán en "reuniones presenciales". La tarea de la etnógrafa es indagar cuál es la particularidad de dichas temáticas lo que no es fácil porque son "cosas que todo el mundo sabe". Y agregaría "pero nadie dice". [↪](#)
9. Si bien el artículo presente se refiere a una Asociación en concreto, la etnografía abarcó también otros colectivos de artistas independientes (Flores, 2024). En todos ellos, las tareas de apoyo se realizan voluntariamente como parte de la militancia cultural e implican tiempo de trabajo donado al colectivo. [↪](#)
10. A ello también alude Sansi (2015) al estudiar las desigualdades en el don de trabajo artístico en las formas de arte colaborativo. [↪](#)
11. Nunca llegó a mis manos una nómina de socios/as de AUC. Le única referencia que tuve es la de quienes integraron el grupo de WhatsApp, que, por otra parte, tuvo varias ediciones con algunas variaciones en el nombre. La primera edición llegó a tener 75 miembros, de los cuales una veintena participaban en las tareas de apoyo. Durante el último año, el grupo de WhatsApp llegó a tener ocho miembros, de los cuales solo seis participaban de las actividades. [↪](#)
12. Asamblea de Artistas en Emergencia surgió durante la pandemia de COVID-19, sobre todo impulsada por Teatristas Neuquinos Asociados (TeNeAs) que redactó y presentó un proyecto en la Legislatura Provincial el 1 de junio de 2020, con apoyo del bloque del Frente para la Victoria. El proyecto no se aprobó, pero tuvo como respuesta del Ministerio de las Culturas de la Provincia la puesta en marcha de un Plan Provincial de Emergencia y Reactivación Cultural (Decreto 2020-1233 E-NEU-GPN. Recuperado de https://infoleg.neuquen.gov.ar/Decretos/2020/d_1233_2020.pdf). [↪](#)
13. Luego de pagar la primera cuota por transferencia a una cuenta de Mercado Pago, se me invitó al grupo de Socios Activos. "Bienvenida! Cuál es tu arte?" El saludo incluyó un archivo pdf con el Manifiesto y el Estatuto de la Asociación. Con el tiempo vi que la bienvenida y el archivo eran rituales. [↪](#)
14. El ciclo "Somos arte. Somos culturas" se realizaría en la sala de TeNeAs (Teatristas Neuquinos Asociados) en la ciudad de Neuquén y en la Casa de la Cultura de Centenario, sala municipal de dicha localidad, durante mayo y junio de 2022. [↪](#)
15. Hasta fines de 2021 las reuniones fueron los sábados a la tarde, pero luego se debió cambiar el horario para un día de semana visto que, a partir del cese del aislamiento obligatorio, se reanudaba el trabajo en pubs y teatros. [↪](#)



Licencia Creative Commons - Atribución - No Comercial (by-nc)

Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga con fines comerciales.

Tampoco se puede utilizar la obra original con fines comerciales.

Esta licencia no es una licencia libre. Algunos derechos reservados.