Instituto de Investigaciones Gino Germani
VII Jornadas de Jóvenes Investigadores
6, 7 y 8 de noviembre de 2013

Julio César Estravis Barcala
Grupo de Estudios Culturales y Trabajo Artístico (GECTA), Club Cultural Matienzo
juliocesareb@hotmail.com

Eje 12: Desigualdades y Estructura Social: Producción, reproducción y cambio

Trabajo creativo y clase social en la escena cultural independiente de Buenos Aires (2008-2013)

Resumen

El trabajo creativo es aquel que produce las dimensiones simbólicas de una sociedad. En los estudios clásicos sobre industrias culturales este tipo de trabajos se podía ver en los grandes estudios cinematográficos, los canales de televisión y los medios masivos de comunicación en general. Con el auge de la economía de servicios de los últimos treinta años, sectores como la publicidad y ciertas ramas del diseño también han sido considerados "creativos". En la ciudad de Buenos Aires existe un sector de producción cultural que se autodenomina "independiente": ni estatal, ni privado con fines de lucro. En esta ponencia intentaré analizar las condiciones estructurales de estos trabajadores culturales mediante los esquemas de clase de Erik O. Wright y John Goldthorpe. Los datos provienen de una encuesta diseñada y aplicada por mí entre marzo y mayo de 2013 a más de cincuenta trabajadores de esta escena, que desempeñan tareas tanto "manuales" (cobro de entradas, cocina, limpieza) como "no-manuales" (programación artística, coordinación general, curaduría). Mientras la propuesta de las "explotaciones múltiples" de Wright es útil en algunos puntos, concluyo que la "clase de servicio" de Goldthorpe permite entender mejor a este sector que goza de amplia autonomía y confianza en sus relaciones laborales.

INTRODUCCIÓN[1]

En esta ponencia analizaré a un grupo de productores culturales independientes de la ciudad de Buenos Aires con los cuales vengo trabajando hace tres años: primero desde la participación en su espacio, y luego desde la investigación, con el Grupo de Estudios que allí armamos. Particularmente traeré a colación algunos debates contemporáneos sobre estratificación y clases sociales, en cuyos análisis, tanto en Latinoamérica como en Europa y EEUU, no abundan los trabajadores de la cultura.

En primer lugar introduzco el tema de la escena cultural independiente en Buenos Aires, campo de las investigaciones de nuestro grupo. Un factor clave es la división (analítica) entre productores, artistas y público. Trataré de dimensionar el rol que tiene el llamado "trabajo creativo" en esta escena, frente a otras maneras de comprenderlo (como la teoría de las "tecnologías de la amistad"). A continuación expongo un debate entre Erik Olin Wright y los teóricos neoweberianos durante la década del 80 sobre la pertinencia de seguir hablando de "estructura de clases" y su posible abordaje empírico. Tomaré como su principal interlocutor a John Goldthorpe; de sus escritos usaré el concepto "clase de servicio" para intentar comprender a estos productores. La distinción entre trabajo manual y no-manual me será fundamental en todo momento para rastrear un clivaje de conflicto en este mundo –según sus miembros– más igualitario. Por último, la parte central del trabajo es el análisis de datos empíricos de 67 productores culturales de dos espacios, el Club El Almendro y La Araucaria.

LA CULTURA INDEPENDIENTE EN BUENOS AIRES

Hay varias maneras de aproximarse a la producción cultural. En términos globales existe una diferencia entre aquellas grandes compañías multinacionales de medios y comunicación, como las discográficas y las productoras de cine (lo que suele llamarse "industrias culturales" en su acepción clásica, Adorno y Horkheimer, 2007); y un sector más limitado, alternativo o "emergente" (Williams, 1980: 145-146) compuesto por espacios que se orientan a lo artístico desde lo artesanal, estéticamente cuidado o novedoso. En un trabajo posterior Raymond Williams (1981: 65) habla de "formaciones alternativas" para referirse a un agrupamiento cultural que genera "medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras, cuando se considera que las instituciones existentes las excluyen o tienden a excluirlas". Ya Gino Germani (1962: 31) reconocía la diferencia, al hablar de estructura social, entre "instituciones" y "grupos" (las clases sociales tendían a los segundos).

---

[1] Esta ponencia se basa en el Trabajo Final para la materia "Estructura, desigualdad y movilidad social" del Programa de Posgrado (UNGS-IDES), a cargo de Gabriela Wyczikier y Eduardo Chávez Molina, presentado en junio de 2013. Agradezco a todos en Matienzo y otros espacios por las trasnochadas discusiones sociológicas.

En mi investigación me intereso por los espacios culturales independientes, pequeños locales distribuidos por toda la ciudad de Buenos Aires que ofrecen tanto programación artística y cursos de formación como bar para tomar tragos, bailar y comer. Su ubicación en la ciudad alcanza desde Belgrano hasta Flores, pasando por Paternal o Palermo.

Varios de estos espacios se unieron en 2010 y formaron MECA (Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos independientes). Actualmente agrupa a dieciocho espacios, nueve de los cuales lo integran desde sus inicios. A pesar de que su interés primordial era la promoción de la "Ley de Espacios Culturales" de la Ciudad, MECA sirve en el día a día para cosas tan variadas como comprar hielo en cantidad y así pagarlo más barato, recibir asesoramiento legal en caso de clausura o habilitación de un nuevo espacio[2] o simplemente conocer gente con los mismos intereses.

En términos de programación, estos espacios (cuya capacidad oscila entre sesenta y ciento cincuenta personas) ofrecen espectáculos de música en vivo, obras de teatro, ciclos de cine, exposiciones de artes visuales, eventos literarios y lecturas de poesía. Algunos tienen áreas de Formación (que ofrecen cursos y talleres), radios online, ciclos de charlas y hasta grupos de reciclado y *street art*. Todos comparten una cualidad: la barra donde se expenden bebidas alcohólicas, su principal fuente de ingresos. A veces está acompañada de una cocina a precios accesibles, con mayor o menor variedad gastronómica (pizzas, empanadas, sánguches, woks vegetarianos).

El Grupo de Estudios Culturales y Trabajo Artístico (GECTA) empezó analizando el "caso Matienzo" mediante observaciones participantes descriptivas, entre octubre y diciembre de 2011 (Cuberos et al., 2012). Luego alejamos el foco hacia la "escena independiente" de la Ciudad, ya que entendíamos que Matienzo era una parte importante de ella pero no la agotaba. El objetivo general de mi investigación es analizar la relación entre los factores estructurales (como los espacios físicos de los locales, las características sociodemográficas de los productores, artistas y público) con las producciones superestructurales (qué tipo de arte ofrecen, cómo son los modos del trabajo creativo) que allí se producen[3].

CLASES Y ESTRUCTURA SOCIAL

Hay dos enfoques principales que históricamente han servido para entender la estructura social, esto es, cómo se dividen las personas de acuerdo a su posición en la escala jerárquica

[2] Para el asesoramiento legal incluso se constituyó un grupo llamado "Abogados culturales" que se encarga de gestionar *ad honorem* estos y otros asuntos (como el trabajo parlamentario por la Ley en la Legislatura).

[3] Al mismo tiempo, desde 2012 estoy realizando mi Maestría en Ciencias Sociales (UNGS-IDES) sobre este tema, bajo la dirección de Carla del Cueto.

de una sociedad. Por un lado, la que se originó en la obra de Marx y por el otro, la que parte de Max Weber (Burris, 1992). Tanto los enfoques neomarxistas como los neoweberianos coinciden en que el trabajo es fundamental para definir el lugar en la estructura social de las personas. Para los primeros, la estructura de clases influirá en las acciones colectivas y definirá ciertos intereses; para los segundos, se moldeará un "estilo de vida".

Para los que parten del marxismo, una distinción primaria entre posesión o no de los medios de producción puede ser ampliada con la posesión de "bienes de organización" o "de cualificación" que, igualmente, dividen a la sociedad en sectores irreductiblemente antagónicos. Para los de raíz weberiana, la clase es solo uno de los modos en que se puede agrupar a las personas y está relacionada con la posición de estas en el mercado. Los "estamentos" y los "partidos" son otros agrupamientos no necesariamente subordinados a la clase, que entre los marxistas siempre termina determinando "en última instancia" a los demás.

Un destacado investigador marxista, Erik Olin Wright (1992: 88 y ss.), trata de pensar, en nuestra época, las posibilidades de un análisis de clase involucrado tanto con las posibilidades para el cambio social emancipatorio como con la potencia empírica de medición de los conceptos a nivel micro. Su objetivo es "construir, dentro de un marco teórico marxista en sentido amplio, un concepto de estructura de clases susceptible de ser usado en el análisis de procesos micro en un nivel relativamente bajo de abstracción" (ibid: 21).

Hay una relación entre los niveles micro y macro del análisis. "Estructura de clases" puede ser entendido como un concepto del segundo tipo, que aspira a describir una totalidad social de nivel agregado; o del primero, como un conjunto de "posiciones" a ser llenadas por las personas. Un debate posterior es en qué medida estas posiciones están relacionadas con "micromecanismos" de la estructura. Wright analiza tres posibles relaciones: que marquen una comunidad de "intereses materiales de clase"; que moldeen las subjetividades y las experiencias vividas; o que sean una guía para la acción colectiva (Wright, 1992: 31). Su apuesta es por la primera, aunque antes introduce una distinción.

Los intereses materiales son, básicamente, quién obtiene qué parte del producto de una sociedad. Ahora bien, la diferencia entre las clases no es tanto por los "intereses intrínsecos", que son los fines de la acción. Estos son más o menos iguales para todos, dice Wright: todos queremos vivir mejor y ganar más dinero. La cuestión está en los medios que usamos para alcanzar esto, que él llama "intereses instrumentales" (Wright, 1992: 33).

Los intereses también se relacionan con el "bienestar económico" y el "poder económico". En términos individuales, lo que las personas buscan es "un equilibrio más

favorable entre trabajo, ocio y consumo" (ibid: 34). Esto es de especial atractivo para mi investigación, ya que una de las principales características del trabajo creativo es la poca diferencia entre ocio y trabajo: " 'Nunca descanso': todo el tiempo están trabajando", dicen Hesmondhalgh y Baker (2011: 37) refiriéndose a esos momentos de aparente "relax" en que los empleados de una industria creativa están tomando tragos o charlando con sus pares y superiores "después del trabajo". Todo es cuestión de socializar.

Tecnologías de la amistad

Desde la recuperación democrática, la ciudad de Buenos Aires fue sede de varias experiencias artísticas "grupales". Sus orígenes están en las "fiestas" de los '80, con "la recuperación del cuerpo como alegría, como vínculo con el otro". Esta corriente se materializó en espacios como el Café Einstein o el Parakultural y constituyeron una "demanda política de enorme intensidad" (Amigo, 2008: 9-10). Su continuación en la década del '90 fue la galería del CC Rojas-UBA bajo la dirección de Gumier Maier. Esta reivindicación de la subjetividad y la expresividad culminará en "Belleza y felicidad", un espacio, galería y librería de artistas inaugurado en 1999 por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón (Montequín, 2003).

Estos espacios fueron, para algunos observadores, apenas "ensoñaciones colectivas de autogestión y autogobierno" (Montequín, 2003: 35); para otros, un "amiguismo (…) muy vital, (…) una acción desinteresada, una finalidad sin fin" (Jacoby, 2007: 16) que constituye la clave de las "tecnologías de la amistad" y el arte relacional en Argentina.

A diferencia de un análisis basado en la clase y el trabajo profesionalizado, esta línea de lectura puede ser útil para comprender la escena cultural independiente actual. Roberto Jacoby (ibídem) se planteaba en 2007 que "esta escena vital se encuentra en un momento clave y no va durar a durar mucho si no se desarrolla en profundidad, en calidad, en conexiones internacionales, en cuestiones éticas, en fundamento económico". Nuestras investigaciones apuntan a echar luz sobre eso.

EXPLOTACIÓN Y DOMINACIÓN

Vuelvo a la ruda teoría marxista. En el proceso de trabajo se produce una explotación del obrero que redunda en que su producción de plusvalor es apropiada por el capitalista. El bienestar económico es desigual: el de los explotados "se resiente debido al excedente que se les sustrae" (Wright, 1992: 37). Hay un "antagonismo intrínseco" entre los intereses materiales de las clases (ibídem). No puede haber un crecimiento en el bienestar económico o en el poder económico de una clase sin desmedro de la otra.

Además de la explotación, el trabajador sufre la llamada “alienación”, una sensación de impotencia ante las decisiones en el proceso de producción, especialmente las relativas a su propia “creación” en los trabajos de manufactura (cuál será su destino y quién decide).

En cuanto a la “experiencia vivida”, Wright agrega que solo si los intereses materiales se cristalizan en experiencias se puede generar una “comunidad de clase” (ibid: 43). Las experiencias de la clase obrera son “ser obligado a vender la propia fuerza de trabajo para sobrevivir”, “ser dominado y controlado en el trabajo” y “la impotencia frente a las fuerzas sociales que deciden sobre el propio destino” (ibid: 44-45).

El problema con las “experiencias vividas”, para Wright, es que no son una característica exclusiva de la teoría marxista. Sin ir más lejos, el enfoque weberiano llega, desde un punto de partida distinto, al mismo lugar: la situación de mercado de los sujetos los llevará a compartir experiencias (de clase) similares. Es también el enfoque de Anthony Giddens, para quien el proceso de “estructuración de clase” termina de solidificar las clases y las personas que previamente estaban apenas frágilmente atadas. Esto puede darse por varios factores, entre los que está “la división técnica del trabajo, especialmente entre trabajo manual y no manual, [que] genera un conjunto de condiciones laborales distintivas que definen un conjunto común de experiencias laborales" (Wright, 1992: 48-49).

POSICIONES CONTRADICTORIAS Y EXPLOTACIÓN MULTIDIMENSIONAL

Para explicar las posiciones de clase media (aquellos sujetos que no eran ni los propietarios de los medios de producción ni meros obreros que solo tenían su fuerza de trabajo para vender), Wright propuso dos soluciones a lo largo de su carrera: las llamó “posiciones contradictorias” y “explotación multidimensional”. Aquí trataré de explicar ambas estrategias y ver cuál podría ser conveniente para entender el trabajo creativo en la cultura independiente de Buenos Aires.

Las posiciones contradictorias de clase vienen a decir que una persona no tiene por qué estar *en solo una clase*: puede estar, simultáneamente, en más de una. El concepto fue creado especialmente para entender las posiciones de los directivos y los profesionales, quienes estarían “en la clase obrera y en la pequeña burguesía” (Wright, 1992: 62). ¿Por qué? Pues porque “tenían un control directo sobre su *propio* proceso laboral (autodirección o autonomía en el trabajo) pero eran proletarios en la medida en que tenían que vender su fuerza de trabajo a un empresario para poder trabajar” (ibídem, cursivas en el original). El nombre que dio a esta posición fue “empleados semi-autónomos”.

Uno de los problemas del concepto de posiciones contradictorias de clase es que no discriminaba bien entre lo que es dominación y lo que es explotación: tanto los directivos como los empleados semiautónomos tienen capacidad de dominación (por eso no son meros proletarios), pero en cuanto a la explotación no está tan claro que la ejerzan hacia abajo como se ejerce sobre ellos. El concepto tampoco es fácil de operacionalizar, pues habría que preguntar a cuántos empleados dirige pero también si controla directamente su propio proceso de trabajo –una pregunta bastante enroscada.

El segundo concepto que propuso es el de explotación multidimensional o "explotaciones múltiples" (Wright, 1992: 65). Lo importante aquí es "el tipo de recurso productivo cuya desigual propiedad (o control) permite a la clase explotadora apropiarse parte del excedente socialmente producido" (ibídem). Habría cuatro clases de bienes: fuerza de trabajo, capital, organización y cualificación. El primero era típico del feudalismo (cuando se "poseía" a una persona), el segundo es el tradicional de capital-trabajo, el tercero está pensado para el Estado y el último para las "credenciales" o bienes educativos.

Los problemas del modelo de explotación multidimensional son, por ejemplo, hasta dónde hay explotación (es decir, apropiación de un excedente) cuando la diferencia es de cualificación/credenciales –generalmente, trabajos "improductivos". "No hay –para Wright (1992: 70)– necesariamente una relación social intrínseca que los vincule a los trabajadores no cualificados de la forma requerida".

SOLUCIONES Y NUEVAS COMPLEJIDADES

Wright propone incorporar nuevas dimensiones a la mirada sobre las clases sociales contemporáneas. Una de ellas es la de las relaciones mediatas, que está en línea con la postura de Goldthorpe acerca de que "la «unidad» fundamental de las estructuras de clase es, más que el individuo, la familia" (Wright, 1992: 94).

Más allá de esto, hay una premisa fundamental que dice que "la naturaleza de los intereses materiales de los *individuos* podía derivarse de la explicación de las relaciones sociales de producción en las que encajaban sus *empleos*" (Wright, 1992: 89). Ahora, ¿qué pasa cuando una persona tiene más de un trabajo? Es el caso en muchos de los productores culturales (y de todos los jóvenes; *cfr.* Chaves, 2009; Hesmondhalgh y Baker, 2011).

También hay un problema cuando los trabajos no son remunerados o las personas no son el principal sostén del hogar (las mujeres, los jóvenes). En este caso Wright (1992: 92) introduce el concepto de posiciones *mediatas* de clase, es decir que "sus intereses de clase están configurados por sus relaciones mediatas (a través de sus familias) con el sistema de

producción, más que por su posición directa". Es muy útil este concepto para los productores culturales, ya que los jóvenes en general son un problema para la estratificación (pues no han alcanzado una estabilidad en su vida) y en este mundo son mayoría (el promedio de edad en el CEA es 26,08 años y la mediana 25, es decir, sesgada hacia los más jóvenes).

El concepto de "clase de servicio" de Goldthorpe (1992) me acerca aún más a entender a los trabajadores de los espacios culturales. Estos sujetos tienen "características tales como el ejercicio de la autoridad directiva o la posesión de gran cantidad de discrecionalidad, autonomía y responsabilidad en el trabajo", creando un "alto grado de *confianza*" entre las jerarquías (Wright, 1992: 81; cursivas en el original). Es asimismo un trabajo "no productivo", es decir que no genera plusvalía sino que es "una carga sobre la plusvalía que se extrae, directa o indirectamente, de la clase obrera" (Goldthorpe, 1992: 237).

A nivel teórico más general, las categorías weberianas de Goldthorpe son más útiles para el tipo de objeto de mi investigación. Wright (1992: 87) parece coincidir con esto cuando afirma que "las categorías weberianas de clase tendrán mayor poder explicativo en el nivel micro bajo condiciones de reproducción estable que bajo condiciones de crisis económica generalizada".

A nivel micro, en términos de Wright, el análisis basado en la clase de servicio es más útil para mi análisis porque la relación de servicio, a diferencia de la que rige la de empresarios y obreros asalariados clásicos, "envuelve necesariamente una buena dosis de *confianza*" (Goldthorpe, 1992: 237; cursivas en el original). Esta confianza tiene dos patas: la delegación de autoridad y la necesidad de conocimiento experto (ibid: 238). Es clave también la autonomía y la discrecionalidad, como veremos más abajo en mi caso de estudio.

LAS CLASES Y LA CULTURA INDEPENDIENTE

En la escena cultural independiente de Buenos Aires estos conceptos presentan más de una dificultad, algunos de los cuales ya mencioné al pasar. Por ejemplo, ¿cómo hacemos para definir la clase social de los productores? ¿Son o no propietarios de los medios de producción? ¿Cuáles son los medios de producción en un espacio cultural que es básicamente una antigua casa en la que cuarenta personas escuchan a un cantautor? Si consideramos el terreno y el modo de "tenencia de la tierra", todos los espacios funcionan en locales alquilados. En cuanto a la explotación multidimensional, ¿qué hacemos cuando las credenciales educativas están más igualitariamente distribuidas que lo que parecería? Y más en términos filosóficos, ¿es la ausencia de (o menor) alienación una característica preciada de los trabajos creativos?

En esta sección voy a analizar datos sobre los trabajadores de dos espacios culturales independientes: el Club El Almendro[4] y La Araucaria. Los datos provienen de una encuesta que diseñé y apliqué a todos los productores del CEA (cincuenta y dos) entre marzo y junio de 2013; y a quince de los diecinueve de LA, entre mayo y agosto de 2013. Ya advertía Raymond Williams (1981: 63) que el estudio de las formaciones culturales conlleva dificultades metodológicas: "al número relativamente pequeño de personas implicadas (…) debemos añadir su (…) duración relativamente breve".

El Almendro es uno de los espacios más respetados en la escena independiente, de más de cuatro años de antigüedad, ubicado en Palermo. Su programación, de martes a domingo, incluye música en vivo, obras de teatro, ciclos de cine, presentaciones de literatura, eventos multidisciplinarios y además posee un bar, un área de Talleres y Cursos y una radio.

La Araucaria está en el barrio de Flores, en una antigua casa chorizo reacondicionada por sus fundadores, amigos de la infancia. Tiene dos años de antigüedad y en estos días (agosto de 2013) está clausurado por la Agencia Gubernamental de Control (*cfr*. Estravis, 2013).

Es importante destacar que entiendo como productores culturales a todas las personas que participan de la gestión del espacio: desde los que cocinan o lavan los pisos hasta los que diseñan instalaciones de arte o programan lecturas de poesía. Tener datos de todas estas personas (incluyendo la posibilidad de "filtrarlos" por tipo de trabajo) me sirve para analizar puntos en común y divergencias en un campo de estudios que generalmente pasa por alto las dimensiones materiales de la cultura, entre ellas todos los tipos de trabajo que requiere. Ya Howard Becker (2008: 98) había introducido la distinción entre "trabajo artístico" y "trabajo de apoyo" en su análisis del mundo del arte: ¿quiénes son artistas: los que tienen la idea de poner un tiburón en formol o los que arman la pileta, la llenan, lo transportan y lo exhiben? Es una discusión que excede este trabajo[5], pero en la estructura social estos dos tipos de trabajadores parecerían tener distintas posiciones, según la literatura.

¿Cómo ubicamos a los productores?

Las variables más usadas para ubicar a las personas en una clase social son educación, trabajo e ingresos. En mi encuesta tengo datos sobre las primeras dos variables.

La cuestión es que el trabajo, por ser un espacio cultural, puede ser contado de dos maneras: lo que hacen allí (desde programar un ciclo de cine hasta cobrar entradas o limpiar,

[4] Los nombres de espacios y personas fueron cambiados para preservar el anonimato.

[5] Recientemente Jean-Luc Nancy postuló que lo específico del arte contemporáneo (como esta obra aludida de Hirst) es plantearse "qué es el arte". Cfr. "El arte hoy". *Otra parte,* otoño-invierno 2013, 28, pp. 65-74.

ya sea remunerado o no-remunerado) o lo que hacen afuera, “de día”, si es que tienen otro trabajo. En mi encuesta hice preguntas en ambos sentidos: qué hacen en el espacio, cuántas horas y días pasan allí por semana; y si tienen (otro) trabajo remunerado (en caso de que allí lo sea), qué dedicación les demanda y también en qué consiste su trabajo.

La educación, primer aspecto a analizar, fue considerada como el máximo nivel de estudios que alcanzaron. Empecemos por ahí.

Educación

Cuadro 01

Máximo nivel educativo alcanzado, según Tipo de trabajo que realiza en el CEA							
		Tipo de trabajo					
		Manual	% acumulado	No manual	% acumulado	Total	% acumulado
¿Cuál es el máximo nivel educativo que alcanzaste?	Posgrado	0%	0%	10%	10%	7,7%	7,7%
		0		4		4	
	Universitario completo	16,7%	16,7%	15%	25%	15,4%	23,1%
		2		6		8	
	Universitario incompleto/ en curso	33,3%	50%	42,5%	67,5%	40,4%	63,5%
		4		17		21	
	Terciario (completo o incompleto)	25%	75%	32,5%	100%	30,8%	94,2%
		3		13		16	
	Secundario completo	8,3%	83,3%	0%	100%	1,9%	96,2%
		1		0		1	
	Secundario incompleto o menos	16,7%	100%	0%	100%	3,8%	100%
		2		0		2	
Total		100%		100%		100%	
		12		40		52	

Fuente: elaboración propia

Los trabajadores culturales son personas muy educadas. El 96% superó el nivel secundario, es decir, tuvieron estudios terciarios o universitarios. El 64% tiene estudios universitarios completos o incompletos, lo que puede significar que están estudiando actualmente ya que son generalmente son jóvenes en medio de la carrera.

Ahora bien, veamos si hay diferencias significativas entre los trabajadores manuales y los no-manuales. Los trabajos manuales en los espacios culturales son aquellos que tienen que ver con cocina, logística, recepción del público, venta de entradas, control de puerta y operación técnica en vivo (sonido para música, luces para teatro). Los no-manuales son los de producción de contenidos artísticos como programar fechas musicales, obras de teatro, lecturas de poesía, presentaciones de libros, eventos especiales, ciclos de cine o cursos de distintos formatos; y también la coordinación general que realizan los fundadores en los espacios más grandes y antiguos, como el CEA. Si bien hay personas que realizan los dos tipos de trabajo, no son mayoría. En esos casos, tomé en cuenta su principal tarea, que era casi siempre la no-manual. El ejemplo típico es el de un miembro del equipo de teatro que, el día de la función, va y ayuda a armar el escenario, las luces, cortan las entradas y demás. Resulta muy interesante que los productores perciban esta situación como algo divertido, sobre todo en relación a sus facetas como artistas, si es el caso, como en este ejemplo:

> Elena dijo que cuando se planteó en *[su taller de videoarte]* la posibilidad de hacer la muestra en el CEA, a ella le pareció raro. "No terminé de decidirme, porque si estoy, ese día voy a tener que hacer otras cosas (…) se me mezcla mucho con mi trabajo". ¿Tu trabajo de editora?, le dije. "No, mi trabajo acá." Sí, pero ese día les decís a los chicos que vos vas a estar como artista. "Sí, obvio, ya lo hice eso. Pero viste cómo es, que venís a ver una obra o a charlar con un amigo y de repente estás parado arriba de una silla enchufando un proyector. Porque es así..." (Nota de campo, 31 de julio de 2013)

Entre los trabajadores no-manuales *nadie* finalizó su educación en el secundario: todos estudian o estudiaron carreras terciarias o universitarias. Si nos limitamos a las carreras universitarias, un 73% de los no-manuales alcanzó o superó este nivel, veintitrés puntos porcentuales más que entre los no-manuales (50%). Así y todo, comparándolo con la educación en Argentina es evidente que son cifras excepcionales[6] y que se trata de un conjunto poblacional altamente calificado.

[6] Según datos del Censo Nacional de 2010, el porcentaje de personas que alcanzaron una educación terciaria (completa o incompleta) o superior es de alrededor del 12% de la población de 18 años o más.

Dedicación y trabajo

Cuadro 02

Recibe remuneración con regularidad			Horas por semana que vienen los productores al espacio		
			Media	Recuento no ponderado	% de cada área
Áreas en las que están	Artes visuales	Sí	**9,60**	5	55,56%
		No	**4,75**	4	44,44%
	Música	Sí	**19,50**	2	100%
		No	**-**	-	-
	Radio	Sí	**11,67**	3	37,50%
		No	**6,40**	5	62,50%
	Teatro	Sí	**11,00**	3	33,33%
		No	**5,33**	6	66,67%
	Barra/ entrada/ sonido en vivo	Sí	**34,75**	12	100%
		No	**-**	-	-
	Talleres	Sí	**24,00**	2	66,67%
		No	**15,00**	1	33,33%
	Literatura	Sí	**14,00**	3	50%
		No	**8,00**	3	50%
	Audiovisual	Sí	**6,00**	3	50%
		No	**5,00**	3	50%
	"Un poco de todo"/ Otras	Sí	**12,00**	1	33,33%
		No	**12,00**	2	66,67%
	Diseño/ Comunicación	Sí	**12,00**	4	80%
		No	**6,00**	1	20%
	Institucionales-Coordinación	Sí	**22,50**	7	100%
		No	**-**	-	-
Total		Sí	**21,52**	31	59,62%
		No	**6,10**	21	40,38%

Fuente: elaboración propia

El Cuadro 2 nos muestra la comparación de medias de la variable “Dedicación” (horas que pasan en el espacio por semana) entre distintos grupos de los productores del CEA, según las áreas en las que participan. Un 27% de los productores trabajan en más de un área, por eso si sumamos la columna “Recuento no ponderado” da 70 y no 52 (como es el N total).

Las áreas son tanto de contenidos artísticos (Artes visuales, Música, Teatro, Audiovisual, Literatura) como semi-autónomas (Radio, Talleres) o áreas transversales

(Diseño/ Comunicación, Institucionales). Está también el grupo de trabajadores manuales (barra, cocina, puerta) y un pequeño conjunto de tres personas que son parte del equipo del CEA pero no se sabe bien qué hacen o cambian con mucha frecuencia ("Un poco de todo")[7].

Vemos que no hay una relación tan directa entre el trabajo y la dedicación, sino que la variable interviniente (reciben pago regular o no) parece ser más importante. Por ejemplo, los trabajadores manuales son los que más tiempo pasan en el CEA y, en un 100%, reciben pago. Las áreas de Música y Formación son a las que más horas dedican sus miembros y, (no tan) curiosamente, son las que más ingresos generan al espacio (por las entradas y público, la primera; y por el porcentaje sobre las cuotas de los cursos, la segunda). Los Coordinadores generales también pasan muchas horas en el CEA, así como los Fundadores; es decir que no se podría equiparar su rol al del "capitalista", pues estos productores también trabajan[8] y, en algunos casos como en LA, la organización legal del espacio es una cooperativa.

La discrecionalidad que, según Goldthorpe (1992: 239), estaría asociada con el nivel de remuneración de la clase de servicio no se ve en este caso: empleados manuales sin discrecionalidad ganan más dinero que los no-manuales que quizás dirigen un área de cuatro o cinco personas. El fundador de un espacio me decía:

> "Vos me preguntas si tengo un ingreso regular, y sí, pero no es siempre lo mismo. En el verano fueron cero, mil quinientos, cero *[enero, febrero, marzo]*. La vez que más cobré fue 5500 pesos, con un promedio diría de 3000." Le dije que Charly (uno de la barra) laburaba más que él. "Sí, por eso Charly gana más que yo. Hubo un mes que *Teddy* (otro de la barra) ganó más que yo" (nota de campo, 30 de abril de 2013).

Aunque sí son claramente clase de servicio en los términos relativos a discrecionalidad y autonomía, pues pueden manejar sus propios horarios laborales: el 67% de los trabajadores manuales dice tener horarios "fijos", contra solo un 15% de los no-manuales.

---

[7] Tanto en las observaciones como en las entrevistas con los otros espacios también apareció esta figura del "habitué", "amigo" o, como le dicen internamente en un espacio, "macetas". Son personas que están siempre ahí consumiendo o dando una mano y son vagamente "de la casa" (no pagan entrada, tienen descuentos, etc).

[8] Los pocos investigadores sobre el tema han caído en el error de considerar a la cultura independiente una mera "reproducción de la economía neoliberal", apoyándose en este y otros ejemplos (como la remuneración no igualitaria de artistas y productores" absolutamente descontextualizados de la práctica cotidiana en esos espacios. *Cfr*. Quiña (2012) o Saponara Spinetta (2013).

Cuadro 03

Tiempo por semana que pasan los productores en el CEA (horas), según tipo de trabajo que realizan y si reciben o no remuneración regular					
		Recibe remuneración con regularidad	Media	N	%
Tipo de trabajo	Manual	Sí	**33**	12	100%
		No	**0**	0	-
		Total	**33**	12	100%
	No manual	Sí	**13**	17	47,5%
		No	**6**	21	52,5%
		Total	**9**	38	100%
	Total	Sí	**22**	29	59,6%
		No	**6**	21	40,4%
		Total	**15**	50	100%

Fuente: elaboración propia

Si lo comparamos por el eje de trabajo "manual" o "no-manual", introducimos otra distinción crucial en los estudios de estratificación (Wright, 1992: 48-49). En este rubro (el trabajo creativo/ artístico), esta distinción está generalmente asociada con el trabajo improductivo y el productivo[9], aunque eso sería otro debate. En lugar de los 52 casos de la base acá tomo 50, ya que los otros dos no respondieron la pregunta de cuántas veces por semana y cuántas horas van al espacio[10].

De la lectura del Cuadro 3 se deduce que los trabajadores manuales pasan mucho más tiempo en el CEA que los no-manuales: 33 contra 9 horas por semana, en promedio (es decir, más del triple de tiempo). También son siempre, como mencioné antes, trabajos pagos con regularidad –es decir, nadie trabaja "gratis" en tareas manuales, pero sí en no-manuales.

La distinción entre los que reciben pago con regularidad y los que no, es un factor significativo en relación con las horas que pasan en el CEA. Los que reciben pago con regularidad (sin distinguir entre trabajo manual y no-manual) pasan allí en promedio 22 horas por semana; los que no, 6 horas. El Cuadro 4 servirá para enfatizar aún más esta división:

[9] Hay un debate al interior de la tradición marxista sobre si los trabajos improductivos pueden ser incluidos en la clase obrera, en línea con la discusión de la "nueva clase", específicamente en lo relativo a la "capacidad colectiva" de estos grupos para desatar un cambio revolucionario (Wright, 1992: 51).

[10] Una de ellas está encargada de la Prensa y Difusión del espacio por las redes sociales y realiza todo su trabajo desde casa. Más allá de este caso, que no respondió la pregunta, muchos otros aclararon que gran parte de su trabajo era desde sus casas (por ejemplo, los programadores de música) "respondiendo mails".

Cuadro 04

Tiempo por semana que pasan los productores en el CEA (horas), según grado de responsabilidad en la estructura				
Grado de responsabilidad	Media	N	Desv. típ.	%
Fundador	24,00	5	10,198	10%
Coordinador de área	8,83	6	4,401	12%
Integrante de área	7,21	28	5,315	56%
Empleado manual	34,27	11	18,045	22%
Total	15,04	50	14,947	100%

Fuente: elaboración propia

Cuadro 05

Tiempo por semana que pasan los productores en LA (horas), según grado de responsabilidad en la estructura				
Grado de responsabilidad	Media	N	Desv. típ.	% del total de N
Fundador	38	3	9,644	20%
Integrante de área/ "socio"	15,86	7	11,866	46,7%
Empleado manual	24,2	5	7,014	33,3%
Total	23,07	15	12,725	100%

Fuente: elaboración propia

Incorporo también en este análisis a los productores de La Araucaria. Los empleados manuales del CEA (es decir, aquellos que solo realizan tareas manuales y no integran más áreas) pasan en promedio 34 horas por semana; los de LA, 24 horas. No es muy distinto a las 33 horas del Cuadro 3, pero el Cuadro 4 nos sirve para introducir matices en el gran grupo de trabajo no-manual. Tenemos una distinción de tres “grados de responsabilidad” en la estructura organizativa: los Fundadores o Coordinadores generales; los Coordinadores o Directores de área; y los integrantes de área rasos. (En LA no está la categoría “Coordinadores o Directores de área”).

El grupo que más tiempo pasa en el CEA es el de empleados manuales, como ya vimos: un promedio de 34 horas por semana. En segundo lugar, los fundadores (tareas de coordinación, proyectos especiales que se extienden más allá de las paredes del CEA): 24 horas por semana. Luego siguen, lejos pero muy cerca entre sí, los Coordinadores de área y

los Integrantes rasos, con ocho horas por semana (generalmente van dos días por semana, cuatro horas por vez). Esto nos mostraría que, en cuanto a dedicación, no hay diferencia entre los "directivos", que poseen más "bienes de organización" (Wright, 1992: 66).

En LA es distinto: son los Fundadores quienes más tiempo declaran pasar allí por semana. Esto tal vez de deba a que es un espacio más reciente y, en esos primeros tiempos, el volumen de trabajo es tan grande que no se pueden delegar tanto las tareas[11]. En esta misma línea se podría comprender la inexistencia de Directores de área.

Otra diferencia entre los distintos tipos de trabajo está en si trabajan más allá de lo que hacen en el espacio cultural o no; y en caso de tener otro trabajo, qué dedicación les demanda y qué hacen. Para este punto me apoyaré solamente en el CEA, ya que los quince casos de LA no aportan datos significativos estadísticamente.

Cuadro 06

¿Tenés otro trabajo remunerado?, según Tipo de trabajo que realiza en el espacio				
		Tipo de trabajo		Total
		Manual	No manual	
¿Tenés otro trabajo remunerado?	Sí, jornada completa (7-9 horas por día)	0,0%	15,0%	11,5%
		0	6	6
	Sí, media jornada (4-6 horas por día)	0,0%	20,0%	15,4%
		0	8	8
	Organizo mis propios horarios laborales/ Freelance	33,3%	37,5%	36,5%
		4	15	19
	No	66,7%	27,5%	36,5%
		8	11	19
Total		100,0%	100,0%	100,0%
		12	40	52

Fuente: elaboración propia

En el Cuadro 6 podemos ver que ninguno de los trabajadores manuales del CEA tiene otros trabajos más o menos estables (jornada completa o media jornada). Entre ellos, además, un 75% tiene al CEA como su principal ingreso, treinta puntos porcentuales más que entre los no-manuales (datos no presentados). Un tercio dice tener trabajos por su cuenta y dos tercios

[11] "y empezamos en los primeros meses a encontrar una pequeña dinámica de trabajo que a los cuatro o cinco meses tomó como una primer nombre de *estructura*, empezamos a delegar y dividir tareas ¿no? Que al principio era todos los días, todo el tiempo todos… básicamente (risas)" (entrevista 1, Elías, CEA, 30 años). En LA les está llevando más de un año y medio, pero el desarrollo histórico es similar.

dicen no tener otro trabajo, cifra cuarenta puntos más alta que la de los trabajadores no-manuales, entre quienes solo un 28% no tiene otro trabajo. Casi un tercio de los no-manuales tiene un trabajo de media jornada o jornada completa, aunque el mayor porcentaje se lo lleva el trabajo *freelance* (hay varios diseñadores gráficos y productores culturales para empresas). Es decir, para los trabajadores manuales su trabajo en el CEA es más vital que para los no-manuales en todo sentido: dedicación, ingresos y otras posibilidades de trabajo. Son ellos quienes dependen en mayor medida de este trabajo para su vida cotidiana.

Otras posibilidades

Además de estas variables clásicas, me gustaría considerar otras dos que pensé en tomar como "proxy" de clase social: zona de residencia y viajes al exterior. Pregunté dónde vivían y cuándo fue la última vez que viajaron a otro país. Los resultados son elocuentes.

Cuadro 07

Hace cuántos meses viajaron al exterior por última vez los productores del CEA, según grado de responsabilidad en la estructura

Grado de responsabilidad	Media	Mediana	N	% del total de N
Fundador	6,40	5,00	5	10,0%
Coordinador de área	5,29	5,00	7	14,0%
Integrante de área/ "socio"	14,07	7,00	28	56,0%
Empleado manual	34,70	12,00	10	20,0%
Total	16,20	6,00	50	100,0%

Fuente: elaboración propia.

Los viajes al exterior pueden ser considerados indicador de un nivel de vida más o menos desahogado, tanto por los costos directos que ello implica (pasajes aéreos, estadías en hoteles) como por los costos de oportunidad de no trabajar durante ese tiempo[12]. Habría que discriminar en un futuro, ya que tengo los datos, entre los destinos de los viajes.

Al comparar según su grado de responsabilidad, vemos que va generalmente en progresivo aumento. Los Fundadores viajaron al exterior, en promedio, hace apenas poco más de seis meses. La mediana está incluso un poco corrida hacia el cero. Entre los Coordinadores

[12] Considerando los datos de alta informalidad de los trabajos remunerados de estos productores, irse de vacaciones implica necesariamente dejar de percibir ingresos. Solo dos nunca viajaron al exterior.

de área la cifra es aún más baja, poco más de cinco meses desde su último viaje (es decir, el último verano). Con los integrantes de área la media sube mucho, casi diez meses, aunque está muy sesgada por casos extremos (la mediana está en ocho meses). Y son los trabajadores manuales, una vez más, quienes en promedio disfrutaron de un viaje al exterior hace más tiempo: treinta y cuatro meses, aunque también está sesgada y la mediana es doce meses.

En cuanto a las posiciones "mediatas" (Wright, 1992: 92), tengo datos para analizar la educación de los padres de los productores. Más adelante podría analizar la movilidad educativa de estos productores para ver si mantuvieron la posición de sus padres o no.

A pesar de que no pueda aquí presentar el Cuadro, encontré que un 54,8% de los padres tiene nivel educativo Universitario completo o más, cifra que aumenta a 63,5% si sumamos los Universitarios incompletos. Esta cifra es apenas más baja que la de la generación de sus hijos (cuatro puntos porcentuales), es decir que entre las familias de clase media profesional se podría hablar de reproducción de clase.[13]

La diferencia aparece al comparar los niveles educativos inferiores. Mientras que solo el 6,1% de los trabajadores del CEA tenía un nivel educativo secundario (completo o incompleto), este porcentaje es del 23,5% entre sus padres. Aquí se estaría viendo un fuerte proceso de ascenso educativo.

CONCLUSIONES

En esta ponencia intenté aplicar ciertos conceptos del análisis de estructura y clases sociales a mi trabajo de investigación en curso sobre la cultura independiente de Buenos Aires, con sede en un espacio miembro de esta escena.

Comencé con un rastreo de los debates entre los teóricos neomarxistas y neo-weberianos acerca de la pertinencia de emprender el análisis de clase en la sociedad contemporánea, en la década del 80 del siglo pasado. Mientras las concepciones polarizadas de burguesía y proletariado eran unánimemente consideradas defectuosas y fallidas a nivel empírico, no había consenso acerca de cuáles eran los elementos centrales del análisis de clase: los intereses materiales, la experiencia vivida, la capacidad para la acción colectiva (dentro del marxismo) o la posición en el mercado (entre los weberianos). Erik Olin Wright y John Goldthorpe fueron importantes representantes de este debate y aquí los trabajé en esa clave. Mi interés era analizar cómo se podrían aplicar a la clasificación de los trabajadores o productores culturales en la actual escena independiente de Buenos Aires.

[13] La cifra es aún más alta que entre los estudiantes de la UBA, quienes apenas en un 46,9% declaran que el nivel educativo de su padre es Terciario, Universitario o superior. Fuente: Censo UBA 2011.

De los dos modelos alternativos propuestos por Wright para entender a la clase media (las "posiciones contradictorias de clase" y las "explotaciones múltiples"), el que más me convence es el segundo. Sin embargo, la correlación empírica entre, por ejemplo, los bienes de organización y otras variables era a veces significativa y a veces no: la dedicación horaria de los directores de área es similar a la de los integrantes rasos, pero mucho menor que la de los trabajadores manuales. Tampoco deja de parecerme problemático hablar de explotación cuando no hay claramente un capitalista que se está enriqueciendo a costa del trabajo de otros sino que todos, en mayor o menor medida, *trabajan*.

John Goldthorpe propuso, tomándolo de Renner, el concepto de "clase de servicio" para referirse a los directivos, los profesionales, los empleados estatales y los de los servicios sociales (Goldthorpe, 1992: 236). Como características peculiares de este grupo, el autor señala el grado de confianza inherente a sus tareas y una importante cuota de autonomía y discrecionalidad. Creo que mis evidencias empíricas apuntan en esa dirección, coincidiendo con las previsiones teóricas de Goldthorpe.

Es interesante, a modo de reflexión final, pensar en el potencial sociopolítico de estos productores culturales, que se proponen a través de MECA "un cambio en las condiciones para la práctica cultural". Para Goldthorpe (1992: 254-55), cuando se consolide, la clase de servicio "constituirá un elemento esencialmente *conservador*", pues "cabe esperar (…) que estos empleados actúen [como] los estratos privilegiados". Esto significa que "tratarán de utilizar sus recursos para *preservar* sus posiciones de relativo poder y ventaja social para sí mismos y para sus hijos" (cursivas en el original).

El tiempo dirá.

Bibliografía:

- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. (2007) [1945]. The culture industry. Enlightment as mass deception. En S. During (ed.) *The cultural studies reader* (pp. 406-415). Londres: Routledge.

- AMIGO, R. (2008). 80 / 90 / 80. *ramona*, 87, 8-14.

- BECKER, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: UNQ.

- BURRIS, V. (1992). La síntesis neomarxista de Marx y Weber sobre las clases. *Zona Abierta*, 59/60, 127-156.

- CHAVES, M. (coord.) (2009). *Estudios sobre juventudes en Argentina I. Hacia un Estado del Arte 2007*. La Plata: Edulp. [Disponible online en

http://www.editorial.unlp.edu.ar/22_libros_digitales/chaves-OK.pdf . Consulta: 10 de junio de 2013].

- CUBEROS, J., ESTRAVIS BARCALA, J. C., ROSSI, G. y SINGERMANN, M. (2012). Las dinámicas de un espacio cultural independiente en la Ciudad de Buenos Aires: el Club Cultural Matienzo. Ponencia presentada en las VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), 24 y 25 de abril.

- ESTRAVIS BARCALA, J. C. (2013). 'Cromañón estaba habilitado y se murieron doscientos pibes'. Relación con el Estado y clandestinidad en los espacios culturales independientes de la ciudad de Buenos Aires. Documento de Trabajo n°7, GECTA.

- GERMANI, G. (1962). *Política y sociedad en una época de transición*. Buenos Aires: Paidós.

- GOLDTHORPE, J. (1992). Sobre la clase de servicio, su formación y su futuro. *Zona Abierta*; 59-60, 229-263.

- HESMONDHALGH, D. y BAKER, S. (2011). 'A very complicated version of freedom': conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Variant*, 41, 34-38.

- JACOBY, R. (2007). Los colectivos hacen sufrir. *ramona*, 69, 14-21.

- MONTEQUÍN, E. (2003) Estertores de una estética (minutas de un observador distante). *ramona*, 31, 34-40.

- QUIÑA, G. (2012). La cultura como sitio de la contradicción. Una exploración crítica de las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 35, 31-57.

- SAPONARA SPINETTA, V. L. (2013). La cosificación actual del músico de rock ("under"). Ponencia presentada en las X Jornadas de Sociología de la UBA, 1-6 de julio.

- WILLIAMS, R. (1980). *Marxismo y literatura.* Barcelona: Península.

    - _____ (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

- WRIGHT, E. O. (1992). Reflexionando, una vez más, sobre el concepto de estructura de clases. *Zona Abierta*, 59-60, 17-125.