

El cuerpo ofrecido.

Feminización y precariedad en el trabajo actoral

The body on offer. Feminization and precariousness in acting work.

Recibido: 15 de octubre de 2021 Aprobado: 28 de octubre 2021

Gabriela Montalvo

Independiente

Resumen

Las condiciones de informalidad y precariedad en el trabajo en el arte no son resultado del azar, sino que tienen su origen en el hecho de que este trabajo fue feminizado previamente, y desde ahí, ocultado y subvalorado. Este ensayo se centra en el cuerpo como herramienta de trabajo actoral. El cuerpo del artista, que constituye también un dispositivo de almacenamiento de su capital simbólico. Cómo su trabajo, y su obra solo son posibles a partir de las capacidades de ese cuerpo. Y cómo el artista, al no contar con suficientes recursos para la producción y los procesos creativos, se ve obligado a recurrir al pluriempleo.

Palabras claves: Cuerpo, feminismo, economía, espacio doméstico

Abstract

The conditions of informality and precariousness in art work are not the result of chance, but have their origin in the fact that this work was previously feminized, and from there, hidden and undervalued. This essay focuses on the body as a tool for acting work. The artist's body, which also constitutes a storage device for her symbolic capital. How his work is only possible from the capabilities of that body. And how the artist, not having enough resources for production and creative processes, is forced to find various forms of jobs.

Key words: body, feminism, economy, domestic space

Gabriela Montalvo

El cuerpo ofrecido.

Feminización y precariedad en el trabajo actoral

Introducción

Este texto es una reescritura de uno de los subcapítulos de una investigación más amplia⁶⁴ en la que se propone que las condiciones de informalidad y precariedad en el trabajo en el arte no son resultado del azar, sino que tienen su origen en el hecho de que este trabajo fue feminizado previamente, y desde ahí, ocultado y subvalorado.

Para ello, se realizó una revisión de tres elementos en los que se identificaron características atribuibles a un proceso de feminización del trabajo en el arte: el espacio en el que se realiza el trabajo, el tiempo dedicado a él y, finalmente, la utilización del cuerpo como instrumento de trabajo.

Mientras que en el primer documento se hace referencia al trabajo en las artes escénicas independientes, específicamente al teatro, en este texto se plantean ciertas diferencias y semejanzas, con respecto al trabajo actoral en el campo cinematográfico.

En esta reescritura, al igual que en la investigación original, el propósito es mostrar cómo los procesos de feminización, la “acción feminizadora” (Segato 2018, 41 en Mauro 2020, 6), actúa al inventar una condición reducida, defectiva, que pierde virilidad, en tanto se opone a la masculinidad dominante. La

⁶⁴ Montalvo Armas, María Gabriela, 2020. “Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte: el caso de la Red de Espacios Escénicos del Distrito Metropolitano de Quito (período 2013-2018)”. Disponible en: <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7265>

feminización representa lo incompleto, lo fallido, la hombría cuestionada. Sin embargo, en este caso nos centraremos en el cuerpo como herramienta de trabajo actoral, aunque sin dejar de hacer referencia a la implícita relación de éste con la dimensión espacio-temporal.

Con respecto al espacio

El estudio referido muestra cómo, al no contar con otros espacios disponibles para la práctica, e incluso para el montaje de las obras escénicas, actores y productores se ven en la necesidad de utilizar el espacio doméstico, suyo o de terceros cercanos, como espacio de trabajo. Esto ha tenido, entre varias, dos implicaciones graves.

La primera se refiere a la desvalorización que sobreviene a la feminización. Al verse feminizado y desvalorizado el espacio doméstico, pasa lo mismo con las actividades que se realizan allí. En el caso del trabajo en las artes escénicas, específicamente en el teatro, se puede verificar esto cuando la obra sale, abandona ese espacio para ubicarse en espacios y salas de alta consideración, como los teatros nacionales y aquellos que son parte de importantes circuitos comerciales. Estos espacios tienen una valoración distinta en el imaginario político y social, de modo que lo que allí sucede también se valora desde una perspectiva diferente. Esto no quiere decir, empero, que lo que se valore sea el trabajo del artista, sino, nuevamente, la obra, que en esos escenarios pasa a ser sujeto de precios más elevados en el mercado, así como también pasa a ser parte de políticas de subvención y fomento por parte del Estado, así como objeto de auspicios y donaciones de parte del sector privado.

La segunda implicación grave al utilizar el espacio doméstico como espacio de trabajo para la producción artística está en el hecho de que este espacio, no únicamente como lugar, sino como espacio íntimo, familiar, personal, absorbe una significativa parte del costo de esta producción a modo de subsidio, pues, al asumir parte de los costos de operación del espacio, se hace posible la práctica y la realización de obras, y con ello la generación y la acumulación de capital simbólico, que luego es aprovechado por otros agentes del ámbito comercial, del ámbito público o estatal, o incluso del ámbito independiente.

Esta especie de subvención constituye además una forma de arreglo considerada informal, pues impide dividir con claridad la asignación de recursos entre la unidad productiva de aquellas correspondientes a la unidad familiar. Aún con registros contables separados, si determinados recursos son compartidos, se da forma a modelos de gestión en los que el espacio considerado improductivo asume una parte de los costos de la actividad artística que, de esta forma, quedan ocultos para el análisis. Esta invisibilización de los costos de producción se replica en el imaginario social, que asume que la producción artística no requiere de pago o remuneración, pero también para la política pública, que tiende a fomentar la producción a partir de la publicación, montaje o exhibición de las obras de arte, sin considerar los costos implícitos en los procesos previos.

Sobre el tiempo

Con respecto al tiempo, y utilizando el marco teórico de la economía feminista, se plantea que el tiempo es una construcción social, que el tiempo como sujeto de medición, fue asimilado como recurso económico y que su uso se dividió entre trabajo y ocio, ambos conceptos son parte de un mismo sistema de producción. Para la economía feminista, la primera implicación de la división entre tiempo productivo y tiempo improductivo, está en haber generado una aparente contradicción entre el capital y la vida (Carrasco 2001).

Al no contar con suficientes recursos para la producción, los artistas y otras personas que trabajan en este campo, realizan múltiples tareas dentro del proceso creativo y de producción de obras y, en los casos en los que la remuneración no es adecuada, se ven obligadas además a recurrir al pluriempleo con el fin de obtener los ingresos mínimos para su subsistencia.

Esta partición del tiempo determina la existencia de un tiempo de trabajo que es pagado, a través de un salario, y de un tiempo de trabajo no pagado, no remunerado ni sujeto a salario. Una de las conclusiones más importantes de la investigación está en que el trabajo en el arte es parte de este trabajo no

reconocido ni pagado. Es, entonces, un trabajo que se realiza básicamente a partir de lo que la economía feminista denomina tiempo donado⁶⁵.

Esta escasa o incluso nula valoración del tiempo dedicado al trabajo del arte tiene varias manifestaciones: en la economía personal y familiar, en la falta de tiempo para el descanso, en las condiciones de salud; en definitiva, en la calidad de vida de quienes se dedican a estas actividades.

Sin embargo, todo ese tiempo de trabajo, de práctica, de creación, de experiencia, no se evapora, sino que termina constituyendo un importante activo, sobre todo para los artistas, escritores, directores e incluso productores, quienes, en mayor o menor medida, acumulan una trayectoria, un nombre, reconocimiento y generan con ello un capital simbólico que sí es objeto de valoración y de intercambio en el mercado.

El valor comercial que alcanza este capital simbólico puede ser elevado, pero esto no significa necesariamente lucro para el artista o el trabajador que generó ese capital. Esto quiere decir que, al igual que en el caso del trabajo doméstico y de cuidados, la división del tiempo entre productivo e improductivo, con la cual se feminiza y desvaloriza el tiempo de trabajo, oculta, *invisibiliza* la producción de valor que sucede en la esfera doméstica y que termina siendo absorbida y aprovechada por la esfera mercantil.

⁶⁵ El tiempo donado se refiere a un tiempo entregado sin recibir a cambio una remuneración, por lo menos monetaria. Según Legarreta, además, “el tiempo que se dona se torna inseparable de la persona misma que forma parte de la interacción”, por lo que implicaría una donación no solo del tiempo de la persona, sino un “darse” a sí misma. Para profundizar sobre el concepto y las implicaciones del tiempo donado, ver: Legarreta Iza, M. (2017). “Notas sobre la crisis de cuidados: distribución social, moralización del tiempo y reciprocidad del tiempo donado en el ámbito doméstico-familiar”. *Arbor*, 193 (784): a381. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.784n2004>

El cuerpo productivo

Tal como sucedió con el espacio y el tiempo, el cuerpo humano también se vio afectado por el pensamiento dicotómico de la modernidad. Al volverse instrumento de trabajo en el sentido productivista del capitalismo, el cuerpo se vio racionalizado y mecanizado. Esto implicó también la separación entre cuerpos productivos y cuerpos improductivos. Sin embargo, esta diferenciación opera en distintos niveles y no es tan evidente como aquella que separa el espacio y el tiempo.

Un primer nivel de diferenciación es el que separa a lo corporal de la mente y el espíritu, considerados estos dos últimos como la esencia de la humanidad, mientras que el cuerpo se vio como accesorio, e incluso digno de desprecio.

En un siguiente nivel (que, por su profundidad, no se abordará en este texto), se asigna valor a los cuerpos según diferencias físicas: color de piel, rasgos fisionómicos, forma del cuerpo, sexo y otras características biológicas.

En otro nivel, se diferencian los cuerpos que se someten a prácticas rigurosas, como los cuerpos de deportistas y de artistas, que también son objeto de valoración.

También está la diferenciación productiva. Están los cuerpos que son útiles a la producción, que tienen cierto valor, en tanto instrumentos de trabajo, mientras quedan al margen los cuerpos improductivos, los cuerpos envejecidos, deformes, con discapacidad, enfermos. Los cuerpos sin valor.

Según Le Bretón en su célebre ensayo "Antropología del cuerpo y la modernidad" (2002), la llegada de la filosofía mecanicista a Europa significó la ruptura con la Iglesia y sus dogmas, instalando a la razón como guía del

pensamiento, situando al mundo a la altura del *hombre*⁶⁶. Aclara que esto tuvo un costo: “Pero si el mundo tiene la medida del hombre, es a condición de racionalizar al hombre y de relegar las percepciones sensoriales al campo de lo ilusorio”. (64) Con ello, la existencia humana dejó de estar inscrita en la “naturaleza maternal” (66), para inscribirse en el rigor masculino de la ciencia y la razón. De este modo la dimensión sensible, que se experimenta con el cuerpo, se asoció a lo femenino, mientras que la racionalidad, propia de la mente y, en todo caso, del espíritu, se asoció con lo masculino.

Desde entonces, los cuerpos que pretendían ser valorados, debían ser racionalizados, mecanizados, útiles, productivos. Si esto no era posible, por razones físicas, de salud, de edad u otras, eran puestos bajo la mirada médica, pasando a ser objeto de estudio en el campo de la patología.

Para Le Breton (2002):

El reloj que se utiliza para llevar a cabo la reducción del tiempo en el desplazamiento en el espacio, [...] es la metáfora privilegiada, el modelo depurado del mecanicismo; el recurso que legitima la asimilación de todos los aspectos de la naturaleza en un conjunto de engranajes invariantes [...] Pero el éxito del mecanicismo implica que todos los contenidos, en apariencia irreductibles, sean sometidos a este modelo o eliminados. Y la conquista del tiempo a través del reloj, la espacialización de la duración, ofrecen una imagen triunfal de que, finalmente, no hay nada que no sea reductible al mecanismo. Y sobre todo el hombre o, más bien, esa parte aislada de él que es el cuerpo. (67)

Le Breton aclara que no fue el dualismo cartesiano al que se refiere en su obra “el primero en operar una ruptura entre el espíritu (o el alma) y el cuerpo, sino

⁶⁶ La utilización intencional de la palabra *hombre* pretende remarcar con ironía, por eso la cursiva, el hecho de que, desde el uso tradicional del idioma, se asuma que este término representa a la humanidad, e incluya de hecho (¿?) a las mujeres y al género femenino.

que este dualismo [...] nombra un aspecto social manifiesto cuyas etapas evocamos antes: la invención del cuerpo occidental; la confinación del cuerpo a ser el límite de la individualidad”, lo convierte en “la marca misma de la individualidad”. (68)

Este autor explica que, a la par de la división del espacio y del tiempo, se produjo una división ontológica sobre el ser humano: el cuerpo y el alma, en la que “La dimensión corporal de la persona recoge toda la carga de decepción y desvalorización”. (69) Citando a Descartes, señala que el cuerpo, al no constituir un instrumento de la razón, del pensamiento, fue confinado a la insignificancia. Así, “El cuerpo es visto como un accesorio de la persona [...] La unidad de la persona se rompe y esta fractura designa al cuerpo como a una realidad accidental, indigna del pensamiento”. (69)

El cuerpo riguroso, el cuerpo del actor

Esta desvalorización de toda la dimensión corporal de la humanidad, con su mirada mecánica, por un lado, y su mirada médica, por otro, dejaron sin embargo al arte como uno de los reductos en los cuales el cuerpo, y sus múltiples expresiones, están permitidos e incluso admirados. Es una forma en la cual, a través de la actriz, del actor, la sociedad expresa sus propias emociones.

Le Breton (2012), dice que “La escena teatral es un laboratorio cultural donde las pasiones ordinarias revelan su contingencia social y se dan a ver bajo la forma de una partición de señales físicas que el público reconoce inmediatamente con sentido”. (74).

Estas señales físicas de las que habla Le Breton solo pueden ser enunciadas materialmente, a través del cuerpo de la actriz y del actor. Y no es cualquier cuerpo. Tiene que ser uno capaz de transmitir, capaz de mimetizar, capaz de representar. El cuerpo que interviene en las artes escénicas no es un cuerpo más. Es un cuerpo que ha pasado por un proceso de práctica constante. Stanislavski (2009) dice a sus alumnos:

Es imposible transmitir la creación inconsciente de la naturaleza con un cuerpo que no está preparado, de igual modo que no se puede ejecutar la Novena sinfonía de Beethoven con instrumentos sin afinar.

Cuanto mayor es el talento y más sutil el espíritu creador, mayor es la elaboración y la técnica que se necesita.

Así pues, desarrollen el cuerpo y subordinenlo a las órdenes de la naturaleza y su espíritu creador... (22)

Para Le Breton (2012), "La inteligibilidad de lo mostrado implica el significado de la puesta en escena del cuerpo del actor" y continúa indicando que "...el cuerpo se hace relato, porta el significado junto con la palabra de la entrega realizada" (74). El cuerpo del artista escénico no solo es, en ese sentido, un cuerpo simbólico, que porta significados, sino también un cuerpo responsable, un cuerpo que debe asumir su responsabilidad de transmitir y comunicar, y para ello, debe formarse, someterse a la práctica constante. De otra forma, se perdería la conciencia acerca

...de la potencia del cuerpo, desde lo que el cuerpo, también tan difícil de asir, es capaz de hacer. Lo que el cuerpo hace se nos suele escapar, porque no siempre podemos articular su evidencia material y experiencial en términos del lenguaje o porque no siempre tenemos la manera o las palabras para traducir el experimentar en decir. (Mora 2015, 119)

Para la bailarina e investigadora Ana Mora (2015), hay una ambivalencia en el cuerpo que, por un lado, se presenta en lo efímero de toda práctica corporal, en la extinción inmediata del acto, pero, por el otro aparece en lo permanente, en la huella que un hacer, que una práctica constante, deja en el mismo cuerpo "ya sea a manera de inscripciones concretas –como las escoriaciones, las deformaciones craneales intencionales o los tatuajes– o en forma de un determinado habitus o una determinada corporización". (120)

Para el actor, todo su trabajo previo de formación y de práctica se inscribe en su cuerpo, "son las huellas que se imprimen en el cuerpo de cada uno, los circuitos físicos instalados en el cuerpo, por los cuales circulan paralelamente las emociones dramáticas que encuentran así el camino para expresarse". (Le Breton 2002, 73) De esta forma, el cuerpo funciona no solo como vehículo de expresión, sino también como un repositorio de la memoria:

Estas experiencias, que van del silencio y la inmovilidad al movimiento máximo, pasando por innumerables dinámicas intermedias, permanecerán para siempre grabadas en el cuerpo del actor y se despertarán en él en el momento de la interpretación. Cuando, a veces muchos años después, el actor tenga que interpretar un texto, ese texto hallará eco en el cuerpo y reencontrará en él una materia rica y disponible para la emisión expresiva. El actor podrá entonces tomar la palabra con conocimiento de causa. Porque, en realidad, la naturaleza es nuestro primer lenguaje. ¡Y el cuerpo lo recuerda! (73- 74)

El cuerpo del artista constituye también un dispositivo de almacenamiento de su capital simbólico. Su trabajo y su obra solamente son posibles a través de su cuerpo, más precisamente, a través de las capacidades de ese cuerpo, conseguidas gracias a la práctica constante. En la voz del maestro Arkadi Nikoláievich, Stanislavski (2009) señala:

Mediante ejercicios sistemáticos practicados diariamente han llegado a los núcleos importantes del sistema muscular mantenidos en actividad por la vida misma, o a otros que permanecían sin desarrollo. En resumen, la labor realizada tonificó no sólo los centros motores más amplios y comunes, sino también otros más delicados, que raramente utilizamos. Sin el ejercicio necesario, esos músculos se debilitan y atrofian, y al revivir sus funciones realizamos nuevos movimientos, experimentamos nuevas sensaciones, nuevas posibilidades expresivas, más sutiles, que no habíamos conocido hasta entonces.

Todo esto contribuye a que su aparato físico se haga más dinámico, flexible, expresivo y sensible. (63)

Todo lo expuesto hasta aquí muestra que la formación rigurosa, la práctica de una disciplina artística o deportiva, de alguna manera salva al cuerpo de ser confinado al ámbito de lo inferior. Y, aunque en el caso de las artes escénicas, estén involucrados aspectos emotivos y subjetivos, no racionales, el hecho de que se trate de cuerpos disciplinados, cuerpos que almacenan capital, simbólico pero capital al fin, los releva del desprecio al que se refiere Le Breton (2002): “El cuerpo es, axiológicamente, extraño al hombre, se lo desacraliza y se convierte en un objeto de investigación entendido como una realidad aparte. [...] hay que constatar, también, que el cuerpo adquiere un índice despreciativo”. (71)

El cuerpo del artista escénico, entonces, es un cuerpo que, a través de la formación, se masculiniza. Arkadi Nikoláievich continúa con su clase a Stanislavski:

A veces podrán producirse algunas magulladuras o hacerse moretones en la frente. El profesor procurará que esto no sea demasiado grave. Pero recibir una pequeña contusión “en aras de la ciencia” no puede hacer mucho daño. Les enseñará a realizar el próximo movimiento sin dudas innecesarias, sin vacilaciones, *con varonil decisión, valiéndose de la intuición física y de la inspiración.*

Después de haber desarrollado esa fuerza de voluntad en los movimientos y acciones corporales, les resultará más fácil trasladarla a los momentos culminantes de la vivencia, (2009, 66 .Cursiva propia del original)

Sin embargo, la formación (literal) del cuerpo del actor no es equiparable a la del deportista, ni siquiera a la del bailarín, pues el valor del cuerpo del actor radica en que se vuelve “poético” según lo llamó Jacques Lecoq (2003). Este maestro del teatro inició su interés y su estudio por las posibilidades del cuerpo siendo deportista, a partir del estudio de la geometría del cuerpo (19-20).

En su pedagogía de la creación teatral, Lecoq recupera el término mimo más allá de la interpretación sin palabras, en su sentido de mimesis: “Yo situó el acto

de mimar en el centro, como si fuera el cuerpo mismo del teatro: poder jugar a ser otro, poder dar la ilusión de cualquier cosa". (41-42) Esta capacidad de jugar a ser otro, es lo que le entusiasma: "El mimo que yo amo es una identificación con las cosas, para hacerlas vivir, incluso cuando la palabra está presente". (43) Para Stanislavski (2009), este juego debe llegar a ser tan profundo que se pueda "interpretar el papel sin maquillaje ni vestuario, con mi propia cara y mi ropa". Y cuando el actor lo logra, sentirá también una satisfacción personal "Me sentía feliz, porque comprendía el modo en que hay que vivir una vida ajena, y qué significan *la transformación en otro personaje y la caracterización*. Estas son cualidades y dones de la máxima importancia para un actor". (45)

La técnica propuesta por Lecoq (2003) para llegar a este nivel de interpretación no supone la formación física de un cuerpo ideal, sino el desarrollo de las capacidades de movimiento de cada actriz, de cada actor. "*La preparación corporal* [que incluye gimnasia dramática, técnica vocal, respiración, acrobacia dramática] no aspira a alcanzar un modelo corporal, ni a imponer formas teatrales preexistentes. Debe ayudar a cada uno a alcanzar la plenitud del movimiento justo, sin que el cuerpo haga 'más de la cuenta' (en lo escénico), sin que contamine aquello que debe transmitir". (104)

En estas expresiones es claro que el cuerpo representa una posibilidad de plenitud en la expresión, pero también que para ello hay que formarlo, es preciso al mismo tiempo, evitar esa *contaminación* y fortalecer el cuerpo.

El cuerpo del actor está sometido a una serie de exigencias múltiples virtualmente contradictorias. Es un cuerpo que debe ser "significante, orgánico y equilibrado" (Mauro 2010, 38). Un cuerpo que sea capaz de normar sus movimientos, pero a la par debe mantener la espontaneidad; un cuerpo orgánico, capaz de coordinar sus partes para que resulte útil, cuyos movimientos tengan sentido final; un cuerpo en el que la práctica no implique una única forma, como en la danza o el deporte, sino que permita "garantizar la transparencia hacia el personaje, a través de la continuidad rítmica, la unidad, la coincidencia". (38) En definitiva, un cuerpo que sea capaz de atrapar y mantener la atención y la mirada del espectador.

Según explica Karina Mauro (2014), a diferencia del canto, la interpretación musical, la danza u otras artes interpretativas, la acción actoral no difiere de la acción cotidiana. Según esta autora, es la "situación de actuación", el contexto simbólico en el que se realiza la "acción actoral" la que define a la actuación. Es decir, el espacio temporal en el que un sujeto (o varios) "se posiciona para llevar adelante dicho accionar ante la mirada de otro". (124)

En ese sentido, "la situación de actuación se define por la participación necesaria de dos sujetos, aquel que acciona y aquel que observa dicho accionar. El espectador es quien presta su mirada para que el actor se posicione como tal" (126). Es decir, el teatro, la actuación teatral más precisamente, solo puede ser en la medida en la que, parafraseando a Peter Brook: "hay un espacio vacío, un actor y otro que te mire".⁶⁷ Es el espectador quien legitima la actuación mediante su mirada y, por ello, la representación teatral es un continuo. La obra se produce y se consume al mismo tiempo, "en un aquí y ahora inmanente e indeterminado" (127).

En el caso del cine, la cámara ocupa un lugar intermedio entre el actor y el espectador, por lo que "la situación de actuación en cine se circunscribe al momento de la toma o más precisamente, al acto mediante el cual se produce una imagen en movimiento". (128) Imagen que resulta de la acción del actor, pero también de la acción de captar el momento a través de la cámara.

El cuerpo feminizado, el cuerpo ofrecido

A pesar de las diferencias entre teatro y cine, en ambos casos el actor materializa al personaje a través de su cuerpo (Mauro 2014, 37), con el fin de obtener y preservar la mirada del espectador. En ambos casos se trata de cuerpos que "se dan a ver", cuerpos que se ofrecen a sí mismos para la contemplación ajena y, al subordinarse al espectador, se ven feminizados. (Mauro 2020, 5-6)

⁶⁷ La frase original es: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo, lo único que necesito es alguien que camine en este espacio y otro que lo observe para llamarlo un acto teatral". Con ella, Peter Brook da inicio a su libro "El Espacio Vacío". El texto completo está disponible en: <https://actors-studio.org/web/images/pdf/brook.peter.el.espacio.vacio.pdf>

Y, tal como lo explica Karina Mauro citando a Ann Kaplan (1998 en Mauro 2020), no se trata de que la mirada sea masculina en sí misma, sino de que, “dados nuestro lenguaje y la estructura de los sistemas simbólicos y de las relaciones sociales, poseer y ejercer la mirada es estar en la posición masculina” (7). Para esta investigadora, tanto el actor como la actriz son sujetos cargados de significantes femeninos, sobre todo debido a que su éxito o fracaso está ligado a la mirada y a la elección del otro, hecho que se vería reforzado además por el carácter discontinuo y estacional del trabajo actoral.

Esta feminización del cuerpo de actores y actrices, sumada a la feminización de muchos de los espacios de trabajo en el arte, así como a la feminización inherente en el tiempo donado, no remunerado, que se dedica a actividades de creación y producción artística, han sido determinantes en las condiciones de precariedad y de informalidad que prevalecen en este campo. Pero, cada vez con más velocidad, se traslada hacia otros sectores y ramas de actividad en un proceso sin precedentes de feminización del trabajo que, según la filósofa Belén Castellanos (2020), marca el inicio de todo un cambio de época.

Bibliografía

- Carrasco, Cristina. 2001. "La sostenibilidad de la vida humana: ¿Un asunto de mujeres?". *Mientras Tanto*, (82): 43-70. Icaria Editorial. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27820584>
- Castellanos, Belén. 2020. "Edipo y Narciso en el bucle de la producción". En: León, Montalvo y Troya, edit. *Cuidarnos. Cara a cara, cuerpo a cuerpo. VI Encuentro Iberoamericano del Arte, Trabajo y Economía*. Arte Actual - FLACSO. (33:46)
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Traducido por Paula Mahler. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Lecoq, Jacques. 1997. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, traducido y adaptado al Español por Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Alba Editores s.l.u. Barcelona.
- Mauro, Karina. 2020. "Siempre vas a tener trabajo". Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral". *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, (8) jul/sep.
- _____. 2014. "La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico". *Investigación Teatral* (4-5). Diciembre. (120:135)
- _____. 2010. "La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como 'interpretación'" *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, (2) 4, diciembre. (29:40). Universidad Nacional de Córdoba Córdoba, Argentina. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273219411004>
- Mora, Ana Sabrina. 2015. "El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10 (1): 117-130. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297042319007>
- Stanislavski, C. 2009. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. España: Alba Editorial.