ROCÍO GUADARRAMA OLIVERA
MARÍA NOEL BULLONI YAQUINTA
LILIANA ROLFSEN PETRILLI SEGNINI
GUILLERMO QUIÑA
(Coordinadores académicos)

TRABAJO CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

Precariedad, imaginarios, crisis y resistencias

Colección Académica
Investigación

ROCÍO GUADARRAMA OLIVERA
MARÍA NOEL BULLONI YAQUINTA
LILIANA ROLFSEN PETRILLI SEGNINI
GUILLERMO QUIÑA
(Coordinadores académicos)

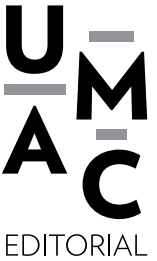
TRABAJO CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

Precariedad, imaginarios, crisis y resistencias

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

UAMC Editorial es el sello que identifica una voluntad y un deseo: publicar libros que conversen y aporten a la sensibilidad y la inteligencia. Vislumbramos un catálogo de obras que desde la universidad se sumen a las expresiones más destacadas del pensamiento y la creación. Sustenta esta iniciativa la Rectoría de la UAM Unidad Cuajimalpa.

La **Colección Académica** está dedicada a obras que son resultado de la investigación, docencia y difusión que se llevan a cabo en la UAM. Lugar de encuentro que reúne a especialistas de la universidad y a autores de otros espacios, la colección está organizada en tres series a partir de nuestras tareas sustantivas.


UMAC
EDITORIAL

Esta obra fue evaluada para su publicación por el Consejo Editorial de la Rectoría de la UAM Unidad Cuajimalpa, con base en los dictámenes solicitados a pares académicos mediante un esquema que preserva el anonimato mutuo. Estos dictámenes resultaron favorables.

Primera edición, 2026

D. R. © 2026, de esta edición:
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Cuajimalpa
Av. Vasco de Quiroga 4871, col. Santa Fe Cuajimalpa
Alcaldía Cuajimalpa de Morelos
C. P. 05348, Ciudad de México
www.cua.uam.mx

Diseño de colección: Xanic Galván Nieto
Formación: Susana Vargas

ISBN: 978-607-28-3785-0
ISBN: 978-607-28-1716-6 (Colección)

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito de los titulares de los derechos.

HECHO EN MÉXICO / MADE IN MEXICO

ROCÍO GUADARRAMA OLIVERA
MARÍA NOEL BULLONI YAQUINTA
LILIANA ROLFSEN PETRILLI SEGNINI
GUILLERMO QUIÑA
(Coordinadores académicos)

TRABAJO CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

Precariedad, imaginarios, crisis y resistencias

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

UAM C
EDITORIAL

ÍNDICE

12 **INTRODUCCIÓN**
Rocío Guadarrama Olivera, María Noel Bulloni Yaquinta
Liliana Rolfsen Petrilli Segnini y Guillermo Quiña

PRIMERA PARTE:
CONCEPTOS, ENFOQUES Y DEBATES

30 **Capítulo 1**
La expansión del trabajo precario en la cultura. Dilemas y contrapuntos
Rocío Guadarrama Olivera

64 **Capítulo 2**
Precariedad estructural: análisis cuantitativo y comparado del trabajo cultural
Rosa Estela García-Chanes, Hedalid Tolentino Arellano y Guillermo Quiña

98 **Capítulo 3**
Precariedad laboral y políticas culturales: de la invisibilidad a la emergencia
Rocío Guadarrama Olivera, María Noel Bulloni Yaquinta, Alejandra Jaramillo-Vázquez, Liliana Rolfsen Petrilli Segnini y Carmen Lúcia Rodrigues Arruda

SEGUNDA PARTE: CAPAS Y TRAMAS DEL TRABAJO CULTURAL EN ARGENTINA, BRASIL Y MÉXICO

136 **Capítulo 4**
La precariedad transfigurada. Una aproximación a las representaciones del trabajo cultural y creativo en Argentina
Guillermo Quiña

166 **Capítulo 5**
Actuar y persistir en tiempos de pandemia: los motivos que dan vida al teatro independiente en México
Alejandra Jaramillo-Vázquez

192 **Capítulo 6**
Pensarse como artista o como persona trabajadora de la danza contemporánea en la Ciudad de México
Patricio Juárez Flores

224 **Capítulo 7**
Artistas escénicos en México. Entre la precariedad y la resiliencia
Rocío Guadarrama Olivera, Hedalid Tolentino Arellano y Rosa Estela García-Chanes

252 **Capítulo 8**
La pandemia COVID–19 y sus implicaciones para el trabajo artístico en Brasil
Liliana Rolfsen Petrilli Segnini

290 **Capítulo 9**
Movimientos y políticas culturales pospandemia en Brasil: Campinas-SP, un estudio de caso
Carmen Lúcia Rodrigues Arruda y Cassiane Tomilhero Frias

320 **Capítulo 10**
Enfrentando la precariedad del trabajo cultural: luchas y logros colectivos en la industria audiovisual en Argentina
María Noel Bulloni Yaquinta

350 **Anexo**
Imágenes y anclajes narrativos del trabajo cultural durante la pandemia
Rocío Guadarrama Olivera, curadora

408 **De las personas autoras**

INTRODUCCIÓN

Rocío Guadarrama Olivera
María Noel Bulloni Yaquinta
Liliana Rolfsen Petrilli Segnini
Guillermo Quiña

El trabajo cultural[1] ha sido históricamente un campo de tensiones entre el deseo de autonomía y la subordinación efectiva, el reconocimiento simbólico y la desatención en los hechos, así como entre las garantías como promesa y la desprotección real. Estas tensiones se acentúan en contextos de creciente precarización y mercantilización de la producción cultural, donde la intermitencia, la multiactividad y la falta de derechos laborales definen la experiencia cotidiana de quienes trabajan en el sector. Es común que la exaltación de la creatividad en el discurso neoliberal tropiece con la fragilidad cotidiana de los trabajadores y las trabajadoras culturales,[2] atravesada por desigual-

1 A lo largo de la obra, empleamos el término 'trabajo cultural' para referirnos a las actividades desarrolladas por el conjunto de trabajadores y trabajadoras de las artes y la cultura. Si bien en algunos capítulos se utilizan términos como artistas o creadores, en función de su centralidad en ciertos análisis, entendemos que esta categoría es más inclusiva, ya que engloba también a obreros, técnicos y profesionales que participan, directa e indirectamente, en el proceso colectivo de producción de bienes y servicios culturales.

2 En cuanto al uso del género en el lenguaje, seguimos los lineamientos de la escritura académica, pero optamos por estrategias que minimicen el sesgo sexista en coherencia con la perspectiva crítica que atraviesa este trabajo.

dades internas, estrategias individuales y colectivas de resistencia y el desinterés de las instituciones públicas.

Desde inicios del siglo XXI, y desde diversas perspectivas, numerosos estudios han señalado la centralidad del trabajo cultural en la reconfiguración del capitalismo contemporáneo (Banks, 2017; Hesmondhalgh y Baker, 2011; Menger, 2005, 2009). En particular, se subraya el carácter paradigmático de las nuevas formas de trabajo, caracterizadas por la flexibilización extrema y la erosión de derechos. Sin embargo, estas dinámicas no operan de manera homogénea.

En América Latina, donde la institucionalidad laboral es frágil y las desigualdades estructurales profundas, las contradicciones del trabajo cultural adquieren rasgos específicos, a la vez que se inscriben en procesos de precarización del trabajo formal e informal que adoptan diferentes tonalidades según los mercados de trabajo, la ocupación, la clase, el género, la raza, la etnia y otras características como la edad y la escolaridad.

En este marco, el libro que aquí presentamos reúne un conjunto de aportes teóricos, metodológicos y estudios empíricos situados en Argentina, Brasil y México, las tres mayores economías de América Latina. Sin proponerse como una comparación sistemática, los capítulos dialogan entre sí a partir de una preocupación común: comprender las múltiples formas en que se organiza, se valora y se disputa el trabajo cultural en la región. La pandemia de COVID–19 operó como un punto de inflexión que no solo intensificó condiciones preexistentes de precariedad, sino que también habilitó nuevas posibilidades de visibilización, reflexión y demanda colectiva. En este sentido, el contexto de crisis global funciona como telón de fondo, pero también como catalizador de muchas de las preguntas que recorren esta obra colaborativa sobre el presente y el futuro del trabajo cultural en la región.

Las ideas iniciales de este libro se gestaron al calor de estos debates en el Seminario Permanente sobre Trabajo y Cultura en América Latina,[3] espacio de reflexión e intercambio de docentes, investigadores y estudiantado de posgrado de diversas instituciones académicas de los tres países que aquí se abordan. Este seminario es la expresión de una trayectoria de diálogo y cooperación conjunta en el que se han consolidado vínculos estrechos entre personal de comunidades académicas de la región a lo largo de más de una década. Sus antecedentes pueden rastrearse hasta el Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Trabajo (ALAST) de 2013, donde comenzó a delinearse una agenda común en torno a las transformaciones del trabajo cultural. Esta articulación se materializó en una primera publicación colectiva (Segnini y Bulloni, coords., 2016) en la que planteamos la necesidad de generar un espacio de pesquisa e intercambios sobre el trabajo artístico y cultural en la región, y se fortaleció tres años después, nuevamente bajo el cobijo de ALAST, con mesas y paneles específicos sobre la temática. Estos intercambios académicos han continuado en los últimos años a través de presentaciones conjuntas en congresos como los organizados por la Latin American Studies Association (LASA), la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS) y nuevas instancias de ALAST. En particular, durante la pandemia y la pospandemia, estos encuentros cobraron un renovado impulso, reflejando la necesidad de pensar colectivamente los desafíos del sector en un contexto de crisis global. Entre sus frutos también se cuenta la formación de jóvenes investigadores, cristalizada en asesorías, tesis

3 Dicho Seminario, con asiento en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, fue la forma institucional adoptada por un trabajo en colaboración de largo aliento.

de grado y posgrado, estancias académicas, publicaciones, conferencias y otras actividades alimentadas por encuentros periódicos en el marco de este seminario.

En su conjunto, las investigaciones aquí reunidas tienen como trasfondo un período clave que abarca desde los inicios del siglo XXI hasta la crisis sanitaria de 2020, y sus efectos inmediatos, en tanto la pandemia no solo agudizó las condiciones preexistentes de precariedad, sino que también generó oportunidades para visibilizar estas problemáticas, al tiempo que contribuyó a un mayor reconocimiento del trabajo cultural —y de quienes lo realizan— como un componente esencial de la sociedad.

Las discusiones y resultados concretados en estas indagaciones se sostienen en trayectorias sólidas, tanto individuales como colectivas, algunas de largo aliento, fomentadas por quienes comenzamos este recorrido, y otras más recientes, continuadas por jóvenes investigadores e investigadoras que se sumaron con entusiasmo a esta empresa colectiva y que en los últimos años la han enriquecido con nuevas miradas e interrogantes formuladas desde sus proyectos de investigación, tesis de posgrado y estudios posdoctorales.

Esta diversidad generacional y de experiencias se plasma en los textos que comprenden este libro, caracterizados por sus lenguajes fecundos, clásicos e innovadores, multidisciplinarios en el ámbito de las ciencias sociales, con énfasis particular en los estudios laborales y la sociología del trabajo, pero también con aportes que provienen de la antropología y los estudios culturales. En ellos se combinan metodologías cuantitativas y cualitativas para abordar las dimensiones económicas, institucionales, sociodemográficas y subjetivas del trabajo cultural. Asimismo, son notorios los análisis mixtos sostenidos, por un lado, en fuentes estadísticas y documentales y, por otro, en

entrevistas semiestructuradas y en profundidad, observación participante, estudios de caso y enfoques que permiten el examen estructural y significativo de la precariedad laboral. Ésta es vista como tendencia en el largo plazo, pero también como conjunto heterogéneo de percepciones y experiencias individuales y colectivas en circunstancias coyunturales como la pandemia de COVID–19. En esta dirección, varios de los capítulos y el anexo que integran este volumen ponen especial énfasis en conocer e interpretar las voces de las y los actores en términos de sus recorridos artísticos y profesionales, las iniciativas organizativas surgidas en dichos contextos, así como las acciones colectivas llevadas a cabo por ellos.

La obra traza un recorrido que refleja los esfuerzos por construir un análisis colectivo que aporte reflexiones conceptuales, metodológicas y políticas para el estudio de esta temática en el presente regional. En el plano conceptual, propone una lectura actualizada y situada de la precariedad laboral en el trabajo cultural en América Latina, resaltando su pertinencia y potencialidad como emblema de las transformaciones laborales contemporáneas. Algunos capítulos articulan lecturas comparadas entre los países abarcados por la obra y ponen en diálogo experiencias en ámbitos como la producción de estadísticas sectoriales y las políticas culturales. Estos enfoques permiten contrastar problemáticas comunes y especificidades nacionales, ofreciendo una perspectiva más amplia sobre los interrogantes, las respuestas y los desafíos abiertos en el trabajo cultural.

A su vez, el libro examina las experiencias concretas de las y los trabajadores culturales en distintos escenarios en Argentina, Brasil y México, destacando su heterogeneidad y las formas de acción colectiva en busca de la defensa de sus intereses y el reconocimiento de sus derechos laborales. En este sentido, se recorren diversas experiencias

que muestran cómo la pandemia, lejos de generar un punto de inflexión uniforme, profundizó tendencias preexistentes, pero también abrió nuevos espacios para la reivindicación y la organización colectiva. El anexo final busca penetrar aún más hondo en las experiencias que pusieron a prueba la capacidad de sobrevivencia de quienes se dedicaban a las actividades culturales, mediante imágenes y relatos que otorgan un sentido articulado e histórico a lo vivido en aquellos momentos críticos.

Desde una perspectiva de análisis mayormente cualitativa, se identifican los factores que perpetúan formas de trabajo y de vida basadas en la multiactividad, la intermitencia y el trabajo por proyectos, dentro de un marco de inseguridad social. Al mismo tiempo, se exploran los aspectos contrastantes del trabajo artístico, como la arraigada vocación profesional, que persiste a pesar del impacto emocional generado por la incertidumbre laboral, la individualización de las relaciones de trabajo y el escaso reconocimiento social de las profesiones culturales.

La identificación de las condiciones estructurales del trabajo cultural, junto con el análisis pormenorizado de sus contrastes y particularidades en los casos estudiados, no solo contribuye a ampliar el conocimiento sobre las transformaciones del trabajo en tiempos de crisis, sino que también permite visibilizar el papel fundamental de estos actores en el campo cultural. Al poner en evidencia estas dinámicas, la obra espera aportar nuevos elementos a la comprensión de las condiciones laborales en el sector, a la vez que ofrecer insumos valiosos para la formulación de políticas públicas y el fortalecimiento de estrategias gremiales y colectivas que permitan avanzar en la protección de estos trabajadores y trabajadoras.

A fin de cuentas, esta obra fue concebida como una reflexión crítica imprescindible en un contexto excepcional de crisis global donde el trabajo cultural resulta especialmente afectado. Nuestro propósito, desde el inicio, fue imaginar caminos propios de reflexión sobre el trabajo cultural en América Latina que, a la postre, enriquezcan los debates internacionales de cara a los grandes retos del mundo actual. De ahí que, aunque hay un hilo rector que atraviesa las discusiones de los diez capítulos y el anexo que componen esta obra colectiva —que giran alrededor de las dimensiones de la precariedad en el campo del trabajo cultural—, los abordajes presentados son variados, atendiendo a líneas temáticas y procedimientos de análisis diversos. Esta lógica abierta de razonamiento no podía terminar de otra manera más que con una invitación a robustecer este campo de estudio y a formular alternativas de solución de los problemas concretos de las personas que trabajan en la cultura.

Plan del libro

En lo que sigue, presentamos la estructura de la obra, organizada en dos grandes partes y un anexo final.

La primera parte tiene como propósito tender puentes conceptuales y metodológicos entre el pensamiento teórico y la reflexión crítica aplicada a la construcción de la realidad del trabajo cultural desde los datos estadísticos y las prácticas políticas. Los tres capítulos incluídos en esta sección identifican las dimensiones relevantes de este sector de actividad en relación con el debate sobre la precariedad y su materialización diferenciada en el mercado de trabajo y las políticas culturales en Argentina, Brasil y México.

La segunda parte muestra las contradicciones del trabajo cultural, agudizadas por la pandemia de COVID–19. A lo largo de siete capítulos se abordan situaciones disímiles ancladas en sectores y actividades específicas de los tres países considerados. Si bien estos abordajes dialogan con los ejes generales de la primera parte, también desarrollan debates propios de cada contexto particular, permitiendo observar de manera situada las diversas formas del trabajo cultural en relación con la precariedad laboral y los puntos de inflexión introducidos por la crisis sanitaria. De este modo, ambas secciones se articulan en un intercambio dinámico entre perspectivas generales y análisis localizados, ofreciendo una mirada integral sobre las condiciones laborales en el ámbito cultural de los países contemplados.

Para cerrar la obra, incorporamos un anexo que reúne testimonios visuales y discursivos producidos paralelamente a la investigación. Allí se presentan registros —fotografías, videograbaciones y relatos— que reflejan las experiencias más íntimas surgidas de las pesquisas etnográficas que alimentan la segunda parte del libro. Estos materiales conforman una memoria viva de los momentos convulsos de la pandemia de COVID–19 y muestran las iniciativas desplegadas por las comunidades culturales para resistir y reinventarse. La recopilación, selección y articulación de estos contenidos estuvo a cargo de Rocío Guadarrama Olivera.

En el primer capítulo de la primera parte, Rocío Guadarrama Olivera sugiere que el trabajo cultural es una de las expresiones por excelencia de la precariedad laboral en el capitalismo neoliberal. A través de un análisis sucinto de la literatura internacional y latinoamericana, muestra que el crecimiento de las actividades culturales en la primera década del siglo XXI se produjo en un contexto de flexibilización del mercado laboral, con empleo intermitente, contratos a

tiempo parcial y trabajo por proyecto. Esta actualización del debate permite identificar tanto los factores estructurales de la precariedad como las subjetividades subalternas y las formas de acción colectiva emergentes durante la pandemia, aspectos que se analizan en los capítulos 2 y 3, respectivamente. Asimismo, se adelantan algunas de las revelaciones más significativas de los siete capítulos que componen la segunda parte de la obra, que muestran los efectos disímiles de la crisis de COVID–19 sobre la capacidad de los trabajadores culturales para construir nuevos imaginarios sobre su pertenencia política e identitaria. Al final, se examina cómo estos procesos reconfiguran las relaciones laborales y los modos de organización en el sector cultural en los tres países de interés.

El segundo capítulo constituye un esfuerzo original por caracterizar cuantitativamente las dimensiones sociolaborales del trabajo cultural en Argentina, Brasil y México, en un contexto donde, a pesar de antecedentes aislados, la escasez de fuentes de información específica dificulta dimensionar con precisión las realidades de los sectores y trabajadores del campo cultural, tanto a nivel nacional como en términos comparativos. A partir del uso de indicadores armonizados y el análisis de microdatos de las encuestas nacionales sobre el mercado laboral entre 2019 y 2023, Rosa Estela García-Chanes, Hedalid Tolentino Arellano y Guillermo Quiña presentan un panorama detallado de las características sociodemográficas y laborales de la población ocupada en arte y cultura. Este aporte no solo permite trazar un diagnóstico actualizado, sino que también abre nuevas líneas de investigación en torno a las condiciones del trabajo cultural en la región. En particular, proponen tres hipótesis clave sobre el tema que se condensan en los siguientes postulados: a) el sector del arte y la cultura ha sido uno de los de mayor crecimiento poblacional en

América Latina, aunque esa tendencia se vio afectada por la pandemia; b) el trabajo cultural se caracteriza por la persistencia de las brechas de género; y c) a pesar de que la pandemia evidenció la vulnerabilidad estructural del sector, existen diferencias en la velocidad de su recuperación posterior.

Para cerrar esta primera parte del libro, en el tercer capítulo, Rocío Guadarrama Olivera, María Noel Bulloni Yaquinta, Alejandra Jaramillo-Vázquez, Liliana Rolfsen Petrilli Segnini y Carmen Lúcia Rodrigues Arruda exponen un tema históricamente invisibilizado: las formas en que las políticas públicas en América Latina enfrentan —o evaden— la precariedad estructural del trabajo en el sector cultural. A partir de una extensa investigación documental en los tres países que nos incumben, el capítulo analiza los avances, omisiones y contradicciones que atraviesan las medidas de rescate implementadas en el sector por sus gobiernos durante la pandemia, las diferencias y similitudes entre las mismas, así como la participación de los trabajadores en distintos momentos de la crisis. Los hallazgos evidencian que las respuestas estatales fueron insuficientes, fragmentarias y desiguales en los tres países. Sus conclusiones coinciden en reconocer la importancia de la emergencia de los trabajadores culturales en esta coyuntura, que, aunque parcial y discontinua, abrió espacios de reflexión y acción colectiva fundamentales para el análisis político y social a largo plazo. Al mismo tiempo, el capítulo aporta claves para repensar el papel del Estado y la agencia de los trabajadores en la configuración de estrategias de protección y reconocimiento laboral en el sector cultural.

Los capítulos que integran la segunda parte del libro fueron organizados a partir de una articulación flexible entre enfoques temáticos y contextos nacionales. El recorrido propuesto transita desde investi-

gaciones que exploran los sentidos subjetivos del trabajo cultural hasta aquellas que se centran en experiencias colectivas de organización y disputa por el reconocimiento y la mejora de las condiciones laborales. Esta disposición busca acompañar los distintos niveles desde los cuales se interroga el trabajo cultural —desde la vivencia individual hasta las formas de acción colectiva—, a la vez que da cuenta de la heterogeneidad de sectores, situaciones y escalas de análisis presentes en los estudios aquí reunidos. Cada uno de estos casos responde a una configuración particular de condiciones históricas, ocupacionales y territoriales que les otorgan un carácter singular al tiempo que los inscriben en problemáticas más amplias. Lejos de establecer una tipología cerrada, se ofrece así un mapa posible de problemas, abordajes y lenguajes que permite observar cómo se actualizan y reconfiguran las desigualdades, los sentidos y las disputas en torno al trabajo cultural en América Latina.

En este marco, los siete capítulos que componen la segunda parte abordan, desde diferentes perspectivas teóricas y disciplinares, las experiencias, percepciones y prácticas de los trabajadores culturales en el contexto de la pandemia y pospandemia. Con un fuerte anclaje en las artes escénicas, pero también con una referencia imprescindible al sector audiovisual, estos estudios de caso exploran las tensiones entre distintas formas de inserción laboral, la intermitencia del empleo y las desigualdades en el acceso a derechos y protección social. A través de estos análisis situados se profundiza en los desafíos que enfrenta el trabajo cultural en un escenario de crisis e incertidumbre, ofreciendo una mirada complementaria y en diálogo con las dimensiones generales presentadas en la primera parte.

En el capítulo 4, la investigación de Guillermo Quiña propone incorporar al análisis de las realidades laborales del sector cultural la

dimensión representacional y subjetiva de quienes se desempeñan en él. A partir de un enfoque cualitativo sostenido en grupos focales y entrevistas con trabajadores de diferentes rubros y actividades, el capítulo revela la particular estructura de sentimientos de los trabajadores creativos de Buenos Aires, condensada en el llamado emprendedorismo y anclada en los imaginarios de movilidad y dinamismo de sus trayectorias laborales y profesionales, la versatilidad y flexibilidad en el uso del tiempo en la cotidianidad laboral y la importancia del placer y el goce en el ejercicio de la propia actividad creativa.

Por su parte, en el capítulo 5, Alejandra Jaramillo-Vázquez pone en el centro de su mirada a un grupo de actores y actrices del teatro independiente en la Ciudad de México. Por medio de los datos obtenidos en 21 entrevistas cualitativas, descubre su deseo de seguir actuando a pesar de las profundas dificultades impuestas por el confinamiento. Según la autora, este sentido de persistencia tiene que ver con factores más profundos, afectivos, y con compromisos profesionales y existenciales que se mantienen inquebrantables aún en las condiciones críticas experimentadas durante la pandemia.

A partir de acercamientos cualitativos basados en entrevistas y etnografías participativas realizadas durante la pandemia, en el capítulo 6, Patricio Juárez Flores analiza los sentidos sobre el trabajo de artistas de la danza contemporánea en la Ciudad de México. Sus indagaciones enfocan los modos en que, durante el agravamiento de condiciones laborales históricamente precarias, se tensiona lo laboral y lo vocacional en el trabajo artístico, abriendo reflexiones sobre lo que significa vivir del arte, sobre el valor social de su profesión, así como sobre la necesidad de imaginar rutas para mejorar las condiciones de su trabajo frente a un futuro incierto.

En el capítulo 7, Rocío Guadarrama Olivera, Hedalid Tolentino Arellano y Rosa Estela García-Chanes profundizan en la situación de quienes se desempeñan como artistas escénicos en México, identificando los efectos tanto objetivos como subjetivos de la pandemia mediante una encuesta virtual que contiene preguntas cerradas y abiertas sobre personas vinculadas a la música, la danza y el teatro. Este instrumento híbrido, entre encuesta y entrevista, fue ideado para su aplicación en los meses más difíciles de la pandemia en los que era difícil la comunicación cara a cara. En el análisis destacan las narrativas que revelan el sentido de su trabajo, su disposición al cambio y su percepción del futuro, aspectos que muestran una cierta forma de resiliencia transformativa. Uno de los principales hallazgos de esta investigación mixta es la capacidad de los y las artistas para superar el aislamiento de sus públicos mediante las ventajas de la comunicación virtual, pese al riesgo de perder la esencia de sus prácticas creativas, basadas en la presencialidad.

Esta capacidad de imaginación de los artistas escénicos también se plasma en las respuestas de los artistas brasileños frente a las medidas de emergencia instrumentadas por el gobierno federal en Brasil, tal como se aborda en el capítulo 8. Allí, Liliana Rolfsen Petrilli Segnini expone los resultados de una amplia investigación basada en fuentes documentales, estadísticas y entrevistas que le permiten ilustrar las características de la crisis y las respuestas de las y los músicos en el periodo de la pandemia: tanto de los que mantuvieron vínculos de trabajo formales en las orquestas y en la docencia, como de quienes trabajaban de forma intermitente —considerando diferencias y jerarquías de género y raza/etnia/color de piel—. El capítulo analiza también las implicaciones de las medidas de emergencia que respondieron a los movimientos sociales virtuales de los artistas

en el contexto de la pandemia del coronavirus y las estrategias que los músicos desarrollaron para mantenerse cerca de sus públicos.

El caso de la movilización de las comunidades culturales en Campinas, São Paulo, Brasil, es ejemplar en el contexto latinoamericano. En el capítulo 9, Carmen Lúcia Rodrigues Arruda y Cassiane Tomilhero Frias estudian los mecanismos de gestión de la cultura en momentos de una doble crisis política y sanitaria, así como la participación individual y colectiva de distintos agentes de la cadena cultural que actúan profesionalmente en actividades relacionadas con los procesos de arte, producción, iluminación y escenografía, entre otros. Por medio de una amplia investigación participante y documental, las autoras muestran la transformación de esta participación comprometida de personas que se desempeñan en el trabajo cultural en un inusitado movimiento social, a la vez que describen sus efectos en la creación de nuevas leyes de promoción de la cultura.

En el capítulo 10, María Noel Bulloni Yaquinta analiza un contrapunto indispensable en este caleidoscopio del mundo cultural: el caso de los trabajadores de la industria audiovisual argentina. A partir de un enfoque cualitativo, que combina entrevistas y análisis documental, examina dos aspectos trascendentes: la incidencia sindical en políticas públicas culturales durante la pandemia y la movilización de trabajadores para mejorar sus salarios, especialmente en sectores ligados a plataformas de *streaming*. La investigación pone de relieve una dimensión clave y poco visibilizada en los estudios sobre el trabajo cultural: la importancia de la agencia y la acción colectiva a pesar de la fragmentación y flexibilidad predominantes en el sector. En este contexto, la autora argumenta que, aunque la institucionalización sindical y las tradiciones gremiales puedan ser vistas como excepcionales, siempre existen posibilidades de acción colectiva, como

demuestra el caso de la pandemia. Este análisis aporta una comprensión valiosa sobre cómo la organización colectiva puede incidir en la regulación laboral y mejorar las condiciones de trabajo, incluso en contextos de alta flexibilidad. Así, el capítulo no solo destaca las dinámicas de precarización e individualización del trabajo, sino que también subraya la capacidad de las y los trabajadores para organizarse y defender sus derechos, a pesar de las adversidades.

Finalmente, el volumen cierra con un anexo compuesto por materiales complementarios vinculados al trabajo de campo.

En definitiva, este libro aspira a constituirse en una contribución original para el debate académico sobre el trabajo cultural en América Latina, a la vez que desea participar en la visibilización pública de sus problemáticas y en la construcción de líneas de actuación que permitan enfrentar la precariedad del sector. Fruto de sostenidos intercambios y con un enfoque multidimensional y comparativo, la obra ofrece una mirada amplia sobre las condiciones laborales en el ámbito cultural de Argentina, Brasil y México, destacando tanto las persistencias como las transformaciones que han marcado su evolución en las últimas décadas. Al poner en diálogo perspectivas teóricas, metodológicas y empíricas diversas, esperamos que este libro sea un insumo valioso para estudiantes, investigadores, trabajadores culturales, organizaciones gremiales y formuladores de políticas, fomentando nuevas discusiones y propuestas en torno a la regulación y protección del trabajo cultural en la región.

Agradecemos a la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, por su invaluable apoyo para lograr los cometidos de esta obra. Asimismo, reconocemos a las instituciones académicas que facilitaron el intercambio intelectual mediante redes y foros de discusión que abrieron nuevos horizontes sobre los debates planteados.

Extendemos nuestra gratitud a las y los dictaminadores anónimos por sus valiosas observaciones, así como al equipo editorial, cuya mirada meticulosa reforzó la coherencia del texto y su calidad narrativa para acercarlo a un público lector más amplio.

Por último, dedicamos este volumen a las personas trabajadoras del arte y la cultura que, de manera generosa, compartieron sus experiencias y aspiraciones en la búsqueda de condiciones de vida y de trabajo más justas, orientadas a fomentar la creatividad y el cambio social.

Ciudad de México, Buenos Aires,
Campinas y Bariloche
Enero de 2026

Referencias

Banks, M. (2017). *Creative justice: Cultural industries, work and inequality*. Rowman & Littlefield.

Hesmondhalgh, D. y Baker, S. (2011). *Creative labor*. Sage.

Menger, P. (2005). *Les intermittents du spectacle: Sociologie du travail flexible*. École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Menger, P. (2009). *Le travail créateur: S'accomplir dans l'incertain*. Seuil/Gallimard.

Segnini, L. y Bulloni, M. N. (Orgs.) (2016). *Trabalho artístico e técnico na indústria cultural* [recurso electrónico]. Itaú Cultural. https://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/pesquisa/ebooks/398279.pdf

PRIMERA PARTE:
CONCEPTOS, ENFOQUES Y DEBATES

CAPÍTULO 1

LA EXPANSIÓN DEL TRABAJO PRECARIO EN LA CULTURA. DILEMAS Y CONTRAPUNTOS

Rocío Guadarrama Olivera

Cuando hablamos de trabajo cultural en el siglo XXI nos referimos a uno de los modelos que mejor sintetiza los rasgos del trabajo contemporáneo. Al despuntar el nuevo siglo, el crecimiento acelerado de las actividades culturales y el papel preponderante de las industrias creativas llamaron la atención sobre la figura del artista autónomo (Rowan, 2010), que se concibe a sí mismo como dueño de su tiempo y de sus ideas, laborioso y cualificado, a semejanza de los maestros constructores especializados, los *bâtisseurs* de las catedrales medievales. Más allá de estas aspiraciones, los creadores culturales contemporáneos viven en la tensión generada entre sus anhelos de libertad, éxito e inventiva, y su subordinación efectiva a las reglas del mercado y de la mercadotecnia, de las que dependen su reconocimiento y su subsistencia. En palabras del filósofo Byung-Chul Han (2017), esta paradoja entre libertad y subordinación se traduce, usualmente, en una forma de autoexplotación; no es casualidad que la otra cara de estos *bâtisseurs* culturales sea la del trabajador precario, multiactivo e intermitente, supeditado mediante contratos temporales, a tiempo parcial o bajo regímenes de pasantías.

Esta lógica del creador libre se infiltra en las políticas públicas y se traduce en clasificaciones, normativas, reglamentos y prácticas de

promoción cultural que no se corresponden con las condiciones reales de trabajo y de vida del heterogéneo y desigual universo de las personas que viven de la cultura. Al mismo tiempo, estas creencias son el sustento de un discurso individualista que dificulta el desarrollo de una conciencia colectiva —gremial y profesional—, lo cual termina por inhibir su visibilidad y reconocimiento en el espacio público.

En este capítulo examino las implicaciones teóricas, epistemológicas y metodológicas derivadas de esta paradoja, cuyas expresiones diversas se profundizan en los apartados subsecuentes de este libro, con particular atención al caso de las trabajadoras y trabajadores de las artes escénicas. Este análisis permite, además, visibilizar las desigualdades internas que atraviesan a este sector, en comparación con otras ocupaciones caracterizadas por mayores niveles de formalización y estabilidad, como las asociadas a la industria audiovisual.

Cabe aclarar que las indagaciones de esta problemática coincidieron con la pandemia de COVID–19, lo que permitió conocer en toda su magnitud las manifestaciones de la precariedad laboral en un contexto de crisis. Este acontecimiento inesperado reveló dinámicas políticas inusuales entre los creadores escénicos *freelance*, en particular su capacidad de reflexión y movilización en un contexto atípico e incierto que amplifica sus voces e identidades en la esfera pública (Guadarrama y Jaramillo-Vázquez, 2025). Así mismo, sacó a la luz otras situaciones poco estudiadas, como el papel estratégico de las organizaciones sindicales entre los trabajadores más formalizados como los ocupados en las actividades audiovisuales (Bulloni, 2020).[1]

1 Sobre la capacidad de los trabajadores culturales para enfrentar los desafíos de la pandemia de COVID–19 consúltese el Anexo de este libro.

En este ensayo retomo ideas desarrolladas en trabajos anteriores sobre las dimensiones históricas de la precariedad laboral (Guadarrama, Hualde y López, 2014; Hualde, Guadarrama y López, 2016; Guadarrama, 2019), aunque considero también sus expresiones más recientes, todas ellas desarrolladas en el marco específico de la sociología del trabajo. Me interesa particularmente dar cuenta de las materialidades emergentes de este fenómeno en el ámbito del trabajo cultural y sus resignificaciones subjetivas, expresadas en los actos y sentimientos de los trabajadores de este sector en América Latina. Finalmente, examino las repercusiones de este fenómeno amplificadas por la pandemia.

La precarización del trabajo en las sociedades del nuevo siglo

En las dos últimas décadas del siglo XX la crisis del estado de bienestar y el auge del neoliberalismo reconfiguraron el mundo del trabajo. La gestión colectiva, sostenida en contrataciones y empleos estables, fue reemplazada por una administración más fluida e individualizada del empleo. Este cambio estructural, que transformó las relaciones laborales, las trayectorias profesionales y los sistemas de protección del empleo, fue el escenario en el que se acuñó la imagen del llamado "trabajador de la precariedad" (Paugam, 2000).

Apenas llegado el nuevo siglo, la literatura especializada en el amplio campo de los estudios laborales centró su mirada en dos hitos que cambiaron el mundo del trabajo. El primero se refiere al incremento del trabajo informal impulsado por el avance tecnológico, las nuevas formas de organización del trabajo y la flexibilización laboral.

El segundo resalta el proceso de precarización del mercado laboral, concretizado en los contratos a tiempo parcial, el trabajo por proyecto, el empleo no registrado y otras modalidades de ocupación consideradas "atípicas" (De la Garza, 2000; Neffa, dir., et al., 2010).

Estos cambios comparten condiciones laborales por debajo de los niveles normativos aceptados por las instancias internacionales (ESOPE, 2005) que excluyen de los sistemas de seguridad social a una creciente masa de trabajadores —principalmente mujeres, jóvenes y migrantes—, a quienes el economista inglés Guy Standing (2011) identifica como "el nuevo precariado".

Visto así, podemos decir que la transición al siglo XXI coincide con el desmoronamiento del empleo estable y regulado, que hasta entonces se consideraba la condición ideal para garantizar derechos laborales mínimos y para reconocer al trabajador como sujeto de derechos (Castel, 1997; Paugam, 2000). Al mismo tiempo, la institucionalización de la precariedad laboral emergió como un proceso con profundos contrastes en los mercados de trabajo, según fuese el perfil sociodemográfico de las personas ocupadas, sus condiciones de empleo, el marco regulatorio de las relaciones laborales, los sistemas de protección social y, por supuesto, la capacidad de organización y acción colectiva de los sujetos (Cano, 1998; Lautier, 1999; ESOPE, 2005; Miguélez y Prieto, 2008).

En la segunda década del nuevo siglo, los estudios comparativos europeos ya mostraban que el empleo precario, si bien es inherente a las diversas formas históricas del capitalismo, cobra mayor relevancia con la crisis del estado de bienestar en los países desarrollados y adquiere dimensiones particulares en los países en desarrollo, en

donde predominan las relaciones de trabajo informal (Mosoetsa, Stillerman y Tilly, 2016).[2]

En esta línea de análisis, las investigaciones reunidas en la obra colectiva *On the Road to Global Labour History* (2017) examinan las modalidades de precariedad laboral asociadas a configuraciones transhistóricas de "esclavitud moderna", en las cuales se hace evidente un doble control sobre el proceso de trabajo (De Vito, 2017): de un lado, el ejercido desde arriba en función de las necesidades de los empleadores y de la orientación política e ideológica de los responsables de las políticas públicas, y, de otro, el imaginado desde abajo por los trabajadores desde sus particulares percepciones y experiencias.

Los estudios centrados en procesos de largo plazo y en la identificación de las dinámicas contrastantes del capitalismo global han propiciado un reencuentro fértil entre la historia, los estudios sociales y las humanidades para construir categorías más amplias de la precariedad laboral. Eloisa Betti (2018), historiadora de la Universidad de Bolonia, sintetiza esta aproximación en el diálogo que sostiene con Fatima El-Tayeb, profesora de literatura, estudios étnicos y de género, nacida en Alemania y militante del feminismo negro y *queer* de color. Según Betti (2018, p. 292), ambas comparten la idea fundamental de que la precariedad es "un elemento estructural de largo plazo del sistema capitalista", pero enfatizan la necesidad de incorporar las dimensiones subjetivas que los estudios feministas y decoloniales han destacado para visibilizar las desigualdades y experiencias de discriminación vinculadas a la precarización laboral. Esta condición

2 Para una discusión sobre el tema, véase la introducción del número especial (89) de la revista *International Labor and Working-Class History* de 2016, que reúne seis estudios centrados en Sudáfrica, México, Italia, Estados Unidos, China e India (Mosoetsa, Stillerman y Tilly, 2016).

afecta especialmente a las mujeres, en particular a aquellas que son migrantes, trabajadoras domésticas y racializadas. Desde esta mirada, la precariedad laboral, como categoría analítica, adquiere nuevos significados al ser entendida como una condición estructural que ha definido históricamente el empleo. No obstante, en su manifestación concreta se entrelaza con desigualdades sociales y formas de discriminación superpuestas basadas en clase, raza, etnia y género, entre otras. En este sentido, entendemos la precariedad laboral como un proceso histórico estructural, desigual e interseccional.

Esta complejidad conceptual, que incorpora dimensiones objetivas junto con las vinculadas a las experiencias del sujeto, obliga a considerar distintos planos de análisis, tanto estructurales como subjetivos, abiertos a procesos de larga duración que, simultáneamente, adquieren la forma de entramados de relaciones, prácticas compartidas, subjetividades subalternas y diversas modalidades de acción colectiva.[3]

Emiliana Armano, Arianna Bove y Annalisa Murgia (2017) profundizan en este último campo de la acción colectiva, nutrida por las emociones y habilidades relacionales de las y los trabajadores, especialmente aquellas que emergen en los límites entre el trabajo, la ocupación y la vida familiar. Desde esta mirada, la precariedad laboral se configura como un fenómeno que, más allá de sus dimensiones opresivas, posee el potencial de construir una imaginería de la experiencia colectiva de las subjetividades precarias.

3 Una discusión sobre la extensión social del concepto de precariedad y la incorporación de los aspectos subjetivos y simbólicos en las actividades laborales puede verse en Guadarrama, Hualde y López (2014: 24-25).

En resumen, podemos afirmar que al filo de la crisis global que convulsionó al mundo al inicio de 2020, la literatura internacional sobre el tema que nos ocupa ya reconocía la precariedad laboral como el rasgo sustantivo del trabajo contemporáneo, aunque enfatizaba su carácter transhistórico, heterogéneo y desigual. Esta complejidad se muestra en la apertura teórica y metodológica de las miradas sobre este fenómeno que denotan la importancia de los estudios interdisciplinarios y la necesaria intersección entre diversas dimensiones sociales. Por lo demás, la crisis sanitaria hizo aún más evidente el carácter imperativo de los planos subjetivos de la precariedad que revelan las potencialidades ocultas de la experiencia colectiva de los sujetos.

El caleidoscopio de la precariedad laboral en América Latina

Al finalizar el siglo XX, Nadya A. Castro y Claudio S. Deddeca (1998) identifican una doble convulsión del mundo laboral en los países latinoamericanos, orientada, por una parte, a la desarticulación de la ya de por sí estrecha base del trabajo asalariado y, por otra parte, a la proliferación de nuevas formas de empleo vinculadas directa o indirectamente al núcleo más dinámico de las economías nacionales de exportación.[4] En ese contexto, que los autores caracterizan como "los tiempos más duros" del trabajo en América Latina, resurgen formas

4 La cuestión se aborda en el capítulo introductorio al primer volumen de *A ocupação na América Latina: tempos mais duros*, compilación en tres volúmenes en los que se publica una selección de las ponencias presentadas en el II Congreso Latinoamericano de Sociología del Trabajo (Águas de Lindóia, São Paulo, 1996).

de precariedad laboral aún más arcaicas y violentas, como el trabajo infantil y el trabajo esclavo, en el contexto de la denominada "era de la globalización".

Ya entrado el siglo XXI, Julio César Neffa, pionero en los estudios latinoamericanos del trabajo y del empleo, advierte que estas transformaciones del mercado de trabajo desbordan las categorías sociales tradicionales como las que dividen el empleo en formal e informal para referirse a los contrastes entre la relación salarial fordista y las formas de empleo emergentes (Neffa et al., 2010).[5] Tal es el caso del trabajo "no registrado" (Pok, 1992, citada por Neffa, dir., et al., 2010), y de otros empleos "ambiguos" situados en los márgenes entre el trabajo asalariado y el trabajo autónomo o independiente.

En ese escenario de transición laboral, la precariedad se asocia a condiciones materiales de riesgo, como la pérdida del empleo, la privación de prestaciones y la reducción del ingreso, a lo que se suma la ausencia de contratos, el autoempleo de subsistencia y la multiactividad, factores que mantienen latente la posibilidad de la exclusión social (Pérez Sáinz y Mora Salas, 2006). Este desequilibrio constante de las condiciones de trabajo se refleja en las valoraciones que los individuos asignan a sus experiencias laborales, las cuales conducen a representaciones sobre el deterioro de sus niveles de vida, al fracaso profesional —cuando los trabajos no corresponden a los años dedicados a su formación— y al sentimiento de incertidumbre y desamparo que experimentan quienes desempeñan su actividad sin seguridad laboral.

5 Entre las que se incluían indistintamente el trabajo ilegal y clandestino, no registrado o fraudulento y a tiempo parcial, entre otros (Guy Caire, 1973, citado por Neffa, et al., 2010).

Especialistas en los estudios del trabajo, como Bulloni (2020) y Vejar (2017), advierten que la inestabilidad del mercado de trabajo también está vinculada al impacto de las nuevas tecnologías de la información, los procesos de conocimiento automatizado y las formas de organización del trabajo basadas en diversas modalidades de trabajo autónomo.

En un valioso esfuerzo de síntesis, Luis Reygadas (2011) sostiene que esta reconfiguración profunda de la estructura laboral latinoamericana de principios de siglo está asentada en la combinación de dos fenómenos fundamentales: el aumento de los trabajos considerados "atípicos" y el alarmante crecimiento de la precariedad laboral. El primer fenómeno se relaciona con el avance de la sociedad del conocimiento, la expansión del sector servicios y el surgimiento de nuevas ramas y productos. El segundo tiene que ver con el estallido de la sociedad salarial en sus diversas manifestaciones. Sin embargo, según el autor, esta copresencia de trabajos atípicos y precariedad laboral no implica una correlación absoluta. Lo más interesante de analizar son sus posibles combinaciones, las cuales, en última instancia, revelan una divergencia analítica dependiendo de lo que se considere típico o estándar en una región del mundo en la que el trabajo industrial formal "ha sido más la excepción que la regla". Además, reconoce, como ya lo hemos dicho, que la precariedad laboral no es un fenómeno reciente y que persiste una fuerte precariedad estructural bajo la forma de trabajo informal en muchos sectores y ramas de la economía.

Atendiendo a estas miradas que revelan la heterogeneidad de la precariedad laboral, en un estudio previo destacamos sus diferencias objetivas y subjetivas (Guadarrama, Hualde y López, 2014: 30-32). Para ello, tomamos como guía la definición clásica de Rodgers y Rodgers

(1989), así como la formulación más operativa de ESOPE (2005). En un primer momento, identificamos los rasgos objetivos de la precariedad laboral en tres ocupaciones contrastantes en México: trabajadores y trabajadoras, principalmente jóvenes, de *call centers*; personas dedicadas a la música profesional; y otras más ocupadas en la industria de la confección de ropa. Además de sus diferencias profesionales, analizamos sus discrepancias sociodemográficas —de género, edad, nivel educativo y otras— que singularizan las experiencias de inestabilidad en el empleo y la reducción de ingresos y prestaciones sociales, así como las disparidades derivadas de la situación territorial de los individuos. En un segundo momento, profundizamos en los aspectos psicosociales, relacionales y emocionales que configuran las experiencias más profundas, tanto individuales como colectivas, sobre los significados del trabajo.

Este diseño analítico de la precariedad laboral descansa en cuatro dimensiones básicas —temporal, organizacional, económica y social— que permiten ordenar los contrastes de las tres ocupaciones. Abajo describimos las que caracterizan la precariedad laboral de los músicos profesionales (véase cuadro 1.1).[6]

6 El estudio amplio sobre este caso puede verse en Guadarrama (2019).

Cuadro 1.1 Dimensiones de la precariedad laboral de los músicos profesionales en México

Temporal	Organizacional	Económica	Social
Esquemas complejos de empleo caracterizados por la multiactividad, la intermitencia y contratos temporales por proyecto. Trayectorias fundadas en la identidad profesional, pero con dificultades para hacer carrera.	Relaciones basadas en la disciplina y la autoridad en las orquestas. Emprendimiento, versatilidad y manejo del riesgo en los trabajos por cuenta propia.	Fuertes desigualdades socioeconómicas. Élite con empleos estables y altamente remunerada, pocos empleados semiestables con ingresos medianos y una mayoría de trabajadores intermitentes con ingresos bajos.	Ausencia de marcos regulatorios del trabajo intermitente. Protección social limitada o inexistente. Lazos profesionales y gremiales débiles o inexistentes.

Fuente: Elaboración propia con datos tomados de Guadarrama, Hualde y López (2014: 226).

En resumen, podemos afirmar que la precariedad laboral en el caso de los músicos profesionales se caracteriza por la multiactividad, la intermitencia y los contratos por proyecto. Estas condiciones dificultan carreras estables con logro profesional. Las relaciones de trabajo muestran los contrastes entre los músicos más estables de las

orquestas y los que trabajan por cuenta propia. Estas diferencias organizacionales, se expresan en la (in)estabilidad en el empleo y en las diferencias de sus ingresos. Y, por último, es notoria la ausencia de marcos regulatorios del trabajo artístico, su marginación de las instituciones de seguridad social y la debilidad de los lazos profesionales y gremiales.

En un trabajo complementario, Hualde, Guadarrama y López (2014: 183) profundizan en la dimensión temporal de la precariedad laboral que permite observar la institucionalización de la precariedad y la reproducción —en el nivel micro— del deterioro progresivo e íntimo de las condiciones de trabajo y de vida de las personas. Ambos niveles de análisis, macro y micro, se encuentran en la literatura sobre el tema bajo distintos términos que enfatizan los rasgos laborales, profesionales, sociales y emocionales de la precarización. Investigaciones más recientes se estructuran en torno a este concepto abierto de la precariedad laboral, con sus peculiaridades y contrastes, en el ámbito específico de las actividades culturales y artísticas en América Latina y en el contexto específico de la pandemia de COVID–19. En lo que sigue, adelantamos algunas ideas al respecto.

El trabajo cultural y la pandemia

We need art, all kinds of art. We need to encourage museums and galleries to do as many diverse projects and interventions as possible. This could be an opportunity to learn more about artists and their practice.[7]

Tracey Emin, artista plástica inglesa. *The Art Newspaper*, 30 de marzo de 2020.

Tan pronto como la pandemia fue declarada oficialmente como un fenómeno de alcance mundial, diversos informes internacionales identificaron entre los grupos más afectados a los trabajadores culturales autoempleados y a tiempo parcial, así como a los llamados "trabajadores invisibles" —personas con empleos temporales, intermitentes o múltiples—, que con frecuencia desempeñan ocupaciones no artísticas e incluso ajenas al sector cultural como estrategia de subsistencia.[8] **Dentro de este abigarrado y heterogéneo conglomerado se encuentran los trabajadores escénicos —entre los que se cuentan**

7 "Necesitamos arte, todo tipo de arte. Debemos fomentar que museos y galerías lleven a cabo la mayor cantidad posible de proyectos e intervenciones diversas. Esto podría ser una oportunidad para conocer más sobre los artistas y su práctica". Palabras de Tracey Emin, artista plástica inglesa, publicadas en *The Art Newspaper*, el 30 de marzo de 2020. Traducción propia.

8 De acuerdo con resultados de investigaciones promovidas por la *Organisation for Economic Cooperation and Development* (OECD), y publicados en *Social, Employment and Migration Working Papers* (Basso, 2020), en el corazón de los trabajadores más vulnerables durante la pandemia se encontraban los que tenían contratos temporales y de tiempo parcial, que eran también los más expuestos a perder sus empleos. Estos trabajadores se concentran principalmente en dos sectores: el sector que incluye artes, entretenimiento y recreación, y el sector que corresponde a actividades relacionadas con hospedaje y servicios de comida.

los que se dedican al teatro, la danza, la música en vivo, el *performance*, el circo, entre otros[9]—, cuyas actividades, intrínsecamente presenciales, se vieron interrumpidas de un día para otro. Este paro abrupto derivó de inmediato en la pérdida de ingresos provenientes de la venta de boletos, subvenciones, patrocinios y otros recursos directa e indirectamente asociados con la producción y puesta en escena de sus proyectos.

En medio de estas dificultades, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, 2020), en colaboración con la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), impulsó un debate global bajo el lema *ResiliArt* con el objetivo de discutir acciones inmediatas para mitigar el impacto del COVID–19 en el ámbito cultural. Esta iniciativa urgía a los gobiernos de todo el mundo a destinar fondos para la recuperación del sector y la reactivación de los creadores. Al mismo tiempo, retomaba la Recomendación de 1980 de la propia Unesco, relativa a la condición del artista, que convocó a los Estados miembros a mejorar la situación profesional, social y económica de los trabajadores culturales en aspectos como la formación, la seguridad social, el empleo, los ingresos, la movilidad y la libertad de expresión. Asimismo, dicha recomendación reconocía el derecho de los artistas

9 Sin olvidar al numeroso ecosistema poblado por personas que realizan actividades de apoyo, como técnicos, escenógrafos, diseñadores de vestuario y maquillaje, diseñadores de iluminación y los que trabajan para empresas subcontratadas que participan en la organización de espectáculos y eventos (IDEA Consult et al., 2021, 41).

a organizarse en sindicatos u organizaciones profesionales que representaran y defendieran sus intereses.[10]

A pesar de los esfuerzos de este organismo internacional para fortalecer los espacios deliberativos y la ejecución de políticas públicas, en los cuarenta años transcurridos entre la Recomendación de 1980 y el debate de 2020, había habido pocos avances.[11] El desinterés de los gobiernos por construir marcos políticos y jurídicos acordes con el estatuto del artista se refleja también en las limitaciones crónicas de los presupuestos públicos destinados al sector cultural. Desde la perspectiva de los artistas, la pandemia confirmó que: "Hoy somos aún más vulnerables, porque nuestras profesiones no se consideran necesarias".[12]

Esta problemática, intensificada durante el tiempo de la crisis pandémica, tuvo un profundo impacto en los ecosistemas culturales, históricamente frágiles, caracterizados por mercados de trabajo dominados por empleos precarios e inseguros que obligan a las y los tra-

10 Dicha Recomendación ponía en alto el derecho a la seguridad social de los artistas independientes en las mismas condiciones conferidas a grupos comparables de la población activa en el marco de la legislación nacional e internacional en materia de empleo, de condiciones de vida y de trabajo.

11 Un caso paradójico es el régimen de los trabajadores intermitentes del espectáculo en Francia, aprobado en 1992 (Unesco, 1997). Este régimen reconoció inicialmente una suerte de prestación "de excepción" por desempleo que aseguraba el ingreso de renta continuo aún en situaciones de discontinuidad del empleo. Sin embargo, a los ojos del gobierno y de los patrones, el incremento de las personas que vivían en los límites entre empleo y desempleo ponía en riesgo el financiamiento del seguro del desempleo. Esta situación dio lugar a reformas posteriores y a las consiguientes movilizaciones de los artistas que exigieron reconocer las situaciones múltiples y concretas que se esconden detrás de la intermitencia laboral en Francia (Corsani, 2006).

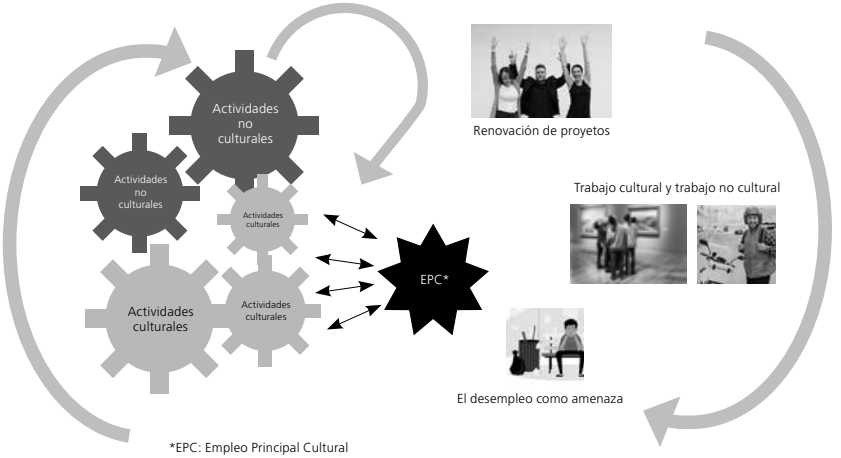
12 Palabras pronunciadas por Deeyah Khan, creadora musical de origen noruego-británico, documentalista y defensora de los derechos humanos, en la sesión inaugural del movimiento mundial *ResiliArt* (Unesco, 2020).

bajadores culturales a sostenerse mediante diversas actividades simultáneas, tanto culturales como no culturales. Tal como se analiza en una exploración realizada al calor de este fenómeno mundial (Guadarrama, García, y Tolentino, 2023), la alternancia entre actividades preferentemente culturales —que denominamos "multiactividad cultural"—, dio paso sin tregua a una "multiactividad de sobrevivencia" que implica la sustitución intermitente de actividades culturales y no culturales.[13] La salida forzada del campo cultural durante la pandemia se mantuvo como una amenaza constante para estas personas. Algunas de ellas tuvieron que abandonar casi completamente sus actividades culturales, mientras que otras lograron mantenerse con altibajos en el campo cultural, e incluso unas pocas aprovecharon ese tiempo crítico para renovar sus proyectos profesionales. En cualquier caso, lo que observamos son personas trabajadoras que lograron sobrevivir refugiadas en la multiactividad, dentro y fuera del campo cultural (véase diagrama 1.1).

La pandemia expuso con renovado vigor las dificultades para reconocer y caracterizar al trabajador cultural intermitente, que lejos de lo que dice la narrativa del emprendedor autónomo en su materialidad concreta, está más cerca de los rasgos del trabajador dependiente. Los estudios sobre la materia muestran que se trata de un trabajador hiperflexible, ambiguo, con actividades discontinuas, culturales y no culturales, al servicio de patrones múltiples, con remuneraciones variables según los proyectos y los contratos establecidos. En palabras

13 Una discusión al respecto se encuentra en Barré y Dubuc (2021).

Diagrama 1.1 Multiactividad de sobrevivencia



Fuente: Elaboración propia.

de la economista Antonella Corsani (2006),[14] esta materialidad intermitente deviene en una auténtica zona de frontera que desborda las dicotomías tradicionales, como la que divide al trabajo dependiente

14 Profesora de la Universidad de París, Panthéon-Sorbonne, y miembro del consejo editorial de la revista francesa *Multitudes*. Sus investigaciones tienen como tema central el "capitalismo cognitivo" y se enfocan en estudiar la naturaleza cambiante del trabajo en el capitalismo post fordista, particularmente el fenómeno del trabajo intermitente o irregular, el trabajo intelectual o inmaterial y la feminización del trabajo. También participa activamente en los debates actuales sobre la subjetividad subversiva y la organización de la resistencia frente al capital global.

del trabajo independiente. Así mismo, durante la crisis sanitaria quedó claro que la situación laboral de estos trabajadores hiperflexibles no se explica por la antítesis entre tener trabajo y no tener trabajo. Los trabajadores de la cultura estaban convencidos de que la multiactividad a la que estaban acostumbrados era la vía más segura para escapar del encierro obligado que los alejaba de sus actividades por tiempo indefinido. Por encima de sus diferencias materiales, esta forma de sobrevivencia los llevó a imaginar condiciones originales para alcanzar formas dignas de trabajo y de vida. Por momentos, descubrieron que en su diversidad —más allá de sus identidades profesionales, de sus determinados modos de existencia y de sus prácticas de trabajo específicas— había algo que los hacía parecidos y los mantenía juntos como una comunidad que reclamaba ser reconocida en la esfera pública.

En suma, esta situación inesperada representó para las personas trabajadoras una oportunidad para reflexionar sobre el sentido de su trabajo y su proyección social a largo plazo. Algunos estudios que analizan las consecuencias subjetivas de la precariedad laboral en las ocupaciones culturales muestran a personas habituadas a "vivir en el abismo" (Toval-Gajardo, Larraín y Soto, 2023). Sin embargo, resulta notable que durante la crisis del COVID–19 hayan mostrado una disposición excepcional para romper con esa inercia y abrirse camino hacia un futuro con mejores oportunidades profesionales y un campo más amplio de visibilidad social y política. Esta disposición al cambio, que identifico como "resiliencia transformativa",[15] los acercó a la

15 La idea de "resiliencia transformativa" se inspira en los comportamientos humanos descritos por Evans y Reid (2016) para enfrentar la ruptura climática desatada por la era geológica denominada "Antropoceno". De acuerdo con estos autores, la ruptura de las relaciones entre el hombre y la natu-

posibilidad de concebir salidas que iban más lejos de los pronósticos catastróficos del momento. Ejemplos de esta emergencia cultural pueden verse en los penetrantes registros etnográficos y documentales de estos días (Jaramillo-Vázquez, 2023; Juárez, 2023 y Quiña, 2023 y los casos documentados en el Anexo de este mismo libro).

A manera de recapitulación: Anotaciones sobre el futuro del trabajo cultural

Al inicio de este capítulo sostuve que el trabajo cultural se ha consolidado como un caso paradigmático de la precariedad laboral propia del capitalismo neoliberal. Para quienes estudiamos este fenómeno en América Latina, constituye un laboratorio privilegiado para analizar las particularidades del trabajo contemporáneo en conglomerados de actividades altamente dinámicas, diversas y resilientes, tanto en contextos laborales relativamente normalizados como en coyunturas críticas e inusuales como las que enfrenta el mundo en la tercera década del presente siglo.

La pandemia provocada por el virus COVID–19 fue un momento excepcional para observar los contornos aumentados de las diversas precariedades del trabajo cultural. Esta condición momentánea confirmó que los artistas escénicos conforman el núcleo más frágil

raleza provoca un sentido global de comunidad "a partir de la posibilidad de una puesta en peligro del planeta". Durante la pandemia, la cancelación de casi la totalidad de los proyectos artísticos tuvo un impacto mayúsculo entre los trabajadores de la cultura que vieron en peligro sus fuentes de trabajo y de vida. Esta amenaza se tradujo en acciones novedosas para obtener ingresos y expresiones colectivas inéditas que revelaron cierto sentido de comunidad.

del conjunto de los trabajadores culturales, pero también que al interior de otros conglomerados más formalizados existen desigualdades bien marcadas.

Estas constataciones constituyen la base de la que se desprendió una prometedora corriente de estudios sobre la precariedad cultural durante la pandemia, misma que se consolidó en los años posteriores.[16]Así lo muestran las investigaciones que constituyen esta obra, en las que se perciben entretejidos dos intereses fundamentales: el interés por profundizar en las dimensiones históricas y de largo plazo de este fenómeno, y la importancia de escudriñar cuidadosamente en sus expresiones minúsculas y menos perceptibles.

Si bien tenemos un cuadro cada vez más diversificado de estudios que muestran los rasgos contrapuestos de la precariedad —o, más precisamente, de las precariedades del trabajo cultural y sus particularidades en América Latina—, conviene proceder con prudencia y reconocer que aún estamos a medio camino entre la ardua tarea que significa recopilar y analizar críticamente sus elementos sustantivos y, simultáneamente, formular respuestas coherentes que reflejen las heterogéneas realidades regionales.[17]

En medio de la catástrofe, se hicieron esfuerzos meritorios para conocer de primera mano las experiencias, percepciones y respuestas específicas de los trabajadores culturales. Estos avances revelaron indicios de las conductas paradójicas que caracterizan el trabajo crea-

16 Una muestra de esta prolífica corriente son los trabajos publicados entre 2021 y 2023 por Pinochet, et al. (2021), Guadarrama et al. (2021), Mauro, coord. (2022), Jaramillo-Vázquez (2023), Juárez (2023) y Quiña (2023).

17 Así se hace ver en las conclusiones de una puesta al día imprescindible sobre la situación del trabajo artístico en América Latina de próxima aparición (Rodrigues Arruda, et al., inédito).

tivo, aún más notables por la urgencia de las circunstancias. Mientras que algunos avances de investigación muestran la premura de las personas por adaptarse a las tensiones extraordinarias provocadas por el paro de las actividades no esenciales, otros destacan los experimentos arriesgados en la organización del trabajo apoyados en las nuevas tecnologías a distancia, que comprometen la esencia misma de las actividades presenciales escénicas. De eso tratan las investigaciones que conforman esta obra.

No está de más recordar que muchas de las recientes pesquisas sobre la precariedad cultural parten del examen crítico de las ausencias e inconsistencias de las bases nacionales estadísticas y de registros más específicos que la pandemia puso en evidencia.[18] Me refiero a las que dificultan responder a preguntas elementales sobre los rasgos sociodemográficos, económicos y laborales que caracterizan a los trabajadores culturales y sus diferencias según su ocupación y su inserción en el mercado de trabajo. Estas ausencias explican, en parte, el desacierto de los responsables de las políticas públicas para responder a las demandas de los trabajadores culturales durante la pandemia, entre ellas las más apremiantes sobre su incorporación a los regímenes de

18 Al respecto, los estudios cuantitativos sobre el tema revelan desniveles importantes en la integración de las fuentes estadísticas. En algunos países como Argentina, Brasil y México los datos levantados por los censos de población, las encuestas continuas de ocupación y empleo y las cuentas satélites específicas proporcionan información básica sobre la población clasificada en las diferentes ocupaciones que constituyen los rubros de arte y cultura, aunque cabe destacar que es notoria la falta de información para medir fenómenos sustantivos como la multiactividad y la intermitencia, así como aspectos laborales cruciales sobre las formas de contratación, la cobertura social de las personas trabajadoras en el sector y su afiliación gremial. Algunos intentos para atenuar estas deficiencias provienen de los sistemas de información de los ministerios y secretarías de cultura y de los observatorios desarrollados en distintas universidades como la Universidad de las Artes en Ecuador (ídem).

seguridad social, y otras concernientes a la inseguridad aumentada de sus condiciones de vida y de trabajo. A fin de cuentas, esta cadena de olvidos tiene un fondo de consecuencias trascendentes en tanto que se traducen en el borramiento social y la desaparición simbólica del trabajo cultural.

En este libro seguimos las consideraciones de Betti (2018) sobre la necesidad de actualizar el concepto de precariedad desde enfoques multidisciplinarios y metodologías que articulan dimensiones históricas de largo plazo con transiciones biográficas, momentos coyunturales, expresiones subjetivas y voluntades políticas. Estos cortes epistémicos, teóricos y metodológicos orientaron el debate permanente desde un concepto ampliado de precariedad laboral, que abarca elementos estructurales de largo plazo, plasmados en el análisis estadístico, y los recogidos por métodos etnográficos que revelan experiencias, prácticas, discursos y emociones cotidianas descritas en el lenguaje natural de los sujetos.

Desde esta mirada, el proceso de investigación reveló que la precariedad cultural adquiere sentidos dispares, algunos ya conocidos, pero otros enteramente inéditos. Estos significados cobraron vida, primero en los enunciados acuñados por los propios individuos entrevistados, para luego transformarse en conceptos descriptivos o más abstractos en la medida en que pasaron por el tamiz de nuestras propias interpretaciones. Al final, lo que tenemos —sin que fuera nuestro propósito— es un glosario de vocablos y expresiones originales, construido por medio de distintos procedimientos cualitativos, que buscan articularse con el corpus conceptual más vivo de la precariedad cultural. Hacia allá se dirigen estos trabajos, esperanzados en que la lectura introspectiva de los interesados, la posibilidad de nuevos diálogos con los distintos actores del universo cultural y su

confrontación con la realidad los enriquezca a favor de las personas trabajadoras de la cultura.

Post scriptum

Quisiéramos terminar estas reflexiones poniendo sobre la mesa una selección personal de los postulados-guía que a nuestro juicio ordenan el plan y la disposición final de este libro. Este croquis se conforma con las señales más significativas que fuimos colocando al lado de los párrafos más sugerentes de los bocetos de cada uno de los capítulos que, en definitiva, le dieron vida.[19] Estas señales son, en algunos casos, códigos enunciativos provisionales, pero en otros son referencias más abstractas que describen las distintas expresiones de la precariedad cultural en América Latina. Durante la investigación, estas marcas conformaron el mapa que nos ayudó a no perdernos en la vorágine de ideas emergentes, y, al mismo tiempo, a identificar la dirección y el objetivo final de nuestro largo periplo.

Para concluir, presentamos una selección de estas señales que aún con su valor efímero reflejan muy bien la búsqueda obsesiva de preguntas y posibles respuestas que exige el trabajo cotidiano de investigación. Detrás de ellas se mantiene la cuestión de fondo que nos coloca de frente al desafío mayor de explicar las contradicciones más profundas del trabajo cultural y artístico que se sintetizan en el deseo

19 En cada uno de estos párrafos se anota el nombre de los autores y autoras correspondientes y el número del capítulo o de los capítulos del libro en los que se abordan estas ideas guía, advirtiendo que el resumen e interpretación de éstas, y las relaciones que observamos entre ellas, son de nuestra completa responsabilidad.

estético y vital de los creadores por alcanzar la belleza y la felicidad a través de su obra creativa, no obstante la extendida materialidad precaria de su existencia que penetra profundamente en las normas y estructuras que rigen la vida cultural, pero también en los planes, intenciones y proyectos de quienes tienen a su cargo las decisiones en este campo de actividad. Incluso, en el pensamiento y en los actos de los mismos creadores.

A la manera de un anexo dejamos la siguiente lista de enunciados-guía como invitación a los lectores para sumarse a la tarea de mantener vivo el debate en torno a los dilemas contemporáneos del trabajo cultural. Cada uno de estos enunciados contienen afirmaciones congruentes, pero también dudas, presagios e intuiciones que esperan su adecuada formulación en el futuro.

a. Al inicio del siglo XXI, el crecimiento acelerado del trabajo cultural en América Latina coincide con la reconfiguración neoliberal del mercado de trabajo caracterizado en esta región del mundo por la desarticulación de la estrecha base del trabajo asalariado, el predominio del empleo informal y la expansión de la precariedad laboral. Esta reestructuración profunda del mercado de trabajo se produce en condiciones materiales de riesgo que fomentan la multiactividad, el trabajo por proyecto, la privación de prestaciones y la ausencia de contratos entre otros rasgos del trabajo precario. En este contexto, el trabajo cultural deviene en un laboratorio típico de estas formas ambiguas del capitalismo neoliberal (Guadarrama: capítulo 1).
b. En este laboratorio del trabajo cultural, el análisis comparativo juega un papel fundamental. Para alcanzar este objetivo, es menester armonizar los datos estadísticos sociodemográficos y laborales de la población ocupada en arte y cultura. Este ejer-

cicio es imprescindible para un diagnóstico más actualizado de cada una de las ocupaciones que constituyen este campo, así como para identificar los puntos críticos de comparación entre ellas (García-Chanes, Tolentino y Quiña: capítulo 2).

c. Desde principios del presente siglo, la retracción económica y social del Estado se ha traducido en instituciones y políticas culturales frágiles, limitadas principalmente a la formación y capacitación de profesionistas y al fomento de la producción y el consumo cultural. De manera desigual, estas políticas carecen de instrumentos operativos para asegurar condiciones sociales dignas para los trabajadores del sector cultural (Guadarrama, Bulloni, Jaramillo-Vázquez, Segnini y Rodrigues: capítulo 3).

d. La retracción social del Estado y la expansión de la industria cultural dieron paso a representaciones del emprendedor creativo centradas en la exaltación del yo responsable de sí mismo, que confía en su capacidad para gestionar por su cuenta sus ambiciones de realización profesional. Esta racionalidad neoliberal que se impone en las representaciones sociales e individuales del trabajo cultural choca con la materialidad precaria de sus condiciones cotidianas de trabajo, lo que permite hablar de una precariedad transfigurada (Quiña: capítulo 4).

e. En el terreno social, los trabajadores culturales, particularmente de las artes escénicas, desafían esta materialidad precaria por medio de la trama de sociabilidades y economías afectivas de la que hablan Pinochet et al. (2021). A través de esta red socioafectiva recrean anclajes de gratificación y otras mediaciones (familiares y vocacionales) que les sirven de sostén en momentos de crisis (Jaramillo-Vázquez: capítulo 5). Durante la

pandemia de COVID–19 estos compromisos se expresaron en sentimientos encontrados: por un lado, en el deseo de persistir en su profesión, y, por otro, en reflexiones emergentes sobre la dignificación de su trabajo (Juárez: capítulo 6).

f. La búsqueda constante de adaptación a las dificultades del trabajo precario se transforma en anhelos de cambio en el largo plazo. Esa proyección es lo que se reconoce como resiliencia transformativa (Guadarrama, Tolentino y García-Chanes: capítulo 7).

g. Cuando los trabajadores culturales logran romper la racionalidad individualista que impera en su vida cotidiana, e incluso los anclajes profesionales que los mantienen en el mercado de trabajo, surge el ansia de participar en la esfera pública. En esos casos, afloran movilizaciones sociales que aun en su corta duración develan redes sociales preexistentes en espacios locales, que podrían adquirir una presencia territorial y política de mayores alcances (Segnini: capítulo 8 y Arruda y Tomilhero: capítulo 9). En algunos casos, estas acciones colectivas tienen su origen en microdinámicas desplegadas por grupos ocupacionales informales dentro de estructuras formales como las sindicales. Estas fisuras accionadas por estas minorías pueden llegar a tener un impacto sustancial en las relaciones laborales y en las negociaciones políticas de carácter macro (Bulloni: capítulo 10).

Referencias

Armano, E., Bove, A. y Murgia, A. (orgs.) (2017). *Mapping Precariousness, Labour Insecurity and Uncertain Livelihoods. Subjectivities and Resistance*. Routledge. https://doi.org/10.4000/rccs.7567

Barré, P. y Laurence D. (2021). Lorsque le travail devient invisible. L'action publique et le travail des artistes visuels et de la scène du Québec en contexte de crise sanitaire. *Revue Interventions économiques* 66. URL : http://journals.openedition.org/interventionseconomiques/14349 DOI : https://doi.org/10.4000/interventionseconomiques.14349

Basso, G., et al. (2020). The new hazardous jobs and worker reallocation. *OECD Social, Employment and Migration Working Papers* 247. OECD Publishing. https://doi.org/10.1787/400cf397-en

Betti, E. (2018). Historicizing Precarious Work: Forty Years of Research in the Social Sciences and Humanities. *International Review of Social History 63*(2), 273-319. https://doi.org/10.1017/S0020859018000329

Bulloni, M. N. (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo 4*(8), 1-27. URI:http://hdl.handle.net/11336/145670 URL:http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/737

Caire, G. (1973). *Les marchands d'hommes*. Les Editions Ouvrières. https://www.erudit.org/fr/revues/ri/1973-v28-n4-ri2824/028466ar/

Cano, E. (1998). La lógica de la precariedad laboral: el caso de la industria valenciana del mueble. *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 13, 207-227. https://www.researchgate.net/publication/27582449_La_logica_de_la_precariedad_laboral_El_caso_de_la_industria_valenciana_del_mueble

Castel, R. (1997). *Las metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*. Paidós.

Castro, N. A. y Deddeca, C. S. (1998). Flexibilidade e precarização: tempos mais duros. En Nadya A. Castro y Claudio S. Deddeca (org.). *A ocupação na América Latina: tempos mais duros* (pp. 9-18). ALAST.

Corsani, A. (2006). La experiencia de los trabajadores y trabajadoras intermitentes del espectáculo en Francia. *Transversal texts | contact*, 04. https://transversal.at/transversal/0406/corsani/es

De la Garza, E. (2000). Introducción. El papel del concepto de trabajo en la teoría social del siglo XX. En Enrique De la Garza (coord.), *Tratado latinoamericano de sociología del trabajo* (pp. 7-35). Colmex/FLACSO/UAM/FCE.

De Vito, C. G. (2017). Labour flexibility and labour precariousness as conceptual tools for the historical study of the interactions between labour relations. Karl-Heinz Roth (ed.), *On the Road to Global Labour History. A Festschrift for Marcel van der Linden* 219-241. Haymarket Books. https://hdl.handle.net/2381/33561

European Commission. Directorate-General for Research and Innovation (2005). *Precarious employment in Europe. A comparative study of labour market related risks in flexible economies*. Publications Office of the European Union. https://cordis.europa.eu/docs/projects/files/HPSE/HPSE-CT-2001-00075/82608321-6_en.pdf

Evans, B. y Reid, J. (2016). *Una vida en resiliencia. El arte de vivir en peligro*. FCE.

Guadarrama Olivera, R. (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. Universidad Autónoma Metropolitana. URI: http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/handle/123456789/1057

Guadarrama Olivera, R., Hualde Alfaro, A. y López Estrada, S. (coords.) (2014). *La precariedad laboral en México. Dimensiones, dinámicas y significados*. Colef/UAM.

Guadarrama Olivera, R. et al. (2021). América Latina: Trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia. *Revista Mexicana de Sociología*, (e2). https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2021.e2.60168

Guadarrama Olivera, R., García-Chanes, R. y Tolentino Arellano, H. (2023). Precariedad Laboral en México. Artes escénicas durante la pandemia. *Revista Mexicana de Sociología 85*(3), 755-781. https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2023.3.60780

Guadarrama Olivera, R. y Jaramillo-Vázquez, A. (2025). The Invisibles of the Arts: Stories of Performance Artists from Confinement. María Moreno Carranco, Akuavi Adonon, Mario Barbosa y Maite Zubiaurre (Eds.). *Public History in Mexico: Memories, Displacements, and Intimacies.* Routledge.

Han, B. (2017). *La sociedad del cansancio*. Herder.

Hualde Alfaro, A., Guadarrama Olivera, R. y López Estrada, S. (2016). Precariedad laboral y trayectorias flexibles en México. Un estudio comparativo de tres ocupaciones. *Papers. Revista de Sociología* 101 (2):195-221. https://doi.org/10.5565/rev/papers.2188.

IDEA Consult, Goethe-Institut, Amann, S. y Heinsius, J. (2021). *Research for cult Committee. Cultural and creative sectors in post-COVID–19 Europe: crisis effects and policy recommendations*. European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies, Bruselas. http://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document.html?reference=IPOL_STU(2021)652242

Jaramillo-Vázquez, A. (2023). COVID–19 e incertidumbre laboral: las experiencias de artistas visuales y escénicos de la Ciudad de México. *Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades 9*(7), 67–89. DOI: https://doi.org/10.32776/arcsh.v9i17.365

Juárez, P. (2023). Vivo de bailar y me pagan por esto. *Investigaciones en Danza y Movimiento 4*(8), 49-65.

Mauro, K. (coord.) (2022). Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs. *Trabajo y Sociedad XXIII* (38), 119-197. https://www.unse.edu.ar/trabajoysociedad/#N%C3%BAmero%2038

Miguélez, F. y Prieto C. (2008). L'autre côté de la croissance de l'emploi en Espagne: une précarité qui se perpétue. *Travail-Emploi,* 115 (julio-septiembre): 45-59.

Mosoetsa, S., Stillerman, J. y Tilly, C. (2016). Precarious Labor, South and North: An Introduction. *International Labor and Working-Class History* (89), 5-19. https://doi.org/10.1017/S0147547916000028

Neffa, J. C. (dir.), et al. (2010). La crisis de la relación salarial: naturaleza y significado de la informalidad, los trabajos/empleos precarios y los no registrados. En *Empleo, desempleo y políticas de empleo*, (1), 1-129. http://www.ceil-conicet.gov.ar/wp-content/uploads/2016/04/1crisisrelsalarial.pdf

Paugam, S. (2000). *Le salarié de la précarité: les nouvelles formes de l›intégration professionnelle.* Presses Universitaires de France.

Pérez Sáinz, J. P. y Mora Salas, M. (2006). Exclusión social, desigualdades y excedente laboral. Reflexiones analíticas sobre América Latina. *Revista Mexicana de Sociología, 68* (3), 431-465. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32112601002

Pinochet, C. et al. (2021). La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo. *Revista de Estudios Sociales* (78). http://journals.openedition.org/revestudsoc/50433

Pok, C. (1992). *Precariedad laboral: personificaciones sociales en la frontera de la estructura del empleo* [ponencia]. Seminario Interamericano de Medición del Sector Informal. Buenos Aires: COM/CIE OEA/INEI.

Quiña, G. (2023). Scenes of precarity: Conditions, dynamics and challenges for the post-pandemic future of cultural labour in Argentina. *International Journal of Cultural Studies 27*(4), (474-491). https://doi.org/10.1177/13678779231195644

Reygadas, L. (2011). Introducción. Trabajos atípicos, trabajos precarios: ¿dos caras de la misma moneda? En Pacheco, E.; Enrique de la Garza y Luis Reygadas (coords.). *Trabajos atípicos y precarización en el empleo* 21-45. México: El Colegio de México.

Rodgers, G. y Rodgers, J. (1989). Precarious Jobs in Labour Market Regulation. *The Growth of Atypical Employment in Western Europe.* Free University of Brussels/International Institute for Labour Studies. https://www.researchgate.net/publication/43604402_Precarious_Jobs_in_Labour_Market_Regulation_The_Growth_of_Atypical_Employment_in_Western_Europe

Rodrigues Arruda, C. L., et al. (inédito). Trabajo artístico, un tema transversal a la cultura (Argentina, Brasil, Ecuador, México, Perú y Uruguay). En: Eduardo Nivón Bolán, Susana Dominzain y Antonio Albino Canelas Rubim (Coord.). *Arte, institucionalidad y comunidad. Políticas culturales intersectoriales en América Latina.* CLACSO.

Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Sus discursos, alteraciones y contradicciones en el Estado español.* Traficantes de Sueños. http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/89

Standing, G. (2011). *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bloomsbury Publishing. https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/58691/9781849664547.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Toval-Gajardo, M., Larraín, A., y Soto Roy, Á. (2023). Creating on the brink of the abyss: Toward an understanding of subjective experience in artistic work. *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology 43*(3), 163–177. https://doi.org/10.1037/teo0000222

Unesco (1980). *Recomendación relativa a la condición del artista aprobada por la Conferencia General en su 21ª reunión*. Belgrado. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111428.locale=es

Unesco (1997). *Conclusions of the World Congress on the Implementation of the Recommendation Concerning the Status of the Artist.* https://www.fim-musicians.org/wp-content/uploads/Unesco_EN_CongressImplementationRecommendation.pdf

Unesco (2020). *Culture in crisis: Policy guide for a resilient creative sector*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374631

Vejar, D. J. (2017). Precariedad laboral en América Latina: contribuciones para un modelo para armar. *Revista Colombiana de Sociología 40* (2), 27-46. https://www.researchgate.net/publication/320568769_Precariedad_laboral_en_America_Latina_contribuciones_para_un_modelo_para_armar

CAPÍTULO 2

PRECARIEDAD ESTRUCTURAL: ANÁLISIS CUANTITATIVO Y COMPARADO DEL TRABAJO CULTURAL

Rosa Estela García-Chanes
Hedalid Tolentino Arellano
Guillermo Quiña

Introducción

En América Latina, las personas que trabajan en el arte y la cultura conformaron uno de los sectores más afectados por la pandemia de COVID–19. Cuatro años después, aun cuando los mercados laborales en la región mostraron una recuperación general, los efectos sobre las actividades creativas y culturales fueron particularmente severos (Organización Internacional del Trabajo [OIT], 2023a). De acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [Unesco], la crisis provocó la pérdida de millones de puestos de trabajo a nivel mundial y una disminución de más de 10% en los ingresos de las y los creadores. Esta pérdida fue más aguda en los subsectores de actividades artísticas y de entretenimiento, incluidos el cine, los conciertos y los festivales, los cuales no pudieron adaptarse rápidamente a los nuevos modelos digitales.

A pesar de que algunos sectores laborales en América Latina han mostrado señales de recuperación, el sector cultural y artístico sigue enfrentando retos significativos, como la informalidad y la precariedad laboral, además de una recuperación desigual en los distintos países de la región, influida por sus respectivos contextos políticos

y económicos. En ese sentido, se observan avances en países como México y Brasil, donde las políticas implementadas por los gobiernos de Andrés Manuel López Obrador y Luiz Inácio Lula Da Silva han contribuido a la reactivación del sector. En contraste, en Argentina la recuperación se ha visto interrumpida por las políticas económicas recesivas adoptadas por el gobierno ultraderechista de Javier Milei.

En el caso de México, en el 2020 la OIT pronosticó que la recuperación del empleo tomaría alrededor de siete años y que la pobreza por ingreso aumentaría significativamente. Sin embargo, entre 2018 y 2023 se observó una reducción considerable de la pobreza laboral en todos los sectores de la población, a pesar del impacto de la pandemia (OIT, 2020a). En términos generales, el mercado laboral mexicano mostró indicadores favorables pasando de una tasa de desocupación de 5% en el momento de la pandemia (2020) a 2.7% en 2023. En estos tres años, el PIB no solo logró recuperar su gran caída de 2020 (-8.7%), sino que para fines de 2022 se encontraba incluso por encima de su nivel previo a la pandemia; esto permitió incrementar de manera significativa el número de plazas laborales ocupadas. Así, el total de personas ocupadas en México pasó de 55.3 millones en el cuarto trimestre de 2019, a solo 44.7 millones en el segundo trimestre de 2020 (es decir, en el punto más bajo de la actividad económica durante la pandemia), y de ahí se recuperó hasta alcanzar 59.2 millones de personas ocupadas en el tercer trimestre de 2023. Esto implica que se generaron casi cuatro millones de empleos entre 2019 y 2023 y 14.5 millones desde el punto más bajo de la pandemia (Esquivel, 2023).

En el caso de Brasil, el año 2023 cerró con una tasa de desempleo de 7.8%, la más baja en nueve años, lo que representa una reducción de 17% respecto al año anterior y evidencia la recuperación del mercado laboral tras la pandemia de COVID–19 (*Instituto Brasileiro de Geo-*

grafia e Estatística [IBGE], 2024). En tanto, la población ocupada promedio alcanzó 100.7 millones de personas en 2023 —también récord en la serie histórica del IBGE—, mostrando un aumento de 3.8% con respecto a 2022. En cuanto a la calidad del empleo, las personas asalariadas con contrato de trabajo formal aumentaron 5.8% en el año, alcanzando un récord histórico en torno a los 37.7 millones, mientras las personas asalariadas no registradas en el sector privado se acrecentaron 5.9% y sumaron 13.4 millones, también un récord (América Económica, 2024).

En tanto, en Argentina, entre 2019 y 2020, se perdieron más de 2.5 millones de empleos, aunque la tasa de desempleo solo creció dos puntos porcentuales, lo que evidenció que muchas personas trabajadoras pasaron directamente a la inactividad y se redujeron las horas de trabajo y los salarios. Sin embargo, hacia 2021 las tasas de actividad y empleo se recuperaron e incluso superaron los niveles previos a la pandemia (46.9 y 43.6% el cuarto trimestre de 2021, respectivamente), mientras que la tasa de desocupación llegó a 7%, uno de los valores más bajos en una década. Este aumento del nivel de ocupación estuvo impulsado sobre todo por puestos precarios, a la vez que se redujo la participación del ingreso asalariado en el ingreso total, por lo que el periodo es definido como de "reactivación sin distribución del ingreso" (Salvia, Vera y Poy, 2024). Pese a lo anterior, entre agosto 2023 y marzo 2024 tuvo lugar una caída del empleo de 2%, que se tradujo en 127 mil personas ocupadas menos en el mercado de trabajo privado registrado y 27.3 mil menos en el sector independiente o autónomo (OIT, 2020b). Como se describió anteriormente, la pandemia develó las desigualdades y precariedad existentes en el mercado laboral de forma global, aunque es evidente la heterogeneidad en la velocidad y

formas de recuperación considerando los contextos previos y gobiernos a cargo, como se verá en otros capítulos más adelante.

De manera particular, la población ocupada en actividades creativas y culturales venía registrando un crecimiento más acelerado en América Latina que en otras regiones del mundo, una tendencia que se revirtió abruptamente con la pandemia.[1] De acuerdo con el informe de la Unesco (2022), a nivel mundial se perdieron diez millones de puestos de trabajo y los ingresos obtenidos por las y los creadores disminuyeron en más de 10%, lo que equivale a más de 1 000 millones de dólares. El subsector más afectado fue el de las actividades creativas, artísticas y de entretenimiento, que registró la mayor caída en el número de empleos respecto al cuarto trimestre de 2019 (previo a la pandemia), seguido por el subsector de la producción cinematográfica, de videos y los programas de televisión. Asimismo, el subsector de espectáculos en vivo, que incluye ópera, danza, conciertos y festivales, experimentó un fuerte retroceso como resultado de las restricciones sanitarias y la imposibilidad de adaptarse rápidamente a los modelos de transmisiones en *streaming*.

Pese a los esfuerzos por reconocer los impactos de la pandemia sobre la fuerza de trabajo en las artes y la cultura en la región, se advierte una notable falta de conocimiento sobre los perfiles y realidades laborales específicas del conjunto de quienes trabajan en ese ámbito. Esto constituye un obstáculo tanto para la comprensión de las dinámicas laborales materiales y simbólicas que configuran el sector artístico y cultural como para el desarrollo de políticas públicas per-

1 Según la OIT (2023b), las actividades creativas y culturales comprenden las artes escénicas, la música, la danza, las interpretaciones o ejecuciones (sonoras o audiovisuales) en directo o grabadas, las artes visuales, los libros, los videojuegos y la animación.

tinentes. En ausencia de este conocimiento, existe el riesgo de reproducir enfoques globales y generalistas sobre las industrias culturales y creativas, en lugar de atender las particularidades del sector desde una perspectiva contextualizada y regional.

Ante ello, el objetivo de este capítulo es analizar las características sociodemográficas y laborales de las poblaciones ocupadas en el sector artístico y cultural en Argentina, Brasil y México a partir de un enfoque comparativo y cuantitativo que permita comprender los impactos de la pandemia de COVID–19 y las condiciones estructurales que configuran la precariedad y desigualdad laboral en dicho sector, lo que busca contribuir a subsanar la escasez de conocimiento acerca de este subconjunto de trabajadores en la región.

Para ello, hemos dividido el capítulo en cuatro grandes apartados: en el primero describimos la metodología utilizada para el procesamiento y análisis de los datos, seguido de un acápite que describe el panorama general del mercado laboral en los tres países seleccionados entre 2019 y 2023 para contextualizar la situación del empleo artístico y cultural antes, durante y después de la pandemia. Éste da pie al tercer apartado en el que identificamos y caracterizamos el perfil sociodemográfico de las personas ocupadas en el sector artístico y cultural, con base en variables como sexo, edad y nivel educativo, además de analizar sus condiciones sociolaborales, incluyendo formas de contratación, subocupación, acceso a servicios de salud, ingreso y multiactividad en cada país. Finalmente, se presenta un último apartado en el que se realiza un análisis comparativo entre los países, destacando similitudes y diferencias estructurales que revelan los patrones comunes de precariedad, desigualdad de género y acceso diferenciado al empleo cultural, sin dejar de lado la reflexión sobre las limitaciones estadísticas y metodológicas del análisis

comparativo, así como para subrayar la importancia de establecer criterios homogéneos para el estudio del empleo cultural en América Latina.

Acercamiento cuantitativo al empleo artístico y cultural. Diseño de la estrategia metodológica

Para el desarrollo de este análisis se adoptó una metodología cuantitativa, basada en el procesamiento y análisis de datos de encuestas nacionales de ocupación y empleo, apelando a indicadores macro que facilitan comparar y caracterizar el empleo artístico y cultural en los países seleccionados. Este enfoque cuantitativo es ampliamente utilizado y resulta valioso en el estudio del mercado laboral, ya que permite tener una visión global del impacto de la pandemia e identificar tanto las condiciones estructurales como las características sociolaborales específicas y comunes de los contextos analizados.

En ese sentido, para analizar el panorama global del mercado de trabajo entre 2019 y 2023 se utilizaron indicadores laborales generados por la OIT; específicamente, la tasa de participación laboral, tasa de desempleo, porcentaje de empleo informal, porcentaje de población ocupada por cuenta propia, promedio de horas laborales y proporción de población ocupada en el sector de artes, entretenimiento y recreación.[2]

2 De acuerdo con el indicador estimado por la OIT, el empleo informal incluye a las personas que en sus empleos principales o secundarios eran (a) trabajadores por cuenta propia, empleadores y miembros de cooperativas de productores empleados en sus propias empresas del sector informal; (b) trabajadores por cuenta propia dedicados a la producción de bienes exclusivamente para el uso final

En cuanto a la descripción de las características sociodemográficas (sexo, edad, escolaridad) y laborales (posición en el empleo, multiactividad, jornada laboral, acceso a servicios de salud, subocupación e ingreso) de la población ocupada en general y del sector relacionado con las actividades artísticas y culturales, se procesaron los microdatos de las encuestas nacionales de hogares que recolectan la información sobre el mercado laboral. Se seleccionó el tercer trimestre del 2023 ya que fue la información más actualizada disponible para los tres países analizados. En el caso de Argentina, se utilizó la Encuesta Permanente en Hogares (EPH) que realiza el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC), la cual es una de las fuentes más importantes de datos demográficos, sociales y económicos de los hogares y la población de los principales aglomerados urbanos del país.[3] Para Brasil se consideraron los microdatos de la *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua*), la principal encuesta del mercado de trabajo en la actualidad, que tiene como objetivo monitorear cambios en la fuerza de trabajo. Si bien se realiza de manera continua (mensual, trimestral y anual), la publicación trimestral es la más completa.[4] Finalmente, para México, se recurrió a la Encuesta

propio de su hogar (por ejemplo, agricultura de subsistencia); (c) trabajadores familiares auxiliares, independientemente de si trabajan en empresas del sector formal o informal; o (d) empleados que ocupan empleos informales, ya sea empleados por empresas del sector formal, empresas del sector informal o como trabajadores domésticos remunerados por los hogares. Se realiza armonización de las variables de cada país para construir los indicadores (United Nations, 2024).

3 Aglomerado es el conjunto de varias localidades de 100,000 y más habitantes que forman una Unidad.

4 Agradecemos profundamente a la Mtra. Brenda Casasola, asistente de investigación del Instituto Nacional de Geriatría de la Ciudad de México, por facilitar el acceso de los microdatos de esta encuesta, a partir de una programación en R.

Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE), que es la principal fuente de información sobre el mercado laboral mexicano al ofrecer datos mensuales y trimestrales de la fuerza de trabajo, la ocupación, la informalidad laboral, la subocupación y la desocupación. Constituye también el proyecto estadístico continuo más grande del país al proporcionar cifras nacionales y de cuatro tamaños de localidad de cada una de las 32 entidades federativas y para un total de 39 ciudades. En general, estas fuentes de información comparten su continuidad, periodicidad trimestral y cobertura geográfica con representatividad nacional. Asimismo, la población ocupada se construye a partir de las personas que declararon realizar alguna actividad que les generó ingreso con una semana de referencia.

Para definir la población ocupada en cultura y arte se emplearon dos acercamientos: ocupaciones y sector de actividad económica. En cuanto a las ocupaciones, se consideró a las personas que realizan actividades de carácter cultural o creativo, independientemente del sector o rubro económico en el que se desarrollan; respecto del sector, se contempló a quienes laboran en empresas que desarrollan actividades culturales y se incluyen tanto ocupaciones artísticas como otras que no lo son. Si bien se han realizado esfuerzos para definir una clasificación del sector a nivel mundial y regional, estas definiciones incorporan aspectos que consideramos están fuera del concepto del empleo artístico y cultural, como son el entretenimiento y la recreación.

Para definir el sector y el conjunto de ocupaciones culturales en cada país se revisaron las clasificaciones de ocupaciones y de actividad económica utilizadas en cada encuesta (véase cuadro 2.1). Para Argentina, la EPH es la única de las tres que codifica las ocupaciones de acuerdo con la calificación profesional, técnica, operativa y no ca-

lificadas, y las actividades económicas se clasifican de acuerdo con la región de Mercosur (INDEC, 2017). En México, se utiliza el Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones 2019 (SINCO), que tiene como referente la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones (CIUO) de la OIT y las clasificaciones nacionales de Canadá y Estados Unidos de América.[5]

Cuadro 2.1 Comparación de las clasificaciones de las ocupaciones artísticas y culturales seleccionadas por país

País	Ocupaciones / Actividades económicas seleccionadas
Argentina	
Ocupaciones (Clasificador Nacional de Ocupaciones)	Cuenta propia del arte con/sin operación de maquinaria de arte con calificación profesional, técnica y operativa (50111-50203); Trabajadores del arte con/sin operación de maquinaria de arte con calificación profesional, técnica y operativa (50311-50334).

5 El conjunto de ocupaciones que a continuación se detalla (cuadro 2.1) ha sido seleccionado atendiendo a la centralidad que el carácter artístico y/o cultural tiene en la actividad realizada, por lo cual se han dejado de lado todas aquellas ocupaciones que pueden contener una parte de esta actividad, pero cuyo nivel de desagregación las herramientas estadísticas no permiten distinguir. Esta decisión metodológica implica una cierta pérdida de información respecto de una porción de la fuerza de trabajo artística y cultural, aunque entendemos que resultaría mayor el sesgo al incluir ocupaciones que en gran parte suponen actividades no artísticas ni culturales, tales como, por ejemplo, ocupaciones de la educación en las que no se distingue si se trata de educación técnica (como talleres de formación en tornería), profesional (por caso, un curso de especialización en herramientas contables digitales) o efectivamente artística (un curso de maquillaje artístico). De esta manera, pese a no contemplar una parte de quienes realizan ocupaciones vinculadas con el arte y la cultura, los datos reflejados corresponden en su totalidad a las realidades laborales del sector y las ocupaciones artísticas y culturales.

Sector económico (Clasificación de Actividades Económicas para Encuestas Sociodemográficas del Mercosur)	Actividades cinematográficas; producción de vídeos y programas de televisión; grabación sonora y edición de música (5900); programación y difusión de radio y tv (6000); actividades artísticas y de espectáculos (9000); actividades de bibliotecas, archivos, museos y otras actividades culturales (9100).
Brasil	
Ocupaciones *(Classificação de Ocupações para Pesquisas Domiciliares)*	Artistas plásticos (2651); músicos, cantautores y compositores (2652); bailarines y coreógrafos (2653); directores de cinema, de teatro y afines (2654); actores (2655); locutores de radio, televisión y otros medios de comunicación (2656); y artistas creativos e interpretativos no clasificados (2659).
Sector económico *(Classificação Nacional de Atividades Econômicas Domiciliar 2.0)*	Actividades artísticas, creativas y de espectáculos (90000).
México	
Ocupaciones (Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones)	Directores y productores artísticos de cine, teatro y afines (1421), Coordinadores y jefes de área en actividades artísticas, de cine, teatro y afines (1721), escritores y críticos literarios (2151), pintores (2161), dibujantes y diseñadores artísticos, ilustradores y grabadores (2162), escultores (2163), escenógrafos (2164) y los artistas interpretativos (2017) que agrupan a compositores y arreglistas (2171), músicos (2172), cantantes (2173), bailarines y coreógrafos (2174), actores y actrices (2175) e instructores en estudios y capacitación artística (2172).

Sector económico (Sistema de Clasificación Industrial de América del Norte 2018)	Compañías y grupos de espectáculos artísticos y culturales (7111), Promotores, agentes y representantes de espectáculos artísticos, deportivos y similares (7113) y Artistas, escritores y técnicos independientes (7114).

Fuente: Elaboración propia con base en las clasificaciones correspondiente a la Encuesta Permanente de Hogares (Argentina), la *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios* (Brasil) y la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (México).

La conformación del conjunto de personas que trabajan en el arte y la cultura, ya sea a partir de su ocupación o del sector de actividad, no es, por lo tanto, estrictamente idéntica en los tres países, debido a las diferencias en las clasificaciones utilizadas por los respectivos organismos estadísticos. Sin embargo, y en tanto estas distintas clasificaciones exceden las posibilidades de ser resueltas en este trabajo, la adopción de la doble mirada (ocupación y sector de actividad) arriba explicitada se ha contemplado como parte de una estrategia metodológica que nos permite mitigar dichas diferencias en el análisis de los datos y la caracterización a partir de ellos construida.

Panorama general del mercado laboral en Argentina, Brasil y México. Un análisis comparativo 2019-2023

Es fundamental presentar un panorama general del mercado laboral de los países seleccionados con el fin de contar con información sobre las condiciones estructurales particulares en las que el trabajo artístico y cultural se desarrolló y fue afectado por el COVID–19. Ya en

la introducción esbozamos algunos de los reportes más importantes que organismos internacionales y analistas económicos realizaban sobre el tema, principalmente sobre la recuperación económica; toca aquí puntualizar específicamente algunos indicadores que permiten enfatizar la coyuntura vivida, para lo cual se hace una revisión sobre el antes, durante y después de la pandemia, que sintetizamos a continuación (véase cuadro 2.2).

Podemos observar que para 2019 las tasas de participación en Argentina y México son muy similares, aunque difieran en términos de volumen de población económicamente activa (60.4 y 60.5; 13.2 / 57.0 millones de personas respectivamente), siendo superadas por Brasil (64.9 / 107.3 millones de personas). Sin embargo, será este país quien se enfrentará a una mayor caída durante el primer año de pandemia, con una reducción de -6.3%, seguido de Argentina (-5.0%) y México (-4.9%). Pese a ello, para 2023 se observaba una interesante recuperación en la participación económica en los tres países: Argentina regresó a los mismos niveles de 2019, México aumentó un punto porcentual y en el caso de Brasil se mantuvo dos puntos porcentuales menos que en 2019 (véase cuadro 2.2).

Sobre la tasa de desempleo, en México resulta menor para 2019 (3.7%), muy por debajo de Argentina (9.7%) y de Brasil (11.8%), aunque no significa menor precariedad, como se observa más adelante. También será este país el que menor caída experimente en la pandemia, pues la diferencia entre 2019 y 2020 es de 1.4%, mientras que en Argentina es de 2.0% y en Brasil de 3.1%. Pese a ello, Argentina y Brasil son quienes más lograron reducir su tasa de desempleo para 2023 (alcanzando 6.0% y 7.2% respectivamente) y México mantuvo baja dicha tasa, e incluso la redujo de 3.7% a 3.0%. Cabe resaltar que es el país que menos desempleo mostró durante la pandemia, lo cual explica

Cuadro 2.2 Indicadores del mercado laboral en los países seleccionados (2019-2023)

País	Año / Periodo	PEA 15+ (millones)	Tasa			Población Ocupada			
			PEA	Desempleo	Empleo Informal	% Cuenta Propia	Jornada laboral (horas)	% Serv.	% Artes, Entren. Recreación
ARG	2019	13.2	60.4	9.7	50.2	27.3	36.6	77.2	2.1
	2020	12.1	55.4	11.7	46.5	28.5	35.1	77.9	1.2
	2023	14.2	62.4	5.7	49.6	25.1	37.1	74.9	1.1
	2019-2020	-1.2	-5.0	2.0	-3.7	1.2	-4.7	0.7	-0.9
	2020-2023	2.1	7.0	-6.0	3.1	-3.4	2.0	-3.0	-0.1
BRA	2019	107.3	64.9	11.8	40.2	32.2	39.4	70.6	1.1
	2020	97.9	58.6	14.9	37.5	32.6	38.5	69.7	0.8
	2023	108.0	62.8	7.7	38.0	31.2	39.4	71.4	0.6
	2019-2020	-9.4	-6.3	3.1	-2.7	0.4	-1.7	-0.9	-0.3
	2020-2023	10.1	4.2	-7.2	0.5	-1.4	0.9	1.7	-0.2
MEX	2019	57.0	60.5	3.7	57.7	32.0	45.7	61.1	0.9
	2020	53.6	55.6	5.1	55.4	31.3	44.4	60.3	0.5
	2023	60.9	60.6	3.0	56.4	31.6	45.4	62.0	0.6
	2019-2020	-3.4	-4.9	1.4	-2.3	-0.8	-1.3	-0.9	-0.3
	2020-2023	7.4	5.0	-2.1	1	0.3	1.0	1.7	0.1

Fuente: ILOSTATS a partir del tercer trimestre de la Encuesta Permanente de Hogares (Argentina), la *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios* (Brasil) y la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (México).
Notas: Promedio de horas laborales (Jornada Laboral), % Sector Servicios (Serv.), % Sector artes, entretenimiento y recreación (Artes, Entren. Recreación).

los cambios poco marcados en relación con los otros países (véase cuadro 2.2).

En cuanto al empleo informal, no hay cambios importantes en su constitución en los tres años analizados, aunque es interesante resaltar que Brasil es quien menos empleo informal registra, pues para 2023 su tasa fue de 38%, casi doce puntos porcentuales menos que Argentina (49.6%) y 18.4 por debajo de México (56.4%). Lo mismo se puede decir del trabajo por cuenta propia; no hay cambios sustanciales en los años considerados y tampoco se observan diferencias importantes entre países, pues todos están en un rango del 25% al 32%. Una situación similar se manifiesta al analizar los datos sobre el promedio de horas laboradas: en los tres países es solo una hora menos de trabajo en el año más álgido de la pandemia (2020), pero se recupera para 2023. Sí es importante destacar que, en México, con más de 45 horas semanales, se labora en promedio ocho horas más que en Argentina (37) y seis más que en Brasil (39). Por último, observando el sector servicios, Argentina es quien más población ocupada tiene en ese sector, sobre 70%; Brasil presenta una situación similar, con cuatro o cinco puntos porcentuales menos; México, en cambio, reduce diez puntos porcentuales su participación en relación con Brasil y casi 17 puntos respecto de Argentina (véase cuadro 2.2).

Finalmente, tenemos la participación de ocupados en el sector de las artes, entretenimiento y recreación, donde quien más porcentaje presenta con respecto al total de la PEA es Argentina —tanto antes como después de pandemia—, pero también es el país que más reduce la participación (pasa de 2.1% a 1.1% de 2019 a 2023); le siguen Brasil, que pasa de 1.1% a 0.6%, y México, de 0.9% a 0.6%. Es interesante notar que, en este indicador, a diferencia de los demás, ninguno de los tres países considerados han logrado recuperar los valores

previos a la pandemia, lo que implica un marcado debilitamiento de la fuerza de trabajo en el sector en los tres casos durante el período (véase cuadro 2.2).

Particularidades del empleo artístico y cultural

Una vez expuestas las características del mercado laboral en los tres casos estudiados, corresponde ahora centrarnos en las dimensiones demográficas y laborales de las personas ocupadas en las artes escénicas y en el sector cultural y artístico, específicamente considerando las variables objetivas que Guadarrama, Hualde y López (2014) desarrollan para medir la precariedad laboral estructural, cuyas repercusiones subjetivas se abordan luego en los capítulos de la segunda parte de este libro, profundizando el análisis de los datos a partir de categorías como sexo, edad y nivel de estudios, entre otras.[6]

Argentina

En Argentina, los datos más recientes sobre el valor económico de la cultura indican que el valor agregado bruto cultural (VAB Cultural) representa 1.8% del total de la economía en 2021 (INDEC, 2023). El peso del sector cultural es inferior al de Brasil y México, aunque se

6 En el trabajo de Guadarrama, García y Tolentino (2023) se especifica, a partir de estudios previos, cómo la precariedad es el rasgo estructural que caracteriza a las ocupaciones culturales desde inicios del siglo XXI, con diferencias particulares según las especialidades y los mercados de trabajo profesionales.

asemeja al de otros países de la región de menor población y tamaño (Comisión Económica para América Latina y el Caribe/Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura [CEPAL/OEI], 2021). Ahora bien, el análisis de los microdatos de la EPH del INDEC permite cotejar estos aspectos a la luz de las realidades pospandemia correspondientes al último trimestre de 2023 (véase cuadro 2.3).

Según la clasificación de actividades culturales y artísticas, se estima que en Argentina 0.5% de la población ocupada (60 301 personas) trabaja en estas actividades, mientras que 0.8% (101 951 personas) se encuentra en sectores relacionados. Al considerar el conjunto de ocupaciones culturales en términos de sus características sociodemográficas se advierte que quienes las desempeñan son relativamente más jóvenes que la población ocupada total (la franja de 15 a 39 años es de 56.2% vs. 47.3%), diferencia que se muestra algo menor al enfocar al sector cultural en su conjunto (52.8% para el mismo segmento etario); existe una notoria menor proporción de mujeres en ocupaciones (31.4%) y sectores (31.5%) culturales y artísticos en comparación con la población total ocupada (43.7%), lo que resulta sobresaliente, aunque responde a un fenómeno ya advertido en otras latitudes.

Por su parte, la población de trabajadores con estudios superiores (terciarios y universitarios) está marcadamente sobrerrepresentada entre las ocupaciones culturales: mientras esta proporción representa 39.8% del total de población ocupada, en ocupados culturales con estudios superiores se eleva a 68.8% y en el sector en su conjunto aún más, llegando a 74.4%.

En otras palabras, en Argentina, las ocupaciones culturales se encuentran menos accesibles a las mujeres que el promedio y, sin haber alcanzado estudios superiores, es doblemente difícil ingresar a una

ocupación cultural que al resto. Estas realidades hablan de un distanciamiento de la realidad del trabajo artístico y cultural respecto de las promesas de inclusión laboral vehiculizadas en las políticas de promoción de las industrias culturales (Yúdice, 2002) y muestran que las ocupaciones culturales son mucho más restrictivas y desiguales que el resto en términos de género y nivel educativo. En tanto, el sector cultural y artístico se muestra algo más receptivo a la participación femenina, aunque más restrictivo en términos de formación. En síntesis, el trabajo artístico y cultural en Argentina es mayormente masculino, joven y con formación universitaria.

Por otro lado, al contemplar la dimensión sociolaboral en las ocupaciones culturales, se manifiesta una acentuada diferencia en cuanto a la participación del trabajo por cuenta propia y la relación de dependencia respecto del resto de las ocupaciones. A nivel nacional, 23.5% de la población se emplea por cuenta propia, mientras en las ocupaciones culturales representa un poco más de la mitad (63.1%) y un tercio en el sector cultural (35.5%). A su vez, se encuentran diferencias marcadas en términos de multiactividad, es decir, de trabajadores que tienen dos o más ocupaciones: 11.9%, mientras en las ocupaciones culturales alcanza 24.5% y en el sector cultural representa 16.1% (algo menor en virtud de las ocupaciones no culturales que comprende), lo cual refleja una realidad de precariedad que ya ha sido advertida en trabajos anteriores (Dolcemáscolo y Quiña, 2024; Guadarrama et al., 2021).

Un señalamiento aparte merece la dimensión de los ingresos, en tanto las ocupaciones culturales presentan un nivel de ingresos que se ubica por encima del resto de las ocupaciones. Si se segmenta a los ingresos mensuales totales (incluyendo todas las ocupaciones rentadas de cada encuestado) en tres conjuntos, uno por debajo de

US$ 380, otro de hasta menos de US$ 760 y un último sobre esta última cifra por mes, se puede advertir que en tanto el total de ocupaciones se distribuye en cerca de un tercio para cada categoría (34.3%, 36.1% y 29.5%, respectivamente), en las ocupaciones culturales la categoría de menores ingresos alcanza 31.4%, la siguiente 35.8% y la de mayores ingresos 32.8%, mientras en el sector cultural la relación se invierte y es mayor la porción de quienes se ubican en el tercio más alto de ingresos (38%). Existen diferentes lecturas posibles para estos datos, aunque creemos relevante no contemplarlo de manera aislada, sino en articulación con las variantes sociodemográficas arriba apuntadas en cuanto a participación femenina y nivel educativo, pues solo de esta manera se comprende que el aparentemente valorable mayor ingreso de estas ocupaciones refleja en realidad una distribución inequitativa en términos de género y nivel de educación, dado que la población más representada es de varones jóvenes con educación universitaria, lo que se refrenda al cotejar con las realidades del sector.

Cuadro 2.3 Características sociodemográficas y laborales de la población ocupada nacional, en actividades y sector cultural. (Argentina, 2023)

Características	Población ocupada (Total)	Ocupaciones culturales y artísticas	Sector cultural y artístico
Características sociodemográficas			
% Mujeres	43.7	31.4	33.0
% 15-39 años	47.3	56.2	53.4
% Nivel superior y más	39.8	68.8	74.5

Características sociolaborales			
Posición en el empleo			
Patrón	3.5	0.0	2.4
Cuenta propia	23.5	63.1	35.5
Obreros (as) o empleados (as)	74.9	36.9	65.2
Trabajadores sin pago	0.4	0.0	0.0
% Multiactividad (dos o más ocupaciones)	10.4	18.0	16.2
Horas de trabajo semanales (promedio)	37.3	27.5	28.9
% de subocupación por insuficiencia horaria	11.9	24.5	16.1
Cobertura médica paga o descuentan			
No pagan ni le descuentan	30.0	20.6	14.5
Obra social	61.9	69.3	71.6
Mutual u otra	8.1	10.1	13.9
Ingreso mensual (promedio) en moneda local	175 277	174 104	163 402
Ingreso mensual (promedio) en dólares	670	665	624
Nivel de ingreso por empleo principal			
<100 000 (menos de 382 dólares)	34.3	31.4	29.8
100 000-199 999 (de 382 a 763 dólares)	36.1	35.8	32.2
200 000+ (764 y más dólares)	29.5	32.8	38.0

Fuente: Elaboración propia con base en la Encuesta Permanente de Hogares (Argentina, Tercer trimestre de 2023).

Brasil

De acuerdo con la clasificación propuesta, se estima que en Brasil 0.3% de la población ocupada de 15 años y más (273 375 personas) se emplea en actividades culturales y artísticas, mientras que 0.33% (326 740 personas) se encuentra en estos sectores relacionados. De acuerdo con los datos de la PNAD, el perfil sociodemográfico de los trabajadores del arte y la cultura en Brasil nos ilustra a una población preferentemente masculina (72.9%), donde seis de cada diez son menores de 40 años y cuatro de cada diez tienen estudios de nivel superior. Si el análisis lo hacemos desde el sector, es decir, con la inclusión de trabajadores que no necesariamente son artistas, la edad es muy parecida, pero el nivel educativo baja dos puntos porcentuales y aumenta el número de mujeres trabajadoras. Finalmente, si esos datos se comparan con el total de ocupados en el país, se observa un aumento considerable de la fuerza laboral femenina (42.9%) y una reducción abrupta del nivel educativo, pues solo tres de cada diez tienen educación de nivel superior.

En cuanto a las características sociolaborales, encontramos que casi siete de cada diez ocupados son por cuenta propia, tres de cada diez son trabajadores subordinados y un pequeño 1.8% son empleadores. Los datos son muy parecidos en el sector, aunque el porcentaje se reduce en trabajadores por cuenta propia (de 68.9% a 65.5%) y aumenta a su vez en la proporción de empleadores (6.1%). Este perfil es muy característico del sector cultural, pues al revisar los datos del total de los ocupados vemos que es a la inversa, es decir, el mayor porcentaje son trabajadores subordinados (68.8%), seguido por cuenta propia (25.5%) y luego por un reducido 4.2% de empleadores. Finalmente, los trabajadores sin pago, aun cuando es muy acotada su participación

(en el total de ocupados apenas 1.5% están en esa condición), casi desaparecen cuando se revisa a los ocupados en el arte y la cultura (0.1%), aunque en el sector se incrementa a más del doble (0.5%).

Sobre las condiciones de trabajo, se observan datos que posteriormente será relevante comparar entre países, pues Brasil muestra un alto porcentaje de trabajadores que contribuyen al instituto de seguridad social, específicamente aportes para pensión o jubilación: 47.7% de ocupados y 45% en el sector cultural, aunque cae considerablemente (entre 17 y 20 puntos) con relación al total de ocupados (64.5%).

Hay un porcentaje importante de subocupación, tanto en ocupados en el arte y la cultura (20.2%) como en el sector cultural y artístico (18.7%), con respecto al total de ocupados (solo 5.3% así lo indica). Sin embargo, es interesante advertir que, a pesar de ello, solo 7.5% de ocupados dice tener dos o más trabajos, reduciéndose a 3.5% si analizamos a los del sector, muy cercanos al 3.1% del total, e incluso se muestra una menor carga horaria promedio semanal en las artes y la cultura (31.7 hrs) con respecto a la jornada laboral completa (39.4 hrs) que realiza el total de ocupados.

Finalmente, sobre el ingreso mensual se observa poca diferencia entre el ingreso de la población ocupada total y quienes se dedican al arte y la cultura, pues ésta no supera los 1 000 dólares en promedio al mes en favor de los segundos (véase cuadro 2.4). En tanto, la distribución en escala de ingresos resulta mayor en el conjunto que obtiene más de 761 dólares al mes, tanto en el grupo de ocupaciones como en el sector cultural, lo que también exige ser analizado contemplando los datos sociodemográficos antes apuntados para realizar lecturas contextualizadas en torno a ello.

Cuadro 2.4 Características sociodemográficas y laborales de la población ocupada y por sector cultural (Brasil, 2023)

Características	Población ocupada (Total)	Ocupaciones culturales y artísticas	Sector cultural y artístico
Características sociodemográficas			
% Mujeres	42.9	27.1	31.5
% Población blanca	44.2	51.0	52.2
% 15-39 años	52.8	57.9	54.5
% Nivel superior y más	29.7	44.5	42.2
Características sociolaborales			
Posición en el empleo			
Empleadores	4.2	1.8	6.1
Cuenta propia	25.5	68.9	65.5
Trabajadores subordinados	68.8	29.2	28.0
Trabajadores sin pago	1.5	0.1	0.5
% Multiactividad (dos o más ocupaciones)	3.1	7.5	3.5
Horas de trabajo semanales (promedio)	39.4	31.7	32.8
% de subocupación	5.3	20.2	18.7
% Contribución al instituto de seguridad social	64.5	47.7	45.0
Ingreso mensual (promedio) en moneda local[1]	2908	3818	3379
Ingreso mensual (promedio) en dólares	582	765	677
Nivel de ingreso por empleo principal (mensual)			

<1 600 reales (menos de 320 dólares)	43.0	34.9	37.0
1 600 a 3 800 reales (de 320 a 761 dólares)	38.3	38.2	37.4
>3 800 reales (más de 761 dólares)	18.7	26.9	25.6

Fuente: Elaboración propia con base en la *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua* (Tercer Trimestre de 2023). Solo se consideró la pregunta sobre ingreso bruto/retiro mensual que normalmente recibía/realizaba en el empleo principal.

[1]Real brasileño

México

De acuerdo con la clasificación propuesta, se estima que en México 0.6% de la población ocupada de 15 años y más (361 765 personas) realiza actividades culturales y artísticas, mientras que 0.4% (231 044 personas) se encuentra en sectores relacionados. Para conocer quiénes son las y los trabajadores del arte y la cultura en México se presenta un análisis de su perfil sociodemográfico y después una caracterización de su situación de empleo y condiciones laborales. Sobre lo primero, se observa una fuerte masculinización del sector, independientemente de si el análisis es por la ocupación o por sector; en la primera, la participación de las mujeres es de 26.2% y en el sector incluso cae a 19.5%. Si comparamos estos datos con el total de la población ocupada, se observa que en las ocupaciones del arte y la cultura la brecha de género es más del doble que a nivel general y del triple si la mirada es al sector, situación que agudiza la desigualdad social en la que están inmersas las mujeres en el mercado de trabajo.

Otro rasgo clave es la edad: seis de cada diez trabajadores del arte y la cultura tienen menos de 40 años, conformando una población mayoritariamente joven. Aunque esta proporción disminuye ligeramente al considerar el sector en su conjunto, sigue siendo superior al promedio nacional, donde solo la mitad de las personas ocupadas pertenece a este grupo etario.

En cuanto al nivel educativo, se destaca una alta escolarización. Mientras que solo 25.2% de la población ocupada total cuenta con estudios de nivel superior o más, esta proporción asciende a 56.2% entre quienes laboran en las ocupaciones culturales y artísticas. Al analizar el sector en general —que incluye ocupaciones no estrictamente artísticas—, la cifra desciende notablemente a 31.4%. En síntesis, las personas que trabajan en el ámbito del arte y la cultura en México son, en su mayoría, hombres jóvenes con niveles educativos superiores al promedio nacional.

Sobre la situación de empleo, más de la mitad de las personas trabajadoras son subordinadas, tanto si observamos la ocupación como el sector. No obstante, esta proporción es diez puntos porcentuales inferior a la del total de ocupados. Esa diferencia se refleja en un mayor peso del trabajo por cuenta propia: en las ocupaciones culturales y artísticas representa 34.8%, doce puntos porcentuales más que en la población ocupada total (22.1%). Además, uno de cada diez trabajadores del arte y la cultura ocupa una posición de empleador, el doble que en el total de ocupados. En contraste, el trabajo sin remuneración, aunque es un fenómeno señalado en estudios cualitativos bajo la lógica de "ganarse el derecho de piso", aparece en los datos con una presencia marginal: solo 0.2% de los ocupados en este ámbito reporta laborar sin pago, frente a 4.4% del total nacional.

Con respecto a las condiciones de trabajo, como es sabido, las y los ocupados en la cultura y las artes le dedican a su actividad casi la mitad del tiempo que la población ocupada en general (25.1 horas en promedio a la semana) y, si el análisis es al sector, la reducción de horas es mucho mayor: cae a 18.4 horas a la semana, a diferencia de las 40.8 horas del total de ocupados. Esto se ve reflejado en el porcentaje de subocupación, que son precisamente las y los ocupados que trabajan menos de 35 horas semanales por causas involuntarias y desean trabajar más horas, pues representan 12.7% de los ocupados de las artes y la cultura y 13.8% en el sector, es decir, entre cuatro y cinco puntos porcentuales más que del total de la población ocupada (8.0%).

Otro indicador de la precariedad laboral es el acceso a servicios de salud como prestación laboral. Mientras que casi cuatro de cada diez personas ocupadas en el país cuentan con esta prestación, solo dos de cada diez en las ocupaciones culturales y artísticas reportan tener acceso a servicios de salud proporcionados por sus empleadores. En el caso del sector en general, la situación es aún más crítica: apenas uno de cada diez trabajadores cuenta con este beneficio.

Por último, el nivel de ingresos en el empleo principal nos muestra una situación interesante, pues divide a las y los ocupados en el arte y la cultura en tres grandes grupos: quienes perciben menos de 8 000 pesos al mes —que son el grupo más importante (45.6%)—, luego un grupo bastante considerable (36.5%) que conforman quienes obtienen más de 12 000 pesos al mes y, por último, el porcentaje restante (17.8%) corresponde a quienes están en el rango de 8 000 a 12 000 pesos mensuales. Si analizamos por sector, es decir, donde se integran ocupaciones no necesariamente artísticas o culturales, el porcentaje de quienes ganan menos de 8 000 se incrementa seis puntos porcentuales con respecto a los ocupados y, obviamente, se reduce en los que

más ganan; es de notable interés mostrar que si se trabaja en ocupaciones de la cultura y el arte se percibe mucho más que el total de ocupados (véase cuadro 2.5).

Cuadro 2.5 Características sociodemográficas y laborales de la población ocupada y por sector cultural (México, 2023)

Características	Población ocupada (Total)	Ocupaciones culturales y artísticas	Sector cultural y artístico
Características sociodemográficas			
% Mujeres	40.5	26.2	19.5
% 15-39 años	50.1	59.9	54.6
% Nivel superior y más	25.2	56.2	31.4
Características sociolaborales			
Posición en el empleo			
Empleadores	5.4	9.9	9.9
Cuenta propia	22.1	34.8	31.3
Trabajadores subordinados	68.2	55.2	58.2
Trabajadores sin pago	4.4	0.2	0.5
Horas de trabajo semanales (promedio)	40.8	25.1	18.4
% de subocupación	8.0	12.7	13.8
% Acceso a servicios de salud como prestación laboral	38.8	20.0	10.1
Ingreso mensual (promedio) en moneda local	8787	11620	11048

Ingreso mensual (promedio) en dólares	520	688	654
Nivel de ingreso por empleo principal (mensual)			
< 8 mil pesos al mes (menos de 474 dólares)	59.2	45.6	51.0
8 mil a 12 mil pesos (de 474 dólares a 710 dólares)	21.7	17.8	14.6
> 12 mil pesos (más de 710 dólares)	19.1	36.5	34.4

Fuente: Elaboración propia con base en la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (Tercer Trimestre de 2023).

En búsqueda de patrones comunes entre países

En esta sección esbozaremos una aproximación comparativa a las realidades de la fuerza de trabajo artística y cultural en Argentina, Brasil y México. Si bien existen limitaciones metodológicas ya descritas anteriormente, consideramos que reconocer los puntos de contacto y diferenciación entre dichas realidades nos permite advertir la presencia de procesos comunes, sus matices locales y ofrecer un insumo necesario a la hora de pensar políticas públicas regionales. Este análisis muestra la capacidad y las prioridades de cada país para recopilar información sobre las actividades culturales y artísticas, así como la necesidad de llegar a acuerdos sobre las ocupaciones y sectores que se deben incluir en la medición y las formas en que se deberían homologar para admitir su comparación con países de la región.

En primer lugar, corresponde señalar que la composición sociodemográfica de la fuerza de trabajo artística y cultural presenta algunas

diferencias en los tres países, pero coincide en la mayor gravitación del componente masculino, tanto en las ocupaciones como en el sector cultural, cuyos porcentajes de hombres se encuentran entre 11% y 20% sobre la media de ocupaciones. Es decir, la participación femenina es, sin lugar a dudas, mucho menor en el trabajo artístico y cultural en los tres países. Además, existen coincidencias en los contrastes entre la juventud de la fuerza de trabajo cultural y la media de las ocupaciones: en los tres casos la franja más joven (15 a 39 años) es mayor que ésta, incrementándose la diferencia en las ocupaciones estrictamente culturales. Por su parte, la fuerza de trabajo con mayor calificación también es notoriamente mayor en el trabajo cultural en los tres países, en especial en las ocupaciones culturales (con excepción de Argentina, donde el sector cultural tiene más altos índices de educación superior que en éstas). En otras palabras, los resultados empíricos de nuestras pesquisas tienden a señalar realidades sociodemográficas del trabajo artístico y cultural que resaltan la desigualdad en el acceso a oportunidades laborales en términos sexo-genéricos, etarios y educativos, situaciones que se han venido señalando en otras latitudes.[7]

En segundo lugar, con respecto a las características sociolaborales, hemos advertido una marcada presencia del trabajo por cuenta propia en los tres casos, que llega a invertir la relación de preponderancia que la relación de dependencia mantiene respecto de éste en la media de ocupaciones, lo cual sucede tanto en el conjunto de ocupaciones

7 Una de las obras más recientes que se han hecho eco de esta cuestión es el libro *Culture is bad for you: inequality in the cultural and creative industries* (Brook, O'Brien y Taylor, 2020), donde se examinan las desigualdades y exclusiones de la cultura tanto de la fuerza laboral como de la audiencia en términos de raza, clase y género.

culturales como en el sector mismo. También hay un punto de coincidencia en la mayor subocupación que presentan las ocupaciones y el sector cultural. A este respecto, los datos son coincidentes con la mayor precariedad del trabajo cultural respecto del conjunto de ocupaciones.

Tercero, la pirámide de ingresos del trabajo cultural en los tres países parece menos desigual que el total en virtud de la mayor proporción de altos ingresos respecto de la media, tanto entre las ocupaciones netamente culturales como en el sector, si bien esta apariencia se muestra errada cuando se consideran las características sociodemográficas mayormente masculinas, jóvenes e instruidas del trabajo cultural, esta idea se refrenda al advertir que la diferencia es menor en el sector cultural (al comprender ocupaciones no culturales).

Reflexiones finales

El presente capítulo ha procurado, mediante un esfuerzo comparativo, analizar la situación de la fuerza de trabajo cultural en las tres mayores economías de América Latina a la luz de los efectos de la pandemia. Las divergencias en las clasificaciones estadísticas y metodologías de levantamiento de encuestas dificultan la comparabilidad regional y evidencian la necesidad de construir marcos comunes para la medición del empleo cultural. Sin embargo, ha sido posible reconocer elementos característicos de su problemática laboral que habilitan la formulación de interrogantes e inquietudes a contemplar en el futuro.

El primer elemento es la persistencia de la precariedad estructural en el sector artístico y cultural, en torno a lo cual observamos que, a pesar de la recuperación general de los mercados laborales tras la

pandemia de COVID–19, las personas que laboran en el arte y la cultura en América Latina continúan enfrentando altas tasas de informalidad, subocupación, multiactividad, acceso limitado a prestaciones laborales y marcada inestabilidad en los ingresos. Entonces, lejos de presentarse como una coyuntura temporal, la pandemia acentuó desigualdades preexistentes que evidencian una vulnerabilidad histórica del sector cultural frente a las crisis económicas y sanitarias, como lo podremos constatar en los estudios de caso presentados en los capítulos de la segunda parte de este libro.

El segundo aspecto que es necesario destacar es la desigualdad de género, lo que nos lleva a reflexionar sobre las barreras de acceso que encuentran las mujeres en el trabajo cultural y artístico, la sobrerrepresentación masculina y los altos requerimientos de escolarización para acceder a estos empleos. Todo esto indica patrones de desigualdad que afectan a las mujeres y a las personas sin estudios superiores, lo cual nos lleva a pensar en la necesidad de análisis con enfoques interseccionales.

Finalmente, un tercer elemento que queremos destacar concierne al nivel educativo y la valorización simbólica del trabajo artístico. En los tres países estudiados se observa una alta proporción de personas con educación superior en el sector artístico y cultural, lo que contrasta con los bajos niveles de remuneración y las débiles condiciones laborales: es decir, la alta calificación de la fuerza laboral no se traduce en mejoras materiales, y sugiere que el trabajo cultural continúa sustentado en lógicas de vocación, autoexplotación y valorización simbólica antes que en el reconocimiento económico, situación que algunos autores analizan cualitativamente en los capítulos de la segunda parte de este libro.

En síntesis, el contexto de pandemia ha puesto de manifiesto la fragilidad del sector y despierta interrogantes tanto acerca de las particularidades de estas dinámicas laborales en otros países de la región, así como en torno a su continuidad o alteración en la actualidad y en el futuro más cercano, que deberán ser atendidas en futuras aproximaciones. Esperamos que estas páginas hayan colaborado para continuar incentivando el interés por la indagación de las realidades regionales del trabajo artístico y cultural en pos de restituir su importancia tanto en el mercado de trabajo como respecto de su lugar en la economía de las artes y la cultura.

Referencias

América Económica (31 de enero 2024). *Brasil cerró el año pasado con una tasa de desempleo del 7,8%: la menor en nueve años.* https://www.americaeconomia.com/economia-y-mercados/brasil-cerro-el-ano-pasado-con-una-tasa-de-desempleo-del-78-la-menor-en-nueve

CEPAL/OEI (2021) La contribución de la cultura al desarrollo económico en Iberoamérica. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/47444/1/S2100762_es.pdf

Dolcemáscolo, A. y Quiña, G. (2024). Emprendedorismo y precariedad en las industrias creativas en tiempos de COVID. Apuntes desde la Patagonia Norte, Argentina. *Revista Trabajo y Sociedad*, 43, 257-280.

Esquivel, G. (4 de diciembre de 2023). Buenas noticias en el mercado laboral mexicano. *Milenio*. https://www.milenio.com/opinion/gerardo-esquivel/columna-gerardo-esquivel/buenas-noticias-en-el-mercado-laboral-mexicano

Guadarrama, R., Hualde, A. y López, S. (coords.) (2014). *La precariedad laboral en México. Dimensiones, dinámicas y significados.* El Colegio de la Frontera Norte/Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa.

Guadarrama, R., et al. (2021). América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia, *Revista Mexicana de Sociología* 83, 39-66. https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2021.0.60168

Guadarrama, R., García, R. E. y Tolentino, H. (2023) Precariedad Laboral en México. Artes escénicas durante la pandemia. *Revista Mexicana de Sociología*, 85(3), 755-781. https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2023.3.60780

IBGE (31 de enero de 2024). *Taxa de desemprego fecha 2023 em 7,8%, menor índice desde 2014.* https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202401/taxa-de-desemprego-fecha-2023-em-7-8-menor-desde-2014

INDEC (2017) *Mujeres en la cultura. Notas para el análisis del acceso y la participación cultural en el consumo y el mercado de trabajo.* Buenos Aires: Ministerio de Economía. https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/mujeres_en_la_cultura_pdf.pdf

OIT (2020a) *México y la crisis de la COVID–19 en el mundo del trabajo: respuestas y desafíos.* https://www.ilo.org/sites/default/files/wcmsp5/groups/public/@americas/@ro-lima/@ilo-mexico/documents/publication/wcms_757364.pdf

OIT (2020b) *COVID–19 y el mercado de trabajo en Argentina.* https://www.ilo.org/sites/default/files/wcmsp5/groups/public/@americas/@ro-lima/@ilo-buenos_aires/documents/publication/wcms_754620.pdf

OIT (2023a) *Panorama Laboral 2023 de América Latina y el Caribe.* https://www.ilo.org/sites/default/files/wcmsp5/groups/public/%40americas/%40ro-lima/documents/publication/wcms_906617.pdf

OIT (2023b) *El futuro del trabajo en el sector de las artes y el entretenimiento. Informe para la Reunión técnica sobre el futuro del trabajo en el sector de las artes y el entretenimiento.* Departamento de Políticas Sectoriales.

https://www.ilo.org/sites/default/files/wcmsp5/groups/public/%40ed_dialogue/%40sector/documents/publication/wcms_865325.pdf

Salvia, A., Vera, J. y Poy, S. (2024) Cambios en el bienestar durante y después de la pandemia en Argentina, *Estudios Sociológicos* XLII, publicación continua, COLMEX.

Unesco (2022) *Re|pensar las políticas para la creatividad: plantear la cultura como un bien público global.* https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380475_spa.locale=es

United Nations (2024). SDG indicator metadata. https://unstats.un.org/sdgs/metadata/files/Metadata-08-03-01.pdf

Yúdice, G. (2002) El *recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

CAPÍTULO 3

PRECARIEDAD LABORAL Y POLÍTICAS CULTURALES: DE LA INVISIBILIDAD A LA EMERGENCIA

Rocío Guadarrama Olivera
María Noel Bulloni Yaquinta
Alejandra Jaramillo-Vázquez
Liliana Rolfsen Petrilli Segnini
Carmen Lúcia Rodrigues Arruda

Introducción

La pandemia de COVID–19 amplió el problema estructural de la precariedad laboral en América Latina y evidenció las limitaciones dispares de los gobiernos para garantizar los derechos laborales en sectores específicos como el cultural. Aunque históricamente extendida, esta problemática adopta ciertas particularidades en un ámbito en el que las y los trabajadores gozan de escasa visibilidad pública y un reconocimiento más bien simbólico. Sin embargo, esta atención relativa rara vez se ha traducido en políticas concretas que aseguren condiciones laborales dignas (Bayardo, 2021).

Desde la perspectiva de los estudios laborales, resulta evidente que la precarización del trabajo cultural se intensificó desde inicios del siglo XXI, atravesada por desigualdades de clase, etnia, género y diferencias profesionales (Bulloni, 2020; Guadarrama, 2019; Segnini, 2019). Estas condiciones se entrelazan con formas diversas de organización y movilización, que se expresan de manera discontinua y desigual en el contexto de procesos globales que debilitan las políticas públicas culturales, promueven la informalidad y la tercerización en las relaciones laborales y transforman las dinámicas de producción

cultural hacia la virtualidad y la desmaterialización (García Canclini et al., 2023).

De cara a este escenario, y particularmente después de la pandemia, han surgido abordajes exploratorios, ensayísticos y orientados a la problematización que permiten repensar los desafíos mayúsculos del sector cultural en América Latina. Estudios recientes han señalado cómo la crisis sanitaria no solo evidenció las desigualdades preexistentes, sino que también abrió espacios de reflexión y visibilización de aspectos que requieren abordajes más complejos para su atención (Bulloni et al., 2022; Guadarrama et al., 2021; Moguillansky, 2021; Unesco et al., 2021).

Este capítulo aborda un tema poco explorado: las formas tangibles en que las políticas culturales en América Latina enfrentan la precariedad estructural del trabajo cultural, particularmente en el contexto de la pandemia. Como punto de partida, retomamos el enunciado de Calabre (2005, p. 2), quien define la política pública cultural como "un conjunto ordenado y coherente de preceptos y objetivos que orientan las líneas de acción pública más inmediatas en el campo de la cultura." Este enfoque formal contrasta con las acciones concretas emprendidas por los gobiernos, que revelan las omisiones y tensiones de estas políticas en relación con las personas que trabajan en el ámbito de la cultura.

De estas presunciones se desprende una hipótesis para el futuro que sostiene que la crisis sanitaria provocada por la pandemia y las omisiones de las políticas públicas diseñadas para enfrentarla, alteraron, aunque sea de manera parcial y momentánea, el histórico escenario de invisibilidad de quienes trabajan en la cultura. Su emergencia, impulsada por la urgencia del momento, abrió espacios públicos para la reflexión y generó líneas de acción novedosas, aunque en su

mayoría insuficientes, para abordar los problemas estructurales del sector. Así, la pandemia actuó como un catalizador que evidenció tanto la fragilidad del marco de protección existente como las posibilidades (y limitaciones) de los Estados para responder a una crisis de esta magnitud. En paralelo, las manifestaciones en la escena pública de trabajadores culturales, aunque limitadas, mostraron el descontento acumulado y su capacidad de reflexión sobre sus condiciones precarias de trabajo.

Desde este ángulo, y con base en investigaciones previas en Argentina, Brasil y México, pretendemos identificar las rupturas de esa "normalidad" de origen neoliberal durante la pandemia. Al respecto, formulamos tres objetivos rectores: primero, analizamos las medidas que implementaron los gobiernos en cuestión frente a la crisis de las condiciones laborales del trabajo cultural, particularmente de las personas que trabajan por cuenta propia y carecen de protección social; segundo, buscamos saber si estas políticas estuvieron acompañadas de acciones orientadas a resolver sus necesidades más profundas, según su sector de actividad y sus modalidades de empleo, o si solo se limitaron a intervenciones temporales de carácter paliativo; tercero, tratamos de averiguar de qué manera las personas trabajadoras de la cultura influyeron en la definición de estas políticas y por qué su presencia en los escenarios públicos adquirió expresiones diversas de organización colectiva.

El capítulo se organiza a partir del análisis de tres casos nacionales que, como se menciona en la Introducción, constituyen el núcleo empírico de interés de esta obra colectiva.

Cada caso presenta particularidades analíticas propias que responden a las características de sus contextos nacionales y sectoriales. Sin embargo, la propuesta razonada busca ir más allá de los atributos

individuales de los casos de estudio en épocas de normalidad. En último término, nuestro objetivo es identificar los contrapuntos estratégicos que pueden servir de guía a futuras exploraciones sobre las políticas culturales latinoamericanas en contextos de crisis.

El análisis de cada caso combina diversas fuentes de datos que son identificadas en su abordaje específico, con un énfasis central en la revisión de documentos oficiales, diagnósticos, informes y sitios web de agencias culturales internacionales y nacionales. También se incluyen fuentes legales, estudios sectoriales, materiales hemerográficos e investigaciones sobre ocupaciones específicas dentro del sector cultural.

El capítulo se estructura en tres apartados principales: el primero introduce una somera lectura del discurso neoliberal predominante en las políticas culturales del siglo XXI, y resalta sus modalidades en América Latina; el segundo condensa los resultados principales de las indagaciones dirigidas a los casos de Argentina, Brasil y México, que distinguen simultáneamente los momentos cruciales en los procesos de formación de las instituciones que intervienen en el campo cultural y la invisibilidad relativa de quienes trabajan en este campo de acción. No obstante, el análisis enfatiza las medidas de emergencia puestas en práctica durante la pandemia. Finalmente, en las conclusiones se identifican los puntos en común y las disparidades entre los casos estudiados, ejercicio que permite abrir nuevas interrogantes para investigaciones futuras.

El discurso neoliberal en el campo de la cultura: promesas, tensiones y crisis del trabajo cultural

En América Latina, el advenimiento del siglo XXI estuvo acompañado por el rápido crecimiento de las actividades culturales y su intensa precarización. A ello habría que agregar la individualización del trabajo, la tendencia a la autogestión y la escasa visibilidad política de las y los trabajadores. En los discursos que promueven la economía cultural neoliberal predomina la figura del "artista emprendedor, autónomo y responsable de sí mismo" (Lee, 2013; Rowan, 2010). Esta representación contrasta con la del "sujeto poliactivo" inmerso en las contradicciones de la vida cotidiana, tensado entre el impulso de innovar constantemente como vía hacia el éxito y los sentimientos de inseguridad derivados de la multiactividad y la intermitencia que caracterizan al mercado de trabajo (Menger, 2009).

En el tránsito entre los siglos XX y XXI, la Unesco (1980, 1997) examinó estas contradicciones y reconoció como legítimo el derecho de las personas artistas a gozar de las mismas garantías en materia de empleo conferidas a grupos comparables de la población activa.[1] Desde entonces, distintas instancias nacionales e internacionales han procurado fórmulas variadas que admiten estos derechos y la conveniencia de incorporarlos a los sistemas de salud y a los regímenes de pensiones prevalecientes (Unesco, 2015), aunque es bien sabido que estas iniciativas —inspiradas en el modelo francés de trabajadores intermitentes (Guadarrama, 2019 y Segnini, 2011)— han tenido

1 En el discurso de la Unesco (1980) el término "artista" (como sinónimo de creadores y gestores culturales) regularmente se refiere al conjunto de trabajadores que participan en la cadena de producción cultural.

resultados dispares en los países desarrollados y se enfrentan a obstáculos mayúsculos en los países en desarrollo en los que predomina el trabajo informal.

Estas dificultades se hicieron más palpables durante la pandemia del COVID–19. A mediados de abril de 2020, a pocas semanas de la clausura de actividades, salieron a la luz las primeras evaluaciones y pronósticos sobre los efectos de esta crisis en el sector cultural. Los diagnósticos de organismos como la Unesco y la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (Unesco–CISAC, 2020) mostraron su indiscutible impacto en toda la cadena de valor del sector cultural, la fragilidad del ecosistema formado por pequeñas y medianas empresas culturales y la perenne desprotección social del trabajo autónomo *freelance*, temporal y a tiempo parcial prevaleciente.

Un año después, la Unesco (2021) confirmó la gravedad de la situación de esta población que para entonces había perdido en promedio 40% de sus ingresos a causa del cierre de actividades. Por su parte, la *European Grouping of Societies of Authors and Composers* (GESAC, 2020) hizo hincapié en la condición especialmente aguda de trabajadoras y trabajadores de las artes escénicas dedicadas al teatro, la danza y la ópera. En Latinoamérica, los datos de la Unesco y el Mercado Común del Sur (Mercosur) (Unesco et al., 2021),[2] indican que 55% de

2 Los datos para la evaluación del impacto del COVID–19 en las industrias culturales y creativas de la región corresponden a tres ejercicios distintos de recolección de datos suministrados por once países del Mercosur y otros estados asociados: 1) el estudio macroeconómico elaborado con datos provistos por los sistemas de información cultural para el período comprendido de enero 2019 a junio 2020, 2) el estudio microeconómico que ofrece datos y percepciones de trabajadores y empresarios reportados en una encuesta regional aplicada entre junio y septiembre de 2020 y 3) el análisis de políticas

artistas de este sector experimentaron una disminución dramática de más de 80% en sus remuneraciones (p. 194).

Para enfrentar esta crisis laboral, se promovieron campañas globales de rescate financiero en el sector cultural, aunque prevalecieron los apoyos directos en detrimento del fortalecimiento de los derechos sociales y económicos de las y los trabajadores de la cultura (Unesco, 2021). En América Latina, los gobiernos de los países integrantes del Mercosur destinaron casi la mitad (45%) de sus recursos a esos apoyos directos bajo la forma de becas, concursos, premios y otras modalidades, mientras que la ayuda para contener los efectos sociales de la pandemia se limitó a escasas compensaciones para resarcir la pérdida de ingresos (6%), unos pocos préstamos en condiciones preferentes (5.1%) y otras prestaciones sociales casi imperceptibles (1.9%) (Unesco et al., 2021).

Estos datos aislados reflejan la crisis estructural del sector cultural tras décadas de avance de las agendas neoliberales y del retraimiento de los presupuestos públicos. Las reacciones individuales y colectivas del gremio mostraron también el agotamiento de los discursos enraizados en la figura del creador solitario y la fragilidad de las formas de organización colectiva.

A continuación, analizamos los casos de Argentina, Brasil y México, en los que observamos coincidencias y particularidades en las estrategias para enfrentar la pandemia.

públicas desarrollado con la colaboración de los sistemas de información de los Estados y entrevistas a referentes del sector entre marzo y octubre de 2020.

Trabajo cultural en emergencia: los desafíos de las políticas públicas en Argentina, Brasil y México

Este apartado se centra en analizar las medidas de emergencia puestas en práctica por los gobiernos de Argentina, Brasil y México, particularmente las orientadas a mitigar los efectos de la pandemia del COVID–19 en las condiciones laborales del gremio cultural, aunque se reconoce que estas medidas estuvieron condicionadas por la precariedad laboral crónica que prevalece desigualmente entre la fuerza laboral más estable y formal y aquellos intermitentes y sin protección social. De igual modo, se contemplan los procesos dispares de institucionalización de las políticas culturales en los tres casos estudiados, en los que influyen circunstancias e intereses políticos específicos y las capacidades accidentadas de movilización de actores gremiales y políticos.

Argentina

Con el fin de contener la propagación del COVID–19, el gobierno argentino adoptó de manera temprana, el 20 de marzo de 2020, a través del Decreto 297/2020, un régimen de Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO), el cual fue extendido con ajustes y modificaciones hasta el final del año. Este protocolo implicó el confinamiento de la población en sus lugares de residencia, estableciendo la esencialidad de ciertas actividades laborales y autorizándolas para operar según lo dispuesto en el mencionado Decreto.

En este contexto, prácticamente todos los espacios e instituciones culturales fueron cerrados, las producciones suspendidas y el sector

cultural se vio expuesto a meses de inactividad, enfrentando serias dificultades para generar ingresos y acceder a los mecanismos de ayuda y protección social disponibles.

De este modo, el ámbito cultural se encontraba en una situación especialmente delicada después de haber atravesado un periodo económico ya complejo durante la gestión de la alianza Cambiemos (2015-2019). Este periodo se caracterizó por retrocesos y la aplicación de políticas neoliberales, tales como ajustes laborales, la degradación del Ministerio de Cultura de la Nación a una secretaría, el cierre de programas, subejecuciones y recortes presupuestarios, entre otros (Fernández, 2020).

La ascensión de Alberto Fernández al gobierno a través de la coalición de centroizquierda del Frente de Todos, en diciembre de 2019, despertó expectativas más alentadoras para el sector cultural. A diferencia de la orientación neoconservadora y mercantilista de la gestión cultural del gobierno previo, se suponía que la nueva administración revitalizaría la percepción de estos sectores como portadores de un interés social y cultural de índole público, generando beneficios concretos para el ámbito en términos de protección y fomento tanto a nivel productivo como laboral. Sin embargo, este panorama más esperanzador se vio confrontado con una crisis sin precedentes tras la llegada de la pandemia de COVID–19.

En este apartado examinamos algunas de las medidas más relevantes implementadas por el Estado argentino para abordar la crisis en el sector cultural provocada por la pandemia de coronavirus, centrándonos en la gestión a nivel nacional.

Antes de adentrarnos en este análisis, resulta crucial destacar que en este país latinoamericano se implementaron medidas de envergadura con el propósito de preservar el empleo y los medios de vida

de la población en general. Sin embargo, debido a las características intrínsecas del trabajo en el ámbito cultural, donde predominan las formas de contratación eventual y, con frecuencia, informales, las medidas orientadas al empleo asalariado formal exhibieron una eficacia limitada entre las y los trabajadores de este sector. Nos referimos a iniciativas como el Decreto de necesidad y urgencia que prohibía despidos y suspensiones, junto con sus sucesivas prórrogas (Decreto 329/2020), así como la implementación del "Programa de Asistencia al Trabajo y la Producción (ATP)" a través del cual el Estado asignaba compensaciones salariales a las empresas (Decreto 332/2020). Cabe aclarar que ciertos segmentos minoritarios del ámbito cultural, más estructurados y con una presencia significativa de empleo estable, especialmente en el sector audiovisual y editorial, resultaron beneficiados por estas medidas.

Por otro lado, las ayudas económicas dispensadas por el Estado para trabajadores precarios no fueron de fácil acceso. Nos referimos, por ejemplo, al Ingreso Familiar de Emergencia (IFE), un ingreso básico para trabajadores del sector informal y los más rezagados del sector formal (Decreto 310/2020), así como a los créditos especiales proporcionados a trabajadores autónomos o cuentapropistas. La situación de pluriempleo y, en particular, los cargos docentes de escasas horas fueron motivos recurrentes de rechazo de las solicitudes de artistas y productores culturales.

Ante este panorama, se iniciaron tempranamente diversas acciones, tanto desde la base, mediante la organización colectiva, ya sea de manera formal o informal, como desde instancias superiores en distintos niveles gubernamentales, con el fin de buscar soluciones a la problemática.

En este contexto, el Ministerio de Cultura de la Nación, en colaboración con los gobiernos provinciales, desarrolló una serie de medidas destinadas a paliar los impactos sociales y económicos derivados de la emergencia sanitaria. Estas acciones incluyeron subsidios, ayudas, concursos y la disponibilidad de contenidos, entre otras.

Así, por ejemplo, en el seno del Fondo Nacional de las Artes surgieron las becas extraordinarias Sostener Cultura,[3] las cuales experimentaron dos convocatorias, acompañadas de la promulgación de variados concursos creativos y el fortalecimiento de la línea de subsidios. A su vez, el Ministerio de Cultura implementó medidas de respaldo económico, destacándose el fortalecimiento del programa Puntos de Cultura[4] para favorecer a organizaciones comunitarias y del Fondo Desarrollar[5], ambos dirigidos a espacios culturales. Con respecto a profesionistas del ámbito cultural, se instituyó un respaldo económico no reembolsable, denominado Fortalecer Cultura[6] para artistas en situación de emergencia. Además, se ofrecieron cursos vinculados a la actividad cultural (gestión cultural pública, museos y patrimonio, industrias culturales y el uso de tecnologías) a través de un campus virtual de educación a distancia.[7] También se ofrecieron créditos a

3 Enlace de referencia https://fnartes.gob.ar/becas/beca–sostener–cultura/ (consultado entre noviembre de 2020 y octubre de 2023).

4 Enlace de referencia https://www.cultura.gob.ar/convocatoria–2020–puntos–de–cultura–8873/ (consultado entre noviembre de 2020 y octubre de 2023).

5 Enlace de referencia https://www.cultura.gob.ar/fondo–desarrollar–apoyo–economico–para–espacios–culturales–8911/]" (consultado entre noviembre de 2020 y octubre de 2023).

6 Enlace de referencia https://www.cultura.gob.ar/se–abre–la–inscripcion–para–fortalecer–cultura–9641/ (consultado entre noviembre de 2020 y octubre de 2023).

7 Enlace de referencia https://formar.cultura.gob.ar/ (consultado entre noviembre de 2020 y octubre de 2023).

tasa cero para industrias culturales[8] y pymes del sector cultural.[9] A estas medidas se suman diversas iniciativas implementadas a través de organismos descentralizados de cultura, las cuales detallaremos más adelante.

A pesar de la extensión del repertorio de las medidas implementadas, el proceso de ejecución de dichas acciones reveló ciertas limitaciones, tales como demoras y complicaciones en la materialización de las mismas, déficits en su cobertura, obstáculos burocráticos para las personas beneficiadas, insuficiencia de los montos, entre otras dificultades. Estas limitaciones y contradicciones son especialmente notables en el apoyo a los espacios culturales y, de manera destacada, en el reconocimiento y protección de quienes trabajan en este ámbito.

En este contexto, uno de los primeros obstáculos radicó en la falta de comprensión del universo heterogéneo y desigual de quienes componen al sector cultural, así como de sus circunstancias individuales. El Estado carecía de una base de datos sólida para estimar la cantidad de trabajadores y espacios culturales afectados y distribuir adecuadamente las ayudas y subsidios destinados al sector. Inicialmente, se llevaron a cabo estudios exploratorios en los cuales algunas organizaciones de trabajadores, principalmente sindicales, contribuyeron con información valiosa. Posteriormente, se implementó una propuesta de medición que, por primera vez, se centró específicamente en el

8 Enlace de referencia https://www.cultura.gob.ar/el-gobierno-nacional-lanza-linea-de-credito-a-tasa-cero-para-el-sector-9372/#:~:text=Contemplar%C3%A1%20un%20per%C3%ADodo%20de%20gracia,un%20cr%C3%A9dito%20de%20hasta%20%24150.000 (consultado entre noviembre de 2020 y octubre de 2023).

9 Enlace de referencia https://www.cultura.gob.ar/el-gobierno-lanzo-creditos-por-750-m-para-pymes-culturales-con-un-ano--9487/ (consultado entre noviembre de 2020 y octubre de 2023).

trabajo y trabajadores del ámbito cultural (Sinca, 2020).[10] A pesar de la relevancia de esta iniciativa para los objetivos que nos incumben analizar —que reflejan la intención apresurada de articular una respuesta en un momento crítico— sus resultados distan de representar fielmente las realidades laborales en el sector.[11]

Como hemos subrayado con base en investigaciones previas y al inicio de este capítulo, estas realidades se caracterizan por su precariedad, presentando notables heterogeneidades y desigualdades internas. En el contexto de los casos analizados en este texto, es posible identificar dos segmentos claramente diferenciados. Por un lado, encontramos el sector más formalizado y protegido, predominante en la producción audiovisual y el teatro comercial. Por otro lado, observamos el ámbito más informal y vulnerable de los circuitos alternativos e independientes de las artes escénicas, que prevalece mayoritariamente en el ámbito del espectáculo en vivo, como la música, la danza y el teatro.

La parálisis de la actividad derivada de la pandemia golpeó con particular fuerza a este último grupo, que concentra una considerable cantidad de trabajos regulados al margen de las instituciones de empleo asalariado en Argentina. Estas labores se caracterizan por modalidades poco formalizadas, frecuentemente autogestivas e im-

10 Hacemos referencia a la Encuesta Nacional de Cultura, la cual fue lanzada en abril de 2020 como parte integral del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA). Este sistema, establecido en 2007, ha recopilado información abundante y variada sobre distintos temas a lo largo de los años. Sin embargo, hasta el momento, no había abordado de manera exhaustiva la dimensión del trabajo y de quienes conforman el mercado laboral cultural.

11 De acuerdo con Mauro (2022), la encuesta adolece de un marco muestral y no se llevaron a cabo sondeos preliminares. Se implementó un "cuestionario de autoadministración en línea, de carácter voluntario", dirigido a personas cuya actividad estuviera vinculada al ámbito cultural.

pagadas. Como señala Mauro (2022), la concepción histórica que ha respaldado a estos sectores se vio significativamente cuestionada durante la pandemia. No obstante, este imaginario, construido a partir de las expectativas singulares de los trabajadores y su instrumentalización externa, ha demostrado ser sorprendentemente resistente, incluso manifestándose en la orientación y connotación de algunas políticas de rescate implementadas en la coyuntura.

Un ejemplo destacado fue el programa antes referido de becas Sostener Cultura lanzado por el Fondo Nacional de las Artes, que desde su formulación inicial omitió el reconocimiento efectivo de la condición laboral de quienes trabajan en la cultura. Otro caso paradigmático es el de las acciones emprendidas por el Instituto Nacional del Teatro (INT), cuyos lineamientos y marcos normativos, a diferencia de las implementadas en otros organismos descentralizados de cultura, como el Instituto Nacional de la Música (INAMU) y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), que si bien presentaron limitaciones, lograron alcanzar y contemplar a la población, no permitieron ir más allá del apoyo a las salas alternativas (Mauro, 2022). En el ámbito del INAMU, el organismo llevó a cabo una Convocatoria de Fomento Solidario para distribuir ayuda económica de emergencia a músicos independientes y abrió un Fondo Solidario para recibir donaciones.

En lo que respecta al ámbito de la producción audiovisual, a pesar de la formalidad que distingue las relaciones laborales y del notable alcance de la representación sindical y convencional en términos relativos, la prevalencia de la modalidad de inserción laboral por obra y eventualidad condujo a que, con la parálisis de la actividad, la mayoría de sus trabajadores quedaron sin empleo durante varios meses, enfrentándose a considerables dificultades para acceder a los

mecanismos de protección social. No obstante, en contraste con otros sectores, las medidas implementadas por el Estado en este contexto contaron con la participación activa de sindicatos, evidenciando una larga trayectoria de mutuo reconocimiento, y tuvieron a las y los trabajadores como principales destinatarios.

En este contexto, se pusieron en marcha diversas iniciativas de ayuda y asistencia para garantizar la supervivencia de la fuerza laboral independiente, tales como subsidios económicos, distribución de alimentos y atención médica. Además, se trabajó de manera conjunta en la elaboración de un protocolo participativo consensuado de carácter tripartito para la reanudación de la actividad laboral.[12]

En suma, el análisis de las políticas puestas en práctica durante la pandemia revela tanto las limitaciones como los desafíos pendientes en la intervención estatal sobre el trabajo cultural en Argentina. Si bien se evidenció una respuesta que buscó atender las urgencias del sector, las medidas adoptadas dejaron en evidencia la necesidad de contar con información sistematizada y estrategias más equitativas para reconocer las particularidades y desigualdades internas del campo cultural. En este sentido, el caso de la producción audiovisual resulta especialmente relevante, ya que su mayor grado de formalización permitió una articulación más efectiva con el Estado y los sindicatos, logrando asegurar mecanismos de protección específicos. Sin embargo, esta experiencia, aunque importante, no debe eclipsar la situación del universo más informal y vulnerable de las artes escénicas y los espectáculos en vivo, que quedó en gran medida desprotegido.

12 Para obtener una perspectiva más completa sobre las respuestas sindicales ante la crisis del coronavirus en sectores de la cultura en diversos países de la región se recomienda consultar el trabajo de Bulloni et al., 2022.

La experiencia de la pandemia invita a repensar cómo articular políticas públicas que, además de dar respuesta a las crisis, promuevan transformaciones estructurales orientadas a la formalización, el reconocimiento y la protección integral de quienes trabajan en la cultura, sentando las bases para un futuro más justo y sostenible para el sector.

Brasil

Cuando comenzó la pandemia de COVID–19, que obligó a todos a permanecer confinados en sus casas debido a la emergencia de salud colectiva, Brasil estaba bajo el gobierno de Jair Bolsonaro (2019-2023), un presidente que negaba la gravedad de la enfermedad, la eficacia y la necesidad de vacunas, y que también difundió noticias falsas sobre la pandemia[13]. En el país se perdieron más de 600 mil vidas durante su gobierno, muchas de las cuales podrían haberse evitado, según los expertos.[14]

Repasando rápidamente la historia del sector en Brasil, las primeras políticas culturales de impacto fueron establecidas en 1986, durante el período de redemocratización del país, después de años de dictadura militar. En 1930, el entonces presidente Getúlio Vargas había implementado la estructura institucional necesaria para promover políticas públicas en el campo cultural, incluida la creación de ór-

13 Enlace de referencia https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57286762.

14 Enlace de referencia https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2021/06/4933619-400-mil-mortes-que-poderiam-ser-evitadas.html.

ganos específicamente destinados a ese fin. Esta fue la estructura que se mantuvo hasta finales de los años 1970, cuando el gobierno militar, en un intento de acercarse a la población y superar las resistencias emergentes, creó otras instancias y estableció, en 1975, la Política Nacional de Cultura, ubicándola como uno de los objetivos de desarrollo nacional.

En 1985, en el primer gobierno tras el fin de la dictadura militar, se creó el Ministerio de Cultura (MinC), con el objetivo de implementar mecanismos para consolidar el sector cultural como una parte importante de la economía del país, generando empleos e ingresos. En 1986 se aprobó la Ley 7.505/1986, nombrada Ley Sarney que, siguiendo las políticas económicas en materia cultural de países como Inglaterra y Estados Unidos, permitió la atracción de inversiones del sector privado a la cultura a través de exenciones tributarias. En ese período, el ministro de cultura era el reconocido economista Celso Furtado. Sin embargo, en 1990, cuando el presidente Fernando Collor asumió el gobierno, extinguió el sistema previamente establecido —órganos, instituciones culturales y el propio Ministerio de Cultura— y, en 1991, la Ley de desarrollo fue reemplazada por la Ley 8.313/1991 (Brasil, 1991), que pasó a ser conocida como Ley Rouanet, creada por el entonces secretario de Cultura, Sérgio Paulo Rouanet. En 1992, Collor fue destituido y su adjunto, Itamar Franco, recreó el MinC. En 1995, el gobierno de Fernando Henrique Cardoso reorganizó el organismo, asignándole más recursos (Arruda, 2012).

Recién en 2003, al inicio del gobierno de Luiz Inácio Lula da Silva, la estructura volvió a ganar relevancia institucional cuando se crearon secretarías y representaciones regionales (Donato, 2021) y se estableció el Plan Nacional de Cultura, con la participación de innumerables representaciones de la cultura del país. Como resultado, el período

comprendido entre 2003 y 2016 puso el tema en el foco de atención, transformando el campo en un sujeto de relevancia estructural para el Estado (Rubim y Nivón, 2020). Hasta 2016, los gobiernos fueron responsables del crecimiento en la aplicación de recursos, tanto en financiamiento indirecto, obtenido de organismos públicos y privados, como en inversión directa, a través de llamados públicos y recursos del propio gobierno federal.

En 2016, tras el *impeachment* de la presidenta Dilma Roussef, se reanudó la deconstrucción de logros anteriores en materia de políticas públicas culturales (Rubim y Nivón, 2020; Calabre, 2023), movimiento que se agudizó con la llegada de Jair Bolsonaro al gobierno federal en 2019. Ese gobierno no solo despreciaba las artes y la cultura, sino que convirtió al sector en su enemigo directo: desactivó el Ministerio de Cultura, puso fin a las políticas creadas en años anteriores y, con el apoyo de aliados en las redes sociales, comenzó a propagar noticias falsas sobre políticas de financiamiento, fomentando la agresión y la violencia –digital y física– contra las y los artistas y sus espectáculos. Según Rubim y Nivón (2020), una "guerra político-cultural-ideológica" se apoderó de todas las estructuras gubernamentales. Por otro lado, y más aún por estos factores, el sector artístico-cultural se unió y comenzó a perfilar otras soluciones a partir de asociaciones y colectivos que ya se venían organizando antes de la emergencia sanitaria, como se puede ver en el Capítulo 9 de esta publicación.

En ese contexto, al estallar la pandemia y producirse el cierre consecutivo de las instituciones culturales, la situación del sector ya era

frágil. Las estadísticas (PNAD/IBGE[15] y RAIS/MTB[16]) muestran que el número de personas ocupadas cayó 6% (PNAD *Contínua*[17]) considerando el período crucial de la pandemia, es decir, del primer trimestre de 2019 al primer trimestre de 2021 (Segnini, 2023).

En el sector cultural, la categoría de "Artistas creativos e interpretativos" se redujo 53.5% (de 254 962 a 118 596), mientras que el subgrupo integrado por "Músicos, Cantantes y Compositores", uno de los más afectados, sufrió un recorte aún mayor: 72.7% (de 133 066 a 36 286) (Segnini, 2023). En el mismo sentido se comportó la tasa de informalidad: en el primer grupo fue de 83.8%, mientras que en el segundo escaló a 96.5% (Segnini, 2023). En general, los efectos de la pandemia en el trabajo cultural muestran implicaciones desiguales, dependiendo de la inserción previa de las personas en el mundo del trabajo y de sus condiciones de género y étnicas.

Estos efectos desiguales de la pandemia se reflejaron en las estrategias adoptadas por las y los artistas para mantenerse activos durante este período. En el caso de quienes contaban con contratos formales, el tiempo "liberado" por la pandemia fue importante para dedicarse a actividades de superación profesional que generalmente eran impracticables en su vida cotidiana habitual. Por el contrario, la fuerza

15 *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística / Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua.*

16 *Ministério do Trabalho e Previdência / Relação Anual de Informações Sociais* (RAIS).

17 *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua* https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/9171–pesquisa–nacional–por–amostra–de–domicilios–continua–mensal.html?=&t=o–que–e. En este caso, incluye al grupo de artistas creativos e interpretativos: artistas visuales; músicos, cantantes y compositores; bailarines y coreógrafos; directores de cine, teatro y similares; actores; locutores de radio, televisión y otros medios de comunicación; artistas creativos e interpretativos no clasificados previamente.

laboral informal se vio obligada a adoptar estrategias creativas de sobrevivencia, especialmente mediante el uso de medios digitales (Segnini, 2023).

Por otro lado, estas dificultades impuestas por la emergencia reforzaron la organización de trabajadores culturales y su movilización. Particularmente, se destacan los movimientos impulsados por artistas y creadores, junto con legisladores progresistas, para transferir recursos financieros al sector cultural; acciones que desembocaron en la trascendental Ley Aldir Blanc (Ley 14.017/2020).

La movilización de artistas por derechos y apoyo financiero se mantuvo después de este período y, nuevamente en conjunto con parlamentarios del Congreso Nacional, en 2022 se aprobaron dos nuevas leyes para financiar el sector: la Ley Paulo Gustavo (Ley Complementaria 195/2022), todavía destinada a distribuir los recursos recién acumulados para artistas y trabajadores culturales, y la denominada Política Nacional Aldir Blanc (Ley nº 14.399, de 8 de julio de 2022), que prevé una financiación continuada del sector por valor de 3 mil millones de reales durante cinco años.

Lo que destaca en el caso brasileño, por lo tanto, es que, dada la importancia de las políticas de desarrollo en detrimento de las políticas culturales integrales, las y los trabajadores del arte y la cultura se encontraron aún más desasistidos en la emergencia, con pocas excepciones respecto de quienes desempeñan trabajos formales.

Por otro lado, innumerables colectivos y asociaciones que se habían organizado antes de la pandemia —en gran medida como consecuencia del programa *Cultura Viva*, puesto en práctica durante el gobierno de Luiz Inácio Lula da Silva, con el artista Gilberto Gil como ministro de cultura— fueron rápidamente capaces de articularse en redes virtuales, con la participación de personas de todo Brasil,

y reaccionar ante la falta de alternativas y los ataques del gobierno federal. En ese momento, la implementación de la Ley Aldir Blanc a nivel nacional, que alcanzaba no solo a artistas, sino también a profesionales de toda la cadena cultural, con una cantidad relevante de recursos, fue un caso sorprendente y contradictorio, demostrando la fuerza de la participación de los movimientos sociales, pero también sus desafíos.[18]

A fin de cuentas, sigue siendo evidente la necesidad de establecer políticas de Estado concretas, construidas sobre la base de los movimientos sociales, para que haya un fortalecimiento real de la población laboral artística. Las políticas anteriores resultaron frágiles e intermitentes, especialmente en el período de crisis provocada por la pandemia de coronavirus, bajo un gobierno autoritario.

La crisis provocada por la pandemia del coronavirus, combinada con el gobierno de entonces, podría haber representado una catástrofe absoluta para el arte y la cultura en Brasil. Sin embargo, lo que se vio fue el surgimiento de alternativas y la consolidación de políticas públicas, que solo fue posible gracias a las acciones y presiones colectivas emprendidas por este grupo. Aun así, estas políticas se limitaron a promover proyectos artísticos y culturales, sin garantizar a las personas trabajadoras en la cultura los derechos inherentes al ejercicio de su trabajo.

18 Los hechos aquí referidos se desarrollan con mayor detalle en el Capítulo 9, escrito por Arruda y Tomilheiro, y en el Capítulo 8, a cargo de Liliana Segnini.

México

Al finalizar el año 2019, en la Ciudad de México se escucharon las voces de cerca de 300 artistas escénicos que protestaban por el incumplimiento de los pagos por empresas subcontratistas que prestaban servicios a las dependencias culturales del gobierno local. La presencia pública de este grupo no era habitual en el medio cultural citadino. Sin saberlo, esta expresión anunciaba las movilizaciones que surgieron meses después durante la pandemia provocada por el COVID–19.[19]

En el punto más álgido del fenómeno sanitario, la Unesco (2021) llamó la atención sobre las elevadas pérdidas de empleo e ingresos de las y los trabajadores de las artes escénicas y sobre su capacidad de resiliencia. En México, esta conmoción reveló la continuidad acrecentada de las diversas formas de la precariedad estructural que caracterizan el trabajo artístico (Guadarrama, García y Tolentino, 2023; Jaramillo-Vázquez, 2023) y, junto con ello, una crisis profunda de la política cultural (Nivón, 2020).

Para comprender estos trastocamientos del mundo cultural y, en particular, cómo la pandemia impactó el vínculo institucional con quienes trabajan en el llamado sector cultural, conviene tener a la vista los momentos cruciales de la configuración de estas políticas en el México contemporáneo.

Los cambios normativos de las políticas culturales tuvieron como trasfondo la apertura de la economía mexicana al neoliberalismo

19 Una reseña de las movilizaciones encabezadas por el movimiento No Vivimos del Aplauso puede verse en https://pasolibre.grecu.mx/vivir–del–arte/?fbclid=IwAR2bg14etbyISIXo7lYaEMv5iWRX-7gp6ufhAVhujXas3cHGx6ZU8pJCrqgQ.

cuando finalizaban los años ochenta del siglo XX. Estas modificaciones arrancaron con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) en 1988. Aunque subordinado orgánicamente a la Secretaría de Educación Pública, este consejo tuvo como mandato coordinar el conjunto de las instituciones culturales y diseñar los programas especiales del sector durante poco más de 25 años.

Sobresalen los programas orientados al estímulo de la creación artística gestionados por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), que desempeñaron un papel clave en la preservación del vínculo institucional con los actores del sector, especialmente mediante la asignación de recursos a las y los artistas (Ejea, 2011; Nivón, 2020). Sin embargo, no fue sino hasta 2015 cuando las instituciones culturales alcanzaron su independencia orgánica con la transformación del Conaculta en la Secretaría de Cultura (SC) y, dos años después, con la promulgación de la primera Ley General de Cultura y Derechos Culturales.

Desde 1988, los programas de cultura han sido concebidos en medio de la transición entre los gobiernos federales emanados del partido oficial —el Partido Revolucionario Institucional (PRI), que gobernó el país por 70 años—, los gobiernos del conservador Partido Acción Nacional y, finalmente, la alianza de fuerzas de centro-izquierda representadas por el Movimiento de Regeneración Nacional (Morena), que gobierna desde 2018, primero bajo la presidencia de Andrés Manuel López Obrador (2018–2024) y, a partir de octubre de este último año, por Claudia Sheinbaum Pardo.

Contra lo previsible, durante la crisis sanitaria el gobierno de López Obrador mantuvo la misma línea de retracción financiera de corte neoliberal de los gobiernos anteriores —que se concreta en el descenso persistente del gasto público (Mier Hughes, 2021, citado por García

Canclini , 2023, p. 198–200)— y el recrudecimiento de las medidas de austeridad que incidieron negativamente en el mantenimiento de la infraestructura cultural y el desarrollo de los programas de formación profesional en las instituciones públicas de cultura. Una muestra de esta política fue la desaparición del Fonca y otros fideicomisos dependientes de la SC,[20] que acrecentó la incertidumbre sobre la continuidad de los proyectos artísticos.

Asimismo, en los presupuestos federales de 2020 a 2024 se nota una marcada centralización en la operación de los recursos destinados a la cultura y su canalización preferente hacia el programa insignia del sexenio obradorista. Este programa abarca un conjunto de acciones bajo el paraguas de la llamada "cultura comunitaria", con presencia en los municipios más pobres del país, con el objetivo de modificar la profunda desigualdad en el acceso a los bienes y servicios culturales. No obstante, el reverso de esta iniciativa reproduce formas de injusticia laboral al operar bajo esquemas precarizantes de subcontratación de servicios profesionales.

Además, durante todo el sexenio se privilegiaron dos megaproyectos que, juntos, llegaron a absorber en 2024 cerca de 25% de los recursos destinados al sector cultural. El ambicioso proyecto destinado a la reconstitución sustentable del Complejo Cultural del Bosque de Chapultepec que, a pesar de sus beneficios ecosistémicos, fue considerado como prescindible por las colectividades culturales que en ese momento requerían de apoyos de emergencia para subsistir. A la par,

20 El Decreto de extinción de los 14 fideicomisos dependientes de la SC fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el 2 de abril de 2020. Enlace de referencia: https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/No–rasgarse–las–vestiduras–y–discutir–vigencia–de–los–fideicomisos–GRECU–20200404–0017.html.

en el sureste del país, el otro gran proyecto, el Tren Maya, demandó importantes recursos para el rescate y mejoramiento de las zonas arqueológicas que, a fin de cuentas, corrieron a cargo del presupuesto del Instituto Nacional de Antropología e Historia, órgano desconcentrado de la Secretaría de Cultura del gobierno federal.[21]

Otra faceta de la compleja madeja de la precariedad cultural se relaciona con la inseguridad social del sector laboral intermitente (Unesco, 1980). Durante la pandemia, quedó en evidencia la ineficacia de la injusta fórmula que en México divide a la seguridad social en dos regímenes incompatibles: el régimen obligatorio y el régimen voluntario,[22] lo que tiene como consecuencia la exclusión social de trabajadores intermitentes.[23]

21 Enlace de referencia: https://www.proceso.com.mx/cultura/2023/10/17/el–presupuesto–para–2024–en–cultura–enganoso–316882.html.

22 La Ley del Seguro Social de 1995 (Diario Oficial de la Federación, Primera Sección, 1995) establece dos regímenes de incorporación a las instituciones públicas de seguridad social: el régimen obligatorio y el régimen voluntario. El primero corresponde a trabajadores dependientes que prestan de forma permanente o eventual "un servicio remunerado, personal y subordinado", y el segundo está dirigido a personas autónomas entre las que se encuentran la población trabajadora de industrias familiares; trabajadores independientes (profesionales, comerciantes en pequeño, artesanos y demás trabajadores no asalariados); trabajadores domésticos; ejidatarios, comuneros, colonos y pequeños propietarios; patrones —personas físicas— con trabajadores asegurados a su servicio; y trabajadores al servicio de las administraciones públicas de la Federación, entidades federativas y municipios que estén excluidos o no comprendidos en otras leyes o decretos como sujetos de seguridad social. Enlace de referencia: https://www.imss.gob.mx/sites/all/statics/pdf/leyes/LSS.pdf. Además, según la Organización Iberoamericana de Seguridad Social (OISS), el régimen voluntario se limita a cubrir el seguro de enfermedades y maternidad; los seguros de invalidez y vida; y los seguros de jubilación y vejez (OISS, 2022, p.104).

23 Hasta el día de hoy, la recomendación vislumbrada por el poder legislativo y las autoridades de la SC indica que la fuerza laboral intermitente debe adscribirse a la seguridad voluntaria en la que se incluye a una gama variada de personas autónomas no asalariadas.

Otro obstáculo decisivo para el reconocimiento cabal de este gremio es la ausencia de un padrón oficial que los identifique. Aunque en mayo de 2019 la SC anunció la creación del Registro Nacional de Espacios, Prácticas y Agentes Culturales (conocido como TELAR), sus propósitos se vieron debilitados tanto por las limitaciones de su diseño original, que descansa en la procuración voluntaria de información por parte de las y los creadores, como por las dificultades operativas impuestas por la pandemia.

Hasta noviembre de 2020, en el pico de la pandemia, el TELAR había registrado apenas poco más de 26 mil agentes culturales en todo el país, con prevalencia de quienes se dedican a actividades comunitarias en poblaciones marginadas (Secretaría de Cultura, 2020, p. 6). Los datos muestran que más de la mitad de estos trabajadores percibía un salario mínimo de 3 mil 697 pesos mexicanos (alrededor de 181 dólares estadounidenses, según la tasa de cambio de noviembre de 2024), cercano al umbral de pobreza reconocido por la ONU en 2018, y revelaban que 25% de personas dedicadas a las artes vivas y escénicas, la literatura y las artes audiovisuales dependían en 75% de ingresos provenientes de actividades no culturales. Otro dato interesante es que apenas 40% de la población registrada estaba afiliada a alguna de las instituciones públicas de seguridad social.

En medio de esta situación de carencias, agravadas por la crisis del COVID–19, el gobierno federal y las autoridades estatales y locales difundieron distintas convocatorias para canalizar recursos económicos a personas que realizaban labores culturales en diversas especialidades (Morales y Portilla, 2020). Cabe mencionar que estas intervenciones tuvieron un carácter de apoyo selectivo y fueron paliativas. Entre marzo y abril de 2020 se recibieron 3 660 postula-

ciones, de las cuales apenas fueron favorecidas un poco más de la tercera parte.[24]

Otros beneficios tuvieron un carácter estrictamente sectorial, como el fondo mixto constituido con recursos públicos y privados, en particular de la empresa Netflix, para apoyar a las y los trabajadores del cine. Por su parte, integrantes del sector independiente del cine, con el patrocinio de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), crearon el Fondo de Emergencia Audiovisual, dirigido especialmente a la fuerza laboral técnica y operativa que trabajaba por proyecto.

Las y los artistas escénicos que mostraron mayor capacidad de organización, como los agrupados en el Colegio de Productores de Teatro y la Red de Espacios Culturales Independientes Organizados de la Ciudad de México (RECIO A.C.), propusieron medidas económicas orientadas a la obtención de recursos para la administración y programación de centros culturales independientes, la apertura de líneas de crédito y algunas medidas fiscales, el conjunto de ellas destinadas a la reactivación de los espectáculos culturales.[25] El resultado más palpable de sus gestiones fue la promulgación, el 20 de noviembre de 2020, de la Ley de Espacios Culturales Independientes de la Ciudad de México, que regula el registro y funcionamiento de dichos espacios, el acceso a bienes inmuebles y ciertos beneficios fiscales.[26]

24 Enlace de referencia: https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Secretaria-de-Cultura-retrasa-entrega-de-estimulos-de-la-iniciativa-Contigo-en-la-distancia-20200426-0076.html.

25 Enlace de referencia: https://www.jornada.com.mx/noticia/2020/04/23/cultura/comunidad-escenica-presenta-medidas-para-enfrentar-crisis-economica-2793.

26 Enlace de referencia: https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal_old/uploads/gacetas/2838c1bb5d8765a93cc75cc721203483.pdf?fbclid=IwAR2Fs5OorS4njhzfHm4rDDXb-bpIPf1UKwzTDBlKmc3g9B-W9x-3U_OkU08.

Al mismo tiempo, y ante la incertidumbre sanitaria, se diseñaron fórmulas improvisadas para responder a las exigencias de atención a la salud de profesionistas culturales independientes; es el caso del Programa Nacional de Protección a Profesionales Independientes de la Comunidad Cultural, promovido por la Comisión de Cultura y Cinematografía de la Cámara de Diputados, que consistía en un contrato entre las personas interesadas y una empresa privada de seguros para cubrir hospitalización y muerte accidental.[27]

Estas iniciativas parciales no fueron suficientes para saldar la deuda acumulada del Estado mexicano con el gremio cultural independiente, particularmente el reconocimiento de su condición laboral especial, caracterizada por la multiactividad, y su incorporación a los regímenes de seguridad social. Para ello se requieren acciones transversales de carácter económico, fiscal, laboral, de salubridad de los responsables del diseño de las políticas culturales, y la organización social de las y los trabajadores culturales.

Conclusiones

Este capítulo puso al descubierto una problemática históricamente invisibilizada: las formas en que las políticas públicas en América Latina abordan la precariedad estructural del trabajo en el sector cultural. Desde esta perspectiva de los estudios laborales, nos apartamos de visiones que reducen las políticas culturales a un conjunto formal

27 Enlace de referencia: https://suracapulco.mx/presenta-mayer-seguro-de-atencion-medica-para-trabajadores-de-espectaculos-y-cultura/.

y unívoco de objetivos estatales, para analizar cómo las acciones gubernamentales en Argentina, Brasil y México están saturadas de omisiones, contradicciones y tensiones que dificultan la transformación profunda de las condiciones laborales del sector.

La pandemia de COVID–19 agudizó estas limitaciones, revelando no solo la falta de voluntad política para atender la diversidad de las categorías culturales —que incluyen a profesionales, técnicos, gestores, creadores y promotores—, sino también la ausencia de herramientas institucionales que aseguren su reconocimiento como sujetos de derechos sociales y laborales. En este contexto, los hallazgos evidencian un recrudecimiento de las desigualdades preexistentes entre quienes trabajan en el ámbito informal y formal, y la incapacidad de los gobiernos para diseñar respuestas integrales y sostenibles que las aborden.

A partir del análisis de los casos estudiados, identificamos cinco aspectos clave para futuras reflexiones sobre las políticas culturales en tiempos de crisis:

1. El discurso neoliberal y su impacto en las políticas culturales. En los tres países prevalecen paradigmas ideológicos que promueven la figura de creadoras y creadores autogestionados, dependientes de las lógicas del mercado y excluidos de marcos regulatorios y de seguridad social. Durante la pandemia, estos modelos se materializaron en medidas paliativas, como las becas y los subsidios, concebidas para trabajadores autónomos que están al margen de regímenes de protección como los establecidos por la Unesco para artistas que trabajan de forma intermitente y por proyecto.

2. Vaivenes institucionales e ideológicos. Las políticas culturales durante la pandemia reflejaron las fluctuaciones entre los gobiernos conservadores y progresistas en América Latina, que dieron lugar a gestiones contrapuestas como las de Cambiemos en Argentina y las del gobierno de Bolsonaro en Brasil —caracterizadas por el debilitamiento de las instituciones culturales y los recortes presupuestarios en este sector—, de las que sorpresivamente no estuvieron lejos gobiernos de centro-izquierda, como el de López Obrador en México. En Argentina, bajo la gestión del Frente de Todos, se evidenció un mayor reconocimiento del sector cultural como ámbito de interés público, pero la magnitud de la crisis limitó la posibilidad de implementar transformaciones estructurales.
3. La pandemia como amplificador de las desigualdades. Durante la emergencia sanitaria, las medidas adoptadas —como becas y subsidios extraordinarios— ofrecieron alivio inmediato, pero resultaron insuficientes para los sectores particularmente vulnerables. En general, las respuestas gubernamentales desaprovecharon esta catástrofe para reorientar las políticas culturales neoliberales hacia dispositivos menos excluyentes y reconocer los derechos de las categorías laborales atípicas formadas en contextos de extrema flexibilidad laboral como es el caso de las y los trabajadores culturales intermitentes. Así, estas políticas, aunque relevantes en la coyuntura, no introdujeron innovaciones capaces de transformar las condiciones laborales y productivas del sector.
4. Movilización colectiva y respuestas diferenciadas. La capacidad de acción de los trabajadores culturales estuvo marcada por sus escasos niveles previos de organización. En Argentina,

la articulación entre los sindicatos y el Estado reflejó un reconocimiento mutuo, aunque sin estrategias claras para abordar las necesidades del sector informal. En Brasil, las redes territoriales impulsadas durante los gobiernos de Lula demostraron su potencial para articular iniciativas como la Ley Aldir Blanc, mientras que, en México, la movilización amplia, aunque efímera, de *freelancers* evidenció una toma de conciencia inédita entre estas personas trabajadoras, pero no logró generar respuestas coordinadas y sostenidas.

5. Hacia un escenario pospandemia. La crisis sanitaria dejó en evidencia la fragilidad estructural del sector cultural y la necesidad urgente de un enfoque integral que articule políticas laborales, económicas y culturales. En los tres países analizados, la pandemia visibilizó la importancia del reconocimiento de las y los trabajadores culturales como sujetos de derechos, así como la urgencia de construir dispositivos jurídicos que aseguren mecanismos de protección social para este gremio.

En suma, aunque los gobiernos aplicaron medidas atenuantes con efectos parciales durante la pandemia, fueron incapaces de remover las inercias estructurales y ampliar los cauces para el desarrollo de políticas culturales más inclusivas y transformadoras. No obstante, el contexto crítico favoreció una toma de conciencia colectiva entre trabajadores y trabajadoras culturales, sobre su marginalidad y vulnerabilidad, que sentó las bases para acciones futuras que respondían a los desafíos contemporáneos. Esta experiencia dejó en claro que el fortalecimiento del diálogo entre los Estados y el gremio cultural, la consolidación de instrumentos de protección eficaces, así como la construcción de lazos de identidad entre los colectivos de trabajado-

res y trabajadoras, son pasos ineludibles para avanzar hacia la justicia social en el ámbito cultural.

Referencias

Arruda, C. L. (2012). *Arte, trabalho e profissão docente: contradições nas relações de trabalho dos artistas na universidade pública.* [Tese de Doutorado]. Universidade Estadual de Campinas.

Bayardo, R. (2021) "Cultura y políticas culturales en tiempos de pandemia en Argentina" [ponencia] XVIII ENECULT – *Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, Bahia, Brasil/online.

Bulloni, M. N. (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, Vol.4 Núm.8 http://www.ceilconicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/737/585

Bulloni, M. N. (Coord.)., Del Bono, A., Vocos, F., Cabrera, N., y Borroni, C. (2022). El sector audiovisual y del espectáculo en vivo ante la pandemia. Un estudio sobre los impactos en el trabajo y las respuestas sindicales en ocho países de América. *Colección #MétodoCITRA,* Volumen 9. CABA: CITRA. ISSN 2618–351X. https://citra.org.ar/wp–content/uploads/2022/06/Metodo–Citra–10.pdf

Calabre, L. (2005). Política cultural no Brasil: um histórico [ponencia] *Encuentro de Estudios Multidisciplinares en Cultura.* ENECULT, Salvador. https://cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf

Calabre, L. (2023). A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. *Extraprensa*, São Paulo, 13 (2), 7 – 21.

Donato, A. (2021). Trinta anos da Lei Rouanet. *Observatório Itaú Cultural.* https://portalassets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100891/IC_OBS_LAB_30_anos_lei_rouanet_v5__1_.pdf

Ejea, T. (2011). *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Fernández, C. I. (2020). Estado y políticas culturales en Argentina. Un análisis comparativo entre el Kirchnerismo y la Alianza Cambiemos (2007–2017), *Sociohistórica*, 45 (102), marzo–agosto. https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/download/SHe102/11881?inline=1

García Canclini, N., Brizuela, J. I., Machado, S. y Martínez, M. (Coords.) (2023). *Emergências culturais: instituições, criadores e comunidades no Brasil e no México.* Instituto de Estudos Avançados: Editora da Universidade de São Paulo – (Cátedra Olavo Setuval de Arte, Cultura e Ciência: 5).

Guadarrama, R. (2019). *Vivir del Arte. La condición social de los músicos profesionales en México.* Universidad Autónoma Metropolitana. http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/bitstream/123456789/1057/1/VIVIR%20DEL%20ARTE.pdf

Guadarrama, R., Bulloni, M. N., Segnini, L., Quiña, G., Mariano, M. R. y Tolentino, H. (2021). América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia. *Revista Mexicana de Sociología, (e2).* https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2021.e2.60168.

Guadarrama, R., García, R.E. y Tolentino, H. (2023). Precariedad laboral en México. Artes escénicas durante la pandemia. *Revista Mexicana de Sociología*, *85*(3), 755–781 https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2023.3.60780

Jaramillo-Vázquez, A. (2023). COVID–19 e incertidumbre laboral: Las experiencias de artistas visuales y escénicos de la Ciudad de México. *Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades.* 9(17), 67–89.

Lee, D. (2013). Creative labour in the cultural industries. *Sociopedia.isa*. 1–13 DOI: 10.1177/205684601181

Mauro, K. (Coord.) (2022). Dossier Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs. *Trabajo y Sociedad*, XXIII (38), 119–197

Menger, P. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Seuil/Gallimard.

Moguillansky, M. (2021). La cultura en pandemia: de las políticas culturales a las transformaciones del sector cultural. *Ciudadanías. Revista de Políticas Sociales Urbanas*, (8). https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ciudadanias/article/view/1127

Morales, C. G. y Portilla, M. M. (2020). La emergencia cultural en México y el COVID–19; desafíos presentes y futuros. *Factores críticos y estratégicos en la interacción territorial. Desafíos actuales y escenarios futuros.* Universidad Nacional Autónoma de México y Asociación Mexicana de Ciencias para el Desarrollo Regional A.C. http://ru.iiec.unam.mx/5230/1/2–169–Morales–Portilla.pdf

Nivón, E. (2020). Crisis en las políticas públicas de cultura. La planeación cultural del gobierno de López Obrador. *Alteridades*. 30 (60), 35–49.

OISS (2022). Informe. "Seguridad Social de las Personas Artistas en Iberoamérica". https://oei.int/publicaciones/informe–seguridad–social–de–las–personas–artistas–en–iberoamerica

Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Sus discursos, alteraciones y contradicciones en el Estado español*. Traficantes de Sueños. https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/89/Rowan%20%20Emprendizajes%20en%20cultura.%20Discursos%2C%20instituciones%20y%20contradicciones%20de%20la%20empresarialidad%20cultural.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Rubim, A. y Nivón, E. (2020). La acción político–cultural de la administración Messias Bolsonaro. *Alteridades*, *30*(60), 9–20. Epub 26 de marzo de 2021. https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alt/2020v30n60/canelas

Secretaría de Cultura (2020). "Informe del Registro Nacional de Espacios, Prácticas y Agentes Culturales del 25 de mayo de 2019 al 19 de agosto de 2020". México. Programa Cultura Comunitaria: https://telar.cultura.gob.mx/?fbclid=IwAR1D7CDEN3l4QhZdkSXrcNAnDovNwVCBIhzNjtYD5Ed-hhdMGk65TlpC7r_U

Segnini, L. (2011). À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Estud. sociol.*, Araraquara, 16(30), 177–196.

Segnini, L. (2019) Chapitre 13. Travail qualifié artistique et immigration à l'épreuve du genre. *La musique a-t-elle un genre?*, Mélanie Traversier et Alban Ramaut (eds.), Éditions de la Sorbonne https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.83935.

Segnini, L. (2023). *Relatório Científico I, Migrações internacionais, reforma trabalhista e pandemia COVID–19 Implicações para o trabalho artístico numa perspectiva comparativa.* Universidade Estadual de Campinas.

Unesco (1980). "Legal Instruments. Recommendations. Recommendation concerning the Status of the Artist". http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Unesco (1997). "Conclusions of the World Congress on the Implementation of the Recommendation Concerning the Status of the Artist". París, 16–20 de junio. https://www.fimmusicians.org/wpcontent/uploads/Unesco_EN_CongressImplementationRecommendation.pdf

Unesco (2015). "Full Analytic Report on the Implementation of the Unesco 1980 Recommendation Concerning the Status of the Artist". https://www.fim–musicians.org/wp–content/uploads/2015–09–unesco–rec–analytic–report–en.pdf

Unesco y CISAC (2020). "Resiliart. Artists and Creativity beyond crisis. Launch of the global movement". https://www.unesco.at/fileadmin/Redaktion/Kultur/Vielfalt/Dokumentesonstige/concept_note_en2.pdf

Unesco (2021). "Creative industries in the face of COVID–19: An economic impact outlook" https://en.unesco.org/creativity/publications/cultural–creative–industries–face–COVID–19

Unesco, BID, SEGIB, OEI, Mercosur (2021). "Evaluación del impacto del COVID–19 en las industrias culturales y creativas: Una iniciativa conjunta del Mercosur, Unesco, BID, SEGIB y OEI". https://publications.iadb.org/es/publications/spanish/viewer/Evaluacion–del–impacto–del–COVID–19–en–las–industrias–culturales–y–creativas.pdf

SEGUNDA PARTE:
CAPAS Y TRAMAS DEL TRABAJO CULTURAL EN ARGENTINA, BRASIL Y MÉXICO

CAPÍTULO 4

LA PRECARIEDAD TRANSFIGURADA. UNA APROXIMACIÓN A LAS REPRESENTACIONES DEL TRABAJO CULTURAL Y CREATIVO EN ARGENTINA

Guillermo Quiña

Introducción

El desarrollo de las industrias culturales (y creativas) a escala global —y la retórica que las acompaña en materia de innovación tecnológica, iniciativa privada, comercio global y desregulación de su actividad— logró atravesar en América Latina fronteras ideológicas para instalarse pronto en el lenguaje de organismos supranacionales, medios de comunicación y políticas públicas estatales (Rodríguez Oliva, 2018). Su despliegue inicial en el mundo anglosajón (Garnham, 2005) ha sido replicado en América Latina tanto por entidades multilaterales como el Banco Interamericano de Desarrollo (Benavente y Grazzi, 2017) o la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (De Groot et al., 2020), así como, con diversos matices, por los distintos gobiernos de la región en lo que va del presente siglo (Quiña, 2023). En este marco se concibe a la cultura como recurso para promover el desarrollo social y económico regional (Yúdice, 2002) y el llamado trabajo creativo se ha consagrado como una de las claves para alcanzarlo, en especial mediante la promoción de emprendimientos y bajo la forma de incubadoras, proyectos *start-up* y *clusters* creativos, en espera de que motoricen una contribución a la diversidad cultural, el empleo

y el desarrollo regional (Bayardo, 2016; Quiña, 2018). Tal es así que varios países de la región han promovido iniciativas que destacan el impulso emprendedor como clave para fortalecer el desarrollo creativo con impacto económico local, como Argentina (Lago Martínez, 2017 y 2019), Colombia (Timarán, Ortega y Ascuntar, 2022) o México (Oliva Abarca, 2018).

Asimismo, el interés que ha despertado el fenómeno y las dinámicas laborales que adquiere bajo su organización capitalista liberal han dado lugar a lo que se conoce como "estudios del trabajo creativo". Mayormente en la academia anglosajona, éstos han indagado la tensión existente entre, por un lado, la manera en que se presentan como actividades innovadoras, desafiantes y articuladas con el desarrollo tecnológico actual y, por otro, sus realidades laborales flexibles, precarias y desreguladas (Alacovska, 2018; Banks, 2017; Christopherson, 2008; De Peuter y Cohen, 2015; Dumont, 2017; Hesmondhalgh y Baker, 2011; Gill y Pratt, 2008; McRobbie, 2016; Miller, 2018; Murray y Gollmitzer, 2012; Oakley, 2014; Tokumitsu, 2015).

En América Latina, sin embargo, existe un conjunto de realidades estructurales e históricas diferentes a las del norte global que impactan en la esfera cultural y creativa, aunque no suelen ser consideradas al replicar los sentidos hegemónicos del trabajo creativo y el emprendedorismo cultural. Se trata de condiciones previas y extendidas de precariedad laboral, pobreza urbana, concentración de las industrias culturales en grandes metrópolis, desigualdad en el acceso a las tecnologías digitales y redes laborales informales, y que han sido abordadas desde los estudios del trabajo, la antropología y la sociología del arte (Bulloni, 2017; Cerqueira, 2020; García Canclini, 2015; Guadarrama, Hualde y López, 2016; Lago Martinez, 2019; Mauro, 2018; Pinochet, 2015; Segnini, 2018). Este artículo propone identificar e inter-

pretar las representaciones del trabajo creativo por parte de quienes lo llevan a cabo, condensadas en su modalidad emprendedora, considerando la mencionada complejidad de los escenarios locales, con el propósito de contribuir a la comprensión de las especificidades del trabajo creativo en la región.

Las condiciones materiales del emprendedorismo creativo

La condición precaria estructural ya identificada en distintas partes del globo para el trabajo cultural y creativo (en adelante, TCC), en particular en los países europeos que primero celebraron el llamado giro creativo (Schlesinger, 2017), también ha sido reconocida como una realidad extendida en nuestra región (Guadarrama et al., 2021), aunque resulta pertinente identificar algunos de sus elementos centrales.

En este trabajo reconocemos dicha condición precaria en su multidimensionalidad (Ferreira Sequeda, 2013) en atención a la variabilidad de situaciones que tienen lugar en el ámbito de la producción cultural, que comprenden diferentes grados de formalidad e inestabilidad contractual, insuficiencia de las retribuciones, protección social y seguro de salud, entre otras.

En Argentina, tal como hemos apuntado en trabajos previos (Quiña, 2018 y 2023), la realidad del TCC encuentra dicha condición precaria marcada a partir de tres ejes: el salario, la multiactividad y la relación laboral. En cuanto al primero, el insuficiente pago de la fuerza de trabajo en el sector cultural y creativo (en adelante, SCC) así como su carácter intermitente son realidades extendidas en los distintos rubros de actividad, en algunos más que en otros, sin ser privativas de ninguno de ellos. A esto se suma el fenómeno del trabajo gratuito

o impago, en distintas variantes según la actividad, entre las cuales se destaca la llamada "retribución simbólica", es decir, la completa ausencia de pago monetario o en especie. Por otro lado, como lógica consecuencia de esto, quienes trabajan en el SCC suelen sumar actividades laborales cuya remuneración les permita compensar aquella insuficiencia, aunque no siempre logren hacerlo dentro del rubro en que se especializan e incluso del sector, por lo que se despliega así una dinámica expulsiva. Esto sucede en particular con quienes provienen de sectores bajos en la escala social o con menores recursos para subsistir con dichos niveles salariales, atentando así contra las pretendidas contribuciones de la esfera cultural y creativa al desarrollo y la inclusión social. En tercer lugar, hay una cierta invisibilidad de la relación contractual laboral en cuyo marco se desenvuelve el TCC, propugnada por la prevalencia del trabajo no asalariado, gran parte del cual se registra como autónomo bajo la figura del "monotributo",[1] lo cual contribuye a alimentar la pretensión de que en este sector priman los productores de mercancías privados e independientes por sobre quienes venden su fuerza de trabajo.

El panorama aquí descrito se encuentra en plena sintonía con las realidades del SCC en los países centrales, tanto respecto del trabajo impago (De Peuter y Cohen, 2005; Ross, 2017), la multiactividad como estrategia de supervivencia (Hennekam y Bennett, 2017) y su carác-

1 El Monotributo o Régimen Simplificado para Pequeños Contribuyentes (Ley 24977) es una modalidad de registro impositivo del trabajo autónomo que en Argentina rige desde 1998 y que rápidamente se convirtió en una herramienta de precarización e informalización laboral, ofreciendo asiento fiscal a procesos de terciarización tanto en el Estado como en el mundo privado y constituyéndose en condición de contratación para cientos de miles de empleos que, en esa forma, eludían las obligaciones impositivas patronales e invisibilizaban la dependencia laboral.

ter expulsivo de las minorías y los sectores empobrecidos (Brook et al., 2020) así como el ocultamiento de las relaciones laborales bajo las formas de trabajo autónomo tan celebradas en las industrias culturales y creativas (Oakley, 2014). Sin embargo, todo esto tiene lugar en un contexto laboral regional en el cual la precariedad se extiende a vastos sectores de la actividad económica (Vejar, 2017). Se trata de aspectos que han sido estudiados en los últimos años y cuyas particularidades en los países de la región se encuentran sobradamente documentadas, en especial a raíz de los efectos de la pandemia de COVID 19 sobre ellos (Fediuk y Molina, 2021; Guadarrama et al., 2021; Pinochet, Peters y Guzmán, 2021), por lo que aquí no ahondaremos en ello.

Ahora bien, la dimensión subjetiva y representacional que acompaña estas realidades laborales ha recibido menos atención pese a que el trabajo cultural y creativo se ha reconocido fuertemente anclado en las dimensiones del deseo y el goce (Duffy, 2017; Sandoval, 2018; Tokumitsu, 2015) a la vez que sus formas emprendedoras (Rowan, 2010) y colaborativas (Schmidt, 2015) permiten inscribir al TCC en una lógica individualista (Tanghetti et al., 2022) propia de una producción de sentido hegemónica en el capitalismo tardío (Sennett, 2007). Las formas en que quienes realizan dichas actividades representan el trabajo creativo en este marco de sentido constituyen un elemento central del fenómeno y su interpretación contribuye a comprender la complejidad de los procesos sociales que moviliza, en articulación con las condiciones laborales descritas. Recuperando una perspectiva que entiende la necesidad de analizar críticamente la dimensión representacional de la cultura sin por ello rehuir la centralidad de la materialidad del fenómeno (Williams, 1980), nos propusimos abordar los anclajes representacionales del trabajo cultural y creativo que han

emergido en articulación con aquellas materialidades laborales en la región de América Latina.

Metodología

La delimitación del universo de la investigación se llevó a cabo procurando seguir las recomendaciones de la Unesco (2009) para las estadísticas culturales[2] y centrándonos en el primer elemento del llamado tridente creativo (Higgs y Cunningham, 2008), conformado por ocupaciones creativas desempeñadas en el sector creativo.[3]

La estrategia adoptada, de tipo cualitativa, recupera la triangulación de técnicas (Denzin, 1970) y comprende la realización de 15 entrevistas en profundidad y dos grupos focales (mixtos, con mayoría de mujeres), ambas técnicas llevadas a cabo de manera presencial durante el año 2019, en particular para recuperar la dimensión simbólica del fenómeno desde la perspectiva de sus actores.

2 Unesco (2009) contempla la actividad cultural y creativa a partir de lo que denomina "dominios". Los dominios culturales (actividades económicas y sociales que se consideran de naturaleza cultural) incluyen: patrimonio, presentaciones artísticas y celebraciones, artes visuales y artesanías, libros y prensa, medios audiovisuales e interactivos, diseño y servicios creativos. Los dominios relacionados (actividades parcialmente culturales o relacionadas con prácticas recreacionales o de tiempo libre) son turismo y deportes y recreación.

3 El llamado enfoque del tridente creativo (Higgs y Cunningham, 2008) considera la actividad creativa a partir de incluir tanto la mirada sectorial como ocupacional, que da lugar a tres grupos "creativos" y uno "no creativo": ocupaciones creativas en el sector creativo, ocupaciones no creativas en el sector creativo, ocupaciones creativas en el sector no creativo, ocupaciones no creativas en sectores no creativos. En nuestro caso, nos centramos en ocupaciones creativas en el sector creativo, entendiendo que de esta manera nos aproximamos de manera privilegiada a las representaciones que nos interesa abordar.

La muestra total comprendió 13 trabajadoras y 10 trabajadores creativos (cuyos nombres se omiten para garantizar el anonimato) de ocupaciones diversas y múltiples del SCC (audiovisual, música, teatro, artes visuales, diseño visual y textil, gestión cultural, entre otras), con actividad en el Área Metropolitana de Buenos Aires.[4] Dicha muestra fue de tipo intencional (Marshall, 1996) buscando reflejar la diversidad de ocupaciones creativas y procurando la paridad entre varones y mujeres, con edades que oscilan entre 21 y 44 años, una media de 30 años y con una pertenencia social de nivel socioeconómico medio amplio, según la definición del Banco Mundial para estos sectores en América Latina (Ferreira et al., 2013). La intención de enfocar la muestra en dicha franja etaria responde al interés en las representaciones vinculadas a las nuevas modalidades laborales propias de las industrias creativas, de especial pregnancia en sectores jóvenes de la fuerza de trabajo en Argentina (Lago Martínez, 2017).

Resultados

La celebración de la iniciativa privada individual en las industrias creativas encuentra su condensación en la noción de emprendedorismo creativo, entendida como una modalidad laboral que sería superadora de la contratación asalariada, regulada y estable de la fuerza de trabajo, en tanto incentiva la innovación y la capacidad creativa de las personas en el contexto del capitalismo actual. Esta figura

4 El Área Metropolitana de Buenos Aires comprende a la ciudad homónima y a los suburbios que la rodean, cuya población asciende a cerca de 15 millones de personas.

reúne un conjunto de disposiciones y destrezas que pueden fomentarse, adquirirse y ejercitarse por cualquier persona (Oliva Abarca, 2018), apreciadas como competencias para desenvolverse en el marco de una "sociedad del riesgo" (Beck, 1998), promotora de una individualización de la existencia contemporánea. De acuerdo con Laval y Dardot (2013), esta celebración del carácter emprendedor se encuadra en una nueva racionalidad de cuño neoliberal en la cual el sujeto empresarial se erige como un dispositivo clave tanto de la vida económica de libre mercado como de la subjetividad individual, en un contexto en el cual nosotros mismos "somos los únicos responsables de lo que nos sucede" (Laval y Dardot, 2013: 349). En el terreno de las industrias creativas, la voluntad individual articula el carácter emprendedor del trabajo creativo con las dinámicas liberales de mercado contemporáneas (Bröckling, 2015), vinculándolo con sentidos inclusivos en términos de oportunidades laborales en el sur global (Miller, 2018) y movilizando representaciones en torno de la flexibilidad, el riesgo, el sacrificio y el deseo individual (Moruno, 2015), para reconocerlo como una de las claves del desarrollo y crecimiento económico así como también en su dimensión de desafío individual profesional e íntimo personal.

A continuación, exponemos los resultados alcanzados en el terreno empírico en torno a tres ejes centrales que aglutinan representaciones del trabajo creativo por parte de quienes lo llevan a cabo: imaginarios de movilidad y dinamismo en las trayectorias laborales y profesionales; versatilidad y flexibilidad en el uso del tiempo en la cotidianidad laboral; y el lugar del placer y el goce en el ejercicio de la propia actividad creativa. Éstos han emergido del análisis del material empírico en virtud de la relevancia que se le asigna en el despliegue del trabajo creativo bajo su forma emprendedora, aunque no sean exclusivos de éste. Por el contrario, participan de un marco de sentido contempo-

ráneo en relación con las transformaciones actuales y sus implicaciones sobre el trabajo y en términos de la vida cotidiana. Sin embargo, su relevancia analítica estriba en que aquí se evidencian de manera palmaria, a la vez que sirven al sentido modélico del trabajo creativo (Oakley, 2009) en un contexto global de creciente gravitación de la individualidad, las nuevas tecnologías y la internacionalización de los mercados de trabajo.[5]

Movilidad y dinamismo

Un primer conjunto de representaciones en torno a la movilidad y el dinamismo forma parte de las claves del emprendedorismo creativo, respecto de los vínculos, la formación y la actualización, búsqueda y renovación permanente de actividades e incluso como desplazamientos geográfico-espaciales. Más allá de las especificidades de las diferentes labores creativas, este eje refleja un marcado distanciamiento de los sentidos de estabilidad, quietud y permanencia, en gran medida asociados a la denominada sociedad salarial (Castel, 2010).

Se trata de representaciones vinculadas tanto a la modalidad emprendedora asumida por la actividad desarrollada como al compromiso con que la propia persona decide llevarla a cabo, lo que otorga al fenómeno no solo un carácter externo (ligado a las características cambiantes de la actividad), sino también una dimensión individual o íntima (del modo en que cada persona la asume), que se encuentran en

5 Es oportuno recordar que el trabajo empírico cualitativo fue realizado durante el año 2019, previo a la pandemia por COVID–19, en tanto su posterior procesamiento y análisis fueron llevados a cabo luego de declarada la emergencia sanitaria en 2020.

permanente articulación. Por un lado, en el marco de la importancia que asume la participación en redes sociales dentro de las industrias culturales y creativas (Blair, 2009; Hesmondhalgh y Baker, 2011) y de los procesos de desinstitucionalización que en las últimas décadas han tenido parte en el sector cultural como contracara de la creciente importancia en él de las corporaciones digitales globales (García Canclini, 2020), encontramos una dinámica constante de construcción de vínculos profesionales y personales procurando tejer entramados que contribuyan a dar a conocer la propia actividad, acercar clientes y generar redes comerciales. Dicha dinámica impacta en la vida diaria de las personas, en tanto configura un movimiento que se inscribe en su cotidianidad como parte del ejercicio emprendedor; según una entrevistada que ha montado un emprendimiento de yoga a sus 23 años y que también se dedica al *marketing* digital, esto supone que le "toca estar generando relaciones todo el tiempo" (entrevista 11).

Por otro lado, el sostenimiento de un emprendimiento creativo se nutre de una vitalidad que individualmente también se encuentra atravesada por una dinámica de cambio constante, incluso en el propio proyecto personal del cual forma parte, a su vez, el proyecto creativo. De esta manera, el dispositivo emprendedor incorpora a la subjetividad individual mediante una articulación del deseo de hacer del yo un "objeto de incesante e ilimitada transformación" (Santos Ortega et al., 2021: 11). Una artista plástica de 24 años que trabaja como tatuadora, cuyas expectativas de crecimiento profesional incluían montar su propio negocio, nos confiaba que debía congeniar el desarrollo de su emprendimiento con sus deseos de conocer otros países y ciudades, como parte de su formación profesional: "Quise poner un local de tatuaje con mi hermano; estuvo el proyecto dando vueltas,

[pero finalmente] no lo quisimos poner porque es mucha plata, me ata mucho si yo quiero viajar y moverme" (entrevista 5).

El movimiento implica, de este modo, no una carga que deba sostenerse tras ser impuesta por terceros (como sometimiento a una realidad de flexibilización laboral, por ejemplo), sino una elección individual y una búsqueda personal, acaso inscrita en etapas juveniles de la propia trayectoria artística o profesional, aunque se asuma como una obligación para sostenerse a sí mismo en un mundo inestable y flexible (Ehrenberg, 2000). Por ello, la circulación, búsqueda y renovación en el ámbito personal se integra en la dinámica del emprendimiento creativo, entendido estratégicamente como crecimiento individual y profesional, nutriéndose de una concepción del emprendedor como sujeto libre e individual capaz de ser empresario de sí mismo (Vernik, 2019). De acuerdo a Santos Ortega et al. (2021) configura un proceso de "psicoempresarización" del sujeto capaz de someter el despliegue de la propia subjetividad a la lógica emprendedora; el elemento de cambio y movilidad que aquí referimos constituye una de las claves habilitantes de ese pasaje. La profundidad de este anclaje del emprendedorismo en la propia persona está claro en las siguientes palabras de una de las entrevistadas: "Este año empecé a querer darle más forma y más importancia a mí como persona, como profesional, así que tengo una página web, o sea que ahí yo soy mi propio emprendimiento" (entrevista 11). En otros términos, en torno al cambio y el movimiento tiene lugar una suerte de solapamiento entre la esfera personal y la laboral como dos dimensiones de la misma vocación emprendedora, que la actividad creativa permite vehiculizar.

De tal manera, el emprendedorismo creativo se representa en un movimiento permanente cuyo recorrido supone un compromiso individual, incorporando también nociones y vivencias respecto de

una dinámica presente que anima el sostenimiento del ejercicio emprendedor tanto en el ejercicio profesional creativo como de la subjetividad individual que lo moviliza y a través del cual se despliega.

El manejo del tiempo

Un segundo eje de representaciones se aglutina en torno al uso y control del tiempo de trabajo y de ocio. Esto no solo es condición de posibilidad allí donde existen múltiples actividades, sino que es apreciado como un alejamiento de la disciplina y la rutina propias de la heteronomía de la relación de dependencia laboral, tal como Hesmondhalgh y Baker (2011) lo han advertido para el caso de Inglaterra, junto a las condiciones laborales, salariales y expectativas de crecimiento que despierta. Ello se vincula tanto con el carácter creativo como con la forma específicamente emprendedora bajo la cual se lleva a cabo, distinción que no resulta accesoria. La celebración del uso voluntario del tiempo se monta en gran medida sobre esa indiferenciación, esto es, sobre la asunción de que la naturaleza creativa del trabajo y su forma concreta emprendedora son una sola cosa, indisociable y naturalmente amalgamada (Banks, 2017), antes que concebir a la segunda como una de las posibles formas de organizar el trabajo creativo bajo la relación social capitalista.

Los datos empíricos refieren que la propia elección en la organización temporal de las actividades, que incluye recurrentes ajustes en el cronograma semanal de tareas y las jornadas de trabajo, aún en domingos y/o días feriados, se resignifica como un grado de libertad mayor respecto de otras ocupaciones con días y horarios fijos, asociadas con la relación laboral de dependencia formal.

Dicha dinámica asumida por la organización del trabajo se articula con la subjetividad del actor, reconocido como individuo libre para determinar el uso de su propio tiempo, lo que a su vez es entendido como condición para desplegar la labor creativa. El director de un centro cultural y especialista en gestión de proyectos creativos, de 38 años de edad, nos planteaba que la gestión del propio tiempo forma parte del trabajo creativo: "Le enseño a la gente que tiene que tener espacios de confort, resultados. Si no hay tiempo libre no hay espacio para la creatividad, y si no hay espacio para la creatividad no hay visión…" (entrevista 9). Más allá de la medida en que las diferentes personas puedan alcanzar dichos "espacios de confort", lo cual a su vez está vinculado con las posibilidades materiales diferenciales que los distintos emprendimientos sostenidos son capaces de ofrecer, importa destacar aquí la centralidad del llamado a gestionar el tiempo de modo autónomo como parte de una cierta naturaleza creativa emprendedora.

El uso, manejo y organización del tiempo se erige, asimismo, como una exigencia que desafía la capacidad individual de sostener el propio orden, en el sentido ya indicado respecto del movimiento, al no contar con autoridades, jerarquías o rutinas prescritas que lo establezcan. En uno de los grupos focales, una productora audiovisual de 32 años que se dedica a hacer cortometrajes y videoclips publicitarios, señaló que esto implica incluso una carga mayor de trabajo porque "[el horario] te lo ponés vos … aunque sea en tu casa, un estudio, un café, al final te lo armás … [y finalmente] terminás trabajando mucho más que los que salieron a las 6 de la tarde de la oficina" (grupo focal 2). Debido a ello, durante el tiempo de ocio no se clausura el de trabajo, sino que se mantiene en una suerte de estado de latencia que exige atender cual-

quier oportunidad de encuentro que pueda generar algún vínculo laboral o comercial a futuro. Una tallerista y gestora cultural de 26 años de edad, residente en las afueras de la ciudad de Buenos Aires, reconocía que su actividad "es constante, uno nunca sabe o yo nunca sé cuándo me cruzo una persona y puede surgir algo... Entonces, la predisposición, la cabeza, el cuerpo está siempre puesto acá" (entrevista 8). De tal manera, la jornada laboral emprendedora no divide de modo tajante tiempo de ocio y tiempo de trabajo, sino que desdibuja las fronteras entre ambos, volviéndolas permeables: el ocio no se significa con un tiempo de no-trabajo, pero a la vez el tiempo de trabajo no está desprovisto de momentos de descanso, relajación o disfrute.

En otras palabras, esto no implica la desaparición del tiempo de ocio, algo muy valorado por los actores, sino acaso la reducción de su grado de emancipación respecto del tiempo de trabajo o incluso su subsunción a él (Pinochet, Salas y Tobar, 2018), en tanto tiene lugar una continuidad de la dinámica laboral creativa hacia actividades de esparcimiento y recreación (Land y Taylor, 2010; Lewis, 2003; Ross, 2009).

Por otra parte, diferentes testimonios recogidos señalan que ese solapamiento entre tiempo de trabajo y ocio también se reconoce inscrito en la naturaleza creativa de las actividades desplegadas, asociada con el trabajo no rutinario, la imprevisibilidad de la inspiración, el desafío a lo pre-formateado o la bohemia artística, dado que la creatividad no responde a los horarios de una jornada laboral preestablecida. De tal manera, la posibilidad de sostener jornadas extenuantes de trabajo o actividad laboral en días feriados, por ejemplo, se contempla no solo como una particularidad de la modalidad emprendedora sino como una consecuencia necesaria de su carácter creativo. Así, no se

atribuye a la lógica de mercado que atraviesa las industrias creativas sino a la búsqueda de innovación y creatividad, cuya dinámica exigiría formas temporales flexibles y no regladas de trabajo.

El placer de emprender

Un tercer conjunto de sentidos se aglutina en derredor de la dimensión hedonista del emprendedorismo creativo. Desde ya, la articulación entre trabajo y placer no es nueva, aunque la particularidad del capitalismo contemporáneo radica en la apelación individual para alcanzarla (Sandoval, 2018). Nos referimos al mandato hegemónico respecto del vínculo afectivo con la actividad laboral, que Tokumitsu (2015) representa con la máxima de *do what you love* (lo que puede traducirse como "haz lo que amas"), para plantear que mediante ella se desdibuja el carácter laboral y, por tanto, se obstaculiza el reconocimiento de la sujeción del propio emprendimiento creativo a una lógica heterónoma tras una actividad que se pretende llevada a cabo con amor y pasión. Al igual que los dos ejes ya expuestos, tampoco es privativa del sector creativo, aunque se expresa aquí con singular intensidad.

En efecto, varios testimonios refirieron que la actividad creativa emprendedora se resignifica a partir del vínculo de lo laboral con el disfrute y el goce, donde estos últimos alcanzan a constituirse en fines del trabajo creativo. Por un lado, ese placer se relaciona con el ámbito y la modalidad de trabajo, como nos decía una gestora cultural de 25 años de edad, también organizadora de eventos de poesía, respecto del gusto de trabajar en su casa: "me encanta laburar [trabajar] desde mi casa, [es] hermoso, sin horario fijo y más por la cuestión del ob-

jetivo... me encanta" (entrevista 13). Pero asimismo lo placentero se ancla en cada actividad con la propia vocación, como nos narró una escenógrafa y maquilladora de 35 años, que también dicta talleres de arte a niños y adultos: "entré por primera vez a un instituto para hacer unos maquillajes para una fotonovela [y me dije] 'ah, esto está buenísimo'. Los chicos son geniales, son receptivos... y dije: 'esto me gusta'" (entrevista 15).

La consideración del aspecto placentero del trabajo permite enriquecer los análisis que desde la sociología y los estudios del trabajo pueden hacerse de los procesos de transformación laboral y reestructuración productiva desplegados en las últimas décadas, y las tensiones y conflictos que movilizan no solo en el ámbito cultural y creativo sino en otros sectores de la economía, frente a los cuales pretende erigirse como modelo de trabajo. Se trata, a su vez, de una dimensión que se articula con representaciones de esfuerzo y sacrificio individual en la propia carrera formativa en el marco de lo que Bennett y Hennekam (2018) denominan "auto-construcción del yo" (*self-authorship*, en inglés original). Según nos refería un músico y realizador audiovisual de 35 años, residente de las afueras de la ciudad: "Me encantaría poder, como quien diría, vivir [de] la música y lo audiovisual, y creo que se puede pero es un laburo [trabajo] que lleva años y mucho amor, sobretodo; dedicación, voluntad e inversión de tiempo, también" (entrevista 4).

En nuestro caso, la apelación al placer en clave individual permite al emprendedorismo creativo representarse alejado de una actividad como medio de reproducción de la propia vida (y sus condiciones laborales concretas) para acercarse a un camino de disfrute personal. Este corrimiento semántico resulta fundamental incluso en términos económicos para el sector, por cuanto habilita la posibilidad de concebir

a la actividad creativa más allá de su carácter laboral, afectando derechos y condiciones de trabajo materiales concretas e impactando sobre la dimensión del valor generado y apropiado en las industrias creativas.

Los sentidos del emprendedorismo creativo

Uno de los principales interrogantes en torno al trabajo cultural y creativo que guiaron nuestra investigación gira en torno a la medida en que lo señalado como emprendedorismo en el norte global (Oakley, 2014) proporciona una clave analítica válida para el abordaje de los procesos laborales desplegados en América Latina. En esta región, la dinámica del sector, caracterizada por la proliferación de actividades informales, desequilibrios entre mercados de grandes metrópolis y ciudades alejadas, deficiencias de transporte e infraestructura y marcadas desigualdades presupuestarias entre distritos, configura un contexto notoriamente diferente al que promovió el emprendedorismo creativo en Europa y su epicentro en el Reino Unido (Schlesinger, Selfe y Munro, 2015). Estas particularidades, que no se circunscriben al sector ni a la era "creativos", parecen, sin embargo, ofrecer una plataforma material y representacional que establece con la retórica emprendedora cierta confluencia o convergencia en términos de lo que Weber conceptualiza como afinidad electiva (Löwy, 2018), permitiendo su adopción aún en condiciones distantes a las del norte global.

Los resultados a los que arribamos parecen dar cuenta de un cierto aprovechamiento en clave instrumental de los componentes de expresión, realización y autonomía individual emprendedora (McRobbie, 2016) antes que, como apuntan Pinochet y Tobar (2021) para el caso de Chile, en tanto excusa o cáscara vacía, sin conformar una creencia

compartida. En nuestra investigación, la concepción emprendedora del trabajo creativo no resulta desmentida por las realidades latinoamericanas como una promesa inalcanzable en sus condiciones actualmente existentes. Por el contrario, es sostenida en el marco de un universo simbólico cuyos diferentes aspectos (movimiento, temporalidad, hedonismo) resignifican las realidades concretas de la producción cultural en la región y provee un horizonte de sentido que, sin ser abrazado ciegamente por quienes realizan labores creativas, establece puentes con diferentes construcciones, experiencias y aspectos vinculadas a ellas.

Es posible a este respecto arriesgar la hipótesis de que los principales elementos simbólicos del fenómeno emprendedor sean movilizados en momentos iniciales de las trayectorias artísticas o profesionales de los trabajadores creativos, aunque su etapa formativa haya concluido, en tanto con el paso del tiempo, y a medida que éstos se establecen o posicionan en el campo cultural, la fuerza de aquéllos disminuya. Este trabajo se sostiene en el convencimiento de que lo primero merece ser considerado en el abordaje del fenómeno emprendedor, lo cual ha sido tenido en cuenta a la hora de delimitar la muestra de nuestro trabajo de campo, asumiendo que son estos segmentos etarios (que de modo algo simplista podríamos nombrar adultos jóvenes) los que más han sido impactados por las transformaciones laborales materiales y simbólicas del capitalismo actual. Lo segundo, por su parte, y más allá de que en términos lógicos resulte esperable, requeriría ser estudiado mediante enfoques biográficos que el carácter reciente del fenómeno obstaculiza a la fecha desplegar. Amén de ello, nuestro trabajo espera haber contribuido al reconocimiento de la relevancia de aquellos elementos simbólicos en el fenómeno emprendedor en el sector cultural.

Otro aporte significativo de la pesquisa consiste en la relación entre lo simbólico y lo material que se establece en torno al fenómeno del emprendedorismo en el trabajo creativo. A este respecto, la realidad observada muestra que las condiciones laborales concretas del SCC son de alguna manera contrabalanceadas en clave simbólica por un conjunto de sentidos que incluye dimensiones racionales y sensibles que puede comprenderse mediante la noción de "estructura de sentimiento" (Williams, 1980), en tanto permite pensar y sentir el emprendedorismo creativo. Por ello, no opera solo como un conjunto de ideas y encuadres conceptuales sino también como un marco sensible que se aproxima a las materialidades realmente existentes del emprendedorismo creativo —incluso cuando en términos estrictos no haya emprendedor alguno— mediante la resignificación de muchas de sus características, sin que puedan escindirse ambas esferas (la conceptual y la sensible). Si bien gran parte de la crítica hacia el emprendedorismo cultural se sostuvo en la realidad de mera supervivencia que esta noción ocultaba (Oakley, 2014), la recuperación del enfoque interpretativo permite incorporar al análisis las expectativas a futuro y también su despliegue presente, en tanto otorga sentido a las prácticas emprendedoras de los actores más allá de una lógica estrictamente empresaria (Christiaens, 2019) y se articula incluso en la construcción de subjetividades de quienes emprenden (Bennett & Hennekam, 2018).

Esta configuración apuntala la posición hegemónica de la retórica emprendedora en los procesos de producción creativa y es incluso refrendada en las políticas públicas regionales (Bayardo, 2016), pues la blinda como objeto de críticas. Y lo hace tanto respecto del individualismo que anima como en torno a su integración a lógicas industriales

del arte y el entretenimiento, mediante su articulación con el ocio y el disfrute personal.

Por su parte, la realidad laboral precaria de las industrias creativas, que incluye desde la multiactividad hasta salarios insuficientes e informales e incluso trabajo aspiracional e impago (Duffy, 2017; Neff, 2012), parece transfigurarse a través de las construcciones de sentido apuntadas, más allá de que materialmente se posibilite en la capacidad de reproducir la propia vida sin los ingresos provenientes del TCC. Se trata de una característica de nuestro presente histórico (Ross, 2017) que también se proyecta sobre (y articula con) otras dimensiones de lo social (Neilson y Rossiter, 2008), como arriba apuntamos respecto de lo sensible, el ocio, el placer y el deseo en clave individual (Tokumitsu, 2015). Estos resultados no nos hablan de una precarización como proceso, dada la condición precaria estructural del trabajo cultural expuesta durante la pandemia de COVID–19 (Guadarrama et al., 2021) y las particularidades laborales de la región latinoamericana (Vejar, 2017), sino de la precariedad como condición extendida (Guadarrama, Hualde y López, 2016) a las realidades cotidianas de reproducción de quienes viven de su TCC, en tanto comprende e involucra aspectos de la subjetividad sensible, afectiva y deseante de todos ellos. Esto desafía a los estudios del trabajo a sumergirse en su abordaje sin desatender las dimensiones simbólicas, subjetivas, sensibles y emocionales de la problemática.

Conclusiones

En este capítulo, a partir de un abordaje cualitativo sobre el trabajo creativo en Buenos Aires, dimos cuenta del modo en que regiones

periféricas como América Latina reproducen construcciones de sentido propias de su despliegue en el norte global, aunque se distancien de sus realidades materiales en el marco de una nueva división internacional del trabajo cultural (Miller, 2018). Dichas construcciones de sentido se establecen en base a apelaciones al emprendedorismo creativo como forma asumida por los productores privados e independientes de mercancías también en términos vivenciales y sensibles que dan lugar a una particular estructura de sentimiento (Williams, 1980) del trabajo creativo.

Las representaciones en torno al movimiento permanente, el manejo del tiempo y el hedonismo se articulan tras la expectativa de que el trabajo creativo en general, y su forma emprendedora en particular, en mayor o menor medida constituyen una posibilidad de realización futura, así como a la vez un ámbito de crecimiento, realización personal y goce presente. El enlace del proyecto creativo con la propia persona ("yo soy mi propio emprendimiento", en palabras de una entrevistada) permite transfigurar la precariedad laboral del TCC a partir de su capacidad para articular el mandato contemporáneo de la construcción del sí mismo (Ehrenberg, 2000) con la posición hegemónica del trabajo pasional en clave individual (Sandoval, 2018), en cuya fortaleza se asienta dicha estructura de sentimiento. Por ello, el señalamiento del emprendedorismo creativo como forma de contratación laboral precarizante, falsa promesa de inclusión o versión degradada del emprendedor liberal schumpeteriano, es condición necesaria, mas no suficiente, para su comprensión crítica, incluso en regiones donde sus condiciones laborales no se alejan de la precariedad que históricamente ha caracterizado a vastos sectores de actividad, como América Latina (Vejar, 2017).

Surgen otros interrogantes e inquietudes a partir de esta pesquisa, tanto en torno de la heterogeneidad de emprendedores y trabajadores creativos, las perspectivas de organización colectiva por el reconocimiento de derechos laborales, así como en cuanto a las posibilidades de implementar políticas públicas regionales que mitiguen el impacto de lógicas globales del sector creativo. Esperamos que este trabajo haya contribuido a despertar la inquietud de indagarlos y debatirlos.

Agradecimientos

Este capítulo es resultado del proyecto de investigación "El despliegue del trabajo creativo en Argentina" (PIBAA 2022-2023), financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, y del proyecto "Impacto de las industrias creativas en la trama social" (UBACYT 2018-2022), financiado por la Universidad de Buenos Aires. Agradecemos en especial a las personas entrevistadas y participantes de los grupos focales, quienes posibilitaron el trabajo empírico sobre el que se basa este trabajo.

Referencias

Alacovska, A. (2018). Informal Creative Labour Practices: A Relational Work Perspective, *Human Relations,* 71(12), 1563–89. https://doi.org/10.1177/0018726718754991

Banks, M. (2017). *Creative Justice. Cultural industries, work and inequality*. Rowman & Littlefield.

Bayardo, R. (2016). De la cultura a la creatividad. Reflexiones desde Argentina, *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía,* 1(1), 39–46. http://www.scielo.edu.uy/pdf/ruae/v1n1/v1n1a05.pdf

Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Paidós.

Benavente, J. y Grazzi, M. (2017). *Políticas públicas para la creatividad y la innovación: Impulsando la economía naranja en América Latina y el Caribe*. Banco Interamericano de Desarrollo. https://doi.org/10.18235/0000841

Blair, H. (2009). Active networking: action social structure and the process of networking. C. Smith y A. McKinlay (Eds.), *Creative labour working in the creative industries* 116 – 135. Palgrave.

Bröckling, U. (2015). *El Self emprendedor. Sociología de una forma de subjetivación*. Editorial Universidad Alberto Hurtado.

Bulloni, M. (2017). Trabajo audiovisual. Tercerización e inestabilidad, regulaciones y respuestas sindicales. *Revista de Ciencias Sociales,* 30(40), 109-128. http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0797-55382017000100006

Castel, R. (2010). *El ascenso de las incertidumbres*. Fondo de Cultura Económica.

Cerqueira, A. (2020). *Trabalhadores da cultura*. Brazil Publishing.

Christiaens, T. (2019) The entrepreneur of the self beyond Foucault's neoliberal *homo oeconomicus*, *European Journal of Social Theory,* 23(4), 493-511. https://doi.org/10.1177/1368431019857998

Christopherson, S. (2008). Beyond the Self-expressive Creative Worker. An Industry Perspective on Entertainment Media, *Theory, Culture & Society,* 25(7–8), 73-95. https://doi.org/10.1177/0263276408097797

Garnham, N. (2005). From Cultural to Creative Industries: An Analysis of the Implications of the 'Creative Industries' Approach to Arts and Media Policy Making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy,* 11(1), 15–29. https://doi.org/10.1080/10286630500067606

De Groot, O., Dini, M., Gligo, N., Peralta, L. y Rovira, S. (2020). *Economía creativa en la revolución digital: La acción para fortalecer la cadena regional de animación digital en países mesoamericanos*. CEPAL. http://repositorio.cepal.org/handle/11362/45529

De Peuter, G. y Cohen, N. (2015). Emerging labour politics in creative industries. K. Oakley y J. O'Connor (Eds.) *The Routledge companion to the cultural industries* 305-319. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315725437

Denzin, N. (1970). *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods.* Transaction Publishers.

Duffy, B. (2017). *(Not) Getting Paid to Do What You Love*. Yale University Press.

Dumont, G. (2017). Creativity at work: the production of work for sale by brand ambassadors. *Journal of Cultural Economy,* 11(1), 69-82. https://doi.org/10.1080/17530350.2017.1403947

Ehrenberg, A. (2000). *La fatiga de ser uno mismo. Depresión y sociedad*. Nueva Visión.

Ferreira, F., Messina, J., Rigolini, J., López-Calva, L. F., Lugo, M. A. y Renos, V. (2013). *Economic Mobility and the Rise of the Latin American Middle Class*. Banco Mundial. https://doi.org/10.1596/978-0-8213-9634-6

Ferreira Sequeda, M. T. (2013) "Informal versus Precarious Work in Colombia: Conceptualisation and Operationalisation to Approach Quality of Labour". Ponencia realizada en el *II Congreso Latinoamericano de Estudios del Trabajo. El Trabajo en el Siglo XXI. Cambios, impactos y perspectivas*. São Paulo, Brasil.

García Canclini, N. (2015). Creativos, Precarios, y Nuevas Formas de Interculturalidad. *EtnoAntropología,* 3(2), 1-14. https://doi.org/10.1473/197

García Canclini, N. (2020). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos.* Bielefeld University Press.

Gill, R. y Pratt, A. (2008). In the Social Factory?: Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work. *Theory, Culture & Society,* 25(7–8), 1–30. https://doi.org/10.1177/0263276408097794

Guadarrama, R. et al. (2021). América Latina: Trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia. *Revista Mexicana de Sociología*, 83 (núm. especial, septiembre 2021), 39-66. https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2021.0.60168

Guadarrama, R., Hualde, A., y López, S. (2016). Precariedad laboral y trayectorias flexibles en México: un estudio comparativo de tres ocupaciones. *Papers Revista de Sociología*, 101(2), 195-221. https://doi.org/10.5565/rev/papers.2188

Hesmondhalgh, D. y Baker, S. (2011). *Creative labor*. Sage.

Higgs, P. y Cunningham, S. (2008). Creative Industries Mapping: Where have we come from and where are we going? *Creative Industries Journal*, 1(1), 7-30. https://doi.org/10.1386/cij.1.1.7_1

Lago Martínez, S. (2017). Trabajo y empleo en las industrias culturales y creativas en Argentina. La figura del emprendedor. *Quórum Académico,* 14(2), 17-34. https://www.redalyc.org/pdf/1990/199053182002.pdf

Lago Martínez, S. (2019). Innovación, apropiación y creación de tecnologías digitales: la cultura del emprendedorismo en las industrias creativas de la Argentina, *Revista Eptic,* 21(1), 142-155. https://doi.org/10.2307/j.ctvt6rmh6.22

Land, C. y Taylor, S. (2010). Surf's up: Work, life, balance and brand in a new age capitalist organization, *Sociology,* 44(3), 395–413. https://doi.org/10.1177/0038038510362479

Laval, C. y Dardot, P. (2013). *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Gedisa.

Lewis, S. (2003). The integration of paid work and the rest of life. Is post-industrial work the new leisure? *Leisure Studies,* 22(4), 343-345. https://doi.org/10.1080/0261436031000159413 1

Löwy, M. (2018). *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*. Ariadna. https://doi.org/10.26448/978-956-8416-57-7/09

Marshall, M. (1996). Sampling for qualitative research. *Family Practice* , 13(6), 522-525. https://doi.org/10.1093/fampra/13.6.522

Mauro, K. (2018). Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño. *Pilquen,* 21, 38-48.

McRobbie, A. (2016). *Be creative: Making a living in the new culture industries*. Wiley.

Miller, T. (2018). *El trabajo cultural*. Gedisa.

Moruno, J. (2015). *La fábrica del emprendedor: trabajo y política en la empresa-mundo*. Akal.

Murray, C. y Gollmitzer, M. (2012). Escaping the precarity trap: a call for creative labour policy, *International Journal of Cultural Policy*, 18(4), 419-438. https://doi.org/10.1080/10286632.2011.591490

Neff, G. (2012). *Venture Labor. Work and the Burden of Risk in Innovative Industries*. MIT Press. https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262017480.001.0001

Neilson, B. y Rossiter, N. (2008). Precarity as a Political Concept, or, Fordism as Exception, *Theory, Culture & Society,* 25(7–8), 51–72. https://doi.org/10.1177/0263276408097796

Oakley, K. (2009). *'Art Works' – cultural labour markets: a literature review.* Creativity, Culture and Education. https://www.creativitycultureeducation.org/wp-content/uploads/2018/10/CCE-lit-review-8-a5-web-130.pdf

Oakley, K. (2014). Goodwork? Rethinking cultural entrepreneurship. En C. Bilton y S. Cummings (Eds.) *Handbook of Management and Creativity.* 145-160. Edward Elgar. https://doi.org/10.4337/9781781000977.00018

Oliva Abarca, J. (2018). Factores, condiciones y contexto del emprendimiento cultural. *Nova Scientia* 10(20), 442–464. https://doi.org/10.21640/ns.v10i20.1081

Pinochet, C. (2015). De la economía creativa a la escala etnográfica. Apuntes en torno al trabajo artístico joven. *Ensambles,* 2, 66-79. http://www.revistaensambles.com.ar/ojs-2.4.1/index.php/ensambles/article/view/43/18

Pinochet, C., Salas, P. y Tobar, C. (2018). *Ocio. Un estudio sobre las prácticas de ocio y trabajo en el mundo de las artes visuales.* FONDART.

Pinochet, C. y Tobar, C. (2021). El giro creativo en el trabajo contemporáneo: una mirada crítica desde las condiciones laborales del campo cultural de Santiago de Chile. *Revista CUHSO,* 31(1), 356-390. https://doi.org/10.7770/cuhso-v31n1-art2284

Pinochet, C., Peters, T. y Guzmán, V. (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. https://doi.org/10.7440/res78.2021.02

Quiña, G. (2018) *Culturepreneurship* y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo (RELET)*, 22(37), 197-220.

Quiña, G. (2023). Scenes of precarity: Conditions, dynamics and challenges for the post-pandemic future of cultural labour in Argentina. *International Journal of Cultural Studies*, 27(4), pp. 474-491. https://doi.org/10.1177/13678779231195644

Rodríguez Oliva, L. (2018). Economía creativa en América Latina y el Caribe. Mediciones y desafíos. *Banco Interamericano de Desarrollo (Nota Técnica Nº IDB-TN-01488).* https://doi.org/10.18235/0001308

Ross, A. (2009). *Nice work if you can get it: Life and Labor in Precarious Times.* New York University Press.

Ross, A. (2017). Working for nothing. The latest high-growth sector? En E. Armano, A. Bove y A. Murgia *Mapping Precariousness, Labour, Insecurity and Uncertain Livelihoods* 189-198. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315593838-18

Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Traficantes de Sueños.

Sandoval, M. (2018). From passionate labour to compassionate work: cultural Co-Ops, do what you love and social change. *European journal of cultural studies*, 21(2), 113–129. https://doi.org/10.1177/1367549417719011

Santos Ortega, A., Serrano-Pascual, A. y Borges, E. (2021). El dispositivo emprendedor: Interpelación ética y producción de nuevos sujetos del trabajo. *Revista Española de Sociología,* 30(3), a62 https://doi.org/10.22325/fes/res.2021.62

Schlesinger, P. (2017). The creative economy: invention of a global orthodoxy, *Innovation: The European Journal of Social Science Research*, 30(1), 73-90, https://doi.org/10.1080/13511610.2016.1201651

Schlesinger, P., Selfe, M. y Munro, E. (2015). Nation, State and creative economy. En *Curators of Cultural Enterprise: A Critical Analysis of a Creative Business Intermediary* 10-37. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137478887

Segnini, L. (2018). Trabalho, imigração e relações de gênero no contexto da mundialização: músicos do Leste europeu no Brasil. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo,* 22(37), 221-250. http://alast.info/relet/index.php/relet/article/view/336/254

Timarán, A., Ortega, R. y Ascuntar, M. (2022). El emprendimiento cultural y su relación con los nuevos escenarios económicos y sociales. *Tendencias*, 23(2), 220-245. https://doi.org/10.22267/rtend.222302.207

Tokumitsu, M. (2015). *Do what you love*. Regan Arts.

Vejar, D. (2017). Precariedad laboral en América Latina: contribuciones a un modelo para armar. *Revista Colombiana de Sociología*, 40(2), 27-46. https://doi.org/10.15446/rcs.v40n2.66382

Vernik, E. (2019). Los que trabajan solo por dinero: Escenas del neoliberalismo. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica,* 3, 1-23. https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/teoriacritica/article/view/4318/3286

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Gedisa.

CAPÍTULO 5

ACTUAR Y PERSISTIR EN TIEMPOS DE PANDEMIA: LOS MOTIVOS QUE DAN VIDA AL TEATRO INDEPENDIENTE EN MÉXICO

Alejandra Jaramillo-Vázquez

Introducción

Como se ha señalado en los primeros capítulos de esta obra, la suspensión de actividades laborales por el COVID–19 produjo efectos negativos en el trabajo, los ingresos y los modos de vida de trabajadores culturales. Estas circunstancias se agudizaron en un contexto de una larga precariedad y desigualdad en el trabajo cultural en los países de América Latina y otras regiones. Algunas de estas condiciones tienen que ver con el desarrollo tecnológico, la globalización (Guadarrama, Hualde y López, 2014; Reygadas, 2011), el vínculo entre la economía y la cultura, y su consecuente privatización (véase el capítulo introductorio de esta obra y capítulo 3).

Durante el cierre de actividades por la pandemia, 55% de los trabajadores culturales de Colombia, Chile, Ecuador, Brasil, Argentina, México, Costa Rica y Uruguay sufrieron una reducción de más de 80% de sus ingresos en los primeros meses de la pandemia y 2 millones 647 mil puestos de trabajo estuvieron comprometidos (Unesco, et al., 2021, p. 194). Estos datos muestran la dramática situación que enfrentó el sector cultural, en particular quienes trabajan de forma autónoma y no cuentan con seguridad social. En este contexto, las artes

escénicas adquieren mayor relevancia, debido a que las condiciones laborales de actores y actrices exponen, quizás con mayor dureza que otros ámbitos, las consecuencias del capitalismo flexible. Dichas consecuencias se relacionan con la falta de legislación para garantizar los derechos laborales, las alteraciones y ajustes de trabajadores culturales en sus vidas personales y las prácticas laborales inmediatas con el fin de desempeñarse en un mercado laboral incierto (Feregrino, 2021; Guadarrama, 2019; Jaramillo-Vázquez, 2022a; Mauro, 2022).

Dentro de estas prácticas, la multiactividad muestra la diversidad de actividades laborales de actores y actrices en Argentina (Del Mármol, 2020; Díaz y Henry, 2021), Chile (Pinochet y Tobar, 2021) y México (Jaramillo-Vázquez, 2022a; Guadarrama, 2019; Gerber y Pinochet, 2013). Estas incluyen, por ejemplo, impartir clases de actuación, organizar eventos y trabajar como meseras(os), así como la venta de productos comestibles y de catálogo, situación que ocurrió en México durante la pandemia. Los ingresos por estas actividades permiten compensar la escasa o nula remuneración de actores y actrices. Asimismo, hay quienes deciden participar en producciones teatrales no remuneradas a cambio de establecer redes de contacto o algún reconocimiento simbólico con el fin de adquirir experiencia. A pesar de esta tensión, la aceptación de ofertas laborales no remuneradas por trabajadores escénicos implica participar en una "trama de sociabilidades y economías afectivas" (Pinochet y Tobar, 2021, p. 369), en la cual se establecen contactos y se desarrollan aprendizajes y experiencias laborales. Sin embargo, en el corazón de esto, la precariedad y las desigualdades se reproducen a la luz de posiciones sociales como la clase, el género y la edad.

En un contexto de histórica precariedad y desigualdad que se agudizó por la pandemia, el sector del teatro independiente se vio con-

frontado ante la falta de empleo y la reflexión sobre si continuar o no con la actuación teatral. Este capítulo examina tanto los motivos (en adelante, persistencias) que impulsan a trabajadores culturales a continuar con su profesión, como la multiactividad durante la pandemia. En particular, se enfoca en actores y actrices que desempeñan su labor en el ámbito "independiente"[1] y son residentes de la Ciudad de México.

El análisis que aquí se presenta es parte del proyecto posdoctoral "La situación laboral de los jóvenes en México en tiempos de COVID–19: precariedad laboral, formas de organización y proyecto de vida", realizado entre 2020 y 2023, el cual recibió financiamiento del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT). El proyecto examinó las consecuencias de la pandemia en las condiciones laborales de trabajadores culturales y las medidas que adoptaron para enfrentar la crisis, con énfasis en artistas visuales y escénicos que carecen de seguridad social y desempeñan su labor profesional en el ámbito independiente.

Con un enfoque cualitativo, y tomando una perspectiva de interseccionalidad[2], se realizaron 43 entrevistas semiestructuradas en línea a artistas visuales y escénicos. De las temáticas abordadas en las

1 El término "independiente" alude a la libertad creativa para desarrollar sus producciones teatrales, en un esfuerzo por mantener cierta distancia de las producciones teatrales comerciales. Asimismo, también hace alusión a las condiciones laborales carentes de seguridad social.

2 Esta aproximación permite observar la reproducción de ventajas y desventajas para las personas al "intersectar" o considerar la intersección del género, el origen social, la etnicidad y la edad (Crenshaw, 1991). En el ámbito de los estudios laborales en el sector artístico independiente, la incorporación de esta aproximación en investigaciones ha dado cuenta de las desigualdades y relaciones de poder en términos de capital social, género, curso de vida (ver por ejemplo: Brook, O›Brien y Taylor, 2020; Jaramillo-Vázquez, 2022a; 2022b).

entrevistas, una de ellas fue comprender por qué, a pesar de las difíciles circunstancias laborales y el desafío de la pandemia, decidieron seguir actuando y realizando producciones visuales. Como parte de los resultados de las entrevistas, aquí se examinan los materiales de actores y actrices de teatro independiente debido a que, como ya se mencionó anteriormente, las artes escénicas fueron las más afectadas en la pandemia.

El capítulo se divide en tres apartados: el primero presenta literatura que problematiza la precariedad laboral, así como las perspectivas teóricas sobre la vocación en el trabajo cultural; el segundo, la metodología, y el tercero presenta los resultados de la investigación y las reflexiones finales.

Vocación y persistir

Como se ha presentado previamente (Jaramillo-Vázquez, 2019), la visión sobre el quehacer artístico y cultural en las sociedades es positiva y se refleja especialmente en los discursos de gestión cultural y políticas culturales. Sin embargo, detrás de la retórica positiva sobre la cultura, la precariedad y la desigualdad en el trabajo artístico-cultural son evidentes. Las entrevistas con actores y actrices de teatro independiente expresaron en sus discursos las paradojas de hacer teatro. Por un lado, daban a conocer su descontento sobre las condiciones laborales; por otro lado, explicaban los motivos para seguir con sus profesiones. Es interesante observar que, a pesar de los desafíos estructurales para los trabajadores escénicos, la emoción por "hacer teatro" (como así lo nombran) es otra cara de la moneda, lo que muestra la complejidad del trabajo cultural. Esta contradicción

se ha analizado desde el tema de la vocación y los afectos (Pinochet y Tobar, 2021; Quiña, 2018; Zafra, 2017), así como desde la identidad profesional, al mostrar que en la decisión por una profesión artística subyace la identidad, la cual se desarrolla a partir de diversos procesos y contextos socioculturales (Dubois, 2013; Guadarrama, 2019). En este marco también se ha advertido sobre las retóricas que enaltecen la autonomía, la creatividad y el riesgo (Lee, 2013; Quiña, 2018; Zafra, 2017), las cuales pueden contribuir a normalizar la autoexigencia y la incertidumbre. Para algunos autores, esta retórica es una especie de "manipulación" (Zafra, 2017), ya que sus consecuencias conllevan incertidumbre laboral y existencial.

A partir de estas perspectivas, partimos de considerar que si bien la vocación se relaciona con un entramado de factores individuales, sociales y culturales en los que el entorno inmediato y el contexto sociohistórico son clave en la elección de la carrera artística (Guadarrama, 2019), persistir se relaciona con el entramado de motivos afectivos, procesos mediadores y compromisos que se mantienen a pesar de circunstancias críticas, como lo fue la pandemia; esta persistencia se muestra en la práctica a partir de un despliegue de acciones como, por ejemplo, la multiactividad. En la sección de resultados, nos referimos específicamente a: a) la gratificación, b) la familia y otros procesos mediadores y c) el compromiso político y social. Asimismo, se sugiere que la multiactividad se relaciona no solo con obtener ganancias, sino que constituye un apoyo material a fin de mantener su actividad artística y, en esencia, su identidad profesional.

Metodología

El enfoque cualitativo de esta investigación examinó los efectos de la suspensión de actividades en las condiciones laborales de actores y actrices: cómo estaban enfrentando la falta de trabajo y si esto de algún modo modificaba su vocación. En este último aspecto, cuando las personas entrevistadas exponían las dificultades que vivían por la suspensión de actividades, surgieron las preguntas: ¿por qué habían decidido estudiar la carrera de actuación? y ¿por qué, a pesar de las dificultades que en ese momento enfrentaban, decidieron continuar con el teatro? Estas interrogantes mostraron un repertorio de memorias familiares, escolares, compromisos ideológicos y el deseo de continuar actuando, a pesar de los desafíos laborales, como se presentará en la siguiente sección.

Se realizaron 21 entrevistas en línea a actores y actrices residentes de la Ciudad de México, 10 hombres y 11 mujeres, con un rango de edad de 25 a 38 años. Para realizar las entrevistas se aplicó la técnica de bola de nieve. A fin de mantener el anonimato se utilizaron nombres ficticios y algunos datos fueron omitidos a solicitud de las personas entrevistadas, como los lugares de trabajo. La duración de las entrevistas fue de aproximadamente 120 minutos.

Perfiles de las personas entrevistadas

Una de las interrogantes durante el curso de la investigación fue si de alguna manera la posición social de las personas entrevistadas (como el nivel socioeconómico) tenía alguna relación con su sentido de persistencia. Aunque no se encontró esa conexión, lo que destaca-

ron fueron las diferencias en el tipo de participación cultural, como se presentará más adelante. Inicialmente se les preguntó qué nivel socioeconómico consideraban tener. Sin embargo, en consonancia con otras literaturas (Brook, O'Brien y Taylor, 2020; O'Brien, 2020) y retomando los datos publicados anteriormente (Jaramillo-Vázquez, 2022a), los criterios para identificar el nivel socioeconómico de actores y actrices fueron: a) el nivel máximo de estudios de las personas entrevistadas, b) niveles de ingresos, c) tipo de residencia y d) nivel educativo y las ocupaciones de sus padres y madres (véase cuadros 5.1 y 5.2).

A partir de estos datos, parece que el nivel socioeconómico predominante fue el nivel medio (11 personas), medio alto (6) y bajo (4). Esto se refuerza debido a que, quienes se consideraron de nivel medio alto comentaron que son apoyados por sus padres de distintas maneras, como: el pago del seguro de gastos médicos mayores,[3] vivir en propiedades de sus padres sin pagar renta, o bien, recibir apoyo económico y material cuando cursaban la carrera universitaria. Esta situación es distinta en quienes se consideraron de nivel socioeconómico medio y bajo, ya que mencionaron que aportaban económicamente a los gastos del hogar mientras estudiaban sus carreras y no contaban con seguro de gastos médicos mayores. En la siguiente sección se detalla la información mencionada anteriormente.

3 En México, el seguro de gastos médicos mayores es la atención médica privada de quienes pueden pagarla, ya que implica altas cuotas anuales según la edad y el estado de salud de las personas interesadas.

Cuadro 5.1 Nombres ficticios, edades, niveles de ingresos y niveles máximos de estudios de actores y actrices[4]

Nombres ficticios de actores y actrices	Edad	Niveles de ingresos mensuales aproximados (2020)	Máximo grado de estudio
María	25	$5000	Licenciatura
Julieta	26	$10000	Licenciatura
Rosa	29	$10000	Licenciatura
Isabel	30	$10000	Licenciatura
Mónica	30	$20000	Licenciatura
Miriam	31	$10000	Diplomado
Lilia	32	$10000	Licenciatura
Sara	32	$10000	Especialidad + Licenciatura
Lucía	33	$8000	Licenciatura
Renata	33	$15000	Licenciatura
Patricia	37	$15000	Licenciatura
Darío	25	$14000	Licenciatura
Ricardo	29	$24000	Licenciatura
Ramiro	29	$20000	Maestría
Noé	31	$12000	Diplomado

4 Los niveles de ingresos en pesos mexicanos corresponden al periodo de 2020 y reflejan la suma de todas las cantidades percibidas por las distintas actividades laborales en un mes.

Elías	31	$11 000	Licenciatura
Daniel	32	$10 000	Licenciatura
Samuel	32	$20 000	Licenciatura
Marco	35	$20 000	Dos licenciaturas
Ernesto	36	$10 000	Diplomado
Mateo	38	$8 000	Licenciatura

Fuente: Elaboración propia, a partir de los datos de las entrevistas.

Tipo de residencia. En relación con la vivienda, al momento de la entrevista, 14 personas estaban compartiendo su casa o departamento con otra persona y pagando la renta. Seis vivían en su propia casa (con sus padres y sus respectivas parejas). Solo una persona vivía sola en un cuarto alquilado. Analizar el tipo de residencia, el pago del alquiler y compartir los gastos con otra persona son de las acciones más comunes. El cuadro 5.2 muestra los niveles educativos de los padres y las madres de actores y actrices.

Participación cultural. Este aspecto analizó la asistencia a obras de teatro, museos y conciertos, la participación en talleres artísticos y los agentes que la fomentaron. Al analizar estos aspectos, en todos los casos la formación artístico-cultural comenzó desde la infancia y la adolescencia. Este dato es importante porque muestra que la infancia es un período fundamental en el que se forja el capital cultural, el cual está mediado principalmente por la familia y la escuela. Aunque esto coincide con Guadarrama (2019), al parecer la participación es distinta si se tiene en cuenta el origen social.

En algunas entrevistas, los padres y parientes cercanos eran actores profesionales y los llevaban desde la infancia a teatros y eventos musicales. Asimismo, mencionaban que en el transcurso de sus tra-

Cuadro 5.2 Nivel de estudio y ocupación de los padres de actores y actrices

Nombres ficticios de actores y actrices	Nivel educativo madre de familia	Nivel educativo padre de familia	Ocupación de la madre de familia	Ocupación del padre de familia
María	Licenciatura	Licenciatura	Ama de casa	Empleado en una empresa de productos químicos
Julieta	Licenciatura	Licenciatura	Médica general. Trabaja en un hospital público	Médico general. Trabaja en un hospital público
Rosa	Licenciatura	Licenciatura	Empresaria	Empresario
Isabel	Licenciatura	Licenciatura	Dueña de franquicia inmobiliaria	Fallecido. Fue dueño de una franquicia inmobiliaria
Mónica	Dos Licenciaturas	Carrera técnica	Dueña de un pequeño restaurante	Jubilado. Se dedicó al comercio y a las ventas
Miriam	Licenciatura	Licenciatura	Abogada. Trabaja en el área jurídica de una institución pública	Abogado. Al momento de la entrevista estaba sin empleo

Lilia	Licenciatura	Licenciatura	Violinista jubilada. Fue violinista y maestra de música en dos instituciones públicas	Actor. Coach actoral de una empresa de televisión y de teatro
Sara	Nivel medio superior	Carrera técnica	Ama de casa	Electricista. Trabaja para una compañía de comunicación
Lucía	Licenciatura	Licenciatura	Jubilada. Fue escenógrafa y vestuarista	Falleció. Fue actor, director y escritor
Renata	Licenciatura	Ingeniería	Ama de casa	Pensionado
Patricia	Carrera técnica	Nivel básico	Ama de casa	Herrero. Trabaja como cuidador de un pequeño negocio familiar
Darío	Licenciatura	Licenciatura	Ama de casa	Freelancer. Se dedica al diseño gráfico
Ricardo	Licenciatura	Licenciatura	Académica	Trabaja en institución de gobierno
Ramiro	Licenciatura	Licenciatura	Dueña de una zapatería	Dueño de una zapatería y socio de una empresa recicladora

Noé	Nivel medio superior	Licenciatura	Dueña de una tienda de abarrotes	Jubilado. Trabajó como ingeniero en una institución pública
Elías	Licenciatura	Licenciatura y especialidad	Ama de casa	Médico con especialidad. Dueño de una clínica
Daniel	Licenciatura	Ingeniería	Jubilada. Profesora de educación preescolar	Jubilado. Trabajo en distintas instituciones públicas y privadas
Samuel	Licenciatura	Licenciatura	Periodista en institución gubernamental	Director de un periódico
Marco	Licenciatura	Licenciatura	Ama de casa	Médico Veterinario. Tiene su clínica
Ernesto	Carrera técnica	Nivel básico	Ama de casa	Dueño de un negocio de venta de refacciones para automóviles
Mateo	Nivel medio superior	Nivel básico	Ama de casa	Jubilado. Trabajó como obrero en una cervecería

Fuente: Elaboración propia, a partir de los datos de las entrevistas.

yectorias de vida habían tenido la oportunidad de conocer a personas del ámbito artístico.

En otros casos, los padres y hermanos mayores —que no contaban con una carrera artística— llevaban a las personas entrevistadas a actividades culturales desde la infancia. Esta participación se reforzaba a partir de sus actividades escolares

Finalmente, otras personas dijeron que la escuela y la televisión propiciaron su participación cultural, sin mencionar que sus padres y hermanos los llevaran a actividades culturales. Al presentar estos datos, uno de los riesgos que se pueden advertir es la generación de ventajas, en términos de capital social y mayores oportunidades laborales, y desventajas para quienes desarrollan sus carreras con un capital social poco consolidado. En la siguiente sección se presentan las persistencias por mantener sus carreras actorales.

El poderoso estímulo de persistir: las motivaciones de la actuación

En inspiración con otros trabajos acerca de la vocación (Dubois, 2013; Guadarrama, 2019), el lenguaje de las personas entrevistadas expresa palabras como "plenitud", "pasión" y "generar pensamiento crítico". Este lenguaje es importante porque expresa tanto el compromiso con la cultura como la identidad con su actividad artística, rechazando la posibilidad de realizar el "trabajo Godín".[5] Esta resistencia puede

5 El "trabajo Godín" se refiere a las actividades laborales con tareas específicas, y quienes lo ejecutan, por lo general, tienen rutinas laborales fijas.

darse por ideas románticas del trabajo artístico, una actividad bohemia donde la autonomía y la libertad intelectual están por encima de cualquier jornada laboral, aunque el riesgo al apegarse a trabajos "no Godín" es naturalizar la precariedad.

Las gratificaciones de la actuación

Los discursos de este apartado señalan el sentido de bienestar, plenitud y sentido de vida que les otorga desempeñarse como actores y actrices. Aunque son visiones románticas acerca de la actuación, lo importante a resaltar es la gratificación que les otorga su actividad profesional; asimismo, también se destacan los agentes que estimularon la elección de carrera de las personas entrevistadas. Por ejemplo:

> Yo había hecho teatro en la preparatoria y una de las cosas que recordaba con mucho amor era que me había divertido y había sido muy gozoso el proceso. Y cuando me enteré de que eso era una carrera, yo dije que quería estudiar eso (Daniel, 32 años).

Los padres de Daniel están jubilados y en su vida laboral se dedicaron a la docencia en educación básica y a actividades agrícolas. Siendo el segundo hijo, él es el único que estudió actuación. Su interés tomó forma cuando ingresó a los talleres de su preparatoria, actividad que inicialmente consideraba un pasatiempo, pero a la par de su asistencia a presentaciones de teatro, lo condujo a estudiar profesionalmente.

> Porque es la única actividad o el único trabajo en el que he encontrado plenitud como ser humano a la hora de hacerlo. Siento que encuentro mi lugar en la sociedad en la que vivo (Ramiro, 33 años).

Los padres de Ramiro cuentan con estudios universitarios y son dueños de un negocio, así como socios de una empresa. A pesar de ser cuestionado sobre sus motivaciones profesionales, lo apoyaron económicamente con sus estudios. Asimismo, Ramiro comenta que uno de sus maestros de primaria lo acercó al teatro y que en la secundaria ingresó al teatro musical. Siendo director y maestro, lo invitaba a ver obras musicales y dramáticas, las cuales influyeron en su elección de carrera.

Otras respuestas enfatizan la recompensa del bienestar y plenitud que otorga el actuar, por encima de las retribuciones económicas. Por ejemplo:

> Es lo que me hace sentir vivo. Me hace sentir que hay algo más allá de trabajar, recibir dinero y que la vida tiene un sentido. Sí es importante que me paguen, pero para mí, el teatro tiene que ver con una búsqueda personal y espiritual (Marco, 35 años).

Los padres de Marco son universitarios y se desempeñan profesionalmente. Marco relata que su madre lo llevaba a ver obras de teatro y conciertos, aspectos que lo motivaron a tomar cursos de actuación como un pasatiempo, pero que su deseo de estudiar actuación se consolidó posteriormente.

La familia y otros procesos mediadores

Los miembros de una familia, así como profesores, amistades y medios de comunicación, son entidades mediadoras que, en el curso de vida, fomentan la participación cultural y las bases que pueden propiciar el interés por una carrera artística. A diferencia de la sección anterior, aquí las personas entrevistadas relatan quienes tuvieron contribución en su elección de carrera y, de manera paralela, su interés por estudiar actuación.

> Mi decisión por actuar vino de ver a mi padre en escena, pues fue alumno y maestro del CUT (Centro Universitario de Teatro). Recuerdo mi infancia entre camerinos, vestuario y maquillaje. ¿Para qué soy buena si no es para actuar? (Lilia, 32 años).

Durante su vida laboral, la madre de Lilia se desempeñó como violinista, directora de orquesta y pedagoga musical. Su padre es actor de profesión y al momento de la entrevista se había retirado del teatro y daba clases. Lilia menciona que durante su niñez asistía a los ensayos de su padre y resalta la "fantasía" y "misticismo" que implicaba verlo a él y a sus colegas transformarse en los personajes que representarían. Sus encuentros con el teatro se vieron reforzados cuando asistía a obras de teatro que influyeron en su elección de carrera. De manera similar, otro actor menciona el sentido de naturalidad que le ocasionaba estar en el teatro desde niño:

> Desde chiquito, yo veía a mi abuela. De hecho, hay una anécdota muy chistosa. Ella dice que estaba ensayando en el teatro con sus compañeros, mientras yo jugaba con mis juguetes. Pero de repente solo me puse a ver

> el ensayo. A los 20 minutos me quedé dormido y mi abuela dijo: "No, pues este obviamente no es de aquí. Le aburre el teatro, ya se durmió". Lo que yo digo es al contrario. Para mí, era como si me hubiera estado durmiendo porque me sentía como en casa. Este es mi hogar (Samuel, 32 años).

Los padres de Samuel se desempeñan como periodistas; sin embargo, su abuela materna fue actriz con una trayectoria consolidada en el cine, el teatro y la televisión. El vínculo con ella permitió a Samuel asistir a los ensayos de teatro y establecer contactos con profesionales de la actuación, productores y directores. A pesar de las resistencias de sus padres, especialmente por la inestabilidad laboral y las exigencias implícitas, él decidió estudiar actuación.

Otras personas entrevistadas relataron que sus hermanas y hermanos mayores propiciaron su acercamiento al teatro, y paralelamente, sus maestros de secundaria y preparatoria les solicitaron asistir a obras, o bien, ellos participaron en talleres de teatro. Solo una persona subrayó que las telenovelas que veía desde niño tuvieron cierta relación con su elección.

> Desde niño me gusta. Estudié siempre en escuela pública, y cuando había la posibilidad de ir al teatro, yo quería ir. Claro, nos vendían boletos de teatro para ganar un punto. Además, en un contexto donde la televisión es muy importante, es claro que crecí viendo las caricaturas y las novelas. No me opuse a nada de ello. Y claro, eso te genera una idea de: "yo quiero estar ahí", "yo quiero estar en esa película", "yo también quiero actuar" (Mateo, 38 años).

Los padres de Mateo tienen estudios a nivel básico y sus ocupaciones son ama de casa y obrero. Desde que estudió la secundaria, Mateo comenzó a trabajar en pequeños negocios para contar con recursos y contribuir a los gastos de la familia, conformada por sus padres y cinco hermanos. Algunas de las tareas escolares (como asistir a obras de teatro y ver televisión) fueron parte de los procesos que influyeron en su elección de carrera.

El compromiso social y político

A diferencia de los apartados anteriores, los siguientes motivos indican que parecen haberse forjado durante la trayectoria laboral, al resaltar su quehacer actoral con el compromiso social y político. Por ejemplo:

> Me parece muy importante seguir haciendo teatro en la calle y en las escuelas. Una obra de teatro o una obra de arte pueden cambiar la vida. Nos estamos enfrentando a un sistema al que no le convienen las artes, al que no le conviene la educación, el análisis, la crítica y cuestionarnos. El arte invita todo el tiempo a que hagamos eso (Noé, 31 años).
>
> Entré a la escuela de teatro pensando que, para mí, ser actriz es una perspectiva ético-filosófica en cuanto a transmitir mensajes, historias o generar pensamiento crítico a partir de la escena. El campo escénico como una posibilidad de transformación. Entender que la escena genera otro tipo de pensamiento (Sara, 32 años).

Noé y Sara han participado en obras de teatro cuya difusión ha sido ante públicos de "nivel socioeconómico bajo" (como lo señalan) y cuyo lugar de residencia está alejado del circuito de teatros y espacios escénicos concentrados en el poniente-sur de la Ciudad de México.

Su contexto familiar no proviene de padres o familiares del ámbito artístico; sin embargo, para Sara, al haber vivido desde temprana edad al sur del país, creció en un ambiente que ella relata era "menos occidentalizado y más indígena". En el caso de Noé, inicialmente tenía afinidad por la música, ya que era miembro de un grupo musical con sus amistades, pero después de mudarse a otro estado, conoció a actores, iniciando su gusto por la actuación.

En esta sección se han presentado los tres tipos de persistencias articulados con los contextos y agentes que mediaron en la elección de la carrera de actuación. Las gratificaciones, la familia y otros procesos mediadores y el compromiso político-social fueron los principales. La última sección presenta las condiciones laborales que enfrentaron durante la pandemia.

La multiactividad durante y posterior a la pandemia

La suspensión de las actividades culturales en la Ciudad de México fue un periodo desafiante para actores y actrices independientes. El más complicado fue de marzo de 2020 a julio de 2021 (el período álgido) debido al cierre de los teatros, a pesar de que la Secretaría de Cultura permitió una tímida reapertura con menos de 50% de aforo. Posteriormente, el período de reapertura (septiembre de 2021) les permitió (re)insertarse en proyectos teatrales y, en algunos casos, regresar a la Ciudad de México para retomar sus actividades laborales.

El período álgido: lo importante, subsistir

En la constante preocupación por el desempleo, actores y actrices exploraron el teatro en línea, la venta de productos alimenticios y la participación en castings para series de televisión. Estas actividades se realizaron para obtener ingresos de manera inmediata y tuvieron un carácter inusual.

Aunque realizaron teatro en línea y obtuvieron ciertos ingresos, tres factores provocaron incomodidades: a) conocimiento limitado de aspectos técnicos audiovisuales, b) conocimiento limitado del manejo del *software* para grabar y editar y c) incomodidad al tener que adaptarse al lenguaje audiovisual (menor expresividad corporal y manejo del tono de voz). Aunque la expectativa era realizar producciones profesionales, éstas fueron caseras y con poco equipo técnico. Debido a estas limitaciones, llevaron a cabo otras formas de generar ingresos. Por ejemplo, hubo personas que ganaron convocatorias federales para alimentar el programa en línea "Contigo en la distancia. Cultura desde casa". Al mismo tiempo, dieron clases de teatro y danza virtual en las escuelas donde ya trabajaban antes de la pandemia. Además, al menos dos personas regresaron a vivir temporalmente con sus padres en sus ciudades de origen al quedarse sin empleo, hasta que la reapertura de teatros en la CDMX les permitió regresar en el último trimestre de 2021. El mar de multiactividad no concluyó aquí.

Junto con el teatro en línea y la participación en convocatorias, la venta de productos comestibles, artesanales y de ropa por catálogo fueron las actividades que han mostrado el síntoma agudo de la precariedad. Las reacciones fueron individualizadas y en aras de controlar la inestabilidad laboral.

La reapertura de espacios: la extensión a los medios audiovisuales

En el contexto de crisis por la pandemia, actores y actrices compartieron su desánimo por la marcada incertidumbre en el teatro independiente, así como los escasos ingresos generados en el periodo álgido de la pandemia. El regreso a las clases y la participación en obras de teatro fueron graduales, iniciándose con pocas horas de ensayo y realizándose pruebas de antígenos COVID–19 cada semana.

Para algunas personas, la suspensión laboral y el confinamiento obligatorio los llevaron a reflexionar y tomar la decisión de actuar en medios audiovisuales (anuncios comerciales, series de televisión y cortometrajes), dado que el tiempo para ensayar es menor, los ingresos son más altos y se reciben más rápidamente que en el teatro. Estas personas vieron el trabajo audiovisual como la actividad principal y el teatro como un segundo ámbito laboral. Por ejemplo:

> A partir de la pandemia comencé a hacer trabajos audiovisuales. En cuanto a mi carrera, me ayuda mucho porque el teatro me exige demasiado tiempo y entonces, era un tema hacer audiovisuales entre temporadas de teatro. En lo personal, me abrió otras oportunidades laborales (Mónica, 33 años).
>
> Ahorita el teatro es más bien por gusto. Empecé a hacer comerciales y estoy buscando entrar en las series, el cine y todo lo que tenga que ver con la cámara, porque implica menos tiempo de preparación, pues los ensayos son dentro de la misma grabación. Todo es más rápido y eso me ha permitido tener un ingreso más constante y un poco mayor. Me tiene tranquilo pagar mi renta, la comida, los servicios y el transporte (Elías, 31 años).

Con la reapertura de los teatros, Mónica y Elías participaron en obras de teatro, pero mantuvieron su participación en el ámbito audiovisual. Quienes no se integraron en el medio audiovisual retomaron el teatro independiente y la multiactividad que hacían antes de la pandemia, impartiendo clases a diversos públicos, gestionando proyectos culturales y realizando actividades sin relación con su carrera profesional. La venta de productos alimenticios y el teatro en línea concluyeron con la apertura de los espectáculos teatrales. La extensión de su trabajo actoral al ámbito audiovisual, más que una decisión tomada desde el gusto o la exploración, es consecuencia de las precarias condiciones laborales del teatro independiente que se agudizaron durante el confinamiento. En este sentido, el escenario laboral cambió, pero mantuvieron el interés por continuar actuando, a pesar de los desafíos que enfrentaron durante la pandemia.

Conclusiones

Este capítulo examinó las persistencias que impulsan a los actores y las actrices a continuar con su actividad profesional a pesar de las condiciones de crisis durante la pandemia. Las gratificaciones, la familia y otros procesos mediadores y compromisos político-sociales fueron señalados como factores que los mantuvieron en la actuación y fueron un soporte para navegar en la incertidumbre laboral. Por ello, persistir implica mantener las memorias, los afectos y los compromisos, a pesar de los tiempos críticos y coyunturales, como ocurrió durante la pandemia. Aunque estas persistencias puedan mantenerse en situaciones no críticas, existe la posibilidad de movilizarse en contextos difíciles.

En relación con la multiactividad, el tipo de actividades realizadas sugiere que tuvieron una finalidad de subsistencia a fin de obtener ingresos inmediatos; entre las más comunes fueron la venta de productos alimenticios y la venta de productos por catálogo. Sin embargo, estas concluyeron con la reapertura de los teatros en la Ciudad de México. Al haber pasado por una situación vulnerable, la multiactividad puede entenderse como el soporte material en el interés de muchos trabajadores independientes por mantener su compromiso con su actividad profesional y su identidad. Y si bien al menos dos personas se alejaron del teatro para pasar a los medios audiovisuales, la elección de continuar con la profesión actoral prevaleció.

Los relatos de las entrevistas muestran que el teatro independiente es paradójico y complejo. Por un lado, la pandemia exacerbó las condiciones precarias de dicho ámbito; por el otro, también mostró el compromiso, la convicción y el deseo de actores y actrices por mantener su actividad profesional. Esta es otra "cara de la moneda" que muestra la vida y la magia del ámbito independiente de la actuación.

Referencias

Brook, O., O'Brien, D. y Taylor, M. (2020). *Culture is Bad for You*. University Press.

Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women of Color. *Standford Law Review*. 43(6), 1241-1299.

Del Mármol, M. (2020). Entre el deseo, la amistad y la precarización: trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense. *Cuadernos de Antropología Social*, *51*, 169–188.

Díaz, J. y Henry, M. L. (2021). Entre vocación y precarización: condiciones laborales de actores y actrices en el teatro independiente platense. En M. Busso & P. E. Pérez (Eds.), *El trabajo degradado. Heterogeneidad ocupacional, precarización y nuevas inserciones laborales durante el gobierno de Cambiemos,* 153–190. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Dubois, V. (2013). *Culture as a Vocation. Sociology of career choices in cultural management*. Routledge.

Feregrino, M. A. (2021). La batalla detrás del escenario: de la precariedad a la emergencia. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, Nueva Época. 1(2), 1–29.

Gerber, V. y Pinochet, C. (2013). Economías creativas y economías domésticas en el trabajo artístico joven. N. García y E. Piedras (Coords.). *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales* 129–154. Siglo XXI Editores.

Guadarrama, R., Hualde, A. y López, S. (2014). *La precariedad laboral en México. Dimensiones, dinámicas y significados.* El Colegio de la Frontera Norte y Universidad Autónoma Metropolitana.

Guadarrama, R. (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos en México*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Jaramillo-Vázquez, A. (2019). From people's experience: cultural participation in the arts organisation, Faro de Oriente in Mexico City. *Culturales*, 7, e425. doi: https://doi.org/10.22234/recu.20190701.e425

Jaramillo-Vázquez, A. (2022a). Los contactos cuentan: experiencias y estrategias laborales de actores y actrices de la Ciudad de México. *Culturales*, 10, e712. https://doi.org/10.22234/recu.20221001.e712

Jaramillo-Vázquez, A. (2022b) Precariedad laboral en el sector cultural: consecuencias en las vidas personales de las y los jóvenes artistas de la Ciudad de México. *Revista Sociológica*. 37 (105), 241-275.

Lee, D. (2013) Creative labour in the cultural industries. *Sociopedia.isa*. 1–13 DOI: 10.1177/205684601181

Mauro, K. (2022). Trabajo y Artes del Espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia. *Trabajo y Sociedad*, 23(38), 163–181. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387370671010

O'Brien, D. (2020). Class and the problem of inequality in theatre. *Studies in Theatre and Performance*, *40*(3), 242–250. https://doi.org/10.1080/14682761.2020.1807212

Pinochet, C. y Tobar, C. (2021). El giro creativo en el trabajo contemporáneo: una mirada crítica desde las condiciones laborales del campo cultural de Santiago de Chile. *CUHSO*, 31 (1), 356–390.

Quiña, G. (2018). *Culturepreneurship* y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 197-220.

Reygadas, L. (2011). Trabajos atípicos, trabajos precarios, ¿dos caras de la misma moneda? E. Pacheco, E. de la Garza, y L. Reygadas (Eds.), *Trabajos atípicos y precarización del empleo*. El Colegio de México.

Unesco, BID, SEGIB, OEI, Mercosur (2021). "Evaluación del impacto del COVID–19 en las industrias culturales y creativas". https://publications.iadb.org/es/publications/spanish/viewer/Evaluacion–del–impacto–del–COVID–19–en–las–industrias–culturales–y–creativas.pdf

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.

CAPÍTULO 6

PENSARSE COMO ARTISTA O COMO PERSONA TRABAJADORA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Patricio Juárez Flores

Introducción

En el presente capítulo se exploran las formas en que artistas de la danza contemporánea en la Ciudad de México reflexionaron sobre sus sentidos como personas trabajadoras del arte durante la crisis causada por el COVID–19. El acercamiento a este fenómeno se realiza desde una mirada que pone su acento en las experiencias de quienes se dedican a la danza contemporánea y a su condición como profesionistas del arte.

El enfoque adoptado en este libro para analizar el trabajo cultural y artístico coloca a la precariedad como dimensión estructural de los universos artísticos. Aquí retomamos esta propuesta situándonos en la danza escénica en México. En este sentido, reconocemos que quienes se dedican a esta actividad artística en nuestro país lo hacen, en su mayoría, compaginando distintas actividades laborales —generalmente en proyectos eventuales—, sin seguridad social o contratos formales, con salarios precarios y configurando trayectorias laborales marcadas por la inestabilidad y la incertidumbre.

De forma particular, el objetivo de esta investigación es explorar el trabajo artístico en un contexto de crisis, con el propósito de descu-

brir si esta situación contingente implicó reflexiones inusuales sobre lo que significa vivir del arte. Para responder este cuestionamiento, recurrimos a las nociones de trabajo, vocación, profesión y precariedad laboral como recursos con los cuales dialogar con las experiencias de un grupo de artistas de la danza contemporánea.

Para esto, y desde un enfoque cualitativo, se acude a un cuerpo de 25 entrevistas realizadas a artistas de la danza residentes de la Ciudad de México,[1] de las cuales se toman relatos específicos en torno a sus experiencias frente a un contexto de crisis. Esta ruta se propone explorar el carácter reflexivo de las personas entrevistadas frente a los efectos de la pandemia, así como conocer sus consideraciones en torno al valor de su actividad artística frente a la sociedad, el reconocimiento de una precariedad estructural que afecta sus trabajos, la emergencia de una tensión entre la noción de profesión artística y la idea arquetípica de una entrega por vocación, y la necesidad de ponderar los sentidos e implicaciones de ser artistas y vivir del arte.

Este capítulo se divide en cuatro apartados. El primero presenta el contexto desde el cual se abordan los trabajos artísticos; en el segundo, se definen las nociones de trabajo, precariedad, vocación y danza contemporánea; en el tercer apartado se esboza el contexto del COVID–19 y en el cuarto se hila un conjunto de testimonios de artistas de la danza y sus cavilaciones frente a un contexto pandémico.

1 Estas entrevistas son parte de mi investigación doctoral (Juárez, 2025), en la cual se indagan de forma más detallada y extensa las preguntas y reflexiones que aquí se presentan.

Un acercamiento a las actividades artísticas desde los estudios del trabajo

Para comenzar, nos situamos en el campo de los estudios del trabajo que, desde un contexto latinoamericano, se preocupan por comprender los procesos globales de desindustrialización, terciarización y precarización laboral que han predominado desde finales del siglo XX (Tokman, 2004; Reygadas, 2011).[2] De forma particular, colocamos nuestra atención en un tipo concreto de ocupación, como es el caso del trabajo artístico que, en el marco de estas transformaciones, comenzó a ser considerado por sus características —autonomía, flexibilidad, innovación y creatividad— como "el modelo que el mundo contemporáneo debía seguir" (Katzenstein e Iglesias, 2017, p. 14).

Por su parte, si bien en México este proceso ha sido acompañado por las luchas que han emprendido las personas dedicadas al arte para profesionalizar e institucionalizar sus actividades artísticas, en el ámbito de la danza contemporánea esto no ha significado una mejora sustancial de las condiciones laborales de quienes se dedican a este arte escénico.

Por el contrario, los mercados laborales parecen reconocer de las actividades artísticas solo aquellas características que contribuyen a la individualización y flexibilización del trabajo. Aunado a esto, en

2 Nos referimos al contexto en que surge la economía globalizada que diversifica y complejiza las lógicas capitalistas de acumulación, en el cual se transforman los procesos de producción y de trabajo en todo el mundo. Nos interesa resaltar cómo estas nuevas expresiones del capitalismo contemporáneo, así como sus modos de organización, presentan un rasgo en común que es de interés para este trabajo: el desvanecimiento de la línea divisoria entre tiempo libre y tiempo de trabajo (Kunst, 2015), así como, de forma particular, la fuerte responsabilidad individual que se coloca sobre quienes viven del arte y sus condiciones laborales.

Latinoamérica se ha hecho poco para valorar otros elementos característicos de las artes, como son la autorrealización personal (Meda, 2007) o la construcción de discursos críticos que, como señala Dubois (2016), reflejan formas específicas en que desde el arte es posible relacionarse estética y políticamente con los contextos sociales que habitamos.

La danza contemporánea como trabajo: tensiones entre vocación, reconocimiento, cuerpos y feminización

Considerando lo anterior, se observa aquí al trabajo en un doble sentido: como medio para vivir, a la vez que como medio para la realización personal (Meda, 2007). Asimismo, el trabajo "estructura las relaciones sociales y la posición de los actores en el entramado de relaciones sociales" (Belmont y Rosas, 2020). De esta forma, colocamos en el centro de nuestras observaciones las ilaciones que, desde el trabajo, se establecen con el mundo en función del tipo de actividad del que se participa, de su consolidación y su reconocimiento social. En esta relación es posible definir una identidad (Jahoda, 1984, como se citó en Meda, 2007) que, anclada a una actividad particular configura un tipo de experiencia específica en el mundo social. En este sentido, la danza es un trabajo que es medio de vida económico, así como fuente de realización personal que confiere sentidos y ubicación en el entramado social.

Ahora bien, en tanto observamos la precariedad como condición estructural de los trabajos artísticos,[3] es pertinente dejar asentado que estos pueden ser caracterizados como actividades con un alto grado de escolaridad pero con salarios bajos (Sánchez, Romero y Reyes, 2019) que se realizan en una permanente alternancia entre períodos de empleo y desempleo y bajo una lógica de trabajos por proyectos (Bulloni, 2020), y que, en general, las artes pueden definirse como un tipo de trabajo "esporádico, eventual, estacional, inseguro y precario" (Feregrino, 2020, p. 10).

En las páginas que siguen se presenta una caracterización conceptual de la danza contemporánea como un trabajo poniendo especial atención en: 1) su dimensión vocacional, 2) su reconocimiento social como profesión, 3) la centralidad del cuerpo y la presencialidad como medio de exploración y relación con el mundo y 4) su composición como actividad feminizada. Este marco conceptual toma como referencia una profunda investigación en la que he explorado, a través de entrevistas y acompañamientos etnográficos (Juárez, 2018; Juárez, 2023; Juárez 2025), cómo quienes se dedican a la danza contemporánea confieren sentidos a su vida como artistas, así como a las diversas maneras en que es posible crear y vivir del arte en México.

Asimismo, en la segunda parte de este capítulo, esta delimitación conceptual servirá como lente a través del cual observar un conjunto de relatos compartidos por un grupo de artistas de la danza contemporánea. Dichos testimonios permiten explorar algunas de las tensiones que este grupo experimentó en un contexto de crisis entre su vo-

3 Sobre una definición más amplia en torno al trabajo cultural y su condición de precariedad, consultar el capítulo 1 de este libro.

cación y sus condiciones laborales, así como algunas de las apuestas que surgieron para mejorar su futuro como artistas.

Vocación

La danza contemporánea es una ocupación con una fuerte carga vocacional. Es decir, una actividad con un alto grado de personalización que requiere de la construcción de sus propias tareas y donde la figura y nombre personal constituyen su propio capital simbólico (Sapiro, 2012). Estas particularidades implican una "inversión total en la actividad, considerada como fin en sí misma" (Sapiro, 2012, p. 503).[4] En este sentido, el trabajo artístico es una fuente de autorrealización y un espacio para la construcción activa de discursos y reflexiones, tanto sobre el mundo (Louppe, 2011) como sobre sus propias experiencias vitales. Sumado a lo anterior, en tanto el cuerpo es para quienes se dedican a la danza su principal medio de expresión, su actividad creativa y laboral "se convierte en un modo de ser; ser bailarín es vivir como bailarín, siempre con el cuerpo a *flor de piel*" (Guzmán, 2016, p. 279), ya que este es medio de exploración y encuentro con el mundo.

Esta condición de entrega caracteriza aquellas formas de ocupación en las que la implicación personal es un elemento indispensable[5].

4 Sin embargo, Sapiro (2012) advierte a su vez que las elecciones vocacionales se dan en el marco de condiciones sociales que facilitan o limitan las posibilidades de formación y materialización de elegir y dedicarse a una actividad particular.

5 En el caso de la danza contemporánea, este involucramiento desde el movimiento y la experiencia sensible como recurso de exploración genera una forma particular de vivir que, como se señaló arriba, se convierte en un modo de ser en el mundo.

Esto pone de manifiesto que "la autonomía, la autorrealización, la creatividad y la desaparición de la diferencia entre tiempo de trabajo y tiempo privado son características del trabajo creativo contemporáneo" (Kunst, 2015, p. 156). El desvanecimiento entre estos tiempos es un rasgo que no solo define al trabajo artístico, sino que es una dimensión que generalmente queda oculta tras su condición vocacional. Asimismo, quienes se dedican al arte coexisten en una tensión que, por un lado, celebra la libertad que tienen para elegir sus tiempos de creación, y que, por el otro, genera una sensación de impotencia y desasosiego frente a sus condiciones inestables de existencia (Kunst, 2015). Como se verá más adelante, en tiempos de crisis este malestar puede presentarse de forma acentuada.

Reconocimiento

La danza contemporánea es tanto una ocupación vocacional como una profesión. Bajo la premisa de que la ocupación es un tipo de actividad de carácter más genérico y abarcador (Freidson, 2001), y que las profesiones son un tipo de ocupación con particularidades específicas (Abbott, 2005),[6] entendemos a las artes y a la danza escénica como profesiones en tanto actividades conformadas por:

> [...] un grupo de individuos de una disciplina quienes se adhieren a patrones éticos establecidos por ellos mismos, que son aceptados por la sociedad como los poseedores de un conocimiento y habilidades especiales

6 Para una revisión más amplia sobre esta discusión consultar Juárez (2018).

> obtenidos en un proceso muy reconocido de aprendizaje derivado de la investigación, educación y entrenamiento de alto nivel, y quienes están preparados para ejercer este conocimiento y habilidades en el interés hacia los otros (Fernández, 2002, p. 62).

No obstante, esta caracterización se tensiona ya que la danza en tanto profesión posee poco reconocimiento social (Freidson, 2007) en relación con otras actividades consideradas como típicas y cuya utilidad para la sociedad es más explícita. Esta dificultad se da, en parte, ya que se considera que quienes se dedican al arte no contemplan requerimientos explícitos de la población —a diferencia, por ejemplo, de los médicos, abogados o arquitectos— (Freidson, 2007), sino que generan proyectos que atienden "más a la constitución de un discurso personal –estético/político– que a la satisfacción de una demanda social" (Juárez, 2023) y que estos proyectos se realizan por amor al arte. Esto pone en cuestionamiento su condición profesional en tanto actividad especializada al servicio de la sociedad.

Cuerpos

Es importante señalar la importancia del cuerpo presente en la danza contemporánea, ya que los cuerpos son el medio de producción, a la vez que el producto que se ejecuta y manifiesta en forma de despliegue coreográfico frente a un público, generalmente dentro de algún tipo de foro escénico y pensado con una vocación artística (Tortajada, 1995). Así, el cuerpo como herramienta de trabajo y medio de expresión con el cual relacionarse con otros cuerpos y con el espacio circundante, es característica esencial de las artes escénicas y de la

danza —esto podría equipararse, a su vez, con otras actividades en las que el cuerpo tiene una centralidad sustantiva, como es el caso de los deportes—. En este sentido, quien trabaja con el cuerpo como espacio experiencial y de potencia creativa:

> [...] sabe que esa potencia que requiere debe ser trabajada de manera cotidiana, sabe que la fuerza de sus músculos, la posición de sus huesos, la conexión de sus nervios, requieren un mantenimiento constante y una atención particular. Un cuerpo que imagina a otros cuerpos danzar, que delinea trayectorias posibles de movimiento, como el de una coreógrafa/o, o un cuerpo que compone sonidos para ser danzados, sabe que un cuerpo que danza es un campo de resonancias que tiene una capacidad específica para afectar y ser afectado (Kent, 2021, p. 72).

De esta centralidad en lo corporal resulta que, dentro de los trabajos artísticos, exista una discriminación hacia las artes del cuerpo por carecer de un respaldo textual. Así, en ocasiones, la danza puede terminar situada en la base de una estructura jerárquica (Mauro, 2018) que valoriza más aquellas artes escénicas que representan su trabajo a través de discursos explícitos o propuestas cuya concepción discursiva deriva en una materialización textual, como la literatura. La abstracción del trabajo corporal y la construcción de composiciones coreográficas en los márgenes de un lenguaje convencional, como es la palabra en el texto dramatúrgico o la notación musical, implica que los lenguajes en la danza requieran de una participación activa del público con la finalidad de interpretar representaciones o discursos que se elaboran desde una dimensión corpórea.

Feminización

A esto se suma una desvalorización por ser una actividad generizada. Es pertinente detenernos sobre este punto ya que la danza es una profesión que no solo está compuesta en su mayoría por mujeres, sino que es a su vez considerada socialmente como una actividad feminizada (Mora, 2010; Buscatto, 2014, 2018).

El trabajo de Margarita Tortajada, historiadora de la danza escénica mexicana, da cuenta de importantes características que explican esta feminización. Esta autora señala que "las mujeres han predominado por sobre los hombres en la danza escénica occidental desde el siglo XVIII" (Tortajada, 2011, p. 59). Esta condición generizada responde a una construcción cultural sobre los géneros, donde lo masculino se asocia a la razón, lo científico y lo objetivo, mientras que lo femenino se asocia al arte, la naturaleza y lo subjetivo. Es dentro de este marco simbólico que la danza se entiende como actividad artística, es decir, sensible e improductiva, ligada a lo emocional y al placer sexual, que se crea para la mirada del otro —generalmente masculino— y que se realiza de forma no verbal (Tortajada, 2011) haciendo uso del cuerpo como medio de comunicación. No obstante, como señala esta autora:

> No se puede reducir el arte a subjetividad y ausencia de razón, pues ésta interviene activamente y es una presencia permanente y determinante del proceso creativo. El arte implica una unidad de objetividad y subjetividad y, específicamente la danza, una unidad de hacer, pensar y sentir (Tortajada, 2011, p. 61).

Este apunte nos ayuda a comprender, por un lado, los orígenes de la feminización de la danza escénica, a la vez que contribuye a desmontar sus supuestos generizados al develar su configuración como construcción cultural de occidente.[7] No obstante, esta condición aún tiene efectos sobre quienes deciden dedicarse a la danza. Las mujeres siguen padeciendo por la obtención de reconocimiento frente a sus contrapartes masculinas al interior del campo dancístico, así como continúan experimentando dificultades para compaginar su vida personal con la profesional (Buscatto, 2018). Esto es evidente cuando las artistas deciden ser madres y, bajo un mandato cultural de género, se ven en la necesidad de elegir entre sacrificar su carrera artística (Verdenelli, 2022) o resolver las tensiones resultantes de compaginar la maternidad y su carrera profesional.

Estas particularidades permiten comprender cómo la danza, cuyo medio de creación es el cuerpo, sufrió afectaciones particulares en un contexto de distanciamiento social, de encierro y pérdida de certezas sobre el futuro inmediato. Podemos adelantar que, para el grupo de artistas entrevistado en este trabajo, la pausa de actividades implicó interrumpir sus posibilidades de inmersión total en el arte, que la consideración, durante la pandemia en México, de las artes como actividades no esenciales reforzó cuestionamientos ya existentes sobre el valor social de su profesión, que la pérdida abrupta de empleos implicó el agravamiento de una condición precaria preexistente en el ámbito artístico, y que esto generó reflexiones sobre lo que significa una vida digna en torno al arte. Así mismo, este contexto representó

7 Para consultar a detalle una revisión histórica sobre el surgimiento de la danza escénica en occidente, consultar el trabajo de Tortajada (2011).

la posibilidad de imaginar posicionamientos políticos sobre otras formas de relacionarnos como sociedad, por ejemplo, desde la ternura y el cuidado.

Consideramos que, en la relación entre el reconocimiento de una condición precaria que se presenta como límite y las reflexiones que de esta situación derivan, es posible ver cómo, entre las personas entrevistadas emergen posturas críticas que apuestan, por un lado, a generar estrategias para mejorar sus condiciones laborales como artistas y, por el otro, a concebir formas de cuidado como tácticas de contención colectiva.

El COVID–19 como contexto de crisis contingente

Si bien la crisis causada por el COVID–19 afectó en distintas formas a los mundos del trabajo, en el caso de las actividades artísticas en Latinoamérica significó el recrudecimiento de una realidad ya de por sí precaria. Fue visible de forma drástica el agravamiento de desigualdades históricas (Avellar de Muniagurria, 2020) entre los trabajos en nuestra región y evidenció graves problemas que ya existían en el sector cultural (Morales y Portilla, 2020), en las artes escénicas y en la danza contemporánea (Sotelo, 2021).

En el caso de México, con la suspensión de actividades no esenciales,[8] las artes perdieron la mayor parte de sus espacios de creación y trabajo (Gándara, 2020; Feregrino, 2021), lo que significó una reduc-

8 Para consultar a detalle las etapas y afectaciones de la pandemia, consultar la introducción de este libro.

ción sustancial de actividades laborales para un gran número de artistas y el tránsito, en ocasiones, hacia una condición de precariedad radicalizada o al desempleo. Al no contar con ingresos, redes de apoyo o ahorros, quienes viven del arte se vieron en la necesidad de buscar otros medios de subsistencia. Esto implicó grandes retos ya que, en tanto la danza se realiza con el cuerpo y de manera presencial frente a un público, la mayoría de las actividades y espacios relacionados con la danza fueron temporalmente considerados como contaminantes y amenazantes (Kent, 2021). Así mismo, la imposibilidad de trabajar de forma presencial orilló a una gran cantidad de artistas a expandir su búsqueda de empleo hacia una "multiactividad de sobrevivencia o precaria" (Guadarrama, García y Tolentino, 2023) en actividades no relacionadas con su profesión.

Este contexto implicó afectaciones en los ámbitos personales y afectivos entre artistas (Fediuk y Molina, 2022), de las que derivaron cuestionamientos sobre los significados de vivir del arte. Como señala Müller (2022), con esta crisis "la precariedad del oficio del artista se reveló a cielo abierto" (p. 123) y colocó a quienes participan de este campo artístico en la necesidad de afrontar las tensiones derivadas de una precariedad que se agravó con la crisis del COVID–19, a la par que intentaban recuperar y/o mejorar las condiciones de sus trabajos.

Así, como el camino para tratar el trauma que resulta de un suceso que afecta la vida, este contexto de dificultades agravadas implicó cuestionar y repensar lo que significa ser artista y cómo es posible vivir del arte en México. Vale entonces la pena preguntarnos ¿cuáles fueron estas reflexiones en torno a su condición como artistas y profesionales de la danza contemporánea en un contexto de crisis acentuada?

Ser artista y trabajar del arte en tiempos de crisis

Para atender las interrogantes planteadas hasta aquí, se acude a un grupo de artistas de la danza contemporánea en la Ciudad de México y a sus testimonios, los cuales forman parte de una investigación más extensa en torno a las afectaciones que causó la pandemia en las artes escénicas.

Nota metodológica

En la investigación referida se llevó a cabo una aproximación mixta de tipo cualitativo, haciendo uso de enfoques principalmente etnosociológicos (Bertaux, 2005) y etnográficos (Restrepo, 2016), con el propósito de explorar los discursos y prácticas de un grupo de artistas en el contexto de la pandemia. Para este espacio se toma solo la dimensión discursiva de esta aproximación, que atiende a reflexiones frente al contexto pandémico, y para la cual los criterios de selección se centraron en artistas de la danza contemporánea que radicaran en la capital del país y que tuvieran al menos un par de años de trayectoria artística.

Se entrevistó a 25 artistas, con quienes se tuvieron conversaciones entre febrero y diciembre de 2021, abordando temas relacionados con sus trayectorias artísticas, los efectos que tuvo la pandemia sobre su vida personal y laboral, y sus expectativas para el futuro en torno a la danza.[9] Las experiencias aquí presentadas se sitúan en uno de los pe-

9 Para una revisión a fondo de los detalles metodológicos y la búsqueda y selección de personas colaboradoras, así como la aplicación de técnicas como entrevistas y acompañamientos etnográficos, consultar Juárez (2025).

ríodos más críticos del contexto pandémico, lo que explica, en parte, una percepción manifiesta de incertidumbre en torno a su situación como artistas y su futuro laboral.

De este grupo, se realizó un recorte de siete artistas (véase cuadro 6.1) y sus testimonios, tomando como principal criterio que los relatos presentaran reflexiones que, de forma explícita, se relacionen con los objetivos de este capítulo. De quienes conforman esta selección, cinco artistas son de la Ciudad de México y dos de otras regiones del país. Seis son mujeres y solo se contó con el testimonio de un hombre. La totalidad del grupo cuenta con estudios profesionales y se encontraba activo en el ámbito de la creación y el trabajo artístico al momento de la entrevista.

Relatos contingentes frente a un contexto de crisis

Si bien los testimonios que a continuación se presentan no pretenden elaborar generalizaciones sobre un universo complejo y heterogéneo como es la danza escénica en México[10], sí buscan mostrar algunas postales sobre lo que significó ser artista en un contexto de crisis. Atendiendo lo anterior, se presentan un conjunto de relatos de artistas que dan cuenta de reflexiones en torno al valor social de su profesión, su futuro personal y laboral, así como posicionamientos críticos como posibilidades para imaginar formas más cuidadosas de relacionarnos en el mundo.

10 Para una revisión sobre la historia de la danza escénica mexicana consultar a Dallal (1997), Tortajada (2007), Rodríguez (2014) y Rueda (2017).

Cuadro 6.1 Datos sociodemográficos de personas participantes en esta investigación

	Nombre	Estudios	Ciudad de origen	Residencia	Edad
1	Aura Arreola	Lic. Comunicación visual	CDMX	CDMX	34
2	Melva Olivas	Lic. Artes escénicas	Hermosillo (Son.)	CDMX	31
3	Gabriela Hernández	Lic. Danza	CDMX	CDMX	32
4	Gabriela Guerra Woo	Lic. Danza	Torreón (Coah.)	CDMX	40
5	Ariana Ángeles	Lic. Coreografía	CDMX	CDMX	30
6	Isela Quintana	Lic. Danza	CDMX	CDMX	33
7	Luis Ortega	Lic. Danza	CDMX	CDMX	30

Fuente: Elaboración propia.

Una primera dimensión, en la que se observan las tensiones y reflexiones que hemos mencionado, está relacionada con el valor social de las artes. Sobre esto, y ante la pausa de las actividades no esenciales —cierre de foros, espacios de ensayos y escuelas—, la pregunta sobre el valor de la danza se hace presente. Gabriela Hernández, directora, coreógrafa e intérprete nos comenta:

> [la pandemia] me dejó claro que la danza no tiene un lugar en el mundo y no es muy necesaria para la gente. […]. Lo hablaba con un amigo y le preguntaba ¿no te sentiste inútil en este tiempo, que no sirves para nada? [En esos tiempos] me preguntaba qué iba a hacer de mi vida porque lo que yo sé hacer no sirve, es poco esencial para el mundo. Se sintió cabrón, esos momentos en los que decías ¿de qué sirvo? (Gabriela Hernández, mayo de 2021).

Esta sensación en torno a la falta de valor y utilidad es compartida por Luis, coreógrafo e intérprete quien nos cuenta que:

> Vivir la pandemia implicó replantearse el sentido que tiene lo que haces, qué tan necesario es. En fin ¿para qué estoy haciendo esto si el mundo se está acabando y yo no puedo hacer nada? Realmente la pregunta básica, descarnada y brutal era la de preguntarme muy honestamente "¿realmente lo que hago qué aporta al mundo?" […] y pensaba: "sí podemos prescindir del arte de cierto modo". Fue decir, "ahorita lo único que es importante es ser médico, lo demás vale madre". Me sentí tan inútil, fue [en cierto sentido] como ser un parásito tratando de hacer arte; de generar qué, para quién o por qué (Luis Ortega, mayo de 2021).

Podemos decir que, para Gabriela y Luis, la pausa obligada y la pérdida de trabajo generó cuestionamientos sobre el lugar que su actividad artística y profesional encuentra en la sociedad. Es posible observar, a su vez, que estas preguntas están relacionadas a la sensación de que su función como artistas y su relación con el mundo

está en una crisis que envuelve la estructura cotidiana de su vida, sus relaciones sociales, y su identidad social (Jahoda, 1984)[11].

Si bien esta situación implicó cuestionamientos sobre su valor como sujetos sociales, esto no les inmovilizó creativamente. Al contrario, y como se verá más adelante, esto orilló a muchos artistas a imaginar propuestas creativas que hicieran frente a esta situación. Tal es el caso de Luis. Él, junto a un equipo creativo conformado por Yansi Méndez y Luis Galaviz, recibió, solo seis meses después de nuestra entrevista, el premio nacional de danza Guillermo Arriaga[12] con una obra titulada *20:21*, en la cual reflexionan colectivamente sobre el contexto de la pandemia y sus efectos.

Es en este desplazamiento —que se configura, primero, como un cuestionamiento sobre su lugar en el mundo y que, posteriormente, se transforma en una reflexión sobre sus experiencias en él (Louppe, 2011; Dubois, 2016) en forma de suceso estético— donde podemos observar la potencia del arte, así como la estrecha relación que existe entre la experiencia personal y su transformación en discurso artístico.

Cuestionarse el valor de su actividad artística en un momento de crisis y, posteriormente, ser capaz de crear una pieza de danza que reflexiona en torno a esos mismos cuestionamientos, puede entenderse como una forma de transfigurar la duda en potencia creativa, configurando así una postura política sobre el mundo a través del arte.

11 No perdemos de vista que estos cuestionamientos se realizan en el marco de una situación atípica y de una considerable incertidumbre social. En este sentido, lo que es importante rescatar no es la intensidad de estos cuestionamientos, en tanto debemos situarlos en el contexto específico de su realización, sino los elementos que se ponen en juego, es decir, el valor de su actividad artística en tanto profesión y lo que de estas reflexiones derivan.

12 Enlace de referencia: https://inba.gob.mx/prensa/15768/yansi–mendez–luis–galaviz–y–luis–ortega–ganan–el–premio–nacional–de–danza–guillermo–arriaga–por–su–obra–2021.

Por otra parte, la percepción de una falta de valoración sobre su actividad artística derivó en reflexiones que tensionan la relación entre su vocación y su condición como personas trabajadoras del arte. Esto se observa en la historia de Gabriela Guerra, quien durante la pandemia regresó a casa de su familia en su tierra natal, Torreón, Coahuila.

> [Por la pandemia regresé a casa de mi familia], pero yo tengo mucho tiempo viviendo fuera, entonces me la pasé fatal. Porque además me fui de mi casa a los 18, y regresar a los 39 a darle la razón a la familia después de que te peleaste con ellos durante tantos años, defendiendo a capa y espada una profesión y finalmente decir "sí, familia, tenían razón: no tengo casa propia, no tengo nada que vender, no tengo marido que me mantenga (risas)". Fue un reflejo de lo que me podía pasar en la vejez de seguir así: sin nada de qué echar mano, nada en qué apoyarme y sin ningún respaldo… Fue un golpe fuerte porque realmente yo no tenía a donde ir.
>
> Era estar aquí en Ciudad de México y gastar 8 o 9 mil pesos mensuales que ¿de dónde los iba a sacar sin trabajo? o regresarme a Torreón. Fue fuerte porque, además, te ausentas tanto tiempo que: no fuiste a las bodas, no fuiste a los funerales, a los bautizos, algunas navidades ni te presentaste, no le regalaste nada a los sobrinos… Siempre tenía función, siempre una gira, siempre había algo: mi carrera, mi carrera, mi carrera y, en un momento de crisis, ¿dónde está esa carrera que te respalda?, ¿dónde está eso que tanto defendiste y por lo que te peleaste con toda la familia por decir que sí valía la pena? Y al final ahí vengo con la cola entre las patas a que me den asilo… [cuando] según yo era independiente (Gabriela Guerra Woo, junio de 2021).

La vocación se tensiona en un contexto de crisis que obliga a Gabriela a cuestionar su vida en torno al arte como medio de subsistencia ya

que, sin certezas de poder generar recursos económicos ni contar con ahorros suficientes, se ve en la necesidad de dejar la ciudad y recurrir a sus redes familiares para soportar los embates del desempleo y la incertidumbre provocados por la pandemia. En este marco, la construcción de una carrera laboral que se configura entre una entrega total al arte (Sapiro, 2012) y una condición de inestabilidad estructural que lo caracteriza como un trabajo precario (Reygadas, 2011) se tensiona como un cuestionamiento sobre aquello a lo que Gabriela se ha dedicado toda su vida.

La pérdida de certezas sobre las que se sostiene el trabajo artístico pone en evidencia una condición de inseguridad, sostenida a través de la entrega vocacional. Cuando esta inseguridad se acentúa como resultado de una crisis, produce un malestar que no solo cuestiona la entrega total al arte y su valor como profesión, sino las propias trayectorias vitales. En este sentido, la afectación emocional derivada de este reconocimiento implica un trastocamiento subjetivo que tensiona la forma en que se valora el pasado, el presente y las expectativas hacia el futuro.

Si a este contexto sumamos las desigualdades propias de la danza, por tratarse de una actividad feminizada que genera experiencias diferenciadas según el género, es necesario presentar un ejemplo de éstas mediante la dificultad que enfrentan las artistas al tratar de compaginar su vida profesional y personal (Buscatto, 2018). Tal es el caso de Isela:

> A mí lo que me ayudó en la pandemia es que mi hijo estaba conmigo. Entonces yo organizaba mis tiempos, tenía juntas y estaba creando y estaba dando clases, pero también era mamá. Entonces nunca perdí mi rutina. Seis de la mañana yo de pie, para dejar todas las cosas de mi hijo listas.

> Nunca perdí la rutina, nunca estuve "bueno, ahora qué voy a hacer". No, no mamacita. Porque yo puedo no comer, pero mi hijo tiene que comer. Todo mi tiempo lo organizaba con base a las cosas que tenía con mi hijo, entonces yo nunca perdí la rutina y él tampoco. Por eso yo pude seguir creando y tuve la fuerza para seguir haciendo proyectos, pero fue un trabajo que no te quiero ni explicar, una chinga (Isela Quintana, agosto de 2021).

Este relato permite ver las complejidades de ser mujer, madre y artista en un contexto de crisis, en donde la decisión de no dejar una vida profesional por la maternidad significa enfrentar mayores dificultades para compaginar la vida personal y laboral (Verdenelli, 2022).

Avanzando en las reflexiones generadas frente a una precarización agravada, Melva, coreógrafa e intérprete, expresa un cuestionamiento derivado de este escenario:

> Con la pandemia, lo que me cuestioné es cómo hacemos y cómo vivimos de la danza. Esas reflexiones me llevaron al punto de tener que reconocer que ser *freelance* es insostenible porque estoy en la misma precariedad que el que se pone en la calle a vender. Así me sentía al reconocer que este modelo económico y de trabajo es insostenible para una vida sana. Fue como un despertar […]. Ya no quiero más eso, no quiero seguir en esa precariedad, no quiero no tener un fondo de ahorros, no quiero convocar a gente donde no les pueda ofrecer un pago justo. […] Entonces mi duda es cómo cambiar [esta situación], qué elementos tengo que juntar para que mis tabuladores asciendan… No lo sabemos, pero está bien que nos hagamos estas preguntas… Y si me preguntas hacia dónde voy, yo voy hacia ese lugar, a poder seguir ejerciendo y viviendo de la dirección y de la coreografía […]. Porque a lo otro ya no quiero regresar, a la precariedad

> no quiero regresar. No sé cómo le voy a hacer, pero es una decisión que ya tomé (Melva Olivas, mayo de 2021).

Cuestionarse cómo mejorar sus condiciones laborales como creadora en la danza se sitúa en el centro de las reflexiones sobre pensarse como artista que vive del arte. Melva hace una apuesta sobre su propia condición como trabajadora y artista al señalar su deseo y convicción por no regresar a un estado de precariedad que se presentó de forma radicalizada durante la pandemia. En este mismo sentido, Ariana, bailarina y gestora cultural señala:

> A nivel profesional me hizo pensar en si quería seguir haciendo danza… Pero, más bien se afianzó una forma más profunda el decir "okey, sí, si esto me apasiona ¿cuáles son las vías para vivir bien de la danza?". Porque a mí me interesa vivir de esto, poder decir, sí se puede. Pero requiere muchísimo trabajo porque nuestra carrera no está bien valorada ni bien pagada. En este tiempo tuve que reconocer que, si solo hiciera esto no vivo, no como, no pago renta, no se puede. Y es mucho trabajo físico en donde dices: si tu cuerpo está cansado cómo vas a dar tantas clases al día y que además te paguen una nada. Ahí está mi motivación de decir, "quiero vivir de esto y quiero vivir bien ¿cómo le hago?" todo eso me hace falta descubrirlo y trabajarlo. Pero me queda muy claro que es mucho trabajo… y mucho amor también (Ariana Ángeles, agosto de 2021).

Estos relatos muestran una convicción asociada con su entrega vocacional, pero asociada también a la dimensión laboral de ser artista. Tanto Melva como Ariana expresan un deseo por continuar su carrera como creadoras, pero teniendo presente que esta decisión va

acompañada de una búsqueda por mejorar sus condiciones como trabajadoras. En este sentido, si bien ambas comparten la incertidumbre sobre cómo resolver la tensión entre su vocación artística y las condiciones materiales que permiten vivir del arte, también comparten una apuesta por sí mismas y un futuro que se configura a partir de lo experimentado y aprendido durante un contexto de crisis.

Por último, las artes del cuerpo y la danza como un espacio de reflexión y construcción de una postura política sobre la vida también se hicieron presentes:

> Sí hay un reto que para mí implica cambio, implica el compromiso de repensarnos. Definitivamente ha sido un momento de pensar mucho sobre la ética. Si voy a crear una obra desde dónde la proponemos, qué le estamos pidiendo a la gente, qué le estamos dando a la gente. E intentar estar más en una lógica cercana a la afectividad. Abrir los discursos sobre el amor, la ternura y el cuidado es necesario [...]. Y sí, las artes del cuerpo tienen algo que decir, totalmente (Aura Arreola, agosto de 2021).

La ética y el compromiso que expresa Aura con relación a su actividad creativa, su relación con el público, así como el tipo de discursos que desde el arte pueden generarse para imaginar lógicas que contribuyan al cuidado colectivo, son reflexiones que se expresan en un contexto de incertidumbre atípico. En este sentido, una mirada crítica sobre el mundo como posicionamiento político puede contribuir a imaginar una vida más plena y digna, tanto individual como colectivamente.

Reflexiones finales

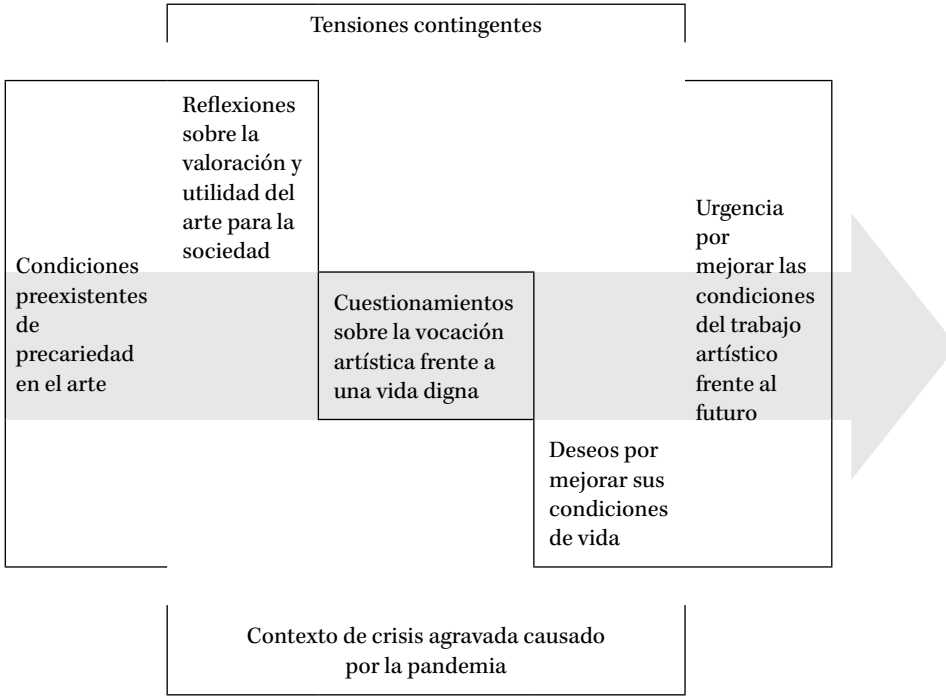
En este espacio se buscó explorar cómo el contexto de crisis causado por el COVID–19 afectó las condiciones de vida de un grupo de artistas de la danza contemporánea en la Ciudad de México y cómo esta situación derivó en cuestionamientos en torno a los significados de vivir del arte. Para esto esbozamos un telón de fondo conceptual que permitió identificar a la danza, en tanto trabajo artístico, como una actividad precarizada que posee particularidades que la diferencian de otras ocupaciones artísticas. Entre éstas podemos destacar la importancia de su dimensión corporal y su composición feminizada.

Se presentaron algunos efectos que la pandemia tuvo en el trabajo artístico en México y, en particular, en un grupo de artistas de la danza contemporánea. De forma específica, se delineó cómo este contexto agravó condiciones de precariedad preexistentes, y cómo el cese de actividades no esenciales, el encierro y el distanciamiento tuvieron impactos en sus posibilidades de crear, ya que el cuerpo y la presencialidad son medios elementales para la realización de su trabajo.

Por último, nos adentramos en la dimensión subjetiva de estas afectaciones. Sobre esto, los relatos aquí vertidos dan cuenta de diversas reflexiones que se expresan como momentos de una tensión entre dos dimensiones que son el arte y el trabajo. Desde una incertidumbre inicial que pasa por la consideración de la danza como una actividad poco valorada socialmente, el reconocimiento de que la vocación no necesariamente va acompañada de soportes económicos, familiares o institucionales, hasta la afirmación de una convicción por mejorar sus condiciones laborales (véase diagrama 6.1), fue posible observar cuestionamientos y deseos que forman parte de un espectro subjetivo

que se tensiona y refleja la complejidad de pensarse como artista y persona trabajadora del arte a la luz de un contexto de crisis.

Diagrama 6.1 Reflexiones en torno a el arte como trabajo durante la pandemia



Fuente: Elaboración propia.

Como reflexión final, fue posible advertir cómo se agravó una tensión ya existente entre las condiciones laborales del arte y la figura arquetípica del artista, centrada en su entrega por vocación. En un

contexto de crisis acentuada, este conflicto generó cuestionamientos contingentes sobre lo que significa vivir del arte, así como reflexiones sobre la urgencia de mejorar las condiciones del trabajo artístico ante un futuro cada vez más incierto.

No obstante, si bien en los relatos que aquí recuperamos la vocación parece retraerse en momentos frente a una precariedad agravada, en otros se expresa con mayor fuerza. La dimensión vocacional se tensiona y distiende en sus propias reflexiones sobre lo que significa ser artista y vivir del arte. Podemos decir, entonces, que esta danza subjetiva es una de las formas en que es posible encontrar rutas para conferir sentidos en torno al arte, y que este movimiento puede observarse en su condición límite en momentos de crisis.

Referencias

Abbott, A. (2005). The sociology of work and occupations. En Smelser, N. J. y Swedberg, R. (Eds.), *Handbook on economic sociology*. Russell Sage Foundation and Princeton University Press.

Avellar de Muniagurria, L. (2020). "Los primeros en parar y los últimos en volver": los trabajadores de la cultura en Brasil en tiempos de COVID–19. *Kera Yvoty: reflexiones sobre la cuestión social, 5* (número especial), 113–119.

Bertaux, D. (2005). *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Ediciones Bellaterra, S. L.

Bulloni, M. (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, *4*(8), 1–27.

Buscatto, M. (2014). Artistic practices as gendered practices. En Zembylas, T. (Ed.), *Artistic practices. Social interactions and cultural dynamics.* (44–55). Routledge.

Buscatto, M. (2018). Feminisations of artistic work: legal measures and female artists' resources do matter. *Revista Todas as Artes, 1*(1), 21–38.

Dallal, A. (1997) *La danza en México en el siglo xx*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Dubois, V. (2016). *Culture as a Vocation. Sociology of career choices in cultural management.* Routledge.

Fediuk, E. y Molina, A. (Coords). (2022). *Artes en emergencia. Creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia.* Universidad Veracruzana y Ediciones del Lirio S.A. de C.V.

Feregrino, M. A. (2020). Derechos laborales de actores y actrices en México. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, *15*(30), 1–29.

Feregrino, M. A. (2021). Arte teatral, trabajo a distancia y COVID–19 en México. El caso de jóvenes artistas egresados de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro (UNAM). *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo. 11*, 1–25.

Freidson E. (2001). La teoría de las profesiones. Estado del arte. *Perfiles educativos, 23*(93), 28–43.

Freidson E. (2007). El reto conceptual de las vocaciones artísticas. Fernández, J. A., Barajas, G. y Barroso, L. (Eds.) *Profesión, ocupación y trabajo. Eliot Freidson y la conformación del campo.* Ediciones Pomares.

Gándara, M. (2020). *La necesidad de una pausa. Ensayos sobre el estado actual de las artes escénicas en México.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Guadarrama, R., García, R. y Tolentino, H. (2023). Precariedad laboral en México. Artes escénicas durante la pandemia. *Revista Mexicana de Sociología, 85*(3), 755–781.

Guzmán, A. (2016). *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Jahoda, M. (1984). ¿El hombre necesita el trabajo? En Meda, D. (2007). ¿Qué sabemos sobre el trabajo? *Revista del Trabajo. 3*(4), 17–32.

Juárez Flores, P. (2018) *Tensiones y distensiones: formas de identificación en la danza contemporánea. Los casos de Monterrey y Tijuana* [Tesis de maestría], El Colegio de la Frontera Norte, A.C.

Juárez Flores, P. (2023). "Vivo de bailar y me pagan por esto". *Investigaciones en Danza y Movimiento (IDyM)*, *4*(08), 49–65. https://doi.org/10.5281/zenodo.13787683

Juárez Flores, P. (2025*) Etnografías creativas: una propuesta de acompañamiento a proceso de creación escénica en tiempos de crisis* [Tesis de doctorado], Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social – CDMX.

Katzenstein, I. e Iglesias, C. (Comps.). (2017). *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo*. Siglo XXI Editores.

Kent, D. (2021). La "experiencia" de los cuerpos que danzan. En Lachino, H. y Matos, L. (Eds.). *La danza en tiempos de crisis y de re(ex)istencia* Difusión Cultural UNAM / Dirección de Danza UNAM.

Kunst, B. (2015). Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad. En Rozas, I. y Pujol, Q. (Eds.), *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo* (151–173). Ediciones Polígrafa.

Louppe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Ediciones Universidad Salamanca.

Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, 14*(27), 114–143. https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097

Meda, D. (2007). ¿Qué sabemos sobre el trabajo? *Revista del Trabajo, 3*(4), 17–32.

Mora, A. S. (2010). *El cuerpo de la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de La Plata.

Morales, C. G. y Portilla, M. M. (2020). La emergencia cultural en México y el COVID–19; Desafíos presentes y futuros, en Ken, C., Mora, M. P. y Serrano, S. (Coords.). *Factores críticos y estratégicos en la interacción territorial. Desafíos actuales y escenarios futuros*. Asociación Mexicana de Ciencias para el Desarrollo Regional A.C., Universidad Autónoma de Chihuahua, Universidad Nacional Autónoma de México.

Müller, C. (2022). Artista en trabajo normal: a veces hacer algo no conduce a nada. En Lachino, H. y Matos, L. (Eds.) (2023) *Danza, trabajo, creación y precariedad*. Difusión Cultural UNAM / Dirección de Danza UNAM.

Restrepo, E. (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Envión editores.

Reygadas, L. (2011). Introducción: trabajos atípicos, trabajos precarios: ¿dos caras de la misma moneda? En Pacheco, E., de la Garza, E. y Reygadas, L. (Coords.). *Trabajos atípicos y precarización del empleo*. El Colegio de México.

Rodríguez, V. (2014). Sociología: campo artístico y mercado de trabajo. En Sastre, A. y Azouri, E., *Teoría de mercadotecnia de las artes. Hacia la teoría del producto sostenible*. CONACULTA, FONCA.

Rueda, M. (2017). *Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988–2012) y su relación con la política cultural.* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Sánchez, G., Romero, J. y Reyes, J. (2019). Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México. *Entreciencias*, *7*(21), 69–89.

Sapiro, G. (2012). La vocación artística entre don y don de sí. *Trabajo y sociedad*, *16*(19), 503–508.

Sotelo, E. (2021). Presentación. En Lachino, H. y Matos, L. (Eds.). *La danza en tiempos de crisis y de (re) existencia.* Difusión cultural UNAM – Dirección de danza.

Tokman, V. E. (2004). *Una voz en el camino. Empleo y equidad en América latina: 40 años de búsqueda.* Fondo de Cultura Económica.

Tortajada, M. (1995). *Danza y poder I.* Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.

Tortajada, M. (2007). La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces. *La casa del tiempo. Universidad Autónoma Metropolitana. 8*(95–96), 73–80.

Tortajada, M. (2011). *Danza y Género.* Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.

Verdenelli, J. (2022). "Darlo todo": sacrificio, profesión y maternidad de bailarinas de tango y contemporáneo en Buenos Aires. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte. 17*(31), 98–113. https://doi.org/10.14483/21450706.18701

CAPÍTULO 7

ARTISTAS ESCÉNICOS EN MÉXICO. ENTRE LA PRECARIEDAD Y LA RESILIENCIA

Rocío Guadarrama Olivera
Hedalid Tolentino Arellano
Rosa Estela García-Chanes

Introducción

La crisis sanitaria provocada por el virus COVID–19 tuvo efectos profundos e impredecibles en la economía y la vida social a nivel global. Como ya se ha documentado en múltiples análisis, estos efectos fueron desiguales según las situaciones de los países, de la condición de sus instituciones, economías, grupos sociales y de vida de sus habitantes, y de los mecanismos para enfrentar los cambios bruscos que trajo la pandemia.[1] Entre los grupos más afectados se encuentran las personas que laboran en el ámbito cultural y, de manera destacada, en las actividades escénicas.

Los informes internacionales confirman la inseguridad social que enfrentaba este sector laboral. Hacia 2021 había perdido, en promedio, 40% de sus ingresos, con variaciones contrastantes entre

1 Jeannotte (2021, p. 3), en uno de los primeros acercamientos para evaluar los efectos de la pandemia en las artes, la cultura y los medios de comunicación, constata el carácter multifactorial de este fenómeno en el mundo que dio lugar a despidos generalizados y cancelación de puestos de trabajo en el conjunto del sector creativo, que incluyó a artistas intérpretes o ejecutantes, artistas visuales, personal de museos y bibliotecas, escritores, periodistas y los sectores audiovisuales que los apoyaban,.

regiones y países (Unesco, 2020a y 2021). En Europa, se reportaron pérdidas en el empleo en proporciones que oscilaron entre 90% y 76% entre quienes se dedicaban al teatro, la danza y la ópera, seguidas por la música (GESAC, 2021). En América del Sur, los datos apuntan en la misma dirección: según datos del Mercado Común del Sur (OEI y Mercosur, 2021), 55% de este sector experimentó una disminución de más de 80% en sus remuneraciones (Mercosur et al., 2021). En México, según la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE), citada por Guadarrama, García-Chanes y Tolentino (2023, pp. 762-763), la ocupación artística se mantuvo relativamente estable entre 2015 y 2019, en línea con la población activa a nivel nacional. No obstante, en el tercer trimestre de 2020, ya con la pandemia en curso, se registró una caída de 36%, y entre artistas escénicos las pérdidas afectaron a casi dos tercios de este conglomerado.

El impacto de esta crisis no solo se reflejó en los indicadores económicos y laborales, sino también en las experiencias y testimonios de quienes la vivieron en primera persona. Más allá de las cifras que evidencian la pérdida de empleo e ingresos en el sector artístico, surgieron espacios que permitieron visibilizar las voces de los propios creadores. En particular, la plataforma virtual *ResiliArt*, impulsada por la Unesco (2020b), se convirtió en un canal fundamental para que artistas de distintas regiones del mundo compartieran sus vivencias, estrategias de adaptación y reflexiones sobre el sentido de su trabajo en medio de la incertidumbre. La exposición de sus ya precarias e inseguras condiciones laborales contribuyó además a ampliar el debate sobre el valor y el sentido de su trabajo, así como sobre el incierto futuro de las artes escénicas

En esta línea, este capítulo busca destacar las capacidades de los artistas para enfrentar situaciones críticas y su disposición para su-

perarlas a largo plazo en el contexto mexicano. En el capítulo 1 de este mismo libro, Rocío Guadarrama denomina "resiliencia transformativa" a esta disposición de los actores sociales que emerge con más fuerza en coyunturas críticas, en contraste con la "resiliencia adaptativa", entendida como el ajuste continuo de sistemas, instituciones, grupos e individuos a las condiciones cambiantes del entorno.[2] En el caso de los creadores culturales, esta "resiliencia adaptativa" se expresa, por lo general, en una tensión constante entre las dificultades estructurales de un trabajo autónomo —por proyecto, inseguro, intermitente, de sobrevivencia— y sus anhelos de éxito y realización profesional. Esta tensión se agudizó durante los meses más difíciles de la pandemia de COVID–19, lo que obligó a los creadores a fortalecer su capacidad para gestionar circunstancias imprevistas y puso a prueba sus habilidades para asegurar su sustento.[3]

En estas condiciones excepcionales, las respuestas resilientes del sector cultural ante las exigencias cotidianas y los desafíos del corto plazo dieron paso a una reflexión más profunda sobre los cambios necesarios en el largo plazo. Esta reflexión cuestionó el sentido de su trabajo y su proyección social en ámbitos locales y globales. La habilidad para afrontar escenarios inciertos y proyectarse hacia el futuro es un

2 De acuerdo con Robinson (2010, 2011), el análisis más adecuado de este fenómeno en el campo social es el que establece paralelismos con el sistema ecológico. En este estudio dejamos de lado los aspectos sistémicos de la resiliencia para dar prioridad a los comportamientos de los actores en situaciones de crisis.

3 El informe de *European Policy Brief* (2020) señala que una crisis como la del COVID–19 no solo revelaba lo que ya existía, sino que creaba nuevas condiciones que ponían de relieve las desigualdades e injusticias estructurales, "…así como los potenciales no realizados: la precariedad del trabajo creativo, la limitada inclusión y sostenibilidad de las economías creativas, los efectos inciertos de las transformaciones digitales y el alcance limitado de las políticas de economía creativa existentes".

sello característico del quehacer escénico, especialmente en disciplinas como la danza, el teatro y la música.[4]

Estrategia de investigación

Para explorar los efectos de la pandemia COVID–19, aplicamos una encuesta virtual dirigida a una muestra intencional de trabajadores que desarrollaban actividades vinculadas con la música, la danza y el teatro.[5] En total, respondieron 190 artistas, principalmente ubicados en la Ciudad de México (46.3%) y en los estados de Baja California (15.3%) y Nuevo León (10.5%), ambos situados en la frontera norte del país.[6] Los primeros resultados de este ejercicio fueron publicados en la *Revista Mexicana de Sociología* (Guadarrama, García-Chanes y Tolentino, 2023).

4 Debido a las circunstancias en que se hizo esta investigación, solo consideramos a los artistas profesionales en estas tres disciplinas, y a los multidisciplinarios que practican de forma combinada distintas disciplinas artísticas, incluidas las escénicas. Dejamos fuera otras especialidades escénicas y, particularmente, el heterogéneo ecosistema poblado por los trabajadores de apoyo, como es el caso de los escenógrafos, diseñadores del vestuario, maquillistas, iluminadores y muchos otros trabajadores, generalmente subcontratados, que participan en la organización de los espectáculos y eventos. Igualmente, quedan pendientes consideraciones indispensables sobre el impacto local —cultural, social y económico— del cierre de los espacios culturales y su proyección en otras actividades como las turísticas y recreativas.

5 Agradecemos a todos los creadores por su disposición y entusiasmo para participar en esta encuesta, aplicada entre septiembre y noviembre de 2020. Igualmente, reconocemos la colaboración del doctor Patricio Juárez Flores para abrirnos el acceso a sus redes de amigos y conocidos en el campo de la danza, así como su valiosa colaboración en el diseño y las pruebas del instrumento.

6 El resto de las personas consultadas (27.9%) se distribuye en los estados de México, Veracruz, Sonora, Oaxaca, Morelos, Chihuahua, Querétaro, Zacatecas, Michoacán, Guanajuato, Puebla, Sinaloa, Tamaulipas, Aguascalientes y Quintana Roo.

A partir de los datos recabados en esta encuesta, se identificaron las implicaciones diferenciadas que la pandemia trajo a las personas trabajadoras escénicas en México. Desde una perspectiva objetiva, sobresalen los datos que indican que la mayoría se mantuvo activa realizando cualquier tipo de actividad, cultural o no cultural, independientemente de su condición de empleo, su relación de trabajo y sus perfiles profesional, sociodemográfico y económico[7]. Por su parte, las respuestas a las preguntas abiertas de esta encuesta nos dejan ver que detrás de esta tenacidad para mantenerse activos había incubado un deseo muy profundo de cambiar sus condiciones de trabajo y de vida.

Para los propósitos de este capítulo, nos concentramos en esta segunda cara de la problemática. De forma particular, priorizamos las narrativas sobre el significado que las personas atribuyen a su trabajo, sus percepciones sobre experiencias imprevistas y sus expectativas respecto a un futuro impredecible, independientemente de sus diferencias sociodemográficas, laborales y económicas. En definitiva, hacemos eco de la impresión compartida entre las y los entrevistados de que su futuro dependía de su capacidad para sobrevivir y transformar colectivamente sus condiciones de vida.

7 A partir de la pregunta formulada en la encuesta sobre la permanencia en el empleo principal o único se construyó la variable "permanencia en el empleo", que incluye las siguientes categorías: a) trabajador permanente con empleo por tiempo indefinido, b) trabajador semipermanente con empleo temporal, pero en los hechos renovable a lo largo de periodos indefinidos, y c) trabajador intermitente, con trabajo temporal o por proyecto con duración variable. Las dos primeras categorías regularmente corresponden a trabajadores dependientes con contratos por tiempo indefinido o cuasi indefinido, y la tercera categoría a trabajadores por cuenta propia que trabajan por proyecto. Además, se tuvieron en cuenta otros factores que muestran el carácter heterogéneo de los trabajadores escénicos, como los relacionados con sus perfiles profesionales y sus disparidades sociodemográficas y económicas, así como su situación laboral antes y después del confinamiento (Guadarrama, García-Chanes y Tolentino, 2023).

Características de las personas encuestadas[8]

Los datos sociodemográficos describen a un grupo de artistas con un nivel de escolaridad alto —58% con licenciatura y 28% con estudios de posgrado—, en el que predominan personas de edad mediana, entre 30 y 49 años, aunque en la danza un tercio son más jóvenes, entre 21 y 29 años, mientras que entre las y los músicos se concentran personas de 50 años y más (35%). Dentro de este conglomerado se observan disparidades económicas importantes: quienes se dedican a la música ocupan una posición económica alta, seguidos en un punto intermedio por quienes trabajan en danza y en el nivel más bajo se encuentran quienes se relacionan con el teatro y las actividades multidisciplinarias.

Respecto al perfil laboral de estos artistas —diferenciados por campo de actividad, el origen de sus ingresos y el tipo de contrato—, poco más de la mitad de las personas encuestadas (56%) declaró dedicarse exclusivamente a actividades artísticas y culturales y casi en la misma proporción estas actividades representan la totalidad de sus ingresos. La mayoría contaba con contratos permanentes y gozaba de mayor estabilidad laboral. La otra mitad está compuesta por personas trabajadoras con mayor inestabilidad que, o bien cuentan con contratos semipermanentes, o bien tienen arreglos intermitentes. En ambos casos, combinan empleos culturales y no culturales para asegurar sus ingresos. Estas dos formas de multiactividad, que hemos denominado "multiactividad cultural" y "multiactividad de sobrevi-

8 El desarrollo detallado de estos datos puede consultarse en Guadarrama, García-Chanes y Tolentino (2023).

vencia"[9], son características habituales del empleo escénico. No obstante, la segunda modalidad tiende a incrementarse en ciertas etapas de la trayectoria laboral y en contextos de crisis, como sucedió en la pandemia.

Durante el periodo en que se aplicó la encuesta, posterior al cierre de actividades presenciales, la mayoría se mantuvo activamente en búsqueda de empleo (95%). Esta hiperactividad generalizada fue, paradójicamente, consecuencia de la creciente inseguridad laboral. En particular, dentro del grupo más vulnerable con empleos intermitentes, 66% perdió su empleo parcial o totalmente y 50% dejó de percibir entre la mitad y la totalidad de sus ingresos.

En resumen, la muestra intencional sobre la que descansa nuestra investigación revela la situación de un grupo de personas que laboran en el ámbito escénico, de edad media y alta escolaridad, con ingresos promedio comparables a otros profesionistas, pero en condiciones de precariedad agudizada. Siguiendo a Menger (2009), planteamos que estas personas se aproximan a la figura ideal del "sujeto plural precario", caracterizado por la hiperactividad y el ejercicio independiente de múltiples ocupaciones intermitentes, dentro o fuera del campo cultural.

9 La discusión sobre estas categorías se amplía en el capítulo 1 de este mismo libro.

La pandemia vino a empeorarlo todo[10]

La pandemia de COVID–19 sorprendió al mundo con medidas que afectaron de forma más drástica a quienes se dedican a actividades presenciales como es el caso de las y los trabajadores escénicos. En México, el congelamiento repentino de sus actividades produjo un desconcierto inicial acompañado de sentimientos profundos de pesimismo sobre su futuro laboral. Era difícil mantener la ecuanimidad para predecir las consecuencias de lo que en ese momento se veía como una situación indefinida en el tiempo y en el espacio. Los creadores escénicos estaban lejos de imaginar cuál sería el comportamiento de sus públicos temerosos de contagiarse —se preguntaban si la gente volvería a los teatros—, y aún más complicado era hacer previsiones sobre las respuestas de las instituciones públicas que regularmente se mantienen distantes de las necesidades de los trabajadores culturales.

La gravedad de la situación les llevó a concentrarse en lo inmediato. Sin distinción de actividad y condición de empleo, los artistas encuestados, hombres y mujeres, coincidían en reconocer las malas condiciones de trabajo preexistentes que les colocaban en la línea laboral de mayor riesgo. Estas dimensiones impredecibles de la pandemia, acrecentadas por el miedo al contagio, los igualaba de golpe con el resto de la humanidad, relativizando por momentos las diferencias

10 En los siguientes apartados identificamos a los creadores por su nombre real, aunque en un caso dejamos solo sus iniciales y en otro mantenemos su anonimato para respetar su voluntad. Además, señalamos su edad y su condición de empleo para enfatizar la hipótesis que sostiene que, a pesar de sus diferencias sociodemográficas y de su situación de empleo, generalmente se observa una coincidencia en sus percepciones sobre su situación presente y sus perspectivas futuras.

materiales e imaginarias entre las personas con mayor estabilidad en el empleo y las que trabajaban en condiciones más inseguras.

Cecilia, con 64 años, empleo permanente y una larga carrera en la danza, estaba convencida de que la pandemia había evidenciado "de manera feroz nuestras carencias". Liliana, que vivía de actividades teatrales intermitentes a los de 36 años, consideraba que las compañías independientes ya estaban "en una crisis bastante grave (antes de la pandemia)". Su impresión era que "la pandemia solo vino a empeorarlo todo." Sergio, músico de 54 años con empleos inestables, coincidía en señalar que antes de la pandemia los artistas de su gremio ya tenían carencias laborales… "(pero) hoy no existen mecanismos que puedan facilitar(nos) un ingreso ni siquiera temporal." David, músico de 38 años, sintetizaba la gravedad del momento en una sola frase: "el mercado artístico está roto".

Las y los trabajadores multidisciplinarios, con ocupaciones que trascendían la música, la danza y el teatro, independientemente de su edad, tenían las mismas carencias que los identificados con una sola disciplina. Axel, de 42 años, había visto decrecer sus ingresos en 80% en apenas unos cuantos meses; Ana, de 30 años, se quejaba de lo mismo, debido a "… la imposibilidad de viajar y realizar proyectos que impliquen trabajo presencial", y Paola, con apenas 25 años, concluía que en esas circunstancias "no se puede vivir del arte".

JK, músico semipermanente de 38 años, resumía la situación que enfrentaban los artistas en México en unas cuantas palabras:

> Los artistas en México estamos muy inseguros económicamente, (en) muchos ámbitos tienen plazas muy reducidas, otros trabajan solo por proyecto y cuando se entra en problemas económicos lo primero donde se empieza a ahorrar es en el arte.

Pasada esta primera impresión producida por la clausura de las actividades presenciales identificadas como "no esenciales", las y los trabajadores escénicos empezaron a imaginar posibilidades para solventar su distanciamiento obligado de los escenarios. La multiactividad de sobrevivencia, que en situaciones extremas incluía el abandono temporal o definitivo de su campo profesional, fue el signo de los meses que siguieron al cierre de actividades en marzo de 2020.

Cuatro artistas, en plena etapa de cimentación profesional y con escasa seguridad en su trabajo, cuentan cómo se las arreglaron para sobrevivir en esos primeros tiempos: Ranny, bailarín de 29 años, narró que tuvo que buscar empleos no relacionados con su profesión para cubrir sus necesidades más urgentes: renta, comida y servicios básicos; Josh, artista multidisciplinario de 34 años, explicó que "no estamos tocando, no estamos ganando dinero, y pues obviamente tenemos que buscar otras alternativas para poder subsistir"; Azucena, bailarina de 28 años, recuerda que las circunstancias en su trabajo artístico la orillaron a tomar un trabajo no cultural, pero "con un sueldo seguro", y Óscar, músico de 42 años, en plena madurez de su trayectoria, tomó una decisión más drástica declarando terminada su carrera artística para dedicarse a otras actividades.

Frente a la amenaza de perder sus actividades culturales, algunos de estos trabajadores escénicos, hombres y mujeres, buscaron emplearse en otras actividades fuera del ámbito cultural. Es común que se interesaran en actividades comerciales y de servicios más o menos asociadas al campo de la cultura que les aseguraban un mínimo de ingresos. Dentro de ellas, mencionaron las actividades recreativas, como la oferta de talleres de acondicionamiento físico, el entrenamiento deportivo y los masajes terapéuticos, aunque también se ocu-

paron en actividades más distantes del campo cultural, como las enlazadas a las agencias de *branding* y las vinculadas a la salud mental, las empresas de bienes raíces, la consultoría pedagógica, la elaboración de materiales didácticos, los operadores de *call center* e incluso a trabajos del hogar remunerados. Otras muy populares fueron las ocupaciones que prometían proteger a las personas de los efectos de la pandemia, como la venta de ciertos productos de limpieza y todo tipo de cubrebocas caseros. También suscitaron interés las ventas de garaje de objetos personales y artículos de colección. Entre quienes lograron mantener sus actividades culturales, hubo quienes aceptaron recortes en sus horas de trabajo y en sus ingresos, y la suspensión temporal de algunas prestaciones como el aguinaldo y las vacaciones.

Asimismo, es interesante descubrir el "sesgo artístico" que algunas personas imprimieron a las actividades no culturales. Algunas hablaban del "arte de la gastronomía" para referirse a las actividades relacionadas con la elaboración y venta de alimentos gourmet, principalmente vinculados a la repostería, las dietas saludables y la venta de bebidas alcohólicas y del café. De la misma forma enfatizaban el carácter cultural de las actividades artesanales, la orfebrería, el diseño y la confección de ropa.

En palabras de Paola, con 20 años de edad y dedicada a las actividades multidisciplinarias, la práctica de otras actividades fuera del campo artístico estimulaba la imaginación creativa. Para los artistas, decía, era habitual invertir su creatividad en la imaginación de proyectos para "vivir de algo más". En adelante, lo que nos queda es "…seguir alimentando nuestros sueños y defender el arte y la cultura como una forma de vida". A la par de estas estrategias de sobrevivencia, los trabajadores escénicos ensayaron otras encaminadas a adaptar los procesos creativos a la realidad del distanciamiento.

La revolución virtual

La incursión de los artistas escénicos en el ámbito de las tecnologías de la comunicación a distancia implicó un cambio radical en la forma de significar su actividad creativa, ya que el teatro, la danza y la música son concebidos, en esencia, como expresiones performativas entre quienes comparten un tiempo y un espacio común. Esta reconceptualización de los procesos creativos suscitó reacciones diversas sobre el sentido de su trabajo, que también dieron cabida a soluciones pragmáticas de cara a la crisis de empleo que los artistas estaban experimentando. En poco tiempo, el confinamiento hizo inevitable que los artistas escénicos ensayaran diversas formas de comunicación a distancia para dar continuidad a sus proyectos creativos y a las distintas modalidades de docencia y programas de formación artística.

La introducción de las nuevas tecnologías de comunicación e información abrió nuevas oportunidades, pero también removió identidades esenciales fincadas en la copresencia de los actores y de las audiencias en lugares físicos especialmente diseñados para este tipo de encuentros creativos. En su lugar, apurados por el alejamiento físico, se intensificaron procesos de comunicación sostenidos en la convergencia de plataformas digitales, redes sociales y comunidades online. A su vez, se abría la posibilidad ilimitada de la comunicación translocal.

Briseida, de 40 años, bailarina, coreógrafa y artista multidisciplinaria, con residencia en Tijuana, ciudad situada en la frontera norte de México, advertía sobre esta renovación de la comunicación creativa.

> La virtualidad está abriendo campos a diversas maneras de acercamiento colaborativo, se han conformado equipos de trabajo diversos, todos a

> distancia. (Además) se han generado conexiones entre ciudades, estados y países, así como nuevas estéticas para la creación a partir del uso de plataformas de comunicación.

Sin embargo, los recursos requeridos por esta renovación tecnológica no estaban al alcance de todos: solo unos cuantos creadores privilegiados contaban con sus propios espacios de trabajo y con los recursos económicos, materiales y humanos para empujar sus producciones, mientras que la mayoría de los artistas escénicos carecía de estos recursos para iniciar sus proyectos y ponerlos a circular en el gran mercado cultural virtual.

Aun con estas limitaciones, la virtualidad era vista como una necesidad ineludible para resolver los problemas inmediatos y los previsibles en el futuro de mediano y largo plazo. Rocío, con 36 años y un empleo permanente en el campo de la música, advertía que la era digital "…nos ha rebasado sin avisar" y que "…solo sobrevivirán los que mejor se adapten a los nuevos cambios". Los cambios estaban ocurriendo a la vista de todos. Algunos creadores empezaron a transmitir sus producciones en tiempo real, conectados *online*. A través de plataformas de *streaming*, como YouTube e Instagram, intentaron mantener el flujo permanente de contenidos, y por medio de aplicaciones como Facebook-live y Zoom organizaron presentaciones y conciertos en vivo. No faltaron quienes, como Alejandra, actriz de teatro de 39 años, se preguntaran conmovidos quién en su sano juicio hubiera organizado un festival de teatro virtual, como el que ella misma había promovido.

Estas experiencias trajeron consigo desafíos y oportunidades inéditas para la producción creativa, aunque había apreciaciones muy distintas sobre lo que estaba ocurriendo. Mientras que algunos se inclinaban a pensar que la virtualidad contradecía la esencia del

acontecimiento escénico, para otros esta forma de presencialidad a distancia constituía un artificio inevitable para mantener sus proyectos, ampliar sus redes y públicos y asegurar el trabajo docente y la formación profesional. En el fondo, se trataba de un proceso ambivalente de transformación tanto de la producción escénica como de las modalidades de enseñanza, el cual evidenciaba desafíos y, al mismo tiempo, oportunidades para reorganizar el trabajo bajo esquemas de mayor flexibilidad. Un resumen de esos aspectos se encuentra en el cuadro 7.1.

Cuadro 7.1 Proyectos creativos y actividades de docencia a distancia. Desafíos y oportunidades

Actividades	Desafíos	Oportunidades
Proyectos creativos	• Limitaciones en la interacción con el público • Inconvenientes para el desarrollo de procesos que exigen presencialidad • Individualización del trabajo • Contingencias de conectividad en la proyección en vivo • Obstáculos para mantener y atraer nuevos públicos • Segmentación de los mercados de trabajo • Desigualdad de oportunidades	• Producción y gestión simultánea de proyectos • Innovación tecnológica y fomento de la creatividad • Apertura a nuevos públicos • Fortalecimiento de la interconectividad entre productores y consumidores • Mayor eficiencia en la organización del trabajo a partir de plataformas

Docencia y talleres	• Interacciones entre los actores (profesorado y alumnado) • Adaptación de los programas de enseñanza y de sus contenidos • Autoaprendizaje y capacitación para el uso de recursos digitales • Herramientas para la evaluación de conocimientos	• Incorporación de estudiantes de otros países y entidades de la República Mexicana • Interacción más horizontal entre profesores y alumnos • Desarrollo de actividades simultáneas • Innovación en herramientas de enseñanza-aprendizaje
En común proyectos y docencia	• Mayor carga de trabajo • Agotamiento y estrés por la exposición prolongada frente a la pantalla • Desdibujamiento de los linderos entre los espacios y tiempos de la vida privada, familiar y laboral	• Mejor planeación de actividades y usos del tiempo • Flexibilidad de horarios • Ahorro de gastos en transporte, alimentos y renta de espacios • Conciliación entre actividades de trabajo, del hogar y del tiempo personal

Fuente: Elaboración propia a partir de las respuestas a las preguntas abiertas de la encuesta virtual denominada "Encuesta Dirigida a Trabajadores de las Artes Escénicas en México en el Contexto de la Pandemia COVID–19".

Desafíos y oportunidades en la producción artística

Apenas cerrados los teatros, los artistas escénicos comenzaron a tejer ideas sobre cómo reanudar sus actividades esenciales, como la planeación, el diseño y la puesta en escena de sus espectáculos. Las producciones virtuales, ya sea grabadas o en vivo, requerían espacios

adecuados a sus dimensiones y a los requerimientos acústicos y de equipamiento. Sin embargo, la mayoría solo tenía acceso a equipos y condiciones caseras limitadas. Había que grabar de noche "cuando no había ruido" advertía Nashelli (artista multidisciplinaria de 34 años). El trabajo en casa era especialmente complicado para las mujeres, sin límites claros entre las obligaciones domésticas y familiares y las propias del trabajo remunerado. En palabras de Rocío, artista de la danza de 33 años, el confinamiento en el espacio doméstico y familiar había producido "… una invasión de la intimidad del hogar".

Cada especialidad escénica planteaba exigencias distintas para el traslado de la producción al formato digital, particularmente en el caso de las propuestas colectivas. En la práctica, se dio preferencia a proyectos de elencos o dotaciones pequeñas, que llevaron a la individualización del trabajo y que, en opinión de algunos, empobrece la producción. Horacio, músico de 68 años, comentaba que en su área se observaba una disminución drástica de las agrupaciones medianas o grandes.

En la danza, la falta de interacción física entre los y las artistas y, finalmente, con el público, dificulta la apreciación y comprensión de la obra. "La imposibilidad de presentar la obra ante un público de manera presencial cambia drásticamente el sistema de relaciones entre el coreógrafo, los intérpretes y los públicos. Tendré que replantear el modo de creación, producción y distribución de la obra". Así veía las cosas Lidya, coreógrafa experimentada de 65 años. Itzel, artista multidisciplinaria de 28 años, coincidía en que "…la distancia social y lo virtual (…) fragmentan la esencia del acontecimiento escénico".

La virtualidad hizo más visibles los problemas ya existentes para acercar las producciones escénicas a los distintos públicos. Esta separación reflejaba, entre otras cosas, las desigualdades estructurales

para acceder a internet: "no todos tienen las mismas posibilidades y acceso a las redes y formas de comunicación virtual, es discriminatoria esta situación para muchas personas" decía Elisa, artista de la danza de 40 años. Para otros, esta forma de discriminación complicaba aún más el desarrollo de públicos de por sí poco numerosos, especialmente en el campo de la danza y el teatro. A su vez, esta situación reactivó, en un momento muy complicado, el añejo desafío de popularizar las producciones artísticas. Eso explica los repetidos llamados al diálogo y a la solidaridad entre artistas y sus seguidores, como el difundido públicamente por la conocida dramaturga, directora y actriz mexicana Conchi León, quién instó a sus seguidores a dar una oportunidad al teatro emergente construido en plataformas digitales, al tiempo que pedía su respaldo económico.[11]

> A lo largo de la pandemia, los artistas venimos generando historias, y sé que a mucha gente no le gusta el teatro en zoom, pero en estos momentos es la única posibilidad segura que tenemos algunos para seguir contándoles, y de verdad que lo hacemos con un enorme esfuerzo (...) Quiero decir al público que se dé el chance de verlo (...) Dense la oportunidad de ver lo que los artistas estamos haciendo para seguir contando historias y no nos olviden, esa es nuestra carta en este tiempo.

11 Vargas, Ángel. Conchi León invita a dar oportunidad al teatro hecho en plataformas digitales. *La Jornada*. https://www.jornada.com.mx/2021/05/30/cultura/a05n1cul.

Por la recuperación de los escenarios físicos

Los desafíos de lo que significaba la incorporación de las tecnologías a distancia en las artes escénicas amplificaron antiguos problemas en circunstancias imprevistas, especialmente entre quienes buscaban cuidar la esencia de la interacción presencial. Itzel, artista multidisciplinaria de 28 años, estaba convencida de que "…la distancia social, y lo virtual como intermediario, fragmenta la esencia del acontecimiento escénico". En el campo de la música, una artista de 34 años, que pidió el anonimato, declaró que le costaba ver "una realidad donde las artes se realizan de manera virtual". En la misma línea, Francisco, ex director de la principal escuela de música del país, a sus 72 años, veía "un futuro controvertido" para la práctica de su profesión y de las artes escénicas en general. "La vida musical, enfatiza, es eminentemente una actividad de cercanía entre los músicos y de éstos con la comunidad social. La experiencia de la música viva y las presentaciones presenciales de todas las artes escénicas seguirán siendo insustituibles".

Frente a lo que se anunciaba ya como "el imperio de la virtualidad", surgieron propuestas para intentar acercamientos físicos cautelosos en espacios abiertos. Alejandra, artista de teatro de 39 años, llamaba a resistir y "presentarse en parques y plazas con otros formatos". Sebastián, artista multidisciplinario, estaba convencido de que las artes escénicas tenían en ese momento la oportunidad de innovar "fuera del edificio teatral" para que "el encuentro con los espectadores sucediera en espacios abiertos".

Por un arte híbrido

Pese a todo, algunos artistas menos puristas estaban dispuestos a modificar, aunque fuera parcialmente, el encuentro tradicional cara a cara en los escenarios. La renovación de miradas sobre el quehacer artístico, que prometía el contacto translocal —con la ampliación de redes, nuevas estéticas y lenguajes escénicos y, como consecuencia, la reorganización del trabajo— llegó como una promesa no esperada de la pandemia. No faltó quien percibiera en la comunicación "sin barreras físicas" ventajas concretas e inmediatas, como realizar reuniones de trabajo y ensayos a partir de las plataformas digitales. Algunos creadores hablaban de los beneficios del trabajo en casa para flexibilizar sus horarios y mejorar su productividad. Era el caso de la producción y gestión simultánea de proyectos, el ahorro del tiempo y de los costos de transporte y alimentos y, algunas veces, de la renta de espacios para sus ensayos. Además, se reconocía la posibilidad de mejorar la conectividad con las audiencias. Todo ello, se pensaba, confluiría en el rediseño de los planes y calendarios de trabajo y, finalmente, en formas innovadoras de crecimiento artístico y creatividad (Henry, 46 años, artista de la danza en la frontera noroeste). Nur, joven compositora de 34 años radicada en la Ciudad de México, coincidía con esta visión abierta a los cambios. Según ella, las circunstancias habían conducido a los artistas a ser más creativos.

La docencia en línea: estrategia para sobrevivir y herramienta pedagógica para el cambio

La docencia, además de ser una vía esencial para el desarrollo profesional de los creadores artísticos, constituye una actividad indispensable de sobrevivencia. Es común que los artistas que trabajan por su cuenta tengan varios empleos simultáneos para recabar ingresos que les permitan vivir de forma decorosa, y también que alguno de esos empleos les procure cierta continuidad laboral —aunque sea a través de contratos por hora y renovables— y alguna forma de seguridad social. Esta estrategia, muy socorrida por los creadores escénicos, se robusteció durante la pandemia, aunque hay que tener en cuenta que las actividades docentes en el medio escénico presentan al menos tres modalidades laborales: a) los empleos en programas de enseñanza en instituciones públicas o privadas orientados a la formación profesional certificada; b) los cursos de especialización ofrecidos por instituciones públicas y privadas, cuya meta no es necesariamente la certificación profesional, y c) las clases particulares y talleres independientes diseñados por los propios artistas, en ocasiones promovidos por organizaciones sociales intermediarias entre el instructor y los asistentes. Estas formaciones están dirigidas tanto a públicos profesionales como no profesionales.

Regularmente, las dos primeras modalidades están sostenidas por profesores permanentes con contratos indeterminados y también por profesores semipermanentes con contratos por tiempo determinado, pero con carácter renovable. En cambio, la tercera se asocia a una oferta libre de profesores preferentemente intermitentes, quienes buscan en este tipo de actividad una alternativa para amortiguar la escasez o falta de empleo permanente o semipermanente.

Durante el periodo de reclusión en casa, los artistas docentes, indistintamente de su condición de empleo, recurrieron a las plataformas electrónicas para realizar su trabajo. En el camino, hicieron frente a múltiples dificultades para realizar sus actividades creativas a distancia, pero también descubrieron nuevos recursos que prometían innovar sus métodos de enseñanza y mejorar sus condiciones de trabajo.

Entre las dificultades sobresalientes que experimentaron los artistas escénicos en su acercamiento a la enseñanza a distancia se destacan las siguientes:

- Problemas técnicos, financieros y de capacitación. Escasez y mala calidad de los equipos y aditamentos electrónicos; falta de apoyo para adquirir y renovar el *hardware* y el *software* requerido e insuficiente capacitación (Cinthya, 34 años; Claudia, 46 años y Carlos, 40 años, los tres artistas multidisciplinarios).
- Espacios inadecuados para la realización de actividades de entrenamiento físico y artístico e impartición de clases grupales y prácticas de improvisación (Enrique, 33 años; Raúl, 28 años; y Miroslava, 41 años, los tres artistas multidisciplinarios).
- Sobrecarga de trabajo y menores remuneraciones. La planeación de cursos y talleres virtuales implicó más carga de trabajo que no se reflejaba en sus remuneraciones. Además, disminuyó la demanda de los cursos impartidos por profesores de asignatura o que trabajaban por su cuenta (Adriana, 42 años, artista multidisciplinaria).
- Dificultades técnicas —de imagen y audio— para mantener la interacción entre alumnos y docentes. Axel de 42 años, dedicado a la multidisciplina, se lamenta por la falta de contacto visual, que

generaba "… dispersión en la atención (de los alumnos) y huecos en la transmisión de lo que se imparte".

- En la enseñanza de la danza, aumentaron las lesiones por la imposibilidad de hacer correcciones a los y las alumnas de forma directa (Omai, 25 años, artista multidisciplinario).

Las dificultades técnicas de la docencia en línea afectan las condiciones emocionales y de salud de los docentes de distintas disciplinas. Algunos de ellos describen de manera contundente los problemas que estaban viviendo: "cansancio de estar enfrente de la pantalla" (Sunny, 62 años, danza); "depresión laboral" (Alina, 31 años, artista multidisciplinaria); "sensación de soledad" (Alejandra, 39 años, teatro); "estrés post computacional" (Evelyn, 26 años, danza); "falta de actividad física" (Ema, 75 años, artista multidisciplinaria); "mi mente está desconcentrada" (Gabriela, 48 años, artista multidisciplinaria).

Estas dificultades generalmente se asociaban a problemas técnicos específicos de la enseñanza de las disciplinas escénicas, aunque para algunos creadores se trataba de inconvenientes más profundos que comprometían "el espíritu colectivo de la pedagogía de las disciplinas escénicas" (Jorge, 65 años, artista multidisciplinario).

Oportunidades centradas en la autogestión de los cursos

Con todo, algunas personas docentes reconocían ventajas en estas nuevas modalidades de enseñanza que, en su opinión, habían mejorado la planeación y la autogestión de sus actividades. Hubo quienes encontraron que podían disponer de más tiempo para sus cursos y otras actividades. Paola, joven artista multidisciplinaria de 25 años,

reconocía que ahora tenía más tiempo para organizar las actividades que le interesaban: "…para sentarme a escribir el proyecto, planearlo, buscar colaboradores, buscar convocatorias y hacerlo posible". Otros creadores decían que permanecer en casa les daba la posibilidad de administrar mejor su tiempo y enriquecer su calidad de vida. También hay quienes valoraban la posibilidad de ampliar sus actividades docentes entre alumnos que residían en otros lugares del país y del extranjero (Marcela de 36 años y Mercedes de 33 años, ambas dedicadas a la música). No faltaron artistas que manifestaron que el confinamiento había creado las condiciones para conciliar de mejor manera el trabajo creativo y docente con las actividades del hogar y de su vida personal. Al quedarse en casa, decía Nico (38 años, músico), "puedo estar siempre con mi familia". Lilia (43 años, dedicada a la danza) declaró que ahora pasaba más tiempo con sus hijas. Paola (40 años, actriz de teatro) consideraba que en estos meses tenía más tiempo para cuidar a su hijo y Wendy (37 años, artista multidisciplinaria) había encontrado tiempo libre para sus actividades personales.

Las tensiones de la práctica escénica a distancia reflejan diferencias en las experiencias profesionales y en las tradiciones pedagógicas de las y los artistas escénicos, que en algunos casos desembocaron en la defensa de la tradición y en otros en una mayor apertura a los riesgos. Con todo y estas diferencias, el peso de las dificultades que trajo la pandemia orilló a algunos de ellos a explorar las eventualidades que abría la virtualidad en la producción de proyectos y en la enseñanza creativa. Para todos estaba claro que el mundo estaba cambiando y que había que construir soluciones que permitieran mantener viva la esencia de la experiencia escénica cara a cara, aunque para ello fuera necesario correr los riesgos que abrían las nuevas tecnologías de comunicación a distancia.

En definitiva, el grupo de artistas escénicos entrevistados, a pesar de la diversidad de sus edades, de sus perfiles disciplinarios y de su condición de empleo, reconocían estar dispuestos a adaptarse a las alteraciones que provocaba la introducción de las nuevas tecnologías de comunicación en los procesos creativos y pedagógicos. Apostaron también a usarlas para impulsar una reorganización más eficaz de los recursos, la infraestructura y las tecnologías utilizadas en los procesos creativos y en la docencia, además de mejorar sus condiciones de trabajo y bajar la tensión generada por la autogestión, particularmente entre quienes trabajaban de forma independiente. Sabían que con las nuevas tecnologías venían nuevas formas de organizar el trabajo e incluso nuevos tipos de trabajo, aunque lo más importante era el sentimiento de confianza que brotaba en medio de la incertidumbre. En palabras de Alberto, músico intermitente de 39 años, había que "buscar nuevas oportunidades, pues el arte ha sobrevivido a muchas otras pandemias en el pasado".

Reflexiones finales: trabajo artístico y resiliencia en tiempos de crisis

Este capítulo confirma que la precariedad laboral adopta expresiones particulares según los contextos estructurales y las situaciones coyunturales y subjetivas en las que se manifiesta. Con esta premisa como punto de partida, concebimos esta investigación en el momento mismo en que la pandemia provocada por el COVID–19 cimbraba al mundo y a quienes lo habitamos. Los primeros reportes internacionales confirmaron que las personas ocupadas en el sector artístico estaban entre las más afectadas, en particular quienes realizaban

actividades presenciales en el ámbito de las artes escénicas. Su vulnerabilidad estructural adquirió una visibilidad inusitada, digna de ser analizada en ese momento privilegiado. El confinamiento no solo profundizó la inestabilidad económica y laboral del sector, sino que puso en entredicho las bases mismas de la práctica escénica —presencial, corporal, colectiva—, obligando a las y los artistas de este sector a reconfigurar sus estrategias de subsistencia, producción y docencia.

En medio de la inseguridad acrecentada por la pandemia, los trabajadores escénicos mostraron una capacidad de inventiva sobresaliente, no solo para sobrevivir de múltiples actividades culturales y no culturales, sino también para adaptar los procesos creativos y docentes a la realidad del distanciamiento. El desafío fue mayúsculo, ya que atenta contra el corazón mismo de la filosofía y la pedagogía de las artes escénicas sostenida en la presencialidad. Las narrativas extraídas de las preguntas abiertas de la encuesta nos introdujeron al entretejido íntimo de sus emociones que revelan el miedo a perder la esencia de su identidad profesional que apelaba al trabajo directo de las colectividades creativas y a la energía proveniente de los públicos que participan en la reconstrucción permanente de la obra artística. Al mismo tiempo, revelaron la apertura de los creadores escénicos hacia nuevas formas de comunicación, marcadas por la exploración de lenguajes y tecnologías de comunicación que antes de la pandemia parecían parcialmente ajenos.

Los trozos narrativos que entresacamos de las respuestas de las y los creadores dedicados a la danza, el teatro y la música, nos llevan a pensar en comunidades imaginarias dispuestas a arriesgar la esencia de sus procesos creativos como una estrategia inevitable para asumir un futuro incierto. Estas comunidades aceleraron transformaciones inéditas conceptuales, estéticas, organizativas y emocionales. En el

fondo de esta actitud osada había una reflexión individual y grupal sobre el lugar que ocupa el arte escénico en la sociedad contemporánea. Actitud que empujaba hacia formas incipientes de encuentro y reconocimiento de las colectividades laborales y profesionales que se analizan en otras partes de este libro.

Sin embargo, no debemos olvidar que esta capacidad de reflexión que acompañó la experimentación de nuevas prácticas creativas a la distancia brotó en medio de miedos y suspicacias desencadenadas por la introducción de tecnologías digitales en un sector basado históricamente en la presencia física y emocional de los artistas. Queda mucho por saber sobre los efectos materiales y simbólicos de la digitalización de las artes escénicas y los nuevos procesos de desigualdad que han generado, y sobre los cambios en los procesos de producción y distribución de los productos culturales y la conexión entre productores y audiencias. Quedan aquí planteadas estas preguntas para futuras investigaciones.

Referencias

European Grouping of Societies of Authors and Composers [GESAC] (2021). *Rebuilding Europe. The cultural and creative economy before and after the COVID–19 crisis.* https://www.rebuilding–Europe.eu/_files/ugd/4b2ba2_1ca8a0803d8b4ced9d2b683db60c18ae.pdf

European Policy Brief (2020). *Managing Creative Economies as Cultural Eco–systems.* European Commission. https://disce.eu/wp–content/uploads/2020/07/DISCE–Policy–Brief–1.pdf

Guadarrama Olivera, R., García-Chanes, R. E., y Tolentino, H, (2023). Precariedad laboral en México. Artes escénicas durante la pandemia. *Revista Mexicana de Sociología*, 85(3), 755–781. https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2023.3.60780

Jeannotte, M. S. (2021). When the gigs are gone: Valuing arts, culture and media in the COVID–19 pandemic, *Social Sciences & Humanities Open*, 1(3). https://doi.org/10.1016/j.ssaho.2020.100097

Menger, P. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Éditions du Seuil/Gallimard.

Mercosur, Unesco, BID, SEGIB y OEI (2021). "Evaluación del impacto del COVID–19 en las industrias culturales y creativas". https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/Evaluacion-del-impacto-del-COVID–19-en-las-industrias-culturales-y-creativas.pdf> Consulta: 20 de enero de 2022.

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura [OEI] y Mercado Común del Sur [Mercosur] (2021). *Evaluación del impacto del COVID–19 en las industrias culturales y creativas*. https://unesdoc.Unesco.org/ark:/48223/pf0000380185.locale=es

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization [Unesco] (2020a). *Culture in crisis: Policy guide for a resilient creative sector*. https://unesdoc.Unesco.org/ark:/48223/pf0000374631.

Unesco (2020b). *Resiliart artists and creativity beyond crisis*. https://en.Unesco.org/news/resiliart–artists–and–creativity–beyond–crisis.

Unesco (2021). *Creative industries in the face of COVID–19: An economic impact outlook*. https://en.Unesco.org/creativity/publications/cultural–creative–industries–face–COVID–19.

CAPÍTULO 8

LA PANDEMIA COVID–19 Y SUS IMPLICACIONES PARA EL TRABAJO ARTÍSTICO EN BRASIL

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini

El objetivo de este texto es analizar las relaciones de trabajo en el campo artístico, especialmente en la música, en el contexto de la pandemia del COVID–19 en Brasil[1]. Me propongo comprender las conexiones entre las dimensiones políticas, sociales y sanitarias que se amplían y se fortalecen a través de las políticas públicas formuladas por el Estado nacional, en diálogo con el contexto de la globalización y el neoliberalismo (Sassen, 2010; Harvey, 2008; Chesnais, 1996; Dardot y Laval, 2016).

Metodológicamente, tres fuentes de búsqueda son abordadas: políticas públicas de la cultura, estadísticas y entrevistas[2] realizadas

1 En este texto presento resultados seleccionados en la investigación estadística, complementada por los testimonios de los artistas entrevistados y de la legislación de emergencia referente tan solo a Brasil. El texto se inscribe en un proceso de investigación más amplio, cuyo objetivo es analizar las relaciones observadas en el trabajo en el campo artístico, especialmente la música, considerando los cambios políticos y sociales a partir de las reformas aprobadas en Brasil y Francia en 2017. Me refiero a la Reforma Laboral y las Leyes de Migraciones cuyas implicaciones se acentúan en el contexto de la pandemia del Coronavirus que también afectó a los dos países, entre muchos otros en el mundo.

2 En este trabajo se retoman las entrevistas realizadas en investigaciones anteriores (ver referencias bibliográficas). Las relecturas de estas entrevistas tienen como objetivo preparar nuevas preguntas a proponer en este campo y periodo de investigación. En total, representan 247 entrevistas subdivididas entre las tres encuestas, realizadas en el periodo de 2003 a 2014 con artistas, especialmente músicos. Entre 2015 y 2018 realicé 32 entrevistas más, enfocándome en el tema migratorio.

a personas dedicadas a la música sobre sus vivencias en ese período. La experiencia de la pandemia de COVID–19 fue el tema central en 18 entrevistas realizadas a nueve músicos, siete interpretativos y dos productores de espectáculos, considerando su experiencia cotidiana durante ese período. Entre ellos, cinco músicos de orquesta pública y 11 músicos autónomos, sin vínculo laboral, con trabajo intermitente.

El trabajo artístico revela dimensiones singulares en los respectivos mundos del trabajo, ya sea en las relaciones formales (orquestas y docencia), ya sea en la forma predominante de trabajo intermitente y flexible, más evidente aún en su dimensión precaria al observar las separaciones y jerarquías presentes en las relaciones sociales de género y raza/etnia/color de piel (Kergoat, 2018; Hirata, 2018). En este análisis se procura comprender las implicaciones de las legislaciones emergentes que apoyaron a los artistas en este periodo caracterizado por la falta de trabajo en el contexto de la pandemia, considerando las cuestiones antes citadas.

La hipótesis que orienta este análisis se refiere a la relevancia de los Estados nacionales en la elaboración de las políticas de apoyo a los artistas en el periodo de la crisis, en contraste con los discursos neoliberales que destacan al mercado como agente promotor de condiciones económicas y sociales. Por ello, se destaca la relevancia de los movimientos sociales de los artistas, cuya movilización aún sigue siendo mayoritariamente en línea, con diferentes problemáticas relacionadas con el trabajo. La hipótesis articula cuestiones políticas y condiciones de trabajo, y elabora sus argumentos por medio de datos estadísticos, documentos institucionales y entrevistas.

En este contexto, también se procura comprender la expansión de las plataformas de *streaming*, soporte tecnológico para el trabajo

de los músicos que posibilitó la cercanía de los artistas con el público, en un periodo de grandes dificultades para la realización de espectáculos presenciales.

Considero que la globalización de la producción y la lógica financiera que la organiza políticamente han contribuido a la desregulación de las protecciones sociales relacionadas con el trabajo (Castel, 1998; Sassen, 2010, Chesnais, 1996). "Hacer más por menos" se ha convertido en un dogma respetado en las condiciones y las relaciones de trabajo, incluso en instituciones públicas que ahora son administradas por fundaciones y organizaciones sociales de derecho privado. En esta misma línea, el neoliberalismo atribuyó al Estado el papel de "crear y preservar una estructura institucional apropiada a esas prácticas; (...) establecer las estructuras requeridas para el correcto funcionamiento de los mercados" (Harvey, 2008).

El sector cultural durante la pandemia

En el periodo de gobierno de Jair Messias Bolsonaro la cultura fue uno de los sectores más afectados por las restricciones económicas, sociales y sanitarias impuestas por el COVID–19. Las reiteradas manifestaciones de crítica de la ciencia, la cultura y la educación orillaron a la población a no vacunarse, contribuyendo así a la muerte de más de 600,000 brasileños y brasileñas de todas las edades. La historiadora Lia Calabre (2020), al analizar los "distintos virus que nos destruyen", haciendo referencia al sector cultural, afirma:

> En la actualidad, Brasil enfrenta algunos virus que han golpeado duramente al sector cultural. El primero a destacar es el Coronavirus, que

> obligó a la adopción de medidas de aislamiento social, provocando la paralización de las actividades artísticas y culturales. Pero no es el único. El arte y la cultura del país han sufrido ataques sistemáticos de otros virus, como el de la intolerancia, el del autoritarismo, el del oscurantismo, el del conservadurismo, todos propagados en el fértil ambiente creado por un grupo que ascendió al poder, en especial en el gobierno federal, en la gestión que comenzó en 2019. (Calabria, 2020)[3].

Sin embargo, en ese contexto, el Estado estuvo presente gracias a las leyes de emergencia, aprobadas cuatro meses después del inicio de la pandemia (OMS, 11/ 03/2020), que reflejaban los resultados de la movilización de los artistas, los diputados y senadores progresistas, la sociedad civil y, sobre todo, las redes sociales. Después de todo, el aislamiento era la consigna para todos los adeptos de la ciencia. Mencionaré solamente dos:

- Ley Aldir Blanc N° 14017/20, del 29 de junio de 2020[4] (600 millones USD).
  El texto prevé tres maneras de distribución de los recursos, a saber:
  - Pago para los trabajadores de la cultura
  - Subsidio para la manutención de espacios culturales
  - Fomento a proyectos

3 El 1 de enero de 2023 asume la presidencia de la República en Brasil el presidente electo Luiz Inácio Lula da Silva por un periodo de cuatro años. Las políticas públicas en el campo de la cultura, a partir de entonces, siguieron nuevos rumbos, incluida la recreación del Ministerio de la Cultura.
4 Referencia: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2020/lei-14017-29-junho-2020-790359-normaatualizada-pl.pdf.

La Ley prevé que las instituciones financieras federales puedan proporcionar líneas de crédito y determina que haya prioridad de recursos del Programa Nacional de Apoyo a la Cultura (PRONAC) para actividades en plataformas digitales.

- Ley Paulo Gustavo, Ley Complementaria No. 195, de 2025 (772,400 millones USD)

Fue creada para incentivar la cultura y garantizar acciones de emergencia, en especial las requeridas como consecuencias del período de pandemia que impactó significativamente al sector en los últimos dos años. La popularmente conocida Ley Paulo Gustavo destinó 3.86 mil millones de reales del superávit financiero del Fondo Nacional de Cultura (FNC) a estados, municipios y al Distrito Federal, para el fomento de actividades y productos culturales.

Los artistas participaron en movimientos sociales que los fortalecieron políticamente y los acercaron como colectivo, luchando por derechos que pueden observarse hasta el presente (Danilo, Productor de Espectáculo, 2022 y 13/01/2024). No obstante, se han creado muchos obstáculos para la aplicación efectiva de las leyes aprobadas, tales como el retraso en la liberación de los fondos, con graves implicaciones diferenciadas para el sector artístico como consecuencia de la inserción anterior de cada colectivo o de cada artista, considerado individualmente, en el mundo del trabajo.

5 Referencia: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/leicom/2022/leicomplementar-195-8-julho-2022-792962-normaatualizada-pl.pdf.

Experiencias concretas descritas y expresadas también en las estadísticas[6]

En Brasil, la Encuesta Nacional de Muestreo de Hogares (PNAD por sus siglas en portugués) es elaborada por el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE) desde 2012. Fue creada con el objeto de monitorear los cambios en la fuerza laboral en Brasil, así como otras informaciones de corto, mediano y largo plazos.

Esta encuesta demuestra que, en el periodo comprendido en los diez años entre el primer trimestre de 2012 y el primer trimestre de 2022:

- La población empleada total creció 8.3% en ese período (de 88 a 95 millones).
- Sin embargo, el número de artistas creativos e interpretativos se redujo en 26.1% (de 289 000 a 213 000) y, particularmente, el de músicos, cantantes y compositores sufrió una reducción de 11.7% (120 000 a 106 000).

Es decir, contrariamente a la tendencia al alza del empleo en Brasil, los artistas y, entre ellos, los músicos, ya experimentaban una disminución significativa del número de empleos en el periodo citado. En este contexto, el periodo pandémico se instaló y agravó todavía más la situación para estos grupos de trabajadores artistas.

6 Datos sistematizados y analizados con la colaboración del doctorante André Krein, *Universidade Estadual de Campinas*, 2022.

Considerando el periodo más drástico de la pandemia, comprendido entre el primer trimestre de 2019 y el primer trimestre de 2022, se entiende que:

- La población total empleada en Brasil se redujo en 6%.
  Los artistas creativos e interpretativos registraron una disminución de 53.5% y de 72.7% en músicos, cantantes y compositores.

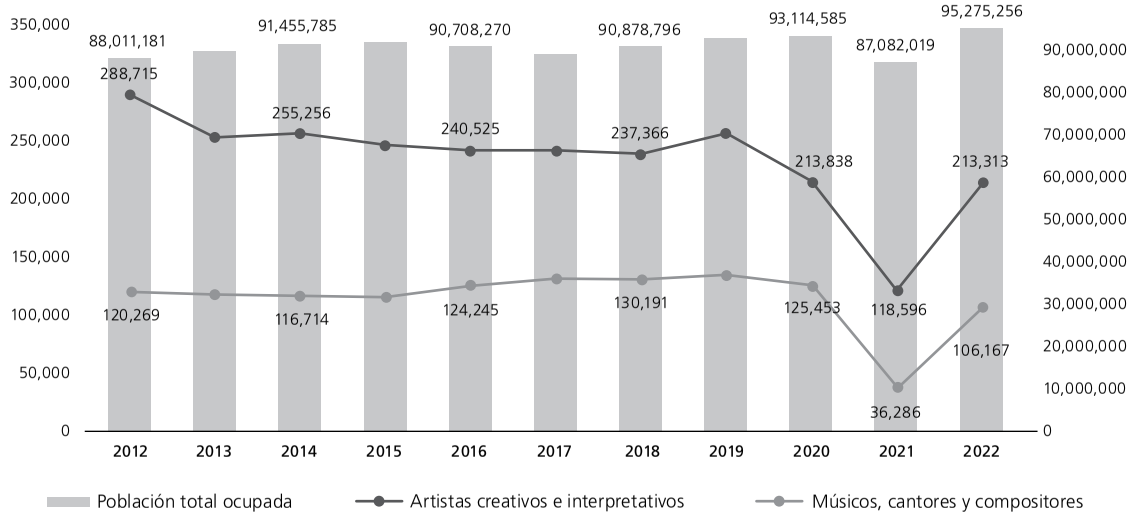
En 2022 hubo una relativa recuperación del número de trabajadores en las ocupaciones analizadas, pero aún por debajo de lo que se observaba antes de la pandemia (véase gráfica 8.1).

Entre otros resultados de investigación, aquí son consideradas dos dimensiones para el análisis de la relación entre la pandemia de COVID–19 que conjugó datos estadísticos, entrevistas de músicos divididos en dos grupos —con y sin vínculo de empleo—, y las políticas públicas de emergencia.

1. Desde la perspectiva laboral, se destaca, en primer lugar, el predominio de la informalidad, la ausencia de derechos vinculados al trabajo desde hace mucho tiempo observada en la historia del trabajo artístico en Brasil, pero intensificada en la pandemia. Un grupo restringido de músicos (3.5%) está inscrito en el trabajo considerado formal por tener derechos laborales asegurados y salario en periodo pandémico.

En ambos grupos es posible observar las diferencias y desigualdades desde la perspectiva de las relaciones sociales de género y de raza/

Gráfica 8.1 Evolución del número de artistas creativos e interpretativos, de músicos, cantores y compositores y de la población total ocupada. Primer trimestre de cada año (Brasil, 2012 a 2022)



Fuente: Microdatos PNAD Continua/IBGE. Elaboración propia.

color de piel. Hombres y mujeres, artistas blancos y negros, relatan diferencias en la forma cotidiana de vivir la profesión, aún más intensa en la pandemia.

2. **Cabe resaltar en los dos grupos la relevancia de las plataformas de *streaming* por las posibilidades creadas para mantenerse trabajando en línea. En todas las perspectivas mencionadas se observan las implicaciones de las políticas públicas.**

Trabajo con registro en cartera profesional o estatutario

La RAIS/ME[7] informa que, en el mercado laboral formal con registro en el país, hay dos formas de inserción según el tipo de vínculo laboral formal: Consolidación de las Leyes de Trabajo (CLT) o estatutarios (funcionarios públicos). En 2020:

- **Se encontraban bajo el régimen de Consolidación de las Leyes de Trabajo (CLT)[8] por tiempo indeterminado (contrato CLT estándar)**

7 La Relación Anual de Información Social (RAIS/MTE) es una fuente de datos organizada por el Ministerio de Trabajo y Previsión a partir de informaciones laborales enviadas anualmente por las empresas, instituciones, organizaciones y por el propio Estado (Decreto 76.900, de 1975). Se limita al mercado de trabajo formal en el país, que incluye dos modalidades: trabajadores contratados bajo el régimen de Consolidación de las Leyes de Trabajo (CLT) y los funcionarios públicos contratados por el Estado (tanto federal, como estatal o municipal), también denominados estatutarios.

8 La CLT existe desde el año de 1943. Fue aprobada mediante el Decreto 5.452/43, durante el gobierno del presidente Getúlio Vargas. "El surgimiento de la CLT es un poco diferente al de otras leyes, ya que no pasó por un proceso legislativo común. En ese momento se reunieron las legislaciones ya existentes sobre el Derecho Laboral. Fue por ese motivo que la ley recibió el nombre de Consolidación. Con el paso del tiempo y, acordes con las necesidades y los cambios en las relaciones laborales, las reglas se fueron actualizando y se incluyeron otras para proteger de mejor manera las relaciones

88.1% de los profesionistas del entretenimiento y las artes (52.1 mil); 53.9% de los músicos (4.8 mil) y 77.5% entre la población total ocupada (35.9 millones).

- Los estatutarios (empleados públicos), a su vez, representaban 9.3% de los profesionales del entretenimiento y las artes (5.5 mil); los músicos representaban 42.2% (3.7 mil) y 18.8 % de la población ocupada (8.3 millones).

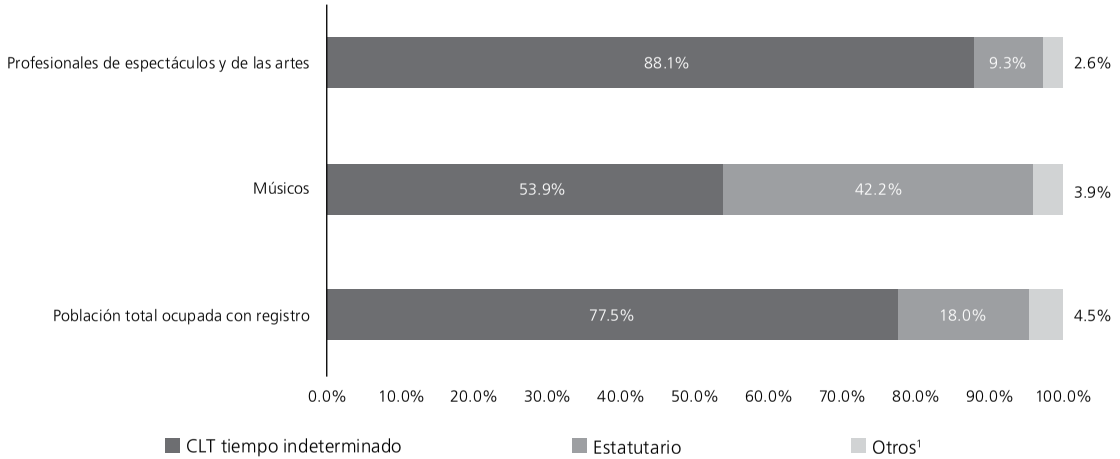
Se observa, por lo tanto, una mayor concentración de trabajadores en la Consolidación de las Leyes de Trabajo (CLT) entre los profesionales del entretenimiento y las artes en comparación con la media total de la población con registro. Por otro lado, de entre los músicos, se destaca a los empleados públicos estatutarios muy por encima de la media del total de la población ocupada (véase gráfica 8.2). Probablemente los músicos de orquestas de teatros públicos de diferentes estados eran despedidos en cualquier momento, a pesar de las reestructuraciones de orquestas de la década de 1990, lo que implicó una modificación del vínculo de los artistas estatutarios con la CLT. Esta modificación pone en evidencia uno de los mecanismos de supresión de los derechos laborales.

Las formas en que se fragilizaron las relaciones laborales y sus respectivos aspectos jurídicos se intensificaron en el contexto de la pandemia del Coronavirus (Unesco 2020a, 2020b, 2020c, 2021).

El Estado sigue siendo la principal institución de financiamiento de las actividades artísticas en Brasil (Segnini, 2006a; 2010). Sin em-

laborales y los derechos de los trabajadores". https://www.significados.com.br/clt/ - Consultado el 24/10/2025.

Gráfica 8.2 Distribución de acuerdo con el tipo de vínculo de profesionales de espectáculos y de las artes, músicos y población total ocupada con registro (Brasil, 2020)



[1] Independiente, temporario, aprendiz, CLT tiempo determinado, director, contrato por plazo determinado, contrato por tiempo determinado, contrato Ley Estadual y contrato Ley Municipal

Fuente: RAIS/ME. Elaboración propia.

bargo, en los últimos 30 años es creciente la participación de las grandes empresas en el financiamiento del trabajo artístico incentivado por las propias políticas públicas. Las formas de racionalización expresadas en las estrategias de las grandes corporaciones para hacer del arte un gran negocio, demuestran la interrelación de intereses que convergen entre sí (Rozier, 2017; Wu, 2006; Segnini, 2008 y 2019).

Se puede entender el significado de los cambios que generaron el fortalecimiento de las políticas neoliberales durante este periodo por la multiplicidad de formas de gestión de la función pública a través de instituciones privadas, fundaciones, organizaciones no gubernamentales y organizaciones sociales (Rozier, 2017; Segnini, 2006b).

El trabajo predominantemente informal, sin derechos

Una característica distintiva del trabajo de los músicos, cantantes y compositores, así como de los artistas creativos e interpretativos, en general, es la marcada presencia de la informalidad.[9]

En el primer trimestre de 2022, la tasa de informalidad de la población total ocupada fue de 40.1%. En el mismo periodo, la tasa de infor-

9 Medir la informalidad no es una tarea simple, el concepto mismo se entiende de diferentes formas entre muchos autores. (Véase Krein, 2017). Para el propósito en cuestión, se consideró la variable de posición en la ocupación de la PNAD Continua, estipulando como formales los empleados del sector privado con contrato de trabajo firmado, los empleados del sector público con contrato de trabajo firmado, los trabajadores domésticos con contrato de trabajo firmado, los servidores públicos y los militares. Por otro lado, la informalidad se compone de los empleados en el sector privado sin contrato de trabajo firmado, los empleados en el sector público sin contrato de trabajo firmado, los trabajadores domésticos sin contrato de trabajo firmado, los trabajadores familiares auxiliares y los trabajadores por cuenta propia. Los empleadores están fuera de este grupo.

malidad entre los artistas creativos e interpretativos fue de 60.9%, y de los músicos, cantantes y compositores de 77.6% (véase gráfica 8.3).

Es decir, casi todos los músicos, cantantes y compositores captados por la PNAD Continua eran informales, lo que significa que la experiencia de incertidumbre en el trabajo era intermitente y precaria.

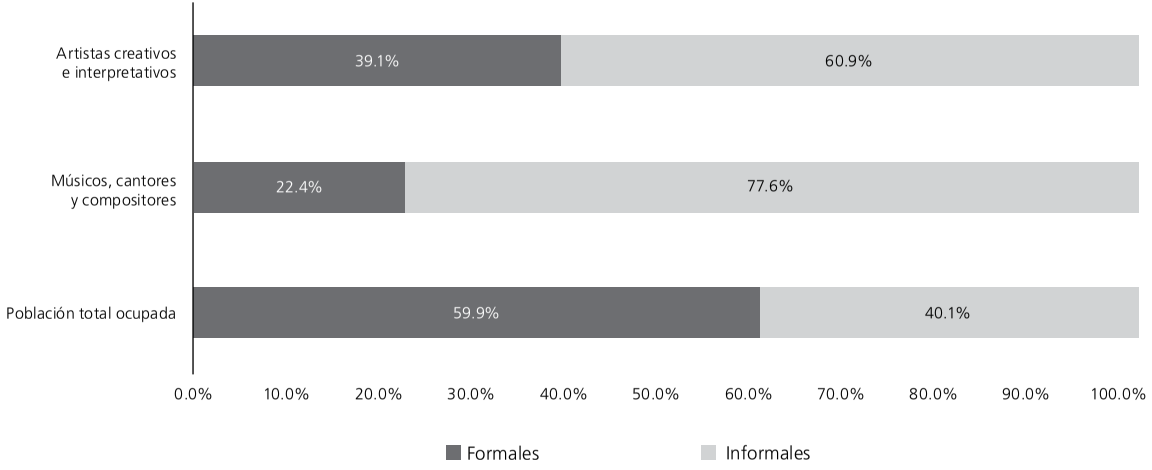
La informalidad es una constante en la precaria condición observada desde 2012 para los empleados en Brasil, aún más intensa para los artistas, especialmente los músicos. Sin embargo, en el periodo de la pandemia esto se intensificó. Esto quiere decir que, con el crecimiento de la informalidad, se observa que la población ocupada en el mercado laboral, en general, pasó de 47% (39.8 millones) a 50.4% (46 millones), en el periodo comprendido entre el primer trimestre de 2012 y el primer trimestre de 2022. Durante el periodo de la pandemia (considerado entre el primer trimestre de 2021 y el primer trimestre de 2022), al mismo tiempo que hubo un crecimiento del trabajo informal entre los músicos (99.3%), ocurrió una discreta reducción de los empleos informales entre los artistas en general (82.2%).

El artista es un trabajador cuya actividad material implica formación, compromiso y disciplina. Sin embargo, raramente se observan estas características en las relaciones de trabajo (Menger, 2003; Becker, 2014; Marx, 2023). Como trabajador, pertenece a la *classe-que-vive-do-trabalho*[10], aunque intermitente, en condiciones precarias (Antunes, 1999).

Es común que se observen tensiones constantes entre la práctica artística creativa y la compra y venta de su trabajo, ya sea bajo la forma de trabajo asalariado con contrato profesional firmado y derechos

10 Literalmente, "Clase social que vive del trabajo".

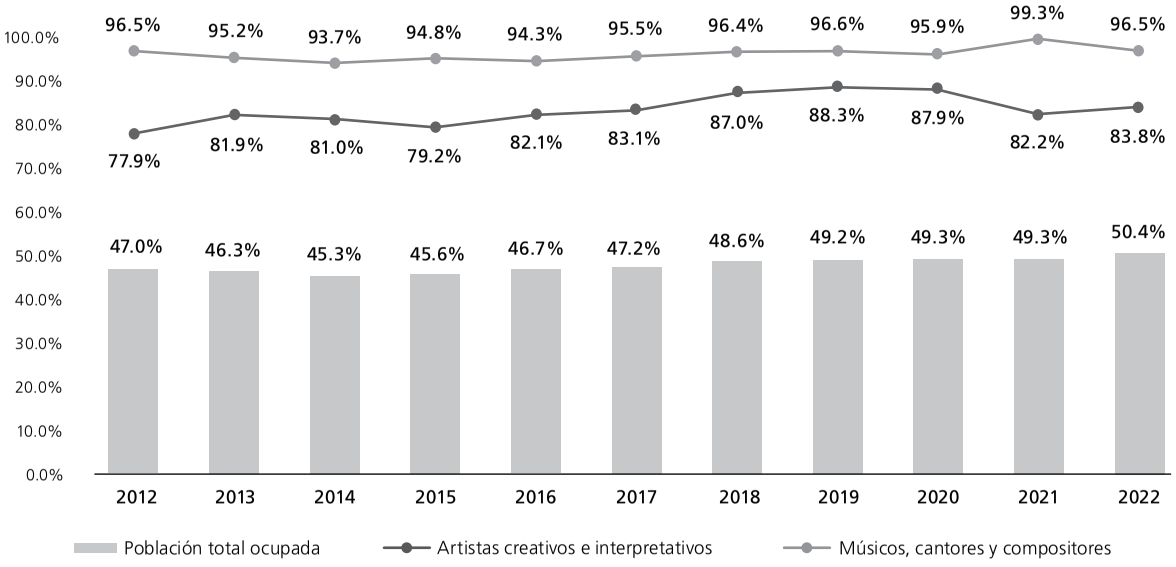
Gráfica 8.3 Proporción de formales en informales[1] entre artistas creativos interpretativos, músicos, cantores y compositores y entre la población total ocupada (Brasil, primer trimestre de 2022)



[1] Empleados en el sector privado sin registro, trabajadores domésticos sin registro, trabajadores familiares auxiliares, trabajadores por cuenta propia y empleadores sin registro fiscal.

Fuente: Microdatos PNAD Continua/IBGE. Elaboración propia.

Gráfica 8.4 Evolución de la tasa de informalidad amplia[1] entre artistas creativos e interpretativos, entre músicos, cantores y compositores y entre la población total ocupada. Primer trimestre de cada año (Brasil, 2012 a 2022)



[1] Empleados en el sector privado o público sin registro, trabajadores domésticos sin registro, trabajadores por cuenta propia y trabajadores familiares auxiliares.

Fuente: Microdatos PNAD Continua/IBGE. Elaboración propia.

laborales, o en la forma de trabajo intermitente, precario, y con multi actividades. Así, el trabajo que constituye la obra artística está casi siempre oculto por idealizaciones/omisiones.

La pandemia golpeó el trabajo artístico de diferentes formas, con implicaciones desiguales dependiendo del sexo y la raza/color de piel, pero sobre todo hizo más evidente la inserción desigual del artista en el mundo del trabajo anterior a la pandemia.

Los recortes en los presupuestos de las instituciones vinculadas al Estado en el periodo del COVID–19 fueron contundentes y frecuentes, implicando restricciones en el ejercicio del trabajo artístico, especialmente para los músicos de espectáculos en vivo, también nombrados independientes[11].

La posibilidad de trabajo del artista ha sido profundamente golpeada, tanto para aquellos que trabajan en teatros públicos, que son organismos estables, como para los independientes autónomos, por cuenta propia o sin contrato, en realidad *precários*[12], que sobreviven del arte (y de la música), de función en función, en multiactividades, no siempre vinculadas al arte, como hacer y vender trufas como estrategia de supervivencia, tal como la narra uno de los músicos entrevistados (Segnini, 2021).

Por su parte, los músicos de la Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo (OSESP, por sus siglas en portugués), con derechos labora-

11 Ejemplo de estos recortes es la suspensión del ProAC - (Programa de Acción Cultural) (Véase Moura, Eduardo. *"Suspensão de ProAC pode causar um baque histórico para cultura"*. Folha de São Paulo, 19 de enero de 2021, p. B13.

12"Que no es estable o seguro, sujeto a eventualidades", de acuerdo con el diccionario Michaelis de la Lengua Portuguesa. https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/prec%C3%A1rio/ Consulta: 19/06/2024.

les (Consolidación de las Leyes de Trabajo CTL) hacen referencia a la pandemia del coronavirus como un periodo enriquecedor porque posibilitó estudios libres, formación de dúos y cuartetos, innumerables grabaciones en vivo por iniciativa propia y también para la OSESP. La reducción salarial de 30% del valor del salario fue acordada entre el empleador y sus músicos por un periodo de seis meses.

Uno de los músicos entrevistados, con una relación laboral, atestigua lo siguiente:

> [...] Creo que es un privilegio poder tocar un instrumento en un momento así, porque es un momento en el que acabamos tomando a la música como una aliada, como un alimento mismo. Así que realmente para mí fue un momento en el que pude volver a mis estudios de la manera más pura, ¿sabes? Casi como si estuviera allí en la época de la universidad, hace 30 años, donde tenía tiempo y cabeza solo para estudiar. Entonces, fue de alguna manera una reanudación de ese tiempo, porque después que la gente entra en la vida profesional todo se vuelve tan rápido, el mundo era muy rápido. Creo que para todo el mundo fue una desaceleración (A. H. Violonchelista, 17/09/2020).

El inicio de la pandemia es descrito por uno de los violinistas entrevistados como un choque, un momento que exigió "reimaginar el futuro":

> [...] Entonces, creo que, como todos, al principio me quedé en shock total. Estábamos en una semana de actividades, dando clases, haciendo grabaciones y todo eso, ¡y de repente puff!, todo paró. Entonces yo comencé a pensar y conversar mucho con mis colegas, con mi compañero aquí en la casa hablando cómo es que la gente iba a lidiar con eso, cómo es que

> la gente iba a reimaginar nuestro futuro. De repente, el futuro tenía otra cara que la gente desconocía, (le hace gracia) la gente no sabía lo que iba a pasar, y yo no sabía si iba a tener empleo al final de todo esto. Las orquestas comenzaron a parar, la gente en la OSESP recibió un recorte en el salario, un recorte temporal. En el otro empleo, yo recibí un recorte del 50%, dejé de recibir, obviamente, de dar clases y todo eso. Pero nos mantuvimos todo ese tiempo. Entonces, pienso que, a pesar del miedo al futuro, yo comencé a pensar de otra forma: "¡*Wow*! Ahora la gente tiene tiempo para hacer lo que quiera". Y lo que obviamente más nos faltaba era hacer música, y de repente no estaba haciendo música. Creo que esa fue la peor parte, que de repente, ¡un día estábamos haciendo conciertos cada semana y de repente ¡Puff, se acabó! No estábamos haciendo música, ni solos en casa, y mucho menos con otras personas (M. T. Violinista, 20/10/2020).

Músicos intermitentes en situación precaria

Las estrategias desarrolladas en la búsqueda de trabajo y de oportunidades de acercarse al público son también reiteradas por los artistas sin relación laboral que tienen en la música una posibilidad de creación y de pago. Guga Costa y Monica Salmaso, músicos entrevistados en 2020, son ejemplos demostrativos. Al respecto, el primero afirma lo siguiente (G. C., 2020)[13] :

> Bien, con la pandemia yo tuve casi por completo todos mis trabajos suspendidos, pospuestos o cancelados; como productor, como músico, como

13 Entrevista con el músico Guga Costa realizada por Liliana Segnini en 2020.

compositor. [...] Después de un primer momento, más de observación que de acción en sí, desde la mitad de la pandemia hasta ahora, empezamos a hablar mucho sobre cuál es el papel del arte en la sociedad, cómo es que el arte podría incluso ayudar en algunos contextos como el de la salud mental, de la educación, hasta de la construcción y otros campos. [...] En primer lugar, volví a componer después de un buen tiempo, mucho tiempo, después de más de cinco años e hice una serie de nuevas canciones que surgieron de esta resignificación de la propia casa.

Además, dentro del contexto de la conexión del arte con la salud mental, vino el deseo de una idea para hacer serenatas. Nunca antes había hecho una serenata, nunca lo había hecho hasta entonces, y empecé a hacer algunas serenatas en las casas de la gente. Y después de la invitación de una amiga, de otro amigo, la cosa se fue divulgando por sí sola, de boca a boca, y algunas personas me llaman hoy diciendo: "Mira, mi hijo no está tan bien. Me gustaría darle una buena dosis de música", o "Mi madre no está tan bien esta semana, me gustaría darle una serenata el fin de semana".

Y con eso he estado haciendo una serie de serenatas, y ha sido una relación genial porque extingue el escenario y retoma esa relación de persona a persona, y así, fue muy emocionante. Son pequeños *shows*, son mini *shows*, presentaciones cortas de cuatro a cinco canciones, que ocurren en las casas de la gente, o también aquí en la Casa Amalgama, pero desde ahí es otro contexto, la gente puede llegar en coche y ver desde fuera de la Casa Amalgama, como si fuera un *drive show*.

Entonces, son cosas muy nuevas para nosotros. Es claro que todavía son muy puntuales y esporádicas, pero ha sido un trabajo muy interesante.

Además, teníamos la cabaña. *Caseirinho* eran los espectáculos que se llevaban a cabo en la sala de la Casa Amalgama hasta para 40 personas, en un lugar de contemplación, de disfrute musical. Y como no podemos ha-

cer las reuniones, surgió la idea de hacer el *zoomzeirinho*. Es decir, hacer una presentación para un grupo de amigos, para un grupo de personas dentro de la plataforma Zoom. Y nosotros ya tuvimos una primera experiencia que fue muy buena, en la que conseguimos una muy buena calidad de sonido y también de imagen. Y con eso ya estamos enganchando dos o tres presentaciones más dentro de esta plataforma del Zoom, haciendo un *Caseirinho,* juntando gente, juntando amigos o no necesariamente personas que se conocen, dentro del Zoom para ver un show de música. Y me he inspirado bastante en las experiencias de la Casa de Francisca, que ha llamado a cineastas para dirigirlos en vivo, dentro de nuestras posibilidades, claro, y otras iniciativas que nos traen también a este campo de experimentación en la música.

Así que, además de las serenatas, los *zoomzeirinhos* también han rodado bastante, y las composiciones que volvieron dentro de ese contexto de resignificación de la propia casa, se abrieron al espacio creativo de una manera muy interesante.

Bueno, además, al comienzo de la pandemia, también reanudamos una producción de trufas originales aquí en Casa Amalgama como forma de ayudar al pago de los costos fijos de la casa. Ha sido un apoyo muy, muy agradable para nosotros en este momento, ya que mis trabajos están prácticamente en ceros, mis ganancias también, excepto las presentaciones esporádicas de serenatas y *zoomzeirinho.*

El trabajo intermitente que caracteriza al mayor número de presentaciones de músicos se agravó durante la pandemia. Los artistas de la música que consiguieron trabajo procuraban experimentar su condición precaria de forma creativa (Guadarrama et al., 2021; Segnini, 2021).

Mujeres artistas: algunas conquistas y mucho por mejorar

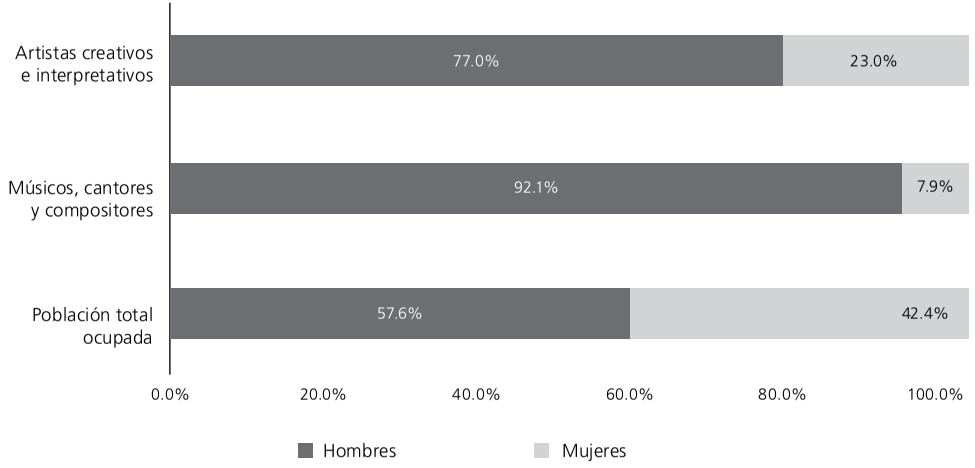
Considerando el periodo desde el primer trimestre de 2019 al primer trimestre de 2021, intervalo que capta el impacto de la pandemia con mayor intensidad, se observa que:

- En la población total empleada, la reducción del número de hombres con empleo fue de 3.7% y de mujeres de 9.0%
- En el conjunto de compositores e intérpretes, la reducción del número de hombres ocupados fue de 56.0% y de mujeres de 46.0%
- Hubo una reducción mayor entre las mujeres que entre los hombres en la ocupación de músicos, cantantes y compositores: 75.1% y 72.4%.

Como puede observarse en la gráfica 8.5, en el primer trimestre de 2022 había una proporción mucho mayor de hombres que de mujeres en los trabajos enlistados en el mercado laboral en general, principalmente entre los músicos. Los hombres representaban 77% de los artistas creativos e interpretativos y las mujeres solo 23%. Entre los músicos, cantantes y compositores, la diferencia es aún mayor, con 92.1% y 7.9%, siendo a favor de los hombres. En contraste, en la población empleada en su conjunto, los hombres representaban 57.6% y las mujeres 42.4% del total de trabajadores ocupados en el periodo.

Los argumentos que justifican la diferencia de género en este trabajo cualificado y artístico, en opinión de un violonchelista y un violinista, se atribuyen a la división sexual del trabajo presente en la cultura brasileña. Esto confirma el análisis de Hirata y Kergoat (2020), quienes afirman que la existencia de la separación entre el trabajo de hombres y de mujeres construye jerarquías. El trabajo de los hombres

Gráfica 8.5 Proporción de hombres y de mujeres entre artistas creativos e interpretativos, músicos, cantores y compositores y entre la población total ocupada (Brasil, primer trimestre de 2022)



Fuente: Microdatos PNAD Continua/IBGE. Elaboración propia.

tiene más valor que el de las mujeres. El ejemplo de la OSESP (Orquesta Sinfónica de São Paulo) corrobora la afirmación.

> Creo que lo que sucede con la mujer es que muchas terminan dejando la profesión porque acaban casándose, cuidando de la familia. (...) el lugar de la mujer ya ha mejorado mucho, pero todavía tiene un gran camino por recorrer cuando se compara con países europeos e incluso con los Estados Unidos (...) Y creo que eso, junto con la pandemia, fue una cosa que hizo para mí muy difícil mantener un ritmo de estudios y conciliar las cuestiones de la casa, en el día a día con el niño. Tengo un hijo de 3 años (Música, violonchelista, entrevista realizada en línea el 17/09/2020).
>
> Creo que tienen muchas preguntas. Usted ha planteado una cuestión muy presente en la actualidad, que es la cuestión de género, el papel del hombre y de la mujer en la sociedad brasileña. (...) Claro, yo también quería trabajar y ser súper exitosa y ser *spalla*, también podría buscar eso (...) Esto es una herencia cultural que tenemos y que siempre está presente en nuestras vidas (A. M., músico, violinista, 25/09/2020).

Los músicos negros y pardos[14] fueron los más afectados por la pandemia

El impacto de la pandemia, considerando el grupo analizado por la raza/color de piel, también en el periodo de 2019 a 2021, indica que el número de trabajadores artistas creativos e interpretativos blancos se redujo en 38.2% y el de negros y pardos en 65.8%. Entre los músi-

14 Término brasileño que describe a la población de origen étnico mixto (IBGE).

cos, cantantes y compositores ocurre una tendencia similar, con la caída de 64.2% entre los blancos y 78.3% entre los negros y pardos. Esto merece compararse con la población total ocupada en el mismo periodo, donde el número de trabajadores blancos disminuyó 4.3% y el de trabajadores negros y pardos 7.5%. Por su parte, en 2022 53.7% de los músicos eran negros, cifra muy cercana a su porcentaje de participación en el total de la población ocupada en Brasil.

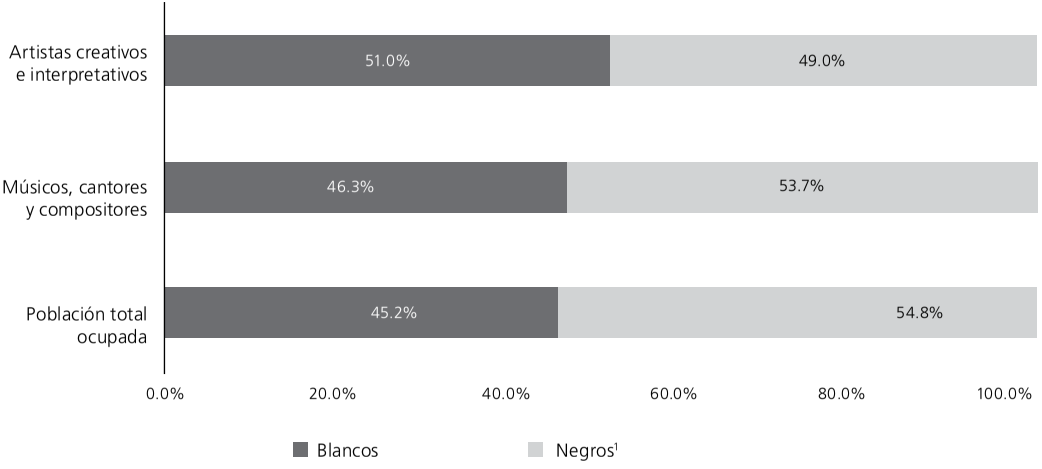
La participación de personas negras y pardas presentaba un crecimiento mayor al de los empleados blancos en el mercado laboral (tanto en las ocupaciones seleccionadas como en la población total ocupada); en la pandemia hubo una mayor reducción del número de negros (también entre músicos y artistas, así como en la población total ocupada). La hipótesis considerada es que los trabajos que ese grupo realizaba eran más vulnerables a los cambios del mercado, evidenciando una mayor precariedad del trabajo en la población negra o parda.

Los teatros públicos refrendaron esta afirmación. La investigación de campo demuestra que las orquestas están compuestas en su mayoría por músicos blancos y los técnicos de escenario son predominantemente negros y pardos.

Plataformas digitales y música grabada: nuevas dimensiones en el trabajo del artista

La música grabada es otra forma de arte industrial, más allá del cine. Cambia la situación del mundo musical, hasta entonces limitado al instante de la interpretación (Lipovetsky y Serroy, 2015), a la vez que provoca también cambios en las formas de crear y divulgar el trabajo artístico, en la ya existente tensión entre el arte y el mercado.

Gráfica 8.6 Proporción de blancos y de negros[1] entre artistas creativos e interpretativos, músicos, cantores y compositores, y entre la población total ocupada (Brasil, primer trimestre de 2022)



[1] Categorías negra y oscura de la variable de color/raza del IBGE.

Fuente: Microdatos PNAD Continua/IBGE. Elaboración propia.

El fonógrafo, creado por Edison (1878-1880), fue rápidamente transformado en un aparato más ligero, en equipo doméstico, abriendo así un inmenso mercado. En 1904, Víctor grabó al tenor italiano Enrico Caruso, que se convertiría en la primera estrella mundial de la historia del disco, con casi 400 discos grabados hasta su muerte en 1921 (Lipovetsky y Serroy, 2015).

> El perfeccionamiento de las técnicas, en particular el paso a la grabación eléctrica en 1924, hizo que la música penetrara en un número creciente de hogares, incluso obreros[15]. En 1929, se vendieron 150 millones de discos en los Estados Unidos, 30 millones en Inglaterra y Alemania, 10 millones en Francia, pero también en Japón, Brasil, Argentina y Finlandia (1 millón en 1929). Después del marasmo de los años 1930, la situación se restableció: en 1940, la producción americana, que había caído a 15 millones de discos vendidos en 1932, subió a 127 millones.

"Treinta gloriosos años del disco de vinil", caracterizan una prosperidad sin precedentes para la industria del disco, nombrada también "capitalismo artista". Hasta finales de 1970 se observó un crecimiento de 10 a 20% por año en la industria mundial del disco. La música se tornó, verdaderamente, un producto de consumo masivo (Lipovetsky y Serroy, 2015).

> Contrariamente a la tesis sustentada por Benjamin, la multiplicación al infinito de las reproducciones técnicas del sonido y de la imagen no

15 Tournès, *Du phonographe au MP3: Une histoire de la musique enregistrée*, XIX-XXIe siècle. Éditions Autrement, 2008.p.53 (Colección de Memorias).

> hace desaparecer el valor propio del original, pero aumenta el valor de la autenticidad de éste, creando excepcionales efectos de presencia, una nueva densidad del mundo de la música y de la imagen, una sensación inédita de intimidad con las estrellas. No hay idolatría de los artistas sin los instrumentos materiales de reproducción y difusión del sonido y de la imagen: la grabación de la música y la repetición de su consumo es que proporcionaron las condiciones materiales de advenimiento de los ídolos del negocio del entretenimiento. Como señala Nathalie Heinich, las estrellas "no son reproducidas porque son estrellas, pero son estrellas porque son reproducidas"[16].

Durante la pandemia del coronavirus, se encontró un apoyo en las plataformas digitales, también llamadas de *streaming*, para poder estar cerca del público, ser visto, escuchado y seguido. En ellas se hicieron presentes los dos grupos de músicos citados, desde la perspectiva de los vínculos de trabajo, es decir, con contrato de larga duración (bajo régimen de Consolidación de las Leyes de Trabajo y de los funcionarios públicos estatutarios) o los músicos intermitentes, también nombrados autónomos o informales, pero sobre todo precarios. Esta no fue una cuestión específica del contexto brasileño, sino de los países afectados por la pandemia de COVID–19, como puede observarse en el debate actual en el Parlamento Europeo. Poco a poco, se fue reconociendo que los problemas entre músicos, creadores o interpretativos, y la nueva base técnica del *streaming* requerían ser regulados.

16 Nathalie Heinich, *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*. Gallimard, 2012, p.21.

El Parlamento Europeo reconoció la necesidad urgente de mejorar las condiciones históricamente inestables de los artistas, agravadas por la pandemia y el crecimiento de las plataformas de *streaming*.

> El Parlamento exhortó a la Comisión a proponer un "Estatuto Europeo del Artista", estableciendo un cuadro común para las condiciones de trabajo y normas mínimas para todos los países de la Unión Europea. Los Estados miembro también deben garantizar que los trabajadores independientes y autónomos, incluyendo artistas y trabajadores culturales, tengan acceso a la negociación colectiva, dicen los eurodiputados en una resolución aprobada el miércoles (febrero de 2023) por 543 votos a favor, 50 en contra y 107 abstenciones. (...) Los eurodiputados también piden programas específicos para apoyar a jóvenes creadores e innovadores para que se desplacen y trabajen en toda Europa. Ingresos de derecho de autor y plataformas de *streaming*. Debido a la pandemia, tanto los artistas como el público son cada vez más dependientes de las plataformas de *streaming* digital, que imponen "cláusulas de rescisión" a los autores, adquiriendo los derechos de autor completos a cambio de un pago único, privando así a los autores de recibir un pago cada vez que su trabajo sea reproducido. Los eurodiputados piden a la Comisión que resuelva esta cuestión y garantice que los ingresos sean distribuidos equitativamente entre todos los creadores, artistas y titulares de los derechos. Defiende la libertad artística.[17]

17 Referencia: https://www.europarl.europa.eu/news/pt/press-room/20231117IPR12106/melhores-condicoes-de-trabalho-para-os-artistas-e-os-trabalhadores-da-cultura

La discusión política presente en el Parlamento Europeo considera las afirmaciones de la ponente Mónica Semedo (2021), quien sostiene que en 2020 el sector cultural y creativo en la Unión Europea registró pérdidas de negocios superiores al 30%, una pérdida acumulada de 199 millones de euros con los sectores de la música y de las artes escénicas, del orden de 75% y 90%, respectivamente.

> Incluso antes de la pandemia, muchos artistas estaban luchando y necesitaban de un segundo ingreso para tener una vida decente. Instamos a los Estados miembro y a la Comisión a tomar medidas específicas para enfrentar a los ingresos inestables, al trabajo no remunerado y la inseguridad laboral, así como a salvaguardar un nivel mínimo de ingreso para artistas y profesionales de la cultura. Necesitamos también evitar trámites burocráticos, como licencias de trabajo o para la realización de festivales, así como la doble tributación para los artistas que trabajan más allá de las fronteras.

En Brasil, también las plataformas digitales (YouTube, Spotify, Instagram, Facebook, etc.) constituyen una posibilidad considerable de trabajo y de acceso al público, incluso con ingresos irrisorios en función del número de visitas y descargas (Segnini, 2022).

Un ejemplo relevante fue la creación del Proyecto *Ô de Casa* por la brasileña Mónica Salmaso, de acuerdo con una entrevista sobre ese proyecto, quien sostuvo que "la tecnología para la grabación de vídeos demandó un largo aprendizaje, pero lo hicimos". El 22 de marzo de 2020 se hizo la primera grabación y el 2 de septiembre de 2021 ya habían finalizado y estaban disponibles en la plataforma YouTube 173 grabaciones, mientras otras tantas estaban en proceso. Ese arduo trabajo

representó 44 mil seguidores inscritos en su página, con 3,389,534 visualizaciones.

> Mónica se dice contrariada con el modelo de negocios actual basado en la predominancia de los servicios de *streaming*. Y defiende que eso debe ser repensado. La realidad de la remuneración es "medieval", afirma. "Aquella asignación ridícula de 30,000 reales para seis cuentas en Spotify... Para mucha gente, la percepción de que aquello (la música) es un producto por el cual el pago es nulo. Esto no equivale a comprar un CD. Ya es una devaluación, es una piratería oficial" (Periódico Folha de São Paulo, Columna de Mónica Bérgamo, Bianka Vieira, 25/2/2023 p. C2).

Para los músicos de orquesta, con salario parcial pero sin trabajo en el periodo de la pandemia, esta también fue una posibilidad de continuar la interpretación de la música, ampliando la dimensión física del escenario.

> Entonces dijimos: "¡Vaya!" así que cuando empezamos, tuvimos la idea de crear lo que llamamos Orquesta Digital, que sería una orquesta digital internacional, como dice el nombre. E hicimos, no sé cuántos proyectos hicimos, creo que siete, tal vez, proyectos que comenzamos a grabar cada uno desde su casa, con personas de todo el mundo. Grabamos la... yo hice varias cosas con Emmanuele Baldini que es el *spalla* de la OSESP, con Alejandro Aldana que es *spalla* del Teatro Municipal y algunos colegas de la OSESP, pero yo comencé a tener contacto con personas con quien no tenía contacto hacía muchos años. Así que esto fue, en realidad, una oportunidad para reencontrarse con colegas, músicos, amigos, con quienes toqué hace 20 años, cuando vivía en los Estados Unidos. Entonces eso fue una pequeña ventaja de todo eso, de reconectar con esas personas y tocar con

> ellas, entre comillas, a la distancia y hacer estos proyectos. Así que tocamos con personas de los Estados Unidos, México, Chile, Europa, Australia, África, Jamaica, varios lugares. Entonces, hicimos creo que siete u ocho videos, no sé cuántos, inclusive hicimos uno, fue después de esa crisis allá en los Estados Unidos con George Floyd, con el asesinato de George Floyd, hicimos un video solo con solistas negros, *Black Lives Matter*, todo eso. Hicimos otro video con cantantes cantando (*Singers of Love)* para conmemorar el mes del orgullo LGBT y así sucesivamente, tratando de unir a las personas a través de la música, aunque cada persona estaba físicamente separada, en su casa, esparcida por el mundo. Esa fue entonces una idea de la Orquesta Digital Internacional, y queremos continuar ahora que las cosas están regresando, aunque son un poco más difíciles. Tengo un proyecto en marcha, de hecho, no hemos tenido tiempo de montar, es la Acuarela de Brasil, que es, como, casi un himno nacional, el segundo himno nacional brasileiro, con una participación creo que, de 20 violines del mundo entero, (...) 20 violines de todo el mundo y un grupo de estudiantes de África, de Kenia, un grupo de estudiantes de Jamaica y un grupo de estudiantes de un proyecto social en Curitiba. Así que espero que en las próximas semanas la gente consiga un contacto muy bonito, con un arreglo para 10 violines, estamos poniendo 20 violines, pero un arreglo de 10 violines de un amigo, amigo colega (M. T., violinista, 20/10/2020).

Las plataformas digitales en el campo de la música representan nuevas formas de trabajo que se multiplicaron en el periodo de la pandemia. Se trata de un campo de investigación que a futuro merece ser mejor sistematizado. Las plataformas de *streaming* digital representan posibles opciones para acercar al público a los teatros vacíos y a los artistas sin trabajo.

Consideraciones finales

La generalización de la condición salarial ha sido una de las características del siglo XX. Limitada al surgimiento de la clase obrera del siglo XIX, esta condición se extendió poco a poco a otras categorías del mundo laboral como agricultores, empleados, profesionistas y artistas. En este proceso, el salario ha configurado históricamente las relaciones sociales establecidas entre el Estado, el capital, las instituciones sindicales, los propios trabajadores a menudo organizados en movimientos sociales, asociaciones de clase y profesionales. Los artistas, en menor número en tanto categoría profesional, también han formado parte de este proceso, e incluso han construido instituciones que los representan y se expresan por medio de movimientos sociales[18].

Resultados de investigaciones anteriores (Segnini, 2006a; 2006b; 2008; 2010; 2019) se confirman en el presente trabajo. Señalan algunas dimensiones relevantes, tales como la articulación entre el arte y las políticas públicas, tanto en los aspectos relacionados con el financiamiento como con las condiciones y las relaciones laborales, y de la consustancialidad de las relaciones sociales, dimensiones vivenciadas también por los artistas en el contexto de la pandemia del Coronavirus.

La pandemia del COVID–19 afectó profundamente al trabajo y a los trabajadores de la cultura, del arte y del espectáculo en vivo. La pandemia afectó mucho más a los artistas, en general, y a los músicos, particularmente, que al total de la población ocupada. Entre ellos, las

18 Destaco: *Arte contra Barbárie*, Brasil.

mujeres y los negros/pardos fueron los más afectados, en el periodo 2019 a 2021, intervalo que muestra el impacto de la pandemia, según la base de datos de la PNAD/ IBGE.

Una característica predominante del trabajo de los músicos, cantantes y compositores, así como de los artistas creativos e interpretativos en general, era la ya relevante presencia de la informalidad o trabajo inseguro, precario (sin derechos laborales) presente en el periodo previo a la pandemia, pero de manera más marcada.

El trabajo intermitente que caracteriza a la mayoría de las presentaciones de músicos se agravó durante la pandemia. Los artistas de la música que consiguieron trabajo buscaron vivenciar las condiciones precarias de forma más creativa.

Los Estados nacionales, en mayor o menor medida, respondieron a los movimientos sociales organizados por los artistas con la creación de condiciones para minimizar los problemas sociales vividos.

La cercanía entre el quehacer artístico y su público fue una de las preocupaciones en los dos grupos analizados. Las plataformas digitales (YouTube, Spotify, Instagram, Facebook, etc.) fueron consideradas una posibilidad de trabajo, de acceso al público, aunque con un pago irrisorio, en función del número de visitas y de descargas.

Los resultados de esta investigación confirmaron la articulación entre el arte y las políticas públicas, tanto en los aspectos relativos al financiamiento como en las condiciones y relaciones de trabajo, en las relaciones sociales y las innovaciones tecnológicas. El papel del Estado sigue siendo central en este análisis sociológico sobre la vida de los artistas en el contexto de la pandemia del Coronavirus. Las formas que han tomado las protestas y sus reivindicaciones, también analizadas en el presente trabajo, desafían los derechos ya adquiridos en la pandemia, un periodo caracterizado por la ausencia de trabajo.

Referencias

Antunes, R. (1999). *Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. Boitempo Editorial.

Becker, H. E. (2014). E *Mozart? E O Assassinato?* (Tradução de Guilherme Santana e Simone Rocha). *RBCS*, Vol. 29, nº 86, p. 5-13.

Calabre, L. (2020). A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. *Extraprensa*, v. 13, n. 2, p. 7 – 21.

Castel, R. (1998). *Metamorfoses da questão social: uma crônica do salário.* Editora Vozes.

Chesnais, F. (1996). *A Mundialização do Capital*. Editora Xamã.

Dardot, P. y Laval, C. (2016). *A Nova Razão do Mundo: Ensaio sobre a Sociedade Neoliberal*. Coleção Estado de Sítio, Editora Boitempo.

Guadarrama Oliveira, R., García-Chanes, R. E. y Arellano Tolentino, H, (2023). **Precariedad laboral en México. Artes escénicas durante la pandemia**. *Revista Mexicana de Sociología*. V. 85, núm. 3: p. 755-781.

Harvey, D. (2008). *O neoliberalismo História e implicações*. Edições Loyola.

Heinich, N. (2012). *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*. Gallimard.

Hirata, H. (2018). Care et intersectionnalité, un enjeu politique. Maruani, M. (Org.). *Je travaille, donc je suis: perspectives féministes.* La Découverte, pp. 64-74.

Hirata, H. y Kergoat, D. (2020). Atualidade da Divisão Sexual e Centralidade do Trabalho das Mulheres. *Brasil: Política e Trabalho, Revista de Ciências Sociais*.

Kergoat, D. (2018). Le travail, un concept central pour les études de genre ?. Maruani, M. (Org.). *Je travaille, donc je suis : perspectives féministes*. La Découverte, pp. 248-254.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *A Estetização do Mundo: Viver na Era do Capitalismo Artista*. Companhia das Letras.

Marx, K. (2023). Capítulo VI (inédito) Manuscritos de 1863-1867, *O Capital*, Livro I, Boitempo Editorial.

Menger, P. (2003). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme.* La République des idées, Le Seuil.

Rozier, S. (2017). Le mécénat culturel d'entreprise dans la France des années 1980-1990 : une affaire d'État. *Genèses*, 4 (n. 109), p. 80-99. https://www.cairn.info/revue-geneses-2017

Sassen, S. (2010). *The mobility of labor and capital*. Cambridge University Press.

Segnini, L. (2006a). Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. Ricardo, A. (Org.). *Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil*. Boitempo, v, p. 321-336.

Segnini, L. (2006b). Accords dissonants: rapports salariaux et rapports sociaux de sexe dans des orchestres. Falquet, J., Hirata, H., Lautier, B. *Travail et mondialisation. Confrontations Nord/Sud.* Cahiers du Genre. L' Harmattan.

Segnini, L. (2008). Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França. Costa, A. de O.; Sorj, B., Bruschini, C., Hirata, H. (Orgs.). *Mercado de trabalho e gênero.* Editora da Fundação Getúlio Vargas. pp. 337-354.

Segnini, L. (2010). Vivências heterogêneas do trabalho precário: homens e mulheres, profissionais da música e da dança, Paris e São Paulo. Guimarães, N., Hirata, H., Sugita, K. (Coord.). *Trabalho flexível, empregos precários? Uma comparação Brasil, França e Japão.* EDUSP. pp. 100-110.

Segnini, L. (2019). Travail, qualifié artistique et immigration à l'épreuve du genre : Jalons d'une enquête sociologique sur les musiciennes et les musiciens d'Europe de l'Est émigrés au Brésil depuis les années 1990. Traversier, M., Ramaut, A. *La musique a-t-elle un genre ?* Éditions de La Sorbonne.

Segnini, L. (2021). *Migrações internacionais e reforma trabalhista desafios para o trabalho no campo da cultura*. Relatório parcial de pesquisa. Período: 2019/2022 Produtividade em pesquisa/1B - nº. 30642120143.

Segnini, L. (2022). *Migrações internacionais e reforma trabalhista desafios para o trabalho no campo da cultura*. Relatório parcial de pesquisa - FAPESP Período: 2021/2024 - nº. 2014/19707-0

Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco (2020a). La cultura en crisis. Guía de políticas para un sector creativo resiliente. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374633

Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco (2020b). Lancement du mouvement ResiliArt pour des artistes et des professionnels culturels face au COVID–19, Paris. https://en.unesco.org/news/unesco-launches-resiliart-movement-artists-and-cultural-professionals-face-COVID–19

Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco (2020c). *RESILIART: artistas e criatividade além da crise*, Paris. https://en.unesco.org/news/resiliart-artists-and-creativity-beyond-crisis

Semedo, M., relatora (2021). Parlamento Europeu*, Estatuto Europeu do Artista* (Renova) Plenary Session Cult.

Tournès, L. (2008). *Du phonographe au MP3: Une histoire de la musique enregistrée, XIX-XXIe siècle.* Éditions Autrement, (Coleção Mémoires).

Vieira, B. (2023). *‹Não tremo mais quando estou com Chico Buarque›, diz Mônica Salmaso. Folha de S.Paulo – Mônica Bergamo*. https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2023/02/nao-tremo-mais-quando-estou-com-chico-buarque-diz-monica-salmaso.shtml. 25/02/2023.

Wu, C. (2006). *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. Boitempo.

CAPÍTULO 9

MOVIMIENTOS Y POLÍTICAS CULTURALES POSPANDEMIA EN BRASIL: CAMPINAS-SP, UN ESTUDIO DE CASO

Carmen Lúcia Rodrigues Arruda
Cassiane Tomilhero Frias

Introducción

En este artículo se realiza un análisis del proceso de implementación de la Ley Federal no. 14.017, del 29 de junio de 2020 (Brasil, 2020a), conocida como Ley Aldir Blanc y, más específicamente, de su aplicación en el municipio de Campinas, en el interior del estado de São Paulo, Brasil. El estudio se llevó a cabo mediante un método/enfoque de observación participante, desarrollado mediante la presencia activa de una o ambas autoras, en diferentes instancias y momentos del proceso, entre ellos, en el Foro de Cultura del Litoral, Interior y Grande São Paulo (FLIGSP[1], por sus siglas en portugués), en el Foro de Cultura de Campinas, en el Comité de Acompañamiento, Control y Fiscalización de la Ley Aldir Blanc (CACLAB, por sus siglas en portugués) del municipio y en el Consejo Municipal de Política Cultural. El objetivo fue

1 El Foro de la Costa, del Interior y Grande São Paulo está formado por artistas, productores y trabajadores de la cultura del Estado de São Paulo, para debatir el desarrollo de la Cultura y de las Políticas Públicas en lo que se refiere a la formación, investigación, producción y difusión cultural, en un intento por ofrecer alternativas que garanticen la continuidad y la permanencia de los creadores de cultura en sus regiones.

indagar, a partir de un estudio de caso, los mecanismos de gestión de la cultura en un momento de crisis política sanitaria, así como las formas de participación de agentes de la cadena cultural —personas que trabajan en arte, producción, iluminación, coreografía, entre otras actividades—, tanto de manera individual como colectiva, en la construcción y el sostenimiento de las políticas públicas culturales.

En la mayoría de los casos, se trata de trabajadores y trabajadoras sin remuneración fija, que se desempeñan por proyectos y sin garantía de sus derechos laborales, en un sector vinculado al entretenimiento que con frecuencia no es reconocido como trabajo. Históricamente, las políticas enfocadas al campo de la cultura en Brasil se dedican al fomento de las actividades artístico-culturales promocionadas mediante convocatorias. La competencia genera desigualdades, privilegiando a profesionales mejor preparados para elaborar proyectos. Además, la mayoría de las propuestas aprobadas terminan concentrándose en las regiones sudeste y sur del país, que cuentan con la presencia de las mayores empresas financiadoras. En las políticas públicas prácticamente no existe la preocupación por la protección de los derechos laborales para esos agentes. Solo cuentan con cierta seguridad quienes trabajan en servicios permanentes, generalmente ligados a la esfera pública.

Así, en marzo de 2020, cuando el mundo se detuvo por la pandemia de COVID–19 y todas las actividades presenciales fueron suspendidas por la emergencia sanitaria, esta ocupación profesional y sus formas de supervivencia fueron directamente impactadas. Tal actividad, —desarrollada en su mayoría en condiciones de informalidad remunerada mediante prestaciones, honorarios y boletos (Menger, 2005;

Segnini, 2011a, 2011b[2])— se volvió totalmente inviable, pero la novedad del acontecimiento llevaba a pensar que el periodo de suspensión sería corto.

Es importante resaltar que Brasil estaba, en aquel momento, bajo el gobierno de Jair Bolsonaro (2019–2023), quien durante la pandemia destituyó al Ministro de Salud que tomaba actitudes preconizadas por la Organización Mundial de la Salud y libró una campaña negacionista, indicando a la población el uso de medicamentos probadamente inservibles y despreciando la eficacia de las vacunas.

Desde el inicio de su gobierno, se produjo una desarticulación completa de los escasos instrumentos de política cultural que habían sido formalmente constituidos en gestiones anteriores. Los puestos de trabajo que restaban en el área fueron ocupados, en su mayoría, por personas con visión religiosa fundamentalista —perspectiva del propio presidente y de su principal grupo de apoyo— con discursos de falso moralismo y de censura, especialmente hacia proyectos enfocados en las cuestiones de diversidad y de género.

Lia Calabre destaca que, debido a que la clase artístico-cultural manifestó durante la campaña electoral un bajo apoyo al proyecto de ese gobierno, comenzó a ser catalogada como dominada por la "oposición de izquierda" (2020). Albino Rubín refuerza:

> La gestión de Bolsonaro ha elegido la cultura como enemigo, junto con la educación, la ciencia, las artes, las universidades públicas y los temas relacionados con las llamadas minorías, en especial las manifestaciones de género, los afrobrasileños, LGBT y los pueblos indígenas. En el caso de

2 Entre otros trabajos.

> la cultura, el gobierno se caracteriza por las agresiones a las libertades de creación y expresión, por el retorno de la censura, por el desmantelamiento de las instituciones culturales, por la demonización de la cultura y las artes, y por la intención deliberada de asfixiarlas financieramente (Rubim, 2020: 11).

Con la pandemia, la sobrevivencia por medio del trabajo artístico, que ha sido históricamente difícil, se tornó imposible, más aún por la ausencia de políticas públicas: lo que era frágil se volvió urgente en los sectores público y privado (García Canclini, 2022).

Pensando en los efectos de la pandemia, el Observatorio de Economía Creativa de Bahía (OBEC-BA, por sus siglas en portugués) lanzó en 2020 cuestionarios virtuales destinados a las personas que trabajaban en el arte y la cultura en el ámbito nacional. De los 735 encuestados, 80.7% no poseía empleo formal en marzo de ese año. Por tanto, cerca de 70% solamente tenía recursos previstos para subsistir por un período máximo de tres meses (Canedo y Paiva Neto, 2020). Por otro lado, la misma investigación demuestra que el sector no estuvo detenido, sino que las personas buscaron alternativas de trabajo en el medio virtual e impulsaron demandas de capacitación para trabajar en un entorno digital. El mundo virtual surgió como solución temporal para la divulgación de producciones artísticas —espectáculos, debates y cursos— aunque con poco resultado financiero para quienes las realizaban.

Después de los primeros tres meses quedó claro que el período de cierre sería imprevisible y que las reuniones de personas seguirían siendo imposibles durante mucho tiempo. Fueron necesarias la organización y la articulación de fuerzas capaces de demostrar su poder en la aprobación de la llamada Ley Aldir Blanc en el Congreso Nacional.

Ley Aldir Blanc

La Ley No. 14.017, del 29 de junio de 2020, fue consecuencia de un esfuerzo organizado, conjunto y participativo de entidades representativas de artistas y agentes culturales de todo Brasil. Este trabajo impulsó a los miembros del poder legislativo a someter la propuesta a votación en la Cámara y el Senado Federal. El proyecto de ley fue propuesto en la Cámara de Diputados por la diputada federal Benedita da Silva (Partido de los Trabajadores-PT) y tuvo como ponente a la diputada federal Jandira Feghali (Partido Comunista de Brasil-PCdoB), siendo aprobado el 26 de mayo de 2020 por unanimidad. En el Senado la aprobación ocurrió el 4 de junio de 2020, con la opinión del senador Jacques Wagner (PT) y el rechazo solo del Partido Nuevo[3]. El objetivo de la Ley fue minimizar los efectos causados por la pandemia COVID–19 sobre el trabajo de artistas y de agentes del arte y la cultura.

Una vez aprobada, la Ley fue llamada Ley Aldir Blanc (LAB) en homenaje al compositor fallecido en mayo de 2020 por COVID–19. Recibió sanción presidencial el 29 de junio y su regulación fue pública hasta el 14 de agosto mediante el decreto número 10.464/2020 (Brasil, 2020b), sin garantía de plazo para la liberación de los recursos, ya que el plazo previsto de 15 días fue vetado por la Presidencia de la República.

La LAB posibilitó la aplicación de recursos del Fondo Nacional de Cultura (FNC)[4], responsable de la inversión directa del Estado en el fomento de la cultura del país por medio de edictos. Había un sal-

3 Constituido en 2011, preconiza que la política debe ser hecha por los no políticos y orientada hacia el libre mercado, entre otras premisas (https://novo.org.br/).

4 Creado por la Ley 8.313/1991, la Ley Rouanet.

do acumulado, no utilizado en años anteriores, de 3 mil millones de reales (cerca de 556 millones de dólares estadounidenses). El presupuesto del FNC en los últimos años recibió, en reales, lo siguiente: en 2020, 1.40 mil millones; en 2021, 1.25 mil millones; en 2022, 1.61 mil millones; en 2023, 4.86 mil millones y en 2024, 2.01 mil millones de reales[5].

Los recursos fueron distribuidos a las entidades de la Federación[6], 50% para los Estados y el Distrito Federal y 50% para los municipios. Los valores se definieron, además, teniendo como base los Fondos de Participación de los estados y municipios (20%) y la población de cada entidad implicada (80%). Estas organizaciones fueron las encargadas de crear los instrumentos para el pago de subsidios a los agentes de la cadena cultural. Fueron tres las modalidades de pago previstas en la Ley: pago de ayuda de emergencia individual (Inciso I[7]), por la cantidad de 600 reales, bajo la responsabilidad de los estados. Los municipios se responsabilizaron por el pago de las subvenciones a los espacios culturales[8] (Inciso II). Ambos —estados y municipios— pudieron crear mecanismos e instrumentos para las acciones relacionadas con el Inciso III, como convocatorias, premios, concursos y otros.

La distribución estaba prevista en los planes de acción presentados por las entidades federativas y el cronograma para la liberación de

5 https://portaldatransparencia.gov.br/orgaos/34902?ano=2024.

6 La denominación "entes federales" o "entes de la federación" es usada para los estados y municipios que constituyen la República Federal de Brasil.

7 Los incisos son relativos al Artículo 2° de la Ley Aldir Blanc, que dicta las formas previstas para aplicación.

8 Espacios artísticos y culturales, microempresas y pequeñas empresas culturales, cooperativas, instituciones y organizaciones culturales comunitarias.

los recursos fue elaborado de acuerdo con la llegada de los planes a la Secretaría Especial de Cultura del ministerio de Turismo (MTur, por sus siglas en portugués), por medio de la plataforma digital[9]. Todos los recursos debían ser distribuidos hasta el final del año 2020, por lo tanto, en solo unos meses en condiciones de emergencia extrema. Ese plazo, posteriormente, acabó siendo ampliado por un período de un año más.

La Ley Aldir Blanc permitió una transferencia de recursos a todos los estados y a 61.1% de los municipios brasileños[10]. El porcentaje de utilización de los recursos por los municipios se presenta en el siguiente cuadro.

Cuadro 9.1 Porcentaje de utilización de los recursos de la Ley Aldir Blanc por los municipios brasileños

Total de municipios	Porcentaje de recursos de la LAB utilizados				
	menos de 50%	entre 50% y 90%	entre 90% y 100%	no sabe informar	Sin información
3 406	293	776	2 102	234	1

Fuente: IBGE (elaboración propia).

9 Plataforma +Brasil: plataforma digital dotada de herramientas de gestión y control, por medio de la cual es realizada la relación entre proyectos de los estados y municipios y transferencias de recursos del gobierno federal. Actualmente se llama Transferegov.br (https://www.gov.br/transferegov/pt-br).
10 Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE) – ibge.gov.br/

Los datos apuntan a que cuanto más numerosa es la población de los municipios, mayor es el uso de los recursos[11]. Aunque la mayoría de los municipios ha logrado distribuir los recursos designados, es significativa la suma de los que no consiguieron aplicar ni siquiera 50% de los valores. El número es mayor si se suman aquellos que no supieron informar el porcentaje de utilización. Estos datos demuestran los obstáculos encarados en la implantación de un proceso de emergencia —con aplicación urgente— que, a pesar de ser amparado por la regulación federal, dejó muchas de las decisiones sujetas al criterio de quienes afrontaron gran cantidad de dificultades. Algunos ejemplos son la falta de datos, de registros y mapeos previos en el área de las artes y la cultura; pocos profesionistas en las estructuras institucionales o con calificaciones insuficientes para la tarea; gestión inadecuada de las culturas en los estados y municipios, entre otras. Además, los municipios más grandes generalmente tienen agentes culturales más preparados o estructuras administrativas más consolidadas dedicadas a la cultura.

Construcción de la LAB

Era imprescindible que hubiera mucho diálogo y colaboración para garantizar la construcción, aprobación y ejecución de la Ley. Esta se construyó con carácter de emergencia, con una importante participación de representantes de la sociedad civil, en un esfuerzo nacional

11 Disponible en https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/35787-recursos-da-lei-aldir-blanc-foram-distribuidos-por-61-1-dos-municipios-em-2021.

sin precedentes, íntegramente por medios digitales, como destacó la diputada Jandira Feghali, una de sus coordinadoras (2020).

Por su implicación, participación y amplitud, la LAB constituye un marco histórico y una de las más significativas referencias de políticas de financiamiento a la cultura en el país. La LAB trajo en su ámbito algunas premisas vitales como la desburocratización en las contrataciones y en la búsqueda activa de agentes culturales, con el fin de permitir el acceso a la mayor diversidad posible de personas. Estas afirmaciones aparecieron con frecuencia durante los discursos de representantes de la administración pública, de artistas y de responsables de la articulación para la creación e implementación de la Ley en todo el país, transmitidas en vivo en conferencias virtuales[12]. La gravedad del momento fue determinante para todo el movimiento. Hubo una percepción del arte y de la cultura como trabajo generador de ingresos y, al mismo tiempo, la comprobación de la existencia de recursos financieros federales destinados a la cultura, sin aplicación.

Allí surgió un gran movimiento social que aglutinó a grupos organizados de la sociedad y contempló crear políticas públicas para la zona. Por medio de acciones virtuales, descentralizadas o regionales, se integraron agentes de diversas áreas culturales de todo el país. Uno de los factores de explicación se basa justamente en las redes anteriormente existentes, hecho corroborado por Sharine Mello, quien realizó una investigación reciente sobre la temática en Brasil (Mello, 2022).

12 Como ejemplo, fue posible acompañar los debates realizados en encuentros, reuniones, conferencias y cursos, por medio del canal Emergencia Cultural en YouTube: https://www.youtube.com/channel/UCUmQS9V8YwXpvQyuX797MWw, de la página de la Escuela de Políticas Culturales en Facebook: https://www.facebook.com/escolapoliticasculturais/ y de canales y páginas virtuales de Foros y Consejos de cultura de diversas ciudades y regiones, como el: https://www.facebook.com/FLIGSP.

La contradicción de un movimiento que consiguió la aplicación, en la cultura, de una cantidad altamente significativa de recursos, justamente por parte de un gobierno que insistía en desmantelar todas las posibilidades de supervivencia del campo, es destacada por García Canclini, especialmente en lo que se refiere al hecho de que Brasil haya sido "el país latinoamericano en donde se logró el mayor volumen de recursos de emergencia y una distribución descentralizada para los municipios" (García Canclini, 2022: 29 - 30).

La LAB llegó cuando se completaban diez años de la implementación del Plan Nacional de Cultura (PNC) y del Sistema Nacional de Cultura (SNC), que nunca se efectuó por completo, a pesar de que se llevaron a cabo acciones importantes que dejaron un legado: consejos culturales extendidos por las entidades federativas y el surgimiento de un movimiento de participación social más efectivo. Si bien, a partir de 2016 las políticas públicas centradas en la cultura sufrieron la deconstrucción de las formas institucionales establecidas, este legado permitió que la red de personas involucradas generara nuevas oportunidades de acción, especialmente en ese momento.

El contexto de la cultura en Campinas en el año 2020

El municipio de Campinas, en el interior del estado de São Paulo, tiene una población estimada de 1 139 047 habitantes[13]. Es la decimocuarta ciudad más grande del país y es la segunda entre las que no son capitales de estado.

13 https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/campinas/panorama.

Ha sido modelo en la reciente historia de la cultura brasileña, con teatros, festivales de música e intensa vida cultural, pero antes del inicio del COVID–19 vivía un momento de crisis en el sector. Según los datos disponibles en el portal de Transparencia del municipio[14] sobre las piezas presupuestales y su ejecución, la administración del alcalde Jonas Donizette (2013-2020) llevó a la ciudad a uno de los niveles más bajos de inversión en este campo, incluyendo los diez años anteriores. Con ejecución presupuestaria por debajo de 1% de la recaudación, no dedicó atención a los puntos importantes como infraestructura, gestión interna, políticas de formación cultural, fomento, patrimonio, circulación, cultura y ciudadanía, por citar algunos. Resultó evidente cuando se observaron las instalaciones culturales deterioradas y cerradas, así como la no realización, durante años, de festivales o de muestras de iniciativa pública.

El sector artístico y cultural del municipio carecía de una planificación continua de políticas culturales, ya fuera para el desarrollo, la circulación, la creación o el mantenimiento de los bienes culturales. Al mismo tiempo, existía una vida cultural vibrante y diversa en las afueras, a menudo desatendida por el gobierno, marginada por las escasas políticas de desarrollo implementadas, como lo relata el instrumentista Hellio Augusto, profesor de música y, por su propia definición, agente cultural periférico. Según él, además de la falta de financiamiento, la situación era tan precaria que incluso existía (y aún existe) falta de seguridad en los espacios culturales, que eran objeto de robos constantes[15].

14 https://transparencia.campinas.sp.gov.br/.

15 Charla en la Mesa Redonda «Ley Aldir Blanc y la construcción colectiva de acciones de emergencia para la cultura» Directoria de Cultura de la UNICAMP/Pro-Rectoría de Extensión y Cultura. 04/05/2021.

A pesar de la falta de políticas y oportunidades de desarrollo, la movilización de los agentes culturales abrió canales de diálogo con la gestión cultural municipal, especialmente a través del Foro Permanente de Cultura de Campinas[16] y del Consejo Municipal de Cultura, como destaca en entrevista[17] el capoeirista Marcos Simplício, agente de cultura popular y educador social. A través de estos canales, una de las principales demandas del sector cultural, de 2013 a 2020, fue el cumplimiento del pacto federal para unirse al Sistema Nacional de Cultura y la implementación del Sistema Municipal de Cultura, con la creación del Consejo Municipal de Política Cultural de Campinas, firmado por el alcalde el 29 de enero de 2013, en una ceremonia oficial con la entonces ministra de Cultura, Marta Suplicy. Se esperaba que el nuevo Consejo, cuyo proyecto de ley se redactó colectivamente en la Conferencia Municipal de Cultura celebrada los días 15 y 16 de agosto de 2013, aportara mayor diversidad y capacidad de coordinación municipal, ya que preveía la ampliación de la representación cultural y territorial mediante la creación de siete cámaras territoriales (por región del municipio) y cuatro cámaras sectoriales (por modalidades artísticas y culturales). Sin embargo, esto no ocurrió en ese momento.

16 Organización de la sociedad civil activa entre 2006 y 2021, con la finalidad de articular la participación social para el acompañamiento de la gestión pública en el campo de cultura en el municipio de Campinas (Ley 12.354/2005 https://bibliotecajuridica.campinas.sp.gov.br/index/visualizaroriginal/id/84349). Responsable de elegir representantes de la sociedad civil para el Consejo de Cultura y, en 2020, para el Comité de Acompañamiento, Control y Fiscalización de la Ley Aldir Blanc en la Ciudad. Tuvo un papel fundamental en la orientación de agentes y trabajadores de la cultura durante la pandemia. Materiales de vídeo y texto elaborados por el Foro en sus redes sociales en Youtube (https://www.youtube.com/@forumdeculturadecampinas4317) y Facebook (https://www.facebook.com/groups/forumdeculturadecampinas/).

17 Entrevista concedida a la revista *Marginália Cultural* https://marginaliacultural.wordpress.com/2020/11/18/o-braco-da-sociedade-civil-exercendo-o-papel-do-poder-publico/.

Al inicio de 2020 se registró un movimiento activo del Foro, tras la presión de la aprobación de las leyes creadoras de los órganos, al mismo tiempo que se promovía la creación de las Cámaras Sectoriales y Territoriales. Antes del inicio de la pandemia algunas cámaras estaban formadas o en formación, algunos territorios se estaban organizando y el Foro había conquistado un espacio de representatividad más amplio y diverso junto a los distintos sectores culturales. En marzo, por imposición de la pandemia, las reuniones y encuentros del Foro se volvieron virtuales. El trabajo se dividió entre mantener la movilización y pensar estrategias para las cuestiones de emergencia relacionadas con los profesionistas del arte y agentes culturales en el municipio. El movimiento iniciado anteriormente fue imprescindible para la ejecución de la LAB. Las leyes fueron finalmente aprobadas en la Cámara de Concejales de Campinas en la sesión del día 17 de septiembre y sancionadas el 7 de octubre de 2020[18].

La ley Aldir Blanc en Campinas

De acuerdo con la distribución prevista en la LAB, 7886088 reales fueron destinados al municipio de Campinas. Para que se tenga idea de la importancia de esa cantidad, al presupuesto municipal de 2024

18 Ley 15.997/2020 – Creación del Plan Municipal de Cultura: http://www.campinas.sp.gov.br/uploads/pdf/1595133301.pdf.
Ley 15.998 – Creación del Sistema Municipal de Cultura: http://www.campinas.sp.gov.br/uploads/pdf/1595133301.pdf#page=184.
Ley 15.999/2020 – Creación del Consejo Municipal de Política Cultural: http://www.campinas.sp.gov.br/uploads/pdf/1595133301.pdf#page=186.

fueron destinados 3126000 reales para la edición del Fondo de Fomento a la Cultura de Campinas (FICC).

El entonces secretario de Cultura creó una regulación municipal para la aplicación de la Ley Aldir Blanc y la creación del Comité de Acompañamiento, Control y Fiscalización de la LAB en Campinas (CACLAB, por sus siglas en portugués) (Campinas, 2020a, 2020b) convirtiéndose en su presidente. Los demás miembros fueron definidos según el modelo aprobado por el Consejo de Cultura local: cuatro personas designadas por el Ayuntamiento de Campinas y cuatro por la sociedad civil, a través del Foro Permanente de Cultura. En este procedimiento, nosotras, las autoras de este texto, fuimos nombradas para participar en el CACLAB, lo que nos permitió seguir todo el proceso que, debido a la pandemia, ocurrió totalmente en modalidad virtual.

En los primeros encuentros también estuvieron presentes miembros del Consejo de Cultura. Representantes de la sociedad civil en el Comité contaron con grupos de apoyo, constituidos por participantes del Foro, que actuaron en la discusión y elaboración de los instrumentos para la aplicación de la LAB, trayendo el conocimiento de la cadena cultural del municipio, lo que permitió que las decisiones fueran tomadas de la forma más colectiva posible y se ayudara a superar la ausencia de los datos oficiales: la Secretaría de Cultura no poseía mapeo previo de los agentes y espacios culturales.

El primer paso fue la preparación del Plan de acción, enviado al MTur el 30 de agosto, lo que permitió la liberación de los recursos, que ocurrió el 26 de septiembre. Por la ausencia de datos se hicieron levantamientos estimativos a partir de las convocatorias anteriores.

Desde mediados de agosto, profesionistas de la Secretaría Municipal de Cultura (SMC) venían trabajando los textos de los edictos y las

convocatorias públicas, que fueron discutidos en el Comité y con los grupos de apoyo; además, se realizaron consultas a la Procuraduría General del Municipio, por tratarse de una situación de calamidad sanitaria, sin precedentes de orden jurídico.

La plataforma de inscripciones seleccionada fue creada por el gobierno del Estado de São Paulo, que liberó el acceso solo hasta mediados de octubre, con un retraso relevante para la apertura de las inscripciones, cuyas convocatorias fueron publicadas en el Diario Oficial del Municipio entre el 23 y el 26 de octubre.

En resumen, los edictos de la LAB se conocieron mediante el Inciso I, relativo al pago de la ayuda de emergencia de 600 reales, gestionado por los estados; el Inciso II, relativo a los espacios culturales, gestionado por los municipios; y el Inciso III, relativo a las convocatorias de proyectos, concursos y otras propuestas, gestionado por los estados y municipios.

En Campinas, el Inciso II fue ejecutado por medio de la convocatoria pública 01/2020 - catastro de espacios artísticos y culturales, microempresas y pequeñas empresas culturales, cooperativas, instituciones y organizaciones culturales comunitarias[19] y se atendieron 154 espacios. Se establecieron rangos para el monto de los subsidios a pagar y la clasificación se determinó según gastos comprobados durante el período de pandemia: ingresos, número de personas contratadas, gastos de alquiler, financiamiento de propiedades, electricidad, agua, impuestos y vínculo con comunidades tradicionales.

19 Referencia: https://campinas.sp.gov.br/secretaria/cultura-e-turismo/pagina/chamada-publica-n-01-2020-cadastramento-de-espacos-artisticos-e-culturais-microempresas-e-pequenas-empresas-culturais-cooperativas-instituicoes-e-organizacoes-culturais-comunitarias.

El Inciso III fue ejecutado por medio de dos convocatorias. La primera, destinada a la premiación de trayectorias comprobadas de agentes culturales, y la otra a la propuesta de proyectos culturales a ejecutar. El Premio nº 01/2020 - Trayectoria Cultural[20], se dividió en seis módulos diferentes: I - Arte y Cultura Individual, II - Arte y Cultura Colectiva, III - Maestras y Maestros de Cultura, IV - Festivales, Exposiciones, Fiestas Populares y Veladas, V - Patrimonio Cultural y VI - Juventud Creativa (jóvenes entre 16 y 29 años de edad). Se recibieron 269 propuestas en el módulo I, 75 en el II, 9 en el III, 37 en el IV, 3 en el V y 16 en el VI.

La segunda fue la Convocatoria Pública no 02/2020 - "Acciones en Red"[21], que seleccionó 35 proyectos para ser desarrollados, individual o colectivamente, y tenía como objetivo la producción, difusión, promoción, disfrute, reflexión y profesionalización artística, dentro de la multiplicidad y diversidad de tendencias y lenguajes artístico-culturales.

Entre bastidores

Como se informó, la ejecución de la LAB en Campinas contó con una fuerte participación de la sociedad civil interesada y los plazos previstos fueron cumplidos. Sin embargo, es necesario registrar los desafíos enfrentados y las soluciones buscadas a lo largo del proceso.

20 Referencia: https://campinas.sp.gov.br/secretaria/cultura-e-turismo/pagina/premio-n-01-2020-trajetoria-cultural.

21 Referencia: https://campinas.sp.gov.br/secretaria/cultura-e-turismo/pagina/chamada-publica-n-02-2020-acoes-em-rede.

Para enfrentar los vacíos dejados por el poder público, los participantes del Foro de Cultura crearon grupos de trabajo para cada etapa de seguimiento. La primera actividad fue un registro preliminar de las personas afectadas por el cierre debido a la pandemia, realizado a partir de manifestaciones voluntarias de los trabajadores. Estos datos no podían considerarse oficiales, pero sirvieron de referencia para que el SMC implementara una acción de emergencia con recursos del Fondo de Apoyo a la Cultura de Campinas (FAC), mientras la LAB no estaba aprobada.

Por tratarse de la víspera de las elecciones para los ayuntamientos y las cámaras municipales del país, el uso de redes sociales no era permitido a los organismos públicos. La única forma de divulgación institucional permitida fue la página oficial de la SMC. El Foro asumió la comunicación con las personas interesadas en participar en el proceso: divulgación por redes sociales y encuentros virtuales, además de dos grupos de WhatsApp, existentes antes de la pandemia, que fueron reorganizados para despejar dudas y auxiliar en las inscripciones y en la emisión de documentos. El número de personas que siguieron las actividades aumentó significativamente y el espacio virtual de participación social se convirtió en una fuente clave de apoyo para quienes buscaban información actualizada sobre la LAB[22], no solo en Campinas, sino en todo el país. Representantes de la sociedad civil plantearon preguntas en las reuniones virtuales del CACLAB y las

22 En enero de 2019, 469 personas seguían la página de Facebook del Foro Permanente de Cultura de Campinas. A finales de ese mismo año, la cifra llegó a 672 y se mantuvo al mismo ritmo de crecimiento hasta mediados de abril de 2020. A partir de entonces se alcanzó un pico de crecimiento hasta junio, el principal período de articulación nacional de la Ley Aldir Blanc, creciendo de forma constante y cerrando 2020 con casi 1300 seguidores.

aclaraciones se difundieron a través de los canales del Foro[23], que se utilizan de forma continua y constante.

Representantes de la sociedad civil en el CACLAB así lo exigieron y el SMC realizó sesiones para aclarar dudas —algunas encabezadas por el propio secretario de Cultura[24]—, abrió canales de información a través de WhatsApp y con la prensa local[25]. También, a solicitud, se contrataron agentes para difundir información y guiar las inscripciones en diferentes barrios y comunidades de la ciudad. Si bien fue insuficiente debido al tiempo limitado disponible, los informes de los involucrados indican que la apertura de canales fue esencial para el gran número y la diversidad de inscripciones.

Los requisitos burocráticos, necesarios cuando se trata de la concesión de recursos públicos, crean trabas para los proyectos culturales. Los documentos requeridos, generalmente obtenidos digitalmente de sitios web oficiales, representaban una dificultad para quienes

23 Escucha activa https://www.youtube.com/watch?v=MQaL_gtqFss&t=1056s.
- Resumen de los edictos https://www.youtube.com/watch?v=AfRn02ho2vQ.
- Presentación de los edictoshttps://www.youtube.com/watch?v=_qhfhLDl2xo&t=9125s.

24 Esclarecimiento de dudas https://www.youtube.com/watch?v=OLKyeQfDBMM.
- Edictos https://www.youtube.com/watch?v=iLXBX_LdovQ.
- Principales puntos de la Ley https://www.youtube.com/watch?v=4upUFWJR1Iw.
- Tutorial Plataforma Datos Culturales Inciso II https://www.youtube.com/watch?v=zTv0JMU2isQ.
- LAB Editais https://www.youtube.com/watch?v=Uap33gQ_LHk.

25 - LAB | Dirección Cultural con Ney Carrasco | Estudio CBN https://www.youtube.com/watch?-v=A1qMLRSxdUs- Campinas recibe 1.5 mil registros para la ayuda de R$ 600 al sector cultural por la Ley Aldir Blanc; ver como inscribirse https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2020/08/27/campinas-recebe-15-mil-cadastros-para-auxilio-de-r-600-a-setor-cultural-pela-lei-aldir-blanc-veja-como-se-inscrever.ghtml.

- Campinas publica avisos de premios por trayectoria cultural con base en la Ley Aldir Blanc; ver cómo participar https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2020/10/26/campinas-publica-edital-de-premio-por-trajetoria-cultural-com-base-na-lei-aldir-blanc-veja-como-participar.ghtml.

no tenían acceso a internet. Tampoco era posible recibir los recursos que contemplaba la ley si el solicitante tenía deudas con el municipio, mientras que, sin estos recursos, era imposible pagar dichas deudas. Estos problemas se solucionaron con la autorización del departamento jurídico de la ciudad debido a la emergencia de la concesión de fondos a través de la LAB.

La falta de estructura de la SMC también provocó desgastes: servidores —hombres y mujeres— con gran volumen de tareas, insuficiencia de equipos y herramientas e ineficacia de la gestión. La aplicación de la LAB requirió trabajo continuo, exclusivamente por medios virtuales.

Un hecho positivo; una demanda anterior al Foro fue atendida en los edictos de la LAB en Campinas: políticas afirmativas relativas al género, raza y etnia fueron implementadas para la clasificación de proponentes.

Con la dedicación de los profesionistas del Ayuntamiento, la presión y la participación social, Campinas tuvo el proceso terminado en muy poco tiempo, apenas tres meses. Los 598 pagos individuales y colectivos fueron efectuados de diciembre de 2020 a febrero de 2021. Al final de los trabajos, las expresiones de agradecimiento en los grupos de WhatsApp del Foro fueron por el compromiso y la percepción de que había sido un trabajo conjunto y participativo.

A principios de 2021, todavía con el riesgo de la pandemia, las actividades presenciales continuaron prohibidas. Una nueva movilización nacional posibilitó que el periodo de ejecución de los proyectos fuese prorrogado hasta diciembre, con ampliación del plazo para las prestaciones de cuentas, además de la garantía para que los estados y municipios que no tenían finalizado el proceso pudieran hacerlo.

Dinámicas del área

En Brasil, durante más de cinco años, las pocas políticas dirigidas a la cultura fueron ignoradas y destruidas —en los niveles federal, estatal y municipal—, incluso las políticas de desarrollo con exenciones fiscales para empresas privadas, como la Ley Rouanet. Los recursos para el campo cultural, siempre restringidos, se tornaron inexistentes o fueron direccionados hacia grupos de intereses de los gobiernos. Tras una fuerte campaña negativa, originada desde el gobierno federal, se reforzó la creencia de que la cultura es mero entretenimiento y por tanto no merece inversión, incitando incluso a actos de odio y violencia dirigidos a las manifestaciones artísticas y culturales, especialmente aquellas orientadas a la diversidad cultural del país.

En el municipio de Campinas los mecanismos de participación en la implementación de dispositivos de la ley Aldir Blanc mantuvieron viva la organización local de los agentes. Cuando se abrieron las inscripciones para ocupar los puestos del nuevo Consejo Municipal de Política Cultural, aprobado en octubre de 2020, hubo solicitudes para todas las representaciones sectoriales y territoriales, mostrando interés en la discusión de las políticas públicas municipales de cultura. La percepción de los problemas y el entendimiento de la necesidad de articulación para su solución parecen haber sido factores de estímulo para esa participación.

Así, surge una importante paradoja al analizar las dimensiones de este proceso y sus consecuencias: el impacto significativamente negativo causado por la pandemia de COVID–19, aún no totalmente erradicada de la vida laboral de los profesionistas de las artes y la cultura ha fomentado, por otro lado, la participación en el debate sobre políticas públicas para el área y las condiciones para el desarrollo del trabajo

artístico y cultural. El Consejo Municipal de Política Cultural gracias a su diversa composición con representantes de diferentes segmentos de la sociedad civil ha sido un órgano de participación social en numerosos frentes de debate sobre este ámbito en la ciudad de Campinas.

Movimientos y continuidades

Con la llegada de las vacunas contra el virus COVID–19 comenzó a haber un enfriamiento de la pandemia y se minimizaron los efectos de la enfermedad. Pero, incluso con el direccionamiento al final de la emergencia sanitaria y con la apertura gradual de los espacios de realización de actividades artístico-culturales resultaban evidentes los impactos causados en la supervivencia financiera de las personas involucradas en esta cadena de trabajo.

Con esto se percibió la necesidad de mantener la movilización con el fin no solo de distribuir recursos de emergencia, sino también de crear políticas de fomento permanentes. Ese fue el lema para la discusión y creación de la Ley Complementaria 195/2022[26] y de la Ley 14.399/2022[27], ambas aprobadas en julio de 2022 después de su discusión y votación en el Senado Federal y en la Cámara de Diputados.

La primera de estas leyes, que luego se conoció como Ley Paulo Gustavo (LPG), actor y cómico también muerto por COVID–19 en 2021, tenía como objetivo asignar recursos del Fondo Nacional de Cul-

26 Brasil (2022b). https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp195.htm
27 Brasil (2022a). https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/l14399.htm

tura para acciones de emergencia para la atención de los agentes culturales, aún bajo los efectos de la pandemia. Nuevamente se destinaron recursos del orden de 3 862 000 000 de reales (aproximadamente 770 550 000 dólares), esta vez utilizando también recursos recaudados por el sector audiovisual que recibió, por edicto, la mayor parte de las aportaciones de la ley, es decir, 2 797 000 000 reales. La responsabilidad de la distribución de los recursos quedó a cargo de los estados (50%) y de los municipios (50%) mediante instrumentos previstos en la ley, de forma similar a la LAB.

Antes de su aplicación, la ley fue totalmente vetada por la presidencia de la república en abril de ese año, a través del Mensaje 178/22[28]. De vuelta al parlamento tras el veto, fue nuevamente aprobada, pero su aplicación no fue regulada por la presidencia sino hasta el final del mandato, en diciembre, impidiendo su ejecución. Solo con la llegada de Luís Inácio Lula da Silva a la presidencia del país, en enero de 2023, la regulación de la LPG fue posible por medio del Decreto 11.525 del 11 de mayo de 2023[29].

La Ley 14.99/2022, que instituyó la Política Nacional Aldir Blanc de Fomento a la Cultura (PNAB) tuvo un trámite paralelo al de la Ley Paulo Gustavo y fue aprobada por el Congreso Nacional y luego totalmente vetada por la presidencia de la república (Mensaje 212/22)[30]. También regresó al parlamento y fue aprobada, pero no se reguló sino hasta el final de ese gobierno, lo que ocurrió en octubre de 2023 mediante el Decreto 11.740/2023[31].

28 https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2022/Msg/Vet/VET-178-22.htm
29 https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2023-2026/2023/Decreto/D11525.htm
30 https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/Msg/Vet/VET-212-22.htm
31 https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/D11740.htm

La PNAB prevé la transferencia a las entidades federales, mediante una cuota anual para un período de cinco años, de una cantidad correspondiente a 3 mil millones de reales. Para recibir los recursos se deben presentar planes de acción que pueden incluir formas directas e indirectas de incentivo a proyectos, compra y mantenimiento de equipos, entre otras formas.

En Campinas, los instrumentos para la aplicación de ambas leyes fueron discutidos por el poder público y la sociedad civil representativa de los artistas y trabajadores de la cultura, específicamente en los espacios organizados por el Consejo Municipal de Política Cultural. Alice Possani, profesora universitaria en el área de Artes Escénicas, miembro del Foro del Litoral, Interior y Gran São Paulo (FLIGSP) y presidenta del Consejo por dos años a partir de febrero de 2023, explicó que el proceso fue conversado, debatido y construido con escuchas sociales y reuniones abiertas, teniendo como directriz articular las políticas del municipio para "[...] mirar a la PNAB en este conjunto más estructurador de las políticas de la ciudad". En el municipio se percibe una continuidad de movilización y articulación de los frentes que ya se organizaban incluso antes del período de la pandemia.

En el ámbito nacional, con la re-creación, en 2023, del Ministerio de Cultura, asumido por la ministra Margareth Menezes, cantante representativa de la cultura negra del país, muchas de las políticas comenzaron a ser reconstruidas y las movilizaciones nacionales fuertemente incentivadas.

Consideraciones finales

Esta movilización de los grupos de la cultura llevó a la realización por el MinC, en enero de 2024, de la Conferencia Temática de Trabajadores de la Cultura, teniendo como ejes de debate: formación y cualificación para el mundo del trabajo y los derechos, regulación, garantías y trabajo digno. Estos temas nunca habían sido foco de las discusiones sobre políticas culturales a nivel nacional. También se creó en el Ministerio de Cultura la Dirección de Políticas para los Trabajadores de la Cultura, bajo la Secretaría de Economía Creativa y Fomento Cultural.

En marzo de 2024, después de un hiato de once años, se llevó a cabo la 4ª. Conferencia Nacional de Cultura (CNC) con inmensa participación de artistas y agentes culturales representativos de diversas regiones del país y de diferentes segmentos culturales de la sociedad brasileña. Cerca de tres mil personas estuvieron presentes demostrando la articulación de la sociedad civil para pensar, junto con el gobierno, las políticas culturales a ser implantadas.

Alice Possani, que estuvo presente en el CNC, señala caminos y desafíos sobre la cultura en el país a partir de sus observaciones en ese movimiento:

> [...] revela un lugar donde la cultura está entrando en el escenario nacional, un peso significativo; fue la conferencia más grande, creo que MinC invirtió mucho para llevar a muchos invitados. [...] casi 3000 personas. [...]. Los espectáculos, una espectacularización muy grande de la conferencia, Lula ahí en la apertura. [...]. Entonces tiene este peso de la cultura como algo que nunca tuvo esa dimensión, incluso en los gobiernos anteriores del PT [Partido de los Trabajadores]. El PT, anteriormente, tenía toda una estructuración de sistema nacional, entonces tuvo acciones muy

> cualitativas en la cultura, Cultura Viva, finalmente, un cambio de perspectiva, pero no tuvo una gran, mega ampliación de presupuesto. Y siento que la PNAB, por ejemplo, inyecta un presupuesto muy grande en la cultura. Y creo que eso es una diferencia con respecto a las gestiones anteriores. Y, como he dicho, para mí esta es una respuesta a la guerra cultural de la derecha autoritaria del bolsonarismo que puso la cultura en el foco, en el núcleo, como objetivo, como algo fundamental para el proyecto de poder que tenían, que es algo que ya sabemos, que los proyectos de gestión autoritarios dan mucha atención a la cultura. [...]. Pero entonces es un foco muy grande para la cultura a partir de la comprensión de que es el imaginario que se controla, domina, manipula, en fin. Y el bolsonarismo puso la cultura en el orden del día a partir de la guerra cultural. Creo que en respuesta a eso el gobierno federal está poniendo ese énfasis[32].

El protagonismo y las inversiones financieras en la cultura han provocado otras contradicciones, ahora en una nueva dimensión: por un lado, una política de fomento cultural garantizada durante cinco años, la PNAB, con recursos significativos distribuidos de forma descentralizada entre estados y municipios; por el otro, los poderes estatales y municipales, responsables de la gestión de estos recursos, determinan las vías de su utilización según las tendencias e intenciones político-partidistas. Como ejemplo, el estado y el municipio de São Paulo, en este momento con gobernantes de oposición al gobierno federal, han dificultado y restringido la llegada de ese dinero a los agentes culturales. Además, como consecuencia, la novedad de la existencia de recursos garantizados para la cultura viene suscitando

32 Entrevista concedida para la investigación en 20/02/2024.

un interés, también nuevo, en la ocupación de los cargos de gestión en diferentes esferas del poder por personas que no están mínimamente familiarizadas con el tema.

Todos estos factores siguen exigiendo una coordinación constante entre los movimientos sociales en el ámbito artístico y el cultural. Lo que durante la pandemia significó una mayor acción colectiva para los involucrados —una fuerza antes fragmentada en grupos dispersos por todo el país— tendió a disminuir tras la crisis —un movimiento también impulsado por el agotamiento de las luchas constantes y el trabajo diario— que una vez más exigió dedicación. Pero la oposición y las dificultades finalmente conducen a continuas manifestaciones colectivas. El campo de la cultura y del arte al demostrar su potencia ganó un mayor protagonismo, tanto en las acciones deseadas como en los ataques a su resistencia. ¿Cuáles serán los próximos pasos? ¿Se traducirán efectivamente en más políticas y garantías? Esto será determinado por los acontecimientos que tienen lugar en el día a día.

Referencias

Brasil (2020a). Ley 14.017, del 29 de junio de 2020. Dispone sobre acciones de emergencia destinadas al sector cultural para ser repartidas durante el estado de calamidad pública reconocido por el Decreto Legislativo 6, del 20 de marzo de 2020. *Brasília*.

Brasil (2020b). Decreto 10.464, del 17 de agosto de 2020. Regula la Ley 14.017, del 29 de junio de 2020 que dispone sobre las acciones de emergencia destinadas al sector cultural para ser adoptadas durante el estado de calamidad pública reconocido por el Decreto Legislativo 6, del 20 de marzo de 2020. *Brasília*.

Brasil (2022a). Ley 14.399, del 8 de julio de 2022. Instituto de la Política Nacional Aldir Blanc de Fomento a la Cultura. *Brasília*.

Brasil (2022b). Ley complementaria nº 195, del 8 de julio de 2022. Dispone sobre el apoyo financiero de la Unión de los Estados al Distrito Federal y a los Municipios para garantizar acciones de emergencia direccionadas al sector cultural; modifica la Ley Complementaria 101, del 4 de mayo de 2000 (Ley de Responsabilidad Fiscal), para no contabilizar en el objetivo de resultado primario las transferencias federales a los demás entes de la Federación para enfrentar las consecuencias sociales y económicas en el sector cultural derivadas de calamidades públicas o pandemias, y modifica la Ley 8.313, del 23 de diciembre de 1991, para asignar otras fuentes de recursos al Fundo Nacional da Cultura (FNC). *Brasília*.

Calabre, L. (2020). A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. *Extraprensa*, São Paulo, v. 13, n. 2, jan./jun. 2020. p. 7-21.

Campinas (2020a). Decreto 21.020 de 25 de agosto de 2020. Regula, en el ámbito municipal, a la Ley Federal nº 14.017, del 29 de junio de 2020, que dispone sobre acciones de emergencia destinadas al sector cultural a ser adoptadas durante el estado de calamidad pública reconocido por el Decreto Legislativo nº6, del 20 de marzo de 2020, crea el Comité municipal de seguimiento, control y fiscalización de los recursos recibidos por el municipio de Campinas en razón de la aplicación de la ley y de otras medidas. *Campinas*.

Campinas (2020b). Portaria n. 94156/202. Nombra a los miembros para integrar el Comité de Seguimiento, Control y Fiscalización de la Ley Aldir Blanc, en los términos del Art. 2º del Decreto 21.020, del 25 de agosto de 2020. *Campinas*.

Canedo, D. P. y Paiva Neto, C. B. (coords.) (2020). *Pesquisa Impactos da COVID–19 na Economia Criativa: relatório final de pesquisa*. Salvador, BA: Observatório da Economia Criativa: Santo Amaro, BA: UFRB.

Feghali, J. (2020). *Como anda a Lei Aldir Blanc?*. En https://sigajandira.com/pdf/LIVRO-COMO-ANDA-A-LEI%20ALDIR-BLANC.pdf, pp. 3-5.

García Canclini, N. (2022). Apresentação. En García Canclini, N. et al. (coords.). *Emergências culturais: instituições criadores e comunidades no Brasil e no México*. Instituto de Estudos Avançados: Editora da Universidade de São Paulo (Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência; 5), pp. 10-54.

Menger, P. (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Roma Editora.

Mello, S. (2022). Pela onda luminosa: a articulação em rede a favor da Lei Aldir Blanc no contexto das políticas culturais brasileiras. En García Canclini, N. et al. (coords.). *Emergências culturais: instituições criadores e comunidades no Brasil e no México*. Instituto de Estudos Avançados: Editora da Universidade de São Paulo (Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência; 5), pp. 56-119.

Rubim, A. (2020). La acción político-cultural de la administración Messias Bolsonaro. *Alteridades*, 30 (60), pp. 9-20.

Segnini, L. (2011a). À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Estud. sociol.*, Araraquara, v.16, n.30, pp. 177-196.

Segnini, L. (2011b). O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. *Caderno CRH*, v. 24, n. spe 01, pp. 71-88.

CAPÍTULO 10
ENFRENTANDO LA PRECARIEDAD DEL TRABAJO CULTURAL: LUCHAS Y LOGROS COLECTIVOS EN LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL EN ARGENTINA[1]

María Noel Bulloni Yaquinta

1 Este capítulo retoma partes del artículo "Tejiendo acción colectiva en la flexibilidad del trabajo cultural: luchas y conquistas laborales recientes en la producción audiovisual argentina", de Bulloni, MN, publicado en 2025 en Cuadernos de Relaciones Laborales, 43(2), 395–412 y presenta resultados de una investigación enmarcada en los proyectos: *Flexibilidad del trabajo audiovisual en la era digital: viejos y nuevos desafíos tras la irrupción de la pandemia de COVID–19. Argentina, 2020–2024* (PICT–2021–GRF–TI–00235) y *La precariedad del trabajo cultural y creativo en la era digital: viejos y nuevos desafíos en tiempos de pandemia y pospandemia. Un análisis en los sectores de producción audiovisual y musical en Argentina* (2020–2024) (PIP 11220210100276CO).

Introducción

Durante el transcurso del siglo XXI, numerosos estudios sobre el empleo en el ámbito cultural han evidenciado una tendencia hacia la precarización laboral, caracterizada por la flexibilidad derivada de la discontinuidad en la inserción laboral, la incertidumbre en la trayectoria profesional y la imprevisibilidad de los ingresos (Menger, 2005; Hesmondhalgh y Baker, 2010; Miller, 2018; Guadarrama, 2019; Guadarrama et al., 2021). Esta dinámica, equiparable a la observada en mercados laborales tradicionalmente precarios, como las "changas", o en los trabajos inseguros que están ganando terreno con el avance digital y el desarrollo de la *gig economy*, subraya la analogía entre la cultura y otros ámbitos laborales inestables.

Como parte del creciente colectivo de trabajadoras y trabajadores precarios en el marco del capitalismo contemporáneo, aquellos involucrados en la esfera cultural se enfrentan a desafíos objetivos y estructurales que obstaculizan su capacidad para organizarse colectivamente, lo que dificulta la promoción de mejoras en sus condiciones laborales.

Sin embargo, la precariedad en el ámbito cultural presenta particularidades tanto objetivas como subjetivas que influyen en la efectividad de las organizaciones sindicales y la acción colectiva en la regulación laboral. Se argumenta frecuentemente que las experiencias subjetivas de la precariedad cultural están arraigadas en dinámicas de reconocimiento y autorrealización personal y profesional, fomentando así el individualismo y alejándose de los modelos de trabajo asalariado convencional.

Estas afirmaciones son respaldadas tanto por perspectivas sociológicas que exploran la construcción de la vocación en el ámbito cultural (Guadarrama, 2019) como por enfoques más ampliamente difundidos que critican la construcción ideológica de la individualidad en el trabajo cultural, considerado como uno de los arquetipos subjetivos del neoliberalismo. Estos últimos utilizan conceptos como "emprendedores creativos" y "precarios creativos" para señalar que tales etiquetas, lejos de empoderar, someten a las personas a dinámicas de explotación laboral veladas (Oakley, 2014; Zafra, 2018).

Aunque menos común, una línea de investigación igualmente significativa sugiere que, a pesar de las tendencias hacia la precarización laboral en el ámbito cultural, existe un potencial latente para la organización y movilización colectiva con el fin de influir en la mejora de condiciones laborales y en la obtención de protecciones sociales más adecuadas. Trabajos como los de De Peuter y Cohen (2015), Coles (2016), Percival y Lee, Apitzsch et al. (2023), y algunos propios (Bulloni, 2013 y 2020) contribuyen a esta perspectiva. Por ejemplo, De Peuter, Greig y Cohen (2015) destacan la importancia de la resistencia colectiva como punto de partida para la investigación en este campo. Coles (2016) analiza el papel de los sindicatos en las políticas públicas en relación con la llamada economía creativa, mientras que Percival

y Lee (2020) reflexionan sobre la capacidad de las y los trabajadores culturales para llevar a cabo acciones colectivas efectivas en entornos digitales. Estos estudios sugieren que, a pesar de las condiciones precarias, quienes trabajan en el ámbito de la cultura pueden organizar formas de resistencia colectiva, ya sea dentro o fuera de las estructuras sindicales tradicionales. La comprensión de estas dinámicas es esencial para abordar los desafíos laborales que atraviesan los sectores culturales en la actualidad.

Siguiendo esta línea de estudios, en este capítulo nos proponemos reflexionar sobre las oportunidades y capacidades de la acción colectiva en respuesta a las exigencias que plantea la precariedad en el ámbito laboral cultural, enfocándonos en el sector de la producción audiovisual en Argentina, sobre el que hemos desarrollado una sostenida trayectoria de investigación. En esta ocasión, nuestro enfoque estará puesto en el análisis de conquistas laborales recientes, consideradas significativas desde una perspectiva analítica, que ejemplifican cómo la movilización colectiva puede generar un impacto positivo en las regulaciones y protecciones laborales en entornos altamente flexibles dentro de los sectores culturales. Nuestro objetivo principal es visibilizar estas conquistas y examinar los momentos en los que tuvieron lugar los procesos de lucha que las propiciaron, teniendo en cuenta sus características específicas y algunos elementos del contexto económico, político e institucional del sector que facilitaron dichos cambios.

El sector audiovisual en diversos países presenta un fenómeno interesante en este sentido, ya que, a diferencia de otros ámbitos culturales donde los sindicatos tienen una presencia más débil o directamente inexistente, en el audiovisual se ha observado una movilización activa y una intervención sindical significativa (Bulloni, 2013, 2020;

Bulloni et al., 2022; Coles, 2016; Saundry et al., 2012). Este fenómeno sugiere que, incluso en sectores altamente fragmentados, el sindicalismo puede desempeñar un papel importante en las regulaciones y condiciones laborales.

Más concretamente, el caso del sector audiovisual argentino muestra que los sindicatos tienen el potencial de revitalizarse y adaptarse a las condiciones cambiantes del trabajo flexible. Pueden jugar un papel crucial en la mejora de las condiciones laborales al articularse con otras dinámicas de acción colectiva, como la militancia de base y los grupos ocupacionales. Nuestra hipótesis sostiene que los logros laborales aquí alcanzados son el resultado de procesos de organización y acción colectiva que no se limitan a lo sindical. A lo largo de este análisis, se evidenciará cómo la intervención sindical, combinada con otras formas de organización, ha permitido mejorar las condiciones laborales de los trabajadores del sector.

En este sentido, es importante reconocer que, aunque este sector ofrece un caso interesante para examinar la acción colectiva en contextos culturales flexibles, el análisis que presentamos tiene ciertas limitaciones. Se centra principalmente en conquistas laborales mediadas o lideradas por la acción sindical, lo cual, aunque relevante, plantea un obstáculo para extrapolar estos resultados a otros sectores donde la representación sindical es menor o prácticamente inexistente, como ocurre en otras áreas de la cultura.

La relevancia del accionar gremial en el caso abordado debe entenderse dentro de la tradición sindical más extensa de Argentina. Sin embargo, como señala Atzeni (2021), esto no significa que la acción colectiva se limite a lo institucional y sindical, sino que forma parte de un proceso más amplio.

A pesar de estas limitaciones, el análisis invita a reflexionar sobre las posibilidades del sindicalismo para adaptarse a los desafíos contemporáneos, especialmente en sectores donde el trabajo es cada vez más precario y temporal (Miguélez y Alós, 2022). Por ello, aunque el texto no reduce la acción colectiva a lo sindical, es crucial reconocer el papel central de estas organizaciones en la lucha por los derechos laborales en este sector específico.

La metodología adoptada se basa en un enfoque cualitativo, centrado en entrevistas en profundidad y en una revisión detallada de fuentes documentales, como señalaremos a continuación en relación con la estructura y el desarrollo del capítulo. Este enfoque integra tanto materiales empleados en investigaciones previas como documentos inéditos provenientes de nuestra propia trayectoria investigativa. A lo largo del texto, tanto las fuentes primarias como secundarias serán identificadas según corresponda.

En el cuadro 10.1 se presenta un breve comentario sobre las entrevistas utilizadas en los casos analizados. Aunque las mismas forman parte de distintas instancias de investigación, todas se enmarcan dentro de un proceso continuo de interacción con referentes sindicales y personas trabajadoras del sector, sostenido durante más de una década. Si bien solo algunas de estas entrevistas se citan directamente en este artículo, su conjunto ha enriquecido significativamente el análisis.

En el primer apartado brindamos una breve caracterización sobre el trabajo en el sector de producción audiovisual argentino que abarca algunos datos cualitativos sobre sus aspectos regulatorios y otros más estructurados sobre el mercado de trabajo y su evolución durante el período en el que se enmarca nuestro análisis. En esta sección, se utilizaron publicaciones previas y datos secundarios de fuentes

Cuadro 10.1 Referencia de entrevistas

Participante	Rol	Fecha	Referencia
Entrevistada 1	Secretaria Gremial de la Asociación Argentina de Actores (AAA)	20/10/2020	E1 Sec. Gremial AAA, octubre 2020.
Entrevistado 2	Secretario General del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales (SICAAPMA)	15/10/2020	E2 Sec. General SICAAPMA, octubre 2020.
Entrevistado 3	Secretario de Relaciones Internacionales del Sindicato Argentino de Televisión, Telecomunicaciones, Servicios Audiovisuales, Interactivos y de Datos (SATSAID)	22/10/2020	E3 Sec. Rel. Int. SATSAID, octubre 2020.
Entrevistado 4	Técnico en el puesto de "Key Grip" en el área de fotografía con más de veinte años de experiencia en cine y publicidad. En 2020 se insertó en el segmento de producciones para OTT, participando desde entonces en varios proyectos para plataformas globales	20/8/2022	E4 Técnico audiovisual– "Key Grip" – agosto 2022.

Fuente: Elaboración propia.

documentales y estadísticas oficiales, incluidos los informes del Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC–Sinca, 2022) y del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA, 2021, 2023).

Este primer apartado es importante para contextualizar los dos siguientes que contienen el corazón del análisis, centrado en las luchas y logros colectivos que hemos seleccionado para la ocasión. En el segundo apartado, analizamos el papel crucial de la acción colectiva sindical en la consecución de mejoras laborales en el ámbito de las políticas públicas culturales durante la pandemia. Esto abarca desde la coordinación de fondos de ayuda y financiamiento para programas sociales sindicales hasta la formulación de protocolos tripartitos para el retorno al trabajo. Este análisis retoma una investigación llevada a cabo entre agosto y diciembre de 2020 que incluyó entrevistas en profundidad con dirigentes sindicales y el análisis exhaustivo de fuentes documentales (Bulloni coord., 2022). En el siguiente apartado examinamos el proceso de movilización colectiva de grupos ocupacionales específicos que impulsaron mejoras en las condiciones laborales en el segmento orientado a las demandas de las principales plataformas de *streaming* globales durante la etapa de recuperación de pospandemia. En este caso, nos apoyamos en evidencias recopiladas en un estudio más reciente, basado en entrevistas con trabajadores, empresarios y dirigentes sindicales, así como en el análisis de fuentes documentales (Bulloni, 2024). Finalmente, brindamos unas reflexiones finales a modo de conclusiones.

El trabajo en la producción audiovisual en Argentina, breve contextualización

La industria audiovisual ocupa un lugar de prominencia en el paisaje cultural argentino, no solo debido a su notable impacto en la generación de empleo, sino también por la estructura de su regulación, la cual muestra niveles significativos de institucionalización. En términos de datos de empleo, según el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC) y el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) (2022), el sector audiovisual representó 28,6% del empleo en el ámbito cultural de Argentina, marcando una clara preeminencia sobre otros sectores.[2] Es importante resaltar asimismo la fuerte presencia de empleo asalariado en este sector, el cual se encuentra sujeto a leyes laborales y convenios colectivos, así como la relevancia de la representación sindical en comparación con otros ámbitos culturales. Esta regulación asalariada formal, tanto a nivel individual como colectivo del trabajo, también sobresale a nivel internacional, especialmente cuando se contrasta con sectores caracterizados por un mayor predominio del trabajo autónomo, la escasez de acuerdos contractuales formales y la adopción de diversas formas de trabajo autogestivo. (Bulloni et al., 2022)

Siguiendo esta caracterización general, nos interesa destacar algunas cuestiones sobre la evolución de la dinámica del empleo sectorial en los últimos años. Según el Instituto Nacional de Cine y Artes

2 Le siguen el diseño y la publicidad, con 16,2% cada uno, seguidos por libros y publicaciones con 13,4%. El contenido digital representó 8%, mientras que el patrimonio material y las artes escénicas y espectáculos artísticos aportaron 7,5% y 4,2%, respectivamente. La producción y edición musical contribuyó con 3,7%, y la formación cultural con 1,8% (INDEC–Sinca, 2022).

Audiovisuales (INCAA), en el estudio realizado por González y Landaburu (2023), se observa una evolución significativa del empleo en la industria audiovisual en los últimos 15 años, con un crecimiento de 45% entre 2007 y 2022, con tres fases principales que, como veremos más adelante, tendrán su influencia en el plano regulatorio. La primera fase, que abarca el período de 2007 a 2015, se destacó por un aumento sustancial en el número de empleos, pasando de 21 394 a 30 417, lo que representa un incremento de 42%. La segunda fase, que comprende los años 2016 a 2019, se caracterizó por un estancamiento, llegando incluso a experimentar una ligera disminución de 0.4% en la fuerza laboral activa. La tercera etapa coincide con la aparición de la pandemia y su posterior recuperación: en 2020 hubo una disminución en el promedio de puestos de trabajo en comparación con la década anterior; sin embargo, en 2021 se observó una notable recuperación y para 2022 se alcanzó un máximo histórico en la serie, con 31 017 trabajadores activos (González y Landaburu, 2023).[3]

Esta fuente proporciona información detallada sobre la evolución del empleo en cada rama de la industria audiovisual,[4] lo que nos permite adentrarnos de manera más precisa en nuestro campo de interés, enfocado en las ramas correspondientes con la producción de contenidos ("producción de filmes y videocintas", "producción de

3 El informe analiza datos oficiales del empleo asalariado registrado en el sector audiovisual privado, delimitado según ocho ramas específicas del sistema de cuentas nacionales (ClaNAE–97): «Producción de filmes y videocintas», «Posproducción de filmes y videocintas», «Distribución de filmes y videocintas», «Exhibición de filmes y videocintas», «Emisión y retransmisión de televisión abierta», «Emisión de señales de televisión por suscripción», «Producción de programas de televisión» y «Servicios de televisión n.c.p.».

4 La información que se menciona está resumida en el Gráfico 3 titulado «Empleo privado registrado del sector audiovisual por rama, 2007–2022» del informe del INCAA (González y Landaburu, 2023:8).

programas de televisión" y "posproducción de filmes y videocintas"),[5] constatándose que las mismas reflejan las tendencias generales de la industria, aunque presentan características distintivas.

En particular, cabe destacar que el empleo en las ramas de la producción, tanto cinematográfica como televisiva, ha experimentado uno de los crecimientos más significativos dentro de la industria a lo largo de la serie histórica. A pesar de haber sido las más afectadas por la pandemia, lograron una pronta recuperación. De hecho, ambas alcanzaron niveles récord en los años 2021 y 2022, después de haber registrado mínimos históricos en 2020. En cuanto a la posproducción, se observa un crecimiento más estable o gradual, alcanzando también su punto más alto en 2022. Este crecimiento, asimismo, está en consonancia con las tendencias identificadas en investigaciones previas, lo que sugiere una combinación de factores, entre los cuales cabe subrayar las políticas públicas de estímulo a la actividad y el aumento de la demanda extranjera, especialmente impulsada en los últimos años por las plataformas de *streaming* (Bulloni, 2017, 2024).

En contraste, también es importante subrayar que la disminución del empleo en estas ramas a causa de la pandemia fue de las más pronunciadas. Esta crisis afectó de manera notable a la producción cinematográfica y televisiva de ficción, donde el empleo asalariado formal pero discontinuo, característico del trabajo por proyectos, es predominante. Efectivamente, como han señalado algunos estudios

5 Cabe señalar que las producciones de contenidos audiovisuales para plataformas y medios digitales son clasificadas dentro de estas categorías tradicionales, ya sea como "Producción de programas de televisión" o como "Producción de filmes y videocintas".

realizados durante este período, desde el comienzo de la pandemia hasta el retorno gradual de la actividad hacia septiembre y octubre del mismo año, estas áreas quedaron prácticamente paralizadas (Bulloni et al., 2022; González y Bertolotti, 2021). Esto dejó al grueso de sus trabajadores y trabajadoras desempleados y enfrentando grandes dificultades para acceder a los mecanismos de ayuda proporcionados por el Estado. Como se analizará más adelante, esta situación ha propiciado instancias de movilización colectiva y acciones sindicales con el fin de encontrar soluciones y medidas de apoyo. Estas acciones han tenido un impacto positivo en la mitigación de la crisis económica en algunos casos puntuales y en la reanudación de la actividad laboral, lo que incluye una participación activa en la elaboración e implementación de protocolos para el retorno al trabajo.

Retomando la cuestión regulatoria mencionada al introducir el apartado, es importante tener presente que el trabajo en las ramas y actividades de la producción audiovisual argentina, a pesar de estar predominantemente caracterizado por contratos discontinuos y centrados en proyectos, también está sujeto a regulaciones laborales y negociaciones colectivas centralizadas, al igual que en el resto de la industria audiovisual. En este marco, que corresponde al sector asalariado formal del país, los trabajadores del sector están regidos por la Ley de Contrato de Trabajo Nº 20.744 (LCT) y por convenios colectivos de trabajo (CCT) sectoriales a nivel nacional, los cuales mejoran las condiciones establecidas por la LCT. Además, existen numerosos convenios y acuerdos colectivos a nivel de empresa que también mejoran las condiciones estipuladas por los CCT.

Al respecto, en investigaciones previas, hemos observado que la prevalencia de este marco regulatorio institucional responde a un

proceso de (re)regulación de las condiciones laborales y de formalización del empleo impulsado principalmente por la acción de sindicatos históricos que representan a los trabajadores en esta esfera.[6] Este proceso, a su vez, debe ser contextualizado dentro de un entorno favorable en términos de dinamismo del empleo, como hemos observado anteriormente, en consonancia con la política laboral progresista implementada durante los gobiernos kirchneristas (Bulloni, 2013, 2017).[7] Desde entonces, este marco regulatorio ha enfrentado diversos desafíos, incluyendo cambios políticos e institucionales durante el período del macrismo (Bulloni y Pontoni, 2019, Bulloni, 2020),[8] la crisis provocada por la pandemia (Bulloni et al., 2022) y, posteriormente, la recuperación en un entorno político-institucional más favorable,[9] liderada por segmentos novedosos vinculados con las nuevas ventanas de exhibición, particularmente, las plataformas globales de *streaming* (Bulloni, 2024).

6 La pervivencia de la influencia de los sindicatos históricos del audiovisual argentino está intrínsecamente ligada tanto al significativo desarrollo de esta industria a lo largo del tiempo como al arraigado modelo histórico de unicidad sindical en el país. La afiliación sindical en el sector es alta y alcanza en algunos casos 80%.

7 Nos referimos a los tres mandatos consecutivos del Frente para la Victoria, coalición política de centroizquierda de raigambre peronista liderada por Néstor Kirchner (2003–2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007–2011 y 2011–2015).

8 El ciclo kirchnerista finalizó en noviembre de 2015 con la elección de Mauricio Macri (Cambiemos) como presidente. Su gobierno, de orientación conservadora y neoliberal, implementó políticas de flexibilización laboral y reducción del gasto público, generando preocupaciones sobre un retroceso en derechos laborales tras un período de fortalecimiento institucional.

9 Este último período (2019–2023), que enmarca el análisis del presente texto, corresponde a la presidencia de Alberto Fernández, quien lidera nuevamente una coalición de centro–izquierda de base peronista llamada Frente de Todos.

En este contexto, es crucial señalar que, de manera análoga a las clasificaciones estadísticas, históricamente en Argentina han existido dos ramas o actividades principales que definen áreas de regulación laboral diferenciadas, en términos de la representación sindical y convencional: la producción televisiva y cinematográfica. El aumento significativo de la demanda de nuevas ventanas y medios digitales complejizó el mapa regulatorio, pero por el momento se mantiene la distinción basada en aquellas esferas de producción tradicional que ahora incluyen la producción para las nuevas plataformas digitales, al tiempo que los sindicatos históricos extendieron su representación sobre las mismas. Según analizamos, el criterio utilizado para delimitar el encuadre cinematográfico o televisivo se relaciona con la serialidad: si la producción audiovisual en cuestión (sea ficción, documental, animación u otro género) es serial, se clasifica como televisión, si es única, se considera cine. En el siguiente cuadro (véase cuadro 10.2) sintetizamos el mapa de la regulación del trabajo (representación sindical y convencional) en la producción audiovisual argentina.

A pesar de los desafíos y fluctuaciones, la protección laboral ofrecida por este marco regulatorio es defendida y fortalecida a través de la acción colectiva desde sindicatos, asociaciones y grupos profesionales, como exploraremos en los siguientes apartados.

El influjo sindical en la formulación y aplicación de políticas públicas para el rescate sectorial durante la pandemia

A continuación, nos adentraremos en el análisis de cómo la acción de sindicatos de la producción audiovisual en Argentina, tanto promo-

Cuadro 10.2 Mapa de la regulación laboral en la producción audiovisual argentina.

Convenios	Sindicatos	Ámbito de regulación
Producción cinematográfica		
235/75	SICAAPMA Fundado en 1944	Trabajo técnico de producción y posproducción cinematográfica 90% contratación eventual discontinua
357/75	AAA. Fundada en 1919.	Trabajo actoral y de dirección de puesta en escena en cinematografía 100% contratación eventual discontinua
Producción televisiva		
131/75 Articulado con el 634/11	SATTSAID. Fundado en 1958.	Trabajo técnico de producción y posproducción televisiva 70% contratación eventual y temporal
524/07	Sindicato único de trabajadores de espectáculos públicos y afines de la República Argentina (SUTEP). Fundado en 1972.	Extras de televisión 100% contratación eventual
322/75	AAA	Trabajo actoral y de dirección de puesta en escena en televisión 100% contratación eventual y temporal

Fuente: Elaboración propia en base a Bulloni et al., 2022.

vida por la dirigencia como por las bases, ha influido en una serie de medidas gubernamentales para el ámbito de cultura implementadas durante momentos críticos de la pandemia que buscaron responder a las necesidades de las y los trabajadores en estas circunstancias excepcionales.

Este análisis permite situarnos en un plano más bien institucional de las relaciones laborales en la industria audiovisual, lo cual puede resultar desafiante en otras esferas de la cultura. Sin embargo, este enfoque nos brinda la oportunidad de destacar las influencias significativas que pueden ejercer ciertos sindicatos del terreno de la cultura en la percepción y abordaje de los problemas laborales en el ámbito de la política.

Como han dado cuenta diversos estudios del período, la crisis de la pandemia de COVID-19 ha resaltado de manera aguda la urgencia de políticas públicas específicas que aborden los problemas laborales arraigados en el sector cultural, los cuales se han visto exacerbados por esta crisis sin precedentes. Estos estudios han diagnosticado con detalle la profundidad de la crisis sociolaboral, caracterizada por la paralización de la mayoría de las actividades culturales, la pérdida de empleo para una considerable proporción de trabajadores y trabajadoras, así como la falta de acceso a ayudas económicas y protecciones sociales (Guadarrama et al., 2021; Mauro, 2022; Bulloni et al., 2022; Comunian y England, 2020).

Dentro del contexto de la producción audiovisual argentina, a diferencia de algunos otros sectores, las acciones adoptadas por el Estado tuvieron a las y los trabajadores como principales destinatarios y contaron con el impulso y la participación activa de los sindicatos,

reflejando una tradición de reconocimiento recíproco.[10] Por ejemplo, durante los primeros y críticos meses de la pandemia, las dirigencias sindicales de la industria tomaron la iniciativa de llevar a cabo gestiones ante los Ministerios de Cultura y Desarrollo Social de la Nación, para solicitar y gestionar la entrega de ayudas y bolsones de alimentos destinados a los afiliados. La ejecución de esta iniciativa sin precedentes en la historia sindical requirió una colaboración solidaria entre dirigentes, delegados gremiales y trabajadores voluntarios, quienes pusieron a disposición sus recursos y vehículos para garantizar la llegada de los alimentos a los hogares más necesitados. Como comentan desde la AAA "El diálogo permanente fue con el Ministerio de Cultura de la Nación. Entonces se puso desde el minuto uno a trabajar a ver cómo podíamos asistir a los actores, creyendo que esto iba a durar pocos meses." (E1 Sec. Gremial AAA, octubre 2020) O desde el SICAAPMA:

> ... cuando empezó a pasar, los primeros meses más que nada, y no aparecía la ayuda [...] hubo distintas situaciones que fuimos evaluando al momento cómo hacer y más que nada esto que fue también ahí cuando el Estado y el Ministerio de Cultura dijeron: Bueno, acá están los bolsones, pasen a buscarlo y llévenlos, y también se dio toda una cosa solidaria buena interna de un montón de gente que se ofreció a repartir los bolsones, a ir a buscarlos (E2 Sec. General SICAAPMA, octubre 2020).

10 Un ejemplo de este vínculo es la disposición del "libre deuda sindical" en la Ley de Cine (N° 24377) de 1994, que exige a las empresas productoras certificar que los sindicatos no tienen deudas salariales para acceder a subsidios o créditos.

También podemos destacar el accionar político de los sindicatos del sector en relación con la búsqueda de ayudas económicas destinadas a mantener las obras sociales sindicales que enfrentaban serias dificultades financieras tras la prolongación de la inactividad. Estas ayudas finalmente llegaron a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).[11] Ciertamente, las obras sociales sindicales se convirtieron en un recurso crucial para asegurar la cobertura de salud en el sector en un momento marcado por la incertidumbre y la necesidad. Al respecto, el secretario general del SICAAPMA expresó:

> La verdad es que como sistema de salud es impresionante lo que hicimos (…) Nadie paga y nadie acumula deuda […] y la verdad que ahí sí estuvo la asistencia del Estado para no tener ningún problema. La verdad es que venimos muy bien con la obra social que, obviamente el impacto, tanto el impacto en las estructuras sindicales y en la obra social, para nuestro caso la falta de producción es todo porque es cero recaudación, o sea, nadie labura, no cobras un mango, no te entra un peso de aporte (E2 Sec. General SICAAPMA, octubre 2020).

Finalmente, entre las acciones desplegadas por los sindicatos del sector que resultaron fundamentales para promover o facilitar la formulación de políticas públicas laborales en el sector, cabe destacar el impulso y la participación activa en la elaboración de protocolos sanitarios para promover el regreso a la actividad laboral. Esta participación se ha visto marcada por tensiones y contradicciones inheren-

11 Al respecto ver: http://www.incaa.gov.ar/apoyo–a–las–obras–sociales–sindicales (último acceso 6 de febrero de 2024).

tes, aunque necesarias, dada la urgente necesidad de volver a percibir ingresos. Según se indica, los sindicatos identificaron la necesidad de establecer un protocolo de alcance general para la industria audiovisual y, para ello, solicitaron la intervención del Ministerio de Cultura de la Nación. Este ministerio convocó a todos los actores sociales involucrados en la actividad para participar en la creación de dicho protocolo. Se trató de un esfuerzo tripartito que incluyó a las dirigencias sindicales trabajando en colaboración con las bases, en un constante diálogo con otros sindicatos del sector, las cámaras empresariales y diversos organismos estatales. El documento final incorporó las contribuciones y las necesidades de cada sector y recibió la adhesión de más de 20 asociaciones en todo el país.[12] Así lo comentaban los referentes sindicales: "nosotros tuvimos la iniciativa, viendo lo que pasaba en el exterior, y la verdad fuimos escuchados, ¿no? Y el gobierno tomó la posta. Eso fue importante" (E3 Sec. Rel. Int. SATSAID, octubre 2020.). O bien:

> [...] fue un muy buen trabajo y se puso como eje la prevención y protección de los trabajadores. Yo que estuve mucho en gremiales, uno cuando discute en un lugar tan áspero como los salarios y condiciones laborales, en general es muy difícil, pero acá fue la verdad que muy tranquilo. El proceso, el consenso y el trabajo de todos por igual (E1 Sec. Gremial AAA, octubre 2020).

12 "Protocolo general para la prevención del COVID–19 en el rodaje y/o grabación de ficciones para cine, televisión y contenidos para plataformas audiovisuales". El documento puede descargarse en: https://anuncios.cultura.gob.ar//lt.php?id=fEgFXABTAk1aAQMOTgsECgYBAg.

Trabajadores de oficios y profesiones técnicas en la producción para plataformas OTT: viejas tradiciones en nuevos contextos

En esta sección nos enfocaremos en el proceso de movilización colectiva de trabajadores y trabajadoras pertenecientes a los diferentes departamentos o ramas técnicas de la producción audiovisual, tales como cámara, fotografía, electricidad, *grip*[13], arte, vestuario, sonido, edición, producción y dirección. Analizaremos su lucha por mejorar las condiciones laborales en un plano microsocial o informal de las relaciones de trabajo en el segmento de producción de series para plataformas de *streaming* durante la fase de recuperación posterior a la pandemia.

Como hemos analizado recientemente (Bulloni, 2024), la producción para plataformas OTT ha emergido como un fenómeno destacado en Argentina, señalando una transformación significativa en la industria audiovisual hacia la era digital. El segmento más dinámico dedicado a la producción de series, que comparte similitudes con la cinematografía en términos de su estructura productiva y organización laboral, se encuentra integrado en el ámbito televisivo desde la perspectiva de la regulación institucional, sindical y convencional. En este contexto, el SATSAID y su Convenio Colectivo de Trabajo Sectorial N.º 634/2011 (CCTS N.º 634/2011) juegan un papel central en la regulación del trabajo de la actividad.

13 Grip es un término de uso internacional en la industria audiovisual que designa al técnico responsable del soporte de cámara, estructuras y equipamiento en rodaje. Se utiliza de forma habitual en Argentina y otros países de la región.

De acuerdo a lo analizado en aquella oportunidad, este segmento no solo ha dinamizado el mercado laboral del sector audiovisual, brindando oportunidades de empleo para una amplia gama de técnicos y técnicas provenientes del campo cinematográfico, sino que también ha generado una serie de ajustes, adaptaciones y tensiones en el ámbito de la regulación laboral debido, en parte, a la migración intersectorial que él mismo supuso.

Al examinar esta regulación laboral en un nivel microsocial y cotidiano, observamos que el marco regulatorio institucional enfrentaba desafíos constantes debido a las demandas de flexibilidad de las empresas y las expectativas de las y los trabajadores que estaban más familiarizados con las modalidades de regulación del trabajo esporádico o por proyectos propias de la actividad cinematográfica.

Como hemos observado en estudios previos, gran parte de las disputas y negociaciones sobre las condiciones laborales, que surgen de las complejas y dinámicas modalidades de regulación propias de la cinematografía, no tienen ni en el entorno de las empresas ni en el proceso de trabajo, sino en el ámbito de las microdinámicas del mercado laboral cada vez que las personas son convocadas a trabajar para proyectos sucesivos. En este contexto, hemos identificado una interacción compleja entre las estrategias individuales y colectivas, derivadas de una movilización basada en grupos ocupacionales más o menos formalizados e integrados en la estructura sindical (Bulloni, 2013).

En esta ocasión, hemos observado que, ante un contexto de crecimiento sostenido de la demanda para el segmento específico de las series para plataformas de *streaming* y una disminución del poder adquisitivo debido a la inflación elevada, tuvo lugar un proceso de movilización colectiva orientado a mejorar la estructura salarial del CCT 634/11. Como relata uno de los técnicos entrevistados en dicho con-

texto: "Al principio negociaba por encima de lo que ofrecían. Era muy bajo lo que querían pagar." (E4 Técnico audiovisual, agosto 2022). Su objetivo era establecer una nueva referencia en sus negociaciones individuales de condiciones salariales con las empresas y lograron resultados positivos que inicialmente superaron la representación del gremio televisivo.

Este logro se alcanzó a través de un proceso de movilización colectiva dirigido a la recategorización del convenio televisivo, impulsado por grupos informales del mercado laboral organizados y movilizados a partir de grupos profesionales o ramas técnicas ampliamente extendidos en el sector cinematográfico. Además, contó con la activa participación de asociaciones profesionales del audiovisual. Así lo expresaban desde una de las asociaciones profesionales involucradas:

> Las asociaciones de técnicxs profesionales (AADA, ADF, ASA, EDA y SAE, APPLAA),[14] sumado a otras ramas del rubro de casting, locación, producción, maquillaje y vestuario, en trabajo conjunto con el SATSAID, han desarrollado una propuesta para la recategorización de nuestra área para las series OTT. Este logro ha sido el fruto de muchísimo trabajo en equipo, y si bien aún no es un convenio, sí contamos con el aval y apoyo del SATSAID para impulsar estas recategorizaciones en las producciones de series con financiamiento internacional.[15]

14 Las asociaciones profesionales mencionadas en el texto incluyen la Asociación Argentina de Directorxs de Arte (AADA), la Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF), la Asociación Argentina de Sonidistas Audiovisuales (ASA), la Asociación Argentina de Editores Audiovisuales (EDA), la Sociedad Argentina de Editores Audiovisuales (SAE), y Asociación de Productoras y Productores de Locaciones Audiovisuales de Argentina (APPLAA).

15 Extraído de la página web de la Asociación de Editores Audiovisuales, bajo el título "Categorías

En línea con las observaciones de Apitzsch et al. (2023), este ejemplo revela una interacción sumamente compleja entre las estrategias laborales individuales y los "intermediarios" del mercado de trabajo, tales como sindicatos y asociaciones profesionales. Esta dinámica no solo ilustra la interconexión entre actores en el campo laboral, sino que también plantea nuevos interrogantes sobre los alcances del accionar de los sindicatos y otras formas tradicionales de organización laboral en un contexto cada vez más diverso y fragmentado. Pero, fundamentalmente, permite vislumbrar un escenario en el que la solidaridad y la acción colectiva no solo persisten, sino que evolucionan a través de una amplia gama de interacciones, conflictos, estructuras organizativas y redes.

Este proceso refleja, en definitiva, la interacción entre estructuras institucionales, relaciones de poder y dinámicas sociales en la configuración de las condiciones laborales en la era digital.

Conclusiones

En estas breves páginas hemos emprendido una reflexión sobre los desafíos inherentes a la acción colectiva de trabajadores y trabajadoras en los sectores culturales, los cuales están intrínsecamente afectados por los efectos de la precarización laboral, a partir de su abordaje en el sector audiovisual. Argumentamos que, a pesar de los diversos obstáculos que enfrenta la organización colectiva en estos ámbitos,

sugeridas para producciones OTT" Disponible en: Categorías sugeridas para Producciones OTT | EDA / Asociación Argentina de Editores Audiovisuales (edaeditores.org) (última consulta 20 mayo 2024).

como la distancia del mundo sindical y la complejidad subjetiva que acompaña a la precariedad del trabajo creativo y cultural, aún existen oportunidades para desarrollar formas solidarias y colectivas de organización y movilización.

Hemos visto que el sector de producción audiovisual en Argentina constituye un caso emblemático para analizar la persistencia de formas de movilización colectiva capaces de enfrentar los desafíos de la regulación laboral en contextos marcados por la inestabilidad y la incertidumbre. Por lo tanto, este texto busca invitar a reflexionar no solo sobre los retos que enfrenta la acción colectiva en estos sectores, sino también sobre las oportunidades para mejorar las condiciones y regulaciones laborales. Nuestro análisis sugiere que estas conquistas colectivas están estrechamente vinculadas a un contexto sectorial más amplio, configurado en el período 2020-2023 por factores como la crisis y la posterior recuperación de la actividad, el auge de nuevas formas de exhibición como las plataformas de *streaming*, la orientación política del gobierno y el marco institucional de las relaciones laborales. En tal sentido, el cambio en el ciclo político, marcado por el triunfo electoral de Javier Milei para ejercer la presidencia durante el período 2023–2027, podría tener un impacto negativo significativo en las dinámicas laborales y culturales, abriendo nuevos interrogantes para futuras investigaciones.

En este análisis hemos visto de qué manera, en el peor momento de la crisis de la pandemia por COVID–19, la conjunción de la influencia del sindicalismo en el ámbito institucional y la inclinación progresista del gobierno hacia asuntos culturales y laborales permitieron que las organizaciones sindicales, tanto en el nivel de sus dirigencias como entre sus bases, desempeñarán un papel fundamental al impulsar y mediar diversas medidas gubernamentales de apoyo para los traba-

jadores bajo su órbita de representación durante la paralización de la actividad.

Poniendo el foco en un nivel microsociológico y cotidiano de la regulación laboral en el sector, hemos visto que la lucha por el reconocimiento y valoración del trabajo realizado por las y los técnicos del audiovisual, específicamente en el segmento dinámico y competitivo de las plataformas de *streaming*, resalta la importancia de la organización y la solidaridad entre trabajadores e ilustra a su paso la complejidad de la negociación colectiva en un contexto de creciente precarización laboral y fragmentación del empleo.

Este proceso subraya la necesidad de adaptación y flexibilidad por parte de los sindicatos y otras organizaciones colectivas de profesionales del sector, así como una comprensión más profunda de las dinámicas emergentes en el ámbito laboral contemporáneo. En última instancia, este tipo de interacción entre estrategias individuales y estructuras colectivas pone de relieve la potencialidad de la movilización de los y las trabajadores y su capacidad para abordar las complejidades de un entorno laboral en constante cambio.

En suma, los casos analizados en este estudio dan cuenta de que la acción colectiva y particularmente la acción sindical ha posibilitado logros y conquistas laborales importantes en un sector cultural caracterizado por el trabajo flexible. No obstante, es importante reconocer las limitaciones de nuestro análisis ya que, en otros segmentos de la cultura, donde las tradiciones gremiales son más débiles o inexistentes y las dinámicas de individualización y precarización más acentuadas, la influencia sindical puede ser más compleja y limitada. Así, este análisis no solo documenta los avances alcanzados, sino que también invita a un debate más amplio sobre la revitalización sindical y la implementación de modelos de acción colectiva adaptables y

efectivos en contextos de mayor precariedad, promoviendo una organización más robusta y representativa que contribuya a mejorar las condiciones laborales en una era de constante transformación.

Referencias

Apitzsch, B., Wilkesmann, M., Ruiner, C., Bassyiouny, M., Ehlen, R. y Schulz, L. (2023). Labour Market Collectivism: New Solidarities of Highly Skilled Freelance Workers in Medicine, IT and the Film Industry. *Economic and Industrial Democracy*. 44 (4), pp. 1149–1175. https://doi.org/10.1177/0143831X221120534

Atzeni, M. (2021). Workers' organizations and the fetishism of the trade union form: toward new path ways for research on the labour movement? *Globalizations. 18* (8), pp. 1349–1362. https://doi.org/10.1080/14747731.2021.1877970

Bulloni, M.N. (2013). Alcances y desafíos del accionar sindical en contextos productivos flexibles. Un análisis en el sector de producción de cine publicitario en Argentina. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo. 18* (29), pp. 141–165.

Bulloni, M. N. (2017). Fragmentación productiva y regulación del trabajo en la producción audiovisual argentina. Tendencias sectoriales en contextos de internacionalización. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo.* 22 (36), pp. 45–64.

Bulloni, M. N. (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo. 4* (8).

Bulloni, M. N. (2024). El trabajo en la producción audiovisual en la era de las plataformas. Acomodamientos, tensiones y nuevos desafíos en la Argentina de la pospandemia. *Cuestiones de Sociología.* (29), e164. https://doi.org/10.24215/23468904e164

Bulloni, M. N. y Pontoni, G. (2019). Respuestas y desafíos sindicales frente a la tercerización y la flexibilización laboral. Un análisis en el sector de producción de contenidos para TV en Argentina (2011–2018). *Teoria Jurídica Contemporânea. Revista del Programa de Pós–Graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 4* (2), 110–143. http://dx.doi.org/10.21875/tjc.v4i2.24345

Bulloni, M. N. (Coord.), Del Bono, A., Vocos, F., Cabrera, N. y Borroni, C. (2022). *El sector audiovisual y del espectáculo en vivo ante la pandemia. Un estudio sobre los impactos en el trabajo y las respuestas sindicales en ocho países de América.* Colección #MétodoCITRA, 10. CITRA. CABA. https://citra.org.ar/wp–content/uploads/2022/06/Metodo–Citra–10.pdf [consulta: 15 de enero de 2024]

Coles, A. (2016). Creative class politics: unions and the creative economy. *International Journal of Cultural Policy. 22* (3), pp. 456–472. https://doi.org/10.1080/10286632.2014.994612

Comunian, R. y England, L. (2020). Creative and cultural work without filters: COVID–19 and exposed precarity in the creative economy. *Cultural Trends.* 29 (2), pp. 112–128. https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1770577

De Peuter, G. y Cohen, N. S. (2015). Emerging Labour Politics in Creative Industries. En K. Oakley y J. O'Connor, (Ed.) *The Routledge Companion to the Cultural Industries*. Routledge.

González, L. y Bertolotti, J. (2021). *El sector audiovisual frente a la pandemia del COVID–19: impacto y recuperación* [Documento ya no disponible]. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Observatorio Au-

diovisual. https://www.incaa.gov.ar/wp–content/uploads/2022/07/incaa_el_sector_audiovisual_frente_a_la_pandemia_del_COVID–1919_211020.pdf [consulta: 15 de marzo de 2024].

González, L. y Landaburu, I. (2023). *Evolución del empleo en el sector audiovisual, 2007–2022* [Documento ya no disponible]. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Observatorio Audiovisual. https://www.incaa.gov.ar/wp–content/uploads/2023/08/Evolucion–del–empleo–en–el–sector–audiovisual–2023.pdf [consulta: 13 de marzo de 2024].

Guadarrama, R. (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México.* Universidad Autónoma Metropolitana.

Guadarrama, R., Bulloni, M. N., Segnini, L., Quiña, G., Pina, R. y Tolentino Arellano, H. (2021). América Latina: Trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia. *Revista Mexicana de Sociología. 83* (Número especial), pp. 39–66.

Hesmondhalgh, D. y Baker, S. (2010). A very complicated version of freedom: Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics, 38*(1), pp. 4–20. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.10.001

Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC) y Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA). (2022). *Cuenta satélite de cultura. Valor agregado bruto, comercio exterior, puestos de trabajo, generación del ingreso y consumo privado cultural. Año 2021.* INDEC. https://www.indec.gob.ar/uploads/informesdeprensa/csc_08_22EEA96416ED.pdf [consulta: 3 de marzo de 2024]

Mauro, K. (2022). Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs. *Trabajo y sociedad. 23* (38), pp. 119–124.

Menger, P. (2005). *Les intermittents du spectacle: sociologie du travail flexible.* École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Miguélez, F. y Alós, R. (2022). Sindicalismo en la era digital. *Cuadernos de Relaciones Laborales. 40* (2), pp. 237–243. https://doi.org/10.5209/crla.82792

Miller, T. (2018). *El trabajo cultural*. Gedisa.

Oakley, K. (2014). Good work? Rethinking cultural entrepreneurship. En C. Bilton y S. Cummings (eds.). *Handbook of Management and Creativity*. pp. 145–160. Edward Elgar.

Percival, N. y Lee, D. (2020). Get Up, Stand Up? Theorizing Mobilization in Creative Work. *Television & New Media*. *23* (2), pp. 202–218. https://doi.org/10.1177/1527476420969909

Saundry, R., Stuart M. y Antcliff, V. (2012). Social Capital and Union Revitalization: A Study of Worker Networks in the UK Audio–Visual Industries. *British Journal of Industrial Relations. 50* (2), pp. 263–286. https://doi.org/10.1111/j.1467–8543.2011.00850.x.

Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales (SICAAPMA) (2023). Revista 75° Aniversario. https://sicacine.org.ar/docs/Revista%20SICAAPMA%2075%C2%BA%20aniversario%202023.pdf [consulta: 20 de marzo de 2024]

Zafra, R. (2018). *El Entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.

ANEXO
IMÁGENES Y ANCLAJES NARRATIVOS DEL TRABAJO CULTURAL DURANTE LA PANDEMIA

Rocío Guadarrama Olivera, curadora[1]

1 Rocío Guadarrama Olivera coordinó el proceso de selección de los materiales visuales y narrativos que la integran, determinó el orden de su presentación y se encargó de construir el discurso que los hilvana y les da sentido. Esta tarea fue posible gracias a la participación generosa y entusiasta de los y las colaboradoras que se sumaron a este esfuerzo colectivo.

Introducción

Rocío Guadarrama Olivera

La *narración* es lo único que
abre el futuro, al permitirnos albergar *esperanzas*
Byung-Chul Han, *La crisis de la narración*

Esta sección complementaria tiene por objetivo profundizar en el análisis de las modalidades que adquirió el trabajo cultural durante la pandemia de COVID–19. Para ello, se analiza el testimonio visual y discursivo que permanece registrado en fotografías, videograbaciones y relatos producidos por los propios sujetos vinculados con este ámbito de actividad. Estas huellas de una memoria viva conforman un inventario fortuito de experiencias situadas, especialmente de aquellas vividas por personas dedicadas a las artes escénicas —música, danza y teatro—, sin dejar de incluir las manifestaciones que evidenciaron la potencia de la organización colectiva dentro de la industria audiovisual. El corpus reunido corresponde a los países considerados en esta investigación: Argentina, Brasil y México.

Nuestro propósito consiste en hacer visible la continuidad existente entre el arco histórico analizado en la primera parte de este libro —centrada en un enfoque estructural y de largo plazo— y las voces e imágenes que documentan el instante crítico de la pandemia, abordadas mediante los procedimientos cualitativos que distinguen la segunda parte. La amplitud y profundidad de los registros de este Anexo revelan la presencia activa del pasado en la experiencia vivida entre 2020 y los años inmediatamente posteriores, así como su proyección sobre un futuro que eclosionó en el seno de esas vivencias inesperadas.

En la segunda parte de este libro procuramos registrar, de manera directa e indirecta, las voces que emergieron en los momentos más críticos de la pandemia. Para ello se recurrió a procedimientos metodológicos diversos, entre ellos encuestas con preguntas cerradas y abiertas, así como videoentrevistas que posibilitaron el diálogo a distancia con las y los creadores. Cuando las condiciones lo permitieron, se llevaron a cabo también ejercicios de observación *in situ* y acompañamientos de procesos creativos.

Estos acercamientos etnográficos favorecieron la construcción de vínculos de confianza con las personas participantes en los distintos ámbitos considerados en esta investigación. En varios casos, algunas de ellas asumieron un papel de mediación más intenso entre el equipo investigador y miembros representativos de las comunidades culturales. Asimismo, ciertas líneas transversales del estudio se desdoblaron en indagaciones específicas de mayor profundidad.

El presente Anexo reúne una selección de esos productos derivados, resultado de búsquedas paralelas que enriquecen el panorama general expuesto en el texto principal, así como de los proyectos e iniciativas de los propios sujetos culturales que surgieron durante la pandemia y que generosamente fueron compartidos con nosotros.

Esos pequeños y grandes momentos de encuentro constituyen el motor emocional de los experimentos creativos en los que se expresa la capacidad de imaginación y resiliencia de los trabajadores culturales, quienes sobrevivieron a la separación obligada entre los escenarios y sus públicos. Las imágenes y narraciones aquí reunidas evidencian estos pormenores, esenciales para comprender las paradojas que definen la experiencia de los creadores culturales.

Sin aspirar a la representatividad, seleccionamos un conjunto acotado de registros gráficos que fueron enriquecidos con la colaboración de los propios actores. Cada imagen, texto o fragmento expresa, por sí mismo, las posibilidades de interpretación y significación de los sucesos analizados. Para su presentación en este apartado conservamos la organización por campo disciplinario —música, danza, teatro e industria audiovisual—, aun cuando los temas sugeridos por estos materiales atraviesan transversalmente dichos ámbitos. En conjunto configuran momentos, expresiones y narrativas que condensan la intensidad de los cambios experimentados en el campo cultural durante la crisis, y que revelan, a su vez, el germen de nuevas líneas de investigación.

Música

En el campo musical, los registros visuales y los textos que los acompañan muestran formas inusuales de experimentar encuentros virtuales entre los músicos de los conjuntos orquestales y sus públicos en São Paulo, Brasil. La pandemia del coronavirus obligó repentinamente al cierre de las salas de conciertos. Sin embargo, el público pudo disfrutar de muchas presentaciones musicales a distancia, a través

de dispositivos como teléfonos celulares, computadoras o televisores, entre otros. La proximidad con la gente fue una preocupación fundamental en la reorganización tecnológica, un desafío al que se enfrentaron las orquestas y los artistas independientes para permanecer en el escenario virtual. Estos últimos concibieron ingeniosos espectáculos organizados en las casas o en foros adaptados en las calles. Desde esos espacios íntimos restauraron la conexión con sus seguidores enlazados en poéticas inspiradas en la fuerza de la esperanza.

Los testimonios de la frontera noroeste de México están centrados en la experimentación creativa y los actos de resistencia de los ensambles comunitarios. En algunos casos, el aislamiento impuesto por la pandemia abrió posibilidades insospechadas para la composición y la interpretación musical que buscaron revivir la música por medio de los sonidos de la naturaleza y de los pueblos originarios en los espacios urbanos despoblados. En otros casos, el debilitamiento de las redes musicales comunitarias de infancias y juventudes de poblaciones desfavorecidas —fincadas en la práctica y la enseñanza presencial de la música— dieron paso al activismo virtual apuntalado por los *hashtags* que convocaban a la "música viva" desde los espacios arropados por las familias. Hacia finales de 2021, cuando la pandemia amainó, los ensambles comunitarios regresaron a las salas de ensayo y demandaron en las esferas públicas el reconocimiento de la cultura como un derecho universal.

Fueron igualmente relevantes los proyectos de la sociedad civil destinados a mitigar los daños emocionales causados por la pandemia. Entre ellos, los dirigidos a recuperar los espacios públicos por medio de la música y la danza enarboladas por las comunidades juveniles transfronterizas. En estos proyectos se mostró un interés particular por estrechar lazos entre comunidades juveniles, artistas inter-

disciplinarios, iniciativas de la sociedad civil e instituciones públicas y privadas relacionadas con la cultura. Igualmente, sobresale el deseo por dejar señales de las intervenciones juveniles *underground* que clamaban por un arte sin fronteras y por la ampliación de las comunidades transfronterizas.

Danza

En la Ciudad de México, los colectivos del arte en movimiento se inspiraron en narrativas distópicas ancladas en términos que aludían a la desolación, el naufragio y el abandono, aunque no perdieron la confianza en el renacimiento de la energía vital de los cuerpos mutables y del teatro en movimiento. Aún en la oscuridad de esos días se mantuvo presente la potencia del arte para recuperar la salud, los lazos comunitarios y la formación de públicos. En esas tareas de sobrevivencia no dejaron de transpirar los deseos de los creadores por conservar los hitos más poderosos de su identidad —que vincula memoria, arte y sociedad— y las posibilidades urgentes de transformar su futuro.

La transfiguración de los procesos creativos fue otro de los efectos de esos tiempos de cambios frenéticos. La energía colectiva contenida en experimentos audaces, que rompían con los cánones clásicos de la danza, permitió acercamientos inéditos entre el arte, las humanidades y las ciencias sociales. Esas aproximaciones interdisciplinarias develaron la potencia significativa del "acompañamiento etnográfico" en los procesos de co-creación desplegados en espacios abiertos como los parques y jardines urbanos.

Teatro

El teatro mostró que la fuerza innovadora del arte constituye un camino de liberación simbólica de las ataduras modeladas por las condiciones precarias de vida de los trabajadores escénicos. En México, el teatro cabaret recuperó durante la pandemia los recursos tradicionales de la sátira y la crítica que ponen en entredicho las estructuras del poder. La pasión por el arte, el compromiso político y la militancia cultural constituyen los ingredientes imprescindibles de estos laboratorios disruptivos fincados en las herramientas implacables de la polémica y la sensibilización pedagógica de los individuos y las colectividades en situaciones de crisis.

En otras categorías dramáticas, la renovación creativa se expresó como ruptura con los lineamientos clásicos de la dramaturgia a través de plataformas y modalidades de comunicación *transmediáticas* —que estimulan la intervención del público en la experiencia escénica—. Tales narrativas expandidas generaron universos escénicos más potentes, por ejemplo, en la convergencia de la danza y la dramaturgia acompañada de procedimientos innovadores de iluminación, imagen y audio. Esta revolución tecnológica llegó acompañada de nuevos modelos de negocio autogestivos.

Otros géneros culturales

En el otro extremo, la industria audiovisual argentina puso en alto la importancia de las formas de acción colectiva en situaciones de riesgo. En los rodajes al aire libre y en el interior de los estudios adaptados, el pacto entre sindicatos, empleadores y productores se concretó en

protocolos sanitarios que garantizaban el cuidado de los trabajadores y el mayor control de los espacios laborales. La institucionalización del control sanitario concertado devino en una forma de conciencia colectiva que permitió el regreso más temprano al trabajo y la mitigación de los daños laborales y, al final del camino, la reconstrucción de la confianza y la afirmación de la identidad profesional.

En resumen, las imágenes y las narrativas que conjugamos en este Anexo son una muestra de la complejidad de los procesos de resistencia creativa de los trabajadores culturales en los tiempos aciagos de la pandemia, principalmente de los más vulnerables de las artes escénicas y de aquellos que, como los trabajadores de la industria audiovisual, comprobaron las ventajas de la acción colectiva para asegurar el cuidado y la institucionalidad de la justicia laboral.

La captura en imágenes y palabras de las reacciones menos evidentes de estos actores develan las fibras más finas de los actos de resistencia individuales y colectivos. Sin exagerar, podemos decir que entre 2020 y 2021, y en los años inmediatos posteriores, se incubaron cambios profundos en los procesos escénicos y en las posibilidades para reinventar la presencialidad de los creadores. En los espacios urbanos abiertos y en los más íntimos de la vida de las personas, emergieron nuevas poéticas y significados del trabajo artístico en encuentros cara a cara, pero también en los espacios expandidos por las tecnologías y las plataformas de la comunicación.

El vacío sordo de los escenarios tradicionales dio paso a nuevas materialidades, sentidos y representaciones del arte escénico en los espacios públicos y en los lugares reinventados de la intimidad doméstica en los que resuenan las poéticas olvidadas de la naturaleza. El recogimiento obligado puso en jaque la presencialidad tradicional de las redes comunitarias que rápidamente fueron sustituidas por

el activismo de las expresiones *vivas* de la comunicación virtual. En medio de la incertidumbre se construyeron nuevos pactos entre creadores, comunidades de la sociedad civil e instituciones públicas y privadas relacionadas con la cultura. Por momentos, se reconocieron los estados de ánimo y las emociones vinculadas a la inseguridad estructural del trabajo artístico, pero también la fuerza de su persistencia engendrada en la energía vital de los cuerpos en movimiento. Más que nunca, se hicieron visibles las potencialidades sociales y la capacidad transformadora del arte en situaciones de desesperanza profunda sobre el futuro de la humanidad.

El acto creativo explotó en ensayos y experimentos que acercaron por caminos imprevistos a los creadores artísticos con los formados de otros lenguajes disciplinarios. Se recuperó el poder ancestral de la crítica para imaginar canales más abiertos de comunicación pública entre los artistas y los poderes políticos; al final de cuentas se abrieron las compuertas para la innovación de los lenguajes y las narrativas de la experiencia escénica. Junto con la afirmación —escasa pero aleccionadora— de la acción colectiva y los intentos de concertación para asentar condiciones justas y seguras de trabajo, se amplió el camino individualizante y riesgoso, pero estimulante para algunos, del trabajo independiente y autogestivo. Las narrativas visuales y textuales que integran este Anexo son resquicios valiosos por los que se puede mirar la fractura de la solidez aparente de las estructuras laborales que históricamente han caracterizado las condiciones del trabajo artístico y cultural. A la par, estas hendiduras dieron paso a transformaciones profundas de estas actividades, cuyas consecuencias apenas estamos identificando.

Agradecimientos

Este Anexo es el fruto de diferentes procesos de inmersión de los y las participantes en esta investigación, que desde distintos lugares revelan las vibraciones más profundas desatadas por la pandemia. En primer lugar, reconocemos a quienes nos enlazaron con las comunidades artísticas y culturales mostrando siempre una curiosidad y una perspicacia intuitiva excepcionales. Las aproximaciones capturadas en las imágenes y las palabras de esta sección muestran un proceso de fusión entre la etnografía acompañante, la creatividad reflexiva y el activismo cultural de la subjetividad creadora que emergió en el periodo dilatado de la pandemia. Manifestamos nuestro agradecimiento profundo a quienes intervinieron en los distintos campos culturales y territorios de estudio.

En el campo musical de São Paulo, Brasil, Liliana Rolfsen Petrilli Segnini recogió con ojo avizor los registros directos e indirectos de los músicos de orquesta y de los músicos populares, particularmente del artista Guga Costa. En la frontera noroeste de México, en Tijuana, Baja California, la red de intermediación fue amplia y diversa. Nuestro agradecimiento especial al músico y promotor cultural Emiliano López Guadarrama, a la coordinadora académica del Centro de Artes Musicales (CAM), Mtra. Gloria Duarte, y a los impulsores del Programa Redes 2025, en particular a los alumnos y alumnas de las orquestas y coros comunitarios y a sus familias y cuerpos académicos en Tijuana. Dentro de los programas comunitarios independientes, destaca la labor de la psicóloga social Olivia Aguirre, quien promovió la atención emocional de los procesos creativos en momentos de crisis. Igualmente, fue decisiva la participación de miembros y cómplices del Programa Fronteras, Tijuana, Danza Comunitaria, encabezado por la

bailarina y coreógrafa Briseida López Inzunza que contó con el apoyo voluntario de un diligente equipo técnico de profesionales y *amateurs* de la fotografía y la videograbación y de jóvenes bailarines y bailarinas de *freestyle* que intervinieron espacios urbanos *underground*. La experiencia de la compositora Frida Vázquez de la Sota y otras personas independientes del medio musical son un ejemplo de la imaginación creativa de esta entusiasta red de colaboración.

En el campo de la danza, tuvimos el privilegio de tener acceso al trabajo profesional de compañías de larga tradición en la escena del teatro en movimiento contemporáneo de la Ciudad de México. Agradecemos a la directora de Cuerpo Mutable/teatro de movimiento, la coreógrafa Lidya Romero, y a los miembros del equipo escénico por la descripción en imágenes y palabras de las actividades de resistencia creativa llevadas a cabo durante la pandemia.

Por su parte, Patricio Juárez Flores desempeñó un papel estratégico como "antropólogo de escena". Desde su doble condición de investigador-creador nos adentra en los momentos más íntimos de la creación que revolucionó la escena dancística en este periodo crítico posibilitado por la apertura y curiosidad de artistas como Rocío Reyes Elizondo y Agustina Suárez Adrover. Sus fotografías y representaciones memorísticas son registros muy valiosos para ésta y futuras investigaciones.

Exploraciones de largo aliento sobre el teatro cabaret mexicano, como la realizada por Hedalid Tolentino Arellano, son indispensables para apreciar la renovada mirada crítica de los artistas de este género. Su trabajo develó su resiliencia y creatividad en los duros momentos del confinamiento. La mirada desafiante de estos creadores sigue siendo indispensable para recuperar la esperanza en tiempos convulsos como los experimentados durante la pandemia y lo que siguió.

El quehacer transgresor de Incendio Producciones, compañía dirigida por el dramaturgo Gilberto Corrales, perdura en las imágenes que ilustran los proyectos emprendidos durante el periodo de la pandemia. Estos registros dan cuenta de la fusión del teatro y el arte en movimiento que promovió esta compañía en colaboración con la creadora independiente Briseida López Inzunza. Nuestro agradecimiento a los dos por revelarnos estos momentos refrescantes de creatividad que florecieron en medio de la aridez dejada por el COVID–19.

En otros géneros creativos, la consistente obra de María Noel Bulloni Yaquinta en el terreno de la industria audiovisual se muestra con rigor en el capítulo décimo de este libro. En este Anexo, la autora abre generosa su archivo fotográfico, construido con la complicidad de los trabajadores de esta industria, para revelar desde adentro los retos de los rodajes en pandemia y las acciones colectivas que les permitieron superar los riesgos de estas faenas y reactivar tempranamente sus actividades. Ingenios de organización que, a la postre, les permitieron sostener el empleo en tiempos especialmente amenazantes para el trabajo cultural.

Por último, agradecemos a Guillermo Quiña por seguir los pormenores de las iniciativas y las acciones de los gobiernos de América Latina, en este caso de la República Argentina, para buscar salidas a la crisis generada por la pandemia. Las imágenes que nos comparte ilustran la afinidad de las políticas culturales con el pensamiento neoliberal que destaca la capacidad emprendedora de los individuos como clave del desarrollo económico. Agradecemos la posibilidad de registrar esta perspectiva —abordada por el autor en el capítulo cuatro de este libro— que sirve de contrapunto a las expresiones de los creadores artísticos y culturales desarrolladas en este Anexo.

Revelación de lo invisible en tiempos de pandemia

Música

São Paulo, Brasil. Los músicos durante la pandemia. Desafíos y contrastes[2]

Durante el período de la pandemia del coronavirus se observaron dos formas principales para mantener la cercanía de los músicos con sus públicos. En el caso de los músicos de la Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo (OSESP), contaron con el apoyo, incluso tecnológico, para realizar su trabajo a distancia y mantener la cercanía con el público. Por otra parte, los músicos autónomos que trabajaban por su cuenta se vieron presionados para crear formas inéditas de presentación como el proyecto *Ô de Casa*, de Monica Salmaso, con más de 170 encuentros virtuales con otros artistas, músicos y compositores brasileños y extranjeros publicados en Instagram, Facebook y YouTube. Estos músicos informan que tuvieron que aprender sobre la marcha lo indispensable sobre tecnologías de grabación para poder sostener estas iniciativas. Gustavo de Oliveira Costa, mejor conocido como Guga Costa, compositor e intérprete brasileño, realizó encuentros musicales colectivos e individuales como las *serenatas en la acera*, a la orilla de las calles, y grabaciones difundidas en línea denominadas *Zoomzerinhos.*

2 La compilación y selección de imágenes y narrativas de este apartado estuvieron a cargo de Liliana Rolfsen Petrilli Segnini.

Los músicos de orquesta unidos a la distancia



Concierto virtual de la OSESP. *Bachianas brasileiras No. 2, "O trenzinho do Caipira": IV. Toccata*
Fuente: Video Youtube: https://youtu.be/KTKVgaY56NI (Fecha de consulta: 23 de mayo de 2026).

En mayo de 2020, más de 70 músicos de la Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo (OSESP) se reunieron virtualmente para interpretar una de las conocidas *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa Lobos. Previamente, cada uno en la soledad de sus hogares grabó la parte que les correspondía para, finalmente, unirse virtualmente para grabar un video que a pocos días llegaría a más de 40 000 almas. En palabras de Arthur Nestrovski, director artístico de la OSESP:

> **Una orquesta, por definición, son varios músicos que tocan juntos, pero nos encontramos en una situación en la que la orquesta no puede reunirse en un escenario. Esto es lo más significativo y lo mejor que puede hacer la OSESP: acercar la música a la gente, estar cerca del público y ofrecer acceso incluso a quienes quizás no conocían la orquesta antes y ahora sí la conocerán.**[3]

3 https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/sp2/video/osesp-junta-musicos-para-executar-classico-de-villa-lobos-8559059.ghtml

Ô de casas, la música por la esperanza



Mónica Salmaso y Alfredo Del Penho. Fotos y texto tomados del video titulado *Ô de casas*, reproducido en la plataforma YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vVhcowR3rkI&t=14s (Fecha de consulta: 23 de mayo de 2026).

Los cantantes de música popular Mónica Salmaso y Alfredo Del Penho entonan *A cor da esperança* (*El color de la esperanza*), de Carlota y Roberto Nascimento, como parte del programa virtual denominado *Ô de casas*, que en un juego de palabras alude al *hashtag* #quédateencasa reiterado durante la pandemia de COVID–19. "Claro que la elección de esta canción ni siquiera necesita explicación" decía Salmaso. "¡Mucha esperanza para esta Tierra Redonda! Alfredooooo, esta ´visita mutua´ es tan buena. ¡Muchísimas gracias! ¡Nos dio calor aquí!".

Entre la casa y la calle

> **He estado haciendo una serie de serenatas, y ha sido una relación genial porque elimina el aspecto escénico y restaura esa conexión directa, así que ha sido muy emocionante. Son espectáculos pequeños, pequeños, presentaciones cortas de cuatro o cinco canciones, que se realizan en casas particulares, o también aquí, en Casa Amalgama, pero en un contexto**

> **diferente donde la gente puede llegar en coche y ver el espectáculo desde fuera de Casa Amalgama, como un espectáculo desde el coche[4].**

Guga Costa, músico popular que reside en Guanabara, Campinas, S.P., se refería así a las experiencias vividas en su propia casa, que adaptó durante la pandemia. El nombre del lugar hace referencia a la amalgama entre su vida personal y profesional durante estos tiempos difíciles.[5]



Serenatas fora das casas. Fotografía cortesía de Guga Costa.



Serenata na Calçada. Casa Amalgama, 2020. Fotografía cortesía de Guga Costa.

4 Entrevista de Liliana Rolfsen Petrilli Segnini, septiembre de 2020.

5 Una descripción ampliada de las experiencias como las de Guga Costa en Casa Amalgama pueden verse en el capítulo 8 de este libro.

La frontera norte de México. Experiencias de organización y resistencia en el campo de la música

En Tijuana, Baja California, desde los primeros años del siglo XXI, diversos proyectos impulsados tanto por la sociedad civil como por instituciones culturales y educativas públicas han consolidado su presencia en las disciplinas escénicas, particularmente en la música, la danza y el teatro. Estos programas se distinguen por promover la cohesión comunitaria y el desarrollo de habilidades artísticas entre grupos prioritarios, como niñas, niños y adolescentes, entre otros. Tal es el caso del Programa Redes 2025 del Centro de Artes Musicales,[6] del proyecto binacional *Fandango Fronterizo* y de múltiples iniciativas de creadores independientes.

Durante los primeros meses de 2020, con el inicio de la pandemia, las dificultades para sostener actividades que dependían de la interacción con públicos y de espacios dedicados al arte debilitaron significativamente estos proyectos. No obstante, desde un inicio destacó la capacidad de resistencia, organización e innovación demostrada por promotores, artistas y comunidades beneficiarias. A continuación, se presentan ejemplos de estas expresiones, particularmente en el ámbito musical.

6 Este programa se incorporó en 2023 al recién creado Sistema Estatal de Música.

TIPAI y la vuelta a la naturaleza. Concierto Virtual en el marco del aniversario de la Facultad de Artes, Unidad Tijuana, de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC)[7]

Durante la epidemia de COVID–19 las actividades escénicas y, en particular, las relacionadas con la música, se redujeron a su mínima expresión. En gran parte, se limitaron a la interacción virtual de las personas que tenían los conocimientos técnicos para crear escenarios creativos a la distancia. Aunque no sin dificultad, los creadores musicales pronto encontraron formas alternativas de encuentro adaptadas a las circunstancias. Los músicos aprendieron en unas cuantas semanas a ser sus propios editores y productores de contenido. Un ejemplo de este despliegue creativo se experimentó a finales de octubre de 2021, en el marco del aniversario de la Facultad de Artes de la UABC, en Tijuana, B.C. En esta celebración se incluyó la interpretación de la obra *TIPAI*, de la joven compositora Frida Vásquez de la Sota, concebida para clarinete solo, e inspirada en los vínculos con la naturaleza de las comunidades originarias Yumanas, asentadas en las mesetas costeras de la Península de Baja California y en el área del delta del Río Colorado. En esa ocasión, la obra fue interpretada por el clarinetista Emiliano López Guadarrama con el acompañamiento de la propia compositora.

En esas circunstancias, el trabajo de montaje requirió de ensayos individuales por separado, a los que siguieron acercamientos

7 Las imágenes de este apartado fueron autorizadas para su publicación por Frida Vásquez de la Sota y Emiliano López Guadarrama. Este último escribió las notas que las acompañan.

presenciales bajo estrictas reglas de distanciamiento. Además, la compositora y el intérprete experimentaron con sonidos pregrabados de especies animales endémicas de la región y de otros espacios naturales que fueron facilitados por el proyecto SONVI del músico Álvaro Díaz. Estos sonidos fueron manipulados por la compositora de manera aleatoria para crear una atmósfera sonora que interactuaba con el espacio físico y su sonido natural, además del sonido emanado del clarinete.

El concierto tuvo lugar en una explanada semivacía de la Facultad de Artes, en un horario que normalmente se caracteriza por el ir y venir de la gente que lo habita. El montaje implicó el acoplamiento de un dispositivo de seguridad en el que el clarinetista estuvo rodeado por módulos que limitaban el flujo de posibles partículas de saliva, expelidas en la acción de tocar un instrumento de viento. Como parte de este arreglo particular, la compositora tomó su lugar en una mesa colocada a una distancia prudente del instrumentista. En esas condiciones extraordinarias, la interpretación de la obra se vio enriquecida por la presencia inusual de aves que, junto con los audios de ambientes sonoros, crearon una atmósfera plagada de sonoridades que en otras condiciones hubiera sido imposible compaginar. El concierto fue transmitido en vivo a través de la página de Facebook de la propia Facultad de Artes.



Partitura de TIPAI, 3 piezas para clarinete solo de Frida Vásquez de la Sota. Fotografía cortesía de Emiliano López Guadarrama.



La compositora ensayando para el montaje de su obra. Fotografía cortesía de Emiliano López Guadarrama.





Dispositivo de seguridad para la interpretación de la obra TIPAI, con paneles de acetato y una cámara que transmitió en vivo el concierto desde un espacio abierto y sin público. Fotografía cortesía de Emiliano López Guadarrama.



Clarinetista en condiciones de seguridad. Fotografía cortesía de Emiliano López Guadarrama.

Comunidad y resistencia. Programa Redes 2025 del Centro de Artes Musicales de Tijuana (CAM)

Durante la Pandemia de COVID–19 las actividades de práctica y de enseñanza musical comunitaria se enfrentaron a enormes desafíos por el distanciamiento físico, que debilitaron profundamente las redes de comunicación de los grupos acostumbrados a la práctica cotidiana presencial. Estas dificultades pusieron en riesgo proyectos como el Programa Redes 2025 del CAM, apoyado por la Fundación de Artes Musicales con recursos mixtos públicos y privados.[8]

Un ejemplo notable de resistencia lo constituyó la tenacidad del grupo de estudiantes que, junto con su profesorado, logró mantener activo el Programa Redes 2025. Durante ese periodo, las actividades virtuales impulsadas por los y las jóvenes activistas se difundieron bajo el *hashtag* #MúsicaViva, que aspiraba a preservar la empatía y el interés por la música dentro de sus comunidades.

Al concluir la pandemia, los grupos que lograron mantenerse activos regresaron a la sala de ensayos del CAM con la expectativa de reconstruir sus espacios de encuentro e interacción musical. Fue un retorno modesto, tras dos años de aislamiento, pero acompañado de la convicción de restaurar la dinámica previa a la contingencia.

8 Desde 2010 este programa se caracterizó por promover el desarrollo de habilidades musicales y la construcción de comunidad entre infancias y adolescencias de territorios vulnerables en Baja California, particularmente en la ciudad de Tijuana. Estos esfuerzos permitieron que cientos de niñas y niños agrupados en orquestas, ensambles y coros tuvieran por primera vez, y de forma gratuita, acceso a la cultura en un contexto caracterizado por la inseguridad y la violencia.



En la sala de ensayos del CAM, el alumno Diego Leal dirige a un grupo de cuerdistas de la Orquesta Comunitaria Cerro Colorado en septiembre de 2021. Fotografía cortesía de Emiliano López Guadarrama.



Un grupo de alientos de la Orquesta Cerro Colorado de regreso a sus ensayos presenciales en el CAM. Fotografía cortesía de Diego Leal Amador.

La Frontera Canta. Playas de Tijuana, Tijuana, B.C.

El jueves 4 de noviembre de 2021, cerca de un centenar de músicos se congregó en el evento público La Frontera Canta, organizado por la Secretaría de Cultura del recién electo gobierno estatal. Se trató de la primera convocatoria dirigida a la comunidad musical que regresaba al espacio público después de casi dos años de una pandemia que afectó de manera especialmente severa a las y los trabajadores

de la cultura. La participación de algunos de los ensambles musicales comunitarios más emblemáticos de la ciudad evidenció su capacidad para mantenerse activos pese a la paralización de sus espacios de trabajo. Allí se reunieron coros, ensambles vocales y agrupaciones comunitarias reconocidas por su arraigo en los territorios más vulnerables de la ciudad. A este acto se sumaron también diversas organizaciones distinguidas por su sostenida labor de promoción cultural entre distintos sectores sociales, como el Coro de Selección de la Promotora de las Bellas Artes, el Coro de la Ópera de Tijuana, el Coro Gay de Tijuana, el Ensamble *Common Ground Voices/La Frontera*, el Coro Polifónico Allegro, el Coro Redes 2025 y el Ensamble Femenil Meraki. La parte instrumental estuvo representada por agrupaciones de niños y jóvenes de la Sinfónica Juvenil de Tijuana y el Programa Redes 2025. También estuvieron presentes agrupaciones orientadas al desarrollo comunitario transfronterizo, particularmente entre la población migrante, como es el caso del Fandango Fronterizo de Tijuana.

Aunque la convergencia de esta heterogénea gama de agrupaciones culturales no llegó a constituir una acción colectiva organizada, su presencia en el espacio público evidenció una influencia significativa y perdurable en las comunidades fronterizas. Destaca, en particular, su labor pedagógica con infancias y adolescencias, orientada a fomentar la inclusión, el sentido de pertenencia y el acceso a la cultura como derecho universal. Este esfuerzo se consolidó en el Sistema Estatal de Música del Instituto de Servicios Culturales de Baja California (ISCBC), creado en 2024 con el propósito de articular y fortalecer el trabajo musical comunitario en todo el estado.



Coro Comunitario Redes 2025. Fotografía cortesía de Arturo Santibañez Romellón.



Coros comunitarios unen sus voces a la música y el canto del Fandango Fronterizo de Tijuana. Fotografía cortesía del Instituto de Servicios Culturales y de la Secretaría de Cultura de Baja California.

El arte en movimiento. Intervenciones urbanas transfronterizas. Proyecto "Madera, carne y metal". Programa Redes 2025 del CAM y Programa Fronteras, Tijuana, Danza Comunitaria[9]

El paro inesperado de actividades y las medidas que limitaban la movilidad de la población produjeron efectos diversos en las personas con actividades presenciales, declaradas "no esenciales", como las relacionadas con las artes escénicas.

Las dificultades para adecuar los procesos de enseñanza-aprendizaje y las prácticas profesionales de los y las trabajadoras culturales en estas circunstancias, se tradujeron en situaciones emocionales añadidas a las condiciones materiales impuestas por el aislamiento. En busca de reforzar los lazos de cohesión entre los artistas escénicos se formó un grupo interdisciplinario de reflexión-acción entre artistas, principalmente hombres y mujeres relacionadas con la música y la danza, en conversación con especialistas en psicología social comunitaria que residían y trabajaban en ambos lados de la frontera común entre Tijuana, México, y San Diego, Estados Unidos. La consigna de este grupo ecléctico fue priorizar la acción a partir del reconocimiento de sus propias fortalezas y competencias como miembros de distintas comunidades en las que el arte estaba presente en sus diversas manifestaciones. Partieron de algunas ideas comunes para describir los cambios que estaban sufriendo los espacios domésticos y urbanos que habitaban, el papel de las instituciones encargadas de

9 Agradecemos a la Mtra. Gloria Duarte, Coordinadora Académica del CAM, su autorización para la publicación del video que acompaña este apartado.

gestionar la memoria y la identidad comunitaria y los procesos de apropiación de los espacios colectivos en los que el miedo tenía una función clave. Por medio de experiencias inmersivas en el contexto urbano de Tijuana, se propusieron rescatar la memoria inscrita en los espacios *underground* del centro de la ciudad para imaginar nuevas formas de habitarlos.

En lo inmediato, plantearon reapropiarse de los elementos *no humanos* que en esa coyuntura crítica conformaban el desolado espacio público tijuanense, tomando como punto simbólico de referencia el muro que se alza como barrera inexpugnable entre México y Estados Unidos. La meta concreta de esta reflexión-acción fue producir un video que mostrara esas posibilidades desde los recursos del arte urbano de las juventudes cercanas a los estilos culturales del hip hop.

Quienes coordinaron el proyecto, la psicóloga social Olivia Aguirre y el músico Emiliano López Guadarrama, convocaron a personas con experiencia en proyectos artísticos comunitarios; por un lado, a miembros activos del Programa Redes 2025 del CAM, en particular los agrupados en la Orquesta Red Cerro Colorado, y, por otro lado, a la bailarina y coreógrafa de danza contemporánea Briseida López Inzunza, coordinadora del Programa Fronteras, Tijuana, Danza Comunitaria que, en ese entonces, tenía su asiento en la Granja Transfronteriza de la colonia popular Camino Verde.[10] En el corto plazo —entre julio de 2020 y julio de 2021— planearon la realización de un proyecto de arte urbano construido al calor de intervenciones artísticas registradas visualmente —por medio de fotografías y videograbaciones—

10 El Programa Fronteras Danza Comunitaria se creó con la misión de proveer espacios de libre expresión y contención a niños y jóvenes de la colonia popular Camino Verde a través de disciplinas artísticas y corporales para el desarrollo humano y la transformación social.

en lugares característicos de la ciudad de Tijuana. Con esos registros, acompañados de grabaciones caseras de música y una canción del grupo Tu Lengua, de San Diego, produjeron un video que muestra las posibilidades creativas para apropiarse de los espacios urbanos en situaciones de crisis, además de liberar a los artistas de la carga emocional y la energía reprimida por el confinamiento. Con este propósito se interesaron también en conocer las experiencias de otros creadores que estaban viviendo las mismas experiencias en contextos lejanos, para crear lazos comunitarios extendidos.

El proyecto se planeó en dos etapas, de las cuales rescatamos las actividades de la primera realizadas en los meses más álgidos de la pandemia, entre julio y diciembre de 2020. De entre ellas, enumeramos abajo las más importantes agrupadas en tres líneas de trabajo interconectadas.

Proyecto musical: encabezado por miembros de la Orquesta Red Cerro Colorado, Programa Redes 2025 del CAM

- Colaboración con el grupo de hip hop fronterizo Tu Lengua, que aborda temas sociales como la inmigración, el racismo y la identidad fronteriza.
- Arreglo de la canción *Fruta de tu Flor*, del grupo Tu Lengua, por Diego Leal, alumno del Programa Redes 2025. En este arreglo se mezcla el sonido del grupo, tal y como se encuentra en YouTube, con citas musicales de compositores sinfónicos.
- Montaje de esta pieza en ensayos virtuales por los alumnos de la orquesta.
- Grabación de audios y videos cortos de cada ensayo individual dentro del entorno doméstico de los participantes.
- Mezcla de sonido de la música del grupo Tu Lengua con la producida por la suma de las grabaciones de los músicos de

la orquesta, con la colaboración técnica del DJ, René Soberanis, conocido como *Loopdrop Kids.*

Proyecto dancístico: improvisación coreográfica de danza urbana

- Dos maestras y dos alumnas de la Granja Transfronteriza Camino Verde grabaron una práctica de improvisación (*freestyle),* sin coreografía preestablecida, a la que añadieron las grabaciones de dos bailarines de la Ciudad de México y uno residente en Colombia, que promueven el arte urbano como herramienta de inclusión y construcción de paz.
- Por su parte, desde Berlín, el bailarín David Mariano realizó breves intervenciones de espacios públicos que él mismo filmó con su celular.

Producción de un video

- Registro de las intervenciones de músicos y bailarines en locaciones del Pasaje Gómez del centro de Tijuana y en el exterior de La Caja Galería, en la Colonia 20 de Noviembre y lugares aledaños. En el trabajo de videograbación participaron Annya Silva y Leo Aldair, y Lourdes Araiza, fotógrafa binacional, registró con su cámara las intervenciones juveniles.
- El montaje y la edición de sonido e imagen estuvo a cargo de la diseñadora Diana Casillas, gracias al apoyo del CAM.

El video puede verse en la siguiente liga:
https://www.youtube.com/watch?v=sc-5d4tJGAU&list=RDsc-5d4tJGAU&start_radio=1 (Fecha de consulta: 23 de mayo de 2026).



Diego Leal, violinista y arreglista de la Orquesta Red Cerro Colorado en el Pasaje Gómez. Fotografía cortesía de Lourdes Araiza.



Bboy Ángel, bailarín de Culturas Unidas de la Ciudad de México en el Pasaje Gómez. Fotografía cortesía de Lourdes Araiza.



Grabación en el exterior de La Caja Galería,Tijuana. Fotografía cortesía de Emiliano López Guadarrama.

Danza

El Cuerpo Mutable/teatro de movimiento, Ciudad de México.[11] Recuerdos, descomposición, naufragio y renacimiento en tiempos de crisis

Compañía emblemática de la danza contemporánea en México, El Cuerpo Mutable/Teatro de movimiento (1982), concibe el cuerpo como una fuerza poética capaz de interactuar con el entorno y transformarlo. A lo largo de más de cuatro décadas esta compañía ha explorado las múltiples formas en que la danza puede incidir en la restauración del tejido social mediante proyectos coreográficos, educativos y de intervención en el espacio público, así como iniciativas de producción de conocimiento, promoción de la salud, creación comunitaria y formación de públicos. Su trayectoria se distingue por una notable capacidad de transformación y adaptabilidad, reflejada en la realización de más de 70 obras e intervenciones en espacios públicos, principalmente de la Ciudad de México.

Esta concepción de la danza, profundamente enraizada en el espacio que habita, se manifiesta también en su habilidad para responder a las circunstancias del mundo contemporáneo. Durante el periodo de la pandemia la compañía llevó a cabo más de 500 actividades manteniendo su labor formativa dirigida a profesionales y estudiantes de danza, al tiempo que ejecutó propuestas destinadas a contrarrestar los efectos del encierro y a fomentar la reanimación somática y física

11 La coreógrafa Lidya Romero seleccionó las fotografías de este apartado y documentó la narración referida a la compañía El Cuerpo Mutable/Teatro de movimiento.

de personas de diversas edades. De forma paralela produjo y presentó tanto estrenos como obras de repertorio, en una actividad constante que culminó con la celebración de su 40º aniversario en julio de 2022 y, tres años después, con el reconocimiento de los 50 años de trayectoria de su fundadora y directora, la coreógrafa Lidya Romero, con el estreno de *Luna de Shanghai* en el Palacio de Bellas Artes.



Lidya Romero. Homenaje en Bellas Artes. Fotografía cortesía de Gerardo Olvera.

Vidrio oscurecido (2020)[12]

Idea: Lidya Romero

Coreografía: Creadores escénicos y Lidya Romero

Creadores Escénicos: Elisa Rodríguez, Dylan Amador, Rocío Flores, Maximiliano Flores, Cinthya Portes, Guillermo Obele, Luisa González, Martha Elena Welsh

12 *Vidrio Oscurecido* forma parte del proyecto Mutantia: irrupciones y disrupciones, beneficiario del Programa México en Escena Grupos Artísticos (MEGA) del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales.

Obra concebida, creada y producida a distancia durante el primer año de la pandemia por el equipo creativo de El Cuerpo Mutable/teatro de movimiento bajo la dirección de la coreógrafa Lidya Romero.

La pieza tuvo como antecedente inmediato el proyecto *Reconfortarte*, desarrollado en salas de espera de hospitales donde pacientes y familiares participaban en ejercicios corporales orientados a reactivar recuerdos personales y explorar el potencial sanador del arte. Ese fue el origen de *Vidrio Oscurecido*, idea adaptada a las circunstancias de la pandemia con una duración de 35 minutos. El montaje se realizó a través de sesiones a distancia en las que se adaptaron ciertas técnicas de improvisación y composición para construir colectivamente ideas sobre naufragio, almacenamiento, objetos abandonados, mudanza, espacio acotado, descomposición y otras ideas a tono con las emociones que se vivían en aquellos momentos críticos. En palabras de la autora, la obra constituye también "[...] una invitación a pensar en lo que ocurrirá con la danza, cómo se va a trastocar, si volverá o no a ser lo que era antes de la pandemia."



Fotografía reproducida en el cartel de difusión en línea de la obra *Vidrio Oscurecido*. Parque de la Amistad México-Japón. Colonia Hipódromo Condesa, Ciudad de México, 2020. Fotografía cortesía de Emmanuel Adamez.

La producción individual fue grabada en video, en locaciones elegidas por cada intérprete. Después se realizó la edición final que fue presentada en la página de internet de la compañía entre octubre y noviembre de 2020. Aunque poco a poco, los creadores escénicos se aventuraron a realizar ensayos en lugares abiertos. En octubre del siguiente año, como parte de las actividades de reapertura de espacios artísticos en la Ciudad de México, la compañía estrenó una versión presencial de esta coreografía adecuada a los espacios de estilo ecléctico del Museo Nacional de Arte localizado en el centro de la ciudad. Esta nueva versión buscó reflejar este regreso a la presencialidad con una intervención que dialoga con la arquitectura del lugar y restablece el contacto directo entre el cuerpo en movimiento y el público. Se trataba de recuperar el sentido esencial de la danza como un arte de encuentro y resonancia emocional.[13]



Escena: Yo conmigo. Intérprete Luisa González. Fotografía cortesía de Lydia Romero.



Escena: Yo conmigo. Intérprete Cinthia Portes. Fotografía cortesía de Cinthia Portes.

13 Véase "El Cuerpo Mutable/Teatro de Movimiento montará coreografía en el Munal", Boletín de Prensa, INBAL, 20/10/2021. https://inba.gob.mx/prensa/15695/el-cuerpo-mutable-teatro-de-movimiento-montara-coreografia-en-el-munal.



Escena: Yo conmigo. Intérprete Rocío Flores. Fotografía cortesía de Lydia Romero.



Ensayo en el parque. Fotografía cortesía de Emmanuel Adamez.



Vidrio Oscurecido en el MUNAL. Fotografía cortesía de Emmanuel Adamez.

Experimentación entre la danza y la etnografía en movimiento. *La poética del agrado* y *Senderos del peñasco*. Ciudad de México[14]

Durante los momentos más agudos de la pandemia, así como en la extrañeza que caracterizó los primeros meses pospandémicos, se abrieron espacios de reflexión sobre las posibilidades creativas, tanto en los ámbitos de la creación como en la investigación social. En

14 La selección de fotografías y la narración que las acompañan son responsabilidad de Patricio Juárez Flores.

esos momentos se produjeron acercamientos inéditos entre el arte, las humanidades y las ciencias sociales. Un par de ejemplos de estos experimentos los narra Patricio Juárez Flores en su tesis doctoral en antropología.[15] Aquí se presentan los casos de *La Poética del Agrado* y de *Senderos del Peñasco*: dos proyectos trastocados por la pandemia y por las derivas creativas que en ella se generaron.

El registro de ambos proyectos se realiza como parte de la investigación doctoral aquí referida, cuyo objetivo se centró en explorar las posibilidades creativas de la danza durante y después de la pandemia. Asimismo, una de las aproximaciones metodológicas en esta investigación fue el acompañamiento etnográfico. Este recurso no solo fue una herramienta necesaria para explorar la forma en que artistas de la danza desarrollan sus proyectos en un contexto pandémico y pospandémico, sino que se transformó en una ruta experimental de colaboración. En ella, la figura del etnógrafo asumió un rol activo para transitar del mero registro antropológico hacia la creación de proyectos complementarios, como reseñas, artículos, videos, entre otros.

La aventura consistió en abrir el trabajo etnográfico a la potencia creativa derivada de los proyectos dancísticos y, desde esa apertura, construir una mirada compartida. Desde esta apuesta, se realizaron distintas acciones en el marco de ambos procesos: desde registrar y documentar en algunos casos, hasta co-crear en otros. Todos promovidos por la figura que denominamos "antropólogo de escena".

A continuación, describimos dos proyectos que fueron trastocados por esta colaboración entre antropología y creación escénica fraguada durante la pandemia.

15 Ideas al respecto pueden consultarse en el capítulo 6 de este libro.

La poética del agrado

Este proyecto, dirigido por Rocío Reyes y co-creado con Marlene Coronel, Andrea Garay, Kesia Herrera y Ana Paula Oropeza, se imagina a partir de una premisa que reflexiona y cuestiona el agrado como un mandato femenino. A partir de este ejercicio de indagaciones colectivas, *La Poética del Agrado* se configura como un espacio de resignificación de la feminidad a partir de la investigación corporal. El proyecto tomó forma en plena pandemia, entre septiembre de 2019 y marzo de 2021, en el marco de tres residencias de creación —suspendidas durante 2020 por el aislamiento obligatorio y en el marco de la incertidumbre pandémica— que consistieron en sesiones de trabajo corporal en torno a las premisas que dieron sentido al proyecto. Estas se realizaron (a excepción de la última residencia) principalmente en parques de la Ciudad de México, como el Jardín Botánico del Bosque de Chapultepec y el Parque Morelia en la colonia Roma. *La Poética del Agrado* se materializó en la forma de un videoarte que fue presentado en el Encuentro Nacional de las Artes en su edición 2020, y también en el festival Tiempo de Mujeres, organizado por la Secretaría de Cultura en el año de 2021. Las fotografías corresponden a la tercera residencia de creación, realizada en el espacio Ts'ook Danza Plataforma Escénica, y a las sesiones de la grabación del videoarte, realizado en Tepoztlán, Morelos, México.

La relación entre la antropología y la creación escénica se nutrió de la incertidumbre generada por la pandemia que obligó a crear/investigar frente a un futuro incierto, abriendo grietas para colaboraciones inusuales, que fueron sostenidas a su vez por la apertura y el deseo de colaboración de quienes participaron en el proyecto. Como resultado del acompañamiento etnográfico emergieron condiciones

inesperadas que permitieron la creación de un minidocumental audiovisual sobre el proyecto y un artículo académico que reflexiona sobre la premisa de *La Poética del Agrado* y lo que ésta significó para sus integrantes.



Ensayo en el espacio Ts'ook Danza Plataforma Escénica. Fotografía cortesía de Patricio Juárez Flores.



Sesiones de grabación del videoarte, Tepoztlán, Morelos, México. Fotografía cortesía de Patricio Juárez Flores.



Grabación de minidocumental, Tepoztlán, Morelos, México. Fotografía cortesía de Patricio Juárez Flores.

Senderos del Peñasco

Es un proyecto fraguado en tiempos pospandémicos que comenzó a materializarse a finales de 2022. Sus primeras formas de organización y preproducción se llevaron a cabo de forma virtual con integrantes que se encontraban en tres países distintos. En este sentido, es un proyecto que toma parte de lo aprendido durante la pandemia y la significativa expansión de las formas de organización virtual.

Senderos del Peñasco es un unipersonal de danza imaginado a través de un proceso de investigación y creación interdisciplinaria, mediante el cual se construyó un dispositivo escénico como una crítica a las imposiciones coloniales sobre el deber ser de los cuerpos en occidente. Para lo cual se elaboró un relato ficcional que narra la historia de una cosmonauta que regresa a su planeta natal con la intención de compartir un mensaje emancipatorio, construido a partir de experiencias recogidas en otros mundos. El proyecto, dirigido e interpretado por Agustina Suárez Adrover, contó con la colaboración de Yoatzin Balbuena, Gastón Artigas, Luz Glerean, Bernarda Tapia, Luz Marnzeti, Leticia Olvera, Gibran Valencia, Patricio Juárez y Gibrán García.

El proceso de creación implicó un ejercicio de indagación y diálogo por parte del equipo, a lo largo del cual, ensayo tras ensayo, fue posible imaginar el cuerpo como archivo vivo. En este proyecto la colaboración entre antropología y creación escénica tuvo la intención de realizarse como un contrapunto teórico. Sin embargo, en la práctica, la colaboración se generó principalmente en forma de una asistencia de producción, en la elaboración de contenidos internos y publicitarios del proyecto, así como en la escritura de un artículo académico sobre la premisa del proyecto y la construcción de la pieza escénica.

Senderos del Peñasco **se realizó en el año 2023, se presentó en la Ciudad de México y en San Juan Chamula, Chiapas, y contó con el apoyo de IBERESCENA.**



Ensayo general en la Biblioteca Vasconcelos, Ciudad de México. Fotografía cortesía de Patricio Juárez Flores.



Ensayo en un aula de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, Ciudad de México. Fotografía cortesía de Patricio Juárez Flores.



Ensayo en un aula de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, Ciudad de México. Fotografía cortesía de Patricio Juárez Flores.

Teatro

Creatividad, resiliencia y precariedad en el teatro cabaret de la Ciudad de México[16]

El conjunto de imágenes documenta la experiencia de artistas escénicos vinculados al teatro independiente conocido como "teatro cabaret", un tipo de expresión con larga tradición en los espacios culturales alternativos de la Ciudad de México. Este género teatral, heredero del cabaret francés y alemán, así como del teatro de revista y la carpa mexicana de los años cuarenta del siglo XX, se caracteriza por su tono satírico y su estética desbordante: personajes grotescos o caricaturescos, vestuarios y escenografías estridentes y una deliberada distorsión del lenguaje y las situaciones que bordean lo absurdo.

En sus espectáculos, con frecuencia acompañados por música en vivo, el humor ácido, la ironía y el sarcasmo se convierten en vehículos de crítica social. Su contenido apunta a cuestionar el poder político, económico, religioso o mediático desde una perspectiva militante y crítica de izquierda, haciendo del escenario un espacio de transgresión y compromiso artístico. La ruptura de la "cuarta pared" permite un contacto directo con el público, reforzando su carácter efímero, local y profundamente vinculado al momento histórico que aborda.

16 Las fotografías de este apartado fueron donadas generosamente por Andrés Carreño, Erica Islas y Leticia Pedrajo. Las descripciones sobre el teatro cabaret en la Ciudad de México son tomadas de la investigación de Hedalid Tolentino Arellano (2024). Véase: *El mundo del arte del teatro cabaret en contextos de precariedad laboral en México.* Tesis para obtener el grado de Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades. Ciudad de México: Posgrado en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

En su tesis doctoral, Tolentino Arellano evidencia que la precariedad laboral de estos artistas se manifiesta en la informalidad, la ausencia de contratos, los bajos ingresos, la multiactividad y la carencia de prestaciones. Sin embargo, generan estrategias cooperativas y autogestivas que conforman lo que la autora denomina "el mundo del arte del teatro cabaret": una red de colaboración entre compañías, artistas independientes y personal de apoyo que produce colectivamente sus espectáculos y da forma a diversos escenarios creativos en la Ciudad de México. Esta organización del trabajo se sostiene en una identidad profesional artística forjada a lo largo de procesos de socialización familiar, formativa y laboral, en los que se articulan la pasión por el arte, el compromiso político y la militancia cultural. En conjunto, el estudio presenta al teatro cabaret como un espacio de crítica social y, simultáneamente, como un laboratorio que permite observar las tensiones entre vocación, autogestión y sobrevivencia económica en el trabajo artístico contemporáneo.

Durante el confinamiento por la pandemia de COVID–19 estas compañías se vieron obligadas a reconfigurar sus prácticas creativas, trasladando parte de sus producciones al entorno digital. Las presentaciones se difundieron mediante transmisiones en vivo o a través de plataformas como Zoom, en el marco de programas institucionales, como Contigo a la Distancia de la Secretaría de Cultura del gobierno federal o de iniciativas independientes, como Cabaret Zoom del Teatro Bar El Vicio y el Centro Cultural El Hormiguero, que permitieron mantener el contacto con el público en un formato híbrido. Estas adaptaciones reflejan la resiliencia y creatividad de los artistas escénicos frente a la precariedad y las restricciones impuestas por la crisis sanitaria.

Los siguientes tres casos, representados por Andrés Carreño, Erica Islas y Leticia Pedrajo, ilustran, desde distintas trayectorias y estrategias creativas, la forma en que las y los artistas escénicos respondieron a las condiciones de vulnerabilidad e incertidumbre laboral intensificadas durante la pandemia. Las experiencias de Carreño e Islas evidencian la capacidad de adaptación y compromiso social del teatro cabaret, al convertir sus personajes y narrativas en herramientas de comunicación pública y sensibilización. Por su parte, Leticia Pedrajo muestra cómo la experimentación escénica y la mediación digital se convierten en vías para sostener la práctica artística y resignificar la creación colectiva en contextos de aislamiento. En conjunto, estos casos revelan que la creatividad y la resiliencia constituyen dimensiones fundamentales del trabajo artístico contemporáneo, al operar no solo como recursos expresivos, sino como estrategias de supervivencia y resistencia frente a la inestabilidad laboral y las limitaciones económicas del campo cultural.

Andrés Carreño

El actor, dramaturgo y cabaretero Andrés Carreño, director de la compañía *Cabaret Misterio & Doctor Misterio*, continuó su labor artística durante la pandemia a través de plataformas digitales. Participó con su personaje Doctor Misterio en campañas informativas sobre el COVID–19, como la charla "El Doctor Misterio resuelve tus dudas sobre COVID–19", dentro del programa Verano en casa. Además, impartió talleres en línea como el dirigido a las infancias, promovido por el Centro Cultural El Hormiguero.



Imagen del cartel publicitario del programa "El Dr. Misterio resuelve tus dudas sobre COVID–19", de la serie Verano en casa con el INE. El cartel fue publicado en el Instagram del artista https://www.instagram.com/p/CDhKj6RDFha/?igsh=czZpaXphd252cWkw, y el programa transmitido en el Facebook INEMéxico y en YouTube INETV. (Fecha de consulta: 18 de mayo de 2026).



Imagen del cartel publicitario del Taller Online de Teatro Cabaret Infantil impartido por Andrés Carreño, publicada en el Instagram del artista: https://www.instagram.com/p/CDhKj6RDFha/?igsh=czZpaXphd252cWkw. (Fecha de consulta: 6 de octubre de 2025).

Erica Islas

La actriz, cabaretera y feminista Erica Islas participó en las cápsulas informativas que formaron parte del proyecto Contigo en la Distancia de la Secretaría de Cultura Federal. En esta foto aparece representando el personaje de Julissa, una cantante mexicana que la propia Erica define como "muy vintage", que en plena pandemia aconseja a su amiga Ariel sobre la violencia de género y qué hacer durante el encierro.



Fotograma de Erica Islas tomado del video publicado en el programa "Cabarentena" del sitio Contigo en la Distancia. Programa desde casa patrocinado por el Complejo Cultural Los Pinos durante la pandemia COVID–19. YouTube https://youtu.be/PcMX-MDGBrY?si=y-p7DIbHcXsDpCaS. (Fecha de consulta: 14 de octubre de 2025).

Leticia Pedrajo

La actriz y cabaretera Leticia Pedrajo, fundadora de la compañía *La Teatrera Solitaria*, especializada en teatro cabaret feminista, presenta en estas tres imágenes parte de su labor artística durante la pandemia. La primera imagen capta parte de la ejecución en línea del espectáculo titulado *Cómo deconstruirse del patriarcado y venirse en el momento* beneficiado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA); la segunda muestra el cartel promocional del mismo montaje definido por Pedrajo como "cabaret pandémico feminista", y la tercera reproduce el cartel de *Pita en Cuatro Tiempos*, versión digital de esta obra presentada dentro del programa Contigo en la Distancia de la Secretaría de Cultura del gobierno federal.



Imagen de Leticia Pedrajo, tomada del Instagram de su compañía La teatrera solitaria: https://www.instagram.com/p/Cs95S_AuNNH/?igsh=MXNqd2Jld3p3ZTRvNA== (Fecha de consulta: 15 de octubre de 2025).



Imagen del cartel publicitario de una producción de Leticia Pedrajo, tomada de su Instagram: https://www.instagram.com/p/CHWx-e2jhun/?igsh=N3ozbDdtNzJ0ZHFk (Fecha de consulta: 15 de octubre de 2025).



Imagen del cartel publicitario de una producción de Leticia Pedrajo que formó parte del programa Contigo en la Distancia de la Secretaría de Cultura y el INBAL durante la pandemia de COVID–19. Tomada del Instagram de su compañía La teatrera solitaria: https://www.instagram.com/p/CBhNp20jJdH/?igsh=dGdyZHAzdHV2ZmVp (Fecha de consulta: 15 de octubre de 2025).

Incendio Producciones. Autogestión y trabajo independiente en Tijuana, Baja California, México[17]

Incendio Producciones (2024) tiene como precedente la compañía independiente Teatro en el Incendio, fundada en 2011 bajo la dirección del dramaturgo Gilberto Corrales. Desde sus orígenes esta propuesta escénica buscó romper con los cánones tradicionales de la dramaturgia mexicana y colocar en el centro de su preocupación la participación del espectador en la experiencia escénica en diálogo con distintas expresiones de la cultura contemporánea. Dentro de su programa formativo Residentes en el Incendio es notoria la participación de la artista multidisciplinaria, bailarina y coreógrafa Briseida López Inzunza, quien interviene en el entrenamiento corporal de artistas escénicos, actividad que incluye tanto el trabajo físico integral como la creación coreográfica en distintos procesos escénicos.

Durante la pandemia, Incendio Producciones estrenó *El misterio del amor entre varones*, obra desarrollada a través de una estrategia de comunicación transmedia que expandió esta historia a través de múltiples plataformas y formatos, como WhatsApp, Instagram y Vimeo. La pieza combina conversación, imagen y videodanza a través de estas distintas formas de comunicación de la experiencia escénica. Un ejemplo de esta renovación creativa intensificada por las condiciones de aislamiento fue la combinación de entrenamientos corporales en línea con ensayos en espacios abiertos, como parques y espacios deportivos adaptados a las condiciones sanitarias del momento. Esta

17 Los responsables de la selección de las fotografías y de la documentación de este apartado son Briseida López Inzunza y Gilberto Corrales.

colaboración interdisciplinaria se ha vuelto una constante en las producciones de la compañía y en la propia trayectoria de las y los artistas escénicos que trabajan de forma independiente y autogestiva. La trayectoria de Briseida López Inzunza es un ejemplo de esta tendencia en la que se entrelazan la danza y la dramaturgia como un tejido de lenguajes que genera universos escénicos más amplios y potentes. De esta colaboración surgió *Cielito Sweet*, obra profundamente personal, que entrelaza historias reales de violencia doméstica con la violencia generalizada que se vive en México.

Clase de entrenamiento corporal[18]

La clase de entrenamiento corporal y dancístico en línea estuvo dirigida a las personas participantes en el programa formativo de residentes de Incendio Producciones. Este entrenamiento fue ideado para fortalecer sus capacidades expresivas y performativas en situaciones de aislamiento físico y, al mismo tiempo, buscó ampliar el trabajo teatral más allá de la voz, hacia formas de presencia virtual y de conciencia corporal acrecentadas por la comunicación transmedia.

La adaptación de los y las creadoras a los retos que supone el trabajo corporal en espacios reducidos transformó su forma de habitar y percibir el entorno y abrió nuevas posibilidades de exploración pese a las limitaciones espaciales. También fue complejo sostener la energía colectiva, ya que la virtualidad impedía compartir la respiración, el ritmo y la presencia física que suelen alimentar el trabajo creativo

18 Testimonio de Briseida López Inzunza.

colectivo. Sin embargo, vista a la distancia, esta experiencia dejó grandes aprendizajes.



Clase virtual de entrenamiento corporal. Programa Residentes en el Incendio. Screenshot de Briseida López Inzunza, 22 de mayo de 2020. Tijuana B. C., México.



Cartel publicitario de la puesta en escena *El misterio del amor entre varones*. Dirección Gilberto Corrales. Coreografía Briseida López Inzunza. Elenco Daniel Piñeiro y Carlos Valdez. Centro Cultural Tijuana, mayo de 2021. Tomado de la página oficial de facebook del Centro Cultural Tijuana (CECUT).



Coreografía *Cielito Sweet* (2018). Idea de Briseida López Inzunza. Dirección y dramaturgia Gilberto Corrales. Elenco Briseida López Inzunza. Fotografía cortesía de Carla Gómez Roel Alcántara.

Otros géneros

La industria audiovisual

Volver al set: trabajo y acción sindical en el audiovisual argentino durante la pandemia[19]

El sector audiovisual argentino atravesó una de las paralizaciones más profundas de su historia durante la pandemia de COVID–19. Tras meses de inactividad, la reanudación del trabajo fue posible gracias a un esfuerzo conjunto entre sindicatos, empleadores y el Estado, que permitió la aprobación de protocolos sanitarios y su aplicación en los rodajes. Estas imágenes registran distintos momentos de ese proceso —desde las primeras inspecciones sindicales hasta la plena reactivación del trabajo técnico en estudios y exteriores—, dando cuenta de la capacidad organizativa, la solidaridad y el compromiso colectivo que hicieron posible el regreso al set. Las imágenes que siguen no son simples ilustraciones documentales: funcionan como huellas materiales de una etapa excepcional, marcando los ritmos de un regreso atravesado por el miedo, la negociación y la persistencia colectiva. Cada imagen abre una ventana hacia los modos en que el trabajo audiovisual se reinventó para sostenerse en condiciones inéditas, revelando tanto la vulnerabilidad como la potencia del oficio técnico y sindical.

19 María Noel Bulloni Yaquinta recopiló y seleccionó las fotografías incorporadas en este apartado. Las narrativas se alimentan de su propia observación directa y de sus investigaciones sobre el sector audiovisual.

La inspección de rodajes



Imagen tomada de SICAAPMA presente en los rodajes [captura de pantalla], SICAAPMA, https://sicacine.org.ar/nota.aspx?tl=SICAAPMA-PRESENTE-EN-LOS-RODAJES_VJWSATKHSMKGEXRQBHKF (Fecha de consulta: 17 de octubre de 2024).

Esta imagen captura a representantes del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICAAPMA) en plena tarea de inspección durante los rodajes audiovisuales de 2020. Difundida por el propio sindicato, da cuenta del seguimiento activo que buscó asegurar el cumplimiento del convenio colectivo y la correcta aplicación de los protocolos sanitarios frente al COVID–19. El registro condensa así un momento de cuidado y control en un contexto de incertidumbre. Con cubrebocas, planillas y distancias prudentes, los representantes sindicales recorren los sets vacíos, convertidos en territorios de prevención. Su presencia fue en esos tiempos tanto un acto técnico como político: observar, acompañar y sostener la institucionalidad del trabajo en medio del desconcierto.



Rodaje de una producción audiovisual en espacio de acceso público durante la pandemia de COVID–19. Fotografía cortesía de José Manuel Cangelosi.

En una esquina porteña, las pantallas de croma y los reflectores irrumpen en la quietud urbana. Los técnicos, cubiertos con cubrebocas y guantes, despliegan cables, ajustan estructuras, conversan a distancia. El aire parecía cargado de una concentración distinta: se trabaja con la precisión de siempre, pero con una conciencia aguda del riesgo. En esa combinación de miedo y oficio, el rodaje se volvió una experiencia colectiva para sostener el trabajo cultural en condiciones límite.



Rodaje de producción audiovisual en aeropuerto durante la pospandemia de COVID–19. Fotografía cortesía de José Manuel Cangelosi.

Esta tercera imagen muestra el montaje de estructuras de iluminación y tramoya para una escena que involucra un avión como locación principal. El registro evidencia la reactivación plena de la actividad audiovisual, con equipos técnicos trabajando en condiciones de mayor normalidad y relajamiento de las medidas sanitarias. El regreso a los grandes rodajes marca en este sentido un punto de inflexión. La magnitud del equipamiento, el movimiento coordinado de los equipos y la escala de la producción transmiten una sensación de alivio y reencuentro. Tras meses de pausa, los equipos vuelven a coordinarse con la fluidez de una maquinaria conocida. La reactivación se vive como un territorio ambiguo, entre el optimismo de la reactivación y la conciencia de la vulnerabilidad estructural del trabajo audiovisual.



Rodaje de una producción audiovisual en estudio durante la pospandemia de COVID 19. Fotografía cortesía de José Manuel Cangelosi.

En esta última imagen podemos apreciar que dentro del estudio la ficción retoma su curso. Una escenografía que imita un exterior se ilumina con precisión casi coreográfica: cada foco, cada sombra, cada reflejo parece testimoniar la vuelta a una rutina deseada. Los técni-

cos trabajan cerca unos de otros, las voces circulan sin mediaciones. El set ya no es solo espacio de trabajo, sino también de reencuentro, de reconstrucción de la confianza y de afirmación de la identidad profesional.

En su conjunto, estas imágenes no solo acompañan lo analizado en el capítulo 10 de esta misma obra, referido al caso del audiovisual argentino. En diálogo con las ideas allí expuestas, las expanden y las aterrizan en los cuerpos, los gestos y los espacios concretos del trabajo audiovisual. Cada fotografía puede leerse como una forma de testimonio visual de las tramas que el texto analiza: las estrategias colectivas para sostener el empleo, la negociación entre riesgo y necesidad, la reconstrucción del oficio en condiciones extraordinarias.

Ciertamente, el retorno al set también fue un momento de recomposición empresarial en la industria en su conjunto. Las mismas escenas que muestran solidaridad y compromiso revelan, en otro nivel, la urgencia empresarial por reactivar la cadena de producción, recuperar inversiones y garantizar la circulación de contenidos en un mercado global que no se detuvo. La voluntad de los trabajadores por volver al trabajo coincidió, no sin tensiones, con la necesidad de las productoras y plataformas por restablecer la rentabilidad. Desde esta perspectiva, el regreso al set puede leerse como una negociación entre fuerzas: por un lado, la del capital que reorganiza su estrategia en medio de la crisis; por otro, la del trabajo que busca sostener su existencia colectiva y su dignidad profesional. La acción sindical, en su dimensión más concreta, aparece entonces como una forma de mediación entre esas fuerzas: una práctica que defiende la vida del trabajo al mismo tiempo que opera dentro de los límites del capital.

Así, este Anexo fotográfico funciona como un archivo visual de esa dialéctica. Desde la quietud de las imágenes se adivina el pulso

de una industria en disputa: trabajadores que vuelven a ocupar el espacio productivo, empresas que buscan recomponer su ritmo, sindicatos que buscan preservar las condiciones de trabajo y de vida. En el fondo, lo que vuelve al set no es solo la actividad, sino la tensión constitutiva del trabajo cultural audiovisual en el capitalismo contemporáneo.

Fomento a los emprendimientos creativos. La creatividad emprendedora en las políticas públicas en Argentina[20]

Las imágenes aquí reproducidas fueron obtenidas de uno de los seminarios virtuales —denominado "Creatividad para emprender"— generados en 2020 por la Subsecretaría de Emprendedores, dependiente del Ministerio de Economía de la República Argentina. El objetivo de este programa de capacitación se enfocó en ofrecer herramientas y formación a todo el público interesado en promover sus propios emprendimientos creativos, mayormente de pequeña escala, en sintonía con el crecimiento y difusión del emprendedorismo como clave para el desarrollo de proyectos económicos en pequeña escala. Si bien ese programa no se limita al sector cultural, presenta una manifiesta afinidad en particular respecto de nociones como innovación, creatividad, proyectos colaborativos, entre otras, vehiculizadas en sus diferentes propuestas y actividades dirigidas a diferentes actores de los múltiples rubros de las industrias creativas. El seminario

20 Guillermo Quiña es responsable de la recopilación y selección de las imágenes de este apartado, así como de su interpretación.

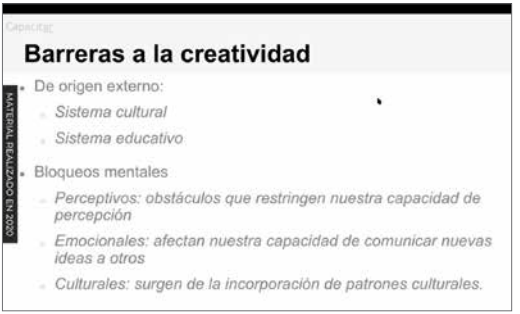
mencionado arriba se encuentra disponible en el sitio YouTube en el siguiente vínculo: https://youtu.be/in7Nft5F5aQ (fecha de consulta: 26 de mayo de 2026).

Las imágenes fueron obtenidas de las piezas audiovisuales del seminario, en las cuales se manifiestan diferentes sentidos de lo que se entiende por creatividad, los factores limitantes y los virtuosos, mayormente concebidos en clave volitiva individual; es decir, dependientes de la voluntad de cada persona ("animarse", "ser valiente") antes que como destrezas o rasgos identitarios de largo aliento.

La creatividad emprendedora en las políticas públicas 1



La creatividad emprendedora en las políticas públicas 2



La creatividad emprendedora en las políticas públicas 1, 2, 3 y 4. Imágenes utilizadas en la pieza audiovisual de uno de los seminarios virtuales (denominado "Creatividad para emprender") de capacitación en emprendimientos de la plataforma web "Capacitar. Habilidades para emprender (Creatividad): La creatividad y los emprendimientos", generado por la Subsecretaría de Emprendedores, dependiente del Ministerio de Economía de la República Argentina y lanzados en el año 2020. Estos seminarios estaban destinados a ofrecer herramientas y formación a todo el público interesado en promover sus propios

La creatividad emprendedora en las políticas públicas 3



emprendimientos creativos, mayormente de pequeña escala. Esta pieza audiovisual puede verse en el sitio YouTube con el siguiente vínculo: https://youtu.be/in7Nft5F5aQ (fecha: 23 de mayo de 2026).

Asimismo, como se puede ver en la ilustración de la última de las imágenes aquí reproducidas, los componentes de la creatividad se pretenden articulados con experiencias emotivas, deseos y afectividad de los individuos, lo cual en gran medida remite a las construcciones hegemónicas de sentido respecto del emprendedorismo individual como clave para el desarrollo del trabajo creativo.

La creatividad emprendedora en las políticas públicas 4



Estas imágenes nos permiten recomponer el modo en que las dimensiones materiales y las condiciones laborales abordadas en los capítulos del libro son transfiguradas en los términos hegemónicos de la retórica de las industrias creativas, uno de cuyos principales anclajes es el simbólico representacional y su anudamiento —en clave individual— con las esferas emotivas, representacionales y sensibles de las personas "emprendedoras", como una contracara narrativa de los procesos de trabajo precarios, flexibles e informales que se despliegan en el trabajo artístico y cultural.

DE LAS PERSONAS AUTORAS

María Noel Bulloni Yaquinta

Es doctora en Ciencias Sociales y maestra en Ciencias Sociales del Trabajo por la UBA, y licenciada en Sociología por la Universidad de la República (UdelaR), Uruguay. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Ciencias Sociales y Administración de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (ICSyA-UNAJ). Además, codirige el Programa de Estudios del Trabajo en la misma institución y se desempeña como profesora asociada en el ICSyA-UNAJ y docente de la Maestría en Ciencias Sociales del Trabajo de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Sus líneas de investigación se enfocan en las dinámicas contemporáneas del proceso de trabajo, incluyendo la digitalización, la flexibilización, la precarización laboral y las respuestas y resistencias de los trabajadores, con especial atención a los sectores culturales y la industria audiovisual.

Rosa Estela García-Chanes

Es antropóloga física por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, maestra en Demografía y doctora en Estudios de Población por el Colegio de México. Actualmente, es investigadora en Ciencias Médicas en el Instituto Nacional de Geriatría y profesora de Asignatura en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y en el Centro de Estudios Antropológicos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Desde el año 2020 es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Sus áreas de investigación son envejecimiento, salud y mercados laborales, familia y género y metodología mixta.

Rocío Guadarrama Olivera

Es socióloga por la Universidad Nacional Autónoma de México y doctora en Ciencia Social con Especialidad en Sociología por El Colegio de México. Ha sido profesora-investigadora permanente en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidades Cuajimalpa e Iztapalapa, profesora-investigadora fundadora de El Colegio de Sonora y profesora-investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Realizó estancias de investigación en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Costa Rica, y en la Universidad de Montreal. Desde 1991 es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Sus áreas de interés se enfocan en las relaciones entre trabajo, cultura y espacio, con especial énfasis en el estudio de los procesos de precarización laboral, las profesiones e identidades laborales y los espacios urbanos de concentración cultural. En sus investigaciones más recientes analiza los factores estructurales de la precariedad en el trabajo cultural y los efectos de la crisis

de COVID–19 en las subjetividades y los imaginarios de los artistas escénicos.

Alejandra Jaramillo-Vázquez

Es doctora en Sociología por la Universidad de York, en el Reino Unido, maestra en *Anthropological Research* por la Universidad de Manchester y maestra en Comunicación de la Ciencia y la Cultura por el ITESO. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Desde 2019 es docente de asignatura de la Facultad de Estudios Superiores Iztacala (FESI, UNAM). De septiembre de 2020 a noviembre de 2023 fue investigadora posdoctoral del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Iztapalapa. Es autora de artículos y capítulos de investigación publicados en revistas arbitradas con impacto internacional. Ha participado en conferencias y congresos en México, Reino Unido y Chile enfocados en debates sobre políticas culturales, precariedad laboral, etnografía y procesos creativos en contextos de desventaja social. Sus líneas de investigación son: precariedad laboral y desigualdades, políticas culturales, procesos creativos en el arte y etnografía.

Patricio Juárez Flores

Es doctor en Antropología por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, maestro en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte y licenciado en Sociología por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Sus líneas de investigación se centran en el trabajo artístico, sus condiciones laborales y, de forma particular, en los procesos de construcción de sentidos en torno a la

danza contemporánea. Recientemente ha enfocado su trabajo en el acompañamiento y colaboración en procesos creativos en danza contemporánea y teatro, en un esfuerzo por construir una antropología de y para la escena contemporánea mexicana.

Guillermo Quiña

Sociólogo y doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (Argentina), es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (IIDyPCa, UNRN-CONICET, Argentina). Actualmente se desempeña como profesor adjunto en el Centro Regional Universitario Bariloche de la Universidad Nacional del Comahue. Ha sido investigador visitante en el Ibero Amerikanisches Institut (Berlín) y dictado clases de grado y posgrado en las Universidades de Avellaneda, Buenos Aires, Córdoba, Moreno y Río Negro (Argentina). Sus intereses de investigación se enfocan en las condiciones laborales del sector cultural, las industrias culturales y creativas, el emprendedorismo y las representaciones del trabajo cultural.

Carmen Lúcia Rodrigues Arruda

También conocida como Malu Arruda, es licenciada en Relaciones Públicas por la Fundación Armando Álvares Penteado (FAAP), realizó su Doctorado en Ciencias Sociales en la Unicamp y una pasantía doctoral en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso) en Buenos Aires, Argentina. Es investigadora en el área de Ciencias Sociales y profesora del Departamento de Ciencias Sociales en Educación de la Facultad de Educación de la Universidade Estadual de Campinas

(Unicamp). Realizó un período de investigación en 2015 en Francia, centrándose en los servicios culturales en las universidades francesas. Es investigadora del Grupo de Estudios e Investigaciones sobre Diferenciación Sociocultural (Gepedisc) y del Centro de Estudios en Antropología de la Educación (Ceape), Unicamp. Sus proyectos se centran en arte, cultura y trabajo y cultura y educación superior. Sus temas de investigación incluyen: políticas culturales, diversidad en la educación superior, trabajo artístico-cultural y relaciones laborales.

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini

Doctora en Ciencias Sociales por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (1987). Es profesora titular de la Universidad Estatal de Campinas-Unicamp (desde 2001) y profesora investigadora titular de la Facultad de Educación de la Unicamp. Se ha desempeñado como investigadora del Observatorio de Impactos de las Nuevas Morfologías del Trabajo del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de São Paulo–IEA/USP, Coordinadora Brasileña del Convenio de Cooperación Internacional CAPES/COFECUB y del Proyecto de Cooperación Internacional CNRS/FAPESP "¿Cuál es el significado social de la modernización en el trabajo?" (2006/2009). Participa como investigadora asociada del Centro de Investigaciones Sociológicas y Políticas de París (CRESPPA, UMR 7217), en el equipo de Género, Trabajo y Movilidad (GTM). Su experiencia académica se ha desarrollado en el área de los estudios sociológicos, con énfasis en la Sociología del Trabajo y la Sociología de las Relaciones de Género, en temas como: trabajo artístico e industria cultural (desde 2003 hasta la actualidad), relaciones de género, desempleo, trabajo precario, migración y reforma laboral.

Hedalid Tolentino Arellano

Licenciada en Sociología, maestra en Estudios Sociales en la línea de Estudios Laborales y doctora en Ciencias Sociales y Humanidades, todas por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Es profesora-investigadora y jefa del área académica "Estudios del Trabajo" en el Departamento de Relaciones Sociales, UAM, Unidad Xochimilco. Sus líneas de especialización abarcan la sociología del trabajo artístico, las desigualdades de género en el mundo del trabajo, cultura e identidades ocupacionales y profesionales. Sus investigaciones más recientes tratan sobre el trabajo y la organización colectiva de las mujeres en las artes escénicas, y la formación profesional y el mercado de trabajo de la sociología en México.

Cassiane Tomilhero Frias

Gestora en la productora de proyectos culturales *Cais das Artes*, es licenciada en Artes Escénicas por la Universidade Estadual de Londrina (UEL), maestra en Artes por la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) y egresada del Programa de Formación en Gestión de Proyectos y Empresas Creativas del Ministerio de Cultura y Serviço Nacional do Comércio (Senac). En 2020 y 2021 se dedicó al estudio y seguimiento de la Ley Aldir Blanc como asesora de cultura en Campinas y como investigadora del CNPq, integrando el Proyecto de Extensión "Observatorio de Cultura-Ley Aldir Blanc". Como miembro del Fórum do Litoral, Interior e Grande São Paulo (FLIGSP), actuó como movilizadora en la organización de Foros Regionales del Interior del estado de São Paulo, con foco en la construcción del Comité Gestor Estatal para acompañamiento de la Ley Aldir Blanc.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

DR. GUSTAVO PACHECO LÓPEZ
Rector General

DRA. ESTHELA IRENE SOTELO NÚÑEZ
Secretaria General

DR. ALFONSO MAURICIO SALES CRUZ
Rector General de la Unidad Cuajimalpa

DRA. MARÍA DE LOURDES DELGADO NÚÑEZ
Secretaria General de la Unidad

DRA. MARÍA DAYANIRA I. GARCÍA TOLEDO
Coordinadora de Cultura

MTRA. ISELA XOSPA
Jefa de Proyecto Editorial

Trabajo cultural en América Latina. Precariedad, imaginarios, crisis y resistencias se terminó de editar en agosto de 2026.

El cuidado de la edición estuvo a cargo del área de publicaciones de la UAM Cuajimalpa-Rectoría; la corrección de estilo, de Ana Laura Saucedo; la formación, de Susana Vargas; la asistencia editorial fue realizada por Erick Rodríguez Díaz.

Para la formación se utilizaron las familias tipográficas Frutiger y Kepler Std.

En América Latina, donde la institucionalidad laboral es frágil y las desigualdades estructurales profundas, las contradicciones del trabajo cultural adquieren rasgos específicos, a la vez que se inscriben en procesos de precarización del trabajo formal e informal que adoptan diferentes tonalidades según los mercados de trabajo, la ocupación, la clase, el género, la raza, la etnia y otras características como la edad y la escolaridad.

En este marco, el libro que aquí presentamos reúne un conjunto de aportes teóricos, metodológicos y estudios empíricos situados en Argentina, Brasil y México, las tres mayores economías de América Latina. Sin proponerse como una comparación sistemática, los capítulos dialogan entre sí a partir de una preocupación común: comprender las múltiples formas en que se organiza, valora y disputa el trabajo cultural en la región. La pandemia de COVID–19 operó como un punto de inflexión que no solo intensificó condiciones preexistentes de precariedad, sino que también habilitó nuevas posibilidades de visibilización, reflexión y demanda colectiva. En este sentido, el contexto de crisis global funciona como telón de fondo, pero también como catalizador de muchas de las preguntas que recorren esta obra colaborativa sobre el presente y el futuro del trabajo cultural en la región.

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa
UAM C
EDITORIAL
9 786072 837850