

América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia

Latin America: creative and cultural workers in times of pandemic

ROCÍO GUADARRAMA OLIVERA, MARÍA NOEL BULLONI YAQUINTA,
LILIANA ROLFSEN PETRILLI SEGNINI, GUILLERMO QUIÑA,
MARCOS ROBERTO MARIANO PINA Y HEDALID TOLENTINO ARELLANO

Resumen: Este artículo analiza los efectos de la pandemia de Covid-19 sobre las formas complejas que adquiere la precariedad laboral en las respuestas de los trabajadores creativos y culturales. Se toman como referencia cinco casos seleccionados en la región latinoamericana, cuyo análisis conjuga una diversidad de miradas predominantemente cualitativas. Los resultados confirman la hipótesis acerca de la profundidad especial que tiene la crisis en las desigualdades intrínsecas de estos trabajadores, pero también muestran su capacidad individual y colectiva para adaptarse, resistir y proponer cambios.

Palabras clave: trabajadores creativos y culturales, precariedad laboral, resiliencia, América Latina, Covid-19.

Abstract: This article analyzes the effects of the Covid-19 pandemic on the complex forms that labor precariousness acquires in the responses of creative and cultural workers. Five Latin American cases were selected and analyzed by combining a diversity of predominantly qualitative perspectives. The results confirm the hypothesis that the crisis has particularly deep effects on the intrinsic inequalities of these workers, but also show their individual and collective capacity to adapt, resist and propose changes.

Keywords: creative and cultural workers, labor precariousness, resilience, Latin America, Covid-19.

En América Latina, los efectos económicos y laborales de la crisis sanitaria anunciaban en noviembre de 2020 la peor contracción del producto de la región en toda su historia, estimada en 9.1%. En el segundo trimestre de ese mismo año, los indicadores laborales mostraban ya el pleno impacto de la crisis en el descenso en 10% de la tasa de ocupación, lo que hacía suponer una pérdida de 47 millones de empleos en el total de los países de la región. A ello habría que añadir que, por las restricciones impuestas a la actividad económica y las medidas de distanciamiento social, muchas personas dejaron de buscar trabajo. Esto fue más evidente en las actividades que demandan contacto presencial, como es el caso de las actividades artísticas, de entretenimiento y recreativas (CEPAL/OIT, 2020).

En el renglón de las actividades creativas y culturales, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO por sus siglas en inglés) reconoce que en todo el mundo los medios de subsistencia de los trabajadores y profesionales de este sector se han visto afectados, situación que confirma y exacerba la índole precaria de su quehacer profesional, su volatilidad laboral y las desigualdades que ya existían.¹ Una muestra de ello es el número inigualado de las personas que han perdido sus empleos (UNESCO, 2020a).

Lo dicho hasta aquí revalida la importancia de analizar los impactos de la crisis sobre estas actividades creativas y culturales y, fundamentalmente, las respuestas de los trabajadores frente a esta conmoción económica, laboral y emocional, y con ello anticipar escenarios futuros sobre su quehacer. Desde esta perspectiva, que alude a la potencialidad creativa de la cultura, hablaremos de actividades creativas y culturales (ACC) y, por extensión, de trabajadores creativos y culturales (TCC), y en particular, de los que desempeñan actividades en el segundo grupo.

En su forma actual, estas actividades surgieron en el marco de las economías neoliberales y los procesos de globalización y cambio tecnológico de los años ochenta del siglo pasado, pero su rápido crecimiento se hizo presente apenas en las primeras dos décadas de este siglo.² En otras

1 Esta advertencia tiene su antecedente en la “Recomendación relativa a la condición del artista” promovida por la UNESCO (1980), en la que se subraya el carácter particular de la actividad artística, singularizada por la intermitencia del empleo y las variaciones de los ingresos.

2 Una visión desde el norte global de este proceso de expansión de las ACC puede verse en Banks (2017). Por su parte, Miller (2018) describe su despliegue en el sur global.

palabras, su desarrollo coincide con el fin de la sociedad salarial, de las seguridades y protecciones sociales que suponía este modelo de sociedad (Castel, 2010; Paugam, 2000) y, en sentido contrario, con el desarrollo y normalización de la precariedad en el mundo del trabajo.³

Siguiendo esta tendencia, en estudios recientes hemos mostrado que en América Latina la precariedad de las ACC es una condición estructural que se expresa en patrones caracterizados por la intermitencia y la multiactividad (Bulloni, 2020; Guadarrama, 2019; Segnini, 2019; Quiña, 2018; Guadarrama, Hualde y López, 2014), aunque las percepciones y los estereotipos sociales sobre el trabajo en tales actividades no coinciden necesariamente con esta condición material de incertidumbre (Menger, 2009; Guadarrama, 2019). La paradoja entre la búsqueda de éxito y el reconocimiento profesional de los trabajadores del sector, y las disyuntivas impuestas por la flexibilidad y la inseguridad en los mercados laborales de las ACC reside en que dependen también de otros factores, como los derivados de los marcos regulatorios de cada actividad y los alcances de las políticas culturales de cada país.

A un año del estallido de la pandemia de Covid-19, estos dilemas normalizados sobre la precariedad de los TCC deberán revisarse a la luz del efecto devastador de este fenómeno, particularmente entre aquellos que trabajan por su cuenta al margen de los sistemas de protección social (CEPAL/OIT, 2020). De un día para otro, observamos que las posibilidades para sobrevivir se redujeron notablemente; en el mejor de los casos, se trata de resguardar los pocos empleos semiestables que tenían y realizar “chambas”⁴ relacionadas o no con su campo profesional, lo que eventualmente obliga a reorientar las búsquedas hacia nuevos campos profesionales.

Esta capacidad de adaptación a situaciones adversas es lo que los estudiosos de los fenómenos socioecológicos denominan *resiliencia*, condición que incorpora las acciones para sobrellevar en lo inmediato el infortunio

3 Sobre las dimensiones de la precariedad laboral y su implantación en las sociedades contemporáneas, véanse los textos clásicos de Rodgers y Rodgers (1989), Hirata y Préteceille (2002) y ESOPE (2005). Una descripción de las condiciones estructurales de este fenómeno en América Latina se encuentra en Bayón (2006) y Pacheco, De la Garza y Reygadas (2011). Para una actualización del debate en el marco de la crisis actual puede consultarse Comunian y England (2020).

4 Así se conoce en México, en el lenguaje popular, al trabajo informal de corta duración, sin contrato y mal pagado. Otros términos similares usados en la región son “changa” en Argentina, “bicos” en Brasil y “pega” en Chile.

y, en su sentido más amplio, el rol de la agencia para responder y dirigir el cambio a más largo plazo.⁵ En un sentido similar, la UNESCO (2020b, 2020c) introdujo el término *resiliart* para describir las reacciones de los TCC frente a la vulnerabilidad sociolaboral aumentada por la crisis.⁶ Resaltan también las descripciones que hacen los trabajadores de su experiencia resiliente, recogidas por los medios de comunicación y en las propias exploraciones que sustentan este artículo.

Son diversos y notorios los esfuerzos de los TCC para recobrar, aunque sea parcialmente, la situación de empleo anterior al estallido de la crisis. Se trata en general de acciones individuales, de pequeños grupos o de redes personales incipientes. Pasado este primer impacto, la situación crítica es vista como una posibilidad inesperada para reorganizar la ya de por sí limitadas condiciones de empleo. Esta cualidad de los TCC para proyectarse hacia el futuro puede incluir diversos ingredientes: la conectividad con otros actores del campo de actividad en cuestión, la disciplina y la capacidad de autoaprendizaje, la inclinación forzada hacia la innovación tecnológica de los procesos creativos, la comprensión de las leyes del mercado para difundir y comercializar su obra por medios digitales, y la habilidad para negociar apoyos e incentivos económicos y financieros con actores sociales, públicos y privados de distintos niveles.⁷ Esta resiliencia transformativa también pone en juego las relaciones de los trabajadores con organizaciones gremiales, instituciones y estructuras de gobernanza vinculadas con el campo de las ACC, y nexos políticos y de poder más amplios. En las páginas que siguen hablaremos de estos matices tomando como referencia casos seleccionados de TCC en la región latinoamericana.

5 Aunque en sus orígenes el término *resiliencia* se limitaba a analizar la capacidad de los sistemas ecológicos para absorber perturbaciones y reorganizarse durante los procesos de cambio, aquí interesa la connotación actual, que alude al papel de la acción individual y colectiva para dirigir los procesos de cambio. Una discusión al respecto se encuentra en Calderón-Contreras y White (2019), Brown y Westaway (2011), y Folke (2006).

6 Durante el segundo trimestre de 2020, los webinar de la UNESCO, titulados “Resiliart”, llamaron la atención sobre esta vulnerabilidad sociolaboral de las profesiones artísticas, que las hacen fácilmente prescindibles en situaciones de crisis (UNESCO, 2020b, 2020c).

7 Hay que decir que las respuestas de los creadores que viven la precariedad laboral no están exentas de contradicciones. En este sentido, la resiliencia en ocasiones podría acercarse a la “autoexplotación” (Pratt, 2017: 136) y al *working for yourself* (Merkel, 2019; Taylor, 2015). Una discusión al respecto puede verse en Comunian y England (2020), aunque el tema merece una reflexión más amplia, dada la crisis actual, que no cabe en este acercamiento panorámico.

METODOLOGÍA

Este artículo condensa resultados de investigación que constituyen un aporte al creciente interés que despierta el trabajo creativo y cultural en el ámbito internacional y en América Latina.⁸

El análisis coloca en primer plano la observación de las formas complejas de la precariedad laboral a la luz de las respuestas desiguales de los trabajadores frente a la parálisis de las ACC durante la pandemia. Para dar cuenta de esta disparidad, estudiamos cinco casos: cuatro corresponden a trabajadores de las artes escénicas relacionados con la música y el teatro y, como caso de contraste, a los trabajadores de la industria cinematográfica, sector tradicionalmente más formalizado, asalariado y sindicalizado que, sin embargo, también está atravesado por la eventualidad del vínculo laboral y, por lo tanto, expuesto al desempleo y a la desprotección social. En estos ejemplos, se trata de trabajadores eventuales y discontinuos, generalmente sin cobertura de la seguridad social. Todos ellos habitan y trabajan en las más grandes metrópolis latinoamericanas, Buenos Aires, Ciudad de México y São Paulo, que son también sede de los mercados culturales más consolidados de la región.

El análisis de los casos tiene como trasfondo investigaciones en profundidad realizadas por quienes escribimos este artículo, pero especialmente se nutre de la observación de las respuestas de los TCC durante la pandemia, en particular de aquellos que conocíamos de antemano. De ahí que, desde lugares distintos, se genera una diversidad de miradas, enriquecidas por metodologías y datos cuantitativos y cualitativos, que permitieron interpretar conjuntamente los pasajes instantáneos de la resiliencia adaptativa y transformativa de estos trabajadores.

Los datos cuantitativos se obtuvieron de las estadísticas disponibles en 2020, con foco en el segundo trimestre de este mismo año. Los datos cualitativos provienen de registros mediáticos (periódicos, revistas de divulgación y redes sociales) y de entrevistas en profundidad con trabajadores e informantes clave. Se trata, entonces, de una investigación *in vivo* de un

8 Este artículo constituye la primera entrega del Seminario Permanente sobre Trabajo Creativo y Cultural en América Latina en Tiempos de Pandemia, en el que participamos profesores-investigadores y estudiantes de la Universidad Autónoma Metropolitana, México; el Centro de Innovación de los Trabajadores, la Universidad Nacional Arturo Jauretche y el Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio, Argentina, y la Universidad Estadual de Campinas, Brasil.

fenómeno inesperado y de las respuestas no exhaustivas, capturadas al calor de los acontecimientos, que muestran la exacerbación de la precariedad vivida por los TCC, pero también su capacidad para adaptarse, resistir y proponer cambios. A continuación, discutimos las particularidades de estos casos en los tres países seleccionados (Argentina, Brasil y México); en las conclusiones proponemos líneas de reflexión.

MÚSICOS INDEPENDIENTES

En Brasil, en un universo de 120 756 músicos profesionales⁹ (IBGE, 2016), los contratos de trabajo formales representan sólo 6.6%; los músicos denominados autónomos o por cuenta propia representan en las estadísticas nacionales 90.1% del total, y trabajan en condiciones inestables e intermitentes. Por lo tanto, en este país, las condiciones laborales en el ámbito de la música son predominantemente precarias, como se describe en otros contextos (UNESCO, 2020a; Segnini, 2019).

En general, el sector cultural fue uno de los más afectados por las restricciones económicas, sociales y sanitarias impuestas por el Covid-19. Sin embargo, también fue uno de los sectores más creativos en las formas de reinventar su esencia, que se manifiestan en los esfuerzos para mantener la proximidad entre el hacer artístico y el público, y en la búsqueda de caminos nuevos, incluidos los tecnológicos. “Resistir” y “reinventar” son palabras frecuentes en las entrevistas aquí realizadas, en sintonía con la encuesta de la UNESCO de 2020, que informa las maneras de resiliencia de los artistas en diferentes países miembros (UNESCO, 2020a.).

La pandemia sólo agravó un proceso que se había intensificado desde 2011. De acuerdo con los datos del Sistema de Informações e Indicadores Culturais (Nery, 2019), la participación del sector en el gasto del gobierno federal, en relación con el presupuesto total, bajó de 0.08% en 2011 a 0.07% en 2018; los gobiernos estatales, por su parte, la disminuyeron de 0.42% a 0.28% y los municipios la redujeron de 1.12% a 0.79%, en el mismo periodo. Los recortes en los presupuestos de las instituciones culturales

9 De los 120756 músicos, 20% son mujeres, 52% blancos, 84% no participan en instituciones sindicales y 78% no cotizan en la seguridad social.

vinculadas con el Estado fueron contundentes y frecuentes, e implicaron restricciones en el ejercicio del trabajo artístico.¹⁰

El quehacer se vio profundamente afectado, tanto para quienes trabajan en teatros públicos o cuerpos estables¹¹ como para los independientes, que sobreviven del arte (y de la música), de evento en evento y de convocatoria en convocatoria, en múltiples actividades, no siempre vinculadas con su disciplina (por ejemplo, hacer y vender trufas). Actualmente, es posible afirmar que la precariedad y la desigualdad expresan condiciones cruciales e intensificadas en la pandemia. Los artistas musicales intentan vivir de forma creativa, y buscan difundir su trabajo.

RESILIENCIA CREATIVA

Los músicos entrevistados llevan a cabo múltiples actividades con el fin de mantener el trabajo constante, cercano al público y rentable. Los videos grabados, editados y puestos a disposición en Internet fueron estrategias frecuentes, que demandaron esfuerzos en el proceso de autoaprendizaje, en un principio sin ingresos, como lo expresan a continuación los intérpretes Mónica Salmaso y Guga Costa.

Mónica Salmaso y el proyecto Ô de Casa

“En 2020, con la pandemia, se cancelaron muchos planes de trabajo, como conciertos, giras, lanzamientos discográficos y otros más”. El proyecto Ô de Casa fue creado por Mónica Salmaso, “debido a una sensación de infinito y mucha energía, y a la búsqueda de la satisfacción que brinda hacer música y tocar ante las personas”. Los videos grabados con diferentes invitados, respetando la distancia social, duraban aproximadamente cinco minutos. El proyecto aparece en un contexto “hogareño”, dadas las condiciones técnicas. El primer episodio se realizó el 22 de marzo de 2020; para el 20 de enero

10 Ejemplos recientes pueden verse en *Folha de São Paulo* (2021) y en Pellegrini (2021). Este último artículo se refiere a la ordenanza que suspende el análisis y la aprobación de proyectos de recaudación de fondos para apoyar artistas en estados y municipios que restringieron la circulación de personas a causa de la pandemia.

11 Se suspendieron las actividades de las orquestas y el salario de los músicos estables se redujo 30% en São Paulo.

de 2021 ya se habían grabado 131 episodios y muchos otros estaban en proceso; en tanto 35 500 seguidores se suscribieron a su página de YouTube (Salmaso, en línea). Los primeros videos se hicieron con poco equipamiento, pero después se fueron incorporando tecnologías nuevas.

Inicialmente, todos los trabajos eran sin remuneración. Poco a poco, algunos pedidos de grabaciones, así como compras de entradas a través de códigos QR en plataformas digitales (compartidas en distintas redes sociales, como Instagram, YouTube y Facebook), posibilitaron ingresos e incrementaron el acceso al público. Sin embargo, la monetización a través de las redes está muy restringida, si se la compara con las ganancias de grandes empresas monopolistas, que operan con poca o ninguna regulación gubernamental.

Guga Costa: haciendo “Zoomzeirinho”

“Soy Guga Costa, músico, cantante, compositor y productor cultural. Vivo en la ciudad de Campinas, en el estado de San Pablo, donde desarrollo mi trabajo. [...] La pandemia eliminó toda posibilidad de trabajo”. De acuerdo con Guga, las pérdidas producidas por este fenómeno han sido más impactantes y profundas que las nuevas posibilidades abiertas en estos meses.

Las artes del espectáculo pierden mucho sin público. Está claro que, con el contexto digital, con las nuevas tecnologías, existe la posibilidad de otras conexiones, de crear otro espacio de relación, de crear un ambiente para experimentar con otros lenguajes del espectáculo, pero es evidente que tenemos una pérdida de emoción, una pérdida de relación muy, muy grande.

Sin embargo, ante estas pérdidas, han aflorado actividades múltiples inesperadas.

Con la pandemia, tenía prácticamente todas mis obras suspendidas, pospuestas o canceladas, tanto como músico como productor, como compositor. [...] Volví a componer, después de mucho tiempo (casi cinco años), hice una serie de canciones nuevas que surgieron de este replanteamiento de la propia casa. Además, había un deseo y una idea de dar serenatas en las aceras, nunca había dado una serenata hasta entonces. Son espectáculos pequeños, shows de

bolsillo, presentaciones breves, de cuatro a cinco canciones. Además, tuvimos “Caseirinho”, y ahora estamos haciendo “Zoomzeirinho”. Estas últimas son presentaciones para un grupo de amigos, un grupo de personas, dentro de la plataforma Zoom. Ya tuvimos una primera experiencia muy buena, en la que logramos excelente calidad de imagen y sonido, y con eso ya estamos participando en dos o tres presentaciones más dentro de esta plataforma.

En suma, podríamos decir que Mónica y Guga representan a un grupo de artistas que, frente a la ausencia de trabajo, crearon y recrearon formas de acercarse a sus públicos respectivos, sin dejar de laborar. Aunque las actividades que desarrollan son intermitentes, y lo son más por el restringido apoyo financiero institucional y las dificultades impuestas por el confinamiento, también expresan la resiliencia creativa de estos artistas. Su lucha no es fácil, ya que en Brasil la pandemia no cesa. El abandono del arte y la cultura por parte de las autoridades se ha traducido en el desmantelamiento de programas, proyectos y acciones culturales (Calabre, 2020). Este abandono se vuelve nítido en todos los niveles. De acuerdo con el movimiento Luto pela Vida, son tiempos oscuros, la vida dejó de ser lo que era para tornarse en un continuo adaptarse, angustiarse, solucionar problemas que antes no existían.

LA PRECARIEDAD EN LOS MÁRGENES

De igual forma que la discusión planteada arriba sobre la precariedad en el trabajo artístico de los músicos independientes, el caso de los músicos de funk ilustra cómo la pandemia agudiza las profundas condiciones de incertidumbre preexistentes, frente a lo cual estos artistas despliegan estrategias novedosas de resiliencia que parten, particularmente, de la extensión y la intensificación del uso de medios digitales para la elaboración, la comunicación y la difusión de sus obras.

En Brasil, el funk es un género musical surgido en la ciudad de Río de Janeiro a principios de los años ochenta, y adopta elementos estéticos de otras vertientes, como la soul music y el miami bass. El género ganó notoriedad al cantar sobre las dificultades y la violencia que se viven en la periferia de la ciudad. Los artistas que se encargan de las composiciones y los intérpretes de las canciones se denominan MC (maestros de ceremonias).

En São Paulo, este género es muy popular. Los espacios habituales de manifestación del funk en dicha ciudad son los bailes callejeros y las fiestas en casas de espectáculos, llamadas *pancadões/fluxos*. Se trata de lugares donde los MC no sólo actúan en vivo frente al público, sino que también interactúan con colaboradores: característica esencial para mantener su posición en el mercado, como sugiere Alexandre Pereira (2014). Las medidas de aislamiento y distanciamiento a causa de la pandemia limitaron en gran parte esta exposición.

Para superar este obstáculo y mantenerse en actividad, una de las estrategias desarrolladas por los artistas paulistas de funk fue profundizar y expandir su presencia *online*, en plataformas de comunicación digital como Instagram, Facebook y YouTube. Su orientación hacia la llamada “creación de contenidos” se convirtió en un imperativo no sólo para actualizarse, sino también para comercializar sus marcas y lograr recursos económicos.

Para dar una idea de la relevancia económica que en los últimos años adquirieron las plataformas de difusión musical ligadas a Internet, y que la pandemia no hizo más que profundizar, en 2019, alrededor de 42% de los ingresos mundiales de la industria musical procedían de las suscripciones de planes de pago en aplicaciones de *streaming* como Spotify, y 14.1% de la reproducción de videos musicales con publicidad en YouTube (Industry Data, 2021). Según un informe de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI por sus siglas en inglés), los *streamings* (incluido YouTube) representan casi la mitad de los beneficios del sector, estimados en 20 000 millones de dólares.

Para evidenciar las estrategias de supervivencia de los artistas de funk en el periodo de pandemia, nos centraremos en dos trayectorias típicas de MC. Los casos de MCL y MCD,¹² aunque representan perfiles ligeramente diferentes, nos permiten pensar en las respuestas que articularon para mantenerse activos en este periodo de suspensión de eventos presenciales. Estas respuestas están ligadas a la difusión en plataformas de Internet y

12 La elección de estos dos casos se basó en nuestra observación sobre terreno y en los comentarios de los productores culturales que trabajan en la periferia de São Paulo. Ambos casos ilustran bien las distintas inserciones de los MC en el mercado musical de plataformas y las tensiones acrecentadas por la pandemia para mantener su presencia en los espacios urbanos del funk paulista. Para respetar su identidad, preferimos mantener el anonimato.

a sus lógicas publicitarias. MCL y MCD son hombres, de 29 y 39 años, respectivamente.

MCL se mudó a São Paulo a principios de los años noventa, junto con sus padres. Allí realizó sus estudios secundarios y tuvo varios empleos, la mayoría informales y precarios (como ayudante de cocina y vendedor). La participación en los *pancadões/fluxos* le sirvió de inspiración para escribir sus letras, que difundió entre sus amigos a través de Facebook y WhatsApp. Según sus palabras:

El MC, cuando empieza a tener esta atención pública, empieza a generar ingresos. El MC es un producto y este producto tiene un punto culminante, y empieza a añadir valores en la vida de otras personas, ¿sabes? [...] Son fundamentales [las plataformas digitales] porque son escaparates, ¿no? Por eso es importante estar siempre alimentándolas, publicando siempre cosas cotidianas que a la gente también le gusta consumir. Lo que comes, lo que te pones, a dónde vas.¹³

MCL nos habla de una característica compartida entre los MC, la de verse como marcas/empresas que necesitan estar siempre en exposición. En el contexto de la pandemia, esta necesidad de mantenerse en contacto con su público se intensificó. Da la impresión de que el tiempo pasa muy rápido, de que hay una mayor rotación de la música y un acortamiento de los tiempos de producción.

Por su parte, MCD es un artista más experimentado, responsable de exitosas composiciones que han obtenido millones de visualizaciones en YouTube. Hoy se dedica básicamente a la gestión de una productora musical que fundó él mismo. Su último videoclip fue lanzado en 2018; en diciembre de 2020 contaba ya con más de cuatro millones de reproducciones en YouTube.

Para este MC, la pandemia “paró de tajo” las grabaciones de videos musicales y la difusión de las canciones que realizaba, propias o de MC agenciados por su productora, de forma paralela a la suspensión del

13 Entrevista con MCL, 2020.

circuito de actuaciones en directo. Según nos cuenta, sus redes sociales son fundamentales para la difusión de los videoclips publicados en YouTube.

Creo que es muy importante para el artista tener todas las redes sociales, pero sabemos que hoy en día todo se empuja, se publicita [...]. Las plataformas nos daban un cierto alcance; ahora, si quieres tener el mismo alcance o mayor, tienes que empujar, tienes que invertir; si no, no tendrás el mismo retorno. Así que creo que cuanto más se pueda mantener en las redes sociales, mejor [...]. Instagram y Facebook son puntos clave para poder promocionar nuestro YouTube.¹⁴

El relato de MCD deja ver una crítica a las políticas de las plataformas digitales, que interfieren en relación con el alcance de las publicaciones no patrocinadas, es decir, limitan el impacto de sus publicaciones *online* que no están financiadas.

Las restricciones de los *pancadões/fluxos* causadas por la pandemia, además de alterar drásticamente la naturaleza y la modalidad de realización del trabajo de los MC de funk (inseparable de su presencia física en los eventos) complicaron las ya precarias modalidades de sostenimiento/supervivencia/reproducción de estos trabajadores del arte, basadas en vínculos intermitentes y remuneraciones variables.

En este sentido, la pandemia implicó una intensificación de las inseguridades que ya se encontraban más o menos presentes en el trabajo musical, en especial en la producción cultural periférica.

LA ESCENA CONFINADA

En México (al igual que en otros países de América Latina), uno de los sectores más golpeados por la pandemia es el que agrupa a los TCC, que en 2019 aportaban 3.1% del Producto Interno Bruto (PIB) nacional, con 1 395 644 puestos de trabajo ocupados (INEGI, 2019). Hacia mayo de 2020, una encuesta aplicada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) a 4 168 trabajadores de este sector revelaba ya los efectos graves

¹⁴ Entrevista con MCD, 2020.

del confinamiento, que se pueden resumir en la pérdida promedio de 58% de sus ingresos (UNAM, 2020). Otra encuesta dirigida a conocer los impactos de la pandemia, en una muestra intencional de artistas escénicos, confirmó que 62.2% de los entrevistados experimentó una caída de entre 25% y 50% de sus ingresos, mientras que 11.2% se quedó en cero (Guadarrama, García y Tolentino, 2020).¹⁵

La precariedad y la incertidumbre vividas por estos creadores han quedado plasmadas también en los testimonios publicados en los medios de comunicación y en las redes sociales. Particularmente difícil es la situación de aquellos que realizan actividades en vivo, como las relacionadas con el teatro cabaret mexicano.¹⁶ El testimonio de una productora de compañía, Cecilia Sotres (2020), que despunta entre las más destacadas de este género, muestra lo imprevisto y grave de la situación que estaban experimentando este tipo de emprendimientos.

No dimensionamos lo que estaba sucediendo [...]. Pensamos que iba a ser cosa de unas pocas semanas, nunca nos imaginamos que el teatro iba a estar cerrado meses [...], no sabemos cuándo reabriremos y bajo qué circunstancias [...]. Lo único cierto es la incertidumbre [...]. Como cualquier teatro independiente, El Vicio vive al día y, cerrado o abierto, tiene que pagar más de 20 sueldos al mes, más los gastos básicos [...]. Fue ante esta circunstancia, y al ver que la cosa iba para largo, que nos preguntamos qué podíamos hacer para mantener el espacio y regresar a lo que más nos gusta, a nuestro oficio: actuar y hacer cabaret.

Frente a la incertidumbre por la pandemia, los gestores, que en algunos casos también son socios y propietarios de estos pequeños y medianos negocios, se volcaron a producir vía *streaming*, con plataformas como YouTube y Teatrix, y a realizar presentaciones por medio de Facebook Live y Zoom, aprovechando las carteleras de los teatros y foros independientes.

15 Esta encuesta se aplicó de forma digital, entre septiembre y noviembre de 2020, a 190 creadores relacionados con la música, la danza y el teatro.

16 Se trata de un tipo de teatro independiente, con fuerte presencia en espacios culturales y recreativos de la Ciudad de México, que combina elementos tragicómicos y melodramáticos de crítica social con personajes grotescos, caricaturescos y exagerados, acompañados de música en vivo, escenarios, maquillajes y vestuarios estridentes (Tolentino, 2020).

Un ejemplo de estas nuevas modalidades son el CabaréZoom del Teatro-Bar El Vicio, el ANTIfestival: Resistencia Teatral ante la Distancia, de la Asociación Nacional de Teatros Independientes, y distintos programas de teatro a la distancia impulsados por el gobierno federal y las alcaldías de la Ciudad de México.

Sin embargo, con el tiempo se vio que no cualquier compañía tenía la infraestructura y las relaciones necesarias para hacer este tipo de producciones, para las que se requiere pertenecer al *mainstream* del teatro cabaret. De acuerdo con Brissia, productora independiente, esto ha generado la gentrificación del teatro, que aparece en una división cada vez mayor entre los empresarios que tienen recursos y los artistas pobres. Ella misma se identifica con estos últimos, por las dificultades que encara para acceder a las tecnologías que demandan las producciones a distancia. En cambio, “los que se asumen más como empresarios que como artistas son los primeros que empezaron a generar en línea, porque parece que lo que hay que hacer es desde la empresa y no desde el arte... Si eres un artista pobre, no te alcanza para estar en el medio”.

Para Conchi León, que también trabaja por su cuenta, esta división ha producido una crisis de identidad profesional de consecuencias imprevisibles. En sus palabras, el teatro en Zoom “ni es teatro ni está resolviendo nuestra economía [...] pero nos empuja a crear desde la restricción, a aprender nuevas formas de contar historias, a no rendirnos [...]. Estamos acostumbrados a dar la batalla y estos tiempos no serán la excepción”.

Esta resiliencia transformativa sostenida en el desconcierto, aunque en el futuro podría abrir nuevas posibilidades para el teatro cabaret mexicano, en el corto plazo se muestra, en su lado más oscuro, entre los trabajadores que sobreviven por contratos temporales en la televisión, la radio y el cine. También se los ve como profesores en todos los niveles del sistema educativo y realizando labores administrativas en instituciones públicas de cultura. Incluso hay quienes deben desempeñar trabajos no relacionados con la actuación, como la venta de alimentos, playeras, artesanías y otros productos; en casos de extrema necesidad, recurren a la venta, renta o empeño de sus artefactos artísticos (Tolentino, 2020).

OBSTÁCULOS PARA LA RECUPERACIÓN

Los casos referidos en Brasil y México dan cuenta de la posibilidad de desplegar estrategias y respuestas innovadoras, creativas y solidarias para enfrentar la emergencia por parte de quienes viven de la cultura, con distintos resultados según el ámbito de su profesión, el género, los públicos y sus propias trayectorias. Con todo, la precariedad, en su carácter estructural, constituye asimismo un lastre que limita e incluso impide el aprovechamiento de las herramientas disponibles para hacerlo, lo que dificulta y obstaculiza las respuestas resilientes allí elaboradas.

En Argentina, la actividad teatral y musical en vivo, en especial en el circuito independiente, acusa un notable impacto de la emergencia sanitaria y presenta dificultades y desafíos tanto para las políticas públicas sectoriales como para sus trabajadores.

El Sistema de Información Cultural de la Argentina (Sinca, 2020a) registró durante las primeras semanas de la pandemia cerca de 13 000 TCC, entre los cuales 52% refirió desempeñarse en la música o el teatro; si bien este dato no resulta exhaustivo (Mauro, 2020), permite reconocer la gravedad del fenómeno.¹⁷ Estas mismas actividades están entre las más golpeadas por la pandemia, tal como lo ha reconocido la UNESCO (2020a): durante el segundo trimestre de 2020 ambas cayeron en 81% y 58%, respectivamente, y en las actividades artísticas y de espectáculos se perdieron ocho de cada 10 empleos (Sinca, 2020b). La situación es especialmente grave en lo que se conoce como circuito independiente (tal como se vio en el caso de México), en virtud del reducido tamaño de sus emprendimientos, con altos niveles de trabajos informales, temporarios e ingresos inestables.¹⁸

En tanto que la precariedad laboral de estos trabajadores comprende diferentes dimensiones (Guadarrama, 2019), hay tres elementos de esa multiplicidad que resulta necesario atender, con el fin de evaluar su situa-

17 El ejercicio llevado a cabo por Sinca tuvo un carácter voluntario y se rigió por la autopercepción de los trabajadores de la cultura, por lo que no puede considerarse riguroso. Otras fuentes indican cantidades algo mayores, como el Sindicato Argentino de Músicos (Sadem, 2020) y la Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina (APDEA, 2020).

18 Tanto el teatro como la música denominados “independientes” constituyen, en Argentina, circuitos de producción, circulación y consumo conformados desde hace décadas y caracterizados por salas y espectáculos de aforo reducido, propuestas artísticas “no comerciales” y ausencia de grandes patrocinadores o *sponsors* (Zarlenga *et al.*, 2019), lo que los vuelve especialmente vulnerables a la coyuntura económica.

ción durante la emergencia sanitaria: 1) los ingresos, 2) la multiactividad y 3) la relación laboral.

En primer lugar, los trabajadores de la música y el teatro en pequeña escala perciben ingresos que suelen evitar la forma salarial, ocultándose como honorarios profesionales o servicios de terceros,¹⁹ y que en su mayoría son inestables e insuficientes para la propia reproducción (Quiña, 2020). De cierta manera, esto impulsa la multiactividad, en gran parte orientada hacia la actividad docente, como profesores en escuelas primarias o secundarias (De la Puente, 2020), donde resulta más factible acceder al seguro social, cobertura de salud e ingresos estables; también, multiactividad orientada hacia fuera del ámbito cultural, lo que contribuye a horadar la identidad como trabajadores culturales y a debilitar a las asociaciones gremiales que los agrupan. Finalmente, corresponde notar que tanto los vínculos jerárquicos de jefatura como los de cooperación con pares no están regulados en los ámbitos de trabajo (aunque no por eso se encuentran ausentes) y se refieren vagamente como trabajo “colaborativo” o “emprendedor”, ocultando la relación laboral como tal.

Estas realidades precarias ya estructurales del trabajo cultural, por otro lado, han sido desconocidas por las intervenciones estatales en el marco de la crisis, lo que ha llevado a que resultaran insuficientes, tal como se advierte en las dos grandes herramientas financieras diseñadas ante la pandemia. Por un lado, el Programa de Asistencia de Emergencia al Trabajo y la Producción (ATP, creado el 1 de abril de 2020 mediante el Decreto 332/2020), consistente en el subsidio de hasta 50% de los salarios del sector privado de la economía, excluyó a la mayor parte de los TCC, dados sus altos índices de informalidad laboral. Por otro, el Ingreso Federal de Emergencia (IFE, creado el 24 de marzo de 2020 por el Decreto 310/2020), dirigido a personas sin salario formal y consistente en tres pagos de aproximadamente 150 dólares cada uno, tampoco alcanzó a una gran parte de ellos, pues cuentan con empleos registrados de tiempo parcial.²⁰ Asimismo,

19 Esto suele hacerse en Argentina bajo la figura del “monotributo”, una modalidad de registro impositivo para el trabajo autónomo que rige desde 1998, cuyo crecimiento desde entonces se nutrió de los procesos de tercerización y precarización laboral.

20 Según el Sadem (2020), apenas 15% de los músicos entrevistados había accedido al IFE en el momento de responder la encuesta.

tras numerosos reclamos,²¹ hacia el segundo semestre de 2020, el gobierno nacional desplegó el programa Becas Sostener Cultura, un subsidio único de cerca de 450 dólares (equivalente a 1.5 salarios mínimos mensuales), destinado a trabajadores de la cultura que no hubieran obtenido ninguna de las dos ayudas arriba mencionadas, con lo cual se impidió su acceso a quienes contaban con algún ingreso formal o lograron acceder al IFE. También se desarrollaron otras ayudas, como beneficios fiscales y créditos de bajo costo, aunque focalizadas en instituciones y empresas.²²

En tanto, la alternativa digital o reproducción vía *streaming*, así como la presencial bajo normativas de higiene y sanidad o “protocolos”,²³ si bien pueden dar lugar a propuestas innovadoras o experiencias originales²⁴ (como en los casos arriba referidos de músicos en Brasil), no representan una solución para quienes subsisten de su trabajo en vivo (en coincidencia con algunos testimonios del teatro cabaret en México). La primera, porque se ha mostrado insuficiente (sólo cuatro de cada 10 trabajadores cobraron por actividades virtualizadas: Sinca, 2020a) e inviable para los espectáculos más pequeños, dada la inversión requerida (Escena, 2020; Ruiz, 2020); la segunda, porque la mayor parte del teatro y la música independientes no puede afrontar los gastos que demandan esos protocolos con el aforo reducido (Frega, 2020).

En síntesis, la condición precaria estructural de las actividades teatrales y musicales cumplió un efecto potenciador del impacto económico durante la pandemia (Capasso *et al.*, 2020; Mauro, 2020; Serafini y Novosel, 2020), en especial en los ámbitos independientes o de menor tamaño. La respuesta estatal, sustentada en el paradigma de las industrias creativas y el empre-

21 Durante 2020 se organizaron asambleas y movilizaciones de trabajadores y organizaciones de la cultura, con epicentro en Buenos Aires, pero extendidas a todo el país, para reclamar asistencias a las autoridades nacionales. En las provincias de Neuquén y Río Negro, por ejemplo, se conformaron la Asamblea de Artistas en Emergencia y la Asamblea Cultural Provincial, respectivamente, impulsadas por trabajadores teatrales, en primer lugar, y músicos, en segundo, pero también de otras ACC, que llevaron a cabo intervenciones callejeras y acciones públicas para llamar la atención respecto a su situación como trabajadores. Véase *Diario Río Negro* (2020), *Noticias NQN* (2020) y *Radio Nacional* (2020).

22 Un listado de dichas medidas puede verse en la página web del Ministerio de Cultura de Argentina (2020).

23 Como el Protocolo General para la Actividad Teatral y Música en Vivo con Público, aprobado en noviembre de 2020 mediante la Decisión Administrativa 2045/2020.

24 Es este el caso de algunos músicos o compañías teatrales con cierto prestigio y de trayectoria reconocida, en grandes urbes (al respecto, véase Vargas, 2020, y Candelas, 2020).

dimiento como clave de su desarrollo, resultó doblemente insatisfactoria; primero, al no considerar en su asistencia financiera la precariedad laboral de sus trabajadores, y luego, al implantar “protocolos” cuyo cumplimiento hace inviables las producciones teatrales y musicales más pequeñas, dando en ambos casos lugar a una resiliencia sustentada en el trabajo precario (Pratt, 2017). En este contexto se ha vuelto a discutir la condición de trabajadores de quienes se desempeñan como artistas, mediante asambleas y organizaciones en diferentes puntos del país.

LA INFLUENCIA SINDICAL

La producción cinematográfica argentina conforma un segmento de las ACC con una trayectoria larga y reconocida, en el que confluye un conjunto de trabajadores nutrido y diverso bajo formas de contratación asalariadas formales pero eventuales y, por lo tanto, atravesado por el desempleo y por dificultades en el acceso a los mecanismos de protección social (Bulloni y Del Bono, 2019). Estas últimas características se hicieron más evidentes durante el aislamiento social impuesto por la pandemia.

Tal como ha sido destacado en otros sectores, en la producción de contenidos audiovisuales el freno a la actividad fue repentino y generalizado, se cancelaron y postergaron todos los proyectos en curso, lo cual supuso la pérdida de numerosos puestos de trabajo (OIT, 2020). Según ha sido constatado en un estudio reciente, los efectos de la pandemia sobre el sector audiovisual en diversos países del continente americano han sido más marcados que en el conjunto de la economía, más aún en el segmento cinematográfico (Bulloni *et al.*, 2021). Tales efectos se sintieron con mayor severidad hacia el segundo trimestre de 2020. En el caso particular de Argentina, la ocupación general se redujo en 20.9% respecto al segundo trimestre del año anterior, mientras que la correspondiente al segmento cinematográfico se contrajo 81.2% interanual durante el mismo periodo.

Como se dijo, los puestos de trabajo en dicho segmento de producción se rigen por contratos eventuales;²⁵ en consecuencia, con la parálisis de la actividad, los trabajadores quedaron excluidos de las medidas protectoras

²⁵ Las modalidades de contratación eventual alcanzan, según fuentes sindicales, a 90% de los técnicos y técnicas y a 100% de los actores, actrices y extras cinematográficos (Bulloni *et al.*, 2021).

para el empleo asalariado formal implantadas por el gobierno nacional, así como también con dificultades en el acceso a las ayudas económicas del Estado.

Pese a estas carencias estructurales en materia de regulación y protección social del empleo en el sector, desde el campo sindical se desarrollaron propuestas contra los impactos. El trabajo en el sector audiovisual en general, y en el segmento cinematográfico en particular, se encuentra históricamente regulado por la legislación laboral y la negociación colectiva, y existe una presencia destacada de sindicatos y asociaciones profesionales representativas que velan por el cumplimiento de dichas normas protectoras (Bulloni, 2017; Bulloni y Del Bono, 2019; Bulloni y Pontoni, 2019).²⁶ Frente a la situación de pandemia, los trabajadores del sector organizados en sindicatos desplegaron estrategias que destacan en este artículo como ejemplos de resiliencia transformativa.

En primer lugar, las acciones sindicales se orientaron a gestionar medidas de apoyo económico con organismos gubernamentales, tanto específicas como generales. En este marco, se siguieron estrategias con los organismos del Estado más vinculados con el sector (como el Ministerio de Cultura y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, INCAA) para lograr que las políticas de apoyo económico ya ejecutadas alcanzaran a los trabajadores eventuales de cine. Asimismo, ante la situación de extrema necesidad vivida por numerosos trabajadores, se distribuyeron bolsones de comida con fondos gremiales. Además, como ya se hizo referencia cuando se habló de los músicos y el teatro independiente, frente a las demandas del campo laboral y sindical, desde el Estado se lanzó un subsidio especial para trabajadores de la cultura: en los casos de actividades con representación gremial (como el cine), los sindicatos cumplieron un rol destacado al otorgar avales que acreditaban la condición de trabajadores para su postulación.

En segundo lugar, los sindicatos han tenido un rol importante en el sostenimiento de la cobertura de salud de los trabajadores que, de nuevo,

26 En la producción cinematográfica, destacan el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales (SICA APMA), que representa a los técnicos y técnicas de cine; la Asociación Argentina de Actores (AAA), que cubre a actores y actrices, y el Sindicato Único de Trabajadores del Espectáculo Público (SUTEP), que representa a los extras. Se trata de sindicatos únicos de alcance nacional.

articularon ayudas con organismos estatales.²⁷ Finalmente, las entidades gremiales fueron clave para la reactivación de la actividad en la elaboración de un protocolo participativo consensuado. Este accionar fue impulsado por la necesidad de volver a trabajar.

Hacia el último trimestre de 2020 se retomó la producción cinematográfica con protocolos, y otra vez los sindicatos cumplieron un papel en este proceso; sin embargo, en el marco de la pandemia que se prolonga, los riesgos de frenos nuevos por los rebotes de contagios (y, por lo tanto, de nuevos periodos de desempleo sin cobertura social) son constantes.

Como nunca, la crisis del empleo en el sector puso de manifiesto rasgos de precariedad laboral y vulnerabilidad social asociados con el tipo de contratación eventual, inestable y flexible predominante en esta actividad, y sumergió a los trabajadores, por un largo periodo, en un cuadro crítico de desempleo con dificultades serias para la propia supervivencia. Esto, aunque sólo parcialmente, ha podido ser contestado por el accionar sindical.

En tal sentido, este caso evidencia la importancia que puede tener el influjo sindical en términos de resiliencia transformativa para impulsar mecanismos novedosos de protección social del trabajo, pero también exhibe las limitaciones que presenta esta influencia sindical para abordar los problemas derivados de la extrema flexibilidad y contingencia laboral de la mayoría de los trabajadores y las trabajadoras, que quedaron duramente al descubierto en la crisis por Covid-19.

COMENTARIOS FINALES

Al final de este recorrido panorámico de casos que ilustran los efectos de la pandemia en los TCC, se confirma la idea acerca de la especial profundidad que tiene la crisis en este grupo, en sintonía con lo advertido por organismos internacionales como la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) y la Organización Internacional del Trabajo (OIT). En realidad, no resulta sorprendente descubrir que las ocupaciones más afectadas son históricamente las más precarias y, entre ellas, las que se realizan con el público, como es el caso de las ACC que estudiamos. Sin

27 En Argentina, los sindicatos son los encargados de administrar los fondos de atención de la salud y brindar prestaciones médicas a los trabajadores bajo su representación (obras sociedades sindicales).

embargo, el contraste entre los datos objetivos y subjetivos revela ángulos menos conocidos y procesos emergentes de desgaste y reconfiguración del núcleo duro de la precariedad (y sus desigualdades intrínsecas) acelerados por la crisis sanitaria.

Esta precariedad, desigualmente instalada en el mundo laboral de las ACC, revela las formas diversas de experimentar la contradicción de fondo entre la búsqueda permanente de reconocimiento y la inseguridad de sus condiciones de trabajo. En la pandemia, esta tensión resurgió en el impulso cotidiano de estos actores para mantener su trabajo y la cercanía con sus públicos y seguidores a través de las plataformas digitales, alcanzando un éxito dispar. Los intentos para adoptar el lenguaje y las reglas impuestas por estas plataformas se enfrentaron en grados diversos con la escasez de recursos para pagar los costos de la mercantilización de contenidos. Aun así, quedan por evaluar los aprendizajes durante la pandemia y su efecto en los procesos creativos, particularmente en las brechas tecnológicas que separan a las generaciones más jóvenes de las maduras. También debe averiguarse hasta qué punto las diferencias de acceso a las nuevas tecnologías darán mayor celeridad al cambio generacional entre estos profesionales.

Los pronósticos sobre el comportamiento económico de las ACC en América Latina no son halagüeños, al cumplirse más de un año de confinamiento. La prolongación de las medidas de distanciamiento social para lidiar con las variantes del virus y el acceso dispar a las vacunas ponen en riesgo los difíciles equilibrios que hasta ahora se han mantenido, particularmente en las pequeñas compañías y entre los trabajadores independientes. Sin exagerar, muchas trayectorias laborales podrían deteriorarse aún más e incluso girar forzosamente hacia otros sectores de actividad. La inactividad puede llegar a ser catastrófica para algunos creadores, cuya destreza (como los deportistas de alto rendimiento) depende del entrenamiento diario de sus habilidades; ello hace pensar en un posible declive en el número de ocupados en las ACC.

Lo dicho hasta aquí representa un desafío para los Estados nacionales, que aún no han logrado encauzar las medidas de emergencia de los gobiernos para proteger el empleo, los salarios y las condiciones sociales de los TCC, y menos aún, garantizar su futuro profesional.

Todo ello pone en evidencia la impostergable necesidad de construir marcos que aseguren los derechos sociales básicos de los trabajadores del

sector. Aunque son inocultables sus diferencias objetivas y subjetivas, que históricamente han dificultado la construcción de identidades colectivas, también resaltan las expresiones nacientes de reconocimiento mutuo, que favorecen su visualización pública y su capacidad de negociación con los agentes estatales. Es temprano para hacer un balance de los daños infligidos por esta crisis, pero sabemos que la recuperación no será pronta y requerirá esfuerzos supremos para salir adelante en una dirección menos injusta que la presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina (APDEA) (2020). *Censo: obras teatrales en emergencia*. Argentina: APDEA.
- Banks, Mark (2017). *Creative Justice. Cultural Industries, Work and Inequality*. Londres: Rowman & Littlefield.
- Bayón, Cristina (2006). “Precariedad social en México y Argentina: tendencias, expresiones y trayectorias nacionales”. *Revista de la CEPAL* 88: 133-152.
- Brown, Katrina, y Elizabeth Westaway (2011). “Agency, capacity and resilience to environmental change: Lessons from human development, Well-being, and disasters”. *Annual Review of Environment and Resources* 36 (1): 321-342.
- Bulloni, María Noel (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): 45-64.
- Bulloni, María Noel (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.
- Bulloni, María Noel, y Andrea del Bono (2019). “El trabajo en la producción cinematográfica argentina en foco”. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (19): 88-117.
- Bulloni, María Noel, y Gabriela Pontoni (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)”. *Teoría Jurídica Contemporânea. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Rio de Janeiro* 4 (2): 110-143.

- Bulloni, María Noel, Andrea del Bono, Federico Vocos, Noelia Cabrera y Carla Borroni (2021). “Impacto de la pandemia de la Covid-19 en el sector audiovisual y del espectáculo en vivo en las Américas. Un estudio en ocho países”. Informe inédito. Union To Union, Uni Global Union y FIA-LA.
- Calabre, Lía (2020). “A arte e a cultura em tempos de pandemia”. *Revista Extra-prensa* 13 (2): 7-21.
- Calderón-Contreras, Rafael, y Carol White (2019). “Access as the means for understanding social-ecological resilience: Bridging analytical frameworks”. *Society & Natural Resources* 33 (2): 205-223.
- Candelas, Fernando (2020). “La música y la pandemia: ¿el streaming llegó para quedarse?” *Pirámide Invertida*, 28 de octubre.
- Capasso, Verónica, Daniela Camezzana, Ana Sabrina Mora y Mariana Saez (2020). “Las artes escénicas en el contexto del ASPO: demandas, iniciativas, políticas y horizontes en la danza y el teatro”. *Question 2* (66).
- Castel, Robert (2010). *El ascenso de las incertidumbres: trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)/Organización Internacional del Trabajo (OIT) (2020). *La dinámica laboral en una crisis de características inéditas: desafíos de política. Coyuntura laboral en América Latina y el Caribe (LC/TS.2020/128)* [en línea]. Disponible en <https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/46308/4/S2000601_es.pdf> [consulta: 10 de enero de 2021].
- Comunian, Roberta, y Lauren England (2020). “Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy”. *Cultural Trends* 29 (2): 112-128.
- Diario Río Negro* (2020). “La cultura está en crisis y avizora un horizonte complejo” [en línea]. 16 de agosto. Disponible en <<https://bit.ly/3aFISKf>> [consulta: 20 de febrero de 2021].
- Escena (2020). “Comunicado de la cultura independiente” [en línea]. 14 de diciembre. Disponible en <<https://www.escena.com.ar/comunicado-de-la-cultura-independiente-14-diciembre-2020/>> [consulta: 17 de febrero de 2021].
- European Study on Precarious Employment (ESOPE) (2005). *Precarious Employment in Europe. A Comparative Study of Labor Market Related Risks in Flexible Economies*. Bruselas: European Commission.
- Folha de São Paulo* (2021). “Suspensão de ProAC pode causar um baque histórico para cultura” [en línea]. 19 de enero. Disponible en <<https://www1.folha.uol.com.br/>> [consulta: 19 de enero de 2021].
- Folke, Carl (2006). “Resilience: The emergence of a perspective for social-ecological systems analyses”. *Global Environmental Change* 16 (3): 253-267.

- Frega, Josefina (2020). “El nuevo protocolo no alcanza al teatro independiente” [en línea]. *Página/12*, 18 de noviembre de 2020. Disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/306391-el-nuevo-protocolo-no-alcanza-al-teatro-independiente>> [consulta: 27 de febrero de 2021].
- Guadarrama, Rocío (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Guadarrama, Rocío, Alfredo Hualde y Silvia López (coords.) (2014). *La precariedad laboral en México. Dimensiones, dinámicas y significados*. México: El Colegio de la Frontera Norte/Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa.
- Guadarrama, Rocío, Rosa Estela García y Hedaldid Tolentino (2020). “Efectos de la pandemia Covid-19 en el empleo cultural en México. Análisis cuantitativo y cualitativo por sectores de actividad”. Proyecto de Investigación. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa-División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Hirata, Helena, y Edmon Préteceille (2002). *Exclusión, précarité, insécurité socio-économique (apports et débats des sciences sociales en France)*. Ginebra: International Labour Organization.
- Industry Data (2021). Disponible en <<https://www.ifpi.org/our-industry/industry-data/>> [consulta: 25 de febrero de 2021].
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2019). *Sistema de Cuentas Nacionales*. México: INEGI.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE) (2016). *Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílios (PNAD)*. Rio de Janeiro.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE) (2019). *Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2018*. Rio de Janeiro.
- Mauro, Karina (2020). “Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural”. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* 4 (8): 1-17.
- Menger, Pierre-Michel (2009). *Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain*. París: Seuil/Gallimard.
- Merkel, Janet (2019). “‘Freelance isn’t free’. Co-working as a critical urban practice to cope with informality in creative labour markets”. *Urban Studies* 56 (3): 526-547.
- Miller, Toby (2018). *El trabajo cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Ministerio de Cultura de Argentina (2020). *Políticas implementadas para mitigar los efectos de la emergencia sanitaria* [en línea]. Disponible en <<https://www.cultura.gob.ar/medidas-en-el-sector-cultural-ante-el-covid-19-8932/>> [consulta: 27 de febrero de 2021].

- Nery, Carmen (2019). “Participação da cultura no orçamento reduz em todas esferas de governo em 2018” [en línea]. 5 de diciembre. Disponible en <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/26238-participacao-da-cultura-no-orcamento-reduz-em-todas-esferas-de-governo-em-2018>> [consulta: 23 de enero de 2021].
- Noticias NQN (2020). “Asamblea de artistas en emergencia se manifestaron en las puertas de la Legislatura” [en línea]. 20 de agosto. Disponible en <<https://bit.ly/2N5ej8w>> [consulta: 24 de febrero de 2021].
- Organización Internacional del Trabajo (OIT) (2020). *La pandemia de la Covid-19 y el sector de los medios de comunicación y de la cultura* [en línea]. Disponible en <https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/sector/documents/briefingnote/wcms_751251.pdf> [consulta: 5 de febrero de 2021].
- Pacheco, Edith, Enrique de la Garza y Luis Reygadas (coords.) (2011). *Trabajos atípicos y precarización en el empleo*. México: El Colegio de México.
- Paugam, Serge (2000). *Le salarié de la précarité: les nouvelles formes de l'intégration professionnelle*. París: Presses Universitaires de France.
- Pellegrini, Aline (2021). “A suspensão da Lei Rouanet para artistas de áreas de quarentena” [en línea]. *Nexo Jornal*, 5 de marzo. Disponible en <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2021/03/05/A-suspens%C3%A3o-da-Lei-Rouanet-para-artistas-de-%C3%A1reas-de-quarentena>> [consulta: 5 de marzo de 2021].
- Pereira, Alexandre (2014). “Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação”. *Revista de Estudos Culturais* 1: 1-18.
- Pratt, Andy (2017). “Beyond resilience: Learning from the cultural economy”. *European Planning Studies* 25 (1): 127-139.
- Puente, Maximiliano de la (2020). “Trabajo y pandemia: teatro independiente y Covid”. *Funámbulos* 53: 22-25.
- Quiña, Guillermo (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* 22 (37): 197-220.
- Quiña, Guillermo (2020). “La forma emprendedora del trabajo creativo”. En *La dimensión simbólica del trabajo creativo*, coordinado por Ana Wortman, Eugenia Correa, Martín Ianni, Matías Romani y Guillermo Quiña, 7-19. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Radio Nacional (2020). “Virginia Fdel: No nos consideran como trabajadores” [en línea]. 20 de agosto. Disponible en <<https://bit.ly/3oZreWR>> [consulta: 15 de febrero de 2021].

- Rodgers, Gerry, y Janine Rodgers (1989). *Precarious Jobs in Labour Market Regulation. The Growth of Atypical Employment in Western Europe*. Ginebra: International Institute for Labour Studies/Free University of Brussels/International Labour Organization.
- Ruiz, Andrés (2020). “La canción no es la misma” [en línea]. *Revista Crisis*, 29 de diciembre. Disponible en <<http://www.revistacrisis.com.ar/notas/la-cancion-no-es-la-misma>> [consulta: 27 de febrero de 2021].
- Salmaso, Mónica [en línea]. Disponible en <<https://www.youtube.com/c/MonicaSalmasoOficial/videos>> [consulta: 10 de febrero de 2021].
- Segnini, Liliana (2019). “Travail qualifié artistique et immigration à l’épreuve de genre. Jalons d’une enquête sociologique sur les musiciennes et les musiciens d’Europe de l’Est émigrés au Brésil depuis les années 1990”. En *La musique a-t-elle un genre?*, coordinado por Mélanie Traversier y Alban Ramaut. París: Publications de la Sorbonne.
- Serafini, Paula, y Noelia Novosel (2020). “Culture as care: Argentina’s cultural policy response to Covid-19”. *Cultural Trends* 30 (1): 40-51.
- Sindicato Argentino de Músicos (Sadem) (2020). *Pandemia 2020: análisis de los datos relevados y su progresión nacional* [en línea]. Disponible en <<https://sadem.org.ar/2020/04/20/pandemia-2020/>> [consulta: 15 de febrero de 2021].
- Sistema de Información Cultural de la Argentina (Sinca) (2020a). *Encuesta Nacional de Cultura: primer corte* [en línea]. Disponible en <<http://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=2947>> [consulta: 29 de enero de 2021].
- Sistema de Información Cultural de la Argentina (Sinca) (2020b). *Impacto del Covid-19 en las industrias culturales* [en línea]. Disponible en <<http://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=3050>> [consulta: 3 de febrero de 2021].
- Sotres, Cecilia (2020). “Cabareteando ando en pandemia”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad* 11 (28): 50-54.
- Taylor, Stephanie (2015). “A new mystique? Working for yourself in the neoliberal economy”. *The Sociological Review* 63 (1): 174-187.
- Tolentino, Hedaldid (2020). “Precariedad laboral y nuevas formas de producción teatral en el contexto de la pandemia”. Ponencia presentada en el XXIV Congreso Departamental de Relaciones Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Ciudad de México, 9 de diciembre.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) (1980). *Legal Instruments. Recommendations. Recommendation concerning the Status of the Artist* [en línea]. Disponible en <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029.page=144>> [consulta: 3 de diciembre de 2020].

- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) (2020a). *Culture in Crisis: Policy Guide for a Resilient Creative Sector* [en línea]. Disponible en <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374631>> [consulta: 25 de febrero de 2021].
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) (2020b). “UNESCO launches ResiliArt movement for artists and cultural professionals in the face of Covid-19” [en línea]. Disponible en <<https://en.unesco.org/news/unesco-launches-resiliart-movement-artists-and-cultural-professionals-face-covid-19>> [consulta: 23 de enero de 2021].
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) (2020c). “Artist and creativity beyond crisis. UNESCO-CISAC global movement” [en línea]. Disponible en <<https://en.unesco.org/news/unesco-resiliart-debate-artists-and-creativity-beyond-crisis>> [consulta: 23 de enero de 2021].
- Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (2020). *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro* [en línea]. Disponible en <<https://cultura.unam.mx/diagnosticocultural>> [consulta: 15 de enero de 2021].
- Vargas, Emiliano (2020). “Hacer música hoy: digitalismo y pandemia en Argentina” [en línea]. *Revista Zigurat*. Disponible en <<https://revistazigurat.com.ar/hacer-musica-hoy-digitalismo-y-pandemia-en-argentina/>> [consulta: 26 de febrero de 2021].
- Zarlenga, Matías, Sabrina Cassini, Adriana Benzaquén y Guillermo Quiña (2019). *Culturas independientes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Rocío Guadarrama Olivera

Doctora en Ciencia Social con Especialidad en Sociología por El Colegio de México. Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa. Temas de especialización: estudios del trabajo, arte y cultura; profesiones artísticas; territorio y trabajo. Vasco de Quiroga 4871, Cuajimalpa de Morelos, Ciudad de México.

María Noel Bulloni Yaquinta

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Centro de Innovación de los Trabajadores, Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Temas de especialización: estudios del trabajo, relaciones laborales e industria audiovisual. Sarmiento 2058, CP1044, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini

Doctora en Ciencias Sociales por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Universidad Estadual de Campinas. Temas de especialización: estudios del trabajo, trabajo artístico, relaciones de género y relaciones laborales. Ciudad Universitaria Zeferino Vaz, CEP 13083-970, Campinas-SP, Brasil.

Guillermo Quiña

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio, Universidad Nacional de Río Negro. Temas de especialización: estudios sociales de la música, trabajo cultural e industrias creativas. Mitre 630, Bariloche (8400), Río Negro, Argentina.

Marcos Roberto Mariano Pina

Doctor en Sociología por la Universidade Federal de São Carlos. Temas de especialización: sociología del trabajo, con énfasis en el trabajo artístico y musical, y producción artística periférica.

Hedald Tolentino Arellano

Maestra en Estudios Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Departamento de Relaciones Sociales, UAM-Xochimilco. Temas de especialización: estudios laborales y de género, profesiones creativas y metodologías mixtas. Calzada del Hueso 1100, Coapa, Villa Quietud, Coyoacán, 04960, Ciudad de México. ●