

Precariedad laboral en México. Artes escénicas durante la pandemia

ROCÍO GUADARRAMA OLIVERA, ROSA ESTELA GARCÍA CHANES
Y HEDALID TOLENTINO ARELLANO

Al terminar el mes de marzo de 2020, la economía del mundo se detuvo para contener la crisis sanitaria causada por el Covid-19. Esta medida de emergencia puso al descubierto las profundas diferencias de los mercados laborales y la precarización de los sectores sociales más inestables y desprotegidos, entre los que se encuentran los trabajadores culturales que desarrollan sus actividades en contacto directo con el público. Su situación fue dada a conocer a través de los medios de comunicación y de las redes sociales. Los webinar de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO por sus siglas en inglés), con el título de “Resilient”, enfatizaron la capacidad de adaptación del sector y su rol de agencia en situaciones de crisis (UNESCO, 2020a, 2020b). Por otros medios —encuestas,¹ sondeos, artículos de opinión, reportajes, entrevistas, por mencionar algunos— se registraron esfuerzos individuales y colectivos para reorganizar las ya de por sí restringidas condiciones de empleo, aunque también se hicieron evidentes las con-

1 En 2020, solamente en Gran Bretaña, se identificaron 22 encuestas dirigidas al sector de industrias culturales y creativas y subsectores específicos (Comunian y England, 2020: 112).

tradiciones internas y las limitaciones históricas de los actores públicos y privados a la hora de responder atinadamente a las exigencias de la crisis.

Una sistematización oportuna del panorama de los efectos de la pandemia en el sector cultural se encuentra en los informes de la UNESCO (2020a, 2021). Particularmente, el informe de 2021 confirma la vulnerabilidad extrema de los trabajadores de este sector, quienes desarrollan su actividad de forma presencial —para entonces habían perdido 40% de sus ingresos en promedio—, con variaciones contrastantes según regiones y países. Por su parte, la European Grouping of Societies of Authors and Composers (GESAC, 2021) hizo hincapié en la condición del empleo en las artes escénicas dedicadas al teatro, la danza y la ópera, seguidas por la música, con pérdidas entre 90% y 76%, respectivamente.² Asimismo, en la parte sur y central del continente americano, los datos apuntan en la misma dirección. Según las cifras publicadas por el Mercado Común del Sur (Mercosur *et al.*, 2021), 55% de los trabajadores de este sector experimentó una disminución de más de 80% en sus remuneraciones. Este panorama sucinto de las alteraciones observadas en el trabajo y la economía cultural a lo largo de los dos años más graves de la pandemia de Covid-19 constituye el trasfondo de esta investigación, que profundiza en las formas particulares que adoptó la precariedad laboral de los artistas escénicos en México.³

Para abordar esta problemática, se dividió el texto en cuatro grandes apartados. El primero resume los debates contemporáneos sobre las dimensiones teóricas de la precariedad laboral; el segundo explica el procedimiento metodológico de una investigación exploratoria, sostenida en una encuesta dirigida a un grupo de artistas escénicos en el último trimestre de 2020; en la tercera parte se analizan los efectos concretos de la pandemia en las condiciones socioeconómicas y laborales de estos artistas, al tiempo que se bosquejan posibles pistas para reflexionar sobre su capacidad de

2 En la misma dirección, el informe de IDEA Consult (2021: 41-42), realizado a solicitud del Parlamento Europeo, enfatiza el carácter crítico que prima en el conjunto del subsistema escénico regional poblado por artistas de diversas disciplinas, personas que realizan actividades artísticas complementarias —escenógrafos, diseñadores de vestuario y maquillaje e iluminadores— y promotores de espectáculos y eventos

3 Estudios previos (Bayón, 2006; Bulloni, 2020; ESOPE, 2005; Guadarrama, Hualde y López, 2014) coinciden en señalar que la precariedad es el rasgo estructural que caracteriza al conjunto de las ocupaciones culturales desde inicios del siglo XXI, con diferencias notorias según las especialidades y los mercados de trabajo profesionales.

adaptación y resiliencia; por último, en los comentarios finales se ponen en contexto estos resultados a la luz de la evolución de la crisis sanitaria y las perspectivas del sector cultural en la pospandemia.

PRECARIEDAD LABORAL EN UN CONTEXTO DE CRISIS

La discusión sobre las nuevas formas de trabajo precario empujadas por la globalización y el cambio de los modelos productivos se dio en el campo de los estudios laborales durante la primera década de este siglo (Paugam, 2000; Castel, 2010; ESOPE, 2005; Bayón, 2006). Diez años después, los múltiples escritos sobre la precariedad en el norte y el sur global mostraron la extraordinaria heterogeneidad del fenómeno y su carácter histórico y procesual. Estas nuevas miradas de las precariedades en el empleo alimentaron la crítica a las posturas disciplinarias más estructuralistas sobre los modelos productivos y la flexibilidad laboral, críticas que desembocaron en la historia global del trabajo enfocada ahora en las relaciones en épocas y contextos diferentes (De Vito, 2017). A partir de este giro en el análisis, la precariedad en el sur global se asoció a modos de informalidad identificados con figuras de trabajo autónomo y estacional, matizados por las categorías de género, clase social y etnia (Betti, 2018). Esta complejidad del fenómeno —que escapa a los términos huecos y mal traducidos al español, como *freelancismo* y *emprededurismo* (Merkel, 2019; Taylor, 2015)— obliga también a replantear las tesis sobre el fin de las identidades colectivas y de las figuras organizativas tradicionales como los sindicatos (Mosoetsa, Stillerman y Tilly, 2016). Al respecto, Emiliana Armano, Arianna Bove y Annalisa Murgia (2017: 5) proponen considerar dimensiones que las crisis contemporáneas han hecho visibles: la valoración de las emociones, por ejemplo, y las habilidades relacionales de los individuos, que sin duda abren ángulos nuevos de comprensión de las subjetividades y en las formas de socialización, y prácticas emergentes de los trabajadores precarios.

Cuando apenas comenzaba la tercera década de este siglo, la crisis sanitaria provocada por el Covid-19 vino a confirmar este carácter complejísimo de la precariedad laboral en un contexto convulsionado por las incertidumbres sobre el futuro de la humanidad amenazada también por el cambio climático (PNUD, 2022). A todas estas incertidumbres se refiere este texto cuando habla de la precariedad laboral del sector cultural.

El trabajo artístico como laboratorio de la precariedad

La incertidumbre vivida por los hacedores del arte y la cultura durante la pandemia en México no es más que la continuidad acrecentada de formas diversas de precariedad que caracterizan el trabajo artístico (Guadarrama, 2019). Lo que distinguió la crisis actual fue el cierre intempestivo, en un primer momento, de todas las estructuras culturales, y la inmediata suspensión de actividades *in situ* o presenciales (Radermecker, 2021: 4); de ahí la importancia de explorar casos particulares en distintos lugares y subsectores.

Vale reparar en que algunos estudios sobre la situación del sector cultural en el norte global consideran que la crisis de pandemia puede ser pensada como crisis sistémica, ya que sintetizó incertidumbres de tipo biológico, económico e idiosincrático (Radermecker, 2021: 4). Análisis más puntuales sobre el campo cultural europeo aclaran que esta crisis se montó sobre un ecosistema cultural ya frágil, con una estructura fragmentada entre medianas y pequeñas empresas y un mercado laboral dominado por la multiactividad, donde circulan de forma irregular y discontinua trabajadores por cuenta propia y los llamados trabajadores “invisibles”, temporales e intermitentes, que no tienen acceso a los esquemas de seguridad social (IDEA Consult, 2021: 15).

Con diferencias de lugar y subsector, la crisis afianzó la hiperflexibilidad que distingue el trabajo artístico y lo mostró en toda su ambigüedad: discontinuo, múltiple, intermitente, invisible. La tradición sociológica francófona, en la voz de Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud y Roberta Shapiro (2009) —citados en *Papers in Political Economy/Revue Interventions Économiques* por Philippe Barré y Laurence D. Dubuc (2021)—, resume la configuración de trabajos múltiples en formas típicas de pluriactividad.⁴ Una primera pluriactividad está basada en diversas ocupaciones, pero siempre dentro del campo cultural. Siguiendo a Pierre-Michel Menger (2009), se puede decir que el sujeto “plural”, que resulta de esta configuración de empleos constituye la figura típica del trabajador artístico en la que idealmente se funden el deseo insaciable de innovación, la búsqueda

4 De acuerdo con Boudy (2013: 6), el término *pluriactividad* puede referirse a contextos históricos muy diferentes, al tiempo que se le atribuyen contenidos diversos no siempre coincidentes. A veces se confunde con otros términos que no necesariamente son intercambiables, como doble actividad, poliacividad, multiactividad y otros. Para fines prácticos, en esta investigación acordamos utilizar indistintamente *multiactividad* y *pluriactividad* por las coincidencias que observamos en usos anteriores del primer término (Guadarrama, 2019) con el contenido atribuido al segundo por Boudy (2009, 2013).

permanente de autonomía y la necesidad de sobrevivencia. Sin embargo, en situaciones de crisis, cuando los artistas alternan entre actividades culturales y no culturales, la definición de pluriactividad se amplifica y surge incontenible la figura extrema del trabajador plural, también denominado “poliactivo” por Bureau, Perrenoud y Shapiro (2009).⁵ Este es el punto en el que la multiactividad deviene precariedad (Guadarrama, 2019).

Durante la crisis pandémica, los artistas vivieron intensamente esta tensión entre diferentes estatus de pluriactividad o multiactividad. Habrá que ver, entonces, cómo la tensión modifica los lazos que los atan a su campo profesional y las consecuencias que tiene esta *fluidéz* en su subjetividad e identidad laboral. Son muchas las incógnitas que subsisten sobre los efectos del aislamiento obligado en sus condiciones laborales, al mismo tiempo que no se acaba de saber cuáles serán las consecuencias que traerá el uso de las nuevas tecnologías de comunicación en los procesos creativos y en la enseñanza. Faltan investigaciones para precisar hasta qué punto los modelos híbridos, en parte remotos, en parte presenciales, podrían modificar los patrones laborales y los perfiles profesionales del sector, acrecentar la incertidumbre de los mercados artísticos y, al mismo tiempo, abrir campos no imaginados para la formación. Además de contar con datos oficiales, este estudio incorpora en su reflexión los resultados preliminares de una encuesta propia entre artistas escénicos en México. El propósito es explorar los efectos diferenciados de la pandemia sobre el empleo, que se caracteriza por el ejercicio de varias actividades y, a partir de allí, reconocer las diversas percepciones de la crisis y del futuro profesional.

ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Esta investigación nació del interés por estudiar el trabajo cultural y artístico, que se mostró como uno de los sectores más vulnerables durante la crisis sanitaria. Desde los cierres de actividades, la información reveló la

5 En resumen, se trata de empleados que ejercen dos o más trabajos a la vez, sean asalariados o independientes, concentrados o no en su mismo sector profesional. De ahí la ambigüedad de la palabra que obliga a construir términos operativos para observar realidades concretas, aun con el riesgo de simplificar demasiado su contenido. Por ejemplo, Boudy (2009: 12) propone definir a los trabajadores *doble-activos* como aquellos que “ejercen simultánea o sucesivamente durante un año varias actividades dotadas de un estatus social o fiscal diferente”.

condición especialmente crítica de los trabajadores que realizan acciones presenciales y, entre ellas, las relacionadas con las artes escénicas. Frente a esta constatación, de alguna manera esperada, se decidió explorar la situación *in vivo* de un grupo que desarrollaba oficios vinculados con la música, la danza y el teatro en el país. Se buscó conocer los efectos diferenciados de la crisis en sus condiciones socioeconómicas y laborales, ya que esos efectos podrían variar según la actividad principal. A la vez, se profundizó sobre la capacidad de adaptación y resiliencia en un momento crítico como el que el sector estaba viviendo.

Para ello, diseñamos un cuestionario virtual,⁶ que se hizo llegar a una muestra intencional de trabajadores seleccionados a través de informantes clave y de sus redes de contacto.⁷ En total, respondieron 190 personas, ubicadas principalmente en la Ciudad de México (46.3%) y en los estados de Baja California (15.3%) y Nuevo León (10.5%), estos últimos situados en la frontera norte del país.⁸

El cuestionario consta de preguntas cerradas y abiertas, agrupadas en seis grandes bloques que abordan los temas referidos a la condición sociolaboral de los trabajadores escénicos: 1) perfil sociodemográfico, ocupacional y económico; 2) formación y experiencia profesional; 3) condiciones laborales antes y durante el confinamiento; 4) estrategias personales para enfrentar el paro de actividades; 5) demandas de apoyo, individuales y colectivas, dirigidas a instancias de gobierno, y 6) futuro profesional.⁹

El análisis de los datos de la encuesta es de tipo mixto, cuantitativo y cualitativo. El primero, con énfasis en procedimientos estadísticos de tipo descriptivo; el segundo, con un método comparativo constante de los datos

6 Este instrumento, diseñado en el software de Google Forms, se difundió bajo la denominación “Encuesta dirigida a trabajadores de las artes escénicas en México en el contexto de la pandemia Covid-19” entre septiembre y noviembre del 2020, aunque en el último mes se abrió libremente en redes sociales (Facebook y Twitter).

7 A estos contactos estratégicos y a sus conocidos expresamos nuestro agradecimiento por su generosa ayuda, especialmente al maestro Patricio Flores, quien además colaboró en el diseño y las pruebas del instrumento.

8 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.

9 En este artículo se analizan especialmente los bloques 1 y 3 e ítems seleccionados de los bloques 4 y 6.

a partir de su codificación y categorización. En su conjunto, el análisis se desarrolló en cuatro etapas.¹⁰

- *1era etapa.* Definición de los perfiles profesionales a partir de la relación establecida por las personas entre su ocupación principal y una de las tres disciplinas escénicas consideradas en esta investigación: música, danza y teatro. El perfil multidisciplinario resulta de la asociación entre su ocupación principal y más de una disciplina escénica u otras disciplinas artísticas.
- *2da etapa.* Análisis de las diferencias sociodemográficas, ocupacionales y económicas de los grupos profesionales.
- *3era etapa.* Comparación de la situación laboral antes y durante el confinamiento, que considera la permanencia en el empleo, la discontinuidad de las actividades laborales y los cambios en los ingresos.
- *4a etapa.* Autoevaluación de los trabajadores escénicos sobre los efectos de la pandemia en tres aspectos específicos: 1) introducción de las tecnologías de comunicación a distancia en los procesos creativos y en la docencia; 2) acciones individuales y colectivas de resistencia, y 3) imágenes sobre la pospandemia y su futuro profesional.

En los siguientes apartados se ofrecen los resultados de esta exploración que plantea la doble cara de la precariedad laboral en el contexto de Covid-19. Para iniciar, y como telón de fondo del análisis cuantitativo, se tomaron los datos de la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE) entre 2015 y 2020, que registran el viraje indiscutible de la participación económica y la realización de actividades artísticas en 2020, como resultado de la pandemia. Los datos propios hablan de la relación entre la caída de la actividad y la agudización de la condición precaria de los artistas escénicos, diferenciados por edad y perfil profesional. Por su parte, el acercamiento cualitativo indica que el deterioro de las condiciones de empleo presenta desafíos pero también oportunidades, que son evaluadas por los propios trabajadores como *salidas posibles*. Finalmente, esta autoevaluación arroja luz sobre situaciones no previstas que podrían abrir nuevas rutas de investigación.

¹⁰ El análisis estadístico se hizo con el apoyo del software Stata 14, y el cualitativo, con el apoyo del software Atlas.ti.

Panorama laboral de las actividades artísticas¹¹ entre 2015 y 2020

Si se considera a la población activa a nivel nacional entre 2015 y 2020 (cuadro 1), los datos de la ENOE indican que su participación económica se mantuvo constante hasta 2019, pero que, en el tercer trimestre del siguiente año, con la pandemia ya instalada, se produjo un giro significativo de -6.2% en de la tasa de participación económica, y una baja de cuatro millones y fracción de personas ocupadas de 15 años y más. Después de mantenerse con muy pocos cambios —igual que la población activa a nivel nacional—, la ocupación artística decreció 36%, y sólo entre los artistas escénicos las pérdidas comprendieron a casi dos tercios de este conglomerado.¹² Estos indicadores son suficientes para evaluar el colapso del pequeño y antaño dinámico sector artístico, que en el último trimestre de 2019 concentraba seis décimos del total de ocupados en el país, la mitad de ellos en las artes escénicas.

Cuadro 1
Indicadores de Participación y Ocupación Nacional en actividades artísticas
(México, 2015-2020)

Indicadores	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2019-2020		
							Diferencia porcentual	Diferencia absoluta	Cambio porcentual
Contexto nacional									
Tasa de Participación Económica Activa (TPEA)	60.0	60.2	59.4	59.8	60.4	55.5	-4.9	-3 569 053	-6.2
Tasa de ocupación (TO)	57.2	57.8	57.3	57.8	58.1	52.6	-5.5	-4 190 906	-7.6

11 En México, el Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) divide a las actividades artísticas en tres conjuntos principales: 1) periodistas y traductores; 2) diseñadores y dibujantes artísticos, escultores y escenógrafos, y 3) artistas interpretativos. Este último grupo incluye a compositores y arreglistas, músicos, cantantes, bailarines, coreógrafos, escenógrafos y actores (INEGI, 2020). En esta investigación, identificamos a los llamados artistas interpretativos bajo el rubro de artistas escénicos, y dentro de este grupo consideramos únicamente a los artistas profesionales relacionados con la música, la danza y el teatro.

12 Esta cifra coincide con los datos de la UNESCO y otros estudios que señalan que este conglomerado de trabajadores artísticos fue uno de los más golpeados por la crisis.

Indicadores	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2019-2020		
							Diferencia porcentual	Diferencia absoluta	Cambio porcentual
Ocupaciones relacionadas con la cultura y el arte									
% Población ocupada en el conjunto de las actividades artísticas	0.5	0.5	0.6	0.5	0.6	0.4	-0.2	-111 653	-36.0
% Población ocupada en las artes escénicas	0.3	0.3	0.3	0.3	0.3	0.1	-0.2	- 92 389	-59.6

Fuente: INEGI, Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo, tercer trimestre de 2015 a tercer trimestre 2020.

Nota: TPE: Población Económicamente Activa/Población de 15 años y más; to: Ocupados/Población de 15 años y más.

Cálculos: diferencia porcentual: $(\% 2020\text{-III} - \% 2019\text{-III})$; diferencia absoluta: $((N 2020\text{-III} - N 2019\text{-III}))$; cambio porcentual: $(2020\text{-III} - 2019\text{-III}) / 2019\text{-III} \times 100$.

Perfil de una muestra de trabajadores escénicos¹³

Para identificar a los 190 trabajadores escénicos que forman la muestra intencional de esta investigación, se describen los rasgos sociodemográficos, laborales y económicos que tienen como eje su perfil profesional.¹⁴

Se trata de un grupo selecto vinculado principalmente a la música (34.2%), la danza (24.2%) y el teatro (12.6%), aunque también se incluyó a personas que desempeñaban actividades multidisciplinarias (28.9%). Vistos en conjunto, se observan leves diferencias por sexo que, sin embargo, aumentan cuando se toma en cuenta su actividad: la música y el teatro son las más masculinizadas, en comparación con el sesgo feminizado de la danza y el área multidisciplinaria. Por edad, en los cuatro perfiles disciplinarios, predominan los artistas de 30 a 49 años (57%), aunque llama la atención el grupo de 21 a 29 años dedicado a la danza (30%) y, en el otro extremo, la concentración de población de 50 años y más entre los músicos (35%). Por último, como era de esperarse, sobresale la escolaridad alta del grupo (58% con licenciatura y 28% con estudios de posgrado), con algunas dife-

¹³ Por razones de espacio se omite el análisis de los datos nacionales de este sector.

¹⁴ Estos rasgos corresponden a un grupo de profesionales con actividades y estudios relacionados con la música, la danza y el teatro, de ahí que los datos de la encuesta no corresponden necesariamente al promedio de los datos censales y de la ENOE que incluyen a todas las personas con estas actividades independientemente de su escolaridad.

rencias interesantes según su campo disciplinario: sólo bachillerato entre quienes se dedican al teatro (21%); en la danza, sobresalen quienes tienen licenciatura (63%); y entre los músicos, se observa el mayor porcentaje de personas con posgrado (32%; cuadro 2).

En cuanto a sus actividades, la mayoría declara desempeñar diversas de manera simultánea, entre las que predominan los intérpretes (52%) y los docentes (50%). Aunque hay diferencias interesantes en los conglomerados de tareas según su perfil profesional: los músicos/músicas son preferentemente intérpretes, docentes y directores/directoras; los relacionados con la danza se identifican como maestros/maestras, bailarines/bailarinas y coreógrafos/coreógrafas; los teatreros se desempeñan principalmente como actores/actrices, directores/directoras y guionistas, y los multidisciplinarios destacan como intérpretes, docentes y productores/productoras. Además, es interesante que entre los dos últimos grupos se concentren los que se dedican a acciones complementarias con sus profesiones (iluminadores, escenógrafos, vestuaristas y maquillistas) y a otras relacionadas o no con su profesión.

Por último, llama la atención que sólo 26% declaró su ingreso familiar mensual. Según los datos registrados, se observa que tanto si se considera el promedio de ingresos como la mediana, en el escalón más alto están los músicos, y en el otro extremo, los que desarrollan actividades relacionadas con el teatro.

Cuadro 2
Perfil sociodemográfico, ocupacional y económico de la muestra de estudio

Características	Total	Perfil profesional			
		Música	Danza	Teatro	Actividades multidisciplinarias
n	190	65	46	24	55
	100%	100%	100%	100%	100%
Perfil sociodemográfico					
Género (1)					
Masculino	53.7	70.8	15.2	58.3	34.6
Femenino	45.3	29.2	84.8	37.5	63.6
Otro	1.1	0.0	0.0	4.2	1.8
Grupos de edad					
21-29	15.8	7.7	30.4	8.3	16.4
30-49	57.4	56.9	52.2	62.5	60.0
50 y más	26.8	35.4	17.4	29.2	23.6

Características	Total	Perfil profesional			
		Música	Danza	Teatro	Actividades multidisciplinares
Nivel máximo de estudios (2)					
Bachillerato o menos	10.2	9.4	6.7	20.8	9.4
Carreras técnicas	4.3	6.3	2.2	0.0	5.7
Licenciatura	57.5	51.6	64.4	54.2	60.4
Posgrado	28.0	32.8	26.7	25.0	24.5
Perfil ocupacional, actividades más frecuentes (3)					
Intérprete	51.6	67.7	43.5	16.7	54.6
Enseñanza	50.0	40.0	71.7	29.2	52.7
Director(a)	34.2	35.4	28.3	50.0	30.9
Productor(a)	27.9	21.5	34.8	8.3	38.2
Bailarín(a)	24.7	3.1	65.2	0.0	27.3
Coreógrafo(a)	21.6	1.5	60.9	0.0	21.8
Actor o actriz	19.5	1.5	6.5	79.2	25.5
Otras (4)	14.7	7.7	15.2	16.7	21.8
Compositor(a)	14.2	27.7	0.0	4.2	14.6
Cantante	14.2	26.2	0.0	8.3	14.6
Guionista(a)	11.1	0.0	0.0	45.8	18.2
Arreglista	10.5	23.1	0.0	0.0	9.1
Actividades complementarias (5)					
Iluminador(a)	7.9	0.0	10.9	8.3	14.6
Escenógrafo(a)	4.2	0.0	0.0	12.5	9.1
Vestuarista	3.7	0.0	4.4	12.5	3.6
Maquillista	1.1	0.0	0.0	4.2	1.8
Perfil económico, ingreso familiar mensual (6)					
Media	22813	26000	23011	17705	21243
Mediana	15000	20000	15000	10000	12500

Fuente: Elaboración propia con base en la Encuesta Dirigida a Trabajadores de las Artes Escénicas en México en el contexto de la pandemia Covid-19, septiembre-noviembre de 2020.

Nota 1. Se preguntó sobre el género con el que se identifican.

Nota 2. No se incluyeron cuatro casos en los que no se especifica el nivel máximo de estudios.

Nota 3. Se trata de las actividades relacionadas con la música, la danza y el teatro que realizan con mayor frecuencia y que no necesariamente son excluyentes.

Nota 4. En este rubro se agrupan las actividades menos frecuentes, relacionadas o no con los perfiles profesionales privilegiados en esta investigación. Las mencionadas son arteterapia, cerámica, DJ,

fotografía, gestión, promoción cultural, investigación, locución, multimedia, musicología, narración oral, performance, producción audiovisual, producción de *streaming*, talleristas.

Nota 5. En este rubro se agruparon las actividades técnicas mayormente requeridas en las producciones de teatro y danza.

Nota 6. Sólo 26% declaró el ingreso mensual. Además, en el cálculo de media y mediana del ingreso no se incluyó a una persona que declaró un ingreso de 180000 pesos al mes.

EFFECTOS DE LA PANDEMIA SOBRE EL EMPLEO ARTÍSTICO

Para analizar los efectos de la pandemia de Covid-19 en las condiciones laborales de los artistas escénicos, conviene detenerse ahora en los rasgos distintivos de su condición de empleo, tal como se manifestaban hacia el último trimestre de 2019, antes del inicio de la crisis sanitaria. Los datos de la encuesta marcan que apenas un poco más de la mitad (56%) realizaba actividades exclusivamente relacionadas con el arte y la cultura. Esta forma de pluriactividad, como indican las cifras, muestra un continuum incierto entre los que se acercan a la figura del trabajador plural, que conserva sus diversas actividades dentro del campo cultural, y los que están más cerca del trabajador poliactivo precario, que combina para sobrevivir actividades culturales con las externas a su campo profesional.¹⁵ Entre los primeros sobresalen las personas de 50 años y más y los músicos, y entre los segundos se hallan los más jóvenes y los relacionados con el teatro (cuadro 3).

Es interesante observar que quienes realizan actividades exclusivamente vinculadas con el arte y la cultura son una proporción muy semejante (56%) a la de quienes dependen por sus ingresos exclusivamente de estas actividades (58%). Sin embargo, no hay que olvidar que el resto se reparte entre una franja intermedia con ingresos culturales que fluctúan entre 50% y 75% del total, y la franja más baja, en la que estos ingresos apenas representan 10% y 20% del total. Estas cifras sugieren un fluido de empleos culturales y no culturales, que adquiere formas distintas según el tiempo biográfico y otros factores relacionados con los mercados de trabajo o con el contexto social más amplio que delimita las posibilidades de empleo. Pero lo más llamativo es que, con el tiempo, la multiactividad y la intermitencia se vuelven una fórmula *perversa* que, como se puede ver en el cuadro 3, asegura la sobrevivencia de 74% de las personas del grupo de estudio y así mantienen ingresos continuos a lo largo del año, indistintamente de su edad, aunque se notan diferencias entre los músicos y los teatreros. En resumen, esta fórmula que nuclea la multiactividad y la intermitencia explica que aun

15 Se debería hacer un seguimiento a lo largo del tiempo para distinguir los factores estructurales y biográficos que influyen en el comportamiento particular de este fenómeno. En otras investigaciones (Guadarrama, 2019) se ha visto que el análisis de trayectorias laborales da cuenta de la combinación y rotación de actividades, y de los periodos de desempleo a lo largo de la vida laboral, aspectos que también se explican por el trabajo por contrato (de duración variable) que caracteriza a las actividades artísticas.

en situaciones críticas los artistas se mantienen activos buscando trabajo o inventando nuevas formas de ingreso, como se verá más adelante.

Cuadro 3
Actividades e ingresos culturales antes de la pandemia por edad
y perfil profesional (2019)

Características	Total	Grupos de edad			Perfil profesional			Actividades multi-disciplinarias
		21-29	30-49	50+	Música	Danza	Teatro	
n	190	30	109	51	65	46	24	55
Activos en 2019	98.4	100.0	99.1	96.1	96.9	100.0	100.0	98.2
Tipo de actividades laborales								
Sólo relacionadas con el arte y la cultura	56.2	40.0	55.6	67.4	68.3	50.0	41.7	53.7
Relacionadas con el arte y la cultura + no relacionadas	43.8	60.0	44.4	32.7	31.8	50.0	58.3	46.3
Importancia de las actividades de arte y cultura en el ingreso								
Las actividades de arte y cultura representan 100% de sus ingresos	57.9	50.0	56.0	66.7	72.3	50.0	29.2	60.0
Las actividades de arte y cultura representan entre 50 % y 75% de sus ingresos	29.5	36.7	31.2	21.6	21.5	34.8	45.8	27.3
Las actividades de arte y cultura representan menos de 50% de sus ingresos	12.6	13.3	12.8	11.8	6.2	15.2	25.0	12.7
Temporalidad del ingreso por todas sus actividades laborales								
Recibió ingresos todos los meses	74.2	70.0	74.3	76.5	89.2	76.1	54.2	63.6
Recibió ingresos cada dos o tres meses	17.4	23.3	17.4	13.7	7.7	17.4	29.2	23.6
Recibió ingresos una o dos veces al año	8.4	6.7	8.3	9.8	3.1	6.5	16.7	12.7

Fuente: Elaboración propia con base en la Encuesta Dirigida a Trabajadores de las Artes Escénicas en México en el contexto de la pandemia Covid-19, septiembre-noviembre de 2020.

Trabajo en pandemia

Luego de los ocho meses en que la mayor parte de las actividades no esenciales fue clausurada, los datos de la encuesta revelaron uno inesperado: los artistas activos eran una proporción cercana al total de la muestra (95%), y ligeramente mayor que una semana antes del confinamiento (84%, cuadro 4). Aunque esta activación paradójica sobresale entre los más jóvenes y entre los que se dedican a la música, las actividades multidisciplinarias y el teatro, en esencia podría asociarse con la tendencia crónica de los artistas escénicos a mantenerse permanentemente en la búsqueda de empleo para sobrevivir, situación reforzada por la crisis. No extraña, entonces, que 63% de las personas que siguió activa o que reanudó actividades durante el confinamiento tenía dos o más empleos, proporción nuevamente mayor entre los jóvenes (79%) y entre los teatreros (76%); en promedio, casi la mitad (48%) declaró trabajar por su cuenta. A este último porcentaje se suman unos pocos que se identificaron como empresarios o productores, y aún menos que dijeron ser becarios o trabajadores sin remuneración.¹⁶

Frente a este mar de trabajadores independientes, apenas poco más de un tercio (36%) se colocó en el piso menos movedizo de los asalariados. Vistos por perfil profesional, el conglomerado con mayor número de trabajadores dependientes es el de los músicos (52%), en contraste con los otros tres grupos profesionales, entre quienes predomina el trabajo autónomo. En resumen, esta inesperada hiperactividad laboral de los artistas escénicos podría verse como una expresión cruda de su multiactividad habitual y de su generalizada autonomía laboral. Lo que queda detrás de este activismo del trabajador plural e independiente —que en palabras llanas alude a la “habilidad” para encontrar o inventar *chambas* de lo que sea— es la incertidumbre permanente que acompaña a los que viven de trabajos inciertos, intermitentes y semipermanentes.¹⁷

16 Si bien los becarios formalmente no son empleados, ya que muchas veces constituyen una categoría de estudiantes que realizan prácticas profesionales, en los hechos es común que cubran por tiempos variables los lugares de aprendices y, a veces, más que eso, en las orquestas y en las compañías de danza y teatro.

17 A partir de la pregunta 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 trabaja-

Con miras a saber más sobre este fenómeno, se toma el empleo único o el empleo principal entre quienes tienen dos o más empleos, para constatar que los trabajadores intermitentes con empleo temporal o por proyecto con duración variable son más de la mitad del grupo de estudio. Nuevamente, los más jóvenes están por encima del promedio, aunque entre los mayores de 30 años también se da un porcentaje importante de trabajadores inestables. En cuanto a la disciplina, salvo los músicos, más de la mitad trabaja de forma intermitente.

Así, por último, la jornada laboral semanal medida por el número de horas trabajadas también es un indicio de que una mayoría significativa (58%) dedica entre medio tiempo y tiempo completo (de 20 a 40 horas), y aun menos de 20 (28%) al empleo único o principal, lo cual supone que el resto del tiempo se llena de otros pequeños trabajos temporales, comúnmente mal pagados.

Cuadro 4
Actividad y empleo durante el confinamiento, por edad y perfil profesional

Características	Total	Grupos de edad			Perfil profesional			
		21-29	30-49	50+	Música	Danza	Teatro	Actividades multi-disciplinarias
Actividad laboral								
Activos una semana antes del confinamiento (1)	84.2	76.7	86.2	84.3	87.7	84.8	75.0	83.6
Activos durante el confinamiento (marzo-noviembre de 2020)	95.3	96.7	95.4	94.1	96.9	91.3	95.8	96.4
n	181	29	104	48	63	42	23	53
Número de empleos								
Uno	37.0	20.7	32.7	56.3	39.7	23.8	43.5	41.5
Dos o más	63.0	79.3	67.3	43.8	60.3	76.2	56.5	58.5

dores dependientes con contratos por tiempo indefinido o cuasi indefinido, y la tercera categoría a trabajadores por cuenta propia que trabajan por proyecto. Una discusión más amplia sobre el tema puede verse en Guadarrama, 2019.

Características	Total	Grupos de edad			Perfil profesional			Actividades multi-disciplinarias
		21-29	30-49	50+	Música	Danza	Teatro	
Empleo único o principal								
Posición en empleo (único o principal)								
Asalariado	35.9	20.7	36.5	43.8	52.4	23.8	21.7	32.1
Cuenta propia	48.1	65.5	46.2	41.7	33.3	59.5	56.5	52.8
Productor / empresario	7.7	3.5	8.7	8.3	6.4	9.5	8.7	7.6
Becario	4.4	6.9	4.8	2.1	3.2	2.4	8.7	5.7
Sin remuneración	3.9	3.5	3.9	4.2	4.8	4.8	4.4	1.9
Permanencia en el empleo (2)								
Único o principal								
Permanente	28.2	13.8	27.9	37.5	31.8	19.1	30.4	30.2
Semipermanente	16.0	10.3	17.3	16.7	23.8	14.3	13.0	9.4
Intermitente	50.8	69.0	49.0	43.8	38.1	61.9	56.5	54.7
Jornada laboral semanal								
(horas trabajadas en el empleo único o principal)								
Menos 20 hrs	28.2	41.4	26.0	25.0	30.2	23.8	30.4	28.3
20 a 40 hrs.	57.5	51.7	57.7	60.4	60.3	66.7	52.2	49.1
Más de 40 hrs.	14.4	6.9	16.4	14.6	9.5	9.5	17.4	22.6

Fuente: Elaboración propia con base en la Encuesta Dirigida a Trabajadores de las Artes Escénicas en México en el contexto de la pandemia Covid-19, septiembre-noviembre 2020.

Nota 1. Se refiere a la semana anterior al inicio de la cuarentena (antes del 23 de marzo del 2020).

Nota 2. Se excluyen los casos donde no se especifica el tipo de contrato.

Pérdidas e intentos de reactivación laboral

Si se regresa a la pregunta inicial sobre los factores que explican la condición crítica de los trabajadores escénicos durante la pandemia de Covid-19, los datos de esta exploración permiten suponer que está asociada a la inestabilidad crónica que caracteriza a este tipo de empleo. Para redondear la idea, se verá cómo se manifiesta esta condición en las actividades e ingresos de los artistas escénicos con empleos permanentes, semipermanentes e intermitentes.

Si bien más de la mitad vio caer actividades e ingresos, es interesante constatar que 45% de los que tenían empleos permanentes mantuvieron el conjunto de sus actividades; aproximadamente un tercio (31.4%) sufrió algunas pérdidas, y sólo entre unos cuantos (9.8%) la pérdida fue total. Con todo, un porcentaje equivalente pudo recuperarse y emprender nuevas

actividades, aunque 4% fracasó en el intento. En la franja intermedia de los semipermanentes, una mayoría significativa (62%) resintió algunas pérdidas, sin tomar en cuenta a los que tuvieron pérdidas totales (10%). En ese contexto, muy pocos se animaron a emprender nuevas actividades y otros pocos lo intentaron sin éxito o no tuvieron condiciones para hacerlo. Por último, en el otro extremo, entre los intermitentes, predominaron las pérdidas entre parciales (36%) y totales (30%), lo que explica que tres veces más (22%) buscaron emprender nuevas actividades (cuadro 5).

Un comportamiento similar se nota en los ingresos. Cerca de la mitad de los permanentes (48%) conservó intocadas sus remuneraciones, mientras que la mayoría de los semipermanentes (69%) tuvo dificultades para conservar cuando menos su 50%. En el extremo contrario de estos dos grupos, los intermitentes se fracturaron en dos partes iguales: una compuesta por los que lograron conservar la mitad (42%); la otra, con unos cuantos que lograron sostener el total de sus ingresos (8%), otros que perdieron más de la mitad (36%), y otros, el total de sus ingresos (14%).

Vistos por perfil profesional, destacan los trabajadores de la música y la danza que, independientemente de su permanencia en el empleo, continuaron sus actividades por encima del promedio total, aun entre los intermitentes. Por debajo están los relacionados con el teatro y las actividades multidisciplinarias. Aunque con comportamientos erráticos que merecen un análisis de mayor profundidad, entre los trabajadores del teatro las pérdidas totales promedio son mayores entre los permanentes, y es más relevante su afán por emprender nuevas actividades, a pesar de que el fracaso y la falta de condiciones son mayores particularmente entre los semipermanentes e intermitentes. Mientras tanto, los artistas multidisciplinarios permanentes y semipermanentes conservan algunas actividades por arriba del promedio; sin embargo, las pérdidas totales de los permanentes son mayores, y eso podría explicar el alza en emprendimiento de actividades. El fracaso en estos intentos se nota más entre los menos estables.

En cuanto a ingresos, se confirma la mejor condición entre 57% de los músicos permanentes, que los mantienen íntegros; no muy lejos de este dato están los que se dedican a la danza (50%) y los multidisciplinarios (46%) y, en el otro extremo, los trabajadores de teatro (29%). Entre los intermitentes de estos últimos y los multidisciplinarios, las pérdidas totales de ingresos son mayores.

Cuadro 5

Dinámica de las actividades laborales y los ingresos según la permanencia en el empleo, abril-noviembre 2020

Permanencia en el empleo	Actividades laborales (1) (n=181)					Ingresos durante la pandemia (2) (n=161)				
	Mantienen todas sus actividades	Mantienen alguna actividad	Pierden todas sus actividades	Emprenden nuevas actividades	Intentan sin éxito / No tienen condiciones para intentarlo	Mantienen 100% de sus ingresos	Mantienen hasta 50% de sus ingresos	Pierden más de 50% de su ingreso	Pierden todos sus ingresos	
Total (n=181)	45.1	31.4	9.8	9.8	3.9	47.5	32.5	12.5	7.5	
Permanente	10.3	62.1	10.3	6.9	10.3	19.2	69.2	3.9	7.7	
Semipermanente	2.2	35.9	30.4	21.7	9.8	8.0	42.0	36.4	13.6	
Intermitente										
Música (n=63)										
Permanente	55.0	30.0	10.0	0.0	5.0	57.1	28.6	7.1	7.1	
Semipermanente	13.3	53.3	20.0	6.7	6.7	14.3	64.3	7.1	14.3	
Intermitente	4.2	41.7	29.2	20.8	4.2	13.0	34.8	43.5	8.7	
Danza (n=42)										
Permanente	50.0	37.5	0.0	12.5	0.0	50.0	33.3	16.7	0.0	
Semipermanente	16.7	83.3	0.0	0.0	0.0	25.0	75.0	0.0	0.0	
Intermitente	0.0	42.3	34.6	23.1	0.0	7.7	46.2	38.5	7.7	
Teatro (n=23)										
Permanente	42.9	14.3	14.3	14.3	14.3	28.6	28.6	28.6	14.3	
Semipermanente	0.0	33.3	0.0	33.3	33.3	33.3	66.7	0.0	0.0	
Intermitente	0.0	23.1	23.1	23.1	30.8	0.0	58.3	25.0	16.7	
Actividades multidisciplinarias (n=53)										
Permanente	31.3	37.5	12.5	18.8	0.0	46.2	38.5	7.7	7.7	
Semipermanente	0.0	80.0	0.0	0.0	20.0	20.0	80.0	0.0	0.0	
Intermitente	3.5	31.0	31.0	20.7	13.8	7.4	37.0	33.3	22.2	

Fuente: Elaboración propia con base en la Encuesta Dirigida a Trabajadores de las Artes Escénicas en México en el contexto de la pandemia Covid-19, septiembre-noviembre de 2020.

Nota 1. Sólo nueve personas no contestaron (4.7%). No se incluyeron en los cálculos.

Nota 2. Sólo 24 personas no contestaron (15.3%). No se incluyeron en los cálculos.

En su conjunto, esta descripción cuantitativa de la condición laboral de un grupo de artistas escénicos, sin afán de ser representativa, revela el impacto disparejo de la pandemia entre las disciplinas profesionales seleccionadas, matizadas por sus distintos rasgos sociodemográficos, ocupacionales y económicos. El aspecto que está en el fondo de esta disparidad es la multiactividad crónica del trabajo artístico. A lo largo de los meses más agudos, la pérdida parcial o total de actividades, o simplemente la amenaza de que esto podría sucederle a cualquiera, provocó entre los más vulnerables la búsqueda desmesurada de trabajo *de lo que fuera* para sobrevivir. Esta multiactividad precaria adquirió formas distintas entre los trabajadores permanentes, semipermanentes e intermitentes que trataron de aferrarse a lo que tenían, conservar lo que quedaba en pie y recuperarse como fuera de las pérdidas totales. Esa forma de resiliencia desencadenó una crítica de las reglas que regían su trabajo y alimentó expresiones colectivas inusitadas, como se verá a continuación.

Respuestas a la crisis

Al final de la encuesta, se lanzó una pregunta abierta para conocer las expectativas de los artistas escénicos desde la crudeza del presente. La experiencia acumulada de vivir en un terreno movedizo entre la estabilidad y la intermitencia laboral reveló percepciones contradictorias sobre la crisis, además de imaginarios sobre el futuro en los que se trasmina el desasosiego que produce la inseguridad del empleo. En el fondo, todos reconocen que *la pandemia vino a empeorarlo todo*. Cuatro artistas —dedicados al teatro, la danza, la música y a las actividades multidisciplinares— resumen así su percepción de ese momento:

[Ya] estábamos en una crisis bastante grave en las compañías independientes, la pandemia sólo vino a empeorarlo todo (Liliana, 36 años, teatro).

La pandemia visibilizó la fragilidad de nuestro gremio. Siempre hemos estado frágiles y la situación evidenció de manera feroz nuestras carencias (Cecilia, 64 años, danza).

Antes de la pandemia, el músico ya tenía carencias laborales, hoy se ve afectado nuestro trabajo y no existe un mecanismo que pueda facilitarnos un ingreso, ni siquiera temporal (Sergio, 54 años, música).

Antes de la pandemia, las artes escénicas en general y la danza contemporánea en particular se encontraban en una fuerte crisis [...] era preexistente la precarización del trabajo artístico [...] ahora parece que las condiciones económicas empeorarán (Sebastián, 34 años, multidisciplina).

Sobre-vivir la pandemia

Los artistas escénicos experimentaron muy de cerca, y muchos en carne propia, la pérdida de empleos e ingresos. En dos frases contundentes, Alex y Axel, de edades y actividades distintas, resumieron su experiencia. El primero es un bailarín estable de 28 años que recuerda cómo “disminuyeron los empleos y mucha gente estaba desertando”. El segundo, artista multidisciplinario con empleos intermitentes a sus 42 años, dejó constancia de lo que significó para él la pandemia: “En este periodo mi ingreso disminuyó en 80%”.

Las pérdidas vividas alimentaron imágenes de un futuro incierto para las actividades culturales, que en medio de la crisis serían abandonadas por el Estado; preveían que en la pospandemia los ingresos “serían bajísimos” y estaban convencidos de que más espacios independientes cerrarían sus puertas. “Todo ello desplazará los empleos a actividades más redituables y menos enfocadas a las artes”, dijo JK, 38 años, músico.

En las voces de los más inestables, de distintas edades y profesiones, resonaron los caminos que, en lo inmediato, siguieron para sobrevivir. Ranny, bailarín de 29 años, contó que tuvo que buscar trabajos no relacionados con su profesión para cubrir sus necesidades más urgentes “de renta, comida y servicios básicos”. Josh, artista multidisciplinario de 34 años, explicó por lo que estaba pasando: “No estamos tocando, no estamos ganando dinero, y pues obviamente tenemos que buscar otras alternativas para poder subsistir”. “En lo personal, me orilló a tomar un trabajo con un sueldo seguro”, agregó Azucena, 28 años, danza. Óscar, músico de 42 años, en plena madurez de su trayectoria, prefirió dar por terminada su carrera para *concentrarse* en otras actividades. Otros artistas propusieron caminos menos drásticos, como combinar actividades culturales y no culturales

mientras pasaba lo peor de la crisis. Paola se incluyó en este grupo que ve el futuro con cierto optimismo. Es una joven artista multidisciplinaria que, aunque trabajó por su cuenta de forma intermitente, no dejó de confiar en que los artistas podrían vivir del arte si transformaran la inseguridad laboral en una suerte de creatividad.

Como artistas, nosotros usamos gran parte de nuestra creatividad para vivir de algo más, para seguir alimentando nuestros sueños y defender el arte y la cultura como forma de vida (Paola, 25 años, multidisciplinaria).

Las oportunidades y retos del mundo virtual¹⁸

La creatividad de los artistas escénicos se puso a prueba cuando, apoyados en las tecnologías de comunicación a distancia, intentaron romper el encierro impuesto por las medidas sanitarias. El reto se orientó a vencer las dificultades que supone reconstruir los procesos caracterizados por la presencialidad. A esto se agrega la premura para hacerse de un día para otro de los conocimientos y los recursos tecnológicos que exigen estas modalidades de comunicación. Este fue el caso de los productores y artistas de las pequeñas y medianas compañías independientes, y de los dedicados a la docencia, que carecían del capital de inversión para iniciar sus proyectos y para ponerlos a circular en el gran mercado virtual en desarrollo.

Los esfuerzos de estos medianos y pequeños productores se concentraron en conseguir financiamiento, atraer y mantener nuevos públicos y enfrentarse a la sobreoferta de proyectos en las grandes plataformas que controlan el mercado, como YouTube e Instagram y Facebook Live y Zoom. Uno de los experimentos mejor logrados es Teatrix, distribuidora impulsada por compañías de teatro de la Ciudad de México que lanzaron sus obras a través de plataformas en línea.

Al mismo tiempo que la virtualidad permitía acercamientos colaborativos novedosos, y la renovación de las estéticas creativas (según las declaraciones de Briseida, 40 años, artista multidisciplinaria), surgieron

18 Este apartado se apoya en las preguntas de la encuesta sobre las dificultades que encontraron los artistas escénicos en sus clases a distancia y para producir proyectos en línea. También se consultaron las redes sociales de distintos creadores y grupos artísticos.

dificultades conceptuales y prácticas para adaptar los procesos de integración grupal. En opinión de algunos creadores, el “giro virtual” acentuaba la individualización del trabajo y distorsionaba los procesos de aprendizaje. En el futuro, proponían regresar a las formas presenciales tradicionales, pero enriquecidas con las ventajas de las tecnologías y las prácticas a distancia (Donají, 32 años, multidisciplina).

Los artistas al centro

Además del esfuerzo por mantener su presencia virtual, los artistas escénicos reconocieron que había llegado el tiempo de tomar su lugar en la sociedad y reflexionar sobre su situación de forma colectiva (Rocío, bailarina de 33 años, con empleos intermitentes). Para salir de la crisis, tenían que hacerse presentes y presionar, con ánimo de lograr un cambio de fondo. En opinión del director de una de las compañías de danza moderna más influyentes del noroeste del país (Henry, 46 años), las instituciones de su gremio estaban respondiendo “de forma muy lenta o nula al nuevo panorama [...]”. Y es sumamente importante, decía, que “rediseñen la forma de apoyar el desarrollo de las artes escénicas que legitiman su existencia”. A esto mismo se refería el ex director de la facultad de música más importante del país, quien reconoció que durante la pandemia “se han dejado ver apoyos gubernamentales a modo de dietas y subvenciones a grupos y ensambles”, pero en las nuevas circunstancias “esto no resolverá el problema de la sana inserción económica de los artistas, sobrepasada desde hace décadas” (Francisco José, 72 años).

Una crítica política a las instituciones culturales se encendía y apagaba en las redes sociales y en los medios de comunicación en la voz de los artistas que intentaron traspasar las expresiones individuales y los límites gremiales y colegiales tradicionales. El movimiento No Vivimos del Aplauso, agrupación predominantemente escénica, elevó sus demandas laborales hasta las instancias culturales más altas del gobierno y de la representación federal. En este marco, también se escucharon las voces de los pequeños y medianos productores de teatro y danza independientes, que pugnaban por crear condiciones para la apertura paulatina de los teatros públicos concesionados. Sin embargo, fue difícil mantenerse juntos en el frente de batalla. De ahí que, por momentos, resurgieran las ideas románticas de

los que confiaban en la resiliencia natural de los artistas para superar las adversidades. Un artista multidisciplinario de edad madura, que se aferraba a este ideal, dejó entrever sin embargo la necesidad inaplazable de pensar en un “nosotros” como único camino para futuros pospandémicos.

A través de la historia, han sucedido innumerables enfermedades y epidemias, desastres naturales, guerras y miles de catástrofes de todo tipo, [pero] las artes y los artistas siempre resurgen y regresan a su estatus natural en toda sociedad. Somos una necesidad humana, no un capricho de los gobiernos [...] somos la mejor manera que tenemos los humanos de reflexionar sobre nosotros mismos para imaginar posibles futuros (Jorge Eduardo, 68 años).

COMENTARIOS FINALES

La crisis sanitaria reveló las desigualdades laborales preexistentes en el sector cultural y removió inercias pasadas que articularon las opiniones de los trabajadores más vulnerables. Esa convulsión social despertó el interés por conocer a fondo lo que estaba ocurriendo en el mundo de la cultura.

Esta investigación se fraguó en un contexto excepcional de aislamiento y parálisis de las actividades no esenciales, que paradójicamente dio la pauta para estudiar *en movimiento* las nuevas formas del empleo precario en un campo caracterizado por la multiactividad y el trabajo temporal e intermitente. En estas circunstancias, se diseñó un instrumento virtual de consulta que permitió captar los efectos diferenciados de la pandemia en las condiciones laborales de un grupo de artistas escénicos profesionales dedicados a la música, la danza y el teatro. Para ello se dieron preguntas cerradas y abiertas orientadas a identificar las pérdidas puntuales de actividades e ingresos, pero también percepciones sobre los desafíos que esta situación planteaba en su vida personal y profesional.

Los resultados obtenidos mostraron distinciones esperadas entre los perfiles profesionales, sociodemográficos y económicos de los grupos de análisis, palpablemente relacionadas con la edad y la etapa de su trayectoria. Sin embargo, el hallazgo principal confirma que los efectos divergentes de la pandemia tienen que ver con las expresiones diversas de la multiactividad en sus empleos previos. Si bien, en general, esta situación típica del trabajo artístico se sostiene sobre una dinámica inestable de empleos independientes

e intermitentes, la pandemia incitó la transición inevitable de la multiactividad cultural, con dos o más actividades —pero todas en el campo de la cultura—, a la multiactividad de sobrevivencia o precaria, conformada por una combinación de actividades culturales y no culturales. De ahí que los efectos más drásticos recayeran en una mayoría de trabajadores escénicos multiactivos, intermitentes y precarios.

Paradójicamente, el freno de actividades se tradujo en una suerte de *hiperactividad precarizante* que acrecentó la habitual incertidumbre sobre el futuro profesional. En lo inmediato, no quedó otra más que inventar salidas de corto plazo para romper el aislamiento y hacerse de ingresos, sobre todo en el ámbito no cultural. También los grupos buscaron la manera de iniciarse en la producción digital de contenidos y en la creación de plataformas en línea. No obstante, estos experimentos trajeron múltiples dificultades para artistas definidos por la presencialidad de su trabajo e hicieron más visibles las desigualdades para acceder a los recursos financieros y técnicos que exigía la innovación tecnológica de los procesos creativos.

Con todo, el temporal pandémico también provocó una suerte de conciencia entre estos trabajadores del arte, que ahora se preguntaban sobre su identidad individual y social, y alzaban la voz para ser escuchados por los responsables de las políticas culturales del país. Aunque las inercias de una educación fincada en la excepcionalidad individual del don creativo no son fáciles de remover, la pandemia logró poner en el centro el “nosotros” necesario para imaginar un futuro más cercano a los intereses del gremio escénico.

BIBLIOGRAFÍA

- Armano, Emiliana, Arianna Bove y Annalisa Murgia (coords.) (2017). *Mapping Precariousness, Labour Insecurity and Uncertain Livelihoods. Subjectivities and Resistance*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Barré, Philippe, y Laurence D. Dubuc (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” [en línea]. *Revue Interventions Économiques*. Disponible en <<http://journals.openedition.org/interventionseconomiques/14349>> [consulta: 6 de febrero de 2022].
- Bayón, Cristina (2006). “Precariedad social en México y Argentina: tendencias, expresiones y trayectorias nacionales”. *Revista de la CEPAL* 88: 133-152.

- Betti, Eloisa (2018). "Historicizing precarious work: Forty years of research in the social sciences and humanities". *International Review of Social History* 63 (2): 273-319.
- Boudy, Jean-François (2009). *Vivre de deux métiers: La pluriactivité*. París: L'Harmattan.
- Boudy, Jean-François (2013). *Histoire de la pluriactivité: Du polisseur de pierres au webmaster*. París: L'Harmattan.
- 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.
- Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud y Roberta Shapiro (2009). *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Castel, Robert (2010). *La montée des incertitudes: travail, protections, status de l'individu*. París: Seuil.
- 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.
- De Vito, Christian G. (2017). "Labour flexibility and labour precariousness as conceptual tools for the historical study of the interactions between labour relations". En *On the Road to Global Labour History. A Festschrift for Marcel van der Linden*, coordinado por Karl Heinz Roth, 219-241. Chicago: Haymarket Books.
- European Grouping of Societies of Authors and Composers (GESAC) (2021). "Rebuilding Europe. The cultural and creative economy before and after the Covid-19 crisis" [en línea]. Disponible en <<https://assets.ey.com/ey-panorama-des-icc-2021>> [consulta: 2 de diciembre 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.
- 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.
- IDEA Consult, Goethe-Institut, Sylvia Amann y Joost Heinsius (2021). "Research for CULT Committee. Cultural and creative sectors in post-Covid-19 Europe: crisis effects and policy recommendations" [en línea]. Disponible en <[https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652242/IPOL_STU\(2021\)652242_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652242/IPOL_STU(2021)652242_EN.pdf)> [consulta: 3 de febrero de 2022].
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2020). *Sistema Nacional de Ocupaciones (Sinco) 2019*. México: INEGI.

- Menger, Pierre-Michel (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. París: Gallimard.
- Mercosur, UNESCO, BID, SEGIB y OEI (2021). "Evaluación del impacto del Covid-19 en las industrias culturales y creativas" [en línea]. Disponible en <<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].
- 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.
- Mosoetsa, Sarah, Joel Stillerman y Chris Tilly (2016). "Precarious labor, South and North: An introduction". *International Labor and Working-Class History* 89: 5-19.
- Paugam, Serge (2000). *Le salarié de la précarité: les nouvelles formes de l'intégration professionnelle*. París: Presses Universitaires de France.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) (2022). *Informe especial. Las nuevas amenazas para la seguridad humana en el Antropoceno exigen una mayor solidaridad. Panorama general*. Disponible en <<https://hdr.undp.org/system/files/documents/srhs2022overviews.pdf>> [consulta: 17 de octubre de 2022].
- Radermecker, Anne-Sophie V. (2021). "Art and culture in the Covid-19 Era: For a consumer-oriented approach" [en línea]. Disponible en <<https://link.springer.com/article/10.1007/s43546-020-00003-y>> [consulta: 2 de marzo de 2022].
- Taylor, Stephanie (2015). "A new mystique? Working for yourself in the neoliberal economy". *The Sociological Review* 63 (1): 174-187.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) (2021). "Creative industries in the face of Covid-19: An economic impact outlook" [en línea]. Disponible en <<https://en.unesco.org/creativity/publications/cultural-creative-industries-face-covid-19>> [consulta: 12 de diciembre de 2021].
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) (2020a). "Resiliant artists and creativity beyond crisis" [en línea]. Disponible en <<https://en.unesco.org/news/resiliant-artists-and-creativity-beyond-crisis>> [consulta: 23 de octubre de 2021].
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) (2020b). "Culture in crisis: Policy guide for a resilient creative sector" [en línea]. Disponible en <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374631>> [consulta: 25 de noviembre de 2021].

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. ORCID: 0000-0001-6614-6772.

Rosa Estela García Chanes

Doctora en Estudios de Población por El Colegio de México. Instituto Nacional de Geriátrica, Ciudad de México. Temas de especialización: mercados laborales, vejez y género. ORCID: 0000-0001-8681-1004.

Hedald Tolentino Arellano

Maestra en Estudios Sociales en la Línea de Estudios Laborales por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Departamento de Relaciones Sociales, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Temas de especialización: estudios laborales y de género, profesiones creativas y metodologías mixtas. ORCID: 0009-0007-4972-229X.

