

Políticas culturales, precariedad laboral y digitalización en las artes escénicas de Londres y Buenos Aires

Cultural policies, job insecurity and digitalisation in the performing arts of London and Buenos Aires

Cecilia Dinardi

Goldsmiths, University of London
Londres, Reino Unido
c.dinardi@gold.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0002-0979-0390>

Ana Wortman

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
awortman@sociales.uba.ar
<https://orcid.org/0000-0002-2760-5531>

Matías Muñoz-Hernández

World Intellectual Property Organization (WIPO), Ginebra, Suiza
matias.munoz@wipo.int
<https://orcid.org/0000-0003-4459-0375>

Resumen

En este artículo analizamos las experiencias de la pandemia de trabajadores/as independientes en las artes escénicas (música, teatro, ópera, danza y circo). A través de una investigación cualitativa con 73 artistas de Londres y de Buenos Aires, examinamos problemas en torno a las condiciones laborales, la relación con las nuevas tecnologías, el futuro del sector y las demandas para las políticas culturales postpandemia. La perspectiva comparativa de la investigación permitió ver que la naturaleza precaria del trabajo cultural se vivió, en muchos aspectos, de manera similar en ciudades tan diferentes. Sin embargo, mientras que en el Reino Unido se pedía mayor apoyo financiero para trabajadores/as *freelancer*, visas de trabajo y regulaciones de las plataformas de *streaming*; en Argentina se esperaba una capacitación artística y digital, a fin de mejorar el acceso a la infraestructura digital, junto a un mayor apoyo logístico y financiero. Si bien el Covid-19 puso en evidencia la precariedad laboral del sector cultural, también dejó ver el potencial y los problemas asociados a la digitalización de las artes escénicas, la necesidad de proteger los derechos laborales de artistas y pensar en intervenciones más radicales, como la renta básica universal.

Palabras clave: Políticas culturales, precarización laboral, artes escénicas, digitalización, trabajo cultural

Abstract

In this article we analyse independent workers' experiences of the pandemic in the performing arts (music, theater, opera, dance and circus). Through qualitative research with 73 self-employed artists in London and Buenos Aires, we examine problems concerning working conditions, the relationship with new technologies, the future of the sector and the demands for post-pandemic cultural policies. The comparative perspective of the research allowed us to see that the precarious nature of cultural work was experienced, in many aspects, in a similar way in such different cities. However, while in the UK artists demanded greater financial support for freelancers, alongside work visas and regulations for streaming platforms; in Argentina, digital training and better access to digital infrastructure was needed, as well as greater logistical and financial support. While Covid-19 highlighted the job insecurity of the cultural sector, it also revealed the potential (and the problems) associated with the digitalisation of the performing arts, and the need to protect artists' labour rights, considering more radical interventions such as universal basic income.

Keywords: Cultural policies, job insecurity, performing arts, digitalisation, cultural work.

1. Introducción

La pandemia del Covid-19 llevó al sector cultural de la precariedad a la emergencia (García Canclini *et al.*, 2023). Aunque los impactos fueron devastadores para el sector, no se sintieron de la misma manera en las distintas áreas o distintos tipos de trabajadores/as, en términos de clase, raza/etnicidad, habilidad y género (Brooks & Patel, 2022). En el Reino Unido, el sector cultural sufrió una caída de la producción del 60% durante la pandemia, siendo las artes escénicas, museos, cine y sitios históricos los más afectados, mientras que la edición de libros, el *software*, la *transmisión* de televisión y las bibliotecas, se vieron menos perjudicados (The University of Sheffield, 2021). Dentro del sector cultural y creativo, el empleo *freelancer* fue el más perjudicado: antes de la pandemia representaba el 62% de la mano de obra; hacia fines del año 2020, esta cifra se redujo al 52% (Walmsley *et al.*, 2022). En el caso de la Argentina, los sectores más afectados fueron las artes escénicas y los espectáculos culturales (-24%), artes plásticas y visuales (-21%) y música (-19%). Esta caída, sin embargo, no alteró la concentración del empleo en los sectores audiovisual, publicidad, diseño y editorial (74%) (SINCA, 2020).

Siguiendo una lógica de la *gig economy*¹ (Karmy & Urqueta, 2021), las artes escénicas se basan en proyectos temporales y sin ingreso estable, con ausencia de contratos y de seguridad social, pagos atrasados o minúsculos, flexibilidad y multiactividad, tanto en períodos pre como en post pandémicos (Jaramillo, 2023). El uso del cuerpo, su exhibición pública y la dependencia de la mirada del público caracterizan a las artes escénicas (Mauro, 2018). Es por esto que se cuentan entre los sectores más afectados por la pandemia del Covid-19 debido a la imposibilidad de acceder a un escenario en el cual actuar en vivo, por el cierre de espacios de trabajo como teatros, auditorios y centros culturales (Spiro *et al.*, 2020; UNESCO, 2021; Warran *et al.*, 2022). También se vieron afectados otros sectores: la industria cinematográfica enfrentó varias dificultades para continuar sus realizaciones en forma regular debido a la prohibición del encuentro de personas en un mismo espacio físico (Peujio *et al.*, 2023). El caso de las artes visuales es relativamente distinto, particularmente para la pintura, el dibujo y las artes digitales, pues los artistas pudieron seguir generando obra individualmente. Sin

embargo, se vieron afectadas las ferias de exhibición de trabajos, dando lugar a las ferias virtuales, muchas de las cuales continúan en la actualidad (Marques & Goncalves, 2022).

En este artículo analizamos las experiencias de la pandemia de trabajadores/as culturales *freelancers* en las artes escénicas, quienes históricamente han recibido escasa atención tanto en la literatura como en las políticas culturales (Hesmondhalgh & Baker, 2010; Warran *et al.*, 2022). Al hacerlo², complementamos estudios de corte cuantitativos, como el de la UNESCO (2021), que buscaban medir principalmente el impacto *económico* del Covid-19 en las industrias culturales y creativas. ¿Cómo vivieron la pandemia los/as trabajadores/as culturales *freelancers*? ¿Cómo afectó su vida personal y profesional? ¿Qué recursos utilizaron para afrontar la crisis? ¿Qué tipo de apoyo esperaban recibir por parte del Estado? ¿Cómo las políticas culturales pueden fortalecer el trabajo de artistas escénicos/as independientes?

La primera parte del artículo discute teóricamente el trabajo cultural, algunos modelos de políticas culturales y las dimensiones del trabajo digno. La segunda parte presenta la metodología del estudio. La tercera parte presenta una síntesis de los resultados del estudio, discute las experiencias de artistas independientes con las nuevas tecnologías, sus usos y potencialidades, así como también las nuevas relaciones con el público y los desafíos para el futuro del sector. Esta sección aborda, también, las políticas culturales esperadas, identificando áreas de apoyo necesario. Finalmente, argumentamos cómo la mejora de las condiciones laborales y el acceso al empleo digno en el sector pueden llevar a una mayor diversidad en la producción cultural.

2. Marco teórico

El trabajo cultural y creativo es una actividad que se desarrolla en condiciones laborales frágiles, precarias y desiguales (Ross, 2010; Banks *et al.*, 2013; Brook *et al.*, 2020). Existe una percepción social generalizada de que el trabajo artístico es un hobby³. Un claro ejemplo es el de los músicos, quienes históricamente han luchado para que su labor sea reconocida como trabajo (Cloonan & Williamson, 2023). Esta “condena al usufructo de la actividad artística”, o la subordinación de la tarea

cultural a fines no económicos, se relaciona con concepciones provenientes del mundo griego, en donde el trabajo artístico, a través de la exhibición pública del cuerpo del artista, era entendido como “consagración al bien común”, como fuente de placer, y no de remuneración económica (Mauro, 2018, p.115). Este “amor al arte” no reconoce la actividad artística como un trabajo que deba ser remunerado o del que se deriven derechos laborales (Feregrino, 2021).

En los últimos treinta años se ha dado una creciente precarización en estos sectores, con mercados de trabajo irregulares que no ofrecen ninguna protección laboral (Hesmondhalgh & Baker, 2010). La discusión sobre trabajo decente o digno, también llamado *good work* en el Reino Unido (Hesmondhalgh & Baker, 2013; Carey *et al.*, 2023) con su énfasis en la *calidad* del trabajo en las industrias creativas, con un pago adecuado y representación sindical, trajo al debate la necesidad de reforzar los marcos legislativos de protección y apoyo al trabajo cultural y creativo, sobre todo para *freelancers*. También es necesario prevenir la sistematización del trabajo informal, ya que trae como consecuencia la ausencia de seguros sociales para trabajadores/as culturales, quienes deben depender de pilares solidarios públicos, al no tener la posibilidad de contribuir a sus pensiones a lo largo de su vida laboral. Por ende, es también necesario crear conciencia de derechos y responsabilidades, y actualizar el sistema de seguridad social para los/las trabajadores/as independientes/freelancers (Carey *et al.*, 2023).

Frente a las largas jornadas laborales y la disposición a trabajar por salarios bajos, la cual es significativamente alta en el sector cultural (Abbing, 2014), un nuevo marco regulatorio y políticas culturales específicas para el sector independiente resultan urgentes. Siguiendo a García Canclini (1987) entendemos las políticas culturales como el conjunto de intervenciones desplegadas por el Estado, así como también por otros actores de la sociedad civil, a fin de orientar el proceso simbólico y cultural de la población, ya sea para mantener o transformar el orden social existente. En esta conceptualización, el rol de agentes no gubernamentales resulta clave para organizar, promover y gestionar la esfera de la cultura. Antes de examinar el papel de las políticas culturales durante la pandemia, es preciso repasar, aunque sea brevemente, sus ante-

cedentes y trayectorias históricas en la Argentina y el Reino Unido.

Utilizando el modelo de Hillman-Chartrand y McCaughey (1989), el cual presenta cuatro vertientes de la gobernabilidad institucional y subsecuentemente de la implementación de políticas culturales, podemos observar distintos orígenes. Por un lado, se encuentra el acercamiento “patronal”, el cual se identifica con el Reino Unido y la forma en que el Gobierno captura el financiamiento para desarrollar políticas culturales, pero es otra institución pública e independiente la que define cuáles son las directrices de ejecución en cuanto a políticas culturales. Es entonces que en 1946 nace el *Arts Council* como institución pública, a cargo de desarrollar el arte y la cultura a nivel nacional en el Reino Unido. Posteriormente, en 1991 la ola de reformas neoliberales en el mundo anglosajón motivó en el Reino Unido un modelo de políticas culturales orientadas al libre mercado. En la actualidad, este modelo *arm's length* (refiriendo a su independencia política) convive con los alineamientos más transaccionales y neoliberales para el diseño de políticas culturales.

Por otro lado, el rol de “arquitecto”, seguido por el modelo argentino, se relaciona con la idea francesa de un Estado de bienestar encargado no sólo de recaudar impuestos para las políticas culturales, sino también de financiar y subsidiar proyectos artísticos, en base a su propuesta artística y social, liberando presión a los proyectos culturales en cuanto a factibilidad económica, ya que el Estado cubre parcialmente los costos para mejorar la viabilidad de las iniciativas culturales. El caso argentino se encuadra en el modelo estatal del sur europeo, administrado por reparticiones de cultura cuyo rango varía, pudiendo tratarse de Secretarías, Subsecretarías, Direcciones o Departamentos (Bayerdo, 2018)⁴. Sólo el campo de las artes visuales, con la existencia del Fondo Nacional de las Artes (FNA), es más próximo al modelo anglosajón, con la salvedad que el FNA otorga sus subsidios directamente a artistas.

3. Metodología

Nuestra investigación estuvo guiada por cuatro preguntas: ¿Cómo vivieron la pandemia las/os trabajadoras/es *freelancers*, qué impactos tuvo en su

vida personal y profesional, qué recursos utilizaron para afrontar la crisis, y qué tipo de apoyo esperaban recibir por parte de las políticas culturales? Elegimos dos ciudades, Buenos Aires (Argentina) y Londres (Reino Unido), a fin de comparar las vivencias de trabajo cultural y la relación con las políticas culturales en contextos diferentes. Dado que en estas ciudades reside el equipo de investigación, contábamos con las redes de contacto necesarias para realizar el trabajo de campo en pandemia. Aunque es difícil comparar impactos y políticas en diferentes países, pensar el trabajo cultural en clave comparativa nos permite identificar similitudes y diferencias en las experiencias sobre precariedad laboral, los distintos desafíos presentados a las políticas públicas y los diversos modos en que se apropian o resisten las prácticas digitales en las artes escénicas.

Como ciudades metropolitanas y cosmopolitas, Londres y Buenos Aires tienen economías culturales y creativas en auge, donde las artes escénicas ocupan un papel central en el turismo cultural, la marca ciudad y el empleo. Existe un diálogo en política cultural e intercambio artístico continuo entre ambas ciudades, las cuales tienen la mayor concentración de empleo cultural en sus respectivos países (Mateos-García & Bakhshi, 2016; Catalano, 2018). A su vez, Buenos Aires se ha inspirado en la capital inglesa para el diseño de políticas de economía creativa como los Distritos Creativos, el Observatorio de Industrias Creativas y el Programa Barrios Creativos. Todas estas instancias ponen de manifiesto cierta perspectiva común en torno a cómo orientar y promover el trabajo artístico y creativo.

El trabajo de campo virtual se realizó entre noviembre de 2020 y noviembre de 2021 e incluyó una primera etapa de entrevistas y luego una segunda etapa de grupos focales, usando Microsoft Teams y siguiendo una muestra intencional. En este artículo presentamos los resultados del análisis de los *focus groups*. En total, contamos con la participación de 73 artistas de las artes escénicas, que fueron identificados usando redes de contacto, bola de nieve y redes sociales. El criterio de selección fue: los/as participantes debían ser artistas de teatro, música, danza, circo u ópera, estar radicados/as o trabajar en Buenos Aires o Londres, y ser trabajadores/as por cuenta propia a través de la identificación propia (según la cantidad de horas dedicadas

en un año y porcentaje de ingresos provenientes de las artes escénicas).

Realizamos 12 grupos focales (de una hora y media de duración), con una guía de temas informada por los resultados de las entrevistas, con alrededor de cinco artistas cada uno, de entre 25 y 45 años y en distintas fases de su carrera. El trabajo de campo fue realizado en inglés en Londres y en español en Buenos Aires, y el material fue traducido por el equipo de investigación cuando esto fue necesario. El objetivo de los *focus groups* era entender y discutir el tipo de impacto causado por la pandemia, los aprendizajes para el sector, los cambios en las prácticas actuales, y el apoyo deseado versus el apoyo recibido por las políticas culturales y el sector más amplio. A través del análisis de contenido realizado con NVivo, examinamos temas emergentes y el debate sobre imágenes seleccionadas que referían a los controles sanitarios y el distanciamiento social obligatorio, el uso de tecnologías en las prácticas artísticas y las protestas de sindicatos, redes y colectivos del sector.

4. Resultados

4.1 “No nos ven”

La pandemia tuvo un impacto devastador en los/as artistas escénicos/as tanto de Londres como de Buenos Aires: desde el empeoramiento de su salud mental debido a una mayor ansiedad, frustración y depresión, hasta la pérdida de ingresos y una completa incertidumbre sobre sus carreras e incapacidad para planificar un futuro. La mayoría no pudo acceder al apoyo gubernamental, ni en Argentina ni en el Reino Unido, ya que no cumplían con los requisitos de elegibilidad establecidos por los distintos gobiernos. Como explicó un director de orquesta argentino: “*no es solamente que no nos brindan apoyo, ni siquiera nos ven*”.

La pandemia hizo visible la precariedad, inestabilidad y vulnerabilidad en la que se desempeña el trabajo *freelancer* en las artes escénicas de ambos países. Esto fue visible en la forma en que el gobierno, las salas y las empresas trataron a los/as artistas durante las cuarentenas. Como lo expresa una trapecista de Buenos Aires: “*Tendríamos que haber sido [vistas como trabajadoras] esenciales, pero éramos un problema para la pandemia*”.

La cancelación del trabajo (eventos, espectáculos, festivales, actuaciones) supuso una compensación escasa o nula para artistas autónomos/as en la mayoría de los casos. Aquellas personas que tenían una variedad de trabajos a tiempo parcial pudieron afrontar mejor los impactos negativos de la pandemia, ya que continuaron recibiendo algún tipo de ingreso cuando se suspendieron sus actuaciones.

Las estrategias adoptadas por las/os artistas para afrontar la pandemia incluyeron: aprender nuevas habilidades, practicar deportes, ayudar a colegas, aceptar nuevos trabajos temporales no artísticos y regresar a la casa familiar para no pagar alquiler. La interrupción repentina de las actividades se recibió, al principio, de manera positiva, al tener *“más tiempo para reducir el ritmo de vida acelerado y estar más en casa, pero luego devino algo aterrador”*. Algunos/as artistas lograron diversificar sus prácticas e intereses durante la pandemia, como aprender nuevos conocimientos e invertir en equipos cuando fue posible. Sin embargo, no mostraron interés en cambiar de carrera.

Por otra parte, la docencia se constituyó en algunos casos como experiencia novedosa y se fortaleció, en otros, como una instancia para seguir formando generaciones de artistas. La docencia *online*, ignorante de cualquier frontera, permitió descubrir a muchos artistas una fuente de ingresos que no había sido imaginada previamente.

4.2 “Grabar es agotador”

La situación de pandemia empujó a todas las actividades laborales y al mundo cultural, en particular, a continuar desarrollando su actividad vía plataformas de *streaming*. Frente al cierre de los espacios de actuación, adquiere centralidad la escena virtual. Músicos, cantantes, actores y actrices paulatinamente comenzaron a utilizar la función del *Live* de Instagram para desplegar sus actuaciones. Quienes exclusivamente desarrollan su actividad en el campo de las artes escénicas, cuya *performance* es estrictamente corporal, se sienten difícilmente atraídos por la digitalización (Mauro, 2022; Quiña, 2023). Suelen rechazarla y la perciben muy ajena a su puesta en escena. Consideran que la actuación se realiza ante un público presente. No admiten su *performance* sin el aplauso, ya que no es motivador. Es decir, habría diferencias entre las

artes escénicas, por un lado y las vinculadas con las industrias culturales, por el otro.

El público constituyó un tema de posiciones encontradas. El mundo del teatro y el circo aceptaron resignados las plataformas: para ellos la actuación filmada no existe como tal, la *performance* no se realiza si no es ante la mirada del público presencial. Se alude aquí a un aura de la representación artística irrealizable si no es ante un otro presencial. Como dice una acrobata de Buenos Aires: *“La rareza de actuar en un varieté y que no haya aplausos. Terminar de hacer mi número, toda agitada y estar en mi casa y que me esté viendo sólo el gato”*. Esto no aparece mencionado con tanta fuerza en el caso de los músicos, quienes no sólo dependen de la presentación en vivo, sino también de la industria cultural, la cual se vio favorecida por la pandemia vía *streaming*, aunque con diferencias en el caso de los músicos independientes.

Asimismo, la grabación y digitalización generaba nuevas problemáticas. Algunas relacionadas con las limitaciones técnicas, como explicaba un actor inglés: *“Pasas de un espectáculo de teatro, que es sencillo y relativamente barato, a la transmisión en vivo que es difícil de pensar, difícil de filmar y que requiere experiencia para editarla”*. Otros problemas se relacionaban con la falta de pago de los castings y las reproducciones.

En el caso de Argentina, algunos/as participantes expresaron temor y preocupación por el predominio de la tecnología sobre las representaciones presenciales, por un lado, lo que se ha referido como una pérdida de la ritualidad o la magia del teatro (Alternativa-Enfoque Consumos Culturales, 2021), y sobre los comportamientos de los públicos y las nuevas prácticas guiadas por los protocolos, por el otro. Los problemas con el *casting* y la representación de distintos grupos sociales y el aumento de las *self-tapes* (autograbaciones), durante y después de la pandemia de Covid-19, fueron temas de preocupación respecto al futuro del teatro en el Reino Unido.

Los teatros independientes y centros culturales ofrecían espectáculos ya filmados una vez por semana como un modo de contribuir a la etapa de cuarentena, pero también como estrategia para no perder visibilidad de lo realizado. En el caso de la ópera, esto generó malestar porque aludían a que

el teatro difundía sus actuaciones filmadas y no se les pagaba los derechos de intérprete a los cantantes. La reproducción indiscriminada de filmaciones de actuaciones fue tema de debate y reflexión en torno a la cuestión de derecho de autor, bastante frecuente a partir de la era digital de difusión de actividades culturales. La participación creciente de los músicos en plataformas de *streaming* tipo Spotify los lleva a interiorizarse en el modelo de negocio y en cómo recuperar regalías de forma justa. De modo similar, cantantes de ópera en Londres expresaron su preocupación por la calidad de las grabaciones que se suben a la web y quedan disponibles “para la eternidad” y para cualquiera, resaltando que ninguno/a de ellos/as recibió capacitación para hacer o grabar *livestreamings*.

También hubo quejas sobre las grabaciones por contrato: *“grabar es agotador, ¡es una pesadilla! Nos pagaron sólo £60 y nos dijeron que duraría una hora, ¡pero no fue así! Hay errores, hay que hacerlo todo de nuevo, es un lío y es muy cansador”*. Vemos que la transición digital es compleja, a veces celebrada por su potencial, pero también resistida por sus complicaciones prácticas y barreras de acceso al equipamiento.

4.3 “No se olviden de nosotros”

Durante la pandemia, los/las artistas que participaron de nuestro estudio se sintieron abandonados/as, olvidados/as y desatendidos/as. La respuesta del Reino Unido a las artes fue vista como “demasiado lenta”, “confusa” y precaria, poniendo en peligro el futuro del sector cultural (Bakere, 2020). En palabras de Equity, el sindicato de artes escénicas del Reino Unido, el sistema de Crédito Universal, cuya misión era justamente reducir la pobreza, “no está aquí para ayudar a los artistas” (Ashton, 2023). En Argentina hubo ayuda estatal de emergencia organizada por disciplinas, pero no estrategia a largo plazo. Las configuraciones institucionales, políticas y económicas de ambos países resultaron en diferentes apoyos financieros, modelos de confinamiento y protocolos de regreso al trabajo, presentando distintos desafíos para la recuperación. Por un lado, Argentina: un país endeudado con una inflación descontrolada, estancamiento de salarios, altos niveles de desempleo, pobreza y precarización laboral crecientes, bajo un modelo de Estado neoliberal instalado desde los años ochenta que

ya no es garante de derechos (Infantino, 2011). Por otro, en el Reino Unido nos encontramos con un panorama de movilidad restringida y menos oportunidades para colaboraciones internacionales por el Brexit, así como también una agravada crisis del costo de vida.

En esta sección examinamos qué podrían hacer, en concreto, los/as responsables de la formulación de políticas culturales para apoyar el trabajo de artistas escénicos/as independientes.

En el Reino Unido, las demandas de las/los artistas se centró en el pedido de apoyo para la salud mental: *“Ayudamos a tanta gente a sobrellevar la pandemia con nuestro trabajo artístico... no se olviden de nosotros”* (músico, Londres). Se esperaba también que el gobierno mostrara empatía y apreciación por el trabajo cultural, en lugar de sugerir que las/los artistas cambien de carrera⁵: *“¡No nos digan que nos volvamos a formar! Es condescendiente”* (actriz, Londres). La cultura no fue un área de rescate prioritaria para el gobierno y los/as artistas reclamaron que la ayuda fue escasa, inadecuada y tardía. Otras demandas recurrentes se relacionaban con la regulación de las grandes plataformas digitales (Spotify, Youtube, Amazon) a través del establecimiento de impuestos que podrían generar fondos para la cultura independiente. Finalmente, se esperaba también un mayor apoyo económico, más eficaz y con criterios de elegibilidad inclusivos para las/los trabajadoras/es *freelancers*. La renta básica universal o programas piloto para artistas (como en el caso de Irlanda, España o Estados Unidos), visas de trabajo en un contexto post-Brexit, y acceso a espacios de ensayo/entrenamiento, estaban también entre las principales demandas.

En el caso de la Argentina, un pedido urgente era realizar un censo de trabajadores/as de las artes escénicas frente a una percepción generalizada de que el gobierno desconoce al sector cultural: *¿Cómo van a ayudarnos si no saben qué hacemos? ¿Cuántos somos, ni dónde o cómo trabajamos?”* (Comediante, Buenos Aires). El alto nivel de trabajo informal hace difícil dimensionar el tamaño del empleo cultural. Se esperaba un sistema de apoyo económico más eficiente y con criterios de elegibilidad inclusivos, junto a demandas por un salario básico universal. Frente a la imposibilidad de acceder a escenarios y locales de trabajo, las/los artistas esperaban que el Estado generara oportunidades

de trabajo, utilizando infraestructura cultural existente y garantizando presentaciones mensuales, por ejemplo, a través de contratos para espectáculos en los medios y eventos públicos. Se esperaba también asistencia para crear redes de apoyo, promoción y formación para artistas independientes, así como también ayuda para organizarse frente a la dispersión existente en el sector cultural. Otras demandas incluían desgravación fiscal para espacios culturales y capacitación en habilidades artísticas y digitales para construir nuevas audiencias virtuales. Un tema clave fue mejorar el acceso a internet y a equipos digitales (por ejemplo, otorgando subsidios, préstamos o incentivos para la compra de micrófonos, computadoras, cámaras y programas de edición).

El apoyo financiero es, entonces, necesario, pero insuficiente. Los/las artistas independientes esperan que sus gobiernos les brinden apoyo en salud mental, capacitación técnica y acceso a equipos digitales. En el Reino Unido, hubo una mayor preocupación por la salud mental, mientras que en Argentina la brecha digital se vio como un problema mayor. La sensación de que “al gobierno no le importa la cultura” estuvo muy presente en ambos países. El trabajo de sindicatos, organizaciones benéficas y colectivos, como *Help Musicians*⁶ en el Reino Unido y *SAGA*⁷ (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes) en Argentina, fue elogiado por algunos/as artistas por su apoyo financiero (por ejemplo, a través de pagos para gastos de comida, renta y medicamentos) y asistencia psicológica a través de llamados telefónicos durante la pandemia. Estas redes de apoyo y cuidado mutuo entre trabajadores/as de las artes, sindicatos y colectivos (Karmy & Urqueta, 2021) venían no solamente a complementar o cubrir temporalmente el espacio dejado por las políticas culturales, sino también a re-imaginar escenarios radicalmente diferentes para un futuro colectivo post-Covid 19 (De Peuter *et al.*, 2023).

4.4 “Trabajo digno”

Si bien la pandemia visibilizó la fragilidad del trabajo cultural independiente, también reabrió el debate sobre la renta básica universal (también llamada “ingreso” o “salario” básico universal). En el Reino Unido estos debates adquirieron gran centralidad durante y después de la pandemia,

particularmente con la adopción de Irlanda de un plan piloto para artistas en 2022, mientras que en Argentina este tema tuvo menos protagonismo en el campo cultural, aunque sí estuvo presente en la discusión pública.

La propuesta implicaría un pago de dinero semanal o mensual por parte del Estado a todos los individuos, de forma incondicional e independiente de las circunstancias en la que se encuentren, a fin de combatir la desigualdad social, reducir la pobreza y redistribuir la riqueza. El UBI (Universal Basic Income en su original en inglés) es un esquema que no sería exclusivo del sector cultural, sino que abarcaría a toda la sociedad. Sin embargo, resulta relevante en aquellos sectores de la economía que son informales o precarizados, como las artes e industrias culturales y creativas (Standing, 2017). Acceder a un nivel de trabajo digno en el sector cultural a través del UBI permitiría una diversidad en la creación cultural, aumentando la cantidad de trabajadores/as culturales, revelándose quienes están dispuestos/as a trabajar puramente en las artes, cuando la situación financiera básica está salvaguardada, un factor democratizador para los/as trabajadores culturales y también para la generación de propuestas culturales.

En varios países de Europa del norte, como Gales, Escocia, Inglaterra e Irlanda, se están llevando adelante programas piloto con artistas para evaluar si la medida evita que trabajadores/as culturales dependan financieramente de trabajos secundarios, muchas veces no relacionados con el sector, afectando también su desarrollo creativo al no poder estar enteramente dedicados/as a sus proyectos artísticos. Otros, como Finlandia, Francia y España ya han implementado el UBI como política pública, reconociendo que el proceso de un proyecto artístico tiene fases no lucrativas y, por lo tanto, es necesario cubrir dichos períodos de tiempo para poder ejecutar la propuesta cultural. Incluso en un país con tradición neoliberal como es Estados Unidos, se han implementado pilotos de UBI para artistas en San Francisco y Nueva York para analizar si hay cambios en su bienestar y situación socioeconómica.

Si bien constatamos que existen varios experimentos y programas, no hay evidencia suficiente aún para evaluar sus resultados a largo plazo. Futuros estudios debieran explorar si acaso la renta básica

universal puede ser una solución a la precariedad del trabajo cultural, sí contribuiría a revalorizar el trabajo cultural y cómo impactaría en la producción cultural y en la vida laboral de las/los artistas independientes. Las posibilidades reales de su aplicación en países del Sur Global sería otra dimensión por estudiar.

La implementación del UBI, sugerida en los *focus groups* en Argentina y el Reino Unido, liberaría en términos relativos la presión de los/las artistas de prescindir de fondos concursables y podría generar un ambiente más colaborativo dentro del sector (Zarlenga, 2020; Mauro, 2022). Un monto fijo e igual para todos/as permitiría otorgar un piso económico para cubrir necesidades de trabajadores/as culturales y, por otro lado, no afectar los procesos creativos al no tener que postular por fondos concursables, o considerar trabajos secundarios en sectores no creativos (Bisker, 2012). Respecto a este punto, es entendible que los recursos públicos son limitados, y probablemente la idea de implementar el UBI se restrinja presupuestariamente por los mecanismos de financiamiento concursables ya establecidos. Queda entonces preguntarnos si es más deseable un mecanismo fijo, no competitivo y sostenible en el tiempo como el UBI, o un mecanismo variable, competitivo entre pares y de asignación única en el tiempo.

5. Conclusión

La emergencia sanitaria global causada por la pandemia del Covid-19 evidenció de manera cruda las consecuencias devastadoras de desempeñar actividades artísticas bajo condiciones laborales informales y precarias. Los resultados de este estudio, basado en las experiencias de artistas independientes en Buenos Aires y Londres, ponen de manifiesto cómo estos/as trabajadores/as culturales se sintieron abandonados/as, invisibilizados/as y desprotegidos/as por el Estado ante la falta de apoyo financiero, las dificultades para acceder a ayudas y la limitada asistencia brindada a los espacios culturales. A pesar que los/as artistas jugaron un papel crucial durante la pandemia, sosteniendo a la sociedad a través del consumo cultural digital, su situación laboral no fue protegida ni valorada de la misma manera que la de otros trabajadores considerados esenciales. Esta tensión, entre el trabajo

independiente y la precarización estructural que revela la crisis, muestra con claridad las desigualdades inherentes a este campo.

Desde un punto de vista teórico, esta investigación se une a los debates sobre la precariedad laboral y el trabajo cultural. El estudio reafirma que el sector cultural es altamente vulnerable, tanto en términos económicos como sociales, y que el impacto de la pandemia fue particularmente severo debido a la falta de políticas laborales robustas que protejan a los *freelancers* en este sector.

Uno de los aportes principales de este estudio al campo de las políticas culturales es la propuesta de diseñar un marco regulatorio que reconozca las particularidades del trabajo independiente en las artes escénicas. El estudio sugiere que las políticas públicas deben ser más flexibles y adaptadas a las realidades laborales de los/as artistas, quienes a menudo dependen de contratos esporádicos y proyectos temporales. La digitalización acelerada de las artes escénicas, que permitió a algunos/as artistas mantenerse activos/as durante la pandemia, también introduce nuevos retos para las políticas culturales. Las plataformas de *streaming*, si bien abrieron posibilidades de difusión y nuevos ingresos, también aumentaron la precarización, ya que los pagos a los/as artistas suelen ser insuficientes y las regalías derivadas de estas plataformas siguen siendo un tema de gran preocupación. De hecho, esta investigación revela cómo los artistas demandan una regulación más estricta de estas plataformas para garantizar una distribución más justa de los ingresos.

Asimismo, el artículo contribuye al campo de estudios sobre trabajo cultural, destacando la necesidad urgente de implementar mecanismos como la renta básica universal (UBI). Este mecanismo puede transformar radicalmente el campo del trabajo cultural, ofreciendo una base económica que permitiría a los artistas concentrarse en su práctica creativa sin recurrir a trabajos fuera del sector cultural para subsistir. Desde una perspectiva teórica, este concepto dialoga con los debates sobre la redistribución económica y el acceso al trabajo digno en sectores tradicionalmente precarizados.

Otro aspecto importante que aporta esta investigación es la valorización de las nuevas formas de producción y consumo cultural surgidas a raíz de la

digitalización. La pandemia obligó a las/os artistas escénicas/os a resignificar su práctica, adaptándose a formatos digitales que, si bien permitieron la continuidad de su trabajo, también generaron tensiones con la naturaleza misma de la *performance* en vivo. Los desafíos relacionados con la calidad de las grabaciones, la falta de preparación técnica y el distanciamiento del público fueron mencionados como barreras que limitan la plena integración de lo digital en las artes escénicas. No obstante, este estudio también revela que la digitalización abre nuevas oportunidades de acceso a audiencias globales, lo que podría tener un impacto positivo a largo plazo en la democratización del acceso a las artes.

En cuanto a las limitaciones del estudio, es importante reconocer que este análisis se centró en dos ciudades específicas, Buenos Aires y Londres, y en un período excepcional, la cuarentena. Si bien ambas son ciudades con dinámicas culturales vibrantes, sus contextos socioeconómicos y políticos son muy distintos, lo que puede influir en la aplicabilidad de los resultados en otros entornos.

Finalmente, una de las áreas que merece mayor exploración futura es la cuestión del analfabetismo digital y la brecha tecnológica entre el norte y el sur global. La pandemia dejó en claro que, para muchos artistas en contextos de bajos recursos, el acceso a internet y a equipos tecnológicos adecuados sigue siendo una barrera significativa. Este estudio destaca que, en países como Argentina, la infraestructura digital es insuficiente para permitir que los artistas accedan plenamente a las oportunidades que ofrece la digitalización. En este sentido, es fundamental que las políticas culturales incluyan estrategias específicas para reducir esta brecha, garantizando un acceso equitativo a las herramientas digitales y fortaleciendo las capacidades técnicas de los/as artistas en el uso de estas tecnologías.

Notas

1. Este concepto se origina en los *gigs* (eventos, recitales) del mundo de la música, término usado desde principios del siglo XX (Cloonan & Williamson, 2023) y refiere a un modelo de trabajo altamente precario y desregularizado, dominado por trabajadores/as por cuenta propia o empleo temporal subcontratado, sin seguridad social y limitada representación sindical.

2. La investigación se tituló "*Política cultural durante y después de la pandemia: un estudio comparativo sobre la recuperación de las artes escénicas en Londres y en Buenos Aires*" y fue financiada por la British Academy (Septiembre 2020 - Junio 2022). El estudio contó con la aprobación del Subcomité de Ética e Integridad en Investigación de Goldsmiths, University of London, otorgada el 10 Septiembre de 2020.
3. Quienes se dedicaban al arte eran personas vinculadas a rentas patrimoniales, los palacios y las monarquías, que no tenían que trabajar remuneradamente. Hay una asociación de las artes con el entretenimiento de la nobleza y, luego, de la burguesía (Bourdieu, 2012).
4. Siguiendo a Bayardo, las políticas culturales suelen distinguirse entre el modelo europeo sur continental donde el Estado (sea a nivel nacional, regional o municipal) interviene activamente en el diseño y financiamiento de las políticas culturales, y el modelo anglosajón donde la intervención estatal es más limitada y se concentra en la asignación de fondos a organizaciones independientes que son las que otorgan subsidios a las entidades solicitantes.
5. Esto se refiere a un póster elaborado por el gobierno inglés durante la pandemia: 'El próximo trabajo de Fátima (una bailarina de ballet) podría ser en seguridad cibernética. Ella no lo sabe todavía'. La campaña fue recibida pésimamente en el sector artístico y causó críticas y protestas en un contexto de poco apoyo financiero y cancelación de trabajos.
6. *Help Musicians* es una fundación independiente del Reino Unido que ayuda a músicos/as profesionales a desarrollar su carrera y bienestar general a través de sesiones de ayuda psicológica, talleres de formación, asistencia médica y apoyo financiero.
7. SAGAI es una asociación civil de gestión colectiva creada en 2006 para proteger los derechos de propiedad intelectual de actores, actrices, bailarinas/es e intérpretes y distribuir las regalías obtenidas.

Referencias

- Alternativa-Enfoque Consumos Culturales (2021). *Informe Mediatización de las artes escénicas Consumos culturales durante la cuarentena y perspectivas futuras*. Buenos Aires: Alternativa-Enfoque Consumos Culturales. https://static.alternivateatral.com/docs/INFORME_MEDIATIZACION_ARTESESCENICAS_ALTERNATIVAYENFOQUE_MARZO2021.pdf
- Ashton, H. (2023). 'Not Here to Help', a report for *Equity*. *Equity*. <https://www.equity.org.uk/campaigns/policy-work/universal-credit-report>
- Abbing, H. (2014). Notes on the exploitation of poor artists. *JOY FOREVER*, 83.
- Bakere, L. (2020, 23 de Julio). Government too late for UK culture sector in Covid-19 crisis, say MPs, *The Guardian*.
- Banks, M., Gill, R. & Taylor, S. (2013). *Theorizing Cultural Work Labour, Continuity and Change in the Creative Industries*. Routledge.
- Bayardo, R. (2018). La economía cultural, las políticas culturales y el financiamiento público de la cultura. *Turismo y Patrimonio*, (4), 57-68. <https://doi.org/10.24265/turpatrim.2004.n4.05>
- Benjamin, W. ([1936] 2019). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Editorial Godot.
- Bisker, E. (2012). On the Dole: France's "Intermittents du Spectacle" System, or You're An Artist, So You Deserve to Get Paid. *Fringearts* [31 Octubre 2023]. <http://fringearts.com/2012/07/02/on-the-dole-frances-intermittents-du-spectacle-system-or-youre-an-artist-so-you-deserve-to-get-paid/>
- Bourdieu, P. (2012). Capital simbólico y clases sociales, *Herramienta Revista*, <https://www.herramienta.com.ar/?id=1892>
- Brook, O., O'Brien, D. & Taylor, M. (2020). *Culture is bad for you: Inequality in the cultural and creative industries*. Manchester University Press.
- Brooks, S. & Patel, S. (2022). Challenges and opportunities experienced by performing artists during COVID-19 lockdown: Scoping review. *Social sciences and Humanities Open*, 6 (1). <https://doi.org/10.1016/j.ssaho.2022.100297>
- Carey, H., Giles, L., & O'Brien, D. (2023). Job quality in the Creative Industries. *PEC/Nesta*. <https://pec.ac.uk/wp-content/uploads/2024/09/PEC-GWR-Job-quality-in-the-Creative-Industries-Exec-Summary-v3.pdf>
- Catalano, F. (2018). La clase creativa en las ciudades argentinas. Ecosistemas creativos y desarrollo urbano. *Ciudad estadística*. DGEyC - CABA. <https://docplayer.es/94474255-La-clase-creativa-en-las-ciudades-argentinas-ecosistemas-creativos-y-desarrollo-urbanoun-estudio-de-federico-catalano.html>
- Chamberlain, P., & Morris, D. (2021). *The Economic Impact of Covid-19 on the Culture, Arts and Heritage (CAH) Sector in South Yorkshire and comparator regions*. University of Sheffield.
- Cloonan, M., & Williamson, J. (2023). Musicians as Workers and the Gig Economy. *Popular Music and Society*, 46(4), 354-370. <https://doi.org/10.1080/03007766.2023.2231266>
- De Peuter, G., Oakley, K., & Trusolino, M. (2023). The Pandemic Politics of Cultural Work: Collective Responses to the COVID-19 Crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 29 (3), 377-392. <https://doi.org/10.1080/10286632.2022.2064459>
- Feregrino, M. (2021). La batalla detrás del escenario: de la precariedad a la emergencia. *Iberoforum: Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 1 (2), 1-29. <https://doi.org/10.48102/if.2021.v1.n2.142>

- García Canclini, N. (org.) (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. Grijalbo.
- García Canclini, N., Brizuela, J. I., Melo, S. M., & Martínez Matadamas, M. (2023). *Emergencias culturales: Instituciones, creadores y comunidades en Brasil y en México*. Gedisa.
- Hesmondhalgh, D. & Baker, S. (2010). A very complicated version of freedom': Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics*, 30 (1), 4-20. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.10.001>
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2013). *Creative Labour Media Work in Three Cultural Industries*. Routledge.
- Hillman-Chartrand, H., & McCaughey, C. (1989). The arm's length principle: An international perspective. In M. C. Cummings Jr. & J. M. Davidson Shuster (Eds.), *Who is to pay for the arts. The international search for models of arts support* (pp. 43-79). American Council for the Arts.
- Infantino, J. (2011). Working as an artist: Strategies, practices and representations of artistic work among young circus artists. *Cuadernos de antropología social*, (34), 141-163.
- Jaramillo, A. (2023). COVID-19 e incertidumbre laboral: Las experiencias de artistas visuales y escénicos de la Ciudad de México. *Antrópica: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 17 (9).
- Karmy, E., & Urqueta, E. (2021). Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile. *Comunicación y Medios*, 30(44), 93-105. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.61381>
- Marques, C. R., & Gonçalves, L. R. (2022). Impactos da pandemia no sistema das artes visuais brasileiro. *Revista Nuestramérica*, 20, e7012771. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7012771>
- Mateos-García, J., & Bakhshi, H. (2016) *The geography of creativity in the UK: Creative clusters, creative people and creative networks*. NESTA.
- Mauro, K. (2022). Trabajo y artes del espectáculo en la ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia. *Revista Trabajo y Sociedad*, 23 (38). <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/#N%C3%BAmero%2038>
- Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 14 (27), 114-143. <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>
- Peujio, F., Bastiere, A., & González, R. (2023). Impacto del COVID-19 en la Industria Cinematográfica: Inversión e Innovación en los servicios de Streaming. *Análisis económico*, 38(99), 195-210. <https://doi.org/10.24275/uam/azc/dcsh/ae/2023v38n99/peujio>
- Quiña, G. (2023) Scenes of precarity: Conditions, dynamics and challenges for the post-pandemic future of cultural labour in Argentina. *International Journal of Cultural Studies*, 27(4), 474-491. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/13678779231195644>
- Ross, A. (2010). *Nice Work If You Can Get It: Life and Labor in Precarious Times*. New York University Press.
- SInCA. (2020). *Radiografía del empleo cultural en pandemia*. Buenos Aires, Argentina. <https://www.sinca.gob.ar/VerNoticia.aspx?id=74>
- Spiro, N., Perkins, R., Kaye, S., Tymoszyk, U., Mason-Bertrand, A., Cossette, I., Glasser, S., & Williamon, A. (2020). The effects of COVID-19 lockdown 1.0 on working patterns, income, and wellbeing among performing arts professionals in the United Kingdom (April-June 2020). *Frontiers in Psychology*, 11, 594086-594086. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.594086>
- Standing, G. (2017). *Basic income: And how we can make it happen*. Penguin.

- The University of Sheffield. (2021). *The Economic Impact of Covid-19 on the Culture, Arts and Heritage (CAH) Sector in South Yorkshire and comparator regions*. <https://www.sheffield.ac.uk/city-region/enhancing-cultural-vibrancy/covid-research-0>.
- UNESCO. (2021). *Cultural and creative industries in the face of COVID-19: an economic impact outlook*. UNESCO.
- Walmsley, B., Gilmore, A., O'Brien, D. & Torreggiani, A. (2022). *Culture in Crisis: impacts of Covid-19 on the UK cultural sector and where we go from here*. <https://www.culturehive.co.uk/CVlresources/culture-in-crisis-impacts-of-covid-19/>
- Warran, K., May, T., Fancourt, D., & Burton, A. (2022). Understanding changes to perceived socioeconomic and psychosocial adversities during COVID-19 for UK freelance cultural workers. *Cultural Trends*, 32(5), 449–473. <https://doi.org/10.1080/09548963.2022.2082270>
- Zarlenga, M. (2020). Renta Básica Universal, Políticas Público-Culturales y Sector Artístico-Cultural. *Sociedad Futura*.

Sobre las autoras y el autor:

Cecilia Dinardi es Doctora en Sociología por la London School of Economics and Political Science (LSE). Se desempeña como Directora de Investigación y docente de posgrado en el Institute for Creative and Cultural Entrepreneurship (ICCE) de Goldsmiths, University of London.

Ana Wortman es Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Investigadora en Estudios Culturales del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, y profesora de Teoría Sociológica Contemporánea. Es miembro del GT CLACSO sobre Políticas Culturales en América Latina.

Matías Muñoz Hernández es Doctor en Economía Cultural de City, University of London. Investigador en exportación de productos creativos, medición de actividades culturales, y evaluación socioeconómica de trabajadores culturales. Habiendo trabajado para WIPO, UNESCO, BID, Queen Mary, University of London y Goldsmiths, University of London.

¿Cómo citar?

Dinardi, C., Wortman, A., & Muñoz-Hernández, M. (2024). Políticas culturales, precariedad laboral y digitalización en las artes escénicas de Londres y Buenos Aires. *Comunicación y Medios*, 33(50), 28-39. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2024.73777>