

Valoraciones sobre el trabajo en jóvenes músicos¹

Entre la precarización y la autogestión

Cecilia Ros

UNL, Argentina

roscecil@mail.com / ORCID:0009-0004-5588-1471-1471

Recibido: 1 de diciembre de 2025. **Aceptado:** 24 de febrero de 2026.

Resumen

El artículo presenta un análisis exploratorio de enfoque cualitativo basado en 40 entrevistas a jóvenes músicos del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) que se desempeñan como artistas independientes y no asalariados. El estudio aborda la precarización laboral en el ámbito artístico, poniendo el acento en su articulación con la autogestión, la vocación y la búsqueda de sentido en el trabajo. Se evidencia una tensión constante entre el placer que proviene de la actividad artística y las dificultades económicas y organizativas que enfrentan como ingresos inestables, falta de derechos laborales y la necesidad de combinar múltiples actividades para sostenerse económicamente. El análisis identifica etapas en la profesionalización musical que incluyen desde el descubrimiento hasta la consolidación y reinención continua, destacando cómo los jóvenes músicxs valoran la sensibilidad, la creatividad y la autonomía, aunque reconocen la autoexplotación que conlleva esta independencia. Además, se examinan las condiciones específicas del trabajo y la dinámica subjetiva sufrimiento-placer, en la que el sufrimiento nace de las condiciones precarias y la sobreexigencia, mientras el placer proviene del reconocimiento, la expresión artística y el sentido de comunidad. En conjunto, el artículo propone que el modelo de trabajo artístico independiente actual está marcado por la coexistencia conflictiva entre la libertad creativa y la inestabilidad material, subrayando la necesidad de repensar las condiciones laborales en el sector cultural para garantizar derechos y sostenibilidad a los trabajadores jóvenes del arte.

Palabras clave: jóvenes | trabajo artístico | subjetividad | precarización

Job evaluations in young musicians

Between precarization and self-management

Abstract

This article presents an exploratory qualitative study based on 40 interviews with young independent musicians from the metropolitan area of Buenos Aires living from non-salaried artistic work. The study addresses labor precarization in the artistic field, highlighting how it intertwines with self-management, vocation, and the search for meaning in work. The findings reveal a persistent tension between the pleasure derived from artistic activity and the economic and organizational difficulties faced, such as unstable incomes, lack of labor rights, and the need to combine multiple activities to sustain livelihoods. The analysis identifies stages in the professionalization of musicians, from discovery to consolidation and continuous reinvention, emphasizing the importance of sensitivity, creativity, and autonomy despite the self-exploitation inherent in independence. Working conditions and the subjective suffering-pleasure dynamic are examined, showing that suffering arises from precarious conditions and overexertion, while pleasure comes from recognition, artistic expression, and community. Overall, the current model of independent artistic work is marked by the contradictory coexistence of creative freedom and material instability, underscoring the need to rethink labor conditions in the cultural sector to ensure rights and sustainability for young artists.

Keywords: young people | artistic work | subjectivity | precarization

1. Introducción

La precarización laboral y la informalidad vienen creciendo desde hace décadas y tienen como población especialmente afectada a los jóvenes y a las mujeres. Esto ha contribuido a que el modelo de un trabajo independiente y/o sin derechos laborales garantizados constituya hoy la normalidad dentro de las formas de empleo que experimenta este grupo etario.² Esto se profundiza si las actividades en las que se insertan están vinculadas al ámbito de la cultura. Según estudios recientes del ámbito nacional y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires,³ los trabajadores de la cultura tienen –junto a los sectores de Construcción y Comercio– la mayor proporción de empleo no asalariado. Asimismo, tienen la mayor proporción de empleo joven –después de Gastronomía–.

En Argentina, el desarrollo del arte como escenario laboral de los jóvenes ha experimentado un gran crecimiento a partir de las denominadas “industrias creativas”, la enorme cantidad de oferta de carreras y titulaciones en “gestión cultural”, así como el peso de las actividades artístico-culturales. Sin embargo, las condiciones laborales de quienes producen estos “bienes y servicios” se encuentran atravesadas por la informalidad y la precarización laboral.

En este artículo presentamos una primera lectura de 40 entrevistas realizadas a jóvenes músicos en el marco de un proyecto de investigación que se inicia en abril del 2025, cuyo objetivo central es analizar los sentidos del trabajo, los modos de organización laboral y la dinámica placer-sufrimiento en jóvenes artistas del ámbito de la música y las artes circenses.⁴ La

población está conformada por jóvenes de hasta 35 años⁵ que residen en la Ciudad de Buenos Aires y alrededores (AMBA) y que viven de su trabajo como artistas bajo condiciones de inserción laboral independiente y no asalariada. Se trata de un estudio exploratorio-descriptivo, de enfoque cualitativo, con diseño transversal y carácter prospectivo, para el cual se implementan entrevistas individuales y colectivas a jóvenes artistas de las disciplinas seleccionadas, así como la observación de espacios de trabajo (ensayos e interpretaciones destinadas al público).

2. El trabajo artístico a partir de estudios recientes

La UNESCO (2019) emitió recomendaciones sobre la condición del artista, en las que subraya la necesidad de garantizar protección, seguridad y apoyo a los trabajadores culturales. En la misma línea, la Organización Internacional del Trabajo (OIT, 2023) vincula la informalidad del trabajo artístico con la atipicidad de sus modalidades laborales y con las condiciones contemporáneas de contratación en las industrias culturales.

Diversos autores sostienen que analizar la especificidad del trabajo artístico exige ampliar la noción tradicional de trabajo. En este sentido, el desempeño artístico puede conceptualizarse como una modalidad de trabajo *no clásico*⁶ o *atípico*.⁷

La condición atípica de las relaciones de producción en el ámbito del espectáculo – dependientes del favor del público y productoras de una mercancía con valor económico y simbólico– no solo dificulta su regulación, también contribuye a la invisibilización del ejercicio del espectáculo como trabajo (Bulloni et al, 2022) y al debilitamiento del reconocimiento social de los artistas como trabajadores (Mauro, 2020).

Entre las características que lo configuran como atípico se destacan, entre otras, su tendencia a la autonomía, el estímulo a la inventiva y, de modo paradójico, la presencia frecuente de rasgos de dependencia laboral; así como su representación social como trabajo creativo, subjetivado y positivamente connotado, que, sin embargo, condensa los rasgos típicos del trabajo precario en términos de incertidumbre e inseguridad laboral.

Un primer relevamiento de la producción científica reciente en este campo permite identificar aportes significativos. Ferrandis (2019) define a las artes escénicas como “los montajes artísticos cuyas disciplinas están relacionadas con las artes vivas (teatro, música, pantomima, máscaras, danza, circo, etcétera), donde el cuerpo es movimiento”. En los documentos nacionales que relevan las actividades culturales las artes escénicas incluyen al teatro y al circo, entre otros, mientras que los llamados “servicios musicales” se analizan de forma separada.⁸ Un rasgo distintivo del campo musical, en comparación con otras disciplinas artísticas, es la existencia de un ente regulador nacional como el Instituto Nacional de la Música (INAMU), así como de espacios de representación gremial y defensa de derechos laborales como el Sindicato

Argentino de Músicos (SADEM), la Asociación Argentina de Intérpretes (AADI) y la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC).

Bulloni y Del Bono (2019) sintetizan la tensión central que atraviesa la producción teórica en este campo del siguiente modo:

Según un enfoque, los trabajadores de las industrias culturales se encuentran en una posición de privilegio en el nuevo orden económico, pero están atravesados por profundas ambivalencias. Es probable que posean mayores dosis de autonomía, reflexividad y creatividad en su trabajo, pero también, una intensa inseguridad e incertidumbre a raíz de las modalidades de organización tan flexibles que predominan en estos escenarios (Lash y Urry, 1998). Otras lecturas, más actuales y críticas, problematizan la difusión del término trabajo creativo en la retórica neoliberal, que aparece fuertemente asociado con la figura del emprendedor individual, apelando a la carga simbólica positiva que reviste el trabajo artístico en el imaginario colectivo. La promoción de las figuras de productores autónomos o emprendedores culturales supone, para estos trabajadores flexibles, una situación de vulnerabilidad adicional al dejarlos excluidos de las regulaciones y protecciones laborales (Oakley, 2014 y Quiña, 2018 en Bulloni y Del Bono, 2019: 93).

Mauro (2020) distingue entre disciplinas artísticas cuya producción da lugar a obras susceptibles de generar ingresos mediante ventas, derechos de autor y derechos conexos (artes visuales, música, audiovisual, literatura), y aquellas de carácter eminentemente performativo, que dependen casi exclusivamente del encuentro entre artista y espectador, lo que limita las fuentes de ingreso disponibles. La autora plantea que se registra en la historia de occidente una progresiva desvinculación del cuerpo en la manipulación directa de los materiales, lo que ha redundado en una jerarquización entre las artes que admiten desempeños más intelectuales que físicos, como las letras y la composición o la pintura y la escultura (en la que el/la artista puede delegar la ejecución de su diseño), por sobre artes performativas como la danza, el teatro, la ejecución de instrumentos, el canto o el circo. Esto puede observarse también en la producción teórica. En línea con esta jerarquización histórica entre disciplinas, Potiron (2024) observa que en la producción psicoanalítica dedicada al arte predominan los estudios sobre literatura y pintura, en detrimento de disciplinas más colectivas y corporales, como la danza o la música.

Mauro (2018a, 2018b) viene investigando desde la programación UBACyT las condiciones del trabajo artístico en general y, en diversas disciplinas como teatro y música, en particular. Desde la sociología del trabajo, Bulloni (2017, 2020) y Bulloni y Del Bono (2019) han trabajado sobre las condiciones y la organización del trabajo del sector audiovisual, dando cuenta del carácter contradictorio de este trabajo precario, que tiende a ser autónomo y vocacional, pero que también constriñe a partir de formas clásicas y renovadas de explotación y dependencia.

Desde la psicodinámica del trabajo, aunque son menos los estudios, se abordan categorías como: trabajo prescripto-trabajo real, dinámica sufrimiento-placer, implicación subjetiva, estrategias de defensa, el trabajo en músicos (Capuzzo, 2023), artistas de teatro (Potiron, 2024), bailarinas (Segnini y Lancman, 2011), y en varias de estas disciplinas (Nascimento y Livramento Dellagnelo, 2018). Por su parte, la publicación de uno de los últimos números de la revista francesa *Travailler* (2024/2 n° 52) aborda *Le travail artistique*, a partir de diversos artículos sobre el trabajo de bailarinas, actores, músicos, entre otros.

En su clásico análisis sobre los músicos de jazz, Becker (2009; Becker y Faulkner, 2011) propone una perspectiva sociocultural que los inscribe en una subcultura con normas y valores propios, en contraste con los de la sociedad dominante. El autor subraya que la creación artística constituye una empresa colectiva, en la que intervienen no solo los músicos, sino también técnicos, promotores y audiencias, quienes participan activamente en la producción y validación de la obra. La pertenencia a esta comunidad de músicos de jazz brinda a sus miembros un sentido de identidad y pertenencia, fundamental para resistir la estigmatización externa. Becker conceptualiza a los músicos de jazz como “desviados”, no en un sentido peyorativo, sino como actores que operan bajo reglas específicas que les otorgan legitimidad dentro de su propia esfera social, ofreciendo un sostén identitario frente a las presiones de conformidad externas.

Becker (2009) también se enfoca en las tensiones que surgen entre la autonomía creativa de los músicos y las exigencias comerciales que impone el mercado. Esta lucha por el control sobre la obra artística refleja un conflicto de poder que no solo afecta la producción musical, sino que repercute en la identidad y bienestar emocional de los artistas. La constante negociación entre satisfacer las expectativas del público y mantenerse fiel a sus impulsos creativos pone de manifiesto un proceso de resistencia y adaptación. Becker sugiere que esta tensión genera dinámicas complejas donde los músicos buscan equilibrar la presión externa con el sentido de comunidad interna, revelando cómo el arte, la identidad y el poder se entrelazan en la vida cotidiana de los músicos de jazz.

Por su parte, Barros y Melo (2019) destacan que las comunidades artísticas generan redes de interdependencia afectiva y de confianza que desafían las lógicas del trabajo convencional, favoreciendo prácticas de cuidado, cohesión social, solidaridad y ofreciendo modelos alternativos de relaciones laborales.

3. Metodología

En esta oportunidad se presenta el análisis de contenido de la información producida a partir de 40 entrevistas realizadas a jóvenes músicos que cumplen con los siguientes criterios de inclusión: tener menos de 35 años, vivir de su trabajo como músicos y no encontrarse bajo una relación laboral asalariada, de modo tal que al menos el 70% de sus ingresos provengan del

trabajo independiente. El muestreo fue de tipo intencional y contempló, en partes iguales, cuatro grupos diferenciados: cantantes, violinistas, músicos populares –predominantemente guitarristas y pianistas– y directores y arregladores.

La composición del grupo entrevistado presenta las siguientes características. En relación con el género autopercebido, el 55% se identifica como varón y el 45% como mujer. En cuanto a la edad, el 42,5% tiene entre 26 y 30 años, el 20% entre 20 y 25 años y el 37% restante entre 31 y 35 años. Respecto del lugar de residencia, el 65% vive en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el 20% en el conurbano bonaerense y el 15% en la ciudad de La Plata. En relación con la convivencia, el 47,5% vive solo/a, el 22,5% con su pareja, el 20% con parte de su familia nuclear, mientras que dos personas viven con amigos, una con su pareja e hijos y otra con su hijo.

Las entrevistas, de tipo semiestructuradas, fueron elaboradas y supervisadas por el equipo de investigación y aplicadas por cuatro estudiantes de música de la Licenciatura en Música de cámara y sinfónica de la Universidad Nacional de Lanús en el marco de sus proyectos de trabajo final, integrados al proyecto de investigación en curso.⁹

4. Análisis de resultados

A los fines de este artículo se retoman algunas de las principales categorías de análisis desarrolladas en el marco de la investigación: valoraciones sobre el trabajo artístico, condiciones y organización del trabajo y dinámica sufrimiento-placer. En lo que sigue, se presentan definiciones conceptuales de cada una de estas dimensiones, articuladas con el análisis de los resultados empíricos.

4.1. Valoraciones sobre el trabajo artístico

Se analizan los sentidos del trabajo en tanto remiten, por un lado, al lugar que este ocupa en el proyecto vital de los sujetos y, por otro, a las significaciones atribuidas a la actividad artística como forma específica de trabajo (Ros y Linne, 2023). Este abordaje supone identificar procesos de significación que forman parte de la vivencia subjetiva del trabajo, entendida como una totalización singular de una realidad interpretada a la luz de experiencias previas. En este proceso intervienen condicionamientos de clase o sector social, de género, raza y cultura, así como trayectorias laborales, expectativas, anhelos y condiciones intrapsíquicas (Dejours, 2012).

Los ejes a partir de los cuales se indagaron las valoraciones sobre el trabajo se vinculan con: a) las diferencias entre el trabajo artístico y otros tipos de trabajo; b) la trayectoria de profesionalización; y c) los hitos que contribuyen a identificar el arte como trabajo. Si bien la dimensión de la tensión sufrimiento-placer podría integrarse a una definición ampliada de estas

valoraciones, se la aborda de manera independiente, en función del estatuto específico que este concepto adquiere en el marco de la psicodinámica del trabajo.

Una de las preguntas formuladas indagó si los entrevistados consideraban que el trabajo artístico podía equipararse a cualquier otro trabajo y, en caso contrario, cuál estimaban que era su especificidad. Frente a esta comparación, las respuestas se concentraron principalmente en las condiciones en que dicha actividad se desarrolla. Así, la mayoría sostuvo que, si bien debería ser valorado de igual modo, en la práctica exige una dedicación que excede los marcos horarios convencionales: supone una preparación constante y, con frecuencia, una forma de “autoprecarización voluntaria, por pasión”.

Más allá de estas condiciones, una parte de los entrevistados señaló que el trabajo artístico se distingue de otros por su fuerte componente emocional y su estrecha vinculación con la expresión, las relaciones humanas y la creatividad. En este sentido, es percibido como un trabajo “menos sufrido” que otros, en tanto brinda disfrute y placer; no obstante, se advierte sobre los riesgos de una romantización del arte que, en ocasiones, contribuye a justificar la desvalorización económica de la actividad.

La descripción de la actividad participa de los rasgos del trabajo vinculado al trabajador independiente: la necesidad de organizarse, buscar oportunidades, manejar horarios flexibles e ingresar a redes laborales propias, que muchas veces no se aprenden en los espacios de educación formal. No siempre está pautado por rutinas fijas, implica mucha gestión invisible (vinculada a la promoción y visualización de la actividad y del intérprete, a la logística – transporte y acarreo de instrumentos, revisión de instalaciones y sistemas de apoyo–, a la gestión de modos de contratación y pagos, al mantenimiento de instrumentos y a los ensayos, entre otros), dedicación y horas extras no remuneradas. A pesar de ello, no deja de reconocerse como una carrera: los músicos reconocen que su “trabajo” requiere años de preparación y capacitación similar (o mayor) a otras carreras universitarias.

En la prueba piloto de las entrevistas emergió la sensibilidad como un elemento característico del trabajo artístico, razón por la cual se indagó específicamente sobre las valoraciones asociadas a esta cualidad. La sensibilidad es percibida como una condición esencial, construida y cultivada a lo largo de la trayectoria formativa y laboral. Se la vincula con la capacidad de transmitir emociones, de estar permeable a ellas y de establecer una conexión significativa con el público. No es algo con lo que se nace necesariamente, sino que se cultiva a través del trabajo y la experiencia artística:

La sensibilidad es algo que se construye y que se cultiva... no somos sensibles por naturaleza sino por la búsqueda (Varón, 35 años, pianista).

Uno trabaja la sensibilidad al estar en contacto con la música, con las emociones y con la interpretación, no es algo innato (Varón, 25 años, violinista).

Los artistas tienen una sensibilidad especial que se desarrolla con la formación y la práctica (Mujer, 37 años, cantante).

El trabajo para cultivar la sensibilidad también se vincula con la apertura emocional, la capacidad de vivir y entender distintas experiencias, y se trabaja a través de la formación integral, la introspección, la terapia y la experiencia vivida:

La sensibilidad se trabaja con la vida, la experiencia, la formación y también con la introspección y la terapia (Mujer, 33 años, directora coral).

La sensibilidad también implica estar en conexión con el público para conmoverlo, siendo un canal de transmisión de emociones.

El artista busca conmover al público, y la sensibilidad es esencial para lograr ese contacto (Mujer, 30 años, guitarrista).

Algunos destacan que la sensibilidad no es privativa de los artistas ni es igual en todos. Hay personas sensibles fuera del arte y artistas poco sensibles:

He visto artistas con muchísima sensibilidad y otros que no; la sensibilidad es personal y depende del compromiso con el arte (Varón, 25 años, violinista).

Hay gente que no es artista, pero es muy sensible y artistas que no lo son (Varón, 35 años, director orquesta).

En los relatos de los entrevistados, la profesionalización del trabajo artístico aparece asociada tanto a la formación académica como al aprendizaje autodidacta y la experiencia práctica. Las fuentes y espacios de formación configuran un abanico de instancias que pueden ser conceptualizadas en términos de etapas sucesivas.

- *Etapas inicial o de descubrimiento.* Incluye el primer contacto con la música, generalmente durante la infancia o la adolescencia, cuando esta es vivida como una actividad recreativa o un pasatiempo. La motivación surge del interés personal, la influencia familiar o el entorno sociocultural, y la formación formal aún no se traduce en un proyecto laboral. En el estudio coordinado por Karina Mauro (2025), se identifica que

el 64% de los músicos encuestados afirma haber tomado clases con maestros/as particulares. El aprendizaje formal aparece representado con un 43% con formación terciaria y 25% con formación universitaria (cuya oferta es menor y más reciente). Un 15% afirma ser autodidacta.

- *Decisión de profesionalizarse.* Se caracteriza por la integración progresiva de la música a la vida cotidiana con mayor disciplina y dedicación. En esta fase emerge la aspiración de vivir del trabajo artístico, se intensifica la búsqueda de ingresos y se valoriza la formación formal y la obtención de titulaciones.
- *Construcción de carrera.* Implica la búsqueda activa de oportunidades laborales, la combinación de actividades (docencia, conciertos, proyectos colectivos) y el desarrollo de competencias de autogestión, organización y planificación estratégica. Se reconoce que no basta con el talento y se enfatiza la importancia del estudio continuado y la gestión de la carrera.
- *Consolidación profesional.* Se asocia con mayores niveles de estabilidad, reconocimiento y experiencia, aunque persisten condiciones de precarización e inestabilidad estructural. Tocar en orquestas, grupos, coros o proyectos, y empezar a ser conocido en el mundo artístico. Aquí el trabajo se siente más “profesional”, con contratos, remuneraciones consistentes y responsabilidades laborales definidas.
- *Trayectoria y reinención continua.* Da cuenta de la necesidad permanente de actualización, diversificación de roles y adaptación a contextos cambiantes, reafirmando el carácter abierto y no lineal de las trayectorias artísticas. La idea del artista como un trabajador de la autogestión sigue vigente, con una mezcla de planificado e imprevisto en el desarrollo de la carrera. Algunos relatan cambios de rumbo y ampliación de roles a la docencia, dirección, producción u otros ámbitos dentro del arte.

De cualquier forma, no se puede desconocer que la profesionalización depende de capitales previos (familia, acceso a maestros, posibilidad de migrar a CABA), reproduciendo desigualdades de clase/territorio.

Entre los principales hitos que contribuyen a reconocer la música como trabajo se destacan: a) la obtención de los primeros ingresos económicos; b) el inicio de la educación formal y la obtención de titulaciones; y c) el reconocimiento y la valoración externa, tanto por parte del público como de los pares. Estos momentos operan como marcadores simbólicos que consolidan la identidad profesional y la legitimación social del trabajo artístico.

4.2. Condiciones y organización del trabajo

Al abordar la organización del trabajo, particularmente desde la psicodinámica del trabajo, partimos del supuesto de que el trabajo no se reduce al empleo, sino que en el acto de trabajar interviene la subjetividad en su conjunto, al poner en juego dimensiones intrasubjetivas e intersubjetivas de carácter emocional, cognitivo, inconsciente, social y cultural. Desde esta perspectiva, el trabajo transforma la realidad y, simultáneamente, transforma a quien trabaja. En este marco, la actividad subjetivante no se define solo por la tarea en sí misma, sino por la producción psíquica y cultural que emerge de la experiencia vivida –del ingenio– frente a la

resistencia de lo real, es decir, ante el fracaso objetivo que supone lo real del trabajo (Dejours, 1998, pp. 46-47).

La distinción entre organización prescripta y organización real del trabajo permite dar cuenta de un desfase irreductible entre la tarea definida por la organización del trabajo y la actividad efectiva que se realiza. Lo real del trabajo se manifiesta como una experiencia afectiva de fracaso, que de inmediato se transforma en un enigma que exige ser traducido. En este sentido, el trabajo real se caracteriza por “aquello que, en el mundo, se hace conocer por su resistencia al dominio técnico y al conocimiento científico”; es decir:

Aquello donde fracasa la técnica después de que todos sus recursos han sido utilizados correctamente. Es lo que se nos escapa y se convierte, a su vez, en un enigma a descifrar [...] Lo real... es la parte de la realidad que resiste a la simbolización (Dejours, 1998: 41).

El proceso productivo de las artes escénicas suele desarrollarse en el marco de proyectos específicos y comprende tanto un proceso creativo como uno de producción artística. Este proceso presenta características distintivas en relación con los que se desarrollan en otros sectores de la economía (Asuaga et al, 2005) y consta de diversas etapas: generación de la idea, montaje de la obra, ensayos, estreno, explotación y giras.

Desde una perspectiva económica, siguiendo a Bonet y Planas (2009), en el ámbito de la producción escénica es posible distinguir seis modelos de organización: circuitos públicos, circuitos comerciales privados, compañías históricas, compañías independientes, empresas *ad hoc* y microcompañías. Las tres primeras modalidades se inscriben en lo que habitualmente se denomina ámbito oficial de producción o circuito oficial, mientras que las tres restantes se desarrollan de forma autogestiva y requieren dispositivos organizativos de carácter colaborativo.

Dentro de la organización del trabajo, indagamos la construcción de la jornada laboral, los niveles de ingresos y la percepción de precarización en relación con su actividad. Asimismo, exploramos las motivaciones para cambiar –o no– hacia un trabajo con mayores derechos laborales garantizados.

Las respuestas a la pregunta por cómo es una semana tipo de trabajo y cuánto tiempo de dedicación supone muestran que, aunque las rutinas son variadas, la carga horaria oscila entre las 20 y las 40 horas semanales, distribuidas entre clases, ensayos y presentaciones. Los días combinan actividades diversas, que incluyen desde la práctica personal hasta los ensayos y las actuaciones en vivo. En muchos casos, se trata de trabajos *ad honorem*, prácticas y tareas de preparación realizadas fuera de los horarios formales.

En relación con la suficiencia de la remuneración para sostener la vida cotidiana, las respuestas se distribuyen entre quienes señalan que los ingresos alcanzan, aunque a costa de combinar múltiples actividades para conformar un monto aceptable, y quienes manifiestan recibir ayuda familiar para afrontar las dificultades económicas.

En cuanto a las condiciones de contratación, la mayoría se desempeña como monotributista, trabaja sin registración o mediante contratos esporádicos, modalidades que generan altos niveles de incertidumbre económica. Las relaciones laborales se caracterizan por el pago tardío, los bajos salarios y una remuneración por hora insuficiente en relación con las demandas y los esfuerzos requeridos, así como por la ausencia de derechos laborales básicos (vacaciones, aguinaldo, licencias por enfermedad, aportes jubilatorios, entre otros).

En este marco, el 70% de los jóvenes entrevistados valora su trabajo como precario. Lejos de constituir una condición homogénea, la precariedad en este sector se expresa en un espectro de experiencias que abarca desde la informalidad contractual hasta la devaluación del trabajo y del trabajador, afectando de manera diferencial a cada profesional.

4.2.1. Precariedad como informalidad contractual y desprotección social (núcleo duro de la precarización)

La informalidad laboral constituye el pilar fundamental sobre el cual se asienta la estructura de la precarización en el sector musical. Más que una mera ausencia de contratos, representa el principal mecanismo mediante el cual el riesgo sistémico –enfermedad, inestabilidad laboral, ausencia de aportes jubilatorios– es transferido desde los contratantes y las instituciones hacia el trabajador individual. Esta práctica generalizada priva a los artistas de derechos laborales básicos y los ubica en una posición de vulnerabilidad estructural, habilitando y profundizando otras formas de precariedad económica y simbólica.

El trabajo no registrado, o “en negro”, constituye la modalidad más extendida. En sus expresiones más sofisticadas, la informalidad adopta la forma del ocultamiento deliberado de la relación laboral, incluso por parte de entidades públicas. Rubén (director de orquesta, 35 años) describe cómo su remuneración se canaliza mediante “subsidios” dirigidos al coro, y no a él en tanto profesional, un mecanismo que invisibiliza su función directiva. Esta práctica se agrava en escenarios de tercerización, como el relatado por Ariadna (violinista, 30 años), donde el pago se efectúa a través de un colega en lugar de la institución contratante. Este dispositivo diluye la responsabilidad del empleador y acentúa al máximo la indefensión del músico.

Esta desprotección estructural genera las condiciones para una precariedad económica crónica, cuyo impacto en la vida cotidiana de los artistas constituye el efecto más inmediato y palpable de la informalidad laboral.

4.2.2. Precariedad como inestabilidad económica y pluriempleo (precarización económica)

Las dimensiones económicas de la precarización ejercen el impacto más directo en la vida cotidiana de los músicos. La inestabilidad crónica, la insuficiencia de los ingresos y la necesidad de recurrir al pluriempleo no constituyen meros inconvenientes, sino condiciones estructurales que condicionan la viabilidad de una carrera en la música y producen un desgaste permanente. La insuficiencia de los ingresos se expresa de diversas maneras, tal como lo evidencian los siguientes testimonios:

- *Ingresos que no cubren necesidades básicas.* El caso de Augusto (cantante, de 34 años) es elocuente. Afirma que la totalidad de sus ingresos “apenas me alcanza para pagar el alquiler, comprar la comida y tener una mínima salida de ocio”, lo que le impide categóricamente el ahorro o la adquisición de bienes.
- *Remuneración desproporcionada al esfuerzo.* Existe una percepción generalizada de que la paga no se corresponde con el alto nivel de preparación. Martina (cantante, de 26 años) señala que “la cantidad de ensayos que se nos pide para una función nunca se corresponde con lo que uno termina cobrando”, mientras que Lara (violinista, de 23 años) recalca que la remuneración no contempla los “años de preparación” y especialización requeridos.
- *Sueldos por debajo de otros sectores.* La comparación con otras profesiones evidencia la subvaloración económica. Carola (baterista, de 33 años) indica que, a pesar de ser una profesional con título terciario, los honorarios “suelen ser bajos comparado con [...] sueldos de empleados de comercio”.
- *Inestabilidad laboral.* Michelle (cantante, de 29 años) describe esta dinámica como un ciclo que no permite “una estabilidad económica, y tampoco una estabilidad mental”, donde se alternan períodos de “mucho trabajo” con otros en los que “no hay nada”. Esta irregularidad es corroborada por Ana (cantante, de 32 años) con los ingresos de sus clases particulares.

En este contexto, el pluriempleo se convierte en una atomización forzada de la trayectoria profesional. Lejos de ser una elección, la diversificación de actividades es la única vía para alcanzar un ingreso digno. Tamara (directora de coro, 33 años) es clara: “si quieres vivir de la música solamente tenés que hacer un montón de cosas”. Julian (violinista, de 36 años) y Nicolas (celista, de 35 años) refuerzan esta idea, enumerando la necesidad de combinar docencia, producción y arreglos para subsistir. Nicolas afirma que necesita “tres laburos para poder estar bien”, evidenciando que una sola fuente de ingresos es insuficiente.

4.2.3. Precariedad como déficit de econocimiento

La precarización en el sector musical trasciende las dimensiones contractuales y salariales para manifestarse también en el déficit de reconocimiento y de remuneración del capital humano acumulado y del trabajo intelectual invertido. Esta labor, que incluye la preparación, el estudio

y la inversión personal, constituye una carga económica y temporal que recae casi exclusivamente sobre el músico, contribuyendo a la devaluación de la complejidad real de su trabajo.

Los testimonios revelan diversas formas de trabajo no remunerado inherentes al ejercicio profesional, entre ellas: el tiempo de práctica y estudio, los costos y la duración de la formación, y la inversión en instrumentos, entre otras.

- *Tiempo de práctica y estudio.* El trabajo central del músico no es considerado parte de la jornada laboral. Carola (baterista, 33 años) afirma que “no está contemplado gran parte del trabajo que es practicar el instrumento”, mientras que Lara (violinista, 23 años) complementa que la contabilización de las horas de trabajo “no cuenta la cantidad de horas que tuvo que estar antes para poder desarrollar bien ese trabajo”.
- *Inversión en instrumentos.* La adquisición y el mantenimiento de equipos de alta calidad constituyen un requisito indispensable para el desempeño profesional; sin embargo, esta inversión no se reconoce en los honorarios y se configura como un costo invisible asumido íntegramente por el artista.
- *Respeto en las relaciones laborales y reconocimiento del trabajo.* Lionel (multiinstrumentista, 33 años) describe cómo los municipios intentan “regatear” el caché a los artistas locales, mientras pagan “cuatro veces más” a músicos provenientes de otros lugares. Más allá de la dimensión económica, esta subvaloración se manifiesta como una forma de violencia simbólica. Asimismo, los esquemas de contratación pública suelen eludir el reconocimiento profesional de los músicos. Rubén (director de orquesta, 35 años) y Diego (pianista, 35 años) señalan que son contratados bajo figuras administrativas que no se corresponden con su rol efectivo. Diego relata haber sido contratado como “un personal más del municipio”, y no como docente, modalidad que le impide generar antigüedad y acceder a beneficios laborales.

Esta falta de reconocimiento se traduce en una notable desconexión entre la experiencia acumulada y la remuneración.

Desde la psicodinámica del trabajo, la dinámica del reconocimiento constituye una de las condiciones centrales asociadas a la díada placer-displacer. Los juicios –de belleza y de utilidad– emitidos tanto por pares como por superiores, contratantes y públicos/espectadores acerca de la calidad del trabajo artístico tienen una incidencia decisiva en la construcción identitaria de quien trabaja.

Por otra parte, en aproximadamente un tercio de los entrevistados emergen valoraciones que se distancian de la vivencia de precarización. En estos casos, se recurre a argumentos que remiten tanto a la agencia personal y al posicionamiento en el mercado como a la existencia de estructuras formales de apoyo.

- *Elección de la independencia.* Desde esta perspectiva, el trabajo autónomo no es concebido como una condición impuesta, sino como una elección orientada a la búsqueda

de libertad y flexibilidad. Federico (pianista, 30 años) redefine su situación no como precaria, sino como “trabajo independiente como emprendedor”, subrayando la agencia y la voluntariedad implicadas en su modalidad laboral.

- *Posicionamiento en nichos de alto valor.* La especialización y la posibilidad de insertarse en segmentos del mercado con mayor poder adquisitivo pueden generar condiciones económicas no precarias. Elías (violinista, 29 años) constituye un ejemplo ilustrativo, al haber realizado un “trabajo de concientización con mis alumnos sobre el valor de las clases”, lo que le permite vincularse con personas que reconocen y pueden remunerar adecuadamente su labor. En la misma línea, Marianela (cantante, 24 años) señala que las fiestas representan una fuente de ingresos más efectiva que los conciertos.
- *Estructura de apoyo formalizada.* La existencia de una estructura intermediaria formal – como una productora– que asume el riesgo empresarial y las tareas logísticas reduce significativamente la incertidumbre que caracteriza a la precariedad laboral. Nicolás (violinista, 36 años) describe esta situación como “un lujo”, ya que la productora se encarga de todos los aspectos organizativos, permitiéndole concentrarse exclusivamente en su desempeño artístico.
- *Enfoque en la función social.* La percepción de precarización tiende a atenuarse cuando el trabajo se inscribe en proyectos con un fuerte componente social o “humanitario”, en los cuales el bajo salario es aceptado por “común acuerdo” en función de un objetivo colectivo. Camila (violinista, 29 años) explica que su labor apunta a sostener un espacio musical accesible para niños y jóvenes de bajos recursos.

Adicionalmente, se registran posicionamientos intermedios que ponen de relieve que la percepción de la precariedad no adopta una lógica estrictamente binaria. Dalila (cantante, 29 años) expresa esta ambivalencia: “No siento que sea un trabajo precario, pero no puedo decir que cobro lo que considero que debería cobrar”. De manera similar, Erik (director de orquesta, 29 años) se ubica en un punto medio, al reconocer que “no creo que esté tan precarizado porque podría ser mucho peor”, aunque admite que “se podría ganar muchísimo más”. Estas miradas resultan clave para comprender la complejidad del fenómeno.

A partir de las valoraciones analizadas, resulta pertinente interrogar qué definición de trabajo precario subyace en este grupo de jóvenes músicos. Si se toma como referencia la conceptualización de la OIT, la precarización se vincula con la falta de seguridad en el empleo, producto de la combinación de diversos factores asociados a condiciones laborales desfavorables: salarios bajos, escasa protección frente al despido, ausencia de acceso a la protección social y a los beneficios propios de un empleo estándar a tiempo completo, así como una capacidad limitada o nula para el ejercicio efectivo de los derechos laborales.

Por su parte, Serge Paugam define la precariedad a partir de dos dimensiones analíticamente diferenciadas: la precariedad del empleo y la precariedad del trabajo. La primera remite a la debilidad de la protección del trabajador, es decir, a la dimensión estatutaria del vínculo laboral, regulada por normas jurídicas orientadas a garantizar la integración social. La segunda dimensión alude a una negación del reconocimiento, vinculada a la esfera emocional y afectiva del lazo laboral, así como a los conflictos identitarios que emergen cuando el mundo del trabajo

no estimula al individuo ni reconoce su utilidad social o su valor ante los otros (Paugam, 2015, p. 29).

En este sentido, es posible afirmar que la perspectiva de los entrevistados se aproxima a la concepción amplia de la precarización laboral propuesta por Paugam, en tanto integra tanto las dimensiones estatutarias como las simbólicas y subjetivas del trabajo.

En este contexto, resulta pertinente interrogar si los músicos preferirían desempeñarse en otro tipo de trabajo. Algunos contemplan la posibilidad –o incluso el deseo– de cambiar de actividad, fundamentalmente por razones económicas, por la inestabilidad y por las condiciones laborales precarias.

Entre quienes manifiestan que no cambiarían de trabajo, predomina la puesta en valor del amor y la pasión por la actividad artística, aun reconociendo las dificultades. Se destacan especialmente el encuentro con otros, la dimensión intelectual y la carga emocional implicadas en el trabajo. La realización personal, la construcción comunitaria y el sentido de pertenencia emergen como razones centrales, junto con la libertad y la diversidad de actividades que caracterizan su quehacer cotidiano. En estos casos, se resiste la idea de abandonar el trabajo artístico, aunque se reconozcan las limitaciones económicas y laborales. Algunos entrevistados admiten que optarían por un empleo mejor remunerado, pero dentro del propio campo artístico, descartando un cambio hacia otros sectores.

Como se anticipó en los antecedentes, es probable que los trabajadores vinculados al arte dispongan de mayores márgenes de autonomía, reflexividad y creatividad en su labor, pero también que enfrenten niveles intensos de inseguridad e incertidumbre, derivados de las modalidades de organización altamente flexibles que predominan en estos escenarios. Diversos autores sitúan la difusión del término *trabajo creativo* en el marco de la retórica neoliberal, asociándolo con la figura del emprendedor individual y con la carga simbólica positiva que reviste el trabajo artístico en el imaginario colectivo (Bulloni & Del Bono, 2019).

El concepto de emprendedor remite, al menos, a dos modelos en tensión: por un lado, aquel asociado a la innovación, la autonomía, el mérito y el riesgo como valores positivos del emprendedurismo, potenciados por los desarrollos del ecosistema de Silicon Valley; por otro, una perspectiva crítica que recupera esos mismos valores para vincular el modelo emprendedor con la precarización laboral, la empleabilidad concebida como atributo individual –y no como condición estructural del mercado– y la empresarización de sí, entre otros rasgos característicos del neoliberalismo contemporáneo (Ros et al, 2023).

En este último sentido, el *self* emprendedor opera como una exigencia, una demanda social y un ideal en el marco de la “economización de lo social”, que no remite a una entidad empírica observable, sino “al modo en que los individuos son interpelados como personas y, a la vez, a la dirección en que son modificados y deben modificarse” (Bröckling, 2015, p. 61). Se trata de

un régimen de subjetivación que exige la adquisición permanente de determinadas competencias y habilidades, potencialmente desarrollables por personas de distintas edades y niveles educativos. En este marco, “el llamado a convertirse en empresario de sí mismo instala un constante proceso de trabajo sobre uno mismo” (Bröckling, 2015, p. 13).

4.3. Dinámica sufrimiento-placer

Es en la vivencia subjetiva del trabajo donde ancla la dinámica sufrimiento-placer. En torno a este eje, el concepto de sublimación adquiere un lugar central. Para Freud, las actividades artísticas y científicas constituyen las dos más altas realizaciones del ser humano: una anclada en el principio del placer y la otra en el principio de realidad. La actividad sublimatoria, según este autor, se juega en la libre elección e implica la sustitución del propósito y del objeto sexual por otros fines y objetos “no sexuales”.

Las fuentes de placer identificadas en el trabajo artístico recuperan algunas de las características del modelo emprendedor (Bröckling, 2015; Ros et al, 2022, 2023), tales como la libertad, la flexibilidad, la creatividad y la autenticidad, el desafío y el deseo vinculado a la actividad:

Aprecio mucho la libertad que tengo en este trabajo, el poder ser auténtica, el poder expresarme (mujer, violinista, 29 años).

Yo vivo de lo que me gusta hacer. Entonces, no le encuentro pesar al trabajo (varón, director de coro, 35 años).

Lo que me gusta mucho del trabajo artístico es que se pone en juego la intelectualidad completa de uno: lo motriz, lo emocional; uno tiene que estudiar mucho (varón, pianista, 35 años).

Por otra parte, el hecho de que una parte sustantiva del trabajo involucre a otros –colegas, estudiantes, espectadores– adquiere una relevancia central, en la medida en que habilita formas de reconocimiento que emergen de esos vínculos.

El encuentro con el otro... uno siempre tiene que lograr fluir. Y eso es una de las cosas que más me gustan de mi trabajo (varón, pianista, 35 años).

La comunidad, la gente... son dos espacios de pertenencia muy fuertes (mujer, directora de coro, 35 años).

Ver el crecimiento de mis compañeros y de mis alumnos (varón, director de orquesta, 29 años).

Lo que sucede en el escenario es un momento mágico... es algo que no tiene explicación lógica (mujer, contrabajista, 24 años).

La psicodinámica del trabajo considera que el sufrimiento es consustancial a toda situación laboral, es decir, inherente a la condición humana en el trabajo. Se lo define como el estado de lucha que experimentan los trabajadores para mantenerse saludables y no enfermar, de modo que investigar el sufrimiento psicológico desde este enfoque equivale a explorar lo infrapatológico o prepatológico (Dejours, 2012). El concepto de sufrimiento remite a un estado emocional y pático que desestabiliza las defensas y se experimenta en la confrontación con aquello que puede obstaculizar la realización de una tarea, esto es, con lo real del trabajo. El sufrimiento ordinario, inherente al acto de trabajar, puede generar malestares asociados, por ejemplo, al aburrimiento, la monotonía, el miedo, la decepción, la insatisfacción o la ira.

Entre los entrevistados, las principales fuentes de displacer se vinculan con las condiciones precarias de trabajo, los malos tratos y las dinámicas egocéntricas en el ambiente laboral, la sobreexigencia emocional y física asociada a la exposición constante de la propia vulnerabilidad, la competencia desleal y la valorización basada en los contactos o la imagen antes que en la calidad artística, la demanda excesiva de tiempo y la consecuente falta de descanso, vacaciones o tiempo libre, la ausencia de reconocimiento social e institucional y la rutina mecánica, que puede transformar la pasión inicial en monotonía.

5. Reflexiones finales

En una presentación anterior (Ros et al, 2025) cerramos las conclusiones con una serie de interrogantes: ¿qué relación existe entre asumirse como trabajadores/as del arte, narrarse en circuitos de formación no institucionalizados y realizar un trabajo concebido como “distinto a otros”, por su sensibilidad y por “el privilegio de hacer lo que les gusta”, con la naturalización de la precariedad laboral? ¿Puede la valoración centrada en un trabajo deseado, que habilita el despliegue del placer y la sensibilidad, operar como una estrategia defensiva destinada a ocultar la ausencia de derechos en un trabajo que se naturaliza como precario?

Las valoraciones sobre el trabajo artístico expresan la conocida dualidad entre el trabajo como fuente de ingresos y el trabajo como vocación o pasión, en la que el placer por lo que se hace convive con la necesidad de subsistencia.

Infantino (2011) señala que, para jóvenes de sectores medios acomodados, la actividad artística se presenta como una opción asociada a ideales de libertad e independencia, y en muchos casos se constituye en un gesto de transgresión frente a los mandatos sociales de progreso económico ligados a la formación universitaria. En cambio, entre jóvenes de sectores medios empobrecidos, la inserción en el campo artístico supone la invención de nuevos espacios de trabajo como alternativa relativamente más favorable que la ofrecida por empleos precarios, flexibilizados e inestables. En ambos casos, subyace la idea de que la lógica artística y la lógica del beneficio se excluyen mutuamente, y de que el verdadero reconocimiento proviene de la primera (Bayardo, 1992).

El análisis de las percepciones sobre la precarización laboral entre los entrevistados da cuenta de un fenómeno complejo y multidimensional. Los testimonios muestran que la precariedad se configura a partir de una trama de factores interrelacionados, entre los que se destacan la informalidad contractual, la inestabilidad e insuficiencia de los ingresos y el déficit de reconocimiento. La ausencia de contratos y de protección social, la volatilidad de los ingresos y el pluriempleo forzado emergen como rasgos estructurantes de la experiencia laboral. En este marco, el desajuste entre las exigencias profesionales y las recompensas materiales y simbólicas constituye el núcleo del malestar expresado por la mayoría de los artistas entrevistados.

La precarización laboral en el sector artístico se encuentra atravesada por condiciones vinculadas, por un lado, a la tradición de actividades históricamente reconocidas como independientes y autogestivas y, por otro, a la expansión de la informalidad en el mercado de trabajo en las últimas décadas. En este marco, los jóvenes músicos entrevistados no han participado ni han sido socializados en la cultura del trabajo asalariado. Sin embargo, resulta significativo que, al reflexionar sobre el carácter precario o no de su actividad, recurran en gran medida a parámetros de valoración propios del empleo formal y, en muchos casos, expresen como horizonte deseable el acceso a derechos laborales característicos de otros sectores. Queda entonces abierto el interrogante acerca de si estarían dispuestos a asumir los costos de la regulación inherente a esas condiciones de trabajo –en términos de tiempos, actividades y autonomía– a cambio de una menor precarización.

Podría afirmarse –en línea con lo observado en investigaciones previas sobre otras poblaciones laborales, como trabajadores de plataformas digitales de reparto y emprendedores– que los músicos comparten al menos dos tensiones centrales. Por un lado, la oposición entre la flexibilidad valorada y la inestabilidad crónica: si bien aprecian la variabilidad de las semanas de trabajo, la ausencia de rutinas rígidas y el feedback del público, estas condiciones conviven con ingresos impredecibles, frecuentemente no registrados, y con modalidades contractuales breves y discontinuas. Por otro lado, la tensión entre autonomía y autoexplotación: la autogestión y la participación simultánea en múltiples proyectos amplían los márgenes de agencia, pero trasladan a los propios trabajadores una serie de costos invisibilizados, como ensayos y horas de estudio no remunerados, traslados, vestuario, tareas de promoción y administración, así como la disponibilidad permanente, especialmente en horarios nocturnos y fines de semana.

En este marco, Cobo Arnal (2023) se interroga acerca de cómo sustraer las prácticas artísticas de la lógica mercantilista dominante y, al mismo tiempo, cómo rescatar al artista del modelo hegemónico individualista y marginal. En una línea convergente, diversos autores analizan los procesos de autogestión como formas de resistencia frente a la mercantilización del campo artístico en la actual fase del capitalismo, subrayando el papel de la camaradería y las redes entre trabajadores del arte. Estos aportes abren, asimismo, un debate en torno a si lo

“alternativo” en el arte solo puede desplegarse por fuera de los circuitos comerciales establecidos (Benito, 2017).

En este marco, nos preguntamos: ¿funciona la autogestión como una forma de “protección precaria”? Los multiproyectos y las redes de trabajo amortiguan la inestabilidad, pero, al mismo tiempo, intensifican la autoexplotación y difuminan los límites entre la vida personal y la vida laboral.

Asimismo, ¿es posible que el reconocimiento simbólico opere como una suerte de salario afectivo, habilitando la aceptación de condiciones laborales desfavorables y reforzando la naturalización del tiempo no remunerado?

6. Referencias bibliográficas

- Argentina, Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, SINCA (2021). Empleo privado cultural y generación de ingreso cultural. Resultados 2020. *Coyuntura cultural*, 12(38). Recuperado de <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=1>
- Asuaga, Carolina; Lecueder, Manon y Vigo, Silvia (2005). Las artes escénicas y la teoría general del costo. *Anais do Congresso Brasileiro de Custos – ABC*. Recuperado de <https://anaiscbc.abcustos.org.br/anais/article/view/2194> (visitado el 25/11/2025).
- Barros, Luciana y Melo, Wellington (2019). Cuidado y artes circenses: el circo en el cotidiano de una institución de salud mental. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 19(3), 623-643.
- Bayardo, Rubens (1992). Economía de la escena. Las cooperativas de teatro. *Cuadernos de Antropología Social*, 6, 157-175.
- Becker, Howard (2009). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becker, Howard y Faulkner, Robert (2011). *El jazz en acción: la dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benito, Karina (2017). Autogestión cultural en la Ciudad de Buenos Aires. *European Review of Artistic Studies*, 8(1), 74-91.
- Bonet, Lluís y Planas, Albert (2009). La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España. *Estudios de Economía Aplicada*, 27(1), 199-223.
- Bracchi, Cecilia (2016). Descifrando el oficio de ser estudiantes universitarios: entre la igualdad, la fragmentación y las trayectorias educativas diversificadas. *Trayectorias Universitarias*, 2(3), 3-14.
- Bröckling, Ulrich (2015). *El self emprendedor: sociología de una forma de subjetivación*. Bogotá: Editorial Universidad Diego Hurtado.
- Bulloni, María Noel (2017). Trabajo audiovisual: tercerización e inestabilidad, regulaciones y respuestas sindicales. *Revista de Ciencias Sociales DS-FCS*, 30(40), 109-128.
- Bulloni, María Noel (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4 (8), 1-27.

- Bulloni, María Noel y Del Bono, Andrea (2019). El trabajo en la producción cinematográfica argentina en foco. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 19, 88-117.
- Bulloni, María Noel; Justo Von Lurzer, Carolina; Liska, María y Mauro, Karina (2022). Mujeres en las artes del espectáculo: condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2020). *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*, 6(1), e161.
- Capuzzo, Helder (2023). Pianistas no trabalho: uma discussão acerca do fazer musical profissional em São Paulo. *Laboreal*, 19(2), 1-19.
- Cobo Arnal, Esperanza (2023). Contextos frágiles: apuntes sobre la precarización del artista plástico. *AusArt*, 11 (2), 21-31.
- Dejours, Christophe (1998). *El sufrimiento en el trabajo*. Buenos Aires: Topía.
- Dejours, Christophe (2012). *Trabajo vivo. Tomo I*. Buenos Aires: Topía.
- Ferrandis, Domingo (2019). Artes circenses y artes escénicas. *Saberes de Circo*. Recuperado de <http://www.saberesdecirco.com/saberes/artes-circenses-y-artes-escenicas/> (visitado el 25/11/2025).
- Fundación Friedrich-Ebert-Stiftung (2024). *Juventudes: asignatura pendiente. Encuesta sobre participación y actitudes políticas de las juventudes en América Latina y el Caribe*. Recuperado de <http://www.juventudesfes.org/> (visitado el 25/11/2025).
- Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2022). *Empleo cultural en CABA. Nivel de empleo y caracterización sociodemográfica. Informe 2022*. Buenos Aires: Data Cultura.
- Infantino, Julieta (2011). Trabajar como artista: estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social*, 34, 141-163.
- Infantino, Julieta (2014). *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Inteatro.
- Mauro, Karina (2018a). Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño. *Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, 21(5), 38-51.
- Mauro, Karina (2018b). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo: herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telón de Fondo*, 27, 114-143.
- Mauro, Karina (2020). Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1-17.
- Mauro, Karina (2025). *Desigualdades ocupacionales en el trabajo artístico y cultural: resultados del relevamiento federal sobre las condiciones laborales de artistas, gestorxs y trabajadorxs culturales*. Buenos Aires: RGC Libros.
- Nascimento, Monique y Livramento Dellagnelo, Eloise (2018). Entre a obrigação e o prazer de criar: uma análise psicodinâmica do prazer-sofrimento no trabalho artístico. *Rev. Eletrôn. Adm.*, 24(2). Recuperado de <https://doi.org/10.1590/1413-2311.205.80531>
- Organización Internacional del Trabajo (2023). *El futuro del trabajo en el sector de las artes y el entretenimiento: informe para la Reunión técnica sobre el futuro del trabajo en el sector de las artes y el entretenimiento (Ginebra, 13-17 de febrero de 2023)*. Recuperado de <https://acortar.link/ImQH1Z> (visitado el 25/11/2025).

- Paugam, Serge (2015). *El trabajador de la precariedad. Las nuevas formas de integración laboral*. Buenos Aires: Fundación UOCRA / Aulas y Andamios.
- Potiron, Matías (2024). El trabajo vivo de la sublimación. *Revista Castalia*, 43, 215-226.
- Ros, Cecilia (2018). La relación sujeto-trabajo desde el psicoanálisis. En Mariana Azaretto y Cecilia Ros (coords.), *Lazos del Psicoanálisis* (pp. 267-276). Buenos Aires: Bruegel.
- Ros, Cecilia y Linne, Joaquín (2023). Jóvenes trabajadores de empresas digitales de reparto: sentidos del trabajo, percepción de derechos y formas de participación. *Hipertextos*, 11(19), 123-145.
- Ros, Cecilia; Núñez, Rodolfo y Benedetto, Verónica (2022). Tensiones y continuidades con el modelo del emprendedor en jóvenes trabajadores del AMBA. *Revista del Centro de Estudios de Sociología del Trabajo*, 14, 3-29.
- Ros, Cecilia; Núñez, Rodolfo; Benedetto, Verónica; Del Carlo, Cristian y Ruiz, Rodrigo (2023). Subjetividad y trabajo en jóvenes emprendedores del sector de la economía social/alternativa. *Actas del 16° Congreso Nacional de Estudios del Trabajo*. Buenos Aires: ASET.
- Ros, Cecilia; Pierri, Carla; Linne, Joaquín; Ralón, Gonzalo y Del Carlo, Cristian (2025). Subjetividad y trabajo artístico: sentidos del trabajo y dinámica placer-sufrimiento en jóvenes músicos y artistas de circo del AMBA, Argentina. *Actas del 17° Congreso Nacional de Estudios del Trabajo*. Buenos Aires: ASET.
- Segnini, Marilena y Lancman, Selma (2011). Sofrimento psíquico do bailarino: um olhar da psicodinâmica do trabalho. *Laboreal*, 7(1). <http://journals.openedition.org/laboreal/8185>
- UNESCO (2019). *Cultura y condiciones laborales de los artistas*. Recuperado de <https://www.unesco.org/creativity/sites/default/files/medias/fichiers/2023/01/371790spa%20%281%29.pdf> (visitado el 25/11/2025).

-
1. A lo largo del texto se utiliza el masculino genérico con fines de economía del lenguaje y fluidez en la lectura, sin que ello implique desconocer ni desestimar la importancia del lenguaje inclusivo ni de las diversidades de género. [↪](#)
 2. Según el documento "Juventudes: asignatura pendiente. Encuesta sobre participación y actitudes políticas de las juventudes en América Latina y el Caribe. Friedrich-Ebert-Stiftung (www.juventudesFES.org, 2024), que en Argentina incluyó a 2.007 jóvenes de edades comprendidas entre 15 y 35 años (entre diciembre 2023 y febrero 2024), el 48% de las y los jóvenes de 18 a 26 años no tenían trabajo y estaban buscándolo, mientras el 52% afirmó tener deseo de emigrar del país, identificando como principal motivo de ese deseo la crisis económica (77%). [↪](#)
 3. Coyuntura cultural. Empleo privado cultural y generación de ingreso cultural. Resultados 2020. Año 12. Número 38. Dic. 2021. SINCA. Ministerio de Cultura Argentina. Empleo Cultural en CABA. Nivel de empleo y caracterización sociodemográfica. Informe 2022. Data Cultura. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. [↪](#)
 4. El proyecto "Subjetividad y trabajo artístico. Sentidos del trabajo y dinámica placer-sufrimiento en jóvenes músicos y artistas de circo del AMBA", bajo la dirección de Cecilia Ros, forma parte de la convocatoria Amilcar Herrera de la Universidad Nacional de Lanús. Integran el equipo: Joaquín Linne (co-director), Carla Pierri, Gonzalo Ralón y Cristian Del Carlo. [↪](#)
 5. La definición de la juventud como una etapa vital ha dado lugar a múltiples criterios de demarcación que han puesto de manifiesto los marcos teóricos desde los que se la define (biológicos, psicológicos, culturales, legales, estadísticos, etc.). Nos resulta orientador en este sentido el concepto de "condición juvenil" de la antropóloga mexicana Rosana Reguillo Cruz (2008), citado por Claudia Bracchi (2016:8), como "el conjunto multidimensional de formas particulares diferenciadas y culturalmente acordadas que otorgan, definen, marcan, establecen límites y parámetros a la experiencia subjetiva y social de los jóvenes". Desde una perspectiva sociocultural, en el campo de la música independiente, lo juvenil remite a una posición dentro del circuito artístico –caracterizada por la autogestión, la precariedad y la no consagración– más que a la edad cronológica de los sujetos. A estas condiciones, se suma la postergación de la emancipación, la formación de familias, la independencia económica. En esa dirección, aunque resulta arbitrario, consideramos los 35 años como límite. [↪](#)
 6. Según De la Garza Toledo (2010), el trabajo no clásico es aquel en el que se subvierten los conceptos de jornada y espacio laboral. No existe, por tanto, una separación de la producción respecto de la reproducción, por lo que el límite entre trabajo y no trabajo se vuelve difuso. [↪](#)
 7. Aquel no subordinado a un solo patrón, o integrado a una sola empresa, sin contrato por tiempo indeterminado, sin tiempo completo, desprotegido, riesgoso, pero no necesariamente precario, también aquellos en los que el cliente está implicado directamente en la producción (De la Garza Toledo, 2010: 125). [↪](#)
 8. SinCA (Sistema de Información Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación). Recuperado de <https://www.sinca.gob.ar/indicador.aspx?id=7> [↪](#)
 9. Participaron de la administración de las entrevistas: Rocío Céspedes, Florencia Alencaste, Cristian Aiello y Abel Pereyra. [↪](#)
-



Licencia Creative Commons - Atribución - No Comercial (by-nc)

Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga con fines comerciales.

Tampoco se puede utilizar la obra original con fines comerciales.

Esta licencia no es una licencia libre. Algunos derechos reservados.