

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

COMITÉ DE INVESTIGACIONES

INFORME DE INVESTIGACIÓN

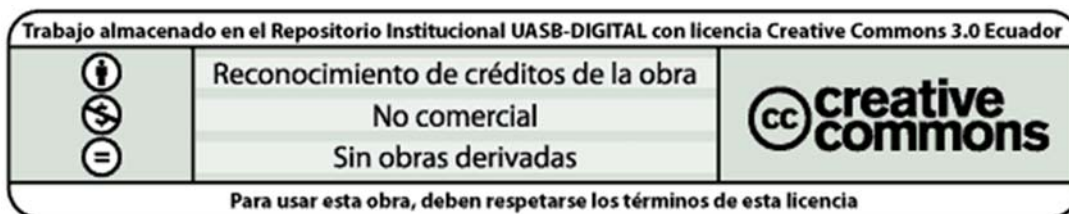
**Las artes escénicas en Quito: Análisis de las condiciones de
producción de espectáculos independientes**

INVESTIGADOR RESPONSABLE

Santiago Javier Campos Naranjo

Quito – Ecuador

2019



Resumen

La presente investigación describe las condiciones de producción de espectáculos de artes escénicas generados por núcleos productores independientes de la ciudad de Quito. Para ello, utiliza como referencia dos informes publicados por el Ministerio de Cultura y Patrimonio: el primero denominado “Caracterización de los sectores de las Industrias Culturales (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018)”, que analiza por áreas artísticas la situación de emprendimientos culturales; y el segundo, titulado “Las artes vivas y escénicas en Ecuador (SIIC 2018)” que se revisa de manera específica las características laborales y económicas de este sector. Para contrastar estas referencias la investigación realizó una encuesta a artistas y gestores de la ciudad, que permite tener una visión más cercana a los productores y valorar la incidencia de políticas públicas. Se abordan problemáticas como la vinculación de las artes escénicas a las industrias culturales o creativas, las fuentes de financiamiento de los núcleos productores, los aportes del sector a la economía del país, y el rol del Estado en el fomento de las artes.

Abstract

The current research describes the production conditions of scenic art spectacles generated by independent producer cores from Quito. With this regard, it uses as reference two reports published by the Minister of Culture and Heritage of Ecuador: the first one called “Caracterización de los sectores de las Industrias Culturales (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura, 2018)”, which analyses the situation of cultural ventures of artistic areas; and the second one, entitled “Las artes vivas y escénicas en Ecuador (SIIC, 2018)” which describes specifically the labour and economic features of this sector. In order to contrast these references, the author conducted a survey to artists and cultural promoters. The survey shows a closer approach to the producers and assesses the incidence of public policies. Furthermore, this addresses approaches issues such as the linking of the performing arts to the cultural or creative industries, the funding sources of the producer cores, the contributions of the sector to the economy of the country, and the role of the State in the promotion of the arts.

Palabras clave

Artes escénicas, producción artística, industria cultural, núcleos productores, teatro

Datos del autor

Santiago Javier Campos Naranjo, actor, director y gestor cultural. Magister en Estudios Latinoamericanos con mención en Política y Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar, Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Politécnica Salesiana. Miembro fundador de la Compañía Teatral Antrópolis, agrupación artística con la que ejerce su actividad teatral y escénica.

Tabla de contenido

Introducción	6
Capítulo primero	9
Marco metodológico	9
1.1 Justificación y objeto de estudio.....	9
1.2 Objetivos de la investigación.....	11
1.4 Tipo de estudio	13
1.5 Técnicas e instrumentos de recolección de la información	13
Capítulo segundo.....	14
El proceso de producción en artes escénicas	14
2.1 La producción escénica	17
2.2 Exhibición y comercialización	20
Capítulo tercero.....	28
La especificidad de las artes escénicas.	28
3.1 Las artes escénicas frente a las industrias culturales.	29
Capítulo cuarto.....	34
Análisis de los datos.....	34
4.1 Datos de la producción del sector de artes escénicas	34
4.2 Características de la producción independiente de artes escénicas en Quito	46
Capítulo cinco	57
Conclusiones y recomendaciones	57
Bibliografía	63

Tabla de gráficos.

Gráfica 1 Encuestados que se dedican a la actividad artística como principal fuente de ingreso económico	38
Gráfica 2 Encuestados que no se dedican a la actividad artística como principal fuente de ingreso económico.	40
Gráfica 3 Principal actividad dentro de las artes escénicas	42
Gráfica 4 Valoración de la gestión del Estado	45
Gráfica 5 Relación de pertenencia a núcleos de producción	46
Gráfica 6 Principal interés para la creación	49
Gráfica 7 Público destinatario del espectáculo	50
Gráfica 8 Medio de comunicación más utilizado	53
Gráfica 9 Público destinatario de acuerdo a demanda cultural	54
Gráfica 10 Inversión en comunicación	55
Gráfica 11 Nivel de conocimiento y acceso a investigaciones sobre situación del campo artístico	56

Introducción

A pesar de la extensa tradición de las artes escénicas en el Ecuador y su permanente diversificación, éstas continúan sometidas a un ambiente de precariedad que se refleja en el bajo nivel de institucionalidad que las mismas han adquirido. Lo cual, para esta investigación es una causa y a la vez efecto de un sistema de artes escénicas atomizado. Pues, no ha sido capaz de generar vínculos comunicativos y comerciales tanto con otros sectores que le permitan fortalecer su cadena de valor, ni tampoco, a nivel interno para mejorar su posicionamiento social. Este bajo nivel institucional funciona como un círculo que se describe sucintamente, y con temor a obviar muchos componentes, de la siguiente manera:

Existe carencia de políticas públicas preocupadas de la educación artística de la población en todos los niveles de enseñanza, así como del fortalecimiento de los procesos de producción, circulación e investigación del sector artístico. Lo que conlleva a un desconocimiento generalizado por parte de la población de la práctica artística, reflejada en la desvalorización de la misma. Estas condiciones generan una base débil para la creación, pues no existen programas de financiamientos estables, suficientemente incluyentes y capaces de abarcar al menos a la mayoría de propuestas escénicas (Campos, 2016).

Las condiciones señaladas, provocan que la circulación de servicios artísticos producidos se concentren en determinados grupos sociales, identificados con ciertos estratos socioeconómicos que reproducen un capital cultural vigente, y que tradicionalmente han formado parte de los públicos de las artes, pero siguen siendo limitadas las posibilidades de crecimiento y diversificación de públicos.

Sin embargo, y a pesar de estas condiciones, los artistas continúan trabajando y presentando espectáculos en todas las ramas de las artes escénicas, con una producción constante de obras, pero asumiendo los costos de producción y a riesgo de pérdida en sus proyectos. Este fenómeno genera la apariencia de que es un sector que no necesita cambios estructurales, pues tal como está sigue funcionando. Lo que no se identifica es que tras está presunta estabilidad, y según el Ministerio de Cultura (2018) crecimiento contante, no existen políticas culturales que incidan positivamente en el sector. Por ello, se puede decir que el Estado está en deuda con el artista pues este termina subsidiando las demandas culturales de la población y no al revés como se esperaría.

Las debilidades del sector señaladas son el efecto de condiciones supra estructurales que van desde aspectos educativos, o hábitos culturales, hasta desinterés político o enfoques macroeconómicos donde la cultura históricamente ha sido relegada. Una suerte de dependencia de trayectoria negativa. Estas condiciones limitan la consolidación de un campo artístico sólido, capaz de generar fuentes de trabajo y aportar réditos a la economía del país, mediante la consolidación de las llamadas industrias culturales o creativas, cuya influencia pueda dinamizar otros sectores de la economía.

Los riesgos económicos asumidos en la producción de espectáculos escénicos por parte de los artistas, genera una serie de problemas sociales que afectan directamente la calidad de la producción artística. Esto se puede corroborar al observar que cada vez son menos las agrupaciones artísticas que pueden trabajar proyectos a largo plazo, donde se investigue y profundice en estéticas y propuestas escénicas con sellos particulares, criterio que lo comparte Valencia (s.f.). Por el contrario, el sector se alimenta de proyectos a corto plazo, donde se unen talentos para desarrollar un determinado espectáculo.

Reconociendo estas condiciones, se plantea como pregunta de investigación ¿Cuáles son las condiciones de producción de espectáculos de artes escénicas independientes en la ciudad de Quito, y qué grado de influencia han tenido las políticas de fomento implementadas por el Ministerio de Cultura?

Esta pregunta invita a posicionarnos desde una visión cercana a los artistas, dónde las motivaciones que priman en su trabajo, no necesariamente, o al menos no totalmente, se enfocan en la consecución de réditos económicos, sino que existe un tejido de relaciones sociales colaborativas que hacen posible la experimentación escénica, y la búsqueda de nuevos lenguajes. Este conjunto de relaciones sociales entre artistas invitan a pensarlas dentro del marco de la llamada economía social y solidaria, más vinculado a una economía de subsistencia donde se intercambian capitales culturales, saberes y trabajo creativo.

No se descarta que este sector pueda alcanzar a consolidarse como una industria cultural, referida no desde una visión peyorativa, sino desde una acepción positiva, en la medida que asegura condiciones favorables para los trabajadores de la cultura y aporta al fortalecimiento de las identidades nacionales diversas y a la consecución de una sociedad inclusiva, reflexiva y sensible ante la coyuntura. Sin embargo, este es un deseo que debe

sustentarse en el conocimiento certero de las condiciones actuales de la producción de artes escénicas, objetivo al que esta investigación pretende aportar.

La investigación plantea un estudio teórico basado en la revisión bibliográfica que permite contrastar dos enfoques en torno a los procesos económicos presentes en la producción de espectáculos de artes escénicas. El enfoque construido desde las características particulares de las relaciones sociales y culturales de la región Andina, dónde se constata que las prácticas culturales de solidaridad y reciprocidad constituyen un aporte esencial y una alternativa viable para los emprendimientos productivos ante las limitaciones de un sistema económico y cultural excluyente, según lo afirma (Coraggio 2011). Y por otro lado, los resultados publicados por las instituciones rectoras del arte y la cultura en el país, quienes utilizan la categoría de industrias para presentar datos estadísticos generales, según los cuales el sector artístico en su conjunto aporta a la economía del país el 2,02% del PIB (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018), pero sin considerar, cómo en realidad se genera estos procesos y qué pasa en la particularidad de cada rama artística.

La presente investigación entiende el arte como un campo de lo social que genera encuentros interdisciplinarios y prácticas económicas emergentes. Pero de cuyos procesos son escasos los estudios realizados, lo que debilita al sector y a la formulación de políticas públicas que miren a la producción artística como un componente de la economía con posibilidades reales de crecimiento y consolidación en estos términos. Además de ser un espacio para la construcción de identidades múltiples en sociedades diversas, mismas que pueden encontrar en el arte de la representación un instrumento para la formación del pensamiento crítico y una educación integral.

Capítulo primero

Marco metodológico

1.1 Justificación y objeto de estudio

La biografía existente en el Ecuador respecto a la producción, comercialización y distribución de las artes es escasa. Aún más, en la especificidad de las artes escénicas, cuya lógica económica y social particular, la convierten en un objeto de estudio con indicadores variables y no siempre reconocibles. Esto debido a dos aspectos:

Primero, se ha debatido mucho sobre las posibilidades de las artes escénicas para ser consideradas como parte de las industrias culturales. Puesto que su baja capacidad de reproductividad e inclusión de tecnología en su proceso productivo las aleja de esta categoría (Breton 1982). Pero a la vez, si se acepta que su objetivo es generar un servicio artístico, el mismo que busca potenciales mercados que aseguren su reconocimiento económico, sobre todo a través del tejido de redes de colaboración y festivales, cuya incidencia puede superar el mercado artístico e influir sobre otros sectores económicos, sí se puede vincular las artes escénicas a las industrias creativas y culturales.

Este último criterio lo podemos encontrar en la definición de la UNESCO citada por Zurita (2010), donde se considera a las artes escénicas como parte de las industrias culturales. No obstante, no basta con incluir las artes escénicas dentro del mercado de industrias culturales, sino que, es necesario reconocer que en todos los pasos del ciclo económico, las artes escénicas, en particular bajo las condiciones sociales y culturales de nuestro país donde no se ha desarrollado hábitos de consumo, representan características particulares que las diferencian de otros sectores.

Tareas como: la esquematización de la idea y concepto general del espectáculo, la preparación específica de los actores para afrontar determinado reto escénico, o la gestión comercial y comunicativa, son asumidos por los propios artistas, pero no siempre son reconocidas al momento de la comercialización, según lo señala Marcela Camacho (2018, comunicación personal). Ya que en esta fase del ciclo económico se ofrece al mercado un producto ya terminado cuyo valor comercial no está acorde al trabajo invertido en el proceso. En otras palabras, y como ya lo definieron más de medio siglo atrás, los economistas William J. Baumol y Willian Bowen (Zurita 2010) “las artes escénicas están sometidas a enfermedad

de los costes”. Es decir, los costos de producción crecen para adecuarse a las nuevas exigencias de la escena contemporánea, pero no así la remuneración fruto del proceso de comercialización del servicio artístico ofrecido.

No obstante, según los datos publicados por el Ministerio de Cultura en el documento titulado “Caracterización de los sectores de las Industrias culturales (2018)” se menciona que las artes escénicas presentan un crecimiento sostenido durante el período 2007 – 2014. Así se señala que:

Durante el periodo de análisis, el segmento artes escénicas generó una producción acumulada total que alcanzó aproximadamente los 12.1 millones de dólares, con un valor agregado bruto de 6.4 millones de dólares y unas tasas de crecimiento sostenidas del 5.6 % y 6.5 % con respecto a 2014 (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018).

Pero, en el mismo informe se identifica que la participación de las artes escénicas es la más baja con una producción acumulada total de 12 millones en relación con otros sectores de las artes, como el audiovisual que registra 2717 millones o el segmento del diseño que registró 4 mil millones (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018). Lo que da cuenta que el sector de las artes escénicas, incluso dentro de los otros sectores de la actividad artística está relegado de políticas acopladas a su realidad específica. Esto hace más importante aún, concentrar nuestra investigación en describir las condiciones de producción que han impedido el crecimiento de este.

Es en este nivel de análisis donde ésta investigación considera está su potencial y particularidad, pues pretende indagar sobre el ciclo económico de las artes escénicas en el Ecuador, pero mediante la confrontación directa con los artistas, desde sus condiciones de trabajo y bajo su entendimiento y posicionamiento político particular frente al mercado. Tomando distancia, por un lado de la visión romántica de que el artista está dispuesto a posponer su bienestar material por un beneficio intelectual o sensible. Pero a su vez, con la conciencia de que a pesar de las condiciones económica desfavorables que a primera vista implicaría el trabajar en alguna rama de las artes escénicas, existe una presencia constante en términos cuantitativos y de diversificación de las propuestas artísticas en nuestro medio (Redacción Cultural el Telégrafo 2015).

Las constataciones que se desprendan de esta indagación que se pretende realizar mediante la utilización de las técnicas de encuesta y entrevista a actores y gestores culturales de la ciudad de Quito, como espacio de la muestra. Asentará unas bases empíricas necesarias para poder acercarnos a una reflexión sobre la situación de las industrias culturales en nuestro

contexto. Considerando que, tanto en informes internacionales como en los propios documentos emitidos por los organismos estatales afines al sector, se plantea que son las industrias culturales potenciales espacios de crecimiento económico, y uno de los mercados con mayor demanda a nivel mundial.

Es necesario aterrizar esos conceptos basados en estadísticas generales, a la singularidad de distintos sectores y a las condiciones supra estructurales en la cual se constituyen. Condiciones que nos invitan a plantear como hipótesis que en el ciclo económico de las artes escénicas prima relaciones de intercambio y solidaridad ajenas a una lógica acumulativa y más bien cercanas a una lógica de economía social y solidaria. Esto por cuanto, no se explica de otra manera que la escena local se mantenga a pesar de que las condiciones de trabajo y remuneración no han cambiado significativamente.

Por tanto, esta investigación busca ser, por un lado una herramienta de reflexión para los actores de las artes escénicas en particular. Pero a su vez, la pretensión es que ofrezca material empírico suficiente para la exigencia de políticas públicas que fortalezcan el sector de las artes escénicas desde un entendimiento concreto de su situación.

1.2 Objetivos de la investigación

Conocer y analizar las características de producción de espectáculo de artes escénicas producidos independientemente en la ciudad de Quito, para valorar la incidencia de políticas públicas y sistematizar las necesidades del sector.

Específicos:

- Contrastar los datos estadísticos presentados por el Ministerio de Cultura en cuanto al crecimiento del sector de artes escénicas con las condiciones que afrontan los artistas y gestores.
- Reconocer la presencia de estrategias comunicativas utilizadas en la producción de espectáculos escénicos en la ciudad de Quito, valorar sus dificultades de aplicación y la incidencia de estas en la formación de nuevos públicos para las artes escénicas.
- Reconocer si son las relaciones económicas y sociales construidas desde principios de solidaridad y reciprocidad una base importante para el sostenimiento de la producción de artes escénicas en el Ecuador.

1.3 Metodología

Para la realización de la investigación se delimitará el objeto de estudio de la siguiente manera. Se entiende por artes escénicas, aquellas manifestaciones orientadas hacia la representación en vivo o que enfrenta directamente al artista con su público. Bajo esta definición estarían la música, la danza y el teatro, cada una con sus diferentes modos de expresión. No obstante, esta clasificación es cuestionada y depende mucho de la visión y categoría de análisis que se utilice. Ante estas disyuntivas y complejas delimitaciones, este estudio concreta su objeto a las representaciones que: a) utilizan como componente artístico el teatro, el arte dramático o la danza; b) tienen como objetivo presentarse ante un público, ya sea en teatros o espacios no convencionales o espacios públicos. Con lo dicho se sigue el criterio de Vives citado por Zurita (2010) “(...) como sector fenomenológico de la cultura, las artes escénicas están integrado por un conjunto de resultados de creación e interpretación que habitualmente se consideran todos ligados y aun derivados del teatro o del arte dramático (...)”.

Además, se delimita el objeto de estudio por un criterio de profesionalismo, es decir, la investigación se preocupará de aquellas producciones que son realizadas por agentes, no necesariamente con estudios o títulos en el área, pero que sí realizan esta actividad como un trabajo riguroso y esperando una recompensa económica al ofrecer al público receptor de las artes un servicio artístico con pretensión de calidad, que ha sido el fruto de indagaciones estéticas, teóricas y políticas concretas.

Por un criterio logístico y siendo coherentes con los alcances del proyecto de investigación, se concentra el objeto de estudio antes citado, en la ciudad de Quito, decisión que responde también a un criterio de pertinencia, pues es la ciudad dónde existe una mayor producción de espectáculos escénicos, según documento publicado por el Ministerio de Cultura (2018). No obstante, los resultados de esta investigación podrán ser un referente válido para dar cuenta de la situación de las artes escénicas en todo el país.

Una de las dificultades que encuentra la investigación es que no existe un registro completo y actualizado de los trabajadores del sector. Se conoce que existen tres asociaciones de actores de teatro y una de artistas del movimiento, pero además existe una gran mayoría de artistas no asociados. Por ello, en lugar de plantear una muestra calculada en base a una

población total, se pretende hacer un esfuerzo por procurar un mapeo preliminar de agentes del campo.

Toda la información recabada mediante las técnicas antes señaladas se podrá contrastar tanto, con el estudio bibliográfico sobre los procesos económicos y la especificidad de las artes en medio de ellos, así como, con los informes del Ministerio de Cultura sobre Industrias culturales y Sistema nacional de Cultura (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018).

1.4 Tipo de estudio

Se define esta investigación como de tipo descriptivo/interpretativo, puesto que se busca recabar información empírica para dar cuenta de una realidad intentando abarcar la totalidad de factores que dan forma al objeto de estudio, desde una participación activa del investigador que se inmiscuye en un proceso social dinámico.

1.5 Técnicas e instrumentos de recolección de la información

La investigación pretende recabar información principalmente desde los agentes culturales que producen servicios artísticos dentro de las artes escénicas, para ello se recurrirá como técnicas de recolección de información a: 1) entrevistas a agentes del medio vinculados a la producción, gestión de espacios escénicos, festivales, asociaciones o proyectos colaborativos cuya trayectoria les permite una visión general de los ciclos económicos presentes en la producción de un espectáculo teatral; 2) encuesta dirigida a actores, directores, y productores de espectáculos artísticos teatrales de la ciudad de Quito, procurando criterios de equidad en cuanto a: especificidad de la propuesta artística (teatro de calle o sala, teatro de títeres, teatro familiar, performance o intervenciones, clown, teatro circo, etc); criterio generacional; y criterio espacial, es decir, por área de influencia o trabajo dentro del DM de Quito.

Capítulo segundo

El proceso de producción en artes escénicas

Para acercarnos a ciertas definiciones necesarias para el entendimiento de esta investigación, las cuales, por la naturaleza subjetiva que se puede atribuir a los objetos a ser definidos, muestran nada más una determinada visión de la realidad. Es necesario primero dejar de lado algunos conceptos erróneos. Entre ellos, el principal es considerar que el mundo del arte, y el artista en general, por su visión crítica del mundo se encuentra por fuera de la lógica de la economía y del mercado. Principio que de ser cierto, no excluye al arte de la economía, sino que exigen al analista la adecuación de sus conceptos a las necesidades del objeto de estudio.

Es posible que los factores que influyen en la creación artística y el consumo del arte sean especialmente numerosos y que la relación entre ellos sea, por su esencia, más compleja que en el caso, digamos, de la producción y el consumo de pan. Pero el arte y la cultura están, en principio, sujetos a la escasez, es decir, no son bienes libres; proporcionan «utilidad» a los individuos que las demandan, y necesitan recursos para su creación (Frey 2000, 14).

Ahora bien, otro nivel de análisis que resulta necesario aclarar es el referente a delimitar que tipos de actividades culturales pueden ser analizadas desde una perspectiva de economía de la cultura. Herrero (2011) plantea una división en tres núcleos concéntricos: el núcleo duro de la creación y el patrimonio cultural, las industrias culturales, y las industrias creativas. Con respecto al primero señala que este abarca:

“(…) el conjunto de obras y manifestaciones artísticas que constituyen la esencia del valor cultural, entendido como un significado no mensurable, pero que combina y valora la forma de expresión de la belleza, el esfuerzo intelectual o el talento del creador, y el alcance de la obra como seña de identidad individual o colectiva” (Herrero Prieto 2011, 180).

El autor detalla que en este núcleo se encuentra el patrimonio cultural y las instituciones que lo salvaguardan; las creaciones de artes plásticas; las artes escénicas y musicales. La característica que vincula a estas expresiones es que son bienes únicos, no reproducibles y suelen tener una condición de bien público por lo que su conservación y fortalecimiento es responsabilidad del Estado.

El segundo núcleo estaría según Herrero compuesto por las denominadas industrias culturales, cuya característica distintiva es la capacidad de reproductividad técnica que permiten. Aquí estaría presente la industria editorial, musical y audiovisual, pero también los medios de comunicación. Los productos que genera la industria cultural tienen un carácter

privado cuyo mercado está regido y financiado por la competencia de precios, pero sin olvidar el valor del gusto que le da la audiencia.

Finalmente, el tercer grupo está constituido por las llamadas industrias creativas. Este sector se fortalece en el actual paradigma tecnológico donde la experiencia, la creatividad y la conectividad prima por sobre lo físico y lo material. Herrero lo describe de la siguiente manera.

“En este sector, el talento y la cultura no son un fin en sí mismo, sino un input más para la producción de bienes y servicios de carácter no cultural en sentido estricto. Hablamos de las actividades de diseño (incluida la moda, el diseño interior e incluso la artesanía), los servicios de publicidad, la arquitectura de autor; más luego muchos de los bienes asociados a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, como los productos informáticos, software, móviles, videojuegos y, en general, las industrias de contenidos (Herrero Prieto 2011).

En base a esta taxonomía el sector de las artes escénicas, que es el que a esta investigación compete, se encontraría dentro del primer núcleo. Sin embargo como se verá más adelante, desvincular las artes escénicas del sector de industrias culturales e incluso creativas, no resulta tan fácil. Por ahora, la clasificación planteada por Herrero (2011) permite tener una visión general del campo de la economía de la cultura para comprender su diversidad y el aporte que en conjunto realizan a la economía de una determinada región, a la vez que dan cuenta del tratamiento diferenciado que cada sector, que forma parte del capital cultural, requiere por parte de los hacedores de políticas culturales. Con respecto al capital cultura señala:

(...) siguiendo a D. Throsby (1999) definimos el *capital cultural* como conjunto de elementos tangibles e intangibles que son expresión del ingenio, la historia o el proceso de identificación de un pueblo, y puede entenderse como un recurso fijo, un activo que rinde rentas en forma de flujo de bienes y servicios derivados, y que puede depreciarse si no se cuida, o acumularse si se mejora y se invierte. El capital cultural, en tanto que *input* productivo, es un fenómeno económico pues interviene en la función de producción de una economía [1], tiene usos alternativos y carácter sustitutivo con otras opciones o recursos y, por tanto, es susceptible de evaluación y elección colectiva debido a su probable contribución al desarrollo económico de una sociedad (Herrero Prieto 2011, 182).

Sin embargo, en este punto el autor muestra un problema que nace de esta conceptualización de capital cultural, y este refiere al tema del valor, donde se identifica dos acepciones: valor cultural y valor económico. El primero refiere al contenido de la creación artística, y significado de identidad social de los objetivos que lo integran. Sobre este valor influyen las preferencias individuales, relacionadas con el gusto, el conocimiento o las

experiencias previas. Pero de igual forma las elecciones colectivas, donde el Estado juega un papel preponderante una vez que es el llamado a regular y preservar la cultura. En cuanto el valor económico del capital cultural, este se constituye por el conjunto de rentas generadas de la propia existencia del mismo y por el flujo de bienes y servicios que puede generar como: usos turísticos, objetos mercantilizables, empleo derivado, etc.

Herrero hace esta distinción para recalcar en el problema de que los bienes y servicios producto del capital cultural, al ser traducidos en términos de retribución económica no siempre resultan compensados en su totalidad, así señala: “ya sea por su condición de bienes públicos, por el significado social que comportan, o las externalidades que procuran, su valor puede caer fuera del mercado o, al menos, no expresarse de forma conveniente a través de los precios (Herrero Prieto 2011, 183)”.

Este criterio es compartido por Frey, quién reconoce lo que denomina “efectos externos positivos” de los productos y servicios artísticos, que son un conjunto de beneficios sociales que provocan los bienes o servicios artísticos y gracias a los cuales estos pueden ser considerados como bien público, pero cuyo aporte no es traducido en términos rentables, por lo que inmediatamente se le atribuye al Estado responsabilidades sobre su conservación y producción. Entre los efectos externos poco valorados por el mercado, se encuentran:

- un «valor de existencia» (la población se beneficia del hecho de que la cultura exista, incluso si algunos de sus individuos no toman parte en ninguna actividad artística);
- un «valor de prestigio» (porque determinadas instituciones contribuyen a un sentimiento de identidad regional o nacional);
- un «valor de opción o elección» (la gente se beneficia de la posibilidad de asistir a estos acontecimientos culturales, incluso si no llegan a hacerlo realmente);
- un «valor de educación» (el arte contribuye al refinamiento de los individuos y al desarrollo del pensamiento creador de una sociedad); y
- un «valor de legado» (las personas se benefician de la posibilidad de legar la cultura a generaciones futuras, aunque ellas mismas no hayan tomado parte en ningún acontecimiento artístico) (Frey 2000, 16, 17)

Con este entendimiento contextual de las condiciones variables de análisis que presenta el sector de la cultura donde se ha identificado las características peculiares del sector, que obligan a un análisis que no parta de premisas rígidas sino del entendimiento de las múltiples interacciones sociales que se suscitan en torno a la producción artística. Pasaremos a enfocarnos en la definición de los dos momentos del proceso económico de las artes escénicas que queremos analizar en este estudio la producción y la comercialización.

Cabe señalar que a estas condiciones casi generales de la actividad económica de la cultura, habría que sumar el análisis particular del contexto social y cultural específico del objeto de estudio, puesto que las diferencias existentes en ese nivel requieren también la adaptación de diferentes criterios de análisis. Pero sobre este tema se profundizará en el siguiente capítulo, cuando se realice una descripción de las particularidades de las artes escénicas en la ciudad de Quito.

Siguiendo los criterios de Zurita (2010) en esta investigación se mirará a las artes escénicas como un sistema compuesto de un conjunto de elementos interrelacionados con el fin de alcanzar un objetivo determinado. Así señala el autor: “el Sistema de Artes Escénicas debe realizar una serie de funciones tanto para que el hecho escénico se dé como para la propia supervivencia del sistema (Zurita Chao 2010, 36). Entre los componentes de este sistema destaca: la producción, distribución, exhibición y consumo. Esta investigación se preocupará únicamente por la producción y exhibición, cuyo detalle se presentará a continuación. No se abordará la distribución y consumo puesto que: la primera refiere a la mediación entre las unidades productoras y los agentes programadores de salas o festivales, en el caso concreto de estudio estas intermediaciones resultan ambiguas puesto que no existe una especialización del sector y estos procesos se realizan de manera empírica y personal. En cambio, el consumo refiere a la recepción por parte de la audiencia, aspecto que por la escasa biografía existente y por la amplitud de variables que pueden intervenir requeriría una investigación destinada a este componente del sistema.

2.1 La producción escénica

Lo primero que se debe considerar al momento de hablar de producción escénica, es que a pesar de que el término sea relativamente nuevo, la práctica no lo es. Esta fácil constatación nos permite alejarnos del recelo que puede existir entre los agentes del medio sobre esta especificidad dentro de las artes escénicas. Un errado criterio de que el trabajo artístico prima por sobre el interés económico, provoca que a la producción escénica se la mire comúnmente como una actividad netamente mercantil y parte de la estrategia capitalista para inmiscuir a las artes escénicas en la lógica del mercado. Nada más lejos de la realidad. Este tipo de prejuicios solo demuestran un desconocimiento generalizado de la especificidad del trabajo de la producción.

Como recuerda Moreno (2011) la historia del teatro occidental, demuestra que en los diferentes momentos del desarrollo de las artes escénicas fue necesaria la organización de recursos humanos y materiales, la promoción del espectáculo y la relación con el público, aspectos que requirieron de planificación y de conocimientos específicos de las características culturales del momento histórico. Así desde las fiestas griegas en honor a Dionisos, el desarrollo del teatro medieval y renacentista, el teatro isabelino o el teatro del Siglo de Oro Español, requirió la organización de actividades que permitieran que las obras escénicas puedan realizarse y cumplir sus objetivos. Esto es en breves términos, la definición de lo que hoy se entiende por producción escénica.

Sin embargo, como también señala Moreno (2011), la producción teatral es una actividad que se hace mucho, pero se piensa poco. La multiplicidad de acciones que puede contener un proceso de producción de un espectáculo escénico dependiendo de las condiciones internas (es decir de las características del espectáculo que se quiere producir) o externas, (referidas a las condiciones culturales y sociales de un determinado lugar donde se ejecutará el proyecto) complejizan alcanzar una definición absoluta de producción escénica. No obstante, se puede dilucidar algunas características que pueden ser comunes a cualquier concepción de lo que es la producción escénica. Es así que aceptamos el criterio de Schraier, citado por Moreno quién señala:

La producción teatral es un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo (Moreno Tejada 2011, 40)

Para efectos de delimitación en esta investigación se entenderá por producción la serie de acciones sistemáticas que responden a una planificación total del proyecto escénico, y que abarca desde la concepción y sistematización de la idea u ideas originales hasta que el producto, en este caso el espectáculo de artes escénicas, puede ser presentado al público. Si bien cierta literatura en torno a la producción refiere a esta como un componente transversal de toda la actividad escénica, aquí se acepta la concepción de Zurita (2010), que la define como una fase del sistema de las artes escénicas. Las otras fases serían:

- 1) La preproducción, que abarca: a) la evaluación de los recursos existentes, humanos, materiales y económicos; b) definición de la pretensión artística, esto es analizar las potencialidades de las diversas ideas artísticas existentes y la toma de decisión de la más viable y congruente con los intereses del núcleo productor;

c) decisión artística, que involucra la apuesta por un determinado proyecto, puede abarcar incluso la escritura del guion dramático o la selección de una obra preexistente (resolviendo el tema de derechos de autor). Según (Moreno Tejada 2011, 45) en los grupos de producción independientes muchas de estas acciones son omitidas, o no se las realiza a profundidad, pasando directamente a los ensayos para la creación del producto artístico, lo que en gran medida afecta a los resultados del producto, e incluso puede implicar el fracaso del proyecto.

- 2) La distribución o circulación, que tiene como objetivo acercar el producto artístico al público y sobre la cual nos detendremos más adelante.

El grado de complejidad de un proceso de producción será directamente proporcional a los alcances y objetivos del proyecto escénico. En cuanto a los factores que caracterizan un determinado proceso se encuentran como los más recurrentes: los plazos de ejecución, los costos, y la complejidad artístico – técnica.

La producción teatral en sí, abarca tres procesos que son entre si complementarios y que en la medida de su cohesión y correcto desempeño garantizan la calidad del proyecto como tal. Estos son, el proceso artístico, el proceso técnico y el proceso administrativo, los cuales funcionan interrelacionados y codependientes. De estos tres procesos, como afirma Moreno (2011) se tiende casi siempre a priorizar el proceso artístico, pero un excelente proceso artístico sin una administración adecuada del presupuesto, o lo que es peor sin una planificación económica, está condenado a venirse abajo.

“Es por eso que llevar adelante una producción teatral demandará de un delicado trabajo en cada uno de sus rubros (artístico, técnico y administrativo) pero, sobre todo, de una planificación precisa, una gestión efectiva, una administración racional de los recursos, y una coordinación y control eficientes durante el desarrollo de todo el proceso productivo, para llegar a salvo al estreno (SCHRAIER 2008 en Moreno, 2011, pag. 43).

En las producciones de gran formato sean estas financiadas por instituciones públicas o se trate de empresas privadas de proyección internacional, existe un equipo de personas que se distribuyen las actividades de producción, especializándose en cada proceso. Sin embargo, en los núcleos de producción, o unidades de producción independiente, es decir aquellas organizaciones que crean y gestionan proyectos escénicos sin un respaldo económico estable, estas actividades son realizadas por los propios artistas. Como se verá más adelante ese es el caso de las producciones artísticas en Quito.

En cuanto a la conformación de los núcleos de producción se puede distinguir principalmente tres tipos de unidades productoras de acuerdo a la conformación del equipo de trabajo, lo que tiene directa relación con la prolongación temporal de los proyectos. Según Zurita los núcleos productores pueden ser:

La compañía es una organización que cuenta con un equipo artístico y de gestión, por lo general reducido y de carácter estable. Estos equipos tienen una vocación de permanencia y son los mismos o muy parecidos en todas las producciones de la organización

La empresa productora suele contar con un equipo de gestión estable y un equipo artístico que varía en función del producto escénico.

Unidad de gestión de proyectos singulares es una organización creada *ad hoc* para producir una determinada propuesta escénica; forma equipos artísticos y de gestión que se disuelven una vez terminada su función (Zurita Chao 2010, 38).

Sea cual fuere la característica de una unidad de producción, todas se organizan en torno a un objetivo en común, generar un producto escénico, es decir un espectáculo de teatro o danza.

La actividad de producción gestiona y viabiliza todas esas variables señaladas, de acuerdo a las posibilidades y fortalezas que conforman la singularidad de cada núcleo productor y a los objetivos, artísticos, técnicos, comerciales y sociales de un determinado proyecto.

2.2 Exhibición y comercialización¹

La exhibición es una fase del sistema de las artes escénicas que comprende una serie de actividades para acercar el producto artístico al público. Se la puede considerar un proceso en la medida que involucra un conjunto de acciones programadas y planificadas de acuerdo a una estrategia, la misma que considera las capacidades internas de los núcleos de producción para poder hacer visible y comercializable su espectáculo, pero también debe

¹ Este modelo de clasificación por fases es propuesto por Zurita (2010). No se puede considerar un modelo absoluto, pues otros autores consideran y denominan otras fases en el Sistema de producción escénica. Por ejemplo, Marcelo Castillo (Castillo 2018) habla de la cadena de valor dentro de las artes escénicas y dentro de ella reconoce 5 momentos: Investigación creación; producción; difusión y distribución; comercialización; exhibición y consumo. Zurita por su parte distingue entre distribución y exhibición, la primera relacionada a los acuerdos comerciales necesarios para poder exhibir un producto artístico, esto es por ejemplo la intermediación de un productor para que el espectáculo forme parte de una red de espacios en una determinada zona. Y por otro lado la exhibición, como el conjunto de acciones necesarias para dar a conocer el producto a la audiencia. Sin embargo, para los fines y objetivos de esta investigación, se ha denominado esta fase como exhibición y comercialización, puesto que permite abarcar todas las acciones que los núcleos productores realizan para acercar su producto al público, incluyendo dentro de estas actividades los acuerdos comerciales que corresponderían a la distribución según la clasificación de Zurita; pero también las actividades comunicativas y de marketing implementadas para llegar a las audiencias.

tener en cuenta el contexto cultural y los canales de distribución ya existentes sobre una determinada zona de influencia del proyecto.

(...) Se identifica el concepto de distribución con el concepto de venta. Pero como hemos ido apuntando, la distribución y, por tanto, la distribución escénica, comprende todas las actividades necesarias para llevar un espectáculo desde la unidad de producción hasta la audiencia. Son actividades que incluyen la venta y el establecimiento de pactos comerciales, pero no se reduce exclusivamente a éstas (Zurita Chao 2010, 44).

Para la ejecución de estas actividades intervienen una serie de agentes especializados como: programadores, distribuidoras, circuitos, redes de espacios, y a un nivel internacional incluso los ferias de negocios. Se puede afirmar que el mayor grado de agentes intermediarios responde directamente el nivel de institucionalidad de las artes escénicas dentro de la sociedad y la política pública. La constatación directa de la realidad de las artes escénicas producidas independientemente demuestra que son los propios núcleos productores quienes ejecutan estas actividades, este criterio es corroborado por Marcela Camacho, gestora cultural independiente, quién afirma que en Quito, son los propios grupos artísticos quienes realizan todas o casi todas las actividades para llevar su espectáculo hacia el público, ya sea gestionando temporadas en teatros, ya sea mediante la venta de funciones o la postulación o fondos y festivales (Camacho Pardo 2018). Esto significa que existe un canal directo entre los productores y los consumidores, lo cual puede ser positivo en la medida que los proyectos se retroalimentan del contacto directo con sus audiencias y las necesidades culturales de las mismas. Pero puede ser peligroso para el sistema en general, cuando las capacidades técnicas y cognitivas respecto a esta práctica son mínimas, puesto que reduce la participación de consumidores a grupos sociales con demanda cultural recurrente, impidiendo el desarrollo y la consolidación del sector en el imaginario social.

Entre las funciones que los agentes realizan para cumplir con esta etapa del Sistema de artes escénicas, se encuentran según Kotler citado por Zurita (2010):

Información: reunir y distribuir información de inteligencia y de investigación de mercados acerca de los actores y fuerzas del entorno del marketing, necesarias para planificar y apoyar el intercambio.

Promoción: desarrollar y difundir comunicaciones persuasivas acerca de una oferta.

Contacto: encontrar compradores potenciales y comunicarse con ellos.

Adecuación: modelar y ajustar la oferta a las necesidades del comprador (...)

Negociación: llegar a acuerdos con respecto al precio y a otros términos de la oferta para poder transferir la propiedad o la posesión.

Distribución física: transportar y almacenar mercancías (en este caso el producto escénico).

Financiación: adquirir y utilizar fondos para cubrir los costos del trabajo (...)

Aceptación de riesgos: asumir los riesgos de llevar a cabo los trabajos (...) (Zurita Chao 2010, 15, 16)

No obstante, sea cual fuere la realidad particular del sector, todo proceso de comercialización, debe considerar una serie de variables, que responden a las preguntas de: qué se va a comercializar, cómo y a qué precio. En el caso de los productos de artes escénicas su inserción al mercado, responde a una característica particular y es que no siempre se diseñan productos que respondan a las necesidades y deseos de los consumidores sino que según Colbert, citado por Zurita (2010), se parte del producto cultural para luego buscar el mercado más adecuado o interesado en el producto. Esto implica un análisis particular de las variables: producto, precio, y comunicación.²

2.2.1 El producto

Primero, empezamos por entender al producto escénico como el espectáculo de teatro o danza en su multiplicidad de formas. Para el análisis se determina cuatro variables que configuran la diferenciación de un producto con otro. Estas serían: 1) disciplina artística: dentro del teatro y danza existe una multiplicidad de formas y combinaciones, pero por lo general está ligado a la línea artística de la compañía o grupo productor, encontrándose por ejemplo, una compañía especializada en teatro de títeres y objetos otra en danza contemporánea, etc.

2) la audiencia, en ella puede considerarse diferentes criterios de clasificación, el primero y más común refiere a la edad del público para la que el espectáculo es adecuado, comúnmente se considera público infantil, familiar y adulto. Otro de los criterios para definir el público refiere al interés y la accesibilidad, así Colmer distingue seis estadios de demanda:

a. Públicos con demanda inexistente o negativa: no tienen interés por unas determinadas propuestas culturales probablemente porque no han tenido ninguna experiencia de referencia que haya sido significativa y satisfactoria (...).

b. Públicos con demanda latente: tienen interés por participar en determinadas prácticas escénicas, probablemente debido a la interiorización de los valores o intereses de terceros, pero no han podido acceder a ellas a causa de determinadas barreras o resistencias (...).

c. Públicos primerizos: han tenido una o diversas primeras experiencias, superando determinadas barreras o resistencias, pero aún no (...) no tienen intereses definidos o consolidados.

² Zurita (2010) refiere al término promoción y no comunicación. Sin embargo, en esta investigación preferimos hablar de comunicación pues esta no se reduce a la una acción utilitaria en términos económicos o de resultados tangibles sino a una construcción de sentidos en la sociedad.

d. Públicos ocasionales: son públicos con un cierto grado de consumo cultural, de mayor o menor intensidad, de carácter reactivo, que toman la decisión de consumo de forma ocasional, propuesta a propuesta, como respuesta a estímulos del entorno personal o social (prescripción de terceros, publicidad, circunstancias personales, etc.) (...).

e. Públicos regulares: son públicos que tienen un cierto patrón o pauta de consumo, intensivo o de baja intensidad, de carácter proactivo, en los que la demanda es endógena o a partir de ciertos compromisos formales de consumo como los abonos.

f. Públicos amigos o colaboradores: son públicos dispuestos a colaborar en el desarrollo de una propuesta cultural porque se sienten identificados con sus valores, objetivos o estéticas. Sus aportaciones a una práctica cultural son en forma de tiempo, dinero, difusión o prescripción (Colomer Vallicrosa 2013).

3) Formato, esta variable se relaciona al tamaño del producto escénico, en ella se puede considerar a priori el número de intérpretes en escena, pero existen otros elementos como la escenografía y los requerimientos técnicos necesarios para desarrollar una presentación de la obra que se puede considerar para definir el formato de un espectáculo.

4) Espacio escénico, esta variable refiere al lugar de representación para el cual está pensado el producto, pudiendo ser recinto cubierto, calle o espacio singular. Este último, es una condición de un determinado producto escénico que está concebido para ser presentado en un espacio específico.

La combinación de estas cuatro variables da como resultado diferentes productos escénicos cuyas características afectan a los siguientes componentes a tomar en cuenta al momento de ejecutar la exhibición y comercialización.

2.2.2 El precio

Es indudable que el precio es un factor determinante al momento de la exhibición y comercialización de un producto escénico. Sin embargo, no existe un acuerdo generalizado que permita generar una referencia para establecer o calcular el precio de un producto de este tipo. Recordemos que el precio es un criterio netamente comercial y que como señala Colbert (2003) tiene una relación directa con lo que el consumidor está dispuesto a pagar. No se debe confundir con el valor, que se relaciona a la utilidad o aptitud de los bienes para satisfacer necesidades humanas.

En el caso de las artes escénicas al tratarse de un producto cultural, presentan un conjunto de valores por encima de su utilidad directa o valor económico, que en su conjunto se las puede catalogar como valor cultural, que refiere al significado de identidad social que involucra. Por tanto, el precio de un espectáculo escénico debe considerar los costos de producción del espectáculo, y el valor que el consumidor le da al producto en medida de la

utilidad directa que a esta le significa. Pero también, se debería considerar el valor cultural que estos productos poseen, cuya utilidad intangible o a largo plazo está presente por su propia existencia. No obstante, este valor cultural resulta difícil calcular porque su beneficio no se enfoca en el consumidor directo sino que se propaga entre la historia de una sociedad y por tanto el consumidor no puede asumir ese costo, no así el Estado que como responsable de la preservación y fortalecimiento del patrimonio social está llamado a generar políticas que de alguna manera retribuyan al productor por su aporte a la colectividad.

A pesar de estas consideraciones, la manera más habitual y quizá la más objetiva de determinar el costo de un producto escénico sería el cálculo de los costes de producción, a lo cual se le puede añadir un porcentaje por concepto de beneficio. Como señala Zurita (2010), en el sistema de artes escénicas existen dos maneras de comercialización de los productos escénicos que se corresponden con dos tipos de precio que serían: el caché y la entrada.

El caché es el pago que una unidad de producción percibe por realizar una representación de un producto escénico, y éste es independiente de la recaudación en taquilla. Se podría decir que es un precio fijo que percibe la unidad de producción por el servicio prestado. Por otro lado tenemos el precio de la entrada, que es el pago que tiene que efectuar una persona por adquirir el derecho de asistir a una representación de un espectáculo (Zurita Chao 2010, 48).

Sea cual fuere el tipo de comercialización que se utilice, el cálculo del precio de un producto escénico deberá considerar algunos aspectos imprescindibles. Cabe mencionar que el precio de comercialización no considera los gastos de inversión que la unidad productora ha realizado durante las fases previas, para lo cual se suele calcular un porcentaje de acuerdo a un cálculo previo que permita establecer que dentro de determinado número de funciones se podrá recuperar la inversión. Este porcentaje se puede corresponder con el beneficio industrial, que forma parte del listado de gastos imprescindibles que presenta Zurita:

a. Honorarios del equipo de trabajo: es un gasto fijo que corresponde a la cantidad que se paga a cada miembro del equipo de trabajo por sus servicios. Se debe considerar también los derechos de autor si los hubiese.

c. Alojamiento y transporte del personal y la carga escénica: depende de la distancia de la zona donde se presentará el producto.

f. Publicidad y promoción: se realiza un estimado de acuerdo al aforo esperado

g. Gastos generales: “gastos generales son los gastos indirectos en los que la unidad de producción incurre para poder realizar una representación y se suelen calcular en un porcentaje sobre los gastos anteriores que varía, según la unidad de producción, entre el 10% al 15% (Zurita Chao 2010, 48)”

h. Beneficio industrial: “es el porcentaje sobre los gastos que la unidad de producción se fija como ganancia que desea obtener por la venta de una representación. El beneficio industrial se suele situar entre el 15% y el 25% sobre los gastos anteriores”.

d. Alquiler de material técnico: de ser imprescindible para la presentación o en caso de que el espacio de programación no cuente con dicha especificidad (Zurita Chao 2010, 49).

En la práctica estos aspectos a considerar resultan referenciales, para que la unidad productora pueda hacer un cálculo estimado del precio de comercialización del producto. Otra referencia importantes es considerar el costo de producción del espectáculo, es decir cuánto costó hacer, tomando en cuenta aspectos como el tiempo invertido del equipo de trabajo, el diseño y elaboración de escenografía, utilería, vestuario, música, iluminación, etc., alquiler de espacio de ensayo, entre otros. Y de acuerdo a eso, hacer un estimado del precio por función que debe tener el producto.

Es importante recalcar también las condiciones externas de la economía de la cultura, entre ellas el grado de valoración social que tienen las artes escénicas en una sociedad, y los precios a los que regularmente se comercializa este tipo de productos en un determinado tiempo y lugar. Tomando en cuenta estos criterios se puede generar un “punto de equilibrio”, precio que representa la inversión y costos logísticos que se requiere hacer para dar una función del espectáculo artístico, sin tener una ganancia pero recuperando la inversión. Este valor es importante tener en cuenta para iniciar un proceso de negociación, de tal manera que la unidad productora no pierda o deba invertir más sin un beneficio directo. Ya en la negociación el precio puede variar de acuerdo al número de funciones, o beneficios indirectos para los productores como (prestigio, material audiovisual, compartir de saberes y experiencias, etc.) que a pesar de no representar un beneficio económico directo, pueden retribuir otros valores al producto y a la unidad productora (Castillo 2018).

2.2.3 La comunicación

La variable que acciona tanto al producto como al precio es el plan estratégico de comunicación. Este debe sustentarse en el diagnóstico y conocimiento de: las potencialidades del núcleo de producción y del producto artístico generado, del público y sus preferencias, de las condiciones del mercado y los circuitos de distribución, y de los objetivos económicos, sociales y artísticos del proyecto, para mediante la utilización de instrumentos y herramientas propias de la comunicación poder transmitir sentidos y retroalimentaciones en un proceso dialéctico que vincula al productor con el consumidor. Podemos definir la estrategia de comunicación como:

“[el] conjunto de procesos, criterios, acciones y recursos organizados de manera coherente, racional y sistemática que se ponen en marcha con el propósito de alcanzar un objetivo o meta, desde la comunicación”. Esta estrategia debe caracterizarse, por ser consistente con los objetivos del proyecto, y viable en relación a los recursos disponibles y el tiempo determinado (Mefalopulos 2008).

A la vez, la estrategia de comunicación debe alcanzar dos objetivos propios, el de comunicabilidad, es decir, hacer que el mensaje sea comprendido por el receptor, y el de visibilidad y legitimación, es decir, la capacidad del mensaje para hacerse ver y reconocer por otros (Castillo 2018).

En cuanto a este último punto, existe una serie de actores que intervienen para que un producto pueda legitimarse y visibilizarse entre la variedad de oferta del mercado, entre ellos, el Estado y sus instituciones, los medios de comunicación, el sector privado, el sector de las artes escénicas, universidades y centros de formación y la sociedad en su conjunto. La relación que el plan de comunicación pueda generar con estos sectores estratégicos beneficiará directamente a la consolidación del producto en el mercado. Por ejemplo, el que un producto escénico pueda contar con el aval de un centro de formación le representa una ganancia social que puede manifestarse en el interés de un determinado sector que antes no se identificaba como público potencial del producto.

La diversidad de actores estratégicos que puede tener un producto así como la identificación target o público objetivo que puede ser igualmente amplio, implica la utilización de diversas herramientas comunicativas como son:

La publicidad: es cualquier forma pagada destinada a difundir o informar sobre un producto a través de los medios de comunicación.

Las relaciones públicas: son las actividades destinadas a cultivar las buenas relaciones entre los miembros del canal o los consumidores finales y la organización.

La promoción de ventas: son incentivos a corto plazo para los consumidores finales o los miembros del canal que tiene como objetivo aumentar las ventas.

La venta personal: es la presentación personal que realiza la organización con el objetivo de cerrar un acuerdo comercial.

El marketing directo: lo constituyen las actividades consistentes en difundir o informar directamente al consumidor usando medios como el teléfono, el correo postal y electrónico o fax con el fin de motivar una respuesta inmediata (Zurita Chao 2010, 18).

Sin embargo, y como señala El Estudio del Sector de Artes Escénicas en Aragón (España), experiencia que es comparable con la nuestra, la promoción y comunicación constituye una debilidad del sector, cuando la comunicación del espectáculo se reduce a la utilización de recursos comunicativos sin un plan integral y “sin un análisis en profundidad

de quienes son nuestros posibles espectadores y las maneras más adecuadas de llegar a ellos (2008, 77)". Como criterio final acuñamos las palabras de Castillo (2018) cuando invita a:

“Pensar la comunicación como una relación entre personas, grupos y organizaciones que intercambian no sólo información sino ideas, conocimientos y opiniones, implica dejar de asociar el término de comunicación al de difusión, para empezar a hablar de procesos de producción social de sentido”.

Capítulo tercero

La especificidad de las artes escénicas.

Las artes escénicas conocidas también como artes vivas por la necesaria relación del artística con su audiencia en cada representación, y donde el hecho artístico existe únicamente de este contacto y durante el tiempo efímero de la función, puesto que como afirma Peter Brook, conocido director inglés, y en referencia al teatro, este existe únicamente cuando se presenta a un público que completa el universo de sentidos, dispuestos en el espectáculo. “El teatro acaece en el instante de su acción, en tiempo presente y real, con un actor que cruza un “espacio vacío” mientras alguien lo observa. Aquí radican sus particularidades más importantes: un “espacio vacío”, un actor, un observador, y aquello que acontece: todo ello constituye el “evento” de lo teatral (Bottaro 2013, 134).

En un sentido más amplio, refiriéndose a las artes escénicas en su conjunto pero siguiendo el mismo criterio, Patrice Pavis (Pavis 1998) en su diccionario del teatro señala que las artes escénicas

“están ligadas a la presentación directa, no diferida o recibida a través de un medio de comunicación, del producto artístico. El equivalente inglés (*performing arts*) traduce adecuadamente la idea fundamental de estas artes escénicas son “conformadas”, creadas directamente *hic et nunc*, para un público que asiste (a) la representación (...); lo que cuenta es la inmediatez de la comunicación al público a través de los *performers* (*actores, bailarines, cantantes, mimos, etc.*)” (Pavis 1998, 55) ”.

A lo expuesto, un estudio realizado por la Universidad de Zaragoza, sobre la situación de las artes escénicas, añade como característica la intangibilidad, pues es un producto cambiante y frágil en la medida que su valor se construye en gran parte por la apreciación subjetiva del público y la crítica. No obstante, existen parámetros económicos que si son medibles como el costo total de producción.

Ya pasando a visión sobre las condiciones de producción, el mismo estudio y define ciertos rasgos característicos de éstas, como son:

- a) un proceso de creación heterogéneo y complejo, que puede ir desde un artista independiente que solo realiza todas las etapas del Sistema de Artes, como la preproducción, producción y distribución, siendo el mismo gestor autor y actor, hasta diversos grados de complejidad donde se involucra diversos recursos humanos, para cada especificidad (Escuela Universitaria de Estudios Empresariales de Huesca 2008, 6).

- b) Condiciones laborales caracterizadas por la inestabilidad, especialmente en las producciones independientes donde los núcleos productores no disponen de financiamiento estable que les permita mantener el mismo elenco durante diferentes proyectos o incluso mantener vigente un espectáculo con el mismo reparto durante tiempos prolongados. Esto genera como consecuencia que los artistas estén implicados en diferentes proyectos producidos por distintos núcleos productores, más que por criterios artísticos por necesidad económica. Argumento que en nuestro contexto es corroborado por Valencia (s.f., 3), quién sostiene que existe una creciente dificultad en la conformación de grupos entorno a la exploración artística y que en su lugar gana terreno el trabajo individual. Las producciones independientes, por lo general no cuentan con presupuestos estables para asumir sueldos del equipo de trabajo por lo que las remuneraciones se dan por ingreso de taquilla o venta del producto terminado (Escuela Universitaria de Estudios Empresariales de Huesca 2008, 6).
- c) Financiación pública. La dependencia de la producción y la exhibición a las subvenciones públicas es una constante general de las artes escénicas en diferentes economías. La idea de que el mercado puede financiar por si solo las expresiones artísticas, carece de argumento cuando se considera a los productos y servicios artísticos como bien público, puesto que el precio del mercado no compensa a los productores todas las utilidades que su trabajo aporta a la sociedad en su conjunto, sea esta consumidora directa o no. Aspectos como la construcción identitaria de la producción artística, desarrollo del pensamiento creador y la conservación de las expresiones sensibles de un determinado momento histórico son aspectos que el mercado no puede retribuir directamente y por ello es necesario el apoyo público, según lo señala (Frey 2000, 125)

3.1 Las artes escénicas frente a las industrias culturales.

Con las breves definiciones y características de las artes escénicas antes señaladas, podemos analizar la relación de estas con las denominadas industrias culturales. Empezamos por aclarar, que no se profundizará en la tradición histórica del término ni en las ventajas o desventajas sociales y culturales que están de por medio al referirnos a la industrialización

de la cultura, pues estos son en sí mismos, temas con múltiples aristas y propuestas alternativas, que varían de acuerdo al lugar y tiempo en el que se han sido aplicados.

Se ha hablado de industrias creativas, culturales, o economía naranja, pero en definitiva las visiones positivas o negativas ante estas acepciones concluyen en pensar a los productos y servicios artísticos como un componente de la economía y acercar sus lógicas a la producción y comercialización en el mercado.

La reproducción industrial o a gran escala del producto artístico sería lo que definiría a las industrias culturales. Al respecto, las críticas se han sucedido desde los mismos promotores del término, los alemanes Adorno y Horkheimer (1944), que hablaban de una dominación social mediante el fetichismo de la técnica y la vulgarización estética (Castillo 2018), pasando por Benjamín, que acusaba a la reproducción de la obra a escala masiva de destruir el aura del arte (Benjamin 2010, 49).

Si consideramos a las industrias culturales como aquellas que pueden reproducir bienes y servicios fijados sobre un soporte tangible o electrónico, los productos resultantes de la actividad artística podrían dividirse en bienes culturales y servicios culturales, siendo los primeros, por poseer un soporte, susceptibles de reproducción masiva. Mientras que el menor grado de esta cualidad los calificaría como servicios artísticos, encontrándose entre ellos las artes escénicas, por lo que estas quedarían por fuera de la industria.

Sin embargo, y como ya se dijo, las definiciones en torno a este tema son variables, es así que organismos como la UNESCO (2007) abandona el concepto de reproductibilidad, para buscar incluir a las artes que quedaban por fuera pero que, no por ello dejan de ser una actividad económica. Es así que bajo la nueva definición las artes escénicas se incluirán dentro de las industrias culturales, así pues:

Las industrias culturales se definen como aquellas industrias productoras de resultados, tangibles o intangibles, artísticos y creativos, y que tienen un potencial de creación de riqueza y generación de ingresos mediante la explotación de los activos culturales y la producción de bienes y servicios basados en el conocimiento (tanto tradicional como contemporáneo). Lo que las industrias culturales tienen en común es que todas ellas usan la creatividad, el conocimiento cultural y la propiedad intelectual para producir productos y servicios con significado social y cultural (Zurita Chao 2010, 24)".

Esta nueva definición da importancia a la creatividad como recurso inagotable, singular, simbólico e intangible, por lo que se suele hablar también de industrias creativas, y en base a ese criterio las artes escénicas entran dentro de esta categoría. Pero más allá de lo

amplio que pueda ser un concepto para abarcar distintas formas de producción, las artes escénicas por las características antes señaladas requieren un tratamiento especial dentro del sector económico de la cultura.

Por su parte el Ministerio de Cultura y Patrimonio, ente rector de las políticas culturales, otorga las industrias culturales una importancia estratégica para el país “en tanto productoras y difusoras de contenidos simbólicos: constituyen identidad colectiva, crean referentes de pertenencia, y de comportamiento, forman estilos de vida, generan preferencias y hábitos de consumo (Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador 2013, 104). Esta importancia es ratificada en el Plan Nacional de Desarrollo 2017 – 2021 “Toda una Vida”, donde se propende el “crecimiento de las condiciones materiales y estructurales del desarrollo cultural a partir de una intensa coordinación con otros sectores de la economía, con el fin de incidir en el fortalecimiento y difusión de las industrias culturales (Senplades 2017)” (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018, 4). El Ministerio de Cultura señala que hasta el 2014 el aporte de la producción cultural al PIB nacional era de 2,02% y se estima que en 2007 cerca del 4,8% de la población total ocupada del país desempeñaba una ocupación cultural.

En el 2018 el mismo Ministerio publica un documento denominado “Caracterización de los sectores de las industrias culturales, diagnóstico de las principales variables socioeconómicas. En él, da a conocer la implementación de las Cuentas Satélite de Cultura, que son instrumentos de análisis estadístico que permite evaluar en el tiempo los proyectos y políticas implementados para el sector. Así se lo define:

“la propuesta también puede ser entendida como un sistema de información económica focalizado, continuo y comparable, que toma como referencia general el Sistema de Cuentas Nacionales y cumple con una metodología apropiada para que la información pueda ser consistente y semejante a lo largo de toda la región (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018, 5)”.

Se evidencia además que desde el órgano rector de la política cultural del país no existe claridad sobre la conflictiva relación entre las artes escénicas y las industrias culturales. Puesto que, por un lado se menciona a estas artes como uno de los sectores a ser estudiado como una Cuenta Satélite, pero a la vez, en el mismo documento se le resta prioridad al sector cuando no se lo incluye en los sectores prioritarios para el Ministerio, se menciona que:

[A partir del] El Plan Nacional del Buen Vivir (2009-2013) se plantea una serie de objetivos, estrategias y metas respecto de la provisión de bienes y servicios culturales del país, enmarcados en procesos de creación, producción, circulación y consumo. En consonancia con ello, se decide replantear el modelo de gestión del Ministerio de Cultura y Patrimonio para que responda a dicho enfoque y a temas de emprendimientos culturales vinculados a las industrias

culturales, priorizando el trabajo en cinco sectores: (i) cine y audiovisual, (ii) multimedia, (iii) diseño y artes aplicadas, (iv) editorial y (v) fonográfico (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018, 3). [El subrayado es del autor]

Esta falta de definición de las artes escénicas en relación a la industria cultural, también se refleja en el último documento publicado por el Ministerio, “Las artes vivas y escénicas en el Ecuador” (SIIC 2018) donde se presentan datos estadísticos del sector a partir del análisis detallado de la actividad de acuerdo a datos del SRI, y mediante una encuesta a una muestra de los artistas escénicos registrados en el RUAC (Registro único de Artistas y Gestores Culturales), pero en este tampoco existe una definición del sector en este sentido.

De igual forma, al consultar al Director del Instituto de Fomento a las Artes la Cultura y la Innovación (IFAIC), instancia ejecutora de las políticas de fomento a las artes del Ministerio, Abogado Ronald Verdesoto (2018, comunicación personal), este supo manifestar que el instituto “no trabaja líneas específicas de artes escénicas sino líneas macro que tienen que ver con todo lo que es artes innovación y creatividad”. Lo que nos permite decir que las artes escénicas al momento no cuentan con políticas diferenciadas acorde a las características que le son propias, ni tampoco está clara su vinculación con las políticas de fomento a industrias culturales.

Esta falta de definición, implica consecuencias negativas para el sector, problema que no responde a nuestro contexto específico sino que siguen siendo una falencia del análisis entorno a las industrias culturales, pues como señala Girard (2015) es necesario distinguir los niveles en los cuales las industrias culturales han influenciado en el consumo social, en detrimento de otros sectores donde el crecimiento ha sido mínimo o negativo. Este autor considera que si bien hay un mayor acceso a los productos culturales asequibles en el mercado, no sucede lo mismo con la producción artística orientada a un contacto directo entre el creador y el público que sigue siendo lejana y muchas veces inaccesible para la mayor parte de la población.

En la encuesta realizada por esta investigación a artistas escénicos de la ciudad de Quito, se planteó una pregunta abierta sobre si considera que su trabajo forma parte de las denominadas industrias culturales o creativas. Se obtuvieron 47 respuestas a esta pregunta, evidenciándose que entre los agentes del sector tampoco existe claridad sobre la vinculación de las artes escénicas a las definiciones de industria. 11 encuestados, no dieron una respuesta clara sobre la vinculación, o se mostraron un desconocimiento del tema al sustentar su

argumento describiendo su producto artístico. En cambio, 14 encuestados afirman que su trabajo sí forma parte de una industria cultural. Entre las razones que más destacan se encuentran las siguientes: se relaciona industria con difusión, venta y comercialización del producto artístico; se reconoce al trabajo artístico, expresado en esfuerzo y creatividad, tiempo y dinero invertido para crear un producto que aunque sea mal remunerado resulta de interés para el público por lo que aporta al sector artístico del país; aporta a la posibilidad de satisfacer una necesidad de recreación y educativa desde las innovaciones de las practicas escénicas.

Por otra parte, fueron 22 los artistas que respondieron que su trabajo no forma parte de las industrias culturales. Entre las razones de esta respuesta se encuentra: el trabajo tiene un fin social y artístico, no comercial; las condiciones en las que se trabaja y la itinerancia de los grupos alejan al sector de la industria; el trabajo se realiza de forma independiente, y no existe industria para el sector de artes escénicas; el producto es una vivencia única e irrepetible; carencia de infraestructura adecuada para tener industrias culturales de teatro sustentable en el país. Cabe señalar que, entre estas respuestas existe contradicciones, puesto que algunos argumentos señalan que las artes escénicas y la industria no es compatible, mientras otras apuntan a que son las condiciones las que no permiten este encuentro pero que sería deseable desarrollarlas.

En definitiva se observa que no existe un criterio claro al momento de hablar de artes escénicas e industrias culturales, tanto por parte de las instituciones públicas, ni por parte de los agentes del medio.

Hasta aquí se ha presentado una revisión teórica que nos permite justificar la propuesta de un tratamiento de políticas públicas diferenciado para las artes escénicas. A continuación se presentará el análisis de los datos recabados por esta investigación generando un diálogo con los datos oficiales publicados por el Ministerio de Cultura.

Capítulo cuarto

Análisis de los datos

En esta sección se realizará un análisis comparativo entre los datos recabados por la encuesta realizada para esta investigación, con los datos presentados por el Ministerio de Cultura, en relación a las artes escénicas. Relación que permitirá completar una visión general de las condiciones de producción de artes escénicas.

Entre las líneas de análisis de esta investigación se encuentra el recabar información directamente desde los actores y gestores culturales independientes del sector, para conocer de primera mano su percepción en torno a la temática planteada. Para ello se elaboró una encuesta que consta de 27 preguntas, separadas en cuatro secciones: 1) datos generales; 2) nivel de producción; 3) nivel de comunicación; 4) Sobre la encuesta. Esta herramienta se aplicó mediante la plataforma digital de SurveyMonkey, sin un cálculo de muestra, puesto que no existe un dato oficial sobre la cantidad de artistas y gestores culturales relacionados a las artes escénicas en la ciudad de Quito.³ La encuesta se difundió por redes sociales, obteniéndose un total de 87 respuestas, con un índice de respuestas completadas del 62% (Campos Naranjo, Artes escénicas en Quito 2018).

A su vez en esta sección se revisará también la información proporcionada por el Sistema Integral de Información Cultural (2018), en el que se muestra datos sobre la producción general del sector de artes escénicas, el registro de artistas en el RUAC, la generación de impuestos del sector y los resultados de una encuesta sobre condiciones laborales.

4.1 Datos de la producción del sector de artes escénicas

Según los datos de la Cuenta Satélite de Cultura, para el 2018, dentro de los 8 segmentos de análisis, el sector del diseño reporta una mayor contribución a la producción cultural representando el 47,92% o lo que es igual 860 millones de dólares. Seguido por el

³ Como dato referencial vale la pena mencionar que en el documento publicado por el Sistema Integral de Información Cultural (2018), días después de haber concluido la recolección de datos de la encuesta realizada por esta investigación, se menciona que el total de artistas escénicos registrados en el RUAC a nivel nacional es de 2319, de ellos el 16% se encuentran en la provincia de Pichincha, lo que representa 371. Si consideramos estos datos, las 87 personas que respondieron la encuesta de esta investigación corresponden al 23,4%. Cabe señalar, que el dato de artistas registrados en el RUAC, no es preciso, pues existe gran cantidad de artistas y gestores que no han hecho el trámite de registro.

sector audiovisual con 730 millones. Mostrándose una clara diferencia con los siguientes sectores, así, libros y publicaciones reporta 112 millones, creación y otros con una contribución similar que bordea los 45 millones. Mientras que las artes escénicas representa el sector con menor producción representando apenas el 0,12% que corresponde a 2,2 millones (SIIC 2018, 3). Estos valores guardan estrecha relación con la capacidad de ciertos sectores para constituirse como industria, mientras que aquellos cuyo resultado de su proceso de producción no es un objeto tangible sino un servicio artístico se encuentran claramente relegados.

En los informes oficiales se puede ver también, que el sector económico de la cultura, depende de la situación general de la economía, así se evidencia en el período 2010 - 2016 donde los últimos 2 años la tasa de crecimiento del PIB cultural disminuye al igual que el PIB general del país (SIIC 2018, 4). En estos seis años el subsector de artes escénicas tuvo un crecimiento promedio de 4,91%. Sin embargo, estos datos de crecimiento generales, no dan cuenta de la realidad de las condiciones de producción, donde la sostenibilidad económica de los emprendimientos de artes escénicas presenta cifras menos positivas. Los datos dan cuenta que entre los emprendimientos de artes escénicas el “60.63 %, afirman que (...) han logrado solventarse con dificultad en los últimos 12 meses, el 25.63 % que sí ha logrado solventarse, y el 13.75 % que no lo ha conseguido (Puce 2016) (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018, 47).

El mismo documento menciona la necesidad de indagar sobre cómo los emprendimientos en el sector logran sustentarse a pesar de las dificultades. Pero, se plantea como hipótesis que son las formas de relación no monetaria, una fuente importante de recursos que permiten el mantenimiento de las producciones independientes. Así señala el informe:

Dentro del sector de artes escénicas se pueden encontrar formas de intercambio no monetario. Así, el 57.86% de los emprendimientos encuestados afirman que emplean este tipo de intercambio en alguno de los ámbitos de la cadena de valor del sector de artes escénicas como son producción, distribución/comercialización y exhibición (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018, 47).

En la encuesta realizada por esta investigación se puede ver que los núcleos productores de artes escénicas en Quito, consideran que otras fuentes de financiamiento no monetario, aportan a la producción de sus espectáculos en un porcentaje considerable. La pregunta pedía señalar qué fuente de financiamiento aportó a la producción del espectáculo

escénico y en qué porcentaje. La pregunta tuvo 60 respuestas, encontrándose que la más recurrente fue: los aportes del propio equipo artístico vinculado al proyecto, a la cual 56 encuestados señalaron como fuente de financiamiento y con porcentajes mayores, que oscilan entre 70 y 100 %. A esta fuente le siguen, los Aportes no monetarios, como trueques, intercambio de servicios, o apoyo familiar, a la cuál 38 de los encuestados consideraron como fuente de financiamiento, con un porcentaje mucho menor que oscila entre el 5 y 20%. Mientras que instituciones públicas y privadas aportan en promedio los menores porcentajes, con 17 respuestas las Instituciones públicas, y 15 las instituciones privadas. (Campos Naranjo, Artes escénicas en Quito 2018).

Estos datos dan cuenta que las producciones independientes tienen poco acceso a financiamiento público o privado y que el autofinanciamiento es el principal aporte para la creación de los espectáculos escénicos en la ciudad de Quito. Esto nos lleva a plantear dos observaciones: 1) los artistas escénicos para financiar sus proyectos artísticos necesitan otras fuentes de ingresos, es decir otros trabajos que les permitan mantenerse y a la vez generar un ahorro para producir sus obras. 2) Esta realidad genera inestabilidad en el sector puesto que el productor no puede planificar sus proyectos a largo plazo, e incluso a corto plazo el proceso de producción puede verse afectado e incluso fracasar repentinamente por suplir otras necesidades económicas.

Esto es coherente con los datos presentados por la encuesta realizada a los artistas registrados en el RUAC (SIIC 2018) donde se muestra que, el 42% de los encuestados señala que la actividad artística no es su principal fuente de ingreso, señalando que actividades como la enseñanza, otras actividades de servicios y actividades profesionales, científicas y técnicas complementan sus ingresos.

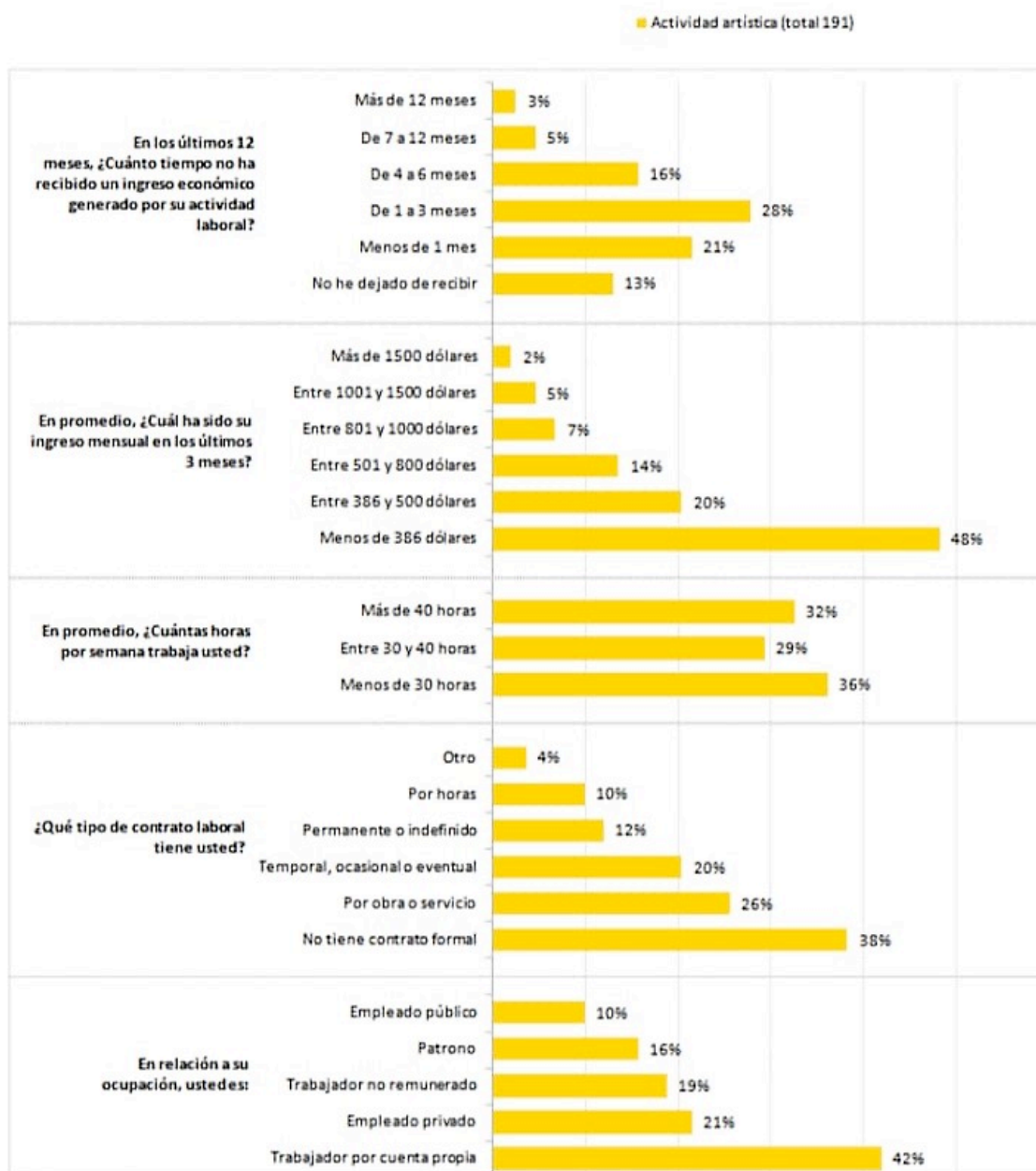
Sin embargo, de entre el 58% de encuestados que afirman que la actividad artística sí es su principal fuente de ingresos, la mayoría señala que la recepción de ingresos en los últimos 12 meses es irregular. El 28% manifiesta que entre 1 y 3 meses no ha recibido ingresos por su actividad artística, el 16% entre 4 y 6 meses; el 5% entre 7 y 12 meses, y el 3% más de 12 meses. La tabla completa quienes señalan que ha sido menos de un mes el lapso de tiempo que no han percibido ingresos (21%) y quienes no han dejado de percibir (13%). De igual manera, de esta población, el 48% señala que los ingresos percibidos son

menores a 386 dólares, el 20% percibe ingresos entre 386 y 500 dólares y el porcentaje disminuye en medida que el sueldo aumenta.

La percepción de estos bajos ingresos no es proporcional a las horas de trabajo empleadas en la actividad artística durante la semana, donde el 36% de encuestados señalan que trabajan menos de 30 horas a la semana, pero el 29% entre 30 y 40 horas y el 32% dicen trabajar más de 40 horas por semana. Se puede deducir entonces que no existe una relación directa entre el número de horas de trabajo y el ingreso percibido. En otras palabras, una mayor dedicación al trabajo artístico no tiene relación directa con percibir mejores ingresos.

Los encuestados también responden que en su mayoría no cuentan con contratos laborales, esto es el 38% de los encuestados. Mientras que el 26% dice tener contratos por obra o servicio, el 20% ha contado con contratos temporales, el 10% contratos por horas y solo el 12% tiene un contrato permanente. Esto es coherente con que la mayoría de artistas trabaja de manera independiente o por cuenta propia registrando el 42% de los encuestados. A continuación se presenta la tabla de resultados presentada por el informe del Sistema Integral de Información Cultural (SIIC 2018)

Gráfica 1
Encuestados que se dedican a la actividad artística como principal fuente de ingreso



Fuente y elaboración: (SIIC 2018)

De igual forma, entre quienes afirman que la actividad artística no es su principal fuente de ingreso, se evidencia una inestabilidad, cuando los datos dan cuenta de que, a pesar que el porcentaje de encuestados cuyos ingresos han sido constantes y no han dejado de percibir o el lapso ha sido menor a un mes crece, 18% para el primer caso y 28% para el

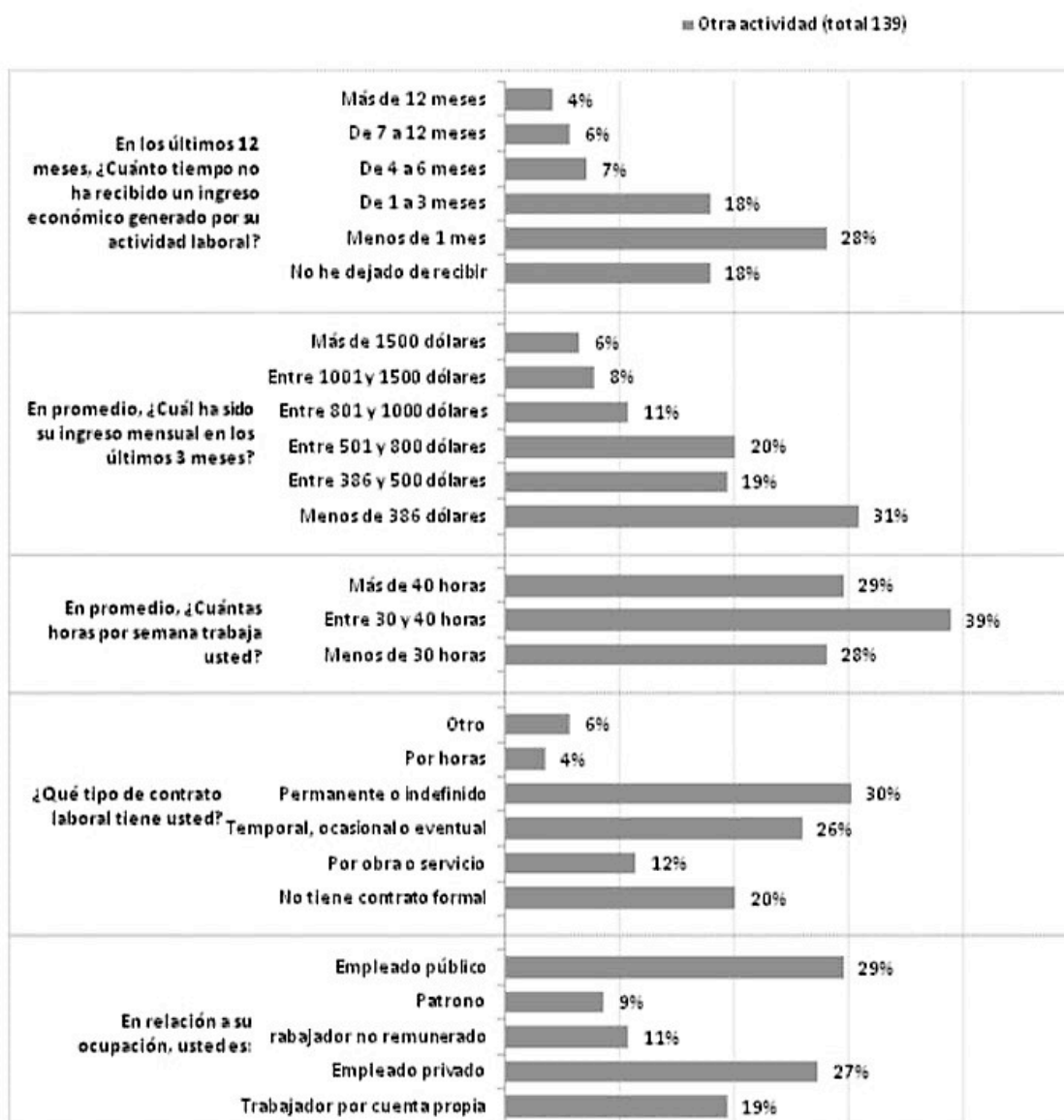
segundo, sigue existiendo, un 18% que no ha percibido ingresos entre 1 y 3 meses; 7% entre 4 y 6 meses; 6% entre 7 y 12 meses; y 4% más de 12 meses. De igual forma, el porcentaje de esta sección de encuestados que recibe menos de 386 dólares mensuales es mayoritario con 31%, seguido por aquellos que perciben entre 386 y 500 con 19% y; entre 500 y 800 que representan el 20%.

En cuanto al número de horas de trabajo por semana, este grupo señala mayoritariamente que son entre 30 y 40 horas con el 39%, seguido por más de 40 horas con el 29% y menos de 30 horas con 28%. Lo que si varía significativamente de este grupo con el anterior es el porcentaje de personas que cuentan con un contrato permanente o indefinido que obtiene el mayor porcentaje en la pregunta sobre el tipo de contratación con la que dispone, alcanzando el 30%. Incrementa de igual forma el contrato temporal u ocasional con 26%; al tiempo que disminuye el porcentaje de aquellos que no cuentan con contrato al 20%, y el contrato por obra o servicio al 12%.

En cuanto a la ocupación de este grupo, se evidencia que es el sector público el que mayor porcentaje de empleos genera con el 29%, seguido de cerca por el sector privado con el 27% y trabajadores por cuenta propia con el 19%. Se presenta a continuación la tabla de resultados elaborada por el Sistema Integral de Información Cultural (SIIC 2018).

Estos datos confirman la precarización laboral a la que se ven sometidos los agentes del sector, lo que tendría directa relación con la sostenibilidad de los emprendimientos artísticos, y como se verá más adelante, con el bajo nivel de organización.

Gráfica 2
Encuestados que no se dedican a la actividad artística como principal fuente de ingreso económico.



Fuente y elaboración: (SIIC 2018)

En lo concerniente a la generación de impuestos, el informe sobre la artes escénicas presentado por el Ministerio utiliza la Clasificación Industrial Internacional Uniforme (CIIU) de acuerdo con todas las actividades económicas relacionadas con el sector de artes vivas y

escénicas. Así se muestra que por concepto de impuesto a la renta el sector recauda 109 mil dólares. Mientras que el IVA corresponde a 4.78 millones (SIIC 2018, 12, 14).⁴

El registro Único de Artistas y Gestores Culturales RUAC reporta un total nacional de 2319 artistas registrados hasta agosto del 2018 a nivel nacional,⁵ cuya actividad está vinculada a las artes escénicas. De ellos la provincia de Pichincha es la que presenta una mayor concentración con el 16,13% de este total, que corresponde a 371. Del total nacional, la mayoría reconoce como su actividad principal la creación con un 47,87 % seguida por la gestión cultural con 33,46%, mientras que actividades como la producción y técnicos registran menos del 3% (SIIC 2018, 8).

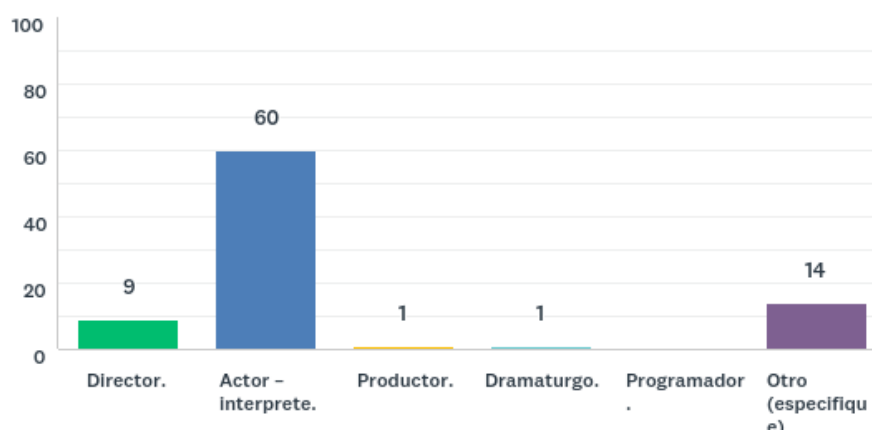
En base a la encuesta de esta investigación corroboramos esta tendencia, y la baja concentración de agentes dedicados a actividades de producción. Así al consultar a los encuestados sobre cuál es el principal ámbito de desenvolvimiento dentro de artes escénicas de las 85 personas que contestaron esta pregunta solo 1 contestó que se dedica a la producción de artes escénicas como principal actividad. Actor – interprete fue la actividad que registró el mayor número con 60 respuestas, seguida por director con 9. De igual manera se identifica que son pocos los miembros del sector dedicados a la dramaturgia como principal actividad donde se encontró solo 1 respuesta, y la opción de programador no obtuvo ninguna. Cabe señalar también que existió 14 repuestas que identificaron su actividad como otra a las presentadas, al pedirles el detalle de esta, la gran mayoría alude a la idea de que las funciones son combinadas y que no existe especificidad en el medio, es así que se desenvuelven a la vez como intérpretes, directores, dramaturgos, realizando también las acciones de producción. Esta baja especialidad en las acciones da cuenta del bajo nivel de institucionalidad del sector y demuestra que en el ambiente social las actividades escénicas no han logrado un posicionamiento, por lo cual son una actividad residual del sistema económico y cultural de la ciudad de Quito.

⁴ Aquí se evidencia una anomalía en los datos presentados en este informe, la misma que fue consultada al departamento pertinente en el Ministerio sin obtener respuesta. Y es que en el documento Las Artes Vivas y Escénicas en el Ecuador, en la página 14, en lo referente al impuesto a la renta se menciona que existe en total una recaudación de 4.78 millones, entiendo que es en un año, aunque no se especifica. Pero de ser así, esta cantidad no tiene relación directa por la producción por segmento, señalada en la página 3, dónde se menciona que el sector de las artes escénicas aporta con 2,2 millones.

⁵ Es importante mencionar que gran parte del sector no se encuentra registrado en el RUAC, José Flores, técnico de estadísticas del Ministerio de Cultura, en comunicación directa con el autor, menciona que, de acuerdo a la estadística nacional de empleo existe un universo 144000 trabajadores del sector cultural, y que en el RUAC apenas han existido alrededor de 15000 solicitudes, siendo aprobadas 7200, que es la cantidad de actores registrados. No obstante, el total tampoco es un dato que dé cuenta de la cantidad real de creadores, artistas o gestores, puesto que el universo corresponde a personas que trabajan en establecimientos que realizan actividades creativas y las personas que realizan en sí estas actividades (2018, comunicación personal).

El informe del SIIC señala que como actividad secundaria los agentes del sector de artes escénicas muestran que el “6,12% se dedica a la investigación, promoción y difusión. Un 9,18% a las artes musicales y sonoras, un 19,10% a la producción y gestión cultural y en un grupo mayoritario el 65,60% se dedica a otras actividades (SIIC 2018, 8)”. En estos datos se evidencia también que, en nuestro medio, las actividades del ciclo de producción y comercialización de artes escénicas son realizadas por los mismos artistas.

Gráfica 3
Principal actividad dentro de las artes escénicas



Fuente propia.

Elaboración: plataforma digital SurveyMonkey.

Con respecto a los títulos registrados en el SENSICYT, la encuesta realizada mediante el RUAC muestra que solo el 30,49% del total cuenta con título, que no en su totalidad pertenecen a artes, aunque si sea la rama con mayor porcentaje. Cabe aclarar al respecto, que la importancia del título dentro de las artes no tiene directa relación con la calidad del trabajo artístico, ni es un requerimiento indispensable para ejercer la actividad. Pero, de lo que sí dan cuenta estos datos es de las insuficientes condiciones de acceso a la educación por parte de los agentes del sector.⁶

⁶ En 2016 como tesis de maestría realicé una investigación sobre la creación de la Universidad de las Artes, donde se analizaban las condiciones de acceso a la educación superior por parte de los artistas, evidenciándose un porcentaje alto de egresados sin titulación, a la vez que un gran número de artistas que ejercen su actividad sin contar con título universitario. Incluso, se discutía en aquel entonces la necesidad de título en artes para ejercer la docencia en la nueva Universidad, habiendo criterios contrapuestos, entre quienes defendían la tesis de exigir título de cuarto nivel como en el resto del Sistema de Educación Superior, y aquellos que creían necesaria una excepción a la ley considerando que la práctica artística se basa en una serie de conocimientos y saberes que se los puede formar por fuera de la lógica de la educación formal (Campos Naranjo 2016).

Por otro lado, el porcentaje de artistas escénicos que registran afiliación al seguro social es tan solo del 28,55%, mientras que el 66,19% no lo está y el 5,26% no registra respuesta. Dentro del porcentaje que está afiliado el 71,75% es de forma dependiente mientras que el 28,25% está afiliado de manera voluntaria. Es importante recordar en este punto que, desde el 1 de septiembre de 2017 los gestores de la cultura podían afiliarse al seguro social mediante un régimen especial denominado “Seguro Cultura” (Ministerio de Cultura y Patrimonio 2017). Es decir, los datos publicados se realizan a un año de entrar en vigencia esta afiliación con características específicas, pero los mismos dan cuenta que el proceso no ha tenido los resultados esperados. Sería necesario realizar una investigación sobre las causas de la baja incidencia de esta política.

En lo que respecta a la organización del sector, se demuestra una baja participación en organizaciones, gremios o asociación. En la encuesta del RUAC se muestra que el 53% de artistas consultados no pertenece a ninguna organización (SIIC 2018, 24). Mientras que en la encuesta realizada por esta investigación, el 69,5% de los consultados, es decir 59 artistas, afirman no pertenecer a ninguna organización. De entre los que señalan formar parte de una organización se destaca que mayoritariamente pertenecen a la Asociación de Artistas Escénicos del Ecuador ASOESCENA y la RED de espacios Escénicos Independientes, 7 en el primer caso y 6 en el segundo (Campos Naranjo 2018).⁷

Al respecto Adela de la Bastida (2018, comunicación personal), actriz y gestora cultural, miembro de ASOESCENA, en conversación directa con el autor, menciona que entre las dificultades para fortalecer la organización se identifican dos aspectos. Por un lado, el bajo nivel de importancia que muchos artistas le dan a la necesidad de organizarse porque los resultados no son concretos ni inmediatos, y en nombre de un trabajo independiente se limita la posibilidad de crear redes de colaboración. Este criterio es corroborado por los resultados de la investigación sobre emprendimientos culturales realizada por la PUCE,⁸ donde se señala que: “destaca el bajo nivel de asociatividad en todos los sectores y su bajo nivel de incidencia, la mayoría de emprendedores señalan no pertenecer a ninguna asociación

⁷ Adela de la Bastida, miembro del comité de gestión de las artes, señala que todas las asociaciones de artes escénicas en Quito, presentan un número similar de miembros que bordea los 30, de los cuales menos de 10 participan activamente (De la Bastida 2018).

⁸ Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

y no identifican mayores beneficios para asociarse (Puce 2016) (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018)”.

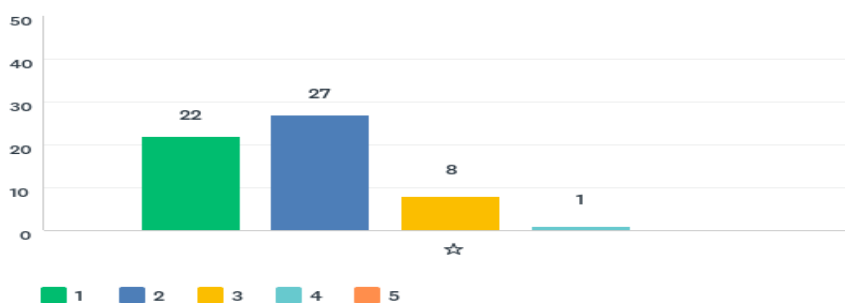
Por otro lado, De la Bastida, señala como segunda causa del bajo nivel de asociatividad, las propias limitaciones de las organizaciones para poder incluir a más miembros. En el caso de Asoescena, que es la primera organización en obtener su personería jurídica en 2009, la entrevistada cuenta que, nació como una iniciativa de compañeros de la Facultad de Artes de la Universidad Central y en un primer momento la organización se mantuvo con la intención de involucrar únicamente a artistas formados en este centro. Posteriormente, la asociación vincula a otras personas, incluso sin título en artes escénicas pero bajo invitación. De la Bastida reconoce que la asociación ha tenido una mirada enfocada en el fortalecimiento interno de los miembros iniciales, y la limitación de capacidades logísticas y operativas les ha impedido abrirse e involucrar a otros agentes, de tal manera que prácticamente se mantiene con los miembros que iniciaron. Al mismo tiempo, el no contar con recursos económicos ni logísticos dentro de la asociación impide que como tal pueda incidir sobre la política pública local o nacional (De la Bastida 2018).

Un hito importante en cuanto a la organización del sector es la creación del comité de gestión de las artes escénicas que involucra a varias organizaciones en un solo grupo para realizar actividades específicas, de entre estas, la que ha tenido mayor visibilización es la organización del Festival Quito Tiene Teatro, que ha logrado aportar al posicionamiento de las artes escénicas en la ciudad. La característica más importante de este festival es que está organizado por los propios artistas asociados, y cuenta con recursos del Municipio de Quito. Sin embargo, a pesar de la gran importancia que ha tenido este festival para el sector y para la sociedad en general, se mantiene pugnas entre dos visiones confrontadas. Por un lado las políticas municipales que priorizan la gratuidad de los eventos, lo que le permite a la institución utilizar el proyecto como plataforma publicitaria de la gestión del gobierno local; y por otro lado, se encuentra la visión de los gestores del arte, enfocados en la educación cultural de la población y la búsqueda por aportar a cubrir las necesidades materiales de los artistas, y que se oponen a la gratuidad de los espectáculos del festival. Año tras año se discuten estas posturas pero sigue primando la visión institucional que como financista del proyecto tiene la última palabra (De la Bastida 2018).

En cuanto al Ministerio de Cultura, su proyecto insignia de fomento a las artes ha sido la convocatoria a fondos concursables que se realiza desde el 2007. Según los datos presentados por el propio Ministerio, del total de personas registradas dentro de la actividad escénica en el RUAC, solo el 11% ha postulado a estos fondos. No se conoce el porcentaje de beneficiarios de entre quienes han postulado, pero si se reconoce que es el sector de artes escénicas el que más recursos ha recibido, lo cual es coherente con que es el sector que tiene más artistas registrados. La encuesta realizada por esta investigación, nos permite tener una idea del nivel de influencia de las políticas de fomento de las instituciones públicas al sector, cuando se observa que, al preguntar a los encuestados sobre qué tipo de relación existió en caso de recibir fondos públicos para la producción de un espectáculo se obtiene 52 respuestas, de ellas 39 afirman no haber recibido fondos públicos (75%), y tan solo 5 producciones han podido realizarse con el apoyo del sistema de fondos concursables, lo cual representa el 9,6% (Campos Naranjo 2018).

Este bajo nivel de incidencia se corresponde con una valoración negativa de las políticas culturales emprendidas por el Estado por parte de los artistas escénicos. Al preguntar sobre cómo valora la gestión del Estado en la formulación de políticas públicas que afecten positivamente a las artes escénicas. Siendo 5 muy positiva y 1 muy negativa, la respuestas fueron mayoritariamente negativas con un promedio ponderado de 1.79. Se obtuvo 58 respuestas, de las cuales 22 dieron una calificación de 1; 27 calificaron la gestión con 2; 8 con 3 puntos, y tan solo 1 con 4 puntos, no existiendo calificaciones de 5.

Gráfica 4
Valoración de la gestión del Estado



Fuente propia.

Elaboración: plataforma digital SurveyMonkey.

No obstante estas consideraciones, al preguntar a los encuestados sobre el crecimiento cuantitativo de las artes escénicas en la ciudad de Quito, el 72% es decir 63 encuestados

considera que si ha existido crecimiento, mientras que tan solo el 27%, 24 encuestados dicen que no. Entre las razones que dan los encuestados para el primer caso se encuentran:

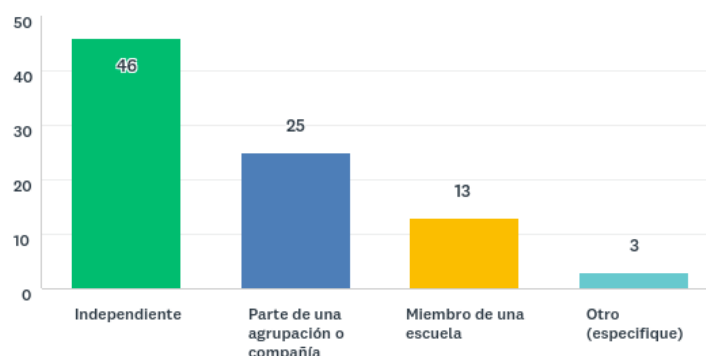
- La necesidad de los creadores de expresarse
- Mayor cantidad de actores y actrices formados en diferentes escuelas
- Mayor cantidad de espacios escénicos independientes para mostrar los trabajos
- Mayor conocimiento de eventos mediante redes sociales
- Mayor número de espectáculos escénicos no profesionales

En definitiva, se evidencia que a pesar de la precarización del sector, este es un proceso vivo, vigente y que lucha constantemente por fortalecer su presencia en el imaginario social de la ciudad y del país. Pasamos ahora a analizar los datos de la encuesta realizada por esta investigación sobre las condiciones de producción dentro de los núcleos.

4.2 Características de la producción independiente de artes escénicas en Quito

La atomización del sector mostrada en cuanto a la organización en el apartado anterior, se ve también reflejada en la composición de los núcleos o grupos de producción independientes. Según la encuesta realizada por esta investigación (Campos Naranjo, Artes escénicas en Quito 2018), de los 87 encuestados 46 se identifican como actores independientes, lo que representa el 52,8%, 25 dicen que su trabajo lo realizan como parte de una agrupación o compañía (28,7%), 13 como miembros de una escuela (14,9%).

Gráfica 5
Relación de pertenencia a núcleos de producción



Fuente propia.

Elaboración: plataforma digital SurveyMonkey.

Juan Manuel Valencia (s.f.), artista y docente universitario señala que, cada vez resulta más complejo mantener un trabajo de grupo en la escena local, en gran medida esto

responde a la lógica de un mercado que exige resultados inmediatos, ante lo cual el teatro se opone porque los procesos teatrales requieren tiempo para la exploración e investigación. Ahora existe una tendencia por hacer teatro unipersonal o máximo en dúos. Este fenómeno, señala Valencia, trae como consecuencia un detrimento en la calidad y la innovación de las propuestas artísticas. Este criterio es corroborado por la encuesta, cuando se consulta sobre la organización para la producción de un espectáculo. Siguiendo las diferentes composiciones grupales planteadas por Zurita (2010), se encontraron los siguientes resultados:

- Compañía, equipo artístico y de gestión estable: 43% es decir 23 encuestados.
- Empresa productora, equipo artístico y de gestión que varía en función del producto escénico: 6,67%, 4 encuestados.
- Unidad singular, organización creada para producir una determinada propuesta escénica: 35%, 21 encuestados.
- Otro, se reconoce entre las respuestas (grupo universitario, grupo independiente), 15%, 9 encuestados.

Como se aprecia, las unidades de producción singulares casi igualan al trabajo de compañías, lo que demuestra que los artistas buscan diversificar sus trabajos para solventar sus necesidades, es decir un mismo actor forma a la vez parte de varios proyectos. Así lo reconoce también Valencia (s.f.), quien, no obstante, menciona que a pesar de esta tendencia creciente a la atomización en la creación o a la dispersión en diferentes proyectos, se sigue haciendo teatro de grupo, porque esa es una característica del teatro latinoamericano y ecuatoriano, y concluye señalando que esa característica aleja a la producción teatral local de las industrias culturales y creativas, pues prima entre los productores una exploración artística y social antes que económica.

En Ecuador existen colectivos que hacen teatro de grupo. No es una tarea fácil, porque la sociedad y el poder político exigen que el arte sea una tarea “productiva”, esta palabra entendida siempre en términos de rendimiento económico. En este escenario la resistencia a convertirse en parte de la industria cultural y las industrias creativas, es parte de la visión del teatro de grupo en Ecuador. Estas nociones intentan validar el arte en el contexto de la sociedad de consumo. El discurso de la industria cultural esconde tras una aparente democratización del arte, el interés de domesticar nuestro oficio, adaptarlo a las dinámicas economicistas que rigen nuestra sociedad (Valencia Hineirosa s.f., 4).

La misma tendencia se prolonga al analizar las motivaciones que llevan a los artistas a trabajar en un proyecto. Así se identifica que en la ciudad de Quito, se prioriza el interés

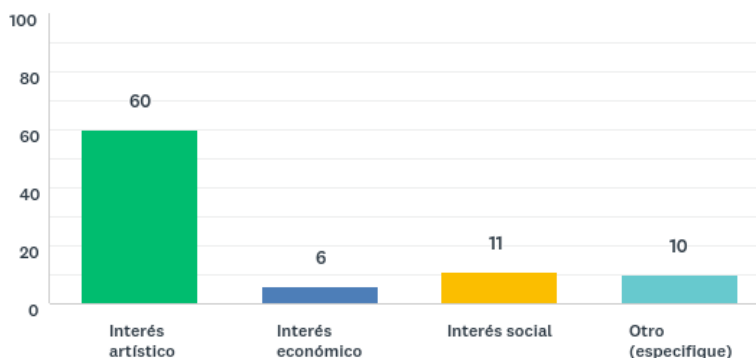
artístico (68,9%), seguido por el interés social⁹ (12,6%), y siendo el interés económico el que menor registro presenta (6,8%) (Campos Naranjo, Artes escénicas en Quito 2018).¹⁰ Si, como hemos visto, las condiciones de producción para las artes escénicas en el país y en la ciudad de Quito son precarias, la respuesta a esta pregunta, nos muestra dos cosas: por un lado, los artistas se reconocen a sí mismos en cuanto ejercen su actividad, es decir, para ellos dejar de producir llega a considerarse como abandonar su profesión o “dejar de ser artista”, por eso, por encima de las dificultades económicas que se presenten está la necesidad de crear e indagar sobre su arte. Aspecto que según Camacho (2018) trae consigo una consecuencia negativa, pues los organismos encargados de velar por el desarrollo del arte y la cultura así como por las condiciones de vida de los agentes, aprovechan el hecho de que, pese a cualquier contexto el artista siempre va a buscar la manera de producir (por el compromiso social que tiene o por su necesidad artística), para relegar la imperiosa necesidad de sostener los procesos artísticos y fortalecerlos al punto que se vinculen con las bases sociales a quienes se pertenecen.

Pero por otro lado, estos resultados dan cuenta también de una visión sesgada por parte del artista, en cuanto no relaciona las actividades de gestión, comercialización, educación e investigación como eslabones de la cadena de valor de las artes escénicas, y que transversales a todas ellas se encuentra la base económica como garantía para cumplir con los otros intereses del sector.

⁹ Al formular esta pregunta, se reconocía que existía un error implícito en el sentido de que la actividad artística no puede estar alejada de la mirada social, sobre la cual se fundamenta, sea cual sea la ideología o pretensión estética que se trabaje. De igual forma el interés económico no puede estar exento de un proceso creativo. Sin embargo, se justifica hacer esta separación en la pregunta con la intención de conocer qué prima en el pensamiento del artista, o cuál es su principal motivación para continuar con su actividad a pesar de que muchas veces las condiciones de producción no sean favorables.

¹⁰ El total de respuestas que señalan que su interés es otro (11,4), detallan la combinación de dos o tres de las opciones anteriores.

Gráfica 6
Principal interés para la creación



Fuente propia.

Elaboración: plataforma digital SurveyMonkey.

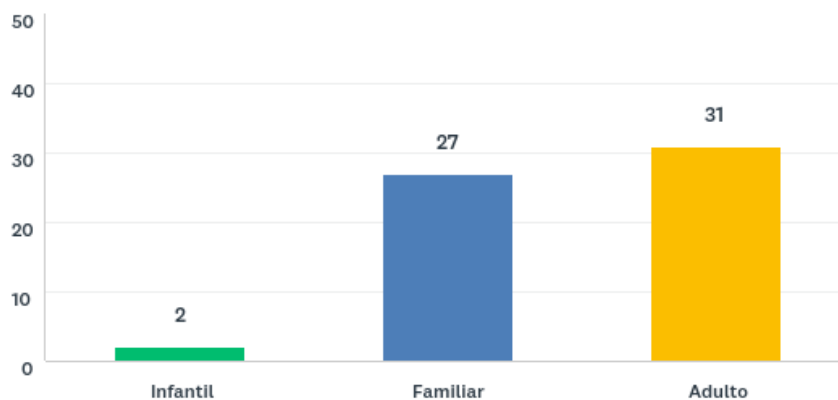
Por otro lado, una de las principales dificultades a las que se enfrenta todo núcleo de producción escénica es contar con un espacio de ensayo estable y adecuado. Sin embargo, en la encuesta se muestra que esta necesidad está solventada en algo más del 50% de encuestados. Donde de los 60 artistas que respondieron esta pregunta, 33 afirman tener un espacio estable (55%). No obstante, no deja de ser preocupante ese 45% que no tiene un espacio, lo que dificulta en gran medida su trabajo de creación. Una de las causas que han permitido solventar esta necesidad de espacios ha sido la proliferación en los últimos años de nuevas salas y espacios independientes, gestionados por los propios artistas y que se fortalecen en el tejido de vínculos sociales con la comunidad más próxima, es decir barrios, sectores o comunas. La creación de la RED de espacios escénicos Independientes, que agrupa a alrededor de 22 espacios repartidos por toda la ciudad es una clara muestra de ello.

En lo que concierne al público destinatario del espectáculo, las producciones escénicas mantienen casi una paridad entre obras destinadas a público adulto y público familiar. Existiendo una clara diferencia con las obras destinadas a público infantil.¹¹ Lo cual puede responder a que se pretende generar espectáculos más incluyentes, considerando que es una actividad que se puede disfrutar en familia, pero también bajo el criterio que

¹¹ En otros contextos el teatro infantil se subdivide de acuerdo a las etapas de crecimiento del niño, pero en nuestro medio no se puede hablar todavía de estas especificidades, en gran parte porque sigue existiendo el prejuicio de que el teatro infantil es un arte menor. Pero también, porque no existen programas que vinculen las artes escénicas con los procesos de enseñanza.

propuestas con un target más amplio aseguran una mayor taquilla. A esta pregunta responden 60 encuestados con los siguientes resultados.

Gráfica 7
Público destinatario del espectáculo



Fuente propia.

Elaboración: plataforma digital SurveyMonkey.

En cuanto a los costos de producción de un espectáculo, los resultados generan cierta sorpresa pues la mayoría de encuestados señalan que su espectáculo se encuentra en la escala más baja de las cinco que se propone. Así pues, de 60 encuestados que responden esta pregunta, 25 que representan el 41%, señalan que el costo de su espectáculo es menor a 2 mil dólares. A esta opción le sigue quienes afirman que el costo está entre 2 a 5 mil con 19 respuestas (31,6%); seguida de 9 (15%) respuestas que señalan que su espectáculo costó de entre 5 a 10 mil; apenas 5 (8,3%) de 10 a 20 mil y; solo 2 (3,3%) que señalan que costaron más de 20 mil dólares. Lo que resulta extraño es que, al preguntar sobre los rubros que considera para determinar este costo, el 71% de encuestados si considera los horario del equipo de trabajo. En este punto nos vamos a detener un momento para analizar este aspecto. Puesto que resulta contradictorio decir que la producción costó menos de 2 mil dólares, considerando los honorarios, ya que si analizamos solo el trabajo de dirección o dramaturgia pudiera superar esos rubros, a eso se sumaría el trabajo de actores, gestores, diseñadores, etc., sea que se contrate especialistas en cada área o sean actividades realizadas por los propios productores.

Revisemos dos ejemplos, a los encuestados se les preguntó también por el número aproximado de horas de trabajo de cada integrante durante el proceso de producción, solo considerando la etapa de ensayos. Es así que una encuesta responde que el equipo de trabajo está conformado por 2 artistas quienes han trabajado en promedio 192 horas. Señala que la

producción del espectáculo tuvo un costo menor a 2000 dólares, considerando los siguientes rubros: honorarios del equipo de trabajo, alquiler de espacio de ensayo, diseño y construcción de vestuario, composición musical o pago por derechos de autor musical, gastos operativos logísticos y de gestión. Pero si dividimos el total considerado es decir 2000 dólares únicamente para 384 horas que en conjunto trabajaron los dos artistas, tenemos un costo por hora de trabajo de 5,2 dólares, lo cual en sí mismo es un valor bajo para un profesional, pues estaría apenas por encima del sueldo básico mensual. Pero, este es un cálculo se ha hecho solo considerando los honorarios, y no los otros cuatro rubros señalados, de los cuales no sabemos el valor exacto pero nos da a entender que el pago por hora de trabajo será mucho menor a 5 dólares.

Un caso similar se presenta en otra encuesta cuando el encuestado ubica el costo de su producción en menos de 2000 dólares, sin embargo su equipo de trabajo está compuesto por 4 artistas que en promedio han trabajado 150 horas. Además considera 5 rubros aparte de los honorarios del equipo de trabajo para calcular este costo, lo cual nos da entender que se trata de un mal cálculo o una desvalorización extrema del trabajo artístico por parte de los propios artistas. Podemos pensar que no se trata de un error de cálculos, porque en mayor o menor medida el caso es recurrente en casi todas las encuestas que respondieron a esta pregunta. Además, resulta importante señalar que existe una gran cantidad de encuestas que no consideran los honorarios del equipo de trabajo para calcular el costo de producción real del espectáculo.¹²

Una aproximada respuesta a este fenómeno la encontramos en una observación de uno de los encuestados quien señala que: “nunca consideramos en los costos los honorarios de los actores en los ensayos, pero ése valor, que nunca se cobra, debería cuantificarse, así tener un costo real de un montaje”. En otras palabras se puede decir, que entre los agentes del medio está naturalizada la idea de que los ensayos no son pagados, esto porque las producciones independientes no cuentan con presupuesto para hacerlo, sin embargo lo preocupante no es eso, sino que las condiciones adversas de producción generan en los propios artistas una desvalorización de su trabajo en un nivel económico. Del otro lado, y como señala Camacho (2018), la sociedad mantiene la idea de que el trabajo artístico no es

¹² Vale aclarar que en la pregunta se menciona señalar el costo de producción real del espectáculo, considerando que muchas producciones consiguen aportes no monetarios, como el uso de espacios para ensayos, o elementos de utilería, escenografía y vestuario que se los recicla.

trabajo, es un pasatiempo o una distracción pero que no tienen un costo económico. Idea que como vemos se ha interiorizado en el propio seno de los productores.

En la encuesta se quiso analizar cuáles eran las fuentes de financiamiento de las producciones independientes, y en con qué frecuencia los productores recurrían a esas fuentes. Lo que se encontró da cuenta de que los artistas generan sus espectáculos escénicos con recursos limitados que en su mayoría responden a su propia inversión.¹³ Es así que de los 60 encuestados que respondieron esta pregunta, 55 (91%) señalan que recurren a aportes del equipo artístico vinculado al proyecto. Los Aportes no monetarios, como trueques, intercambio de servicios, apoyo familiar, etc., son considerados por 34 encuestados (56%) como fuente de financiamiento. Mientras que el Apoyo público y el privado presentan una frecuencia similar con 17 encuestados para el primer caso (28,3%), y 16 para el segundo (26,6%).

Los artistas consideran en su mayoría que la inversión que realizan en su producción si es recuperable. De los 59 que respondieron a esta pregunta 19 (32%) consideran que han podido recuperar la inversión; 30 (50,8%) son optimistas al señalar que no han podido recuperar aún el costo real de producción pero que lo podrán hacer. Mientras que tan solo 10 (16%) creen que no lo recuperarán. No se pudo obtener datos sobre el tiempo que les ha tomado en recuperar el costo a quienes afirman que si lo han hecho, y también valdría considerar que para recuperar el costo mediante funciones habría que separar entre el pago por función del equipo y el porcentaje que se destina para recuperar el costo. Porque puede darse el caso que solo se aumente horas de trabajo sin remuneración con el fin de recuperar una inversión realizada en la etapa anterior. De todas maneras los artistas responden así:

Otro de los intereses de esta investigación era conocer como los artistas escénicos comunican sus productos para acercarnos a una descripción del nivel de distribución de artes escénicas en Quito. Para ello, en la encuesta realizada se les pide responder varias preguntas respecto a las estrategias comunicativas, la inversión considerada para esta estrategia y los canales que consideran de mayor importancia para dar a conocer sus productos. En primer

¹³ En la pregunta se pedía indicar el porcentaje de aporte de cada fuente de financiamiento, pero en las respuestas se obtuvo muchas veces cantidades y no porcentajes, por lo que resultó complejo analizar esos datos. En su lugar se consideró solo la cantidad de encuestados que consideraron que para su producción utilizaron tal o cual fuente.

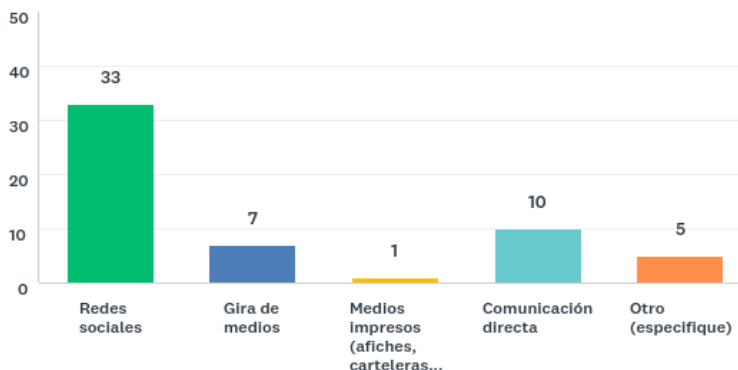
lugar se les pidió responder sobre si su proyecto cuenta o no con un plan estratégico de comunicación, entendiendo a este como:

La herramienta de planificación que sistematiza de manera global, integral y coherente los objetivos generales del proyecto, identifica los públicos objetivo, las tácticas, los mensajes, los canales de difusión, las acciones, y los plazos para que el proyecto pueda transmitir su imagen y mensajes de manera efectiva (Bolunta, agencia para el voluntariado y la participación social s.f.).

A esta pregunta dieron respuesta 56 encuestados, de ellos el 51%, es decir 29 encuestados dicen directamente no tener un plan estratégico de comunicación. El resto de encuestados reconocen que a pesar de ejecutar acciones encaminadas a dar a conocer sus productos estas no llegan a constituir un plan de comunicación. En algunos casos se describen acciones comunicativas principalmente trabajo en redes sociales. Y, muy pocos afirman si tener un plan estratégico pero en la descripción que realizan del mismo no se evidencia una planificación estratégica de las herramientas comunicativas utilizadas.

Se les consultó también sobre cuál creen es el medio más efectivo para dar a conocer sus propuestas. Obteniéndose que las redes sociales se imponen a las otras opciones, ya que representa el 58% de las respuestas (33). Seguida de lejos por la comunicación directa con el 17,8%. Y muy por debajo aparece la gira de medios con 12,8, otras formas con 8,9% y los medios impresos con apenas 1,7%. Lo que demuestra que la gratuidad (o bajos costos de promoción) de las redes sociales y la facilidad que presentan para comunicar eventos y llegar a públicos específicos han ganado terreno a otros medios. También se aprecia que la comunicación directa es otra estrategia de gran valía para los artistas.

Gráfica 8
Medio de comunicación más utilizado

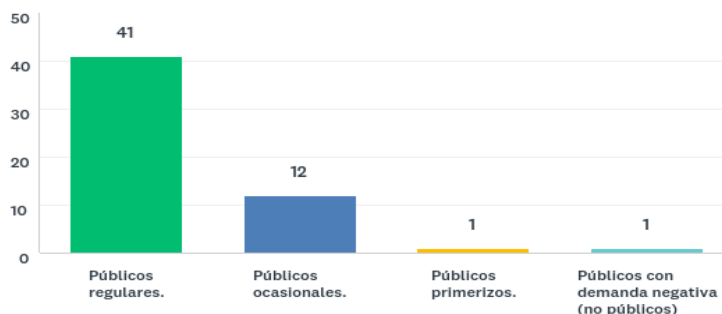


Fuente propia.

Elaboración: plataforma digital SurveyMonkey.

Pero estos dos canales de comunicación presentan una característica en común. A no ser que para el primer caso se contrate un programa de promoción que ofrecen redes como Facebook, ambos se dirigen a públicos muy específicos que corresponden al círculo cercano de los artistas. Lo cual se corrobora cuando se les consulta a los agentes del medio sobre a qué tipo de público está dirigido su plan de comunicación. Para ello consideramos la clasificación de la población de acuerdo al nivel de demanda cultural. De los 55 encuestados que respondieron el 74,5% dicen orientar su estrategia comunicativa a públicos regulares; 21,8% públicos ocasionales; y apenas el 1,8% incluyen a públicos primerizos y públicos con demanda negativa o no públicos. Esto quiere decir que la gestión de los artistas independientes no aporta a la formación de nuevos públicos para las artes, y la respuesta estaría en las adversas condiciones de producción que les impide desarrollar proyectos comunicativos más extensos, que puedan calar en otros sectores de la población, para quienes, al no tener experiencias previas o haber tenido de manera esporádica, necesitan programas de comunicación más completos y complejos.

Gráfica 9
Público destinatario de acuerdo a demanda cultural



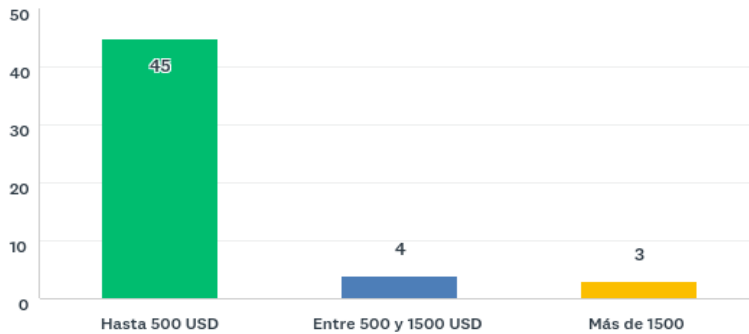
Fuente propia.

Elaboración: plataforma digital SurveyMonkey.

Los datos recabados también permiten comprender que la inversión de los artistas independientes realizan en comunicación es mínima, pero es coherente con el costo real de producción visto anteriormente, donde la mayoría de proyectos se encontraban en los niveles más bajos, siendo lo uno consecuencia de lo otro. Sin embargo, no se puede pensar que es un desinterés de los artistas o una desvalorización de la importancia de contar con planes de comunicación integrales, sino que la causa del problema responde una vez más a un tema de presupuesto y financiamiento.

Como se ve en la siguiente tabla, el 86,5% de encuestados señalan que la inversión en comunicación es menor a 500 dólares. Apenas el 7,5% señala que está entre 500 y 1500 y tan solo el 5,7% mayor a estas cantidades. Las mayores inversiones corresponden a los proyectos realizados con apoyo estatal, es decir que cuentan con algún presupuesto externo a la inversión del equipo de producción.

Gráfica 10
Inversión en comunicación

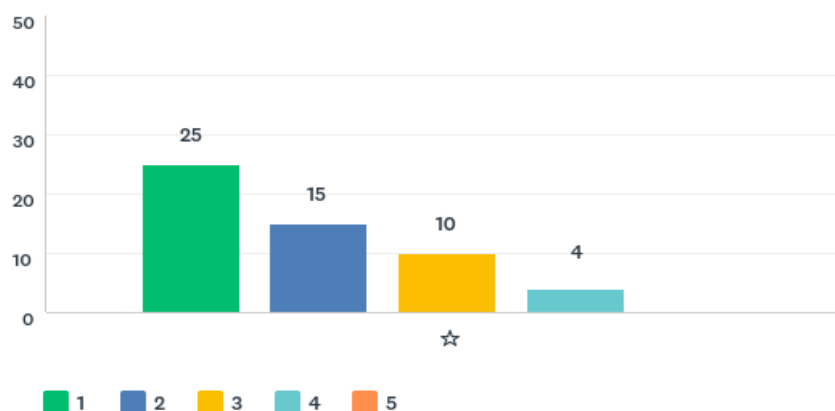


Fuente propia.

Elaboración: plataforma digital SurveyMonkey.

Finalmente se consultó a los encuestados sobre el grado de conocimiento y posibilidades de acceso a investigaciones, estudios de caso, resultados estadísticos u otro tipo de trabajo que dé cuenta de la situación del campo artístico. Obteniendo como resultado, un promedio ponderado de 1,87, en una escala del 1 al 5, donde 5 es suficiente y 1 poco conocimiento. Demostrándose con estos datos que la academia, así como los sistemas estadísticos oficiales, está alejada del análisis de estos temas y del contacto directo sobre los productores.

Gráfica 11
Nivel de conocimiento y acceso a investigaciones sobre situación del campo artístico



Fuente propia.

Elaboración: plataforma digital SurveyMonkey.

También cabe mencionar que entre los artistas encuestados si existe la necesidad de profundizar estos temas y capacitarse. El 94% de los encuestados si quisieran capacitarse en gestión y producción en artes escénicas. Adela de la Bastida (2018) y Marcela Camacho (2018) comparten el criterio de que los primeros pasos para fortalecer el sector es empezar a discutir estos temas en el seno de los grupos productores y mediante redes de colaboración, que permitan compartir experiencias y conocimientos sobre el tema.

Los datos aquí mostrados, corroboran los planteamientos iniciales de la investigación, en cuanto se evidencia que las condiciones de producción de las artes escénicas en Quito son precarias; que existe poco incidencia de los programas oficiales de fomento a las artes; que las condiciones económicas limitadas por parte de los núcleos productores impiden profundizar en proyectos de formación de nuevos públicos; pero que, a pesar de todo eso, los artistas escénicos siguen produciendo espectáculos y contribuyendo a la sociedad con su trabajo.

Capítulo cinco

Conclusiones y recomendaciones

Los resultados presentados en esta investigación demuestran la notable carencia de políticas públicas que reconozcan las características particulares del sector de artes escénicas. Las causas se encuentran en el desconocimiento y falta de definición de conceptos, pero también, en una voluntad política ausente, que no reconoce la valía de las artes escénicas para el desarrollo de la sociedad, en cuanto mecanismo de encuentro y reflexión.

Es necesario reconocer los últimos esfuerzos realizados por el Ministerio para recabar información estadística sobre las condiciones del sector, aunque es lamentable que esa información no sea parte de un programa estructural para establecer líneas de acción en base a las necesidades encontradas. Más bien, durante la investigación se evidenció que los datos recabados tanto en la publicación sobre las cuentas Satélite de Cultura (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018), como en aquella sobre las Artes Vivas y Escénicas en el país, no llegan siquiera a ser de conocimiento de los funcionarios con niveles de decisión. Así quedó demostrado en la entrevista realizada al director del IFAC¹⁴, Ab. Ronald Verdesoto (2018) quién desconocía los resultados mostrados por estas publicaciones. De igual manera, en comunicación personal con José Flores (2018), responsable del Sistema Integral de Información Cultural, menciona que la encuesta realizada a los artistas escénicos mediante el RUAC (SIIC 2018), se ejecutó sin presupuesto, y gracias al trabajo del equipo a su cargo, es decir no responde a una política del Ministerio, con objetivos claros y con un plan de acción que dé respuesta a los resultados encontrados. Lo que hace presuponer que quedarán en el papel, salvo que los agentes del sector se empoderen de ellos para exigir atención a sus necesidades como sector.

La carente voluntad política de parte de las instituciones relacionadas al arte y la cultura se ve reflejada también en la asignación de recursos para el fomento de las artes, según el documento de caracterización de los sectores de las industrias culturales, se evidencia la necesidad de una mayor asignación del presupuesto del Ministerio a mecanismos

¹⁴ Instituto de Fomento a las Artes la Cultura y la Innovación. Institución ejecutora de las políticas del Ministerio de Cultura.

de fomento, pues estos representan un porcentaje residual en relación a la asignación total del Ministerio. Así se señala:

Es necesario comparar la relación entre el presupuesto global del Ministerio de Cultura y Patrimonio y la asignación de éste a mecanismos de fomento. En este sentido, la mediana del presupuesto del Ministerio de Cultura y Patrimonio bordea los 32 millones de dólares y la de la inversión en mecanismos de fomento es de 1,5 millones de dólares (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018, 55).

Si la carente voluntad política para iniciar programas de gobierno que realmente afecten al campo artístico es común a todas las artes, para el caso de las artes escénicas, el problema se ve acentuado cuando las definiciones sobre la relación del sector con la economía son ambiguas. Como se demostró, no existe un solo criterio para vincular a las artes escénicas como parte de las industrias culturales. Desde esta investigación se plantea que las producciones escénicas en sí mismas, al no ser susceptibles de reproducción, no pueden estar inmersas en una lógica industrial, a la cual apuntan las políticas del Ministerio. Pero, en cuanto sector económico que produce servicios artísticos, susceptibles de distribución, comercialización y circulación, pueden constituir una industria creativa. Lamentablemente, las acciones emprendidas en ese sentido son limitadas y sobre todo no responden a un proyecto concreto, sino que aparecen como actos aislados. Por ejemplo, la creación del Festival de Artes Vivas de Loja, pudo ser una punta de lanza en la construcción de un sistema integral de la economía creativa del país, pero su incapacidad para generar vínculos con otros festivales del país, e incluir de manera más activa y homogénea a los agentes del sector, lo hacen ver como un evento aislado de la escena nacional. El hecho de que el festival este a cargo de empresas productoras que no están relacionadas directamente al sector hace que la toma de decisiones no respondan a las necesidades concretas de los hacedores y, que del total de recursos destinados al festival, los núcleos productores independientes, que son la base de la creación escénica del país, no se vean beneficiados significativamente. Sobre este punto, se recomienda un estudio minucioso de los objetivos y alcances del FIAVL, y la influencia de este sobre el campo artístico, a tres años de su creación.

Entonces, para hablar de industria de las artes escénicas es necesario implementar planes de gobierno enfocados en suplir las necesidades estructurales del sector y fortalecer la institucionalidad y organización del mismo, como señala el informe de caracterización de las Industrias culturales:

Existen limitaciones estructurales dentro del sector de artes escénicas para que éste pueda generar una industria cultural, tanto a nivel económico como también en la trayectoria histórica de este sector, que ha funcionado más desde la producción independiente y a una escala no tan grande (Puce 2016) (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018).

Estas condiciones estructurales, estarían constituidas entre otras cosas, por los siguientes aspectos:

- A. formación permanente en áreas específicas de la actividad: dirección, actuación, dramaturgia, escenografía y vestuario, gestión y producción artística y cultura, comunicación y cultura, etc.
- B. mejores condiciones laborales para los artistas productores. Este es un tema amplio que supera las capacidades del Estado, pero si se puede emprender acciones concretas como: utilización de infraestructura estatal para ensayos. Por ejemplo, existes instituciones educativas públicas con salas y teatros subutilizados; facilidades para la utilización de espacios escénicos públicos, los artistas muchas veces no pueden acceder por la exigencia de garantías o políticas de no cobro de taquilla; exoneración de impuestos para producciones independientes, si se considera el aporte nacional del sector mediante recaudación de impuesto a la renta (109.000 dólares), es un valor que para la economía del país no representa una cifra significativa, pero que para los productores independientes lo es; acceso a la seguridad social con condiciones realmente favorables y acordes a la economía del sector, los datos presentados dan cuenta de que a un año de la implementación del seguro cultura, la gran mayoría de artistas no cuentan con seguridad social y de quienes poseen la mayoría ha accedido mediante el régimen normal y no mediante este seguro; subvención a espacios escénicos independientes, que permita bajar el porcentaje de taquilla con que se queda la sala, a la vez que exigir una programación constante y de calidad; velar porque se cumpla el derecho ciudadano de acceso al espacio público construcción, socialización y mantenimiento de plataformas digitales que faciliten la promoción de los productos escénicos, aportando a los núcleos productores independientes herramientas de fácil utilización que suplan en parte la carencia de fondos para la inversión en planes estratégicos de comunicación. Esto

considerando también que las condiciones son similares para todos los grupos y que un plan general puede ser aplicado con ligeras variaciones.

- C. Implementación de un Sistema Nacional de teatros y espacios escénicos. Así como circuitos independientes, que faciliten la circulación de los espectáculos escénicos a nivel nacional. A la vez, resulta importante apoyar la internacionalización de las producciones locales, para lo cual es necesario brindar las condiciones para la participación en ruedas de negocios, y ferias internacionales, así como el respaldo económico a los grupos para la movilización.
- D. Vinculación directa con el Sistema Nacional de educación¹⁵, para permitir que los productos escénicos tengan un circuito de difusión en centros educativos, apoyados con programas de mediación y desarrollo de capacidades artísticas en los niños y jóvenes. Este proyecto aportaría significativamente en dos aspectos, por un lado acerca el arte a la población que es público potencial y que se enriquece en su proceso de formación con otras formas de conocimiento como las que puede brindar la experiencia teatral significativa, cabe recalcar que no se trata de presentar una obra una vez al año, sino de un proceso permanente y prolongado. A su vez, esta política de formación de públicos aportaría significativamente al posicionamiento de la actividad artística en el imaginario social y la valoración del trabajo actoral, puesto que se puede valorar solo aquello que se conoce.

Este listado de necesidades, nos permiten concluir que las artes escénicas por sus características de producción, distribución y comercialización, no pueden estar reguladas únicamente por el mercado. Puesto que como se argumentó a lo largo de esta investigación, este no puede cubrir los valores simbólicos y sociales que tiene en sí mismo un producto artístico escénico. Por tanto, es obligación del Estado, asumir un rol protagónico en el

¹⁵ No es el tema de esta investigación indagar en las condiciones de educación artística del país, pero como dato, en la investigación realizada en 2016 sobre la creación de la Universidad de las Artes, se indagó también sobre la educación artística en los niveles primario y secundario, evidenciándose que no existen programas concretos de vinculación de los estudiantes con la actividad artística y que incluso la asignatura de educación artística implementada en la malla, es vista como un complemento de esta, que no cuenta con docentes especializados en el área, también como consecuencia de ausencia de carreras de educación artística, ni con metodologías clara de enseñanza (Campos Naranjo 2016).

fomento de las artes escénicas. No se trata de una visión paternalista del arte, sino de orientar las acciones públicas y privadas mediante políticas claras de fomento, acordes a las necesidades contextuales. Así lo señala también, el informe presentado por el Ministerio:

(...) la participación estatal es fundamental tanto para ser un ente de regulación, así como de apoyo a los emprendimientos privados culturales. (...) Es necesario explorar los territorios de la acción y alianza estratégica entre el sector público y privado, las opciones y prácticas de autofinanciamiento, cofinanciamiento y demás posibilidades que garanticen la sostenibilidad de los proyectos, iniciativas o prácticas culturales. El Estado, si bien está llamado a participar de forma activa en la promoción del sector cultural, no representa, ni de lejos, ser el único responsable ni el único actor involucrado, por lo que, cuando se piense de una manera más estratégica se logrará avanzar un tramo importante (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018, 51 y 57)

Como se menciona en este informe, la participación del sector privado resulta igualmente necesaria pero bajo criterios ordenadores que impidan la monopolización de la actividad o la explotación laboral. Lastimosamente, la carencia de criterios reguladores para el sector privado permite que se den casos como el de la Fundación Teatro Nacional Sucre, institución que actúa como ente privado a pesar de que el 85% de su presupuesto proviene de fondos públicos otorgados por el Municipio de Quito. Según el informe de fiscalización iniciado por la consejal del Distrito Metropolitano de Quito, Ivonne Von Lippke, de los 4'110.000 de presupuesto anual, el 84,4% se gasta en pago de personal y tan solo el 9,2% de los fondos públicos, en la creación de obras. Resulta penoso la contratación de artistas extranjeros que a pesar de ser cuantitativamente menos que los artistas nacionales, reciben en conjunto una remuneración que duplica a la de artistas nacionales, significando una descapitalización para la escena local (Observatorio de Gasto Público 2018).

Mientras esta realidad no cambie, las producciones independientes seguirán sustentándose en el autofinanciamiento y la colaboración no monetaria. Puede resultar paradójico decir que el trabajo colaborativo es un componente importante en el sector, cuando se ha evidenciado que el grado de asociatividad es mínimo, pero estas relaciones se dan a un nivel muy primario del tejido social, donde relaciones de amistad e incluso parentales sostienen los procesos mediante relaciones de reciprocidad.

Es importante destacar que el sector de las artes escénicas, si bien no tiene una red de asociaciones de carácter formal, tiene un buen manejo del capital social, por cuanto posee significativos lazos sociales entre sus miembros que permiten la ejecución de proyectos. En tal sentido, las dificultades económicas o de recursos que afectan al sector, pueden ser compensadas con este tipo de relaciones y apoyos que contribuyen a la ejecución de las producciones artísticas (Puce 2016) (Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura 2018).

A su vez esta característica tiene connotaciones positivas y negativas, entre las primeras se encuentra el hecho de que los grupos encuentran en estas relaciones su posibilidad de subsistencia, y permite que se sigan produciendo espectáculos. Recalamos que se habla de subsistencia y no sustentabilidad, puesto que la remuneración económica obtenida en un proyecto impide una capitalización de recursos que aseguren un trabajo a largo plazo.

En cuanto a lo negativo de esta forma de relación social entre los productores escénicos es que la carencia de organización gremial sólida y formal limita las posibilidades de exigir cambios estructurales en la política pública. En otras palabras, la acción política del artista es tan atomizada y dispersa que no puede concretarse en objetivos sectoriales concretos, reinando la informalidad y la competencia¹⁶ entre artistas por acceder a los pocos recursos, que a manera de dádivas y no de planes estratégicos se entregan por parte del Estado.

En definitiva, las artes escénicas en Quito y podríamos decir en el país (pues en todas las regiones se enfrenta más o menos las mismas realidades), funcionan bajo condiciones desfavorables para los productores independientes, que no obstante representan casi el total de agentes del sector escénico, lo que afecta directamente a la calidad de las producciones pues, el resultado de un producto artístico es la suma de exploraciones técnicas (referente a lo artístico) estéticas, y sociales que demandan tiempo, y recursos económicos, culturales y sociales, estos últimos referidos a la valoración social del arte, que es indispensable para el creador puesto que su trabajo cobra sentido únicamente cuando lo devuelve a la sociedad en medio de la cual lo produce. Pero, como se ha demostrado en esta investigación estas condiciones no son las mejores. No obstante, los productores encuentran la manera de ejercer su actividad y contribuir con su trabajo a la escritura permanente y dialéctica de la historia social de los pueblos. Por ello, se concluye que el Estado mantiene una deuda ética e histórica con los agentes productores ya que estos con su trabajo contribuyen, más que cualquier institución, a la garantía del derecho de acceso a la cultura del que gozan todos los ciudadanos de acuerdo a lo estipulado en la constitución ecuatoriana y en la declaración de derechos universales (González Dávila 2013).

¹⁶ La competencia resulta muchas veces desleal, pues al no exigir parámetros, la cotización por servicios artísticos varían considerablemente, generando algo que podríamos llamar auto explotación salarial.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.» traducido por Andrés E. Weikert, 130. Quito: Rayuela editores, 2010.
- Bolunta, agencia para el voluntariado y la participación social. *Bolunta*. s.f. <http://www.bolunta.org/manual-comunicacion/comunicacion-4-1.asp> (último acceso: 9 de 10 de 2018).
- Bottaro, Juan Antonio. *Fundamentos de la puesta en escena en el teatro de Peter Brook*. primera. Bilbao: artezblai Editorial, 2013.
- Breton, Albert. «Introducción a una economía de la cultura: un enfoque liberal.» En *Industrias culturales, el futuro de la cultura en juego*, de UNESCO, 46 - 61. México, D.F: Fondo de Cultura Económico., 1982.
- Camacho Pardo, Marcela, entrevista de Santiago Campos. *La gestión cultural en Quito, análisis de fortalezas y debilidades* Quito, (31 de Octubre de 2018).
- Camacho, Marcela, entrevista de Santiago Campos. *Condiciones de producción de artes escénicas en Quito* (31 de octubre de 2018).
- Campos Naranjo, Santiago. «Artes escénicas en Quito.» Quito, 2018.
- . *La Universidad de las Artes en Ecuador: revolución o burocratización cultural*. Editado por Pablo Ospina. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2016.
- Castillo, Marcelo. «Proyección de las Artes Escénicas en el campo de las Industrias Creativas. Contextos de mercados y circulación.» *taller de Internacionalización de las artes escénicas*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2018. 61.
- Colomer Vallicrosa, Jaume. *Manual Atalaya, Apoyo a la Gestión Cultural*. 2013. http://atalayagestioncultural.es/capitulo/estrategias-desarrollo-publicos-culturales?fbclid=IwAR1drfTr4GZWhvv3okiy0DQqOegwH8YmxJ_Kdl8zCBwXN6epdaGfp-5HDn0 (último acceso: 16 de 9 de 2018).

- Coraggio, José Luís. *Economía Social y Solidaria, el trabajo antes que el capital*. Editado por & E. Martínez A. Acosta. Quito, Pichincha: Abya Yala., 2011.
- De la Bastida, Adela, entrevista de Santiago Campos Naranjo. *Las asociaciones de artes escénicas en Quito* (13 de noviembre de 2018).
- Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura. *Caracterización de los sectores de las Industrias Culturales, diagnóstico de las principales variables socioeconómicas*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2018.
- Escuela Universitaria de Estudios Empresariales de Huesca. *Estudio del sector de artes escénicas en Aragón*. Digital, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2008, 98.
- Flores, José Daniel, entrevista de Santiago Campos. *Resultados de la encuesta nacional realizada mediante el RUAC* (21 de noviembre de 2018).
- Frey, Bruno. *La economía del Arte*. Vol. 18, editado por Pedro Schwartz. Barcelona: La Caixa, 2000.
- Girard, Augustin. «Las industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural?». En *Industrias culturales: el futuro de la cultura en*, de UNESCO, 25 - 45. México D:F: Fondo de Cultura conómico, 2015.
- González Dávila, Richard. «Características del derecho a la Cultura en el nuevo marco constitucional.» De *El derecho al arte en Ecuador*, editado por Ricardo coord. Restrepo, 23-51. Quito: IAEN, Instituto de Altos Estudios Nacionales, 2013.
- Herrero Prieto, Luis César. «La contribución de la cultura y las artes al desarrollo económico regional.» *Investigaciones Regionales* (Asociación Española de Ciencia Regional), nº 19 (2011): 177 - 204.
- Mefalopulos, Paolo y Kamlongera, Chris. *Diseño participativo para una estrategia de comunicación*. Roma: Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación, 2008.

Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. «Universidad de las Artes, proyecto emblemático de la revolución cultural.» Quito: Ministerio de Cultura, 2013.

Ministerio de Cultura y Patrimonio. *Ministerio de Cultura y Patrimonio*. agosto de 2017. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/trabajadores-y-profesionales-del-arte-y-la-cultura-ya-cuentan-con-seguridad-social-ajustada-a-su-realidad/> (último acceso: 13 de noviembre de 2018).

Moreno Tejada, Johann Philipp. «PRODUCCIÓN TEATRAL: Una mirada reflexiva desde el sector del teatro alternativo.» UNIVERSIDAD DEL VALLE, PROGRAMA ACADÉMICO DE LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO., 2011.

Observatorio de Gasto Público. *Fundación Teatro Sucre: Las finanzas cuando se cierra el telón*. 17 de diciembre de 2018. <http://blog.gastopublico.org/2018/12/fundacion-teatro-sucre-las-finanzas.html?m=1> (último acceso: 19 de 12 de 2018).

—. *Fundación Teatro Sucre: Las finanzas cuando se cierra el telón*. 17 de diciembre de 2018. <http://blog.gastopublico.org/2018/12/fundacion-teatro-sucre-las-finanzas.html?m=1> (último acceso: 19 de 12 de 2018).

Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Traducido por Melendres Jaume. Buenos Aires: Paidós, 1998.

Redacción Cultural el Telégrafo. *El telégrafo*. 2015. <https://www.eltelgrafo.com.ec/noticias/cultura/7/la-produccion-escenica-crece-en-ecuador-a-pesar-de-la-falta-de-espacios-y-difusion> (último acceso: 9 de mayo de 2018).

SIIC, Sistema Integral de Información Cultural. «Las artes vivas y escénicas en el Ecuador.» 42. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2018.

Valencia Hinestrosa, Juan Manuel. *El teatro de grupo en Ecuador*. Editado por Asoescena - Ecuador. s.f. <https://docplayer.es/43352293-El-teatro-de-grupo-en-ecuador-juan-manuel-valencia-hinestrosa-asoescena-ecuador.html> (último acceso: 14 de septiembre de 2018).

Verdesoto, GaiborRonald, entrevista de Santiago Campos Naranjo. *Política pública diferenciada para las artes escénicas* (26 de noviembre de 2018).

Zurita Chao, Javier. «Vender teatro y danza en España, Análisis de canales de distribución: Circuitos, Redes, Catálogos y Distribuidoras.» 119. INSTITUTO COMPLUTENSE DE CIENCIAS MUSICALES, Master en Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza, 2010.