



# Paper Universitario

## TÍTULO

**ESTADO DE LA CUESTIÓN PARA ABRIR EL DIÁLOGO:  
EDUCACIÓN Y CONDICIONES DE TRABAJO DE ARTISTAS,  
GESTORES Y OTROS TRABAJADORES/AS DE LA CULTURA EN  
ECUADOR A 2021**

## AUTORA

**Paola de la Vega,  
Docente del Área Académica de Letras y Estudios Culturales,  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador**

**Quito, 2022**

---

### **DERECHOS DE AUTOR:**

El presente documento es difundido por la **Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador**, a través de su **Boletín Informativo Spondylus**, y constituye un material de discusión académica.

La reproducción del documento, sea total o parcial, es permitida siempre y cuando se cite a la fuente y el nombre del autor o autores del documento, so pena de constituir violación a las normas de derechos de autor.

El propósito de su uso será para fines docentes o de investigación y puede ser justificado en el contexto de la obra.

Se prohíbe su utilización con fines comerciales.

## OTRAS VISIONES DESDE LA ACADEMIA

### **Estado de la cuestión para abrir el diálogo: educación y condiciones de trabajo de artistas, gestores y otros trabajadores/as de la cultura en Ecuador a 2021**

**Paola de la Vega Velasteguí<sup>6</sup>**

Este artículo es un ejercicio de síntesis y reflexión construido a partir de ensayos, textos académicos y divulgativos que he escrito en los últimos años, y diálogos en los espacios de docencia y organización colectiva en los que participo. Se nutre, además, de algunas ideas presentes que dan cuenta de problemáticas sobre la relación entre educación en artes y cultura, y trabajo, entendidos como derechos humanos interdependientes, y como políticas culturales.

---

6 Docente, investigadora y gestora cultural. Coordinadora Académica de la Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales de la Universidad Andina 'Simón Bolívar' - Sede Ecuador. Docente del Área de Letras y Estudios Culturales de esta institución universitaria y de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).

## **Somos trabajadores/as de la cultura. Pero en Ecuador, ¿la cultura es valorada y comprendida como un trabajo?**

El Movimiento Tzántzico, activo en la década de los sesenta, fue el primero en el país en acoger y conceptualizar la noción «trabajadores de la cultura».<sup>7</sup> Tinajero (1967), ensayista y miembro de este grupo, escribió que la palabra intelectual respondía a una tradición burguesa, por tanto —afirmaba—: «somos trabajadores de la cultura» como el obrero o el campesino, la diferencia está en la materia con la que trabajamos: las ideas del mundo histórico y cotidiano que nos hace y vuelve parte del pueblo. Esta conceptualización responde a un momento de búsqueda y construcción de un proyecto cultural nacional-popular («de una auténtica cultura ecuatoriana») y emancipatorio que, en diálogo con corrientes de pensamiento de izquierda de la época en América Latina, proponía posicionar a la cultura como agente de transformación social. A partir de este enunciado tzántzico, el concepto *trabajador de la cultura* en Ecuador ha sido tomado como propio, actualizado y resignificado por diversas configuraciones organizativas y artísticas que comprenden a la cultura y a la política cultural como un campo de disputa.

Un parteaguas en los usos y acepciones del término *trabajador de la cultura* lo estableció Juan Fernando Velasco, ex ministro de Cultura y Patrimonio, quien en distintos momentos de su gestión, entre 2019 y 2020, se refirió a «trabajadores del arte y la cultura» como agentes productivos y emprendedores, tomando distancia de la vertiente histórica y político cultural antes mencionada (De la Vega, 2021, 151-152). A pesar de estas pretensiones institucionales, situar al trabajo cultural en *lo productivo y profesional*, tanto en el Estado ecuatoriano como en la sociedad, ha sido y continúa siendo una tarea titánica y un proceso lento. Afirmar que la cultura es un «sector económico» no ha pasado

---

7 Al respecto, recomiendo revisar Fernando Tinajero. *Más allá de los dogmas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

del discurso cliché de presidentes y autoridades de gobierno de todas las tendencias políticas de los últimos quince años. Al día de hoy, «cultura» no se sienta en la mesa de las negociaciones de los sectores productivos ni tampoco de industrias. Aunque somos parte de los sectores sociales, dentro de éstos tampoco somos prioritarios porque no hemos podido traducir en los espacios de la *realpolitik* el valor social de la cultura —ese lenguaje ha resultado abstracto e inútil para unas élites gobernantes sordas—. La cultura no ha pasado de representar, para el político de turno, el rédito electoral y la tarima. Esta misma mirada sobre la cultura se reproduce también en la sociedad ecuatoriana que no la reconoce como un trabajo digno.

El ejercicio del trabajo cultural requiere de un Estado que garantice derechos integrales para la pluralidad de expresiones culturales, mercados (no un mercado),<sup>8</sup> modos de producción, prácticas más sectorizadas y específicas, y otras más anfibias y expandidas. Son necesarios los subsidios y presupuestos públicos; los mecanismos de fomento indirecto como los tributarios; la financiación privada; la autonomía, las redes y procesos de base comunitaria y auto-organizada. Todos son necesarios siempre y cuando los marcos que promuevan las políticas públicas correspondientes impliquen un Estado garante de derechos, su progresividad y no su regresividad.

Los debates sobre el trabajo cultural contemporáneo tomaron fuerza en lo global desde los noventas, en la era de la economía del conocimiento. Para Gabriela Montalvo (2021), el trabajo en el arte permite una observación «adelantada» con respecto a lo que sucederá con el

---

8 Recomiendo revisar Silvia Rivera Cusicanqui. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018. En un capítulo dedicado al mercado, Rivera Cusicanqui interpela a la forma hegemónica de intercambio como mercado normalizado por el capital, a partir de la revisión de formas comunitarias de economía sagrada; explica cómo la actividad productiva es sagrada y no sólo terrenal, implica intercambio con las deidades y no sólo con los humanos. La autora analiza modos de pervivencia yuxtapuestos de lo sagrado con formas empresariales/comunitarias con las que se enfrentan las lógicas de intercambio del Estado colonial.

campo laboral en general: deslocalización, destemporalización, desmaterialización y precarización han caracterizado al trabajo cultural desde hace décadas. A estas características se suman la autonomía, desregulación, flexibilidad, intermitencia y emprendedurismo. En Ecuador, estas discusiones no tuvieron eco en las instituciones culturales entonces existentes (desde los noventa hasta mediados de los 2000) ni en sus políticas. La economía creativa y el emprendimiento se incorporaron al discurso institucional público posterior a la creación del Ministerio de Cultura en 2007; asimismo, las discusiones institucionales sobre el trabajo cultural (derechos laborales, modos de producción, mercados laborales) y su relación con los procesos de profesionalización, es un debate que en el país no supera la década.

Por otro lado, se debe considerar que el trabajo cultural autónomo tiene configuraciones muy distintas en Europa —donde es producto de las demandas de Mayo del 68 y la era postindustrial— que en Ecuador, donde los procesos sociales, la configuración de la clase obrera y el desarrollo industrial, responden a otra realidad histórica y a lo que Silvia Rivera Cusicanqui (2018) denomina modernidades múltiples. Así también, hay que recordar que el trabajo autónomo, inestable y desregulado ha sido una práctica permanente de subsistencia de las clases populares urbanas, una condición que no es ajena a artistas y a gestores culturales que se enuncian como pertenecientes a esta clase trabajadora.

Los debates sobre autonomía y trabajo cultural son contemporáneos al nacimiento del campo de la gestión cultural, a partir de la década de los noventa en América Latina, aunque en momentos históricos distintos en cada país. La gestión cultural, como discurso profesionalizante, emerge en los marcos histórico-políticos de los nuevos constitucionalismos (como el caso de Ecuador y Colombia) que reconocen derechos culturales y a las diversidades, e incorporan a la cultura como ámbito del desarrollo y como estrategia de inclusión en el ámbito global (Ochoa, 2003). La institucionalización de la gestión cultural, y su validación como categoría legítima, ocurrió de modo tardío en Ecuador en

comparación con otros países de la región. Fue nombrada por primera vez en 2007, en los documentos oficiales emitidos por el recién creado Ministerio de Cultura, en el gobierno de Rafael Correa. La gestión cultural se consolidó en las estructuras del Estado como razón técnica instrumental y fue rápidamente apropiada por artistas y otros agentes del campo. Autodefinirse como *gestor cultural* fue una vía posible de relacionamiento con este Ministerio para el acceso a fondos públicos.<sup>9</sup>

Es importante recordar que colectivos y procesos artísticos y culturales independientes que emergieron en el país entre la década de los noventas y 2006 (específicamente, en Quito) fueron «activistas por la institucionalidad cultural» —así lo menciona la gestora cultural Mariana Andrade, quien participó de esos procesos—. Los ideales del sujeto autónomo parecían volverse insostenibles para estos artistas y gestores emergentes, quienes pusieron en la esfera pública la necesidad de marcos jurídicos que garantizaran derechos culturales y laborales para los trabajadores culturales, como también la necesidad de instituciones culturales renovadas. Una de sus demandas más importantes fue la distribución democrática, la descentralización y transparencia en las asignaciones de fondos públicos para la cultura, hasta ese momento inexistente y ahogada en políticas clientelares y del favor, mediante las llamadas «preasignaciones».<sup>10</sup>

Como lo he mencionado en otros artículos, en abril de 2005 el movimiento de «Los forajidos», que protagonizó el derrocamiento del gobierno del expresidente Lucio Gutiérrez, derivó en varias asambleas ciudadanas, entre ellas la «Asamblea Permanente de Trabajadores y Tra-

---

9 Sobre la constitución de un campo de la gestión cultural en Ecuador, trabajo actualmente mi tesis doctoral en Estudios Culturales Latinoamericanos (Universidad Andina ‘Simón Bolívar’-Sede Ecuador).

10 Para profundizar este análisis, sugiero revisar el artículo de mi autoría: «Cultural management in Ecuador. Genealogy and power relations within the constitution of a field». En Raphaela Henze y Federico Escribal. *Cultural management and cultural policies in South America*. Editorial Routledge, Londres-Nueva York, 2021.

bajadoras de las Artes y las Culturas», en la que participaron agentes pertenecientes a generaciones y expresiones artísticas y creativas diversas. Tanto este espacio como aquellos que se gestaron para impulsar la Ley de Fomento del Cine Nacional (2006) fueron determinantes para trazar horizontes y deseos de un cambio en la institucionalidad cultural del país.

El nacimiento del Ministerio fue esperanzador para gran parte del campo cultural, sobre todo para profesionales nacientes de las distantes artes, aunque esa ilusión se ha ido desvaneciendo en los últimos años. Creado el Ministerio de Cultura, la primera relación que estableció con los agentes culturales fue la entrega de recursos —aún sin criterios técnicos— que dio continuidad y reprodujo la cultura política imperante del populismo y clientelismo político, bajo el influjo de ideales democratizantes y de descentralización. El ordenamiento técnico de un sistema de fondos concursables ocurrió recién en la gestión de la exministra Erika Silva (2011), cuando se le otorgó mayor institucionalidad al Ministerio, se ordenaron sistemas, bases y procesos; de esta gestión también nació el proyecto de la Universidad de las Artes.

El Ministerio de Cultura funcionó sin Ley desde su creación en 2007 hasta 2016. Desde 2008, el Ministerio instauró con asesoría de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el desarrollo (AECID) los llamados *100 días por la Cultura* (mesas de trabajo para el diseño de la Ley de Cultura). El primer proyecto de Ley fue entregado en 2009, en la gestión del entonces ministro de Cultura, Ramiro Noriega, a la Asamblea Nacional y se quedó en segundo debate. La Ley de Cultura fue aprobada en diciembre de 2016 (ocho años después de iniciado este proceso) lo que develó la baja institucionalidad del Ministerio, una vez más la ausencia de la cultura como prioridad en la agenda del Estado central y de la Asamblea Nacional, y la tensión profunda entre la CCE y el Ministerio de Cultura alrededor de la Ley.<sup>11</sup>

---

11 Para profundizar en la tensión CCE-Ministerio de Cultura, a propósito de la Ley de

## Educación y derechos culturales - Perfiles profesionales y mercados laborales

La educación en artes y cultura responde a un amplio espectro de posibilidades: educación universitaria formal, formación autodidacta y empírica, educación en espacios no formales (talleres, escuelas de colectivos y grupos), así como distintos modelos pedagógicos y enfoques educativos. De todo este espectro de artistas y gestores, quienes han optado por cualquiera de estas posibilidades de formación: ¿a quiénes se denomina profesionales? ¿Cuáles son las formas de valoración y parámetros que determinan el reconocimiento de esas trayectorias artísticas o de gestión que no han pasado por sistemas de educación académica regulada? ¿Quiénes establecen estos criterios? ¿Son homogéneos, definidos en centralidades académicas y territoriales? ¿Qué valoramos para legitimar una trayectoria? ¿Proyectos, aportes en investigación-creación, obra, currículum? ¿Quiénes tienen acceso económico a esa validación dados los costos que representa ese proceso en las universidades? Y una última pregunta: ¿Por qué se ha vuelto un deseo dominante, un centro de interés, la validación de trayectorias en artistas y gestores *no titulados* a escala nacional? Una de las razones quizás está relacionada con los últimos datos de junio 2021, publicados por el Sistema de Información Cultural del Ministerio de Cultura y Patrimonio:<sup>12</sup> de los 20 000 registrados en el Registro Único de Actores Culturales (RUAC) en el ámbito nacional, sólo un 26,95 % cuenta con un título registrado en la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación

---

Cultura, recomiendo el programa Silla Vacía-Universidad de las Artes: Casa de la Cultura, Ley de Cultura e institucionalidad. En: <https://www.youtube.com/watch?v=0ay8wODumrY>

- 12 Boletín del Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC). Junio 2021. Dirección de Información del Sistema Nacional de Cultura. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

(Senescyt); sin embargo, no todos los títulos corresponden al campo de la cultura y las artes: aproximadamente, un 58,30 % se encuentran enfocados en el sector, mientras que el remanente corresponde a otras carreras como derecho, economía, medicina, entre otras. Es interesante ver también en estos mismos datos que el 22,36 % de los registrados en el RUAC indicaron haber adquirido conocimiento artísticos y culturales por medio de clases particulares, cursos, talleres y tutoriales. Por otra parte, más allá del valor simbólico y prestigio que otorga un título universitario y de la justicia epistémica como un principio de esta política, me pregunto si actualmente tener un título es garantía de acceso a un mercado laboral. ¿Qué opciones concretas de trabajo otorga la titulación? Quienes somos docentes en artes y gestión cultural sabemos que la ecuación título-trabajo, o mejora de las condiciones de vida, es hoy una idea-ficción. Existe un profundo desajuste entre acceso a la educación en artes —que como derecho ha tenido importantes avances— y acceso al mercado laboral —la piedra en el zapato—. Una de las vías posibles para generar este acceso es la concreción del Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio (RIEFAC, estipulado en los artículos 14, 15 y 16 de la Ley Orgánica de Cultura), que mediante una política pública intersectorial cree plazas docentes especializadas principalmente en el sistema de Educación General Básica y Bachillerato.

A la interpretación de estos datos también aporta, por ejemplo, en el caso de la gestión cultural, el hecho de que su institucionalización académica en la educación formal en el país es reciente. Ecuador contó desde inicios de este siglo con una oferta de formación esporádica de pregrado hoy desaparecida y cursos de postgrado en varias universidades del país. Asimismo, el Ministerio de Cultura promovió en colaboración con la Flacso un Diplomado en Gestión Cultural para funcionarios de la institución, en 2009, que tuvo una sola promoción. Desde 2018, cuatro universidades del país (Universidad de las Artes, Universidad Andina ‘Simón Bolívar’-Sede Ecu-

dor, Universidad Central del Ecuador y la Universidad Politécnica Salesiana) lanzaron una oferta de formación de postgrado en gestión cultural, lo que deja en evidencia la apertura reciente de líneas de investigación académica de este campo en Ecuador. En este contexto, sin duda, es posible afirmar que la producción de conocimiento en gestión cultural ha sido marcadamente empírica, un conocimiento escasamente reflexionado y sistematizado, se ha producido en el hacer y se ha constituido de la mano de espacios educativos no formales.

La profesionalización como concepto convoca a la maximización del valor individual en el mercado de las artes y la cultura y se ha ido posicionando en el imaginario de los actores culturales como un antídoto contra la precariedad; asimismo válida y legítima, en cierta medida, la capacidad de interlocución y negociaciones de artistas y gestores con entidades gubernamentales e internacionales, amparando la gestión de fondos y recursos. No hay que olvidar que también la burocratización ciega, autoritaria y violenta tiende desde el discurso institucional a centrar «el problema de las políticas culturales» en la falta de profesionalización de artistas y gestores, entendida sobre todo como la falta de dominio de herramientas técnicas, jurídicas y de negocios. En el informe emitido por la actual ministra de Cultura y Patrimonio, María Elena Machuca, el 21 de diciembre de 2021, «Gestión cultural en los últimos tres meses del 2021», se refirió a los artistas y gestores como un «sector anárquico» que desconoce de administración, contabilidad, ventas y proyectos. En las políticas neoliberales —no debemos olvidar— la profesionalización opera como un discurso que culpabiliza de «los problemas de la cultura» a la incapacidad y falta de conocimiento de los agentes culturales sobre estos instrumentos del emprendedurismo, deslindando al Estado de su responsabilidad en la garantía de derechos.

Por otra parte para nosotros/as, docentes-investigadores en este campo, crear y cuidar espacios de educación en cultura ha sido una disputa constante por este derecho; pero no podemos olvidar que los

derechos humanos son indivisibles e interdependientes: el derecho a la educación, el derecho al trabajo digno, los derechos culturales no funcionan de modo autónomo. Tampoco podemos obviar las profundas inequidades que atraviesan el campo cultural. La cultura es una dimensión relegada de la desigualdad; se habla de desigualdad en salud, en educación, pero no en cultura. Nicolás Barbieri (s/f) invita a pensar esta desigualdad en tres dimensiones de los derechos culturales: participación, producción y decisión, que valdría la pena tomar en cuenta al momento de diseñar políticas culturales.

En relación con la desigualdad, la pandemia de la covid-19 develó cómo las estructuras de clase actúan sobre el trabajo cultural y dejó claro que decidir permanecer en su ejercicio no es sólo una actitud individual de reinención, capacidad de resiliencia o del dominio eficaz de instrumentos de negocios y proyectos, sino que, en ausencia de Estado, es un privilegio de clase social. El trabajo cultural no remunerado que acumula solo capital simbólico se convierte en violencia porque produce cansancio y angustia, y porque captura el tiempo para crear y gestar en común. El tiempo del trabajo creativo es capturado también por el pluriempleo (Somos los «plurimultisub» comentaba Víctor Vich, recordando esta idea de Gustavo Buntinx). Sabemos que el agotamiento por la búsqueda incesante de subsistencia material, en muchos casos, termina con la fracturación colectiva, el abandono del trabajo cultural o el cambio de actividad profesional. «Somos un ejército de desempleados», me decía un estudiante de una universidad colombiana. No en pocos casos, nuestros estudiantes son una oleada de cuerpos cansados que no pueden sostener la creación artística o que la sostienen a medias porque le destinan la fuerza que sobra, el tiempo que sobra; son cuerpos ansiosos de títulos, de reconocimiento, de visibilidad, de «profesionalización» con «un entusiasmo genuino» (Zafra, 2017) de que su formación les hará lograr mejores condiciones materiales y de trabajo. Como docentes, ¿cómo ser indiferentes a esta realidad dolorosa?

Hoy tengo claro que la formación a la que apuesto en gestión cultural combina las herramientas/instrumentos —por supuesto necesarias— de derechos y proyectuales que tienen los/las estudiantes para resolver las urgencias materiales del presente (lo que Víctor Vich diría «administrar lo existente»), y aquellas que intentan imaginar los modos de transformar los marcos culturales sedimentados, a despertar y tejer «el sensato deseo de lo imposible» (dice también Víctor Vich, citando a Roland Barthes). Asimismo, tengo claro que desestabilizar los imaginarios que han imposibilitado una valoración social plena de la cultura como derecho humano, exige «bajarla del pedestal» y abrirla a prácticas transversales y pedagógicas de lo cultural.

### **Políticas de fomento y concursabilidad: un problema regional**

En los últimos días del gobierno de Osvaldo Hurtado se aprobó la Ley de Cultura de 1984, que contempló un articulado para un primer ordenamiento de las instituciones culturales públicas en un Sistema Institucional de la Cultura Ecuatoriana. Esta ley dispuso la creación del Fondo Nacional de Cultura (Foncultura) y del Consejo Nacional de Cultura, ente encargado de administrarlo. Este Fondo respondió a la primera política de préstamos reembolsables y no reembolsables destinados a agentes culturales, quienes lo conocían como «el banco de la cultura». Se trató de una política de créditos para la actividad cultural acorde al auge de las políticas neoliberales consolidadas en el gobierno de León Febres Cordero (1984-1988). El acceso a los recursos de Foncultura fue absolutamente discrecional.

Tanto el Foncultura como los recursos de la entonces Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación se administraban con prácticas discrecionales; el manejo técnico era inexistente y las asignaciones dependían del *lobby* político. Esta Subsecretaría, por ejemplo, gestionaba su presupuesto anual a través de preasignaciones: un

listado predeterminado de proyectos que recibían directamente recursos. Así, hasta la creación del Ministerio de Cultura, la relación de las instituciones culturales públicas con las prácticas artísticas y culturales diversas, emergentes, comunitarias, era una *no relación*. La gestión cultural independiente se apoyó sobre todo en estrategias autónomas de subsistencia en las que el financiamiento de la cooperación al desarrollo tuvo un papel preponderante desde mediados de los ochenta.

El Ministerio de Cultura, creado en 2007, logró —con sus altos, bajos y bemoles— la entrega «democrática» —por primera vez en la historia de las instituciones culturales del país— de recursos públicos para proyectos culturales, como lo mencioné, al menos hasta 2011, sin un sistema claro y ordenado de política de fomento y asignación. Desde 2007, la entrega de fondos de la mano ministerial fue fragmentando la organización colectiva en cultura, que encontró en los fondos de Estado un aliciente a la precariedad de un campo artístico carente de mercados locales e internacionales consolidados.

El diseño de un sistema de fomento a través de políticas de concursabilidad no es exclusivo de Ecuador, sino que responde como principio a una política de carácter regional (de hecho, se creó en sintonía y diálogo con ellas; Chile y Colombia han sido un norte en este sentido). Sin embargo, luego de más de una década de implementación requiere, por un lado, de una evaluación técnica a fondo, y por otro, afinar y fortalecer criterios en estrecha articulación a los datos levantados por el Sistema de Información Cultural (considerando, por ejemplo, que este sistema tiene una marcada ausencia de datos micro) con el fin de diseñar bases específicas a partir del conocimiento complejo de los modos de producción cultural en el país. También es urgente que como sector dejemos de debatir y poner al centro al fondo concursable como único pilar de la política cultural de Estado. Conscientes de las reformas que necesita la Ley Orgánica de Cultura (a cinco años de su aprobación

y dada su bajísima implementación), creo que este marco legal sí ofrece varios mecanismos que permiten generar condiciones y garantías para el trabajo cultural, mucho más allá del fondo concursable, hoy manejado por el Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación (IFCI).

Imaginemos, de los 20 mil inscritos en el RUAC (Boletín RUAC, junio 2021), ¿a cuántos artistas y gestores llega el fondo concursable?, ¿por qué? De 400 aplicaciones, por ejemplo, en una sola categoría, en promedio, 10 son «los beneficiarios». ¿Cuál es la política que está orientando la inversión en esos proyectos y no en otros? ¿Basta el principio de descentralización y de sustituir a «los mismos de siempre» por otros nombres para hablar de política cultural? Por otro lado, se debe considerar que ese fondo (hijo del Foncultura, creado en la década de los ochentas) no es infinito. Aunque existen mecanismos establecidos en la Ley Orgánica de Cultura que lo nutren permanentemente, ante el bajo presupuesto de inversión que tiene a día de hoy el Ministerio de Cultura y Patrimonio y las imposiciones de proyectos culturales presidencialistas como Arte para todos o ahora Teatro del Barrio, el fondo de fomento se vuelve la plata de bolsillo para cumplir voluntades del presidente de turno. ¿Cuál es el estado actual del fondo de fomento? ¿Cómo ha sido utilizado desde su creación? ¿Cuál son su nivel de crecimiento y sus problemas de estabilidad y continuidad?

Finalmente, a la competencia que genera la disputa por el fondo, a la que algunos gestores y artistas han denominado «los juegos del hambre» —y que, por cierto, promueven una competencia en condiciones de desigualdad de capital cultural y simbólico para el acceso a estos recursos— se suman algunos otros elementos propuestos por el académico chileno Tomás Peters (2020) sobre las políticas de concursabilidad: el encapsulamiento en una «jaula de hierro» de las dinámicas artística y cultural, generando la pérdida de nuevas expresiones culturales, experimentales y disidentes, «ale-

jadas de los esquemas normativos del formulario»; es decir, tenemos «una creación moldeada a los criterios técnicos de asignación de recursos».

## **Seguridad Social y Estatuto del Artista**

Para concluir este breve análisis, abordaré una de las mayores preocupaciones del campo cultural en el país: la seguridad social para los/las trabajadores de la cultura. Al respecto, tomaré como punto de partida algunas ideas publicadas en el artículo «La necesidad imperiosa del Estatuto del Artista», publicado por Inmaculada Ballesteros, en Diario *El País*, el 5 de julio de 2021. En 1980, la Unesco publicó una recomendación para que los Estados desarrollaran marcos normativos adecuados de cara a mejorar las condiciones profesionales, sociales y económicas de los/las artistas. Sin embargo, los desarrollos normativos desde entonces han sido escasos a nivel regional. La crisis de la covid-19 puso una vez más en evidencia que la situación de desprotección de los/las trabajadores/as de la cultura es un problema presente. El desarrollo de modelos de contratos, las coberturas de la seguridad social, la asistencia de salud, siguen con los mismos niveles de desprotección para los trabajadores culturales que hace varias décadas. En el marco de esta reflexión —dice la autora del artículo— una de las mayores dificultades es hacer entender a los responsables del ámbito de la seguridad social, la legislación laboral y el mercado, que la creación artística es un proceso y no un producto o un servicio. Es decir, hacer comprender al legislador que mientras el artista está creando es un tiempo laboral activo, y no percibe ningún ingreso por ello; sin embargo, para la administración pública este tiempo de trabajo no es considerado como tal. Por ello, varios investigadores intentan posicionar el término creación/investigación de forma conjunta, ya

que la creación bien entendida es, en sí misma, investigación y esta puede asociarse más fácilmente a trabajo.

Poco entendemos —y los gobiernos de turno y las instituciones públicas mucho menos— que aquello que «consumimos» como arte/cultura tiene costes invisibles que asumen los propios trabajadores culturales (el trabajo artístico no es sólo la obra, el producto como tal). En este sentido, en varios países se promueve la necesidad de crear el llamado «Estatuto de Artista» que plantea varias propuestas en relación con la mejora de condiciones de trabajo, en el ámbito fiscal, laboral, de la educación artística, gremial y en la protección del derecho de autor y derechos conexos, así como códigos de buenas prácticas. Esto supone un trabajo interministerial, ya que precisamente las reivindicaciones fundamentales del sector afectan directamente a otros ministerios con competencias en materia tributaria, producción, seguridad social y trabajo.

En 2017 el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador y el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social presentaron el programa de afiliación voluntaria para artistas y gestores culturales. De acuerdo a la Ley de Seguridad Social, los actores culturales son considerados «trabajadores autónomos», es decir, están definidos como «patrones de sí mismos» y, por tanto, deben aportar a la Seguridad Social el 17,6 % sobre los ingresos declarados mensualmente (estos no pueden ser menores a un salario mínimo vital por mes). Esta definición ocurre en un sector con un alto porcentaje de artistas y gestores que alcanza con las justas el salario mínimo vital al mes y tiene a su cargo entre 1 y 2 personas.<sup>13</sup>

Según datos del Boletín RUAC de junio 2021 del Sistema de Información Cultural, un 64,58 % de inscritos en dicho registro

---

13 Ver datos en *Termómetro Cultura. Resultados de la Encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura*. Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. Guayaquil: Universidad de las Artes, 2020.

menciona tener seguro social (la mayor parte de los inscritos están entre los 25 y 44 años). De los artistas que cuentan con seguro social, un 53,62 % son afiliados de forma voluntaria, 45,06 % son afiliados bajo relación de dependencia y el 1,32 % corresponde a usuarios jubilados-pensionistas. El 18,06 % de los afiliados dependientes indica que su actividad artístico-cultural registrada es su principal fuente de ingresos. El primer dato parecería indicar que en una generación más joven existe mayor conciencia de la necesidad de contar con seguridad social pública (quizás como efecto mismo de la pandemia). En estos datos es importante leer un subregistro que mostraría cómo varios artistas y gestores están afiliados a empresas o negocios familiares en relación de dependencia, es decir, esa seguridad social no está conectada a un empleo cultural. También se debe considerar que para muchísimos agentes culturales la afiliación voluntaria implica dejar de percibir un porcentaje importante de sus ingresos (que con las justas llegan al salario mínimo vital, cuando es posible) que puede ser utilizado en necesidades básicas como alimentación o medicina. El estudio técnico y detallado para la construcción de un régimen específico de seguridad social para artistas y gestores culturales sigue siendo una deuda en el país a 2021.

## BIBLIOGRAFÍA

Ballesteros, Inmaculada. «La necesidad imperiosa del Estatuto del Artista». Diario *El País*, 5 de julio de 2021.

Barbieri, Nicolás. «Es la desigualdad también en cultura». En *Cultura, ciudadanía, pensamiento, s/f*.

Boletín del Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC). Junio 2021. Dirección de Información del Sistema Nacional de Cultura. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

De la Vega, Paola. «El trabajo afectivo y el trabajo instrumental en la precarización laboral de los actores culturales». En *Doméstika. Arte, trabajo y feminismos*. 5º. Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía. Quito: Arte Actual FLACSO, 2019.

De la Vega, Paola. «Cultural management in Ecuador. Genealogy and power relations within the constitution of a field». En Raphaela Henze y Federico Escribal. *Cultural management and cultural policies in South America*. Editorial Routledge, Londres-Nueva York, 2021.

De la Vega, Paola. «Trabajo cultural, autogestión y formas de economía de base comunitaria en tres espacios de la Red Comuna Kitu». En *Trabajadores de la Cultura. Condiciones y perspectivas en Ecuador*. Guayaquil: Ediciones UArtes, 2021.

Montalvo, Gabriela. «Feminización, hambre y cuerpo en las nuevas formas de trabajo». En Santillán, A; Serrano, P; Fernández, N. *Economía para cambiarlo todo. Feminismos, trabajo y vida digna*. Quito: FES-ILDIS PUCE, 2021.

Ochoa, Ana María. En *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: ICANH, 2003.

Pertes, Tomás. «Políticas culturales y desigualdad en Chile: Apuntes desde un estado de emergencia». *Pléyade Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2020.

Rivera, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

Tinajero, Fernando. *Más allá de los dogmas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

Zafra, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 2017.