

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Derecho

Maestría de Investigación en Derechos Humanos

Mención en América Latina

Artes Escénicas y Derechos Humanos

**Análisis de las condiciones de educación y trabajo para el ejercicio digno de la
profesión de artista escénicx en Ecuador y Colombia**

Ingrid Lisseth Campoverde Sanmartin

Tutora: María Gardenia Chávez Núñez

Quito, 2023



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Ingrid Lisseth Campoverde Sanmartin, autor de la tesis intitulada “Artes Escénicas y Derechos Humanos: análisis de las condiciones de educación y trabajo para el ejercicio digno de la profesión de artista escénicx en Ecuador y Colombia.”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de máster de investigación en derechos humanos mención América Latina en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 29 de agosto del 2023.



Resumen

Analizar y comprender la educación y el trabajo de artistas escénicos independientes, es un ejercicio necesario desde los derechos humanos para que los Estados implementen políticas culturales más integrales y adaptadas al campo cultural. Por ello, se ha utilizado el método del *diamante ético*, propuesto por Joaquín Herrera Flores desde la teoría crítica de derechos humanos, ya que permite comprender y analizar de forma relacional los elementos que componen los derechos a la educación y al trabajo de artistas escénicos, y cómo en aquella complejidad, debe actuar el Estado a través de sus marcos normativos y de planificación.

El mencionado análisis relacional, se logró a nivel metodológico mediante la articulación de información secundaria (planes de desarrollo, estatutos orgánicos de instituciones públicas e investigaciones relacionadas a las artes escénicas) con experiencias de artistas escénicos a través de entrevistas semiestructuradas (información primaria). De aquel análisis se concluyó que, la educación y el trabajo de todxs lxs artistas escénicos independientes todavía no se ejercen en condiciones dignas. Una de las razones principales es que, los Estados no han incluido en sus instrumentos normativos y de planificación del desarrollo, las recomendaciones y/o lineamientos que instrumentos internacionales de derechos humanos han establecido para respetar, proteger, promover y garantizar los derechos a la educación y al trabajo.

Estos resultados definen una mirada más amplia y articulada de la acción institucional del Estado respecto a cómo Ecuador y Colombia han respetado, protegido, promovido o garantizado educación y trabajo para artistas escénicos independientes, qué falta por cumplir y cómo aquello ha influido en el ejercicio digno de una actividad libremente escogida como profesión, como aporte al campo cultural.

Palabras clave: derechos humanos, educación, trabajo, dignidad, artes escénicas.

Tabla de contenidos

Introducción	9
Capítulo primero	13
Educación y trabajo de artistas escénicos independientes desde los elementos conceptuales del diamante ético	13
1. Elementos del eje conceptual	13
1.1 Teorías	13
1.1.1. Educación y profesión: Freire y Adorno – Weber y Collins	14
1.1.2 El trabajo y la producción de bienes y servicios.....	16
1.1.3 La relación entre trabajo y seguridad social	20
1.2 Espacio.....	22
1.3 Valores	25
1.4 Narraciones	26
1.5 Instituciones	28
1.5.1 Ministerio de Cultura en Colombia	29
1.5.2 Ministerio de Cultura en Ecuador.....	30
Capítulo segundo Los derechos a la educación y al trabajo para artistas escénicos: instrumentos de protección nacional e internacional	33
1. Marco de protección internacional	34
1.1 Obligaciones del Estado	34
1.1.1 La obligación de respetar	34
1.1.2 La obligación de proteger	34
1.1.3 La obligación de garantizar.....	35
1.1.4 La obligación de promover	36
1.2 Los estándares de derechos humanos	37
1.2.1 La accesibilidad	38
1.2.2 La aceptabilidad.....	38
1.2.3 La adaptabilidad.....	39
1.2.4 La asequibilidad.....	39
2. Marco de protección nacional	40
2.1 Normativa primaria y secundaria en Ecuador y Colombia	40
2.1.1 Ecuador - Constitución de la República 2008	41

2.1.2 Colombia, Constitución Política 1991	41
2.1.3 Ley Orgánica de Cultura – Ecuador 2016	42
2.1.4 Ley General de Cultura – Colombia 1997	43
2.1.5 Ley Orgánica de Educación Superior Ecuador 2010.....	44
2.1.6 Ley general de educación - Colombia 1994	44
2.1.7 Código del trabajo Ecuador 2005	45
2.1.8 Código Sustantivo del Trabajo- Colombia 2011	45
2.1.9 Seguridad social Colombia	46
2.1.10 Seguridad social Ecuador	46
2.1.11 MIPYMES Colombia	47
2.1.12 MIPYMES Ecuador	47
Capítulo tercero Análisis de las condiciones de educación y trabajo de artistas escénicxs en Ecuador y Colombia desde los derechos humanos.....	49
1. Elementos del eje material.....	49
1.1 Fuerzas productivas	49
1.2 Disposición	52
1.3 Desarrollo	58
1.4 Prácticas sociales	63
1.5 Historicidad.....	64
1.6 Relaciones sociales de producción	67
2. Análisis relacional – diamante ético	68
2.1 Teorías, fuerzas productivas, instituciones y relaciones de producción	69
2.2 Posición, disposiciones, narraciones e historicidad	72
2.3 Espacio, desarrollo, valores y prácticas sociales	76
3. Educación y trabajo en Colombia y Ecuador frente al marco de protección de derechos humanos.....	77
Conclusiones.....	101
Bibliografía.....	105
Anexos	111

Introducción

Tanto en Ecuador como en Colombia, la educación formal en artes escénicas aún no es accesible y asequible para todas las personas, mientras que, la educación no formal continúa desatendida por el Estado. Respecto al trabajo escénico independiente, todavía se realiza bajo condiciones contractuales verbales y en condición de pluriempleo, lo que ocasiona trabajos precarios e ingresos que no cubren el valor real de los bienes y servicios culturales.

Desde la organización intergubernamental Convenio Andrés Bello, uno de los mayores problemas a nivel de planificación del desarrollo, es la ausencia de datos e información actualizados para generar, monitorear y evaluar política pública en el campo cultural. Respecto a trabajo, de los datos disponibles, para el 2019, Colombia empleaba a 1,1 millones de trabajadores culturales dentro de industrias creativas,¹ mientras que en Ecuador acorde a información del Sistema Nacional de Cultura, para el 2015 se contabilizaron 16.373 personas trabajadores del campo cultural, la diferencia entre ambos países es abismal.

Respecto a educación, en Ecuador, y según el *Observatorio de política cultural 2020*, en una encuesta aplicada a 2000 (dos mil) artistas escénicos, el 25% de artistas se ha formado mediante autoaprendizaje, el 21,39% tiene formación en talleres o cursos, y el 14,49 % tiene estudios con un maestro, es decir, más del 60% de artistas escénicos se han formado en espacios de educación no formales, frente a un 29,57 % que tiene título universitario.² La situación en Colombia, por su parte, en una encuesta aplicada a 112 (ciento doce) artistas; visibiliza que el 51% de artistas escénicos ya poseen un título profesional de pregrado, 45% de los cuales financiaron sus estudios con recursos propios, 12% se hicieron acreedores de becas y 7% hizo préstamos.³

Aquellos datos permiten cuestionarse ¿Cómo analizar las condiciones de educación y trabajo de artistas escénicos independientes, para comprender el ejercicio

¹ Luis Sergio Camacho Ramírez, Nicolás Muñeton González y Santiago Pardo Hernández, “Incidencia de las industrias creativas en el PIB, empleo y exportaciones de las economías colombiana y brasilera durante el periodo comprendido entre los años 2014-2018” (Monografía de grado, Universidad de La Salle, 2019), 35, https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1201&context=negocios_relaciones.

² *Ibíd.*

³ Naviela López, Diego Calderón y Tania Calderón, “Diseño de modelos de gestión para proyectos culturales”, (Formulación de proyectos culturales, Universidad Nuestra Señora del Rosario, 2021), 7.

digno de su profesión en Ecuador y Colombia, desde la teoría crítica de derechos humanos?

A partir de allí, se han elaborado los siguientes objetivos:

1. Analizar la relación entre los elementos conceptuales y materiales de los derechos a la educación y al trabajo de artistas escénicos, desde el método del diamante ético como parte de la teoría crítica de derechos humanos.
2. Analizar la relación entre el marco de protección internacional y el marco de protección nacional de derechos humanos de Ecuador y Colombia, respecto a educación y trabajo de artistas escénicos.
3. Reflexionar sobre las condiciones de educación y trabajo de artistas escénicos y comparar si el ejercicio de su profesión se da en condiciones dignas en Ecuador y en Colombia.

La decisión de escoger la teoría crítica de derechos humanos y el método del diamante ético, parte de un interés metodológico con fines de comprensión. La decisión de abordar artistas escénicos surge de un interés personal de la investigadora para desarrollar reflexiones que aporten al campo cultural desde los derechos humanos.

Para alcanzar los objetivos planteados, la investigación levantó información mediante la entrevista semiestructurada, con preguntas de conocimiento y de opinión a un total de ocho artistas escénicos que se han formado en danza, teatro y circo, en Colombia (dos hombres y dos mujeres) y Ecuador (dos mujeres y dos hombres). Se aplicó a una muestra de caso-tipo homogénea puesto que la información resultante posibilita analizar experiencias o patrones de significación de un determinado grupo social que, en este caso, fueron artistas en el campo educativo y en el campo de trabajo. Se enfocó en artistas independientes que trabajan en sus propios emprendimientos/compañías de artes escénicas, ofrecen workshops o talleres, y/o trabajan en procesos de creación de obras escénicas. Las entrevistas se realizaron vía zoom, llamada telefónica, presencial y notas de voz, las cuales se encuentran sintetizadas en los anexos.

No se mantuvo el anonimato en las entrevistas puesto que, las personas participantes estuvieron de acuerdo con que sus nombres sean públicos. Por otro lado, también se recurrió a fuentes secundarias, que corresponden a libros, artículos científicos, tesis de maestría, estudios de organismos internacionales, estadísticas de páginas oficiales de Colombia y Ecuador, normativa primaria y secundaria de ambos países, planes nacionales de desarrollo, estatutos orgánicos institucionales, entre otros.

Ahora bien, el método del *diamante ético* de la teoría crítica de derechos humanos, consiste en un análisis relacional entre dos ejes: “el eje conceptual compuesto de teorías, posición, espacio, valores, narración e instituciones, [y el eje material] que incluye fuerzas productivas, disposiciones, desarrollo, prácticas sociales, historicidad y relaciones sociales de producción”,⁴ tal como puede apreciarse en el siguiente gráfico:

			Teorías			
			Posición			
			Espacio			
Fuerzas Productivas	Disposición	Desarrollo	DIGNIDAD HUMANA	Prácticas Sociales	Historicidad	Relaciones sociales de producción
			Valores			
			Narración			
			Instituciones			

Figura 1. Diamante ético.

Fuente y elaboración: Herrera, *La reinención de los derechos humanos*, 2008.⁵

La importancia del análisis relacional responde al fin de comprender que las condiciones de educación y trabajo de artistas son resultado de un proceso que no puede pensarse por separado desde los derechos humanos, sobre todo porque la acción del Estado debe ser integral para garantizar derechos a largo plazo. A partir de allí, los capítulos de la investigación se organizaron acorde a los objetivos de la misma:

Capítulo primero: tiene como objetivo entender los derechos humanos a la educación y al trabajo desde los elementos conceptuales: teorías, posición, espacio, valores, narración e instituciones. Las teorías desde donde se va a pensar la educación en un primer momento, responden a la educación liberadora con Paulo Freire y Theodor Adorno como representantes. Posteriormente, se describe la profesión desde los estudios realizados por Max Weber y Randall Collins en torno a la reproducción del funcionamiento de la sociedad capitalista actual. Respecto al derecho al trabajo, está influido por las teorías de Adam Smith y Karl Marx en cuanto a fuerzas productivas y relaciones de producción, generación de plusvalor, trabajo productivo, y, además, se incluye un análisis desde la economía feminista. Asimismo, los demás elementos del eje conceptual son: *espacios* que refieren relaciones de poder del campo cultural en torno a

⁴ Joaquín Herrera Flores, *La reinención de los derechos humanos* (Sevilla: Editorial Atrapasueños, 2008), 210.

⁵ *Ibíd.*

la profesión de artista escénico. Los *valores*, por su parte, son los que reflejan los intereses de las personas y/o colectividades, por ejemplo, la igualdad y la libertad para ejercer una profesión libremente escogida. Las *narraciones*, se hacen desde una perspectiva de derechos humanos y las *instituciones* constituyen las acciones planificadas a nivel orgánico por los Ministerios de Cultura de Ecuador y Colombia respecto a las artes escénicas, en sus estatutos de creación.

Capítulo segundo: tiene como objetivo conocer los contenidos de los derechos a la educación y al trabajo en el marco de la protección internacional de derechos humanos y también en los instrumentos normativos nacionales. Entre las normas que mejor exponen los derechos a la educación y al trabajo de artistas escénicos se encuentran la Declaración Universal de Derechos Humanos –DUDH, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales – PIDESC, el Convenio sobre la política del empleo número 122 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) y la Recomendación relativa a la condición del artista de UNESCO. Entre los instrumentos nacionales que más consideran e implementan lo referido en instrumentos internacionales se encuentran: la Constitución, la de Cultura y la ley de Educación Superior de Ecuador y Colombia.

Capítulo tercero: propone comprender y reflexionar desde el diamante ético, los derechos humanos en su real complejidad. Por ello, corresponde describir los elementos del eje material de los derechos a la educación y al trabajo y posteriormente realizar un análisis articulado con los elementos del eje conceptual vistos en el capítulo uno. Con esa base, se procede a reflexionar si el Estado ha actuado integralmente para garantizar, respetar, promover y proteger condiciones de educación y trabajo dignas para artistas escénicos independientes a nivel normativo (instrumentos nacionales e internacionales) y a nivel de experiencias compartidas por las y los sujetos de derechos.

Capítulo primero

Educación y trabajo de artistas escénicos independientes desde los elementos conceptuales del diamante ético

El eje central de los derechos humanos es la dignidad, que depende de la forma y calidad con la que se satisfacen unas determinadas necesidades humanas, y sobre la cual se puede establecer que “a mejor calidad de satisfacción de la necesidad, se habrá alcanzado un mayor grado de acercamiento al ideal de la dignidad humana”.⁶

Sin embargo, el ideal de dignidad humana se pone en riesgo frente a la precarización e inferiorización de actividades económicas, puesto que, no permiten la construcción y configuración de condiciones adecuadas y justas para vivir y reproducir la vida. En este sentido, hablar de dignidad requiere, como lo llama Herrera Flores, una interrelación entre lo material y lo conceptual.⁷

Aquella relación entre lo material y lo conceptual implica comprender que el trabajo artístico escénico se sostiene con formas alternativas de producción, es decir, cadenas de valor subordinadas indirectamente al capital (intercambios sin dinero de por medio y apoyo de amigos y camaradas). Esta es una de las razones que serán analizadas para comprender que el mercado laboral para artistas escénicos es incipiente y, además, injusto. De hecho, el trabajo artístico no es reconocido como un trabajo generador de ingresos y productivo, sino que es considerado improductivo, y denominado, por tanto, un trabajo feminizado. En otras palabras, las artes al no ser vistas como un objeto desde el cual generar plusvalor, son desatendidas por el Estado, agudizando más las condiciones profesionales de artistas escénicos, sus procesos de formación, de creación y de trabajo.

En este momento, entonces, para comprender a nivel conceptual los elementos de los derechos a la educación y al trabajo, acorde al diamante ético, se procede a describir los elementos materiales teorías, posición, espacio, valores, narración e instituciones.⁸

1. Elementos del eje conceptual

1.1 Teorías

⁶ Herrera, *La reinención de los derechos humanos* (Sevilla: Editorial Atrapasueños, 2008), 212.

⁷ *Ibíd.*

⁸ Para mejor comprensión, dirigirse al gráfico 1: diamante ético y observar los elementos del eje conceptual (vertical).

Acorde a Joaquín Herrera Flores, las teorías son las “Formas de mirar un proceso o una cosa y que nos dan una idea de ellas. Ejemplo: los derechos humanos los tenemos todos.”⁹ Bajo este enunciado, por un lado la educación se explica desde los análisis de Paulo Freire y Theodor Adorno, Max Weber y Randall Collins. Por otro lado, el trabajo es analizado desde Adam Smith y Karl Marx en cuanto producción de bienes y servicios, valor de uso y valor de cambio, y luego, es abordado por la economía feminista, Enrique de la Garza Toledo y la Organización Internacional del Trabajo como una actividad más allá del plusvalor y enfocada en el desarrollo de la persona humana. Finalmente, se incluye la relación entre trabajo y seguridad social, (salud, cesantía, vejez, etc.).

1.1.1. Educación y profesión: Freire y Adorno – Weber y Collins

La iniciativa de entender la educación desde aquello que Paulo Freire¹⁰ y Theodor Adorno¹¹ denominan pedagogía crítica o educación para la emancipación, donde la educación formal y no formal, lejos de reproducir el modelo capitalista actual, debe promover la paz, la comunidad, la creatividad y la reflexión.

Sin embargo, el sistema de educación formal es el proceso oficial que, mediante diplomas o credenciales, reconoce a una persona como profesional y lista para el mundo del trabajo una vez terminada la educación superior. En este sentido y desde la sociología comprensiva de Max Weber,¹² la profesión es una actividad que genera ingresos para poder vivir, por lo que requiere de un proceso de especialización y formación. El problema emerge cuando, Randall Collins determina que el mundo actual no puede ni debe seguir graduando profesionales sin antes resolver el desempleo, la desocupación y la precarización de los trabajos.

Con respecto a la educación para la paz y la reflexión, Paulo Freire comprende la educación como liberadora puesto que es un proceso relacional entre quien enseña y quien aprende, es un diálogo continuo, contextualizado en situaciones concretas, problematiza y libera, propicia el cambio y transformación mediante la acción consciente, reflexiva,

⁹ Herrera Flores, *La reinvencción de los derechos humanos*, 113.

¹⁰ Paulo Freire es un filósofo y pedagogo brasileño, exponente de la pedagogía crítica, misma que tiene como base la teoría crítica de la escuela de Fráncfort sobre teoría social y filosofía crítica.

¹¹ Theodor Adorno es uno de los máximos representantes de la escuela de Fráncfort – teoría crítica, quien realiza una fuerte crítica a la sociedad capitalista y entre sus componentes a la educación, que debiera ser para la emancipación.

¹² Max Weber es un sociólogo alemán exponente de la teoría de la acción social, el gobierno y la administración pública, y estudios de la religión. Fue uno de los más influyentes de la sociología comprensiva.

comprometida y solidaria a lo largo de la vida y para la vida.¹³ Es decir, abre la posibilidad de cambio dentro del mismo proceso de enseñanza-aprendizaje, y aquello, denota un principio de libertad. En la misma línea, Theodor Adorno expone que la educación no debe reforzar instintos de competencia que caen en la barbarie.¹⁴ Los instintos de competencia como la obtención de más credenciales para ser profesional y tener mayores ingresos, la excelencia académica y los rankings de universidades, sin un enfoque de derechos humanos, acentúan la discriminación y exclusión.

Por ello, la educación para la paz, como un proceso reflexivo desde la pedagogía crítica y relacionada con la Declaración Universal de Derechos Humanos, tiene como objetivo el “pleno desarrollo de la personalidad humana y el fortalecimiento del respeto a los derechos humanos y a las libertades fundamentales; además, debe favorecer la comprensión, la tolerancia y la amistad entre naciones y grupos étnicos o religiosos”,¹⁵ por lo que, la educación es también un proceso permanente hacia la conciencia y la reflexión humana, que no implique competencias basadas en condiciones que no son iguales para todas las personas porque asientan la desigualdad.

Además, es de vital importancia reconocer que los procesos de aprendizaje de sujetos cognoscentes no suceden solamente en las aulas de clase de la educación escolarizada, sino que también existen procesos de educación no formal e informal que pueden darse en cualquier espacio y en todo momento de la vida cotidiana.

Ahora bien, en torno al tipo de educación que forja una profesión, es definida por Max Weber como la “peculiar especificación, especialización y coordinación que muestran los servicios prestados por una persona, fundamento para la misma de una probabilidad duradera de subsistencia o de ganancia”,¹⁶ es decir, necesariamente refiere a una actividad que requiere un proceso de especialización y de la cual se pueda obtener recursos para subsistir o para generar ganancia una vez que hayan sido cubiertas las necesidades básicas. Una de las formas más generalizadas de especialización es la educación superior, mediante la tecnificación del conocimiento.

Por ello, hoy en día la mayoría de profesiones requieren de credenciales o títulos y diplomas, que garantizan una mano de obra calificada, la misma que es demandada en empresas, industrias, servicios y burocracia. En ese sentido, las artes actualmente son

¹³ Paulo Freire, *Pedagogía de la Esperanza* (México DF: Siglo XXI ediciones, 1993), 74.

¹⁴ Theodor Adorno, *Educación para la emancipación* (Madrid: Morata, 1998), 54.

¹⁵ Organización de la Naciones Unidas (ONU) Asamblea General, *Declaración universal de derechos humanos*, 10 de diciembre 1948, art. 26.

¹⁶ Arturo Ballesteros, *Max Weber y la sociología de las profesiones* (México: UPN, 2007), 119.

profesiones del campo de las ciencias humanas, que, desde Wilhelm Dilthey son ciencias llamadas subjetivas o ciencias del espíritu, que estudian manifestaciones inherentemente humanas como la filosofía, el arte y la cultura, que no son susceptibles de verificación mediante comprobación y experimentación.¹⁷

El hecho es que, las ciencias naturales históricamente han sido más legitimadas que las ciencias humanas, haciendo énfasis en el método científico, pero más allá de esto, el proceso de conocimiento que separa el sujeto del objeto, hace que se desprenda una utilidad de todo objeto que puede ser también una persona, por lo que, valorar la producción de profesiones artísticas que pertenecen a las ciencias humanas es todavía un trabajo a medias en torno a la utilidad o beneficio que puedan generar y que reproduzcan el sistema productivo sin cuestionarlo.

Ahora bien, ambos referentes teóricos de educación (pedagogía crítica y sociología de las profesiones) son descritos por una tipología del aprendizaje desde la Declaración Universal de Derechos Humanos – DUH como: formal, no formal e informal. “Lo formal procede de actividades realizadas en un marco de aprendizaje estructurado y proporcionado por una institución educativa autorizada”.¹⁸ Lo no formal es “aquel adquirido en el marco de una institución de educación o formación que no pertenece a un sistema de educación formal”.¹⁹ Y lo informal, por su parte, es aquel que “procede de actividades cotidianas relacionadas con la familia o el ocio u otras actividades”.²⁰ En todos los tipos de educación el Estado no debe estar ausente porque son legítimos.

En conclusión, tres puntos clave: 1. La educación formal no es la única que forma a las personas para vivir de una actividad económica. 2. El Estado debe garantizar las oportunidades de trabajo y un mercado justo a profesionales graduados de instituciones escolarizadas y no escolarizadas. Y 3. Las profesiones artísticas no son consideradas productivas y generadoras de plusvalor por lo que son inferiorizadas.

1.1.2 El trabajo y la producción de bienes y servicios

¹⁷ Wilhelm Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu* (México: Fondo de Cultura Económica, 1944).

¹⁸ Rocío Belén Martini, “Contextos de Aprendizaje: formales, no formales e informales”, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas Universidad Nacional de Río Cuarto, 10 de febrero 2022, 3 https://www.ehu.eus/ikastorratza/12_alea/contextos.pdf.

¹⁹ *Ibíd.*, 10.

²⁰ *Ibíd.*

El trabajo es una actividad socialmente productiva puesto que existe donde existe sociedad, es fuente de satisfacción de necesidades humanas y está ligado al valor, mismo que inicialmente se sustentó en la tierra como generadora de riqueza, y donde el trabajador agrario era propietario de los medios de producción enfocándose en la vida privada y en la subsistencia.²¹ Sin embargo, con la industrialización, el Estado moderno y la emergencia del capitalismo, aquel trabajador para la subsistencia, se configuró como un obrero, al cual se le paga con salario, y el empresario o industrial se apropia del producto de su trabajo y de los medios de producción.²²

Dicho esto, para Adam Smith y David Ricardo, los bienes tienen dos valores, el de uso por la utilidad o función del bien, y el de cambio, por su capacidad de intercambiarse, por lo que adquiere un precio, mismo que se determina por el trabajo que costó producirlo.²³ Esto significaría que el precio de todos los bienes y servicios que se producen está determinado por la cantidad de trabajo físico o intelectual que se invierte en los mismos, sin embargo, como se verá más adelante, no necesariamente sucede así.

A su vez, Karl Marx, quien estudió a Smith y David Ricardo, determinó que solamente el trabajo es capaz de crear valor, pero, además, añadió que la ganancia del propietario de los medios de producción proviene de un trabajo no pagado al obrero, es decir, las ganancias eran resultado de la explotación de los trabajadores.²⁴ Sobre esto entonces ¿Hay algún tipo de producción que en la actualidad no esté sometida al capital? Hay formas de producción no capitalista, que son aquellas donde se producen bienes y servicios para el autoconsumo y que tienen por ende valor de uso, pero no valor de cambio. Por otro lado, hay formas de producción que están subsumidas al capital de forma indirecta.

Para que se comprenda mejor, la subsunción directa del trabajo al capital sucede cuando la valorización de un bien o servicio ocurre mediante la compra de la fuerza de trabajo a través de un salario, y por su parte, la subsunción indirecta sucede cuando el productor no produce bajo una relación salarial.²⁵ Si un bien o servicio no es producido

²¹ Lourdes Pereira, “Teoría social y concepción del trabajo: una mirada a los teóricos del siglo XIX”, *Gaceta laboral* 14, n.º 1 (2008): 81-101, http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-85972008000100004

²² *Ibíd.*, 9.

²³ *Ibíd.*, 12.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ Carlos Cruz, “La subsunción ideal y la subordinación real del trabajo en el capital ideal subsumption and real subordination of work in capital”, *ABRA Universidad Nacional* 31, n.º42 (2011): 1-14, 11.

bajo una relación salarial pero tampoco sólo para el autoconsumo, significa que los trabajadores se ven imposibilitados de vender su fuerza de trabajo de forma permanente a cambio de un salario y se ven obligados a ser un “productor mercantil”, es decir, un trabajador independiente.²⁶

En ese sentido, si el valor de los productos del trabajo de los trabajadores independientes dependen de la utilidad del bien, entonces es importante conocer que las mercancías pueden comprarse porque satisfacen una necesidad o para ser medios de producción (son la base para otro proceso productivo).²⁷ Sin embargo, la utilidad de los bienes y servicios artísticos aún no se reconoce ni considera necesaria, por ser subjetivas, sensibles y sí, también feminizadas.

Sobre la feminización del trabajo artístico, el arte se desvaloriza al igual que el trabajo doméstico y de cuidados, en donde lo masculino es lo productivo y lo femenino es lo improductivo. Si se considera a Adam Smith respecto a un trabajo productivo cuando la mercancía producida genera plusvalor, entonces el trabajo artístico sí es un trabajo, por la fuerza invertida en el mismo, pero no es un trabajo productivo porque no genera plusvalor ¿Acaso no es similar a la mayoría de trabajadores independientes actualmente, que generan ingresos para subsistir, pero no para acumular?

Para Gabriela Montalvo, el trabajo creativo produce una obra visible pero el proceso de aquella obra no es visible para el público y por tanto no valorado porque funcionan formas alternativas de intercambio como el trueque o intercambios bajo una motivación subjetiva y entusiasmo atravesado por relaciones de amistad), entonces el arte pierde interés productivo porque hay otra ganancia que no se interesa por el lucro, sino por la cooperación, no por lo individual sino por lo común.²⁸

Lo femenino entonces se precariza, sus ingresos son inestables al no tener seguridad de duración, no se accede a seguridad social porque hay otras necesidades inmediatas que satisfacer como la alimentación y la vivienda. Se vuelve un trabajo informal porque no se realizan bajo un contrato de trabajo con todos los beneficios de ley,

https://www.academia.edu/81496525/La_subsumi%C3%B3n_ideal_y_la_subordinaci%C3%B3n_real_d_el_trabajo_en_el_capital

²⁶ Cruz, “La subsunción ideal y la subordinación real del trabajo en el capital ideal subsumption and real subordination of work in capital”, 3.

²⁷ *Ibíd.*, 9.

²⁸ Gabriela, Montalvo, “Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte. El caso de la Red de Espacios Escénicos del Distrito Metropolitano de Quito (período 2013-2018)” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2020), 36, <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7265/1/T3144-MEC-Montalvo-Feminizacion.pdf>.

o se realizan en emprendimientos que no están registrados y cuyos ingresos tampoco son suficientes incluso para pagarse seguridad social, además, los espacios de creación son los propios espacios donde habitan, como sus viviendas, y en ese marco, es complicado separar o diferenciar los horarios del trabajo, de descanso y de familia.

Es así que, respecto a ingresos de artistas escénicos independientes,

Lo que se pide habitualmente apunta solamente al pago de las funciones, dejándose de lado (tal vez porque resulta impensable conseguirlo) la remuneración de otras actividades como los ensayos y las tareas de producción, difusión y gestión. Más allá de la intensidad de estas demandas, el cobro que habitualmente obtienen los teatristas por la creación e interpretación de las obras muchas veces sólo alcanza para cubrir los gastos o inversiones realizadas durante la producción.²⁹

Por lo tanto, el trabajo artístico-escénico independiente es una actividad económica que se sostiene por y con relaciones subsumidas indirectamente al capital, y, además, relaciones económicas que no generan plus valor, lo cual hace que, en el medio capitalista actual, se inferiorice el trabajo artístico tal cual el trabajo doméstico.

Por otro lado, y para otros autores como Enrique de la Garza Toledo,³⁰ el trabajo va más allá del plusvalor y tiene un valor cualitativo que también implica dimensiones objetivas y subjetivas, donde las dimensiones subjetivas que articulan códigos emotivos y estéticos.³¹ Es así que, la OIT refiere que el trabajo que dignifica no es cualquier trabajo en cualquier condición sino precisamente aquel que permite desarrollar capacidades propias “no es decente el trabajo que se realiza sin respeto a los principios y derechos laborales fundamentales, ni el que no permite un ingreso justo y proporcional al esfuerzo realizado, sin discriminación de género o de otro tipo, ni el que se lleva a cabo sin protección social”.³²

Por lo tanto, todo trabajo que no garantice condiciones adecuadas para el ejercicio profesional, como jornadas de 8 horas, seguro de salud, de enfermedad, de invalidez, y que el precio de sus productos no logre cubrir el costo de producción de los mismos, es un trabajo precarizado sin el mínimo ético de dignidad humana.

²⁹ Mariana del Mármol y Leonardo Basanta, “El arte no paga. Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo”, *Trabajo y sociedad*, Volumen 21, N° 35 (2020): 297 – 316, 304. www.unse.edu.ar/trabajosociedad. Paréntesis añadidos.

³⁰ Enrique de la Garza, “Introducción. El papel del concepto del trabajo en la teoría social del siglo XX”, en *Tratado latinoamericano de sociología del trabajo*, ed. Enrique de la Garza (México D.F: Fondo de cultura económica, 2000), 28.

³¹ Luciana Ghiotto, ¿Qué es el trabajo para la Sociología del Trabajo? Una discusión conceptual, *Bajo el Volcán* 15, n° 22 (2015): 267 – 294, 277.

³² Organización Internacional del Trabajo, “¿Qué es el trabajo decente?”, 2004, párrafo 4.

1.1.3 La relación entre trabajo y seguridad social

La seguridad social es un derecho indivisible del derecho al trabajo que actúa frente a las contingencias de enfermedad, vejez, desempleo, riesgos de trabajo, enfermedades profesionales y muerte, y, tiene como objetivo, evitar la pérdida de ingresos y estabilidad laboral de las y los trabajadores. Indiscutiblemente, todas las personas que trabajan deberían tener seguro social, sin embargo, no todas pueden ejercerlo en la práctica.

Por ello, a continuación, se presenta cómo la afiliación de trabajadores a la seguridad social va de la mano con el tipo de relación de trabajo:

Tabla 1
Actores del mercado de trabajo y seguridad social

Actores del mercado de trabajo y seguridad social			
Tipo de relación laboral	Tipo de afiliación	Características del trabajador	Tipo de trabajador acorde la seguridad social
Dependiente	Afiliación obligatoria	Trabajadores del sector público y del sector privado	Formal: si el empleador le afilia a la seguridad social Informal: si el empleador incumple la ley y no afilia a sus empleados a la seguridad social
Independiente (propietario)	Afiliación voluntaria	Trabajadores a quienes se les presta el servicio. Propietarios de empresa, emprendimiento o negocio	Formal: si se afilia voluntariamente Informal: si no se afilia voluntariamente
Independiente (por cuenta propia o autónomos)	Afiliación voluntaria	Trabajadores autónomos, profesionales en libre ejercicio, empresas unipersonales	Formal: si se afilia voluntariamente Informal: si no se afilia voluntariamente

Fuente: Hugo Ñopo y Alejandra, Peña. "Políticas de protección social y laboral en Ecuador", 2021.
Elaboración propia, 2022

Al respecto de la tabla 3, hay tres tipos de trabajadores dentro de una relación laboral, aquellas/os en relación de dependencia acorde al tipo de contrato laboral, y que prestan sus servicios en el sector público o en el sector privado, a cambio de una remuneración mensual, donde sus empleadores deben afiliar al seguro social de forma obligatoria. Por otro lado, se encuentran las personas que trabajan de forma independiente y son propietarios de empresas, emprendimientos o negocios donde contratan a trabajadores a cambio de un salario, por lo que, dichos propietarios pueden afiliarse o no afiliarse de forma voluntaria. Y, por otro lado, se encuentran las personas que trabajan de forma independiente, es decir, trabajadores por cuenta propia o autónomos, como

profesionales en libre ejercicio o propietarios de empresas unipersonales, quienes pueden pagarse o no, su seguro social de forma voluntaria.

Se va a entender por posición al “lugar que se ocupa en las relaciones sociales y que determina la forma de acceder a los bienes. Ejemplo: pobre, rico, campesino o urbano; marginal o incluido.”³³ En este caso, los factores que influyen en las posiciones que ocupan las personas son la formación y etapas de aprendizaje, y la labor productiva en relación a los conocimientos acumulados y la creatividad cultural.³⁴

De allí que, se la analizará la posición que ocupan artistas escénicos en las relaciones sociales de producción artístico-cultural desde el espacio independiente, como trabajadores culturales independientes. Las y los artistas escénicos independientes deben costearse su propia seguridad social y, además, navegar en los vaivenes de la estabilidad de ingresos para sostener emprendimientos y grupos de creación, esto debido a que, todavía no se ha fortalecido desde el acceso y permanencia a largo plazo el empleo de artistas escénicos con todos los beneficios de ley, y que puedan vivir de su trabajo. O, por su parte, un esfuerzo integrado para lograr que el mercado de trabajo de artistas valide el precio de los servicios culturales producidos y que responda al costo de producción invertido en los mismos.

Además de considerarse artistas escénicos independientes, se especifica para la presente investigación, artistas escénicos vinculados a la creación en teatro, danza y circo, más no en todo el universo de trabajadores culturales como iluminadores, diseñadores de escenario, vestuaristas, maquilladores.

Desde el derecho a la educación, las y los artistas no han tenido una posición que les permita ejercer dignamente su derecho a la educación, puesto que se han formado mediante procesos de educación no formal y desatendidos por el Estado. Además, aunque las y los artistas tengan habilidades para montar infraestructura de escenarios, iluminación, luces, telones, vestuarios y/o maquillaje, solamente se va a considerar las posiciones que ocupan artistas escénicos formados en teatro, danza y/o circo, excluyendo de este grupo a las personas que se han formado y especializado como técnicos eléctricos, mecánicos, ingenieros industriales, sonidistas o artesanos de servicios en estas ramas como estilistas, diseñadores de modas, maquillistas, etc.,³⁵ que también son parte del

³³ Herrera, *La reinención de los derechos humanos*, 113.

³⁴ *Ibid*, 113.

³⁵ Es necesario aclarar que el presente análisis sobre formación y trabajo no se enfoca en toda la diversidad de personas que se vinculan en la puesta en marcha de una obra escénica, puesto que excede el análisis del presente estudio, es decir, quienes se forman en danza, teatro y circo no necesariamente son

proceso de producción pero sus actividades económicas en el mercado de trabajo son reconocidas como ocupaciones necesarias, por lo que pueden emplearse o desarrollarse con mayor solvencia de forma dependiente o independiente.

La razón por la cual no se ha considerado dentro de las artes escénicas de esta investigación a la música y al cine, la poesía o la literatura, porque acorde a un estudio de trabajadores culturales de Chile, han configurado un espacio y posición socio-educativa en las mallas curriculares, así como posiciones en espacios laborales en torno a la profesionalización,³⁶ como por ejemplo, oferta académica de educación superior en carreras de cine, de producción audiovisual, de literatura o de producción musical.³⁷

Finalmente, la posición de artistas escénicos independientes no es una posición privilegiada ni fortalecida dentro del sistema educativo formal en cuanto accesibilidad, adaptabilidad, aceptabilidad o asequibilidad, y tampoco en el campo de trabajo, puesto que no acceden a seguro social y el costo de producción de sus servicios producidos no es reconocido. Esto es mucho más visible en Ecuador que en Colombia, pero ello no significa que Colombia haya garantizado el ejercicio de derechos a educación y trabajo a todos sus artistas escénicos. En páginas posteriores se especificará lo referido mediante experiencias de artistas de ambos países.

1.2 Espacio

Acorde a Herrera Flores, “son la construcción simbólica de procesos que crean, producen y transforman los sistemas de productos culturales como las normas, las creencias, la legitimidad de ciertas profesiones, en los entornos de las relaciones sociales”.³⁸ Los espacios, por tanto, son construidos mediante sistemas de valores, de instituciones, de acciones, de prácticas sociales, por los cuales se van definiendo estilos de vida, interacciones sociales, que pueden o fortalecen las relaciones hegemónicas o resistir a éstas.

En este caso, se va a considerar como espacio al campo cultural analizado por Pierre Bourdieu, quien, desde la teoría estructural constructivista plantea que el orden

también técnicos, artesanos o ingenieros en luces, sonidos, vestuarios, marketing, más allá de aquello que aprendieron de la experiencia.

³⁶ Chile Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004), 43.

³⁷ Ivonne Mendoza, “Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio social” *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, volumen 5, núm. 6, (2011): 4.

³⁸ Herrera, *La reinención de los derechos humanos*, 113.

social ha sido simbólicamente construido por estructuras de dominación que están basadas en señales y signos de sumisión que las personas acuerdan tácitamente con sus superiores, es decir, con quienes ocupan la posición dominante.³⁹ Es necesario aclarar que, acordar de manera tácita significa que la dominación como obediencia a la norma social establecida por la estructura dominante, se da en nombre de un principio simbólico o una característica distintiva expresada en el cuerpo.⁴⁰ Aquellas relaciones de fuerza donde se disputan sentidos, suceden en un espacio social dentro de un campo.

El campo es un sistema estructurado de posiciones sociales, mismas que están estructuradas por relaciones de fuerza que acumulan capital y hacen que quién más capital tenga, ejerce la autoridad.⁴¹ Además, el campo está constituido por subcampos, en este caso, las artes escénicas son un subcampo del campo cultural.

Por otro lado, Bourdieu refiere que el campo artístico es un universo relativamente autónomo que varía de acuerdo a la época y depende del capital simbólico, es decir, las estrategias de los productores de artes se han repartido entre dos límites: la subordinación total a la demanda y la independencia absoluta respecto al mercado y sus exigencias.⁴²

Sin embargo, en páginas posteriores puede observarse que es una aparente autonomía y que depende de otros campos, así como de análisis más profundos en el marco de los derechos humanos que rompen con la dualidad “capital simbólico – capital económico” de productores de artes. Autores como Jaron Rowan refieren que las y los artistas no necesariamente quieren y necesitan producir solamente para aumentar el capital simbólico, así como tampoco solamente para incrementar el capital económico, más bien terminan en una especie de intención y/o convicción de generar ingresos mediante su producción artística pero no subordinarse completamente al capital financiero cooptando su creatividad.⁴³

Pero ¿En qué momento la cultura es vista por el capitalismo como generadora de valor? Para entender esta interrogante hay que partir del reconocimiento de la cultura desde el Estado como un proceso histórico anterior que data de la segunda mitad del siglo XX y la crisis económica que acarreó inicialmente el fin de la segunda guerra mundial,

³⁹ Pierre Bourdieu, *Las estrategias de la reproducción social* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2011), 92.

⁴⁰ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama, 2000), 5.

⁴¹ Pierre Bourdieu, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios del método” *Criterios, La Habana* 25, n° 28 (1990): 2 - 26.

⁴² Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995), 185.

⁴³ Jaron Rowan, *Emprendizajes en cultura* (Madrid: Traficantes de sueños, 2010), 17.

provocando pérdida de productividad de las industrias manufactureras tradicionales de varios estados europeos, se comenzó a prestar atención a las industrias culturales como motores del desarrollo económico ubicado dentro del sector de servicios, frente a la pérdida de fuerza que tenía el sector económico secundario, la contaminación de las fábricas de los núcleos urbanos, los despidos y bajas salariales, entre otros.⁴⁴

Ello se trasladó a América Latina mediante una de las principales formas con las cuales se solidificaron los procesos de colonización de América Latina: la violencia epistémica, que replicó acciones de otros Estados en realidades locales sin considerar procesos de análisis de adaptabilidad. De esta forma, la concepción de la cultura como sector del Estado se convirtió también en el enfoque dominante en la teoría de las políticas culturales que se abrieron camino a fines del siglo XX en América Latina, por ejemplo, el patrimonio inmaterial, la importancia del turismo histórico-patrimonial y el desarrollo de actividades artístico-culturales en los centros históricos de Quito, Lima o Cosa Rica.⁴⁵

Sin embargo, hasta finales de los años 70, pese a percibirse mayor preocupación económica por los bienes y servicios culturales, financiamiento público y mercados de arte, no se evidenció mayor interés sobre las características del trabajo en el arte.⁴⁶

Respecto a las formas alternativas de producir artes, Bolívar Echeverría refiere que la cultura se vive, implica abrir lo artístico a la vida cotidiana, y allí, no se reduce todo lo humano a una simple mercancía puesto que, la creatividad no puede ser destruida por el discurso capitalista.⁴⁷ Sin embargo, por la misma razón se inferioriza el trabajo artístico puesto que, todo aquello que sea producido sin las leyes del capitalismo, entonces no es funcional al sistema, por lo que corresponde excluirlo o invisibilizarlo.

Además, las diferencias existentes en estas alternativas de producción responden a que, por más que se intente, no hay ningún proceso técnico en estado estrictamente puro que no geste alternativas productivas frente al plusvalor, por ello, Echeverría afirma que todo trabajo siempre lleva intrínsecamente una peculiaridad, que la modernidad no es una sola cultura,⁴⁸ y por tanto, tampoco una sola forma de producir y reproducir la vida, y la cultura en sí misma. De allí que, las actividades artísticas y la creatividad que acompaña

⁴⁴ *Ibíd.*, 34.

⁴⁵ Fernando Carrión, *Centros Históricos de América Latina y el Caribe* (Quito: FLACSO, 2001), 90.

⁴⁶ Gabriela Montalvo, *Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte El caso de la Red de Espacios Escénicos del Distrito Metropolitano de Quito (período 2013-2018)*, 20.

⁴⁷ Samuel Arriarán, “Bolívar Echeverría como teórico del arte y de la estética”, *Revista de Ciencias Sociales* 42, N° 20 (2020): 60 - 81.

⁴⁸ Bolívar Echeverría, *La definición de la cultura* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 3.

su producción alternativa, resisten a los procesos productivos del capital que pagan con salario la producción en serie, y, aun así, logran ingresar al mercado de forma precaria porque sus productores necesitan vivir de su trabajo, mismo que no es reconocido en los precios de las obras escénicas.

Una vez expuestos los ítems más importantes del espacio de las artes escénicas como un campo donde las relaciones de poder han subvalorado el trabajo artístico, se ampliará la caracterización del espacio referido como aquel conformado por varias prácticas artísticas, entre ellas las escénicas. Para este caso de estudio, se va a entender por artes escénicas a aquellas que son “expresión representada sobre una escena y en un tiempo [...] y se refieren a todo lo que puede ocurrir en el espacio escénico: teatro, danza, música, poesía declamada o cualquier espectáculo que pueda ponerse en escena”.⁴⁹ Aun así, se toma como referencia a Javier Zurita,⁵⁰ quien afirma que se debe entender a las artes escénicas como un “sector fenomenológico de la cultura, 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 [...]”.⁵¹

Por lo tanto, la presente investigación va a considerar para el análisis del campo artístico escénico a artistas cuyas representaciones y resultados de creación e interpretación se dan en torno a la danza, el teatro y el circo en un espacio escénico denominado escenario, frente a un público determinado.

1.3 Valores

Acorde al diamante ético, los valores son las “preferencias individuales o colectivas, mayoritarias y minoritarias, respecto de alguna cosa, bien o situación social y que permiten la relación con los otros. Ejemplo: la cooperación es buena; el trabajo dignifica”.⁵² Lo importante es analizar cómo los valores se acercan o alejan de la dignidad humana.

Sobre lo referido y acorde a Herrera Flores, la idea de dignidad está compuesta de dos valores: libertad e igualdad. Cada cultura tiene su idea de dignidad, y tiene derecho a

⁴⁹ Manuel Cuenca, Idurre Lazcano y Xabier Landabidea, *Sobre ocio creativo: situación actual de las Ferias de Artes Escénicas* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2010), 41.

⁵⁰ Javier Zurita, *Vender teatro y danza en España, Análisis de canales de distribución: Circuitos, Redes, Catálogos y Distribuidoras* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010), 110.

⁵¹ Santiago Campos, *Las artes escénicas en Quito: Análisis de las condiciones de producción de espectáculos independientes* (Quito: UASB sede Ecuador, 2019), 12.

⁵² Herrera, *La reinención de los derechos humanos*, 113.

reivindicar su idea de dignidad, en este caso, la idea de dignidad para el grupo de artistas escénicos se reflejará en los valores de libertad e igualdad. La libertad tiene relación estrecha con los estándares de derechos humanos de aceptabilidad y adaptabilidad, mientras que, la igualdad tiene relación con la accesibilidad y asequibilidad.

En el primer caso, puede reflexionarse sobre la libertad como la decisión y el ejercicio de producir obras escénicas no sólo con un valor simbólico, o producir no sólo acorde a las demandas del mercado, es decir, la libertad de decisión de vivir del arte sin reducir su libertad de creación y expresión. Allí mismo, en el marco de la presente investigación, la libertad abre la posibilidad de disfrutar el derecho a la educación y al trabajo, creando condiciones para su ejercicio profesional de manera que sean adaptables a las diversidades y diferencias de artistas, así como aceptables en cuanto a sus necesidades y demandas. En otras palabras,

La adaptabilidad de los derechos al modo de vida en el que hoy nos desarrollamos conduce a un camino garantista y proteccionista donde la libertad intrínseca corresponde a la propia esencia del ser humano y a su capacidad para decidir libremente, así, debe quedar claro que la libertad implica poder elegir de manera autónoma y sin coacción en las expresiones de cada individuo. En ese sentido, la libertad de los individuos se extiende al pensamiento, la decisión y la expresión de las ideas.⁵³

En el segundo caso, la igualdad se relaciona con la accesibilidad y asequibilidad puestos que todas las personas tienen derecho a educarse y a trabajar sin discriminación, a disfrutar de las políticas educativas y laborales en igualdad, y, por tanto, cuando las personas deciden formarse en artes escénicas, se espera que el acceso a educación formal se garantice, o la calidad a la educación no formal se vigile.

Para concluir, “el sistema de valores tiene instrumentos, que en este caso lo constituyen las normas. Sin embargo, los procesos de lucha y demandas sociales que han dado resultados normativos, no son suficientes, sino que es necesario, conocer esos mismos procesos en toda su dimensión y complejidad”,⁵⁴ en otras palabras, corresponde cuestionarse, qué de todo lo que está en las normas, se concreta en la realidad.

1.4 Narraciones

⁵³ Luis Gonzáles, “La libertad en parte del pensamiento filosófico constitucional”, *Cuestiones Constitucionales* 1, n° 26 (2012): 136 -164, <https://doi.org/10.22201/ijj.24484881e.2012.27.6005>.

⁵⁴ Herrera, *La reinención de los derechos humanos*, 113.

Se va a entender por narraciones a las “formas como definimos las cosas o situaciones y que nos dicen cómo se debe participar en las relaciones sociales. Discursos que nos dicen, por ejemplo, que el medio ambiente es necesario; la propiedad privada es la mejor forma de propiedad”.⁵⁵ En este caso, las narraciones respecto a cómo se debe participar en las relaciones sociales sobre educación y trabajo para artistas escénicos, serán desde una narrativa de derechos humanos.

Para ello, es necesario partir por la dignidad como base de los derechos humanos acorde a la teoría crítica, el análisis de la dignidad debe ampliar la comprensión hacia los hechos concretos de las situaciones y condiciones que las personas tienen para poder reproducir su vida material e inmaterial de forma adecuada. Dado que la presente investigación analiza los derechos a la educación y trabajo de artistas independientes, se debe conocer que ya en los años 90’s la economía mundial produjo sólo la mitad de los nuevos empleos que se demandarán en el futuro, de manera que, un 50% de población en edad de trabajar, tendrá que buscar la forma de vivir y obtener ingresos en relación independiente.⁵⁶

El problema es que, no todos los trabajos independientes posibilitan a las personas vivir y reproducir su vida bajo condiciones básicas como ingresos estables que permitan cubrir seguridad social, alimentación, salud, educación y vivienda. De hecho, aquello ha sido una lucha histórica de las y los trabajadores a través del tiempo y se fortalecido mediante organización social y organismos internacionales de derechos humanos.

Si bien es cierto, los derechos humanos tomaron relevancia después de la segunda Guerra Mundial con la Declaración Universal de Derechos Humanos de Naciones Unidas – DUDH, no se debe perder de vista que años antes ya formaban parte de la legislación de Francia con la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789, y de EEUU con la Carta de Derechos de 1791,⁵⁷ de hecho, la existencia de los derechos humanos entendidos como justicia social e igualdad, se remonta a varios siglos atrás, a antiguas comunidades y pueblos y sus demandas históricas para vivir en la forma que consideren adecuada.⁵⁸

Todas las culturas han desarrollado principios de vida digna desde sus propios significantes a nivel comprensivo y simbólico, abriendo la posibilidad de cuestionar la

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ Michael Apple, *Reproducción, contestación y currículums* (Barcelona: Paidós, 1997).

⁵⁷ José Luis Flores, “Naturaleza e Historia de los Derechos Humanos”, *Revista Espiga* 3, n°5 (2015): 1-14 <https://doi.org/10.22458/re.v3i5.755>.

⁵⁸ Herrera, *La reinención de los derechos humanos*, 91.

universalidad de los derechos humanos occidentales, esto permite ampliar la comprensión de los derechos como algo más allá de las leyes, convenciones, normas o protocolos, sino que son procesos que van forjando y exigiendo deberes desde las propias necesidades de las poblaciones desfavorecidas, frente a otros grupos que se ubican en posiciones con mayor ventaja por relaciones hegemónicas del orden social.

De esta forma, la dignidad implica los hechos concretos de las situaciones de las personas en el mundo, y sus medios materiales e inmateriales de vida denominados bienes. Los bienes materiales e inmateriales de vida son aquellos por los que las personas no deberían entrar en conflicto y disputas dentro del campo social, puesto que, el Estado como garante de derechos debe, precisamente, cumplir con la obligación de respetar, proteger, promover y garantizar que su accesibilidad, asequibilidad, aceptabilidad y adaptabilidad sea de forma continua y bajo el principio de igualdad y no discriminación.

Por lo tanto y para concluir, la narración desde los derechos humanos es una narración que posibilitaría mirarlos como un objetivo a alcanzar hacia la dignidad de las personas que estudian y trabajan en artes escénicas.

1.5 Instituciones

Las instituciones son “Normas, reglas y procedimientos que articulan jerárquica y burocráticamente la resolución de un conflicto o satisfacción de una expectativa.”⁵⁹ Además, “si una teoría llega a ser puesta en práctica institucionalmente, aumenta su capacidad de durar”⁶⁰. En este sentido, las instituciones responden a un tipo de Estado que puede garantizar o no derechos humanos. De manera general, el Estado legal de derecho, es una organización política donde el poder se divide en ejecutivo, legislativo y judicial, y que en el caso de Ecuador se incluyeron el poder electoral y el control social.

Ramiro Ávila refiere que en el Estado de derecho, “los derechos son los que están reconocidos y desarrollados en las leyes, las garantías formales están descritas en las leyes, y la justicia ordinaria reconoce y protege los derechos”.⁶¹ Colombia es un Estado social de derecho acorde al artículo 1 de su Constitución “Colombia es un Estado social de derecho, [...] fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que la integran y en la prevalencia del interés general”.⁶²

⁵⁹ Herrera, *La reinención de los derechos humanos*, 113.

⁶⁰ *Ibíd.*, 120.

⁶¹ Ramiro Ávila Santamaría, *El neoconstitucionalismo transformador: el estado y el derecho en la constitución de 2008* (Quito: Abya Yala, 2011), 110.

⁶² Colombia, *Constitución Política de Colombia*, 7 de julio de 1991, art. 1. Corchetes añadidos.

Sobre el Estado social de derecho, la Corte Constitucional de Colombia refirió mediante la sentencia T-406 de 1992, que el elemento cuantitativo del Estado social de derecho es el Estado Bienestar, el cual debe partir de la igualdad material para “garantizar a sus miembros derechos mínimos relacionados con alimentación, educación y trabajo, de forma efectiva bajo el principio de dignidad humana”.⁶³ Por otro lado, el elemento cualitativo del Estado social de derecho es la Constitución que rige sus actuaciones con el fin de consagrar los derechos fundamentales para “garantizar las condiciones económicas y espirituales necesarias hacia la dignificación de la persona humana”.⁶⁴

Ecuador, por su parte, es un Estado constitucional de derechos y justicia donde la Constitución determina el contenido de la ley, la cual es material y orgánica, “material porque tiene derechos que serán protegidos con particular importancia y que son el fin del Estado, y orgánica porque determina los órganos que forman parte del Estado y que son los llamados a garantizar los derechos”.⁶⁵

Por lo tanto, dado que ambos Estados tienen como base la dignidad humana para el respeto y garantía de derechos humanos, a continuación, se expone la estructura orgánica y funciones de los Ministerios de Cultura de Ecuador y Colombia, como instituciones encargadas de garantizar, proteger, respetar y promover la educación y el trabajo de artistas escénicos.

1.5.1 Ministerio de Cultura en Colombia

En el Decreto ejecutivo 1970 de 1997 y reformado mediante decreto 692, “las funciones de las dependencias del Ministerio de Cultura de Colombia son formular y adoptar políticas, planes generales, programas y proyectos del sector administrativo a su cargo en materia cultural y de las economías creativas”.⁶⁶

Las funciones del Ministerio de Cultura respecto a las artes escénicas, educación, trabajo y derechos humanos son: “fomentar y estimular la creación, la investigación, la actividad artística y cultural y el fortalecimiento de las expresiones culturales en todos los

⁶³ Juan Marín y José Trujillo, “El Estado Social de Derecho: un paradigma aún por consolidar”, *Revista jurídica de derecho* 3, n° 4 (2016): 53 - 70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8982931>.

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ Ávila Santamaría, *El neoconstitucionalismo transformador: el estado y el derecho en la constitución de 2008*, 111.

⁶⁶ Colombia, Ministerio de Cultura, *Decreto 1970 de 1997*, Estatuto Orgánico por procesos Ministerio de Cultura., 7.

niveles territoriales; Formular la política integral de la economía cultural y creativa (economía naranja)”.⁶⁷

De acuerdo al art. 14,

la Dirección de Artes del Viceministerio de la Creatividad y la Economía Naranja, tiene las siguientes funciones sobre educación y trabajo: impartir en coordinación con el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, los lineamientos para el desarrollo de una plataforma de articulación y consulta con el sector privado creativo, gremios, academia y ciudadanía que analicen las barreras de crecimiento y sostenibilidad de la economía naranja; adoptar en coordinación con el Ministerio del Trabajo las herramientas para fortalecer las capacidades del capital humano en los sectores de la creatividad y de la economía naranja; diseñar, en coordinación con el Ministerio de Educación Nacional, Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones y el Ministerio de Trabajo, los oficios y las cualificaciones requeridas por los sectores pertenecientes a la economía naranja, que deberán ser incluidas en el Marco Nacional de Cualificaciones (MNC); promover, en coordinación con el Ministerio de Educación Nacional y el Ministerio de Trabajo, procesos de formación escolar para el desarrollo cultural y creativo; diseñar, estrategias para promover la empleabilidad del talento creativo en la economía naranja y demás sectores productivos e impartir las directrices para su implementación.⁶⁸

Acorde al art. 5, las funciones de la Dirección de Artes del Viceministerio de la Creatividad y la Economía Naranja, sobre educación y trabajo refiere:

proponer proyectos de investigación y de formación para los diferentes agentes de la cadena artística de los subsectores creativos en artes; promover y fomentar, en coordinación con el Ministerio de Educación Nacional y el Ministerio de Trabajo, la formación artística con el objeto de ampliar y formalizar la oferta en sus distintos niveles; calificar en forma previa la naturaleza artística de las actividades para las cuales se solicita el otorgamiento de exenciones, descuentos tributarios y demás ventajas de orden fiscal, que sean adoptados por el Gobierno Nacional.⁶⁹

1.5.2 Ministerio de Cultura en Ecuador

Mediante Acuerdo Ministerial No. 018 de 28 de agosto de 2007, “se promulgó el Estatuto Orgánico de Gestión Organizacional por Procesos del Ministerio de Cultura, y mediante Acuerdo No. DM-2012-004 se realiza una actualización del Estatuto”.⁷⁰ De acuerdo al art. 3 del referido instrumento, los objetivos estratégicos del Ministerio de cultura más afines al tema de la presente investigación son: “fortalecer las industrias

⁶⁷ Colombia, Ministerio de Cultura, “Decreto 1970 de 1997”, *Estatuto Orgánico por procesos Ministerio de Cultura*, 7.

⁶⁸ *Ibíd.*, 10.

⁶⁹ Colombia, Ministerio de Cultura, *Decreto 1970 de 1997*, Estatuto Orgánico por procesos Ministerio de Cultura, 12.

⁷⁰ Ecuador, Ministerio de Cultura y Patrimonio, *Acuerdo Ministerial 018 del 28 de agosto del 2007*, Registro Oficial 171, 17 de septiembre del 2007, Estatuto Orgánico por procesos Ministerio de Cultura, 1.

culturales para articular la cultura con la economía y formular las medidas conducentes a la cabal ejecución de los programas de desarrollo cultural”.⁷¹

Las atribuciones sobre educación y trabajo de la Subsecretaría de Artes y Creatividad del Viceministerio de cultura son: “reconocer y fomentar la producción creativa de los y las artistas mediante la oferta de incentivos a la creación y la investigación; Promover la formación y profesionalización en artes incentivando la capacitación, el intercambio y experiencias en este campo”.⁷²

Las funciones de Dirección de artes escénicas y performance de la Subsecretaría de Artes y Creatividad son: “coordinar la ejecución de los programas y estrategias que estimulan la libre producción y creación en artes escénicas y performance; coordinar con instituciones que tienen a su cargo la formación y capacitación en artes escénicas y performance en el país”.⁷³

A breves rasgos puede observarse que, a nivel institucional, el Ministerio de Cultura de Colombia es más específico en cuanto acciones a implementar desde el Estado, lo cual responde a un proceso de institucionalización de la cultura como una estrategia nacional desde la segunda mitad del siglo XX, en comparación con Ecuador en donde los caminos para lograr un desarrollo cultural aún están difusos.

A manera de conclusión, los elementos del eje conceptual vistos a lo largo del capítulo 1, abren la posibilidad de comprender la educación y el trabajo de artistas escénicos independientes dentro del campo cultural en una posición de desventaja. Esto puede comprenderse mejor cuando desde las teorías de Freire y Adorno la educación no sucede solamente de forma escolarizada sino en espacios no formales e informales, los cuales también promueven la formación de artistas escénicos, sin embargo, es la educación formal (universidades) la única que permite reconocer a las personas como profesionales y desde el Estado todavía no se ha garantizado su accesibilidad. Aun así, ello no reduce la posibilidad que haya otros profesionales cuyo perfil profesional se forja en la no formalidad. El trabajo, por su parte, se entiende bajo la relación de producción cuyos objetos o servicios adquieren valor de cambio, sin embargo, la producción artístico-escénica no logra recuperar el costo de producción debido a relaciones subsumidas al

⁷¹ Ecuador, Ministerio de Cultura y Patrimonio, *Acuerdo Ministerial 018 del 28 de agosto del 2007*, 2.

⁷² *Ibíd.*, 3.

⁷³ *Ibíd.*

capital que terminan feminizando e inferiorizando el trabajo artístico, aquello impacta directamente en los derechos laborales como, por ejemplo, la seguridad social.

Además, dentro del campo cultural la separación entre capital simbólico y capital económico no se da a raja tabla, de hecho, autores como Jaron Rowan y Karina Mauro exponen que, las y los artistas escénicos buscan una remuneración justa por su trabajo o que el valor de su producción represente el costo de producción sin que ello implique reproducir dinámicas de explotación laboral en un mercado de trabajo que todavía no se ha consolidado bajo la protección del Estado desde los principios de igualdad y los estándares de accesibilidad, asequibilidad, adaptabilidad y aceptabilidad.

Finalmente, el Estado a través de sus instituciones debe asumir sus obligaciones de respetar, proteger, promover y garantizar educación y trabajo para artistas escénicos mediante los Ministerios de Cultura de Ecuador y Colombia, sus atribuciones y competencias con las artes escénicas.

Capítulo segundo

Los derechos a la educación y al trabajo para artistas escénicos: instrumentos de protección nacional e internacional

El presente marco de protección de derechos está dividido en dos acápites. El primero abarca instrumentos internacionales de derechos humanos y procedimientos especiales, mientras que el segundo abarca instrumentos normativos nacionales. El objetivo es determinar cuáles instrumentos hacen referencia directa a los derechos a la educación y al trabajo desde las obligaciones del Estado, y cuáles caracterizan con mayor amplitud los estándares de derechos humanos, en el marco del campo cultural.

Los instrumentos rastreados fueron: Declaración Universal de Derechos Humanos – DUDH, Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales – PIDESC, Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural – UNESCO, Organización Internacional del Trabajo (Convenio sobre la política de empleo, Recomendación sobre la política del empleo, Convenio sobre el desarrollo de los recursos humanos), Observación General N°13 sobre el derecho a la educación - informe del relator especial, y la Recomendación relativa a la condición del artista –UNESCO. Cabe recalcar que no se ha hecho referencia a normativa del sistema interamericano de derechos humanos, puesto que, no se ha localizado normativa específica a artes escénicas y cultura.

A continuación, se presenta el estado de ratificación o adhesión a instrumentos internacionales de derechos humanos de Ecuador y Colombia:

Tabla 2
Convenios internacionales de derechos humanos

Instrumento	Ratificado o Estado parte. Ecuador	Ratificado o Estado parte. Colombia
Declaración Universal de Derechos Humanos -DUDH	SI	SI
Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales - PIDESC	SI	SI
Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural - UNESCO	SI	SI
Organización internacional del trabajo (OIT) <i>Convenio sobre la política del empleo</i> , 1964 (núm. 122)	SI	NO
Organización internacional del trabajo (OIT) <i>Convenio sobre el desarrollo de los recursos humanos</i> , 1975 (núm. 142)	SI	NO
Convención de la Diversidad de las Expresiones Culturales	SÍ	SÍ

Fuente: Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Derechos Humanos, 1996.
Elaboración propia, 2022.

Cabe recalcar que hay instrumentos que no se ratifican pero que al ser Estados parte de un Pacto, una Declaración o de un organismo especializado del Sistema de las Naciones Unidas, ya implica un referente a considerar para su implementación, tal es el caso de las observaciones generales, las recomendaciones como la relativa a la condición del artista de la UNESCO, o recomendaciones de empleo y recursos humanos de la OIT.

1. Marco de protección internacional

1.1 Obligaciones del Estado

1.1.1 La obligación de respetar

La obligación de respetar es de naturaleza negativa y significa *no hacer*, por lo que el Estado a través de sus instituciones o funcionarios no debe violar derechos humanos por acción u omisión. De allí que es una obligación de inmediato cumplimiento.⁷⁴ Los instrumentos que mejor exponen la obligación de respetar son: Declaración Universal de Derechos Humanos, desde ahora DUDH, Pacto de derechos económicos, sociales y culturales, desde ahora PIDESC, Declaración Universal de la UNESCO, y los Convenios y Recomendaciones de la Organización Internacional del Trabajo, desde ahora OIT.

Aquellos detallan que los Estados miembros son los encargados de “asegurar el respeto a los derechos humanos y las libertades fundamentales, y no permitir que otros vulneren derechos”.⁷⁵ La Observación General N°13 refiere respecto al derecho a la educación que, los Estados deben evitar medidas que obstaculicen el derecho a la educación, por ejemplo, no cerrando escuelas privadas.⁷⁶

1.1.2 La obligación de proteger

⁷⁴ Sandra Serrano, *Obligaciones del Estado frente a los derechos humanos y sus principios rectores: una relación para la interpretación y aplicación de los derechos* (México DF: Instituto de Investigaciones Jurídicas, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2013), 104.

⁷⁵ ONU Comité de derechos económicos, sociales y culturales. *Observación General N°13 El derecho a la educación*. 8 de diciembre de 1999. E/C.12/1999/10, párr. 18.

⁷⁶ *Ibíd.*, párr. 47.

“Está dirigida a los agentes estatales para prevenir las violaciones a derechos humanos cometidas por terceros o particulares, mediante la creación del marco jurídico e institucional, por ejemplo, crear leyes penales sancionadoras, por lo que es una acción de cumplimiento inmediato pero también progresivo y significa que deben existir los mecanismos preventivos necesarios para impedir la violación”.⁷⁷

En ese caso, la Recomendación relativa a la condición del artista de la UNESCO refiere que, los Estados tienen el deber de “proteger y defender a los artistas y su libertad de creación, alentando las actividades artísticas, la investigación y la innovación”.⁷⁸ En esta misma línea, la Convención de la Diversidad cultural de la UNESCO determina la obligación de proteger las expresiones culturales que son fruto de la libertad de creación.⁷⁹

En torno al derecho al trabajo, la DUDH es enfática en que toda persona tiene derecho a la protección contra el desempleo,⁸⁰ y el PIDESC establece que toda persona tiene derecho a la “protección de los intereses materiales y morales de la producción de sus obras artísticas”.⁸¹

1.1.3 La obligación de garantizar

Es de naturaleza positiva e implica que los Estados tomen medidas para garantizar el ejercicio de los derechos, bajo su centro, el principio de efectividad.⁸² Los aspectos de efectividad son tres:

- a) La adopción de medidas caracterizada por la creación y adecuación de la infraestructura legal e institucional, bajo los estándares de accesibilidad, que tienen cuatro dimensiones: no discriminación (adaptabilidad), accesibilidad física, accesibilidad económica (asequibilidad), aceptabilidad, y que son llamadas 4 A por Katarina Tomasevski); b) La provisión de bienes y servicios a personas que por sí solas no pueden satisfacer derechos, es decir, recursos materiales necesarios; c) Investigar, sancionar y reparar las violaciones a derechos humanos.⁸³

La obligación de garantizar se encuentra presente en la OIT (Convenio sobre la política de empleo) el PIDESC y la UNESCO. La UNESCO menciona que “el trabajador

⁷⁷ Sandra Serrano, *Obligaciones del Estado frente a los derechos humanos y sus principios rectores: una relación para la interpretación y aplicación de los derechos*, 112.

⁷⁸ UNESCO, *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, 27 de octubre de 1980, cap. V párr. 1.

⁷⁹ UNESCO, *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. 1980.

⁸⁰ ONU Asamblea General, *Declaración universal de derechos humanos*. 10 de diciembre 1948.

⁸¹ ONU Asamblea General, *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*, 16 de diciembre 1966, art. 15

⁸² Sandra Serrano, *Obligaciones del Estado frente a los derechos humanos y sus principios rectores: una relación para la interpretación y aplicación de los derechos*, 120.

⁸³ *Ibíd.*, 102.

cultural tendrá todas las posibilidades de adquirir la formación necesaria para ocupar el empleo que le convenga”.⁸⁴ El informe del Relator especial sobre el derecho a la educación, menciona que todos los Estados deben garantizar que sus estudiantes “adquieran conocimientos teóricos y prácticos y formación técnica y profesional que doten a la población de conocimientos, aptitudes y competencias”.⁸⁵

Desde el PIDESC, en relación al trabajo, se establece que los Estados reconocen el derecho a trabajar como tener la oportunidad de ganarse la vida mediante un trabajo libremente escogido y aceptado.⁸⁶ Asimismo, el Convenio sobre la política de empleo de la OIT establece que “habrá libertad para escoger empleo para lo cual debe garantizarse la posibilidad de adquirir la formación necesaria para ocupar el empleo que le convenga”.⁸⁷

1.1.4 La obligación de promover

Se trata de desarrollar condiciones para que se “promocionen y conozcan los derechos de las personas como titulares de derechos”.⁸⁸ Está presente en la DUDH, específicamente en la promoción del progreso social, en donde la educación y el trabajo forman parte del proceso de elevar el nivel de vida y la dignidad de la persona humana, allí mismo, los principios de la UNESCO refieren que los Estados deben asegurar la “promoción de la diversidad de las culturas en las estrategias de desarrollo”.⁸⁹

Desde la OIT, el Convenio 142 sobre el desarrollo de los recursos humanos, establece que los miembros deben “desarrollar sistemas abiertos, flexibles y complementarios de enseñanza general técnica y profesional, así como orientación escolar y de formación profesional tanto dentro del sistema oficial de enseñanza como fuera de este”.⁹⁰ La relación directa con el trabajo, es más clara en la Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos N° 195 de la OIT, menciona que los Estados miembros “deberían promover la diversidad de la oferta de formación con el fin de satisfacer las diferentes necesidades de las personas y las empresas en un marco nacional

⁸⁴ UNESCO, *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, 1980, cap. V.

⁸⁵ Informe del relator especial, *El derecho a la Educación*, A/71/358 (DUDH).

⁸⁶ ONU, *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*, 16 de diciembre 1966, art. 13.

⁸⁷ OIT, *Convenio sobre la política de empleo*, 9 de Julio 1964. C122

⁸⁸ Sandra Serrano, *Obligaciones del Estado frente a los derechos humanos y sus principios rectores: una relación para la interpretación y aplicación de los derechos*, 119.

⁸⁹ UNESCO, *Declaración universal sobre la diversidad cultural*. 2 de noviembre 2001, art. 12.

⁹⁰ OIT, *Conferencia General sobre el desarrollo de los recursos humanos número 142*, 1975, art.

que asegure la calidad”.⁹¹ Asimismo, refiere que deben adoptarse medidas “basándose en un marco nacional de cualificaciones, para promover el desarrollo, la aplicación y el financiamiento de un mecanismo transparente de evaluación, certificación y reconocimiento de las aptitudes profesionales, incluidos el aprendizaje y la experiencia independientemente de que se hubiesen adquirido de manera formal o no formal”.⁹²

Aquella Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos se torna más clara cuando se la vincula con la Recomendación de la enseñanza y formación técnica y profesional - EFTP de la UNESCO, la cual menciona que “la formación puede impartirse en los niveles secundario, postsecundario y superior, incluye el aprendizaje en el trabajo y la formación permanente que pueden aportar a la obtención de certificaciones, recomienda sistemas de convalidación y acreditación de los conocimientos, destrezas y competencias adquiridos mediante el aprendizaje no formal e informal”.⁹³ La promoción está acompañada del fomento, allí, desde la recomendación relativa a la condición del artista “determina alentar actividades artísticas, incluida la innovación y la investigación”.⁹⁴

Finalmente, el Convenio sobre la política de empleo de la OIT refiere la “promoción del pleno empleo, productivo y libremente elegido, como un medio para lograr en la práctica el cumplimiento del derecho a trabajar”.⁹⁵ Aquel fomento del pleno empleo, debería “ser parte integrante de las políticas económicas y sociales de los Miembros, para obtener una mayor regularidad durante todo el año en la demanda de servicios estacionales y de artículos producidos o bien crear empleos complementarios para los trabajadores estacionales”.⁹⁶ Para concluir, desde la recomendación relativa a la condición del artista de la UNESCO, los Estados Miembros deben destinar una parte de los gastos públicos a trabajos artísticos, lo cual podría convertirse en política de empleo y alinearse a lo que dispone el Convenio 122 de la OIT, sobre sostenibilidad, oferta y consumo de bienes y servicios, en este caso, artísticos, durante todo el año.⁹⁷

1.2 Los estándares de derechos humanos

⁹¹ *Ibíd.*

⁹² OIT, *Conferencia General sobre el desarrollo de los recursos humanos número*, art. 1.

⁹³ UNESCO, *Recomendación relativa a la enseñanza y formación técnica y profesional (EFTP)* 2015., 13.

⁹⁴ UNESCO, *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, 1980, cap. V.

⁹⁵ OIT, *Convenio sobre la política de empleo*, 1964, art. 1.

⁹⁶ *Ibíd.* 3.

⁹⁷ *Ibíd.*

1.2.1 La accesibilidad

“Significa asegurar que los medios por los cuales se materializa un derecho sean alcanzables a todas las personas, sin discriminación alguna”,⁹⁸ por ejemplo, instituciones de formación en artes escénicas, entidades que generen empleo y beneficios tributarios, que no estén a ubicados a distancias geográficas extensas, que no impliquen cambiarse de domicilio o que privilegien mujeres solteras sin hijos y cargas familiares, etc.

Respecto a educación, la DUDH refiere que “el acceso a los estudios superiores será igual para todos”.⁹⁹ El PIDESC, refiere que “la enseñanza superior debe hacerse igualmente accesible a todos”,¹⁰⁰ y la Declaración universal sobre la diversidad cultural de la UNESCO establece que “debe haber igualdad de acceso a las expresiones artísticas”.¹⁰¹

Asimismo, la Organización internacional del trabajo (OIT) en el Convenio sobre el desarrollo de los recursos humanos, refiere que la educación es un derecho para todos que posibilita la inclusión social. Esto se relaciona con la Recomendación sobre la política del empleo, donde “los programas de orientación y formación profesionales deben ayudar a las personas a encontrar trabajo y mejorar sus oportunidades de empleo y sus ingresos”.¹⁰²

La Observación General N°13 del derecho a la educación detalla que, “las instituciones y los programas de enseñanza han de ser accesibles a todos sin discriminación”.¹⁰³ La recomendación relativa a la condición del artista –UNESCO expone que se debe tratar, “mediante estímulos como la concesión de becas o licencias de estudio retribuidas la posibilidad de artistas de actualizar conocimientos y establecer relaciones favorables a la creatividad”.¹⁰⁴

1.2.2 La aceptabilidad

Significa que los contenidos y medios para garantizar los derechos deben ser admisibles, de buena calidad y en buen estado.¹⁰⁵ La Declaración universal sobre la

⁹⁸ Serrano, *Obligaciones del Estado frente a los derechos humanos y sus principios rectores: una relación para la interpretación y aplicación de los derechos*, 116.

⁹⁹ ONU, *Declaración universal de derechos humanos*, 10 de diciembre 1948, art. 26.

¹⁰⁰ ONU, *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*, 16 de diciembre 1966, art. 13.

¹⁰¹ UNESCO, *Declaración universal sobre la diversidad cultural*, 2 de noviembre 2001, art. 6.

¹⁰² OIT, *Convenio sobre la política de empleo*, 1964, art. 2.

¹⁰³ ONU Comité de derechos económicos, sociales y culturales, *Observación General N°13 El derecho a la educación*, párr. 3.

¹⁰⁴ UNESCO, *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, cap. 7.

¹⁰⁵ Serrano, *Obligaciones del Estado frente a los derechos humanos y sus principios rectores: una relación para la interpretación y aplicación de los derechos*, 118.

diversidad cultural – UNESCO refiere que “toda persona tiene derecho a una educación y una formación de calidad que respete plenamente su identidad cultural”.¹⁰⁶ Asimismo, el Convenio sobre el desarrollo de los recursos humanos de la OIT determina “garantizar niveles de elevada calidad, reconocimiento y transferibilidad de las competencias y las cualificaciones a nivel nacional”.¹⁰⁷ Además, “la educación y formación de calidad previa al empleo, implica reconocer la importancia de disponer docentes y formadores cualificados que trabajen en condiciones decentes, y aseguren la pertinencia y el mantenimiento de la calidad de los programas de educación y formación”.¹⁰⁸

1.2.3 La adaptabilidad

Implica la capacidad de ser flexibles y modificables acorde las necesidades de los distintos grupos y sus contextos socio culturales.¹⁰⁹ La Recomendación sobre recursos humanos de la OIT establece que, “todo miembro deberá ampliar, adaptar y armonizar gradualmente sus sistemas de formación profesional en forma que cubran las necesidades de formación profesional en todos los sectores de la economía y ramas de actividad económica y a todos los niveles de calificación y de responsabilidad”.¹¹⁰ Allí mismo, la recomendación sobre la política del empleo de OIT establece que “el doble objetivo de las medidas de adaptación a los cambios estructurales debería ser para obtener ventajas del progreso económico y tecnológico”.¹¹¹

Por su parte, la Observación General N°13 del derecho a la educación menciona que la educación ha de tener “la flexibilidad necesaria para adaptarse a las necesidades de sociedades en transformación y responder a las necesidades de sus estudiantes en contextos culturales y sociales variados”.¹¹²

1.2.4 La asequibilidad

La Observación General N°13 del derecho a la educación establece que debe ser asequible materialmente, geográfica y tecnológicamente. En esa misma línea, la DUDH expone que “la educación debe ser gratuita al menos en la educación elemental, y la

¹⁰⁶ UNESCO, *Declaración universal sobre la diversidad cultural*, 2 de noviembre 2001.

¹⁰⁷ OIT, *Conferencia General sobre el desarrollo de los recursos humanos*, art. 4.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, art. 5.

¹⁰⁹ Serrano, *Obligaciones del Estado frente a los derechos humanos y sus principios rectores: una relación para la interpretación y aplicación de los derechos*, 117.

¹¹⁰ OIT, *Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos*, art. 4.

¹¹¹ OIT, *Convenio sobre la política de empleo*, 1964, 27.

¹¹² ONU Comité de derechos económicos, sociales y culturales, *Observación General N°13 El derecho a la educación.*, párr. 6.

instrucción técnica y profesional habrá de ser generalizada, por lo que, la asequibilidad tiene relación directa con los medios que se disponen para poder acceder”.¹¹³

Respecto al trabajo, la Recomendación sobre la política del empleo establece el “fomento del pleno empleo, productivo y libremente elegido, deberá garantizar que habrá trabajo para todas las personas disponibles y que busquen trabajo”¹¹⁴. Es decir, que tanto para educación o para trabajo, la asequibilidad significa disponibilidad para poder acceder.

Para concluir, los instrumentos normativos más garantistas de educación y trabajo para artistas escénicos son la Declaración Universal de Derechos Humanos, el Pacto de derechos Económicos, Sociales y Culturales, la recomendación relativa a la condición del artista de UNESCO y la recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos de la OIT. En cuanto a estándares, los más representativos son la Observación general N°13, la recomendación del desarrollo de recursos humanos de la OIT y la recomendación relativa a la condición del artista de UNESCO.

2. Marco de protección nacional

Una vez presentado el marco de protección internacional de derechos a la educación y trabajo para artistas escénicos, procede comparar cómo Ecuador y Colombia lo han incorporado en su marco de protección nacional.

2.1 Normativa primaria y secundaria en Ecuador y Colombia

Tabla 3
Instrumentos normativos de Colombia y Ecuador

¹¹³ ONU Comité de derechos económicos, sociales y culturales. *Observación General N°13 El derecho a la educación*, 59.

¹¹⁴ OIT, Conferencia General. *Convenio sobre la política de empleo*, 1964, 1.

Marco de protección Nacional					
Ecuador			Colombia		
Educación	Trabajo	Producción	Educación	Trabajo	Producción
Ley Orgánica de educación superior	Código del Trabajo Ley de seguridad social	Código Orgánico de la Producción, Comercio e Inversiones	Ley General de educación	Código sustantivo del Trabajo Ley de seguridad social integral	Ley 905 de 2004 "promoción del desarrollo de la micro, pequeña y mediana empresa colombiana"
Constitución de la República del Ecuador, Registro oficial 449, 20 de octubre de 2008			Constitución Política de Colombia, 7 de julio de 1991		
Ley orgánica de Cultura, Asamblea Nacional, Oficio No. SAN-2016-2272 diciembre 2016			Ley General de Cultura, Ley 397 de 1997, 7 de agosto		

Fuente: todas las normativas referidas en la tabla.
Elaboración propia, 2022.

2.1.1 Ecuador - Constitución de la República 2008

En torno al derecho a la educación, la Constitución de Ecuador determina que “constituye un área prioritaria de la política pública y de la inversión estatal, es garantía de la igualdad e inclusión social y condición indispensable para el buen vivir, además, se garantizará el acceso universal, permanencia, movilidad y egreso sin discriminación alguna, donde el aprendizaje se desarrollará de forma escolarizada y no escolarizada”.¹¹⁵

Sobre el derecho al trabajo el art. 33 refiere que “es un derecho y un deber social, un derecho económico, fuente de realización personal y base de la economía”.¹¹⁶ Allí, el Estado “garantizará a las personas trabajadoras el pleno respeto a su dignidad, una vida decorosa, remuneraciones y retribuciones justas y el desempeño de un trabajo saludable y libremente escogido o aceptado, y, además, en el derecho al trabajo el Estado impulsará el pleno empleo y la eliminación del subempleo y del desempleo”.¹¹⁷

2.1.2 Colombia, Constitución Política 1991

Respecto al derecho a la educación, “es un derecho de la persona y un servicio público que tiene una función social, que busca el acceso al conocimiento, a la ciencia, a la técnica, y a los demás bienes y valores de la cultura, además, menciona que toda persona es libre de escoger profesión u oficio, donde las ocupaciones, artes y oficios que no exijan formación académica son de libre ejercicio, salvo aquellas que impliquen un riesgo social”.¹¹⁸

¹¹⁵ Ecuador, *Constitución del Ecuador*, Registro oficial 449, 20 de octubre de 2008, art. 28.

¹¹⁶ *Ibíd.*, art. 33.

¹¹⁷ Ecuador, *Constitución del Ecuador*, art. 326.

¹¹⁸ Colombia, *Constitución Política de Colombia*, 7 de julio de 1991, art. 26.

El derecho al trabajo menciona que el trabajo “es un derecho y una obligación social, donde toda persona tiene derecho a un trabajo en condiciones dignas y justas y donde los contratos, acuerdos y convenios de trabajo, no pueden menoscabar la libertad, la dignidad humana ni los derechos de los trabajadores”.¹¹⁹

2.1.3 Ley Orgánica de Cultura – Ecuador 2016

El Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio, expone que la educación puede ser en un ámbito formal y no formal, y entre sus fines acorde al art. 16 está “implementar programas de educación en concordancia con las fuentes de trabajo, además, identificar necesidades y determinar perfiles profesionales y programas de educación y formación, para generar talento humano mediante mecanismos de certificación de competencias, validación de conocimientos y reconocimiento de trayectorias”.¹²⁰

Entre las obligaciones del Estado está el “apoyar el ejercicio de las profesiones y especializaciones artísticas del ámbito de la cultura, y propiciar experiencias de enseñanza-aprendizaje dentro del ámbito de la educación no formal proporcionando herramientas, conocimientos y competencias que desarrollen y dinamicen los saberes, técnicas y tecnologías de creación, producción e innovación artística y cultural”.¹²¹

Sobre el trabajo, establece que se tiene como fin el “reconocer el trabajo de quienes participan en los procesos de creación artística y de producción y gestión cultural y patrimonial, como una actividad profesional generadora de valor agregado y que contribuye a la construcción de la identidad nacional”.¹²²

El Estado tiene como obligación “garantizar el derecho al trabajo y reconocer todas las modalidades de trabajo en relación de dependencia o autónomas en el ámbito de la creación artística y la producción cultural, y la inclusión del sector cultural en el régimen laboral”.¹²³ Además, se “promoverá el derecho a la seguridad social de los profesionales de la cultura y el arte mediante una modalidad de afiliación para los profesionales de la cultura, el arte y el patrimonio, que se asimilará al régimen que la

¹¹⁹ *Ibíd.*, art. 53.

¹²⁰ Ecuador, *Ley Orgánica de Cultura*, Registro Oficial 913, 30 de diciembre 2016, art. 16.

¹²¹ *Ibíd.*, art. 17.

¹²² Ecuador, *Ley Orgánica de Cultura*, 108.

¹²³ *Ibíd.*, 104.

legislación vigente establece para los trabajadores autónomos y que se adapte a las realidades profesionales del sector”.¹²⁴

2.1.4 Ley General de Cultura – Colombia 1997

Establece que el Estado “fomentará las artes en todas sus expresiones como elementos del diálogo, el intercambio, la participación y como expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano que construye en la convivencia pacífica”.¹²⁵ Asimismo, refiere estímulos especiales y “promoción de la creación, la actividad artística y cultural, la investigación y el fortalecimiento de las expresiones culturales, estímulos como bolsas de trabajo, becas, talleres de formación artística, ferias, exposiciones, además, incentivos y créditos especiales para artistas sobresalientes, así como para integrantes de las comunidades locales en el campo de la creación, la ejecución, la experimentación, la formación y la investigación a nivel individual y colectiva”.¹²⁶

En la misma línea, establece “medidas concretas a estimular la creación, funcionamiento y mejoramiento de espacios públicos aptos para la realización de actividades culturales, desde la planificación urbana, las necesidades y tendencias de la comunidad en su zona de influencia según los concejos municipales”.¹²⁷ Además, el Ministerio de Cultura podrá “cofinanciar las estructuras de carácter artístico y cultural, determinar los criterios para su adecuada y racional utilización con fines de fomento y participación comunitaria y prestar la asesoría técnica, donde se incluye cofinanciamiento de programas y proyectos de infraestructura cultural con los municipios”.¹²⁸ Además, la educación demanda que “las instituciones de educación superior cuenten con infraestructura para el desarrollo de actividades artísticas y culturales, propias o garantizadas mediante convenios, y se logran mediante proceso de enajenación voluntaria o de expropiación de inmuebles para efectos de los literales”.¹²⁹ Allí mismo, “las universidades son instituciones altamente comprometidas en el campo artístico para la formación y especialización de los creadores mediante convenios que promueven la creación de programas académicos de nivel superior en el campo de las artes”.¹³⁰

¹²⁴ Ecuador, *Ley Orgánica de Cultura*, art. 21.

¹²⁵ Colombia, *Ley General de Cultura, Ley 397 de 1997*, art. 17.

¹²⁶ Colombia, *Ley General de Cultura, Ley 397 de 1997*, art. 18.

¹²⁷ *Ibíd.*, art. 22.

¹²⁸ Colombia, *Ley General de Cultura*, art. 1.

¹²⁹ *Ibíd.*, art. 23.

¹³⁰ Colombia, *Ley General de Cultura*, art. 29.

2.1.5 Ley Orgánica de Educación Superior Ecuador 2010

Refiere que “la educación superior es un derecho bajo la igualdad de oportunidades, a fin de acceder a una formación académica y profesional con producción de conocimiento pertinente y de excelencia”.¹³¹ La educación aporta al despliegue de las artes y de la cultura, a “reconocer a la cultura y las artes como productoras de conocimientos y constructoras de nuevas memorias, así como el derecho de las personas al acceso del conocimiento producido por la actividad cultural, y de los artistas a ser partícipes de los procesos de enseñanza en el Sistema de Educación Superior”.¹³²

Las instituciones del Sistema de educación superior “deben garantizar el derecho a la educación superior, promover políticas públicas que propicien una oferta académica y profesional acorde a los requerimientos del desarrollo nacional”.¹³³

El derecho al trabajo se encuentra dentro de los Fines de la Educación Superior, y será: “formar académicos y profesionales responsables, capaces de contribuir al desarrollo de las instituciones de la República, a la vigencia del orden democrático, y a estimular la participación social, aportar con el cumplimiento de los objetivos del régimen de desarrollo previsto en la Constitución”.¹³⁴

2.1.6 Ley general de educación - Colombia 1994

“La educación es un proceso de formación permanente, personal, cultural y social que se fundamenta en una concepción integral de la persona humana, de su dignidad, de sus derechos y de sus deberes, incluye el acceso al conocimiento, la ciencia, la técnica y demás bienes y valores de la cultura, el fomento de la investigación y el estímulo a la creación artística en sus diferentes manifestaciones”.¹³⁵

Por su parte, la formación en la práctica del trabajo se hará como fundamento del desarrollo individual y social, además, debe orientarse a “fortalecer el avance científico y tecnológico nacional, con prioridad al mejoramiento cultural y de la calidad de la vida de la población, a la participación en la búsqueda de alternativas de solución a los problemas y al progreso social y económico del país”.¹³⁶

¹³¹ Ecuador, *Ley Orgánica de Educación Superior*, Registro Oficial 298, 12 de octubre de 2010, art. 4.

¹³² Ecuador, *Ley Orgánica de Educación Superior*, art. 7.

¹³³ *Ibíd.*, art. 11.

¹³⁴ Ecuador, *Ley Orgánica de Educación Superior*, art. 8.

¹³⁵ Colombia, *Ley General de Educación*, 1994., art. 5.

¹³⁶ *Ibíd.*, art. 5.

2.1.7 Código del trabajo Ecuador 2005

El trabajo es un derecho y un deber social. “El trabajador es libre para dedicar su esfuerzo a la labor lícita que a bien tenga, y no puede ser obligado a realizar trabajos gratuitos, así como tampoco nadie estará obligado a trabajar sino mediante un contrato y la remuneración correspondiente”.¹³⁷

El presente código describe enfermedades profesionales, donde considera como afecciones a calambres profesionales más comunes solamente en pianistas y violinistas, desconociendo otra enfermedad profesional de más artistas. Del mismo modo, se expone “la asistencia en caso de accidente y refiere que en todo caso de accidente el empleador estará obligado a prestar, sin derecho a reembolso, asistencia médica o quirúrgica y farmacéutica al trabajador víctima del accidente”.¹³⁸

Finalmente, se puede determinar los tipos de contratos que existirían para este sector, hay trabajos que requieren contrato escrito obligatorio, por ejemplo, “Los que versen sobre trabajos que requieran conocimientos técnicos o de un arte, o de una profesión determinada, los de obra cierta cuyo valor de mano de obra exceda de cinco salarios mínimos vitales generales vigentes, los a destajo o por tarea”.¹³⁹

2.1.8 Código Sustantivo del Trabajo- Colombia 2011

El Código del trabajo de Colombia tiene como objeto “lograr la justicia en las relaciones que surgen entre empleadores y trabajadores, dentro de un espíritu de coordinación económica y equilibrio social”.¹⁴⁰ “Define el trabajo como toda actividad humana libre, ya sea material o intelectual, permanente o transitoria, que una persona natural ejecuta conscientemente al servicio de otra, y cualquiera que sea su finalidad, siempre que se efectúe en ejecución de un contrato de trabajo”.¹⁴¹ Para que haya contrato de trabajo se requiere que concurren tres elementos: “la actividad personal del trabajador, la continuada subordinación o dependencia del trabajador respecto del empleador, el tiempo o cantidad de trabajo, todo sin que afecte el honor, la dignidad y los derechos mínimos del trabajador”.¹⁴²

¹³⁷ Ecuador, *Código del Trabajo*, Registro Oficial Suplemento 167, 16 de diciembre 2005, art. 3.

¹³⁸ Ecuador, *Código del Trabajo*, Registro Oficial 167, 16 de diciembre 2005.

¹³⁹ *Ibíd.*

¹⁴⁰ Colombia, *Código sustantivo del Trabajo*, Ley 1496, 2011, art. 1.

¹⁴¹ *Ibíd.*, art. 5.

¹⁴² *Ibíd.*, art. 23.

2.1.9 Seguridad social Colombia

Tabla 4
Seguridad social en Colombia

Objetivos	Regímenes del Sistema General de Pensiones		Fondo de solidaridad pensional
“Garantizar la ampliación de cobertura [...] que permitan el acceso a sectores sin la capacidad económica suficiente como campesinos, indígenas y trabajadores independientes, artistas, deportistas, madres comunitarias”. ¹⁴³	Régimen Solidario de Prima Media con Prestación Definida	Régimen de Ahorro Individual con Solidaridad	“Subsidia los aportes al Régimen General de Pensiones de los trabajadores asalariados o independientes del sector rural y urbano que carezcan de suficientes recursos para efectuar la totalidad del aporte, tales como artistas, deportistas, músicos, compositores, toreros, etc”. ¹⁴⁴

Fuente: Colombia, Ley 100 de 1993-Ley de seguridad social integral.

Elaboración propia, 2022

La seguridad social presenta mecanismos bajo el principio de solidaridad, allí, trabajadores independientes que no dispongan de la capacidad económica para recibir las prestaciones de seguridad social integral, puedan acceder. Para que esto suceda, se ha establecido un *fondo de seguridad pensional*, el cual subsidia los aportes de trabajadores independientes como artistas, deportistas, músicos, compositores, toreros y sus subalternos, mismos que pueden escoger entre el régimen de prestación indefinida o el régimen de ahorro individual.

2.1.10 Seguridad social Ecuador

Tabla 5
Seguridad social en Ecuador

Seguro universal obligatorio	Sistema Nacional de Seguridad Social (contributivo)			Sistema Nacional de Seguridad Social (no contributivo)
“Las prestaciones de salud se extenderán a toda la población urbana y rural, con independencia de su situación laboral”. ¹⁴⁵	Seguro general obligatorio	Seguro Voluntario	Seguro Social Campesino	“Bono de Desarrollo Humano: transferencia monetaria mensual de 50 dólares para núcleos familiares en situación de pobreza. Bono de Desarrollo Humano variable: mantiene como componente fijo la transferencia de 50 dólares mensuales + 30 dólares adicionales por cada hijo o hija menor de cinco años”. ¹⁴⁶

Fuente: Ley de seguridad social, 2001.

Elaboración: propia, 2022.

¹⁴³ Colombia, *Código sustantivo del Trabajo*, Ley 1496, 2011, art. 6.

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ Ecuador, *Código del Trabajo*, Registro Oficial 167, 16 de diciembre 2005, art. 5.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, arts. 17, 31, 151, 205.

En el Ecuador, existen tres tipos de seguro social, sin embargo, ninguno especifica la figura de artistas como lo hace Colombia para que artistas, músicos, deportistas puedan acceder, sino solamente, refiere trabajadores independientes en general. Además, la seguridad social no es asequible porque el seguro voluntario no puede ser menor al salario mínimo acorde el art. 2 de la referida ley, estableciendo el costo de \$70 mensual que algunos artistas no pueden cubrir.

2.1.11 MIPYMES Colombia

Tabla 6
Ley de promoción de MIPYMES – Colombia

Objetivo	Tipos de empresas			Sistema Nacional de Apoyo a las Mipymes
“Promoción y formación de mercados competitivos hacia la mayor cantidad Mipymes”.	“Microempresa: planta de personal no superior a los diez (10) trabajadores”	“Pequeña empresa: planta de personal entre once (11) y cincuenta (50) trabajadores”	“Mediana empresa: planta de personal entre cincuenta y uno (51) y doscientos (200) trabajadores”	“1. Préstamos e inversiones. 2. Condiciones especiales de crédito a empresas generadoras de empleo. 3. Regímenes tributarios especiales: municipios, distritos y departamentos”

Fuente: Colombia, Ley 905 de 2004. Elaboración: propia, 2022.

El apoyo a MIPYMES se concentra en préstamos e inversiones, crédito a empresas generadoras de empleo y, además, regímenes tributarios especiales descentralizado a nivel territorial. Asimismo, la Ley 1819 de 2016 adopta una Reforma Tributaria estructural y determina que, “los servicios de telefonía, datos, internet y navegación móvil estarán gravados con la tarifa del cuatro por ciento (4%) sobre la totalidad del servicio, donde, el treinta por ciento (30%) se destina para Cultura.

2.1.12 MIPYMES Ecuador

Tabla 7
Código Orgánico de la producción e inversiones

Fines	Tipos de empresas			Incentivos y Estímulos de Desarrollo Económico
“Apoyar el desarrollo de la productividad de las MIPYMES, grupos o unidades	Micro empresas	Pequeña empresa:	Mediana empresa:	“1. Reducción impuestos. 2. Exoneración del anticipo al impuesto a la renta. 3. Por cada trabajador adicional que sea afiliado a la seguridad social (IESS) se realiza un descuento del 5%
	“de 9 trabajadores o menos. Ingresos menores a \$100.000,00”	“de 10 a 49 trabajadores. Ingresos entre \$100.001,00 y \$1'000.000,00”	“de 50 a 99 trabajadores. Ingresos entre \$1'000.001,00 y \$5'000.000,00”	

productivas organizadas”. ¹⁴⁷			de la cuota mensual que se pagaría bajo el RISE”. ¹⁴⁸
--	--	--	--

Fuente: Ecuador, Código Orgánico de la Producción, Comercio e Inversiones. Elaboración: propia, 2022.

En Ecuador, la normativa sí incluye beneficios de impuestos y descuentos por afiliación a empleados, sin embargo, no se ha logrado aumentar y formalizar MIPYMES en el sector artístico. De hecho, hace falta el estándar de adaptabilidad, puesto que, si se afilia a diez trabajadores nuevos en las microempresas, el descuento máximo es del 50%. Sin embargo, “contratar al trabajador número 11 implica duplicar la carga tributaria al pasar de ser micro a pequeña empresa. Una empresa que integra el RISE y que realiza ventas por un monto de \$50.999 y tiene 9 trabajadores será más rentable que una empresa que vende \$60.001 y tiene 10 trabajadores, propendiendo al enanismo empresarial”.¹⁴⁹

En resumen, los instrumentos internacionales de derechos humanos centran sus esfuerzos en garantizar, proteger, promover y respetar, e implementar estándares de accesibilidad, asequibilidad, adaptabilidad y aceptabilidad. En segunda instancia, los instrumentos nacionales deben acoger lo referido en los instrumentos internacionales, puesto que, su obligatorio cumplimiento e implementación influye directamente en las condiciones de educación y trabajo de artistas escénicos.

Por lo tanto, el capítulo analizará ¿qué, de todo lo contenido en instrumentos internacionales de derechos humanos ha sido acogido en instrumentos nacionales? Y ¿qué, de todo lo referido en instrumentos nacionales, ha sido implementado y reflejado en condiciones de educación y trabajo bajo las experiencias de artistas escénicos?

¹⁴⁷ Ecuador, *Código Orgánico de la Producción, Comercio e Inversiones*, Registro Oficial Suplemento 351 de 29-dic.-2010, artículos 4, 53, 58.

¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁴⁹ Ñopo, H., y Peña, A. “Políticas de protección social y laboral en Ecuador” en *Working Paper Documento de Antecedentes para el Informe Regional de Desarrollo Humano 2021 de PNUD ALC* (Ecuador: PNUD, 2021).

Capítulo tercero

Análisis de las condiciones de educación y trabajo de artistas escénicxs en Ecuador y Colombia desde los derechos humanos

El presente capítulo está subdividido en tres partes. La primera parte desarrolla los elementos del eje material del diamante ético en torno a los derechos a la educación y al trabajo específicamente de artistas escénicos. La segunda parte aplica el análisis relacional del diamante ético entre los elementos conceptuales y los elementos materiales de los derechos a la educación y al trabajo, para comprender que las condiciones de educación y trabajo de artistas son resultado de un proceso influido por instituciones, relaciones, sociales de producción, fuerzas productivas, etc. Son precisamente aquellas condiciones para formarse y trabajar, las que son analizadas en la tercera parte de este capítulo, para reflexionar desde los derechos humanos sobre el accionar del Estado respecto a promover, respetar, proteger y garantizar la educación y el trabajo de artistas escénicos independientes de cara al marco de protección de derechos humanos.

1. Elementos del eje material

1.1 Fuerzas productivas

El diamante ético establece que las fuerzas productivas son “los tipos de trabajo y procesos económicos que llevan a la producción de un bien o servicio”,¹⁵⁰ aquella producción está influida por la educación para aprehender la actividad artística.¹⁵¹ Aun así, el título de artista constituye un “entramado de cualidades basados en la excepcionalidad y la reputación, el talento y la habilidad, donde se discute respecto a si la formación y el aprendizaje”¹⁵² para reconocer a un/a sujetx como artista es suficiente, así como las matrículas o títulos habilitantes. Randall Collins, sobre este punto, refiere que actualmente el mundo vive algo llamado *sociedad credencialista*, y es que, a pesar

¹⁵⁰ Herrera, *La reinención de los derechos humanos*, 114.

¹⁵¹ Karina Mauro, “Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural”, *Revista latinoamericana de antropología del trabajo* 4, N°8 (2020): 1-17, <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/739/586>.

¹⁵² *Ibíd.*, 8.

del número de títulos, credenciales o diplomas obtenidos en un centro de educación escolarizado, no es suficiente para obtener un empleo.¹⁵³

Sin embargo, ya sea mediante educación escolarizada (instituciones de educación superior que ofertan la carrera de artes escénicas) o educación no formal (workshops, talleres) no hay una mejoría de las condiciones del ejercicio profesional de artistas como sujetos de derechos. De hecho, tanto en Ecuador como en Colombia, el sector artístico responde más a pequeños emprendimientos o grupos que no han logrado por sí mismos generar empleo adecuado o ingresos estables independientes aun con título de tercer nivel.

Además, acorde a las teorías de educación del elemento conceptual del diamante ético, las profesiones artísticas (profesiones porque generan ingresos de subsistencia) que se han gestado mediante educación no formal, son menos legitimadas que una profesión de arquitectura o medicina (por ejemplo). Inicialmente podría entenderse desde Adorno y Horkheimer respecto al conocimiento científico, a la utilidad del objeto y a la disputa de las ciencias naturales versus las ciencias humanas, la utilidad de una actividad que permita obtener ingresos y que las universidades han incorporado como carreras universitarias que apuntan al desarrollo del país, mientras algunas artes y deportes no se han formalizado desde la educación escolarizada y son consideradas improductivas por lo que, dentro del mercado profesional ocupan un espacio subordinado.

El hecho de llegar a vivir de una actividad supone que el ejercicio de la profesión de artista debería garantizar la satisfacción de las necesidades materiales e inmateriales de vida, sobre esto, Remedios Zafra refiere que las actividades de creación también deben satisfacer necesidades básicas diarias, sobre todo porque se atraviesa la vida cotidiana y aterriza en el dinero, los cuerpos y los deseos.¹⁵⁴

Sin embargo, vivir de las artes como profesión para satisfacer necesidades todavía es un camino largo y de inestabilidad. De hecho, la producción de artes escénicas sostiene formas alternativas de intercambio como el trueque, la gestión colectiva y el apoyo comunitario que no responden a la lógica del plusvalor, quedan relegadas de la economía y la política pública puesto que, no es un trabajo que logra vender y pagar con salario.¹⁵⁵

Para comprender mejor y acorde a las teorías del trabajo vistas en el eje conceptual, el trabajador actual puede ser independiente como propietario de medios de

¹⁵³ Arturo Ballesteros, *Max Weber y la sociología de las profesiones*, (México: UPN, 2007), 175.

¹⁵⁴ Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2017), 19.

¹⁵⁵ Montalvo, "Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte. El caso de la Red de Espacios Escénicos del Distrito Metropolitano de Quito (período 2013-2018)", 32.

producción o dependiente porque tiene que vender su fuerza de trabajo para producir bienes o servicios. En este caso, los artistas escénicos son trabajadores independientes, pero no necesariamente son propietarios de los medios de producción, y tanto los trabajadores independientes propietarios como los independientes pero autónomos o unipersonales, han logrado producir artes escénicas, pero no siempre logran recibir el valor real por todo el trabajo invertido en lo creado.

Para ahondar sobre este punto, corresponde regresar a la teoría del valor y a la economía feminista, y es que, los bienes y servicios tienen valor de uso y valor de cambio, en algunos casos tienen ambos valores o en otros sólo uno, por ejemplo, no todo lo producido puede ser para intercambiarlo o venderlo como mercancía sino para el consumo propio. Del valor de cambio se deriva un precio que debe y tiene que representar la cantidad de trabajo que se ha invertido en la producción, pero ¿por qué los productos de artistas escénicos no logran venderse al precio que costó producirlo?

Gabriela Montalvo refiere que, el trabajo cultural se considera improductivo y se lo identifica con lo femenino, desde donde se precariza.¹⁵⁶ La feminización se opone a lo masculino, lo fuerte, lo público, lo poco sensible, lo que genera ganancia, entonces, las artes, en este caso escénicas, no generan ganancia, son débiles porque apuntan a la sensibilidad de los sentidos, deben mantenerse en la privacidad, en lo doméstico, en lo que no produce, es decir, lo privado entendido como femenino no responde al modelo socialmente reconocido, económicamente productivo.¹⁵⁷ Y, en ese mismo sentido, Jimena Sierra detalla,

la educación que se promueve está orientada principalmente a desarrollar y reforzar técnicas y habilidades para generar ingresos y rentas en los niveles demandados por un modelo económico basado en la idea de la acumulación y de la producción sostenida. Por lo anterior, áreas como las humanidades y las artes suelen ser desestimuladas por considerarse inútiles y poco rentables para el sistema económico.¹⁵⁸

Desde Karl Marx se puede entender que aquel trabajo artístico que sí genera valor es un trabajo que explota tal como el trabajo que no es pagado al obrero. Sobre este punto es importante regresar ¿qué valor de uso tienen? ¿Cuál es el rol del Estado respecto a la utilidad de las artes escénicas? Colombia le ha dado una función social al arte en su planificación nacional, una función pacificadora frente al conflicto armado, y aquello, en

¹⁵⁶ Montalvo, "Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte", 37.

¹⁵⁷ Ricardo Llamas, *Teoría Torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1998), 20.

¹⁵⁸ Jimena Sierra, "Qué son las estéticas legales? Una aproximación a la noción de arte y derecho", *Revista Derecho del Estado* N°32 (2014): 57-77, 71. <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/derest/article/view/3814/4007>

cierta medida ha sido un factor clave para forjar una actividad de la cual se puede generar ingresos para vivir.¹⁵⁹

Pese a ser una actividad de la cual se pueda obtener ingresos, la situación laboral de artistas independientes mantiene una condición especial, y es que, está relegada a la polifuncionalidad, al pluriempleo y la multiactividad, por lo que no pueden tener una relación de empleo formal donde sus ingresos sean estables y un empleador asuma su seguro social, pero tampoco, desde el trabajo independiente, los emprendimientos privados logran generar los suficientes ingresos para emplear con todos los beneficios de ley, ni siquiera generar ganancias para pagar su propio seguro social.

Por ello, el trabajo artístico escénico independiente es más vulnerable en el sector no formal, bajo relaciones de empleo ocasional, parentesco, y/o camaradería sin derecho a seguridad social, donde se gestan pequeños grupos/emprendimientos de creación artística con jornadas de trabajo superiores a 8 horas, ausencia tiempos de descanso y esparcimiento, no existe separación entre horarios de trabajo y descanso, ni posibilidad de asociación en gremios, situación que resta la posibilidad de exigir derechos laborales,¹⁶⁰ y por lo tanto se concluye que tanto el empleo como el trabajo artístico escénico independiente, no han sido garantizados en condiciones dignas.

1.2 Disposición

La disposición es la “Conciencia de la situación que se ocupa en el proceso de acceso a los bienes: soy favorecido o desfavorecido, explotado o recibo utilidad, etc.”.¹⁶¹ Las disposiciones en esta investigación son las experiencias de artistas escénicos en el ejercicio de sus derechos a la educación y al trabajo en Ecuador y Colombia.¹⁶²

En Ecuador, respecto a educación, la presencia de instituciones de educación superior o centros de educación no formal, que enseñen artes escénicas no era suficiente. Así, Susana Nicolalde, artista escénica precursora de la Fundación Mandrágora, expresa:

En el noventa yo me vine a Quito buscando justamente más espacios de formación y fui parte del grupo Mala Hierba desde 1990 trabajé con ellos, estudié con ellos [...] No nos interesó nunca buscar algo como la academia, primero porque no había en el país, en Guayaquil no existía, no había una academia, una universidad, no había escuelas, ni

¹⁵⁹ Jaron Rowan, *Emprendizajes en cultura* (Madrid: Traficantes de sueños, 2010).

¹⁶⁰ Montalvo, “Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte”, 48.

¹⁶¹ Herrera Flores, *La reinención de los derechos humanos*, 114.

¹⁶² Las entrevistas realizadas tienen los consentimientos informados de las personas entrevistadas, que podrá revisar en el anexo 1.

siquiera las experimentales, entonces todo era más bien una suerte de teatro de grupo y de entrenamiento permanente.¹⁶³

En la misma línea, Alejandra Ponce, artista escénica destacada en teatro gestual y pantomima, complementa lo referido con su experiencia, “Me formé en la escuela del teatro del Cronopio desde muy pequeña donde empiezo a trabajar también. Luego voy a Argentina y allá hago una escuela con un grupo”.¹⁶⁴ El teatro del Cronopio es un espacio de educación no formal que, según Alejandra, no recibía fondos del Estado para educación de artistas. Asimismo, Luis Miguel Cajiao, fundador de la Compañía de Circo Alerta Naranja, relata “Lo principal en mi carrera, que es circo, no hay una escuela o un centro de formación profesional en Ecuador entonces siempre como que salir a otro país es una dificultad”.¹⁶⁵ Tanto para Alejandra como para Luis Miguel, se aprecia la necesidad de salir del país para buscar oportunidades de formación en teatro y circo.

En este punto, las experiencias de Susana, Alejandra y Luis Miguel evidencian la ausencia del Estado en procesos de formación formal de artistas escénicos desde fines del siglo XX en Ecuador, y también la ausencia del Estado en la educación no formal, puesto que, tampoco se ha referido que los talleres, workshops, teatros de grupo en los cuales se formaron, hayan sido atendidos o apoyados con recursos económicos, técnicos o de infraestructura que es algo que enfatizan instrumentos internacionales de derechos humanos como la UNESCO y el PIDESC respecto a educación no formal. Es más, han tenido que emigrar buscando oportunidades de formación, lo cual implica un débil estándar de accesibilidad al no haber instituciones de educación superior que oferten la carrera de artes escénicas y tengan que movilizarse muy lejos, y un estándar de asequibilidad porque no todos pueden costearse una carrera en otro país.

Actualmente, cuatro universidades: U. de las Artes, U. Casa Grande, U. de Cuenca y U. Central, ofertan la carrera de artes escénicas, abriéndose un espacio para la formación formal que resulta insuficiente en estándares de accesibilidad y asequibilidad para estudiantes que viven en otras ciudades que no son Quito, Guayaquil y Cuenca. Además, se torna necesario fortalecer las competencias de gobiernos autónomos descentralizados respecto a formación en artes escénicas y el trabajo interinstitucional a nivel del gobierno que pueda garantizar procesos educativos no formales.

¹⁶³ Susana Nicolalde, 2020, citado en Ingrid Campoverde, “El derecho a la educación de los artistas escénicos en Ecuador. Una mirada crítica desde los derechos humanos” (Monografía de especialización, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020), 56.

¹⁶⁴ Ponce, entrevistada por la autora, 10 de julio del 2020, ver anexo 2.

¹⁶⁵ Luis Cajiao, entrevistado por la autora, 14 de junio del 2020, ver anexo 2.

Por su parte, María José Núñez, bailarina contemporánea miembro del grupo Fractal, sobre la educación relata “Bueno, yo tuve suerte, me formé en el Instituto Nacional de Danza, cursé 9 años de bachillerato en danza clásica y moderna. Posteriormente ingresé al Ballet Ecuatoriano de Cámara, entré a formar parte de su elenco artístico, y aprendí un montón”.¹⁶⁶ Experiencia que muestra casos específicos y reducidos en los cuales se puede tener la oportunidad de formarse en danza a través de instituciones a cargo del Estado como el Ballet Ecuatoriano.

Por otro lado, en el caso de Colombia, Yuliana Vélez, artista escénica Fundadora de la Corporación de Circo Acrobatic, comparte “No tuve que movilizarme para poder estudiar, aquí en Medellín hay convocatorias para crear y circular procesos formativos, aunque son muy pocos los recursos para la demanda, también hay las casas de la cultura donde los agentes culturales tienen derecho a usar teatros y se dan estímulos”.¹⁶⁷ En la misma línea, Nadier Palacio, docente en la Fundación Circo Medellín, relata “mi formación fue a partir de talleres de formación, mis primeros pasos en las artes escénicas fue cuando incursioné a un taller de teatro en el Politécnico Colombiano Jaime Isaza denominado semillero y luego incursioné en el grupo del politécnico y pude participar en varios festivales teatrales.”¹⁶⁸

Asimismo, Hugo Reyes, bailarín y artista independiente de la ciudad de Villavicencio, detalla “Soy formado en un programa de licenciatura en Danza en la Universidad de Antioquia, para poder hacerlo, tuve que desplazarme de mi ciudad de origen – Villavicencio hacia Medellín.”¹⁶⁹ Igualmente, Gislayne Peña, licenciada en teatro de la universidad de Antioquia, refiere “Antes de iniciar la carrera en teatro recibí cursos de teatro en la Corporación Renovation que es donde ahora trabajo, es una organización privada, pero de carácter comunitario que me permitió recibir certificaciones. Luego ingresé a la universidad de Antioquia pues me quedaba bastante cerca”.¹⁷⁰

Como se observa, basado en la experiencia de artistas escénicos de Colombia, se han formado en educación formal y no formal, la primera en instituciones de educación superior y la segunda por instituciones de educación superior como cursos dentro de la universidad y en los teatros, las casas de la cultura y las fundaciones de artes que en algunos casos certificaban a sus estudiantes. La normativa colombiana refiere que las

¹⁶⁶ María José Núñez, entrevistada por la autora, 14 de junio del 2020, ver anexo 2.

¹⁶⁷ Yuliana Vélez, entrevistada por la autora, 14 de junio del 2020, ver anexo 2.

¹⁶⁸ Palacio, entrevistado por la autora, 10 de junio del 2020, ver anexo 2.

¹⁶⁹ Hugo Reyes, entrevistado por la autora, 20 de junio del 2020, ver anexo 2.

¹⁷⁰ Peña, entrevistada por la autora, 20 de diciembre del 2020, ver anexo 2.

instituciones de educación superior deben formar artistas escénicos en sus establecimientos educativos (convenios), destaca la labor de los gobiernos descentralizados como las casas de la cultura, y finalmente, que, a pesar de ello, las acciones estatales son insuficientes para la demanda existente desde accesibilidad.

Es decir, Colombia debe trabajar para ampliar la oferta formal y no formal en su territorio, Yuliana Vélez refiere sobre este punto “Son muy pocos recursos para la demanda que hay en Medellín, deberían apoyarse más proyectos. Aunque las casas de la cultura tienen su oferta, los espacios no son disponibles y accesibles para todos porque sólo se abren hasta las 8pm”.¹⁷¹

Ahora bien, sobre el derecho al trabajo en Ecuador, se analizará el tipo de trabajo y la seguridad social. Así, Luis Miguel Cajiao comparte, “Yo creo que he pasado de tener súper contratos con afiliaciones a seguridad social como el que tengo ahora en la docencia en la universidad, también he tenido contrato por prestación de servicios con presentación de factura, o por acuerdos de palabra y al final dijeron “ah, pero yo no te dije”, y se hacen los locos”.¹⁷² Asimismo, Alejandra Ponce refiere, “Creo que el trabajo independiente es más complicado, sólo dos entidades corren con esa suerte de seguridad laboral con sueldo fijo y horas fijas de trabajo como el Ballet Ecuatoriano”.¹⁷³ En la misma línea, María José Núñez relata “Yo tengo mi propio grupo que es FRACTAL - creación de productos escénicos, sin embargo, los ingresos que salen después de un trabajo de artes escénicas independientes muchas veces quedas en contra porque hay que pagar música iluminación, vestuarios, alquiler de espacio, y el dinero se fue”.¹⁷⁴

De manera semejante, Cristian Masabanda, bailarín, coreógrafo y docente ecuatoriano, detalla:

En el sector independiente es muy complicado puesto que en Ecuador no es que haya muchísimas compañías donde puedas acceder, no existen plazas o no existe un campo laboral, más bien terminas dando clase porque es la única manera de recibir una remuneración. Al mismo tiempo que no hay política pública o algún tipo de subvención económica que te permita tener un proyecto fijo, no como compañía, pero sí como proyecto de creación y circulación.¹⁷⁵

¹⁷¹ Yuliana Vélez, entrevistada por la autora, 14 de junio del 2020, ver anexo 2.

¹⁷² Cajiao, entrevistado por la autora, 14 de junio del 2020, ver anexo 2.

¹⁷³ Alejandra Ponce, citado en Ingrid Campoverde “El derecho a la educación de los artistas escénicos en Ecuador. Una mirada crítica desde los derechos humanos” (monografía de especialización, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020), 69.

¹⁷⁴ Núñez, entrevistada por la autora, 14 de junio del 2020, ver anexo 2.

¹⁷⁵ Cristian Masabanda, citado en Ingrid Campoverde “El derecho a la educación de los artistas escénicos en Ecuador. Una mirada crítica desde los derechos humanos” (monografía de especialización, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020).

En la misma línea, Javier Cevallos Perugachi, fundador de la Fundación Quito Eterno, comenta, “La experiencia de trabajo es difícil, somos un colectivo de diez personas todas contratadas a tiempo completo, un sueldo fijo mensual, cumpliendo todas las obligaciones de la ley. No recibimos apoyo de nadie y todo lo hemos gestionado de manera privada”.¹⁷⁶

El trabajo artístico escénico independiente en Ecuador, es considerado por los artistas, como difícil, los trabajos de creación dependen de los ingresos que generen al vender sus productos creados, los cuales muchas veces se destinan a pagar vestuarios, iluminación, espacios. Aun así, pocos emprendimientos lo han logrado como el caso de Quito Eterno, sin embargo, esos logros han sido autogestionados. En definitiva, el trabajo independiente de Ecuador no ha recibido la atención necesaria del Estado para viabilizar la implementación de normativas como la Ley de Cultura, código de producción, educación superior y seguridad social, por ello, no se garantiza derechos laborales y tampoco políticas fiscales que les permita sostener sus proyectos y emprendimientos en el largo plazo, en su mayoría son no formales puesto que los grupos no se han configurado como empresas o compañías, lo que dificulta el seguimiento y monitoreo desde el ente rector del trabajo, al cumplimiento de los contratos laborales y beneficios de ley.

Por su parte, el derecho al trabajo de artistas escénicos en Colombia, Yuliana Vélez, evidencia cómo las políticas implementadas en Colombia desde fines del siglo XX sobre las artes y la convivencia, le permitieron involucrarse en procesos creativos a temprana edad que influyeron directamente en su proyecto de vida, “Desde niña he estado involucrada con las artes en la ciudad, se puede trabajar mediante alianzas estratégicas con diferentes academias, compañías, corporaciones y grupos, para ser parte del espectáculo. Yo dirijo una corporación artística y cultural Acrobatic, que me ha permitido salir al exterior y trabajar en una isla del Caribe con un trabajo fijo bien remunerado”.¹⁷⁷

Nadier Palacios, quien, por su parte expone “Como docente me desempeño en entidades como Fundación Circo Medellín, Corporación Renovation, Teatro Estudio de la Secretaría de Cultura de Medellín. Mis ingresos dependen mucho de los eventos que surjan y de los proyectos que se den”. Hugo Reyes en esa misma línea menciona, “después de estudiar empezamos en el trabajo de aplicar a lo que llamamos una beca de creación

¹⁷⁶ Santiago Cevallos Perugachi citado en Ingrid Campoverde “El derecho a la educación de los artistas escénicos en Ecuador. Una mirada crítica desde los derechos humanos” (monografía de especialización, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020).

¹⁷⁷ Vélez, entrevistada por la autora, 14 de junio del 2020, ver anexo 2.

para una obra por parte del municipio. Luego de eso estuve 2 años con un contrato fijo ganando \$1100 dólares mensuales libres. A veces toca la vida del rebusque”.¹⁷⁸ Finalmente, Gislayne Peña refiere, “hay grupos que han logrado establecer su empresa y consolidarla, registrarse legalmente, tienen empresas muy fuertes y han logrado hacer eventos muy fuertes en la ciudad. Lo importante es cuando la alcaldía de Medellín abre convocatorias, también tienes la posibilidad de participar como *grupo conformado*, aun cuando no estés legalmente constituido. Pero hay beneficios cuando estás legalmente constituido, nos permite participar en más convocatorias, contratos con entidad pública, beneficios de no pagar tantos impuestos”.¹⁷⁹

Las experiencias de artistas colombianos brindan una mirada breve sobre el tipo de trabajo que puede realizarse con su profesión. En ese sentido, el involucramiento con las artes depende de acciones implementada desde edades iniciales con la visualización de eventos artísticos que organizan los municipios. Además, el trabajo es independiente por lo cual, dependen de las oportunidades que impulse el gobierno para proyectos de creación, y sobre esto, resulta prioritario reconocer el registro de grupos organizados como empresas o compañías artísticas las cuales traen consigo beneficios tributarios y mayor consideración en las convocatorias públicas de proyectos.

Por otro lado, respecto a seguridad social, en Ecuador Luis Miguel Cajiao comparte “En el tema de salud, nosotros en el circo y en la danza tenemos mucho desgaste a nivel crónico se da más en articulaciones de rodillas, tobillos, muñecas, inflamaciones en los hombros y de ciática que son constantes de muchos años y no siempre se tiene seguro, toca asumirla uno mismo de forma voluntaria”.¹⁸⁰ En la misma línea Alejandra Ponce complementa “en cuanto a seguridad laboral, eso pues es muy difícil y toca pilotearla por todas, aunque tengo tres espectáculos con amigos y viejos amigos, ninguno me da seguridad social”,¹⁸¹ dando cuenta que la seguridad social es asumida por cada artista en caso que se disponga de los recursos, visibilizando la no implementación del estándar de asequibilidad de artistas independientes para costear su seguro voluntario.

Por su parte, en Colombia, el trabajo independiente se gestiona en torno a un trabajo articulado con gobiernos descentralizados, grupos organizados, y compañías o fundaciones, además, refleja la posibilidad de costear la seguridad social con los ingresos

¹⁷⁸ Reyes, entrevistado por la autora, 20 de junio del 2020, ver anexo 2.

¹⁷⁹ Peña, entrevistada por la autora, 20 de diciembre del 2020, ver anexo 2.

¹⁸⁰ Cajiao, entrevistado por la autora, 14 de junio del 2020, ver anexo 2.

¹⁸¹ Ponce, entrevistada por la autora, 10 de julio del 2020, ver anexo 2.

que se generen y las diferentes formas de acceder como las pólizas privadas o la seguridad subsidiada con el fondo de seguridad pensional que da el Estado. Por ejemplo, Yuliana Vélez expone “se usa la modalidad por prestación de servicios, esto puede ser con un contrato firmado o con un acuerdo verbal, en esta modalidad es uno el que se hace cargo, por ejemplo de tener su seguridad social al día y controlan que se presenten los comprobantes de que se paga la seguridad social al día.”¹⁸² Nadier Palacios, en la misma línea, refiere que, el Estado colombiano sí cuenta con un subsidio a la seguridad social para artistas pero debería ser adaptado a las condiciones de cada zona y no beneficiar sólo a las grandes ciudades. Dando cuenta, por tanto, que, aunque a nivel normativo el trabajo y la seguridad social sea más específico para artistas en Colombia, se debería implementar estándares de adaptabilidad y aceptabilidad. Y por su parte, en Ecuador, la seguridad social todavía no puede ser asumida por todos los artistas independientes y tampoco los emprendimientos de creación pueden garantizarla a todos sus artistas, y finalmente, el Estado no ha implementado una subvención clara que el IESS pueda ejecutar.

Por lo tanto, las experiencias de artistas escénicos en Colombia y Ecuador estudiadas en esta sección, muestran una mirada más detallada de cómo la viven en espacios formales y no formales del sector independiente. Siendo urgente, garantizar medidas de educación y trabajo en condiciones dignas.

1.3 Desarrollo

Es el "Proceso y situación actual de creación de condiciones sociales, económicas y culturales que permitan un despliegue integral, equitativo, planificado y cualitativo de las actitudes y aptitudes humanas a la hora de luchar por su dignidad".¹⁸³ Sobre lo referido se considerarán a los planes de desarrollo nacionales como los creadores de condiciones sociales, económicas y culturales para que artistas escénicos puedan ejercer dignamente su profesión desde la acción estatal.

En América Latina el enfoque de la Planificación Estratégica en el sector público, empieza a tomar fuerza a finales de los años 60's e inicios de los años 70's por la influencia de la Comisión Económica para América Latina -CEPAL.¹⁸⁴ La planificación estratégica alcanza su cúspide entre los años 80's y 2000 con los Planes Nacionales de

¹⁸² Vélez, entrevistada por la autora, 14 de junio del 2020, ver anexo 2.

¹⁸³ Herrera Flores, *La reinención de los derechos humanos*, 114.

¹⁸⁴ Raúl Prebisch y Gustavo Martínez Cabañas. *El desarrollo económico de la América latina y algunos de sus principales problemas*, (Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1949),1.

Desarrollo, enfocado en el sector público y las condiciones de los préstamos de organismos multilaterales que adquirieron Estados latinoamericanos.¹⁸⁵

A partir de 2000, la Planificación adopta una mayor incidencia de la sociedad civil con la incorporación del enfoque de derechos humanos por lo que tiene como propósito principal incorporar la figura de Planes Operativos Anuales-POA en las instituciones públicas para lograr las condiciones adecuadas en torno a desembolsos financieros.¹⁸⁶ Es por esto que, Ecuador y Colombia presentan similitudes en su planificación nacional. Ambos tienen un Plan Nacional de Desarrollo anclado a la Constitución y que se actualiza cada cuatro años, donde, las instituciones del sector público deben alinear todo su accionar y diseñar su planificación estratégica institucional – PEI desde un estatuto orgánico por procesos, al cual deben responder los planes operativos anuales – POA. Toda acción que realice una institución debe responder a la planificación del desarrollo.

Planificación del desarrollo en el campo cultural - Colombia

Se ha considerado pertinente revisar la planificación del desarrollo en Colombia una vez creado el Ministerio de Cultura (1997). Una de las estrategias del *Plan Nacional de Desarrollo 1998-2002 - cambio para construir la paz*, fuertemente influido por la violencia del conflicto armado. Propuso descentralizar la cultura, mejorar los mecanismos de participación social, fortalecer la formación artística para sentar las bases de igualdad en el disfrute de los bienes y servicios culturales.¹⁸⁷ Visto desde el enfoque de derechos humanos se propicia el estándar de accesibilidad al fomentar la participación social, además de la calidad al fortalecer la formación artística.

Asimismo, el *Plan Nacional de Desarrollo 2002-2006 hacia un Estado comunitario*, determinó incorporar los actores del sector cultural a las políticas de seguridad social, profesionalización y cualificación en gestión cultural.¹⁸⁸ Evidenciando desde los derechos humanos el estándar de *garantizar* seguridad social en torno al derecho al trabajo, aceptabilidad en torno a la educación-formación y cualificación.

¹⁸⁵ Arlette Pichardo, “Advances in Strategic Planning of the Public Sector in Latin America and the Caribbean: Balance and Perspectives”, en *Quality Issues and Insights in the 21 st Century* 2, n° 1, (2013): 65-85.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, 64.

¹⁸⁷ Colombia, Departamento Nacional de Planeación, *Plan Nacional de Desarrollo 1998-2002 - cambio para construir la paz* (Bogotá: Departamento Nacional de Planeación, 1998), 255 https://colaboracion.dnp.gov.co/cdt/pnd/pastrana2_contexto_cambio.pdf

¹⁸⁸ Colombia, Departamento Nacional de Planeación, *Plan Nacional de Desarrollo 2002-2006 hacia un Estado comunitario* (Bogotá: Departamento Nacional de Planeación, 2003), 55.

Por su parte, el *Plan Nacional de Desarrollo 2006-2010 - Estado Comunitario: desarrollo para Todos*, incluyó el mejoramiento cualitativo de la educación formal y educación para el trabajo y el desarrollo humano, enfatizando la actitud crítica y transformadora.¹⁸⁹ Habría que mencionar además, que hay un Sistema Nacional de Formación artística y cultural (SINFAC) desde el Ministerio de Cultura, encargado de la coordinación y fomento de la educación artística y cultural no formal como factor de cohesión social, otorgando estímulos como becas, pasantías y apoyo a los intercambios de artistas y creadores culturales.¹⁹⁰ Nuevamente desde los derechos humanos hay énfasis en la aceptabilidad de la formación-educación de profesiones artísticas y además, la educación se alinea más a lo referente en la DUDH reconociendo la educación no formal.

El *Plan Nacional de Desarrollo 2010-2014*, la cultura al igual que en los planes anteriores sigue siendo un factor clave para el bienestar de la sociedad y la cohesión social.¹⁹¹ El *Plan de 2014 – 2018 paz, equidad y educación*, tiene entre sus estrategias la educación y el trabajo, enfocándose en cerrar las brechas en acceso y calidad a la educación implementando un Sistema Nacional de Cualificaciones, que propende a la formación para el Trabajo y Desarrollo Humano mediante certificación de competencias laborales que lidera el Ministerio del Trabajo. Esta estrategia presta especial atención a los estándares de accesibilidad y aceptabilidad (calidad) de derechos humanos.¹⁹²

El *Plan 2018-2022 - Pacto por Colombia pacto por la equidad*, se enfoca en el trabajo interinstitucional (Ministerio de Cultura, Ministerio de Educación y el Ministerio de Trabajo, lo cual se articulará, a su vez, con el Sistema Nacional de Educación y Formación Artística y Cultural) para promover la economía naranja, circulación y acceso a la cultura en los territorios, y la cualificación de la formación artística y cultural.¹⁹³

Hasta este punto, y en relación con el marco de protección nacional e internacional de derechos humanos, el hecho de haber implementado becas, programas de educación formal y no formal, incentivos tributarios para el ejercicio profesional independiente, procesos de certificación laboral, bolsas de trabajo, concursos, festivales, créditos especiales, afiliación al Régimen Subsidiado en Salud a los artistas, autores y

¹⁸⁹ Colombia, Departamento Nacional de Planeación, *Plan Nacional de Desarrollo 2006-2010 Estado comunitario desarrollo para todos*, 507.

¹⁹⁰ *Ibíd.*

¹⁹¹ Colombia, Departamento Nacional de Planeación, *Plan Nacional de Desarrollo 2010-2014 Prosperidad para todos* (Bogotá: Departamento Nacional de Planeación, 2010), 2.

¹⁹² Colombia, Departamento Nacional de Planeación, *Plan Nacional de Desarrollo 2014-2018 Paz, equidad y educación* (Bogotá: Departamento Nacional de Planeación, 2014), 49.

¹⁹³ *Ibíd.*, 735.

compositores de escasos recursos, descentralización de las artes en Colombia, significa que, la institución cultural acogió la normativa internacional (UNESCO, PIDESC y OIT) dentro de su normativa nacional (Constitución, la Ley de Cultura, Ley de Educación, Ley que promueve las MIPYMES, Ley de Seguridad Social), respecto a educación y trabajo, visibilizando su articulación con el elemento *instituciones* del eje vertical del capítulo 1.

En conclusión, los planes nacionales de desarrollo reflejan mayor especificidad en la educación y trabajo con las obligaciones de promover, proteger y garantizar, así como, los estándares de acceso y aceptabilidad (calidad). Sin embargo, es necesario aclarar que, la trayectoria de Colombia sobre artes escénicas mantiene un vínculo estrecho con el neoliberalismo porque la gestión cultural se inclina hacia el sector privado de bienes y servicios culturales. Ello no reduce la posibilidad de implementar y fortalecer estándares de asequibilidad, accesibilidad y adaptabilidad.

Planificación del desarrollo en el campo cultural – Ecuador

La institución encargada de la cultura desde la segunda mitad del siglo XX, fue la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión - CCE. Fue creada en 1994 durante el gobierno de Velasco Ibarra, el objetivo se concentró en el fomento de las diversas manifestaciones de la cultura, entre las cuales estaba el arte, así, la creación de la institución influyó en la creación de la ley de patrimonio artístico.¹⁹⁴ Sin embargo, en la presente investigación no se encuentra analizada porque se ha considerado solamente la planificación del desarrollo del Estado ecuatoriano que se fortalece a inicios del siglo XXI y donde se incluyen a las artes y la cultura como un objetivo estratégico nacional.

Ahora bien, el Plan Nacional de Desarrollo de 2007, reconoció a la cultura como una estrategia y se enfocó en la creación y consolidación de industrias culturales en el país, la inversión en el fomento y promoción de industrias culturales y procesos creativos, la infraestructura y equipamiento cultural, la puesta en marcha de un Observatorio Cultural y el apoyo a expresiones creativas mediante becas.¹⁹⁵ En otras palabras,

Desde el año 2007 el Estado ecuatoriano comienza una etapa de reinstitucionalización y fortalecimiento de su industria cultural, tal impulso se ve apuntalado principalmente por: i) la declaratoria del desarrollo cultural del país como política de Estado (2007), ii) la conformación del Ministerio de Cultura y Patrimonio, con unidades descentralizadas en

¹⁹⁴ José María Vargas, *Historia de la Cultura ecuatoriana* (Quito: Editorial de la Casa de la Cultura ecuatoriana, 1985), 588. <https://biblioteca.org.ar/libros/154830.pdf>

¹⁹⁵ Ecuador Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, *Plan Nacional del Buen Vivir 2007-2010* (Quito: Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, 2007), 187.

las 24 provincias del país (2007), y iii) la introducción del Sistema Nacional de Cultura y el reconocimiento de su rectoría (2008).¹⁹⁶

Posteriormente, en el *Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013*, la cultura como sector se enfoca en la provisión de bienes y servicios culturales del país, enmarcados en procesos de creación, producción, circulación y consumo, que son parte del ciclo económico.¹⁹⁷ El objetivo estratégico 5 se enfoca en la promoción de industrias y emprendimientos culturales y creativos, apoyar la capacitación y la profesionalización de actores culturales en el ámbito de la gestión cultural, facilitar el acceso de los artistas al seguro social y fortalecer la formación cultural y artística, con el sector productivo. Las responsabilidades del Estado en cuanto promover y garantizar se evidencian, así como el estándar de accesibilidad, sin embargo, siguen siendo bastante generales.

El objetivo 7 propuso impulsar la creación independiente a través de mecanismos democráticos, impulsar la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales diversos, inclusivos y de calidad, promover una oferta sostenida de eventos culturales de calidad y accesibles a la población.¹⁹⁸ Enfocándose más en los públicos pero no en sus productores ni en sus condiciones de formación, cualificación y derechos laborales de artistas, mucho menos valorar el trabajo artístico independiente. Y el objetivo 9 refiere garantizar el trabajo digno en todas sus formas mediante el fortalecimiento de los esquemas de formación ocupacional y capacitación articulados a las necesidades del sistema de trabajo y al aumento de la productividad laboral, a través de la definición y estructura de los programas de formación ocupacional y capacitación para el trabajo.¹⁹⁹ Se hace hincapié que las estrategias y objetivos del Plan son pertinentes, sin embargo, no es explícita la integración interinstitucional acorde al componente *instituciones* del eje conceptual, por lo que su concreción queda a medias.

Llegados a este punto, el Plan Nacional de Desarrollo 2017-2021 refiere explícitamente y únicamente una meta del objetivo 2 “Incrementar del 2,4% al 3,5% la contribución de las actividades culturales al Producto Interno Bruto a 2021”,²⁰⁰ sin determinar una política ni un lineamiento estratégico directo sobre procesos de formación

¹⁹⁶Ecuador Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, *Plan Nacional del Buen Vivir 2007-2010*, 16.

¹⁹⁷ Ecuador, Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, *Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013*, (Quito: Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, 2013)., 190.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, 191.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, 191.

²⁰⁰Ministerio de Cultura y Patrimonio, *Caracterización de los sectores de las industrias culturales Diagnóstico de las principales variables socioeconómicas* (Quito: Dirección de Información del Sistema Nacional de Cultura, 2018)., 64.

y trabajo para artistas escénicos. Si se compara lo que determina la Ley de Cultura de 2016 frente al Plan Nacional de Desarrollo 2017, éste último expone un desconocimiento amplio sobre el trabajo y la educación en el campo cultural. La considera como generadora de valor agregado, pero no considera las condiciones de vida de sus productores, así como tampoco, el trabajo interinstitucional y la participación permanente de actores externos para fortalecer las dinámicas productivas mediante un trabajo multiactor. Tal vez por ello se afirma que, las políticas culturales se han estancado en los fondos concursables.²⁰¹

Como puede observarse, el elemento del eje material *desarrollo* dentro de la planificación nacional en Colombia ha sido un proceso atravesado por el conflicto armado desde mitad del siglo XX, mientras que Ecuador, lo ha visibilizado desde el 2007 con la creación del Ministerio de Cultura. Colombia se enfoca en la cultura como eje estratégico para la paz y la convivencia dentro de las políticas de Estado, sin olvidar el fortalecimiento institucional y económico-productivo que reconoce el valor del trabajo escénico, aunque se deben fortalecer estándares de asequibilidad y adaptabilidad para artistas escénicos colombianos, así como la accesibilidad, acorde al eje material *disposiciones* que detallan las experiencias de artistas. Por su parte, en Ecuador las artes escénicas aún no tienen el peso suficiente en la planificación de desarrollo como un eje estratégico ni se ha reconocido el valor del trabajo escénico, además, la planificación de desarrollo con la cual se implementa políticas públicas, no ha acogido ni implementado la normativa nacional como la Ley de Cultura que también es reciente. Además, pese a que sí reconoce la importancia del seguro social, la formación ocupacional y capacitación, no son el centro de atención del Estado al no fomentar el trabajo interinstitucional para garantizar su concreción.

1.4 Prácticas sociales

Según Herrera Flores, son “Formas de organización y acción a favor o en contra de la situación de acceso a los bienes que se pretende. Ejemplo: grupo organizado en movilización por el acceso; individuos aislados y en inactividad”.²⁰² Sobre este elemento en Ecuador, no se ha logrado consolidar un movimiento o grupo social organizado desde

²⁰¹ Ecuador Ministerio de Cultura y Patrimonio, “Tres años de fomento cultural (2017-2019)”, Ministerio de Cultura y Patrimonio: 2020, 1.

²⁰² Herrera, *La reinención de los derechos humanos*, 114.

el cual se presione el acceso adecuado a bienes y servicios culturales o a la garantía de derechos a la educación y al trabajo de artistas escénicos desde lxs propixs artistas pese a los intentos realizados por forjar un grupo similar. Damián Criollo, explicó,

En general se han generado movimientos por necesidades específicas, por ejemplo, *la Red* es una especie de unidad de los teatros independientes, un poco para fijar los costos y condiciones de los teatros. Hay grupos de artistas que son más orgánicos a donde pertenecen por ejemplo Malayerba, pero sus acciones son más de facto y súper puntuales. Y la RAM (red de artistas en movimiento) nace por las condiciones precarias de los bailarines, pero al fin no quedó en nada, y se fue desarticulando. Históricamente no ha habido como una organización así muy fuerte, alguna vez se intentó hacer un sindicato, pero quedó en nada.²⁰³

Y la situación en Colombia es similar, Hugo Reyes explica “lo real es que cada uno por su lado y hacen su camino, tener una asociación como para que tengan la fuerza para demandas sociales no es la norma, no es que hay una federación de artistas, bailarines o músicos, la interacción con el Estado no es con movilizaciones que demanden sino gremios de artistas que acceden a proyectos impartidos por el Estado”.²⁰⁴

Posiblemente, esta situación puede ser un aspecto clave en cuanto demandas del campo cultural para acceder a derechos educativos y laborales. Si bien es cierto, no es el tema central de la presente investigación, sí constituye un paso a futuras investigaciones sobre la relación de grupos organizados y el reconocimiento de derechos humanos alcanzados.

1.5 Historicidad

La historicidad significa atender las causas históricas de un proceso social que le dio origen, por ejemplo, el desempleo: ¿cuándo se originó?; ¿quién tomó la decisión?; ¿y en qué situación se está al momento del análisis”.²⁰⁵ Corresponde analizar sobre la emergencia del sector cultural en la atención del Estado y cómo pasó a considerarse prioritario desde los derechos humanos.

En Latinoamérica, para las políticas culturales regionales a fines de los años 90’s se volvió necesario generar datos y levantar información específica del sector, de allí que, “a nivel nacional, las cuentas satélites de cultura han sido los instrumentos metodológicos más explorados en la región en la gestión de conocimientos de la economía creativa en las ciudades, en los países (México, Costa Rica, Argentina o Brasil), y en conjuntos de

²⁰³ Criollo, entrevistado por la autora, 15 de julio del 2022.

²⁰⁴ Reyes, entrevistado por la autora, 20 de junio del 2020, ver anexo 2.

²⁰⁵ Herrera, *La reinención de los derechos humanos*, 114.

países (Convenio Andrés Bello y Mercosur)".²⁰⁶ “La Organización del Convenio Andrés Bello de Integración Educativa, Científica, Tecnológica y Cultural – CAB, es un organismo intergubernamental, con personería jurídica internacional, creado en virtud del Tratado suscrito en Bogotá, el 31 de enero de 1970, sustituido en Madrid en 1990”.²⁰⁷ Su alcance incluye a Ecuador y Colombia, ambos países acogieron en su accionar ministerial a las Cuentas Satélites de Cultura – CSC, hacia procesos de políticas culturales.

Sin embargo, hay una diferencia en temporalidad respecto a lo descrito anteriormente, Colombia tiene acercamientos al CAB desde 2000, y Ecuador, desde 2012. De allí que, cuando se presentan las CSC, los datos levantados en torno al campo cultural y artístico varían en rango de temporalidad y cantidad. Es así que, mientras Colombia publicó sus primeros resultados de CSC en 2009 con información del período 2000-2007, y le permitió diseñar políticas públicas culturales con visión prospectiva como el planteamiento de la economía naranja en 2017, en Ecuador, por su parte, sus primeros resultados se publicaron en 2015 con información del período 2008-2014, visibilizando una diferencia de 8 años en levantamiento, generación y análisis de datos del campo cultural y artístico. Además, aquella información fue utilizada recién en 2017 para planificar la política pública nacional, mientras Colombia había diseñado ya políticas culturales desde el 2000 y para 2018 publicó nuevos resultados y datos del período 2006 – 2017.

Las artes en Colombia

En la década de los 90's, Colombia oficializó en su Constitución ser un país pluriétnico y multicultural, diversidad que aportó a los cambios culturales del país, sobre todo, la relación entre el Estado y la sociedad civil en el marco social y político de la guerrilla.²⁰⁸ Así, en 1997 se creó el Ministerio de Cultura, en medio de la crisis de gobernabilidad por el conflicto armado. Entonces, la cultura tuvo una plataforma política que se direccionó como una política de desarrollo del Estado y un eje de paz, abriendo un espacio presupuestal en el Ministerio de Hacienda para la cultura.²⁰⁹

²⁰⁶ Banco Interamericano de Desarrollo, Economía creativa en América Latina y el Caribe: mediciones y desafíos, Nota técnica N° IDB-TN-01488, agosto 2018, 7.

²⁰⁷ Organización del Convenio Andrés Bello de Integración Educativa, Científica, Tecnológica y Cultural, *Una década de las Cuentas Satélite de Cultura en Iberoamérica 2009-2019* (Panamá: Convenio Andrés Bello, 2020), 112.

²⁰⁸ Ana María Ochoa, *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*, (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2003), 24.

²⁰⁹ *Ibid.*, 35.

Se infiere que, la Ley General de Cultura - Ley 397 de 1997-, dictó fomentos y estímulos a la cultura y creó el Ministerio de Cultura, con el propósito de “representar a sectores artísticos, empresariales e intelectuales vinculados al mundo de la cultura, como medio para buscar una identidad común y convivir en paz”.²¹⁰ Aun así, la trayectoria de la cultura desde el Estado en Colombia inició en los años 60 con la creación del Instituto Colombiano de Cultura - Colcultura, que era “una entidad descentralizada adscrita al Ministerio de Educación Nacional, encargada de la elaboración, fomento de las artes y las letras; cultivo del folclore nacional, y establecimiento de las bibliotecas, museos y centros culturales”.²¹¹ Para los años 90, el Ministerio de Cultura asumió las funciones de Colcultura enfatizando la cohesión social y el papel que tiene de cara al posconflicto armado.

Las artes en Ecuador

No es sino hasta los años 90 que la cultura emergió en la realidad política del país debido al levantamiento indígena que abrió la discusión sobre la pluriculturalidad y multiculturalidad de las diferentes comunidades indígenas, pueblos afro ecuatorianos y montubios. Desde ese momento, el accionar del Estado debía responder también a la existencia de grupos sociales y culturales con necesidades específicas y sus particularidades. Aquello, permitió repensar y ampliar los debates en torno a la diversidad cultural y a todas sus formas, entre ellas, el patrimonio cultural, identidad cultural, expresiones culturales y creación artística, cuestionando acciones estatales que reproducían violencias específicas como el folclorismo, el racismo y la discriminación.

En ese contexto, la cultura hasta 2007 se encontraba gestionada desde el Estado a través del Ministerio de Educación y Cultura, enfocada en el analfabetismo, la enseñanza rural y urbana, y los currículos. Sin embargo, desde 2007, la cultura se separa a nivel institucional de la educación y adquiere funciones directas porque se vuelve un sector específico de intervención estatal con la creación del Ministerio de Cultura y Patrimonio.²¹² Cabe recalcar que, a partir de la Constitución de 2008, el artículo 388

²¹⁰ Colombia, Ministerio de Cultura, “Ministerio de Cultura, 20 años fortaleciendo el sector cultural del país”, 15/08/2017, párr. 8, <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Ministerio-de-Cultura,-20-a%C3%B1os-fortaleciendo-el-sector-cultural-del-pa%C3%ADs.aspx>

²¹¹ *Ibíd.*, párr. 9.

²¹² El Ministerio de Cultura fue creado en 2007 y está encargado de la política cultural de Ecuador, que antes era competencia de la subsecretaría de cultura adscrita al Ministerio de Educación. En 2013 el Ministerio de Cultura cambia su denominación a Ministerio de Cultura y Patrimonio.

menciona que la formulación e implementación de la política nacional de cultura será ejercida por el Ministerio de Cultura.²¹³

1.6 Relaciones sociales de producción

Son las “formas de relacionarse de quienes intervienen en la producción de bienes y servicios; tanto entre ellos mismos, como con la naturaleza”.²¹⁴

En torno a la educación, entre 1997 y 2007, las instituciones de educación superior relacionadas con el campo cultural y artístico eran reducidas en número tanto en Ecuador como en Colombia, de manera que, en Colombia había una universidad con una Facultad de Artes, y Ecuador, no tenía ninguna.²¹⁵ Una década y dos décadas después respectivamente, tanto en Ecuador como en Colombia, se abrieron espacios de formación en artes escénicas a nivel de educación formal, sin embargo, hasta 2021, la diferencia entre Ecuador y Colombia, sigue manteniéndose. Mientras Ecuador tiene cuatro universidades, tres de ellas públicas, Colombia tiene trece universidades (en diferentes municipios: Pasto, Bogotá, Cali, Cartagena, Medellín, Manizales) dentro de las cuales, las universidades privadas ofertan becas de acceso a sus estudiantes. Además, en torno a centros de educación no formal, las Casas de la Cultura en Colombia y pequeños emprendimientos, corporaciones y grupos culturales han asumido la educación no formal con apoyo del Estado descentralizado, y por su parte, en Ecuador, se han concentrado en colectivos independientes y pequeños teatros sin apoyo estatal.

Ahora bien, respecto a emprendimientos culturales, en Ecuador “se han identificado 976 emprendimientos en los sectores diseño y artes aplicadas, producción cinematográfica y audiovisual, artes escénicas, editorial y fonografía”,²¹⁶ sin embargo, al buscar en la página de la Superintendencia de bancos,²¹⁷ en los reportes estadísticos sobre compañías/empresas vinculadas a artes, cultura y producción artística con filtros de “danza, teatro, circo” no llegan ni a 100 concentradas en Quito y Guayaquil. Por su parte,

²¹³ Ecuador, *Constitución del Ecuador*, Registro oficial 449, 20 de octubre de 2008, art. 388.

²¹⁴ Herrera, *La reinención de los derechos humanos*, 114.

²¹⁵ Banco Interamericano de Desarrollo, *Las industrias culturales en América Latina y el Caribe: desafíos y oportunidades*, 2007, 42

²¹⁶ Ministerio de Cultura y Patrimonio, *Caracterización de los sectores de las industrias culturales Diagnóstico de las principales variables socioeconómicas* (Quito: Dirección de Información del Sistema Nacional de Cultura, 2018), 34.

²¹⁷ Ecuador, *sistema financiero público y privado*, 20 de febrero de 2022 https://estadisticas.superbancos.gob.ec/portalestadistico/portalestudios/?page_id=112

en Colombia, según datos del *informa Colombia*,²¹⁸ existen alrededor de 6409 empresas formales de actividades creativas, artísticas y de entretenimiento, con presencia diferentes departamentos y ciudades como Bogotá, Medellín, Boyacá, Antioquia, Valle del Cauca, Cali, bajo las mismas categorías de danza, teatro y circo.

Es necesario aclarar que los referidos emprendimientos pueden ser compañías, teatros, fundaciones, corporaciones y/o grupos de creación. Por lo tanto, en Ecuador se desarrollan actividades económicas de artes escénicas con un reducido número de emprendimientos registrados formalmente, por lo que es seguro que muchos otros se encuentren como actividades no formalizadas y allí no se puede garantizar derechos laborales a las y los trabajadores, visibilizando también la reducida convocatoria o interés que tienen artistas escénicos para crear MYPIMES. Mientras que, en Colombia, prácticamente el número de emprendimientos es mucho mayor por lo que, las condiciones de empleo tienen mayores posibilidades de darse bajo procesos de contratación con beneficios de ley o al menos remuneraciones que cubran los costos de producción y valoren los costos de producción, así como también, se observa mayor interés en formalizarse, situación que ha sido corroborado por las y los entrevistados respecto a los mayores beneficios que tienen al conformarse bajo una MYPIME o emprendimiento formal al momento de aplicar a convocatorias de municipios colombianos.

2. Análisis relacional – diamante ético

A nivel metodológico, para trabajar de forma analítica y práctica los derechos humanos, se debe elegir los ejes y elementos que más interesan al investigador/a, entonces se ha decidido relacionar cada elemento del eje conceptual con cada elemento del eje material de la siguiente forma:

Eje conceptual o vertical

²¹⁸ Colombia informa, *Listados de empresas dedicadas a Actividades creativas, artísticas y de entretenimiento*, 10 de febrero de 2022, 4. https://www.informacolombia.com/directorio-empresas/actividad/900_ACTIVIDADES-CREATIVAS-ARTISTICAS-Y-DE-ENTRETENIMIENTO?qPg=5

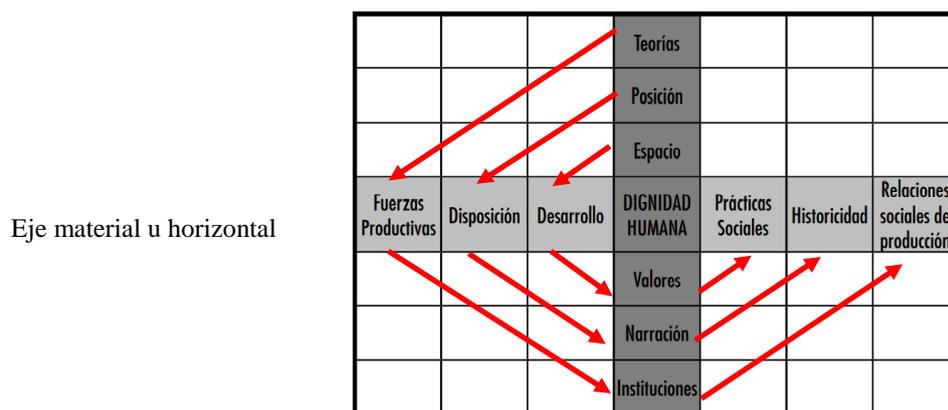


Figura 2. Relación elementos del diamante ético
Fuente y elaboración: Joaquín Herrera Flores, *La reinención de los derechos humanos*, 2008, 110.

2.1 Teorías, fuerzas productivas, instituciones y relaciones de producción

La primera relación analítica corresponde a mirar la educación y al trabajo desde el eje conceptual “teorías” y posteriormente conocer cómo sucede en la práctica aquella educación y trabajo para artistas escénicxs mediante el eje material “fuerzas productivas”. Una vez hecha la primera relación, corresponde observar ahora, desde el eje conceptual “instituciones”, cómo el Estado (Ecuador y Colombia) ha diseñado y planificado el ejercicio de los derechos a la educación y al trabajo de artistas escénicos desde sus Ministerios de Cultura, frente a aquello que se visibiliza en el eje material “relaciones sociales de producción”.

Este primer ejercicio reflexivo entre los elementos conceptuales y materiales de los derechos a la educación y al trabajo, propicia comprender que la educación y el trabajo de artistas escénicos no funciona igual que otras profesiones, que las instituciones del Estado ecuatoriano y colombiano a nivel normativo y de planificación del desarrollo intentan garantizar estos derechos sin reflexionar desde los derechos humanos sobre las particularidades que tienen las artes escénicas dentro del modo de producción capitalista y bajo un machismo estructural.

La educación es un proceso de enseñanza-aprendizaje relacional y contextualizada en situaciones concretas, es decir, en la vida cotidiana. Puede desarrollarse en espacios formales, no formales e informales, sin embargo, la educación formal, que valora los diplomas o credenciales, ha sido legitimada socialmente como aquella que define a una persona como profesional y abre la posibilidad de subsistencia o de ganancia.

Aun así, los Estados tienen la obligación de respetar, proteger promover y garantizar espacios educativos formales y no formales a todas las personas, para que

puedan formarse en una actividad libremente escogida como profesión, tal como refiere el Pacto de derechos económicos, sociales y culturales – PIDESC. Sobre este punto, a nivel institucional, el Ministerio de Cultura de Colombia tiene las funciones de fomentar la creación e investigación artística, “promover procesos de formación escolar para el desarrollo cultural, coordinar cualificaciones de artistas, promover formación artística con el objeto de ampliar y formalizar la oferta educativa en sus distintos niveles”.²¹⁹ Como puede observarse, en el derecho a la educación de artistas, Colombia se enfoca en la promoción, que es un estándar de derechos humanos que se implementa en el largo plazo, es decir, no es inmediato, pero que, a través de sus 13 universidades entre públicas y privadas en algunas ciudades como Bogotá, Pasto, Medellín, Cartagena, Cali, etc., ofertan la carrera de artes escénicas pero también, garantizan educación no formal puesto que dentro de sus instalaciones ofrecen procesos educativos con cursos y talleres a personas que desean formarse en artes escénicas, además, de ello, las casas de la cultura a nivel departamental han asumido procesos de formación no formal en conjunto con los municipios y los grupos y compañías de artistas.

Por su parte, el Ecuador, a nivel institucional tiene entre sus funciones fomentar la producción creativa, “promover la formación y profesionalización en las artes y la coordinación con instituciones que tienen a su cargo la formación y capacitación de artes escénicas y performance en el país”.²²⁰ Al igual que en Colombia, se enfoca en la promoción y el fomento que es a largo plazo, sin embargo, rastreando las instituciones de educación superior que ofertan la carrera de artes escénicas, solamente hay 4, ubicadas en 3 ciudades del país que no han potenciado procesos educativos no formales en sus instalaciones como el caso colombiano y tampoco han gestionado espacios de educación no formal con los municipios y grupos de artistas y compañías de artes escénicas.

Ahora bien, respecto al derecho al trabajo, la profesión de artista escénico todavía no se ha reconocido como una actividad de la cual se pueda obtener ganancia, y dado que, el trabajo en el capitalismo ya no es para la subsistencia sino para generar plusvalor generalmente por un proceso de explotación bajo una relación salarial, entonces, todo aquello de lo que no pueda obtenerse plusvalor no es considerada una actividad productiva. Y aunque el trabajo artístico-escénico independiente no es producido bajo

²¹⁹ Colombia, Ministerio de Cultura, “Decreto 1970 de 1997”, *Estatuto Orgánico por procesos Ministerio de Cultura*, 7.

²²⁰ Ecuador, Ministerio de Cultura y Patrimonio, *Acuerdo Ministerial* No. 018 del 28 de agosto del 2007, publicado en el Registro Oficial No. 171 de 17 de septiembre del 2007, *Estatuto Orgánico por procesos* Ministerio de Cultura.

una relación salarial, el precio de los productos de su trabajo tampoco permite cubrir a veces ni el costo de producción de una obra.

Colombia, a nivel institucional, respecto al trabajo, tiene entre sus funciones impartir lineamientos para analizar el trabajo artístico con sector privado creativo, gremios, academia y ciudadanía; “fortalecer las capacidades del capital humano en los sectores de la creatividad y de la economía naranja; diseñar estrategias para promover la empleabilidad del talento creativo en la economía naranja; calificar el otorgamiento de exenciones, descuentos tributarios y demás ventajas de orden fiscal”.²²¹ Ello ha propiciado el participación de colectivos, grupos, pequeños teatros y compañías de artes escénicas con el Estado, ha fomentado la formalización de actividades artísticas mediante la creación de MIPYMES, y, además, han otorgado incentivos tributarios a empresas generadoras de empleo a nivel descentralizado y departamental. De allí que, el número de trabajadores culturales de Colombia sea más de un millón en 2019, mientras que en Ecuador era de 16 000 personas para 2015.

Por su parte, Ecuador, a nivel institucional tiene la función de fomentar la producción creativa mediante incentivos a la creación, “coordinar la ejecución de los programas y estrategias que estimulan la libre producción y creación en artes escénicas y performance,”²²² las cuales no han logrado efectivizarse puesto que, lo incentivos de creación no están bien definidos a nivel de política pública, los fondos concursables no son una política a largo plazo, además, los beneficios tributarios no aclaran una especificidad para artistas pese a que lo refiere la Ley de Cultura, y, sobre todo, no ha logrado convocar a lxs artistas para formalizar sus actividades productivas bajo la figura de compañías o micro empresas, al contrario, se han quedado como grupos culturales, colectivos independientes y pequeños teatros o emprendimientos que no reciben apoyo estatal en sus espacios independientes de *forma permanente*, aun cuando se encuentren registrados en el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales – RUAC.

Las funciones de los Ministerios de Cultura a través de sus estatutos orgánicos todavía no responden a las necesidades reales de artistas ecuatorianos y colombianos, y aunque en Colombia exista más claridad en acciones estatales, ello no da cuenta que las

²²¹ Colombia, Ministerio de Cultura, “Decreto 1970 de 1997”, *Estatuto Orgánico por procesos Ministerio de Cultura*, 8.

²²² Literal h) Establecer incentivos y estímulos para que las personas, instituciones, empresas y medios de comunicación inviertan, promuevan, apoyen, desarrollen y financien actividades culturales del artículo 104 sobre las obligaciones del Estado con las artes, la creación, las industrias culturales y creativas, y la innovación.

condiciones de educación y trabajo mejoren para todas las personas artistas, por ello, pese a que las personas entrevistadas en la presente investigación reconocieron el trabajo del Estado colombiano, también se evidenció que hace falta ampliar los marcos de acción hacia los estándares de accesibilidad y adaptabilidad.

Además, pese a que todas las personas que trabajan deberían tener seguro social como lo establece la ley de seguridad social en Colombia y Ecuador, pero para el caso específico de las artes escénicas, su particularidad es que, no necesariamente todas las personas que trabajan son afiliadas por sus empleadores, y no siempre las y los empleadores escénicos independientes generan suficientes recursos para ofrecer estabilidad laboral a sus trabajadores, porque hay que recordar que no todas las microempresas crecen y reciben apoyo continuo, de hecho, muchas se desenvuelven en la informalidad, además, no todos los emprendimientos se sostienen por los ingresos que genera el consumo de la población en general, es decir, por leyes del mercado y oferta y demanda, sino que se sostienen por redes y actividades no subsumidas por completo al capital. Y finalmente, no todos los artistas escénicos independientes logran generar ingresos para afiliarse voluntariamente.

Para concluir, sea en relación de dependencia o un trabajo independiente, el Estado no puede dejar de lado su responsabilidad en torno a políticas laborales, de protección social y de políticas fiscales, que permitan la mejora y adaptabilidad de modalidades contractuales, modalidades de trabajo, fijación de salario mínimo, estímulos fiscales para ampliar la garantía del seguro social de las y los trabajadores. Si un trabajo bajo relación salarial o un trabajo de producción independiente, no logra retribuir el costo de la fuerza de trabajo invertida en la producción de bienes y servicios culturales, entonces no sería ni una actividad racional y ética porque ello significa que no alcanza a satisfacer y cubrir necesidades de sus productores, y tampoco la noción de ingresos justos y proporcionales en el marco de la dignidad humana protegida y garantizada por el Estado.

2.2 Posición, disposiciones, narraciones e historicidad

El siguiente análisis relacional constituye el eje conceptual “posición” con el eje material “disposiciones”, posteriormente articularlo al eje conceptual “narraciones” y este a su vez con el eje material “historicidad”.

La lectura del análisis relacional parte de las causas históricas para que la educación de artistas se haya quedado en la no formalidad y el trabajo, en la precariedad.

Tanto en Colombia como en Ecuador, el reconocimiento constitucional de los Estados como pluriétnicos y multiculturales marcó un hito en la institucionalización de la cultura a través de la creación de un Ministerio de Cultura, 1997 en Colombia y 2007 en Ecuador. Asimismo, la cultura en Colombia se institucionalizó como una plataforma política para la paz y la convivencia en el marco del conflicto armado, y en Ecuador, como plataforma política de la revolución cultural del gobierno de Rafael Correa.

Ahora bien, más allá de eso, el reconocimiento de la cultura debe ir acompañado de política pública, que se refleja por la planificación del desarrollo, la cual, requiere de diagnósticos estratégicos que analicen las causas de aquello que ingresa en la agenda pública como problemas sociales. Los diagnósticos, a su vez, necesitan de datos e información actualizada, que en Colombia y Ecuador es gestionada gracias al Convenio Andrés Bello – CAB y sus Cuentas Satélites de Cultura – CSC.

Aun así, las acciones culturales llevadas a cabo por una entidad competente como el Ministerio de Cultura empezaron a implementarse con su creación, 1997 en Colombia y 2007 en Ecuador, pero, antes de las fechas no se habían articulado a la planificación del desarrollo ni a los planes nacionales de desarrollo. Las consecuencias se reflejaron en los derechos a la educación y al trabajo para artistas escénicos, que antes de los 90's no formalizaron carreras en artes escénicas y tampoco valorizaron el trabajo escénico como una actividad productiva. Por tal motivo, la posición de artistas escénicos independientes de la presente investigación pertenece al ámbito no formal en educación y precarizado en el trabajo.

Respecto a la educación, como se mencionó en páginas anteriores, los procesos educativos formales legitiman el ejercicio profesional, que, aunque no garantizan conseguir un empleo, si remarcan la diferencia al momento de valorar el costo de producción de sus bienes y servicios, al considerarla como una actividad productiva y no como una actividad reproductiva, perteneciente al mundo doméstico y feminizada. Los espacios educativos formales para artes escénicas no son suficientes, ni accesibles, ni adaptables, así como tampoco, los espacios no formales, que son desatendidos por el Estado, especialmente en Ecuador, dado que en Colombia hay acciones concretas para fomentar la educación no formal de artistas desde la descentralización, aunque hace falta garantizar mayor accesibilidad.

Respecto al trabajo, sus posibilidades de generar ingresos que cubran los costos de producción de sus bienes y servicios, así como su seguro social, son reducidas. Son artistas en posiciones subordinadas a mercados de trabajo precarios y un débil

cumplimiento de la normativa existente, especialmente en Ecuador, donde la institución competente no ha desarrollado a nivel orgánico dentro de sus estatutos, objetivos y funciones, estrategias claras para derechos de artistas escénicos. Y aunque en Colombia haya mayor claridad de funciones desde el Ministerio de Cultura, hace falta ampliar el estándar de accesibilidad y adaptabilidad, como ya se ha referido oportunamente.

Aquello ha provocado desde el eje material “disposiciones”, que las experiencias de artistas escénicos en educación y trabajo no reflejen niveles de satisfacción y bienestar, pues las condiciones del ejercicio profesional no son las más óptimas para reproducir su vida. Es así que, las experiencias de artistas de amplia trayectoria dan cuenta de un Estado ausente hasta inicios del siglo XXI, Luis Miguel Cajiao, Susana Nicolalde, Alejandra Ponce y Damián Criollo quienes se formaron con procesos de educación no formal, por la ausencia de instituciones de educación superior que oferten carreras de artes escénicas (teatro, danza y circo). De manera que, optaron por formarse en teatros de grupo y pequeños teatros como el Cronopio y el Malayerba, y también, casos donde tuvieron que emigrar para formarse en otros países como Francia y Argentina. Es decir, la oferta de educación formal no estuvo garantizada por el Estado ecuatoriano al no configurar políticas culturales que faciliten a las personas formarse en artes escénicas a través de instituciones de educación superior, pero tampoco se garantizaron procesos de enseñanza-aprendizaje no formales mediante un trabajo articulado con pequeños teatros o grupos de creación ecuatorianos.

Por otro lado, en el caso de Colombia, artistas de amplia trayectoria como Yuliana Vélez, Nadier Palacio, Gislayne Peña y Hugo Reyes, se formaron en artes escénicas dentro de instituciones de educación superior ya sea como parte de la oferta académica, o como cursos y certificaciones dictadas dentro de las universidades mediante convenios con el gobierno central. De allí que, no tuvieron que cambiar su lugar de residencia como en el caso de Ecuador, lo cual implica un gasto extra de pasajes, estadía y estudios, y va en detrimento del estándar de asequibilidad.

En torno al derecho al trabajo, las y los artistas escénicos de Ecuador han trabajado en mercados precarizados que no garantizan el acceso a seguridad social y los precios de los bienes y servicios producidos no cubren el costo de producción de los mismos, por lo que, satisfacer necesidades materiales es complicado. Con sus proyectos independientes pocos han recibido apoyo del Estado y tampoco hay política pública que fomente proyectos de creación, de manera que, los emprendimientos no dan un salto a la formalización para compañías o microempresas. Además, las horas de trabajo superan las

8 horas diarias, los tiempos de la vida personal confluyen con la vida laboral, las lesiones como lumbalgias, tendinitis no pueden ser asumidas por un seguro de salud, tampoco hay opciones alternativas o particulares para reconocer un seguro social al menos durante el proceso de creación y puesta en escena, y la sociedad en general aun no reconoce al trabajo escénico como un trabajo productivo por lo que, apuntarle al sector independiente no debería sostenerse solamente desde la convicción del artista y su deseo de creación, sino también desde el Estado con derechos laborales.

Por su parte, las experiencias de artistas escénicos en Colombia se concentran en grupos de creación participando en convocatorias municipales, y conformando compañías con incentivos tributarios que son contratados por las propias entidades públicas o con la oportunidad de trabajar fuera del país, posibilitando el trabajo independiente formal, claro está, no logra llegar a todos los artistas. Asimismo, el acceso a seguridad social depende de un seguro subsidiado por el Estado y los ingresos del presupuesto nacional destinaron el impuesto de las telefónicas para artes y deportes.

El problema de la no formalidad no atendida por el Estado es que van configurando relaciones de educación y trabajo bajo condiciones y situaciones concretas que limitan la satisfacción de necesidades materiales e inmateriales de vida. Aquellas condiciones respecto a educación y trabajo de artistas escénicos independientes, son no formales, y las situaciones en la forma de educarse y de trabajar son precarizadas porque la accesibilidad, aceptabilidad, adaptabilidad y aceptabilidad no han sido promovidas, ni garantizadas por el Estado.

Los hechos concretos de las condiciones materiales e inmateriales donde los artistas estudian y trabajan, son los bienes, también materiales e inmateriales. Aquellos bienes respecto a educación son la infraestructura en educación superior formal con carreras de artes escénicas e infraestructura adecuada en educación no formal, la distancia entre sus viviendas y los centros de formación, los costos de educación formal o no formal, las becas de estudio, es decir, todo aquello que concrete la educación en un espacio y tiempo determinado, que claramente no ha existido de forma integral en Ecuador, y en Colombia, ha sido reducido. Y, por otro lado, respecto al trabajo, los bienes implican contratos de trabajo con seguro social, jornadas laborales de ocho horas, remuneraciones justas y que cubren el costo de producción de sus obras, derecho a vacaciones y seguro de enfermedad, invalidez o muerte, etc. que todavía implica una lucha continua de la mano del reconocimiento de artista como profesional y la valorización de su actividad como un trabajo productivo.

2.3 Espacio, desarrollo, valores y prácticas sociales

Para concluir, el último análisis relacional responde al eje conceptual “espacio” frente al eje material “desarrollo” y aquello, con el eje conceptual “valores” y el eje material “prácticas sociales”.

El espacio en este caso, será el campo cultural, el cual es construido por quienes ejercen el poder, es decir, estructuras de dominación, en donde las luchas y conflictos se dan en torno a la apropiación de un determinado capital. El campo artístico, dentro del campo cultural, mantiene una aparente autonomía porque no es posible una separación exhaustiva entre capital simbólico y económico, puesto que, existe un interés por obtener ingresos de una actividad económica como lo es el trabajo escénico. Aun así, la principal lucha dentro del campo artístico es el reconocimiento de su trabajo como una actividad productiva, y dado que, todavía no se ha logrado su reconocimiento, la producción de artes escénicas está sostenida por relaciones de camaradería y amistad que son feminizadas, inferiorizadas y subvaloradas.

¿Qué condiciones sociales, económicas y políticas han influido en el campo cultural? Bueno, los planes de desarrollo nacionales son parte de la planificación del desarrollo de Ecuador y Colombia, y desde el 2000 incluyeron el enfoque de derechos humanos dentro de los planes estratégicos institucionales y POA dentro del accionar de las instituciones, ya analizadas en un eje conceptual anterior. En Colombia, hubo siete planes nacionales de desarrollo, los cuales promueven la descentralización de la cultura y el trabajo interinstitucional para la promoción y garantía del derecho a la educación de artistas, haciendo falta fortalecer el estándar de accesibilidad y aceptabilidad. Respecto al trabajo se enfocaron en el “fortalecimiento de técnicas y oficios fundamentales para la creación de productos culturales, la inclusión en el sistema de seguridad social con mecanismos diferenciados de aporte acorde a niveles socioeconómicos, y la generación de empleo con el apoyo a micros, pequeñas y medianas empresas culturales, cooperativas y otras formas productivas, haciendo falta ampliar el estándar de accesibilidad”.²²³

Por su parte, en Ecuador, la planificación del desarrollo se enfocó en la creación y consolidación de industrias culturales en el país, la inversión en el fomento y promoción de industrias culturales y procesos creativos,²²⁴ sin embargo, los resultados a nivel

²²³ Colombia, Departamento Nacional de Planeación, *Planes Nacionales de Desarrollo 2006-2010, 2010-2014 y 2014-2018*.

²²⁴ Ecuador, Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, *Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013* (Quito: Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo), 2013.

descentralizado no son claros, así como tampoco el trabajo interinstitucional. Además, la planificación de desarrollo 2017-2021 no determinó ni una política ni un lineamiento estratégico directo sobre procesos de formación y trabajo para artistas escénicos, impactando directamente en la calidad de políticas públicas para artistas escénicos respecto a educación y trabajo.

Todo lo anterior influye en la dignidad para artistas escénicos, y los valores de libertad e igualdad. No ejercen su profesión con libertad de expresión, muchas veces cooptada por las instituciones del Estado cuando intentan acceder a los reducidos concursos o fondos, y tampoco, pueden formarse en condiciones de igualdad puesto que, los estándares de accesibilidad y asequibilidad no son suficientes por la ausencia de un número representativo de instituciones de educación superior o espacios no formales con apoyo del Estado.

Para concluir, la precariedad del trabajo y el reducido apoyo en educación no formal, todavía no ha forjado y consolidado un movimiento o grupo social organizado desde el elemento material “prácticas sociales”, puesto que los intentos tanto en Ecuador como en Colombia se han ido desarticulando.

3. Educación y trabajo en Colombia y Ecuador frente al marco de protección de derechos humanos

Ahora corresponde conocer minuciosamente, en qué medida las obligaciones de respetar, proteger, promover y garantizar los derechos a la educación y al trabajo contenidas de forma explícita en pactos, declaraciones y procedimientos especiales de derechos humanos, han sido considerados e incluidos en la normativa nacional (Constitución, ley de educación, código del trabajo, ley de cultura, ley de mipymes, ley de seguridad social) de cada Estado analizado.

Se debe recalcar que las obligaciones de proteger, respetar, promover y garantizar presentes en instrumentos internacionales de derechos humanos, son aquellas que de forma explícita refieren “respeto, promoción, protección y garantía”, por ello, la comparación se realiza en torno al determinado instrumento que refiera alguna de las 4 obligaciones del Estado frente a toda la normativa nacional, para conocer si ha sido considerada o no, y cómo.

Obligación de respetar

Es una obligación de inmediato cumplimiento. La Observación General N° 13 sobre el derecho a la educación especifica que los Estados deben evitar medidas que obstaculicen el derecho a la educación al no cerrar escuelas privadas.²²⁵ Al revisar la Constitución, Ley de Cultura y Ley de Educación de Colombia y Ecuador, la obligación de respetar de la Observación General N° 13 no ha sido acogida en la normativa nacional de Colombia y Ecuador. Sin embargo, sobre la educación la Constitución de Ecuador refiere que se centrará en el marco del respeto a los derechos humanos, y la de Colombia, que formará al colombiano en el respeto a los derechos humanos, pero en ningún caso se hace mención a evitar medidas que obstaculicen la educación.

Obligación de proteger

Es una acción de cumplimiento inmediato, pero también progresivo, para prevenir violaciones cometidas por terceros. Está presente de manera general en la Recomendación relativa a la condición del artista de la UNESCO (protección de la libertad de creación de artistas); la Convención de la Diversidad cultural de la UNESCO (protección de la diversidad de las expresiones culturales fruto de la libertad de creación); y de manera específica, en la Observación general N°13 (proteger la accesibilidad cuando padres o empleadores impiden que asistan a la escuela).

Al revisar la Constitución, Ley de Cultura y Ley de Educación de Colombia y Ecuador, la obligación de proteger de la Observación General N° 13 no ha sido acogida en la normativa nacional de ambos países. Sin embargo, la Constitución y la Ley de Cultura de Ecuador establecen que el sistema nacional de cultura debe proteger la diversidad de las expresiones culturales. Y la Constitución de Colombia, establece que el Estado debe proteger la diversidad étnica y cultural acogiendo lo establecido en la Convención de la Diversidad cultural de la UNESCO.

Obligación de garantizar

Significa asegurar, tomar medidas, organizar el aparato gubernamental y las estructuras del poder público, con base al principio de efectividad. La obligación de garantizar respecto a asegurar la utilidad de la formación, la calidad de los sistemas de educación y la transferencia de competencias, se encuentra en los convenios sobre la política de empleo y sobre el desarrollo de los recursos humanos de OIT.²²⁶ Asimismo, el

²²⁵ ONU Comité de derechos económicos, sociales y culturales, *Observación General N°13 El derecho a la educación*.

²²⁶ OIT, Conferencia General, *Convenio sobre la política de empleo*, 9 de Julio 1964 C122.

Informe del relator especial sobre el derecho a la educación refiere que el Estado debe garantizar la calidad de conocimientos teóricos y prácticos necesarios, y de los sistemas de educación y formación técnica y profesional. Además, la obligación de garantizar incluye los estándares de derechos humanos, acorde sus principios de efectividad: no discriminación (adaptabilidad), accesibilidad, asequibilidad y aceptabilidad.

Ahora bien, al revisar la Constitución de Ecuador, esta sí acoge lo referido en DUDH y el PIDESC bajo los estándares de accesibilidad, asequibilidad y adaptabilidad al referir igualdad e inclusión social, acceso universal, permanencia, movilidad y detalla el aprendizaje de forma escolarizada y no escolarizada, democratizar el acceso a una oferta de educación artística. Sin embargo, la especificidad del derecho a la educación sobre asegurar la calidad de los sistemas de educación y la transferencia de competencias; garantizar la calidad de conocimientos teóricos y prácticos necesarios; la calidad de los sistemas de educación y formación técnica y profesional; y garantizar la condición equitativa y consideración a la profesión de artistas, presentes en los convenios de OIT, recomendaciones de UNESCO, e Informe del relator especial sobre el derecho a la educación, no se encuentran en la Constitución de Ecuador.

Por su parte, en el caso de Colombia, la Constitución sí acoge lo referido en la DUDH y el PIDESC sobre acceso universal, sin embargo, al igual que en Ecuador, no incluye lo referido en los convenios de OIT, declaración y recomendación de UNESCO, e Informe del relator especial sobre el derecho a la educación, todos con base al estándar de aceptabilidad.

Avanzando con el análisis, respecto a la Ley de Cultura de Ecuador, en lo que respecta a asegurar la calidad (aceptabilidad) de los sistemas de educación y la transferencia de competencias establecidas en los convenios de OIT y el Informe del relator especial sobre el derecho a la educación, sí ha sido incorporado en el art. 16 de la Ley de Cultura al mencionar el “identificar necesidades y determinar perfiles profesionales para programas de educación y formación, con el fin de generar talento humano mediante mecanismos de certificación de competencias,”²²⁷ además, garantizar la consideración a la profesión de artistas presente en la Recomendación relativa a la condición del artista sí se menciona en la Ley de Cultura respecto a la validación de conocimientos y reconocimiento de trayectorias artísticas, sin embargo, la condición equitativa de su profesión no ha sido incluida en la Ley de Cultura. Cabe recalcar, que la

²²⁷ Ecuador, Asamblea Nacional, *Ley Orgánica de Cultura*, Oficio No. SAN-2016-2272, diciembre 2016, art. 16.

Ley de Cultura al igual que la Constitución del Estado ecuatoriano sí reconoce la educación no formal, por lo que, ha integrado lo referente en la DUDH.

Respecto a Colombia, sobre garantizar el derecho a la educación, la Ley de Cultura sí incorpora lo establecido en los convenios de la OIT (política de empleo y desarrollo de los recursos humanos) y el Informe del relator especial sobre el derecho a la educación sobre asegurar y garantizar la calidad de los sistemas de educación y transferencia de competencias, al establecer que deben garantizarse convenios con las instituciones de educación superior para satisfacer el desarrollo de actividades artísticas con su respectiva infraestructura, asimismo, al establecer que deben estar comprometidas con la formación y especialización de los creadores artísticos con programas académicos de nivel superior. Aun así, la Ley de Cultura de Colombia no ha incorporado lo referido en la Recomendación relativa a la condición del artista, respecto a garantizar la condición equitativa y consideración a la profesión de artistas.

Ahora bien, al revisar la Ley de Educación de Ecuador, ésta sí acoge lo establecido en los convenios de OIT y el Informe del relator especial sobre el derecho a la educación, al establecer que la educación superior es un derecho cuyo ejercicio efectivo permita acceder a una educación profesional y de excelencia.²²⁸ Además, incorpora lo establecido en la DUDH y el PIDESC sobre asegurar el goce de todos los derechos, “asegurar a los artistas a ser partícipes de los procesos de enseñanza en el Sistema de Educación Superior”.²²⁹ Respecto a garantizar la condición equitativa y consideración a la profesión de artistas de la Recomendación relativa de UNESCO, la Ley de Educación de Ecuador “enfatisa el reconocimiento de la cultura y las artes como productoras de conocimientos y constructoras de nuevas memorias”.²³⁰

Por su parte, la Ley de Educación de Colombia sí incorpora lo establecido en el Informe del relator especial sobre el derecho a la educación, la calidad de conocimientos teóricos y prácticos necesarios, y de los sistemas de educación y formación técnica y profesional, al referir que “la educación como proceso de formación permanente, personal, cultural y social incluye el acceso al conocimiento, la ciencia y la técnica”.²³¹ Asimismo, acoge la Recomendación relativa a la condición del artista respecto a

²²⁸ Informe del relator especial. El derecho a la Educación. A/71/358 (DUDH).

²²⁹ ONU Asamblea General. *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. 16 de diciembre 1966, art. 14.

²³⁰ Ecuador, *Ley Orgánica de Educación Superior*, Registro Oficial Suplemento 298, 12 de octubre de 2010.

²³¹ Colombia, *Ley General de Educación*, 1994, art. 5.

garantizar la condición equitativa y consideración a la profesión de artistas cuando la Ley de Educación garantiza “el fomento de la investigación y el estímulo a la creación artística en sus diferentes manifestaciones”.²³² Sin embargo, no hay una referencia de asegurar la utilidad de la formación y la transferencia de competencias, de los convenios sobre la política de empleo y sobre el desarrollo de los recursos humanos de OIT.

Pese a que las Constituciones de Ecuador y Colombia son bastante garantistas y establecen la accesibilidad y asequibilidad como principios básicos bajo la igualdad y no discriminación, los instrumentos jurídicos como la Ley de Cultura y la Ley de Educación, por su parte, en el derecho a la educación de artistas no exponen ni establecen estándares de asequibilidad ni adaptabilidad.

Obligación de promover

Significa desarrollar condiciones para que se conozcan los derechos de las personas como titulares de derechos, implica el fomento y la creación de condiciones. Se encuentra en la DUDH (promoción del progreso social); en el Convenio 142 sobre el desarrollo de los recursos humanos de OIT (“desarrollar sistemas abiertos, flexibles y complementarios de enseñanza general técnica y profesional, dentro del sistema oficial de enseñanza y fuera del sistema oficial también”);²³³ en la Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos N° 195 de la OIT (“promoción de oferta de formación con calidad para que las personas y empresas satisfagan sus necesidades, y la certificación de las aptitudes profesionales formal y no formal”);²³⁴ en la Recomendación de la enseñanza y formación técnica y profesional - EFTP de la UNESCO (“promoción de sistemas de reconocimiento, convalidación y acreditación de los conocimientos, destrezas y competencias adquiridos mediante el aprendizaje no formal e informal”).²³⁵

Al revisar la Constitución, la Ley de Cultura y la Ley de Educación de Ecuador la Constitución sí acoge lo establecido en el Convenio 142 sobre el desarrollo de los recursos humanos de OIT (“sistemas complementarios de enseñanza general técnica y profesional en el sistema oficial de enseñanza y fuera del sistema oficial de enseñanza”).²³⁶ En la misma línea, incluye lo establecido en la Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos N° 195 de la OIT (certificación de las aptitudes profesionales

²³² *Ibíd.*

²³³ OIT, *Conferencia General sobre el desarrollo de los recursos humanos* art. 1

²³⁴ OIT, *Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos*, 31.

²³⁵ UNESCO. *Recomendación relativa a la enseñanza y formación técnica y profesional (EFTP)* 2015, 31.

²³⁶ OIT, *Conferencia General sobre el desarrollo de los recursos humanos*.

adquiridas de manera formal y no formal) sin embargo, no se ha promocionado ni desarrollado la calidad de los procesos educativos no formales de artistas escénicos.²³⁷ Finalmente, la Constitución del Ecuador sí incluye que el aprendizaje se desarrollará de forma escolarizada y no escolarizada, aun así, hace falta el estándar de aceptabilidad sí mencionado en normativa internacional, y no incluye ningún otro estándar (asequibilidad, adaptabilidad y accesibilidad).

Por otro lado, en el caso de Colombia, al revisar la Constitución para analizar la promoción del derecho a la educación de artistas, no incluye nada de lo establecido en el Convenio 142 sobre el desarrollo de los recursos humanos de OIT, la Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos N° 195 de la OIT, y la Recomendación de la enseñanza y formación técnica y profesional - EFTP de la UNESCO. Aun así, sí menciona que “las ocupaciones, artes y oficios que no exijan formación académica son de libre ejercicio, es decir, no hay impedimento en el ejercicio profesional aun cuando no se haya hecho bajo educación formal”.²³⁸

Ahora bien, la Ley de Cultura de Ecuador sí se expone que la educación puede ser en un ámbito formal y no formal. Sobre este punto, va acorde al Convenio 142 sobre el desarrollo de los recursos humanos de OIT, a la Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos N° 195 de OIT y a la Recomendación de la enseñanza y formación técnica y profesional - EFTP de la UNESCO, cuando determinan que los sistemas de formación deben ser complementarios a la enseñanza general técnica y profesional dentro del sistema oficial de enseñanza y fuera del sistema oficial, que se deben reconocer aptitudes profesionales adquiridas de manera formal y no formal, y la promoción de sistemas de reconocimiento de aprendizaje no formal e informal.²³⁹ De hecho, la Ley de Cultura, desde la promoción del derecho a la educación establece que el Estado debe propiciar experiencias de enseñanza-aprendizaje no formal.

En el caso de Colombia, la Ley de Cultura es bastante explícita sobre el fomento de las actividades artísticas, entre ellas, los estímulos para la promoción y fortalecimiento de la actividad artística y cultural mediante talleres de formación artística (es decir, no formal), “apoyo a personas y grupos dedicados a actividades culturales, incentivos y créditos especiales para artistas en el campo de la formación e investigación a nivel

²³⁷ OIT, *Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos*.

²³⁸ Colombia, *Constitución Política de Colombia*, 7 de julio de 1991, art. 26.

²³⁹ OIT, *Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos*.

individual y colectivo”.²⁴⁰ Por tanto, Colombia va acorde al Convenio 142 sobre el desarrollo de los recursos humanos de OIT, a la Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos N° 195 de OIT y a la Recomendación de la enseñanza y formación técnica y profesional - EFTP de la UNESCO.

Por lo tanto, en la obligación de promover el derecho a la educación, el instrumento más garantista en Ecuador es la Constitución y la Ley de Cultura, y en el caso de Colombia es muy explícito en la Ley de Cultura. Aun así, bajo la experiencia de artistas escénicos se puede visualizar la falta de implementación de la normativa con todos los estándares en ambos Estados.

Derecho al trabajo

Obligación de respetar

Es una obligación de inmediato cumplimiento. Al igual que en el derecho a la educación, está presente de manera general en la Declaración Universal de Derechos Humanos – DUDH y el Pacto de derechos económicos, sociales y culturales – PIDESC al referir que los Estados deben asegurar el respeto efectivo a los derechos humanos. No hay especificidad de los instrumentos analizados respecto a respetar el derecho al trabajo de artistas escénicos.

Sin embargo, la Constitución del Ecuador, sobre respetar el derecho al trabajo sí refiere “el pleno respeto a la dignidad, remuneraciones y retribuciones justas y el desempeño de un trabajo saludable y libremente escogido o aceptado, de las personas trabajadoras”.²⁴¹ Y en el caso de Colombia, dado que respetar es *no hacer no hacer* y *evitar* que otros hagan, hay una mención explícita sobre “un trabajo en condiciones dignas y justas donde los contratos, acuerdos y convenios de trabajo no menoscaben la libertad, la dignidad humana ni los derechos de los trabajadores”.²⁴² En este sentido, Colombia asume la obligación de respetar el derecho a trabajo en condiciones dignas para que los contratos, acuerdos y convenios de trabajo no vayan en detrimento de los trabajadores, es decir, regular el pago del trabajo y valorar el mismo dentro de las relaciones laborales. Y por su parte, Ecuador asume la obligación de respetar el derecho al trabajo, exponiendo el respeto a la dignidad, remuneraciones y retribuciones justas de las personas trabajadoras, es decir, reconociendo remuneraciones justas por el trabajo realizado.

²⁴⁰ Colombia, *Ley General de Cultura, Ley 397 de 1997*, art. 17.

²⁴¹ Ecuador, *Constitución del Ecuador*, Registro oficial 449, 20 de octubre de 2008, art. 326.

²⁴² Colombia, *Constitución Política de Colombia*, 7 de julio de 1991, art. 25.

Aun así, como se verá en las experiencias de artistas, tanto en Colombia como en Ecuador, la implementación de la normativa existente no se visibiliza en la realidad de artistas escénicos, muchos no reciben un pago justo por su trabajo, no tienen seguro social, y todavía se sostienen por relaciones de camaradería.

Asimismo, la Ley de Cultura de Ecuador de manera específica sobre el derecho al trabajo determina que el ente rector del trabajo y el Ministerio de Cultura para respetar los derechos de los trabajadores artistas, debe “establecer condiciones mínimas de inclusión en el régimen laboral considerando las características propias del ejercicio de sus actividades”.²⁴³ Y, en el caso de Colombia, no hay especificidad sobre el respeto al derecho al trabajo de artistas en la Ley de Cultura, pero de manera general establece el “respeto de los derechos humanos, la convivencia, la interculturalidad, el pluralismo como valores culturales fundamentales”.²⁴⁴

Por su parte, el respeto al derecho al trabajo de artistas escénicos independientes no está siendo garantizado en el Código del Trabajo de Ecuador, puesto que, solamente enfatiza el respeto a los derechos y cumplir con las obligaciones de empleadores y trabajadores, es decir, trabajadores en relación de dependencia, pese a que la DUDH establece el respeto universal y efectivo de los derechos humanos de todas las personas y no solamente, en este caso, trabajadores en relación de dependencia.²⁴⁵ Además, el Código del trabajo establece que nadie puede ser obligado a realizar trabajos gratuitos y tampoco trabajar sin un contrato y remuneración correspondiente, se debe aclarar que los contratos de trabajo tienen razón de existencia bajo una relación de dependencia, sin embargo, las y los artistas escénicos independientes no están en una relación de dependencia a menos que, su producción sea contratada por un tiempo determinado, que sería un tipo de contrato denominado “ocasional” u otro denominado “de temporada”, que generalmente acceden artistas cuando el empleador es el propio Estado o alguna entidad del sector privado.

Lo que se evidencia es que, hace falta esclarecer o especificar el respeto a la remuneración, al trato digno y al reconocimiento de su profesión en el caso de trabajadores independientes que no gozan de un contrato de trabajo puesto que, no siempre sus servicios son contratados por un tiempo determinado y definido para estar en

²⁴³ Ecuador, Asamblea Nacional, *Ley Orgánica de Cultura*, Oficio No. SAN-2016-2272, diciembre 2016, art. 16.

²⁴⁴ *Ibíd.*

²⁴⁵ Ecuador, *Código del Trabajo*, Registro Oficial Suplemento 167, 16 de diciembre 2005.

relación de dependencia, pero ello no quita que su trabajo no debe ser gratuito y que el precio de sus obras siempre deben cubrir el costo de producción, es decir, pagar por su trabajo de creación. Sobre este tema, desde el código del trabajo sí se establece a igual trabajo igual remuneración, sin embargo, nuevamente sólo para trabajadores en relación de dependencia, pero desde el campo independiente a menos que tenga algún tipo de trabajo ocasional, no se remunera el trabajo del trabajador, sino que, se paga el precio del producto de su trabajo como una mercancía, lo cual, a través de experiencias de artistas se conoce que muchas veces ese precio o alcanza a cubrir el costo de producción. Aun así, acorde a recomendaciones de OIT, la Ley de Cultura podría incluir un tipo contrato en relación de dependencia denominado *trabajo autónomo o por cuenta propia económicamente dependiente* y que se encuentra en el límite entre el empleo asalariado y el trabajo independiente a partir del cual, el contrato de trabajo es un contrato de prestación de servicios con la entidad compradora que no asume la responsabilidad de pagar seguridad social, sin embargo, si el 75% del bien o servicio es comprado por una sola entidad regularmente, entonces, el productor no tiene en realidad autonomía, puesto que hay un control de la forma en que el individuo interactúa con el mercado, por ello, las obligaciones tributarias y las responsabilidades de protección no pueden obviarse. Es así que, desde la OIT se ha empezado a proponer medidas de protección social a este tipo de trabajadores, en el marco de nuevas relaciones laborales más allá de las conocidas. Y ello, puede ser un reto desde la Ley de Cultura, el código del trabajo y la propia Constitución, respecto a derechos de artistas escénicos independientes tanto en Ecuador como en Colombia.

Colombia, a su vez, en el Código Sustantivo de Trabajo, sobre el respeto al derecho al trabajo de artistas escénicos, enfatiza la necesidad de existencia de un contrato de trabajo, el cual “requiere de una actividad realizada por el trabajador, la continuada subordinación y dependencia del trabajador respecto del empleador sin que afecte el honor, la dignidad y los derechos mínimos del trabajador, y, además, se requiere que haya un salario como retribución al servicio”.²⁴⁶ En ese sentido, el trabajo de artistas escénicos independientes sí es una actividad, pero no se ejerce en una relación de continua dependencia respecto a un empleador, sino que ofrece un servicio el cual tiene un precio por el producto de creación. El salario entonces existe cuando hay una relación de dependencia continua, por ello, no puede existir un contrato de trabajo para artistas

²⁴⁶ Colombia, *Código sustantivo del Trabajo*, Ley 1496, 2011, art. 23.

independientes, a menos que los servicios de creación artística sean contratados durante un tiempo estimado bajo el cual las y los artistas queden subordinados. Sin embargo, la obligación de respetar sí se ha incluido en el código del trabajo, pero solamente para contratos en relación de dependencia donde específicamente expone que aquel contrato no debe afectar los derechos mínimos de los trabajadores.

Sobre la seguridad social como parte fundamental del derecho al trabajo, la Ley de Seguridad social de Colombia, no incluye algo referente al derecho al trabajo desde la obligación de respetar, y, en el caso del Ecuador, sucede de la misma forma.

Para concluir, la obligación de respetar en el código de producción de inversiones de Ecuador y en la Ley de promoción de mipymes de Colombia, no está incluida, sin embargo, el análisis de ambos documentos normativos es prioritario para comprender el derecho al trabajo y la seguridad social de artistas escénicos independientes dentro de mercados competitivos para la micro, pequeña y mediana empresa, puesto que, bajo experiencias de artistas escénicos, cuando formalizan sus actividades económicas, éstas suceden en algunos casos bajo la figura de compañías y emprendimientos.

Obligación de proteger

Es una obligación de cumplimiento inmediato y también progresivo.²⁴⁷ La obligación de proteger se expone en la UNESCO (Recomendación relativa a la condición del artista y Declaración de la diversidad de las expresiones culturales) para proteger la libertad de creación de artistas en el marco de la diversidad de las expresiones culturales, así como también, acorde la recomendación, la protección del medio de trabajo, de la vida y de la salud de artistas. En la misma línea, la DUDH enfatiza la protección de toda persona contra el desempleo, y el PIDESC asume la protección del trabajo en torno a los intereses materiales de la producción de sus obras artísticas.

En este sentido, la Constitución del Ecuador acoge lo referido en la Declaración de la diversidad de las expresiones culturales (protección de la diversidad de las expresiones culturales, y la libertad de creación);²⁴⁸ acoge lo establecido en la DUDH sobre la protección contra el desempleo (326, y, 22). Sin embargo, la Constitución no ha incluido la protección del medio de trabajo de artistas presente en la Recomendación relativa a la condición del artista.

²⁴⁷ Sandra Serrano, *Obligaciones del Estado frente a los derechos humanos y sus principios rectores: una relación para la interpretación y aplicación de los derechos*.

²⁴⁸ UNESCO. *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. 1980.

Por su parte, la Constitución de Colombia ha incluido lo referido en la Declaración de la diversidad de las expresiones culturales, al exponer que el Estado protege la diversidad cultural de Colombia, y, también ha incluido al trabajo y todas sus modalidades gozan de especial protección del Estado.²⁴⁹ Sin embargo, no ha incluido lo establecido en la DUDH respecto a la protección contra el desempleo, y tampoco, la protección de derechos materiales que correspondan por producciones de su autoría, ni la protección del medio de trabajo de artistas, de la Recomendación del artista – UNESCO.

Prosiguiendo, al analizar la Ley de Cultura de Ecuador sí incluye lo establecido en la Recomendación relativa a la condición del artista y Declaración de la diversidad de las expresiones culturales de UNESCO respecto a la protección de la libertad de creación de artistas y la diversidad de las expresiones culturales. Sin embargo, la mencionada Ley no ha incluido desde la obligación de proteger el derecho al trabajo lo referido en la DUDH sobre la protección de toda persona contra el desempleo, así como tampoco, la protección del trabajo en torno a los intereses materiales de la producción de sus obras artísticas enunciado en el PIDESC. Aun así, en el art. 21 determina que el Estado a través de las instituciones competentes establecerá una “modalidad de afiliación para los profesionales de la cultura, el arte y el patrimonio, dentro de la legislación vigente para los trabajadores autónomos, adaptada a las realidades profesionales del sector con mecanismos de aportación y recaudación flexibles para el acceso a prestaciones de seguridad social”,²⁵⁰ siendo coherente con la Recomendación relativa a la condición del artista respecto a la protección del medio de trabajo, de la vida y de la salud de artistas.

La Ley de Cultura de Colombia, en contraste con Ecuador, respecto a la obligación de proteger el derecho al trabajo de artistas escénicos, solamente incluye en su art. 1 la especial protección a diversas expresiones culturales presente en la Declaración de la diversidad de las expresiones culturales de UNESCO.

El Código del trabajo de Ecuador establece que el estado a través de las direcciones regionales de trabajo, debe cuidar que “los centros de trabajo adopten las disposiciones sobre seguridad e higiene (seguridad y salud, enfermedades profesionales), que se respeten los derechos y se cumplan las obligaciones de empleadores y trabajadores”²⁵¹. Aquello no se encuentra en la normativa internacional, pero se visibiliza puesto que, en una relación de trabajo, cuidar la seguridad y la salud de los trabajadores

²⁴⁹ Colombia, *Constitución Política de Colombia*, 7 de julio de 1991.

²⁵⁰ Colombia, *Ley General de Cultura, Ley 397 de 1997*, art. 21.

²⁵¹ Ecuador, *Código del Trabajo*, Registro Oficial Suplemento 167, 16 de diciembre 2005, art. 42.

es prioridad, al menos aquello en relación de dependencia, pero como en este caso son trabajadores independientes, debe abrirse la posibilidad de celebrar un contrato escrito donde se reconozca seguridad o salud. Por otro lado, la protección de la libertad de creación, de la diversidad de expresiones culturales, la protección contra el desempleo y la protección de los intereses materiales, presentes en la UNESCO, DUDH, y PIDESC, no han sido incluidos en el Código del Trabajo ecuatoriano.

Por su parte, el Código de Trabajo de Colombia, en torno a proteger el derecho al trabajo de artistas escénicos, establece la igualdad en la protección y garantías de los trabajadores ante la ley, así como también “la obligación de proteger a los trabajadores contra accidentes y enfermedades profesionales por parte de sus patronos, sin embargo, es claro que, los trabajadores independientes no gozarían de este derecho”.²⁵² Para concluir, la protección de la libertad de creación, de la diversidad de expresiones culturales, la protección contra el desempleo y la protección de los intereses materiales, presentes en la UNESCO, DUDH, y PIDESC, no han sido incluidos en el Código del Trabajo colombiano.

Ahora bien, la Ley de seguridad social de Ecuador solamente protege a sus afiliados dependientes,²⁵³ pero a artistas independientes que no pueden pagarse su seguro social, esta Ley no los ampara. De hecho, para proteger el derecho a la seguridad social en el marco del ejercicio de su trabajo, el Estado tendría primero que garantizar la protección del trabajador mediante un seguro social, facilitando su ingreso, estableciendo algún tipo de subsidio o algún tipo de seguro para trabajadores artistas independientes que no puedan costearlo por sí mismos. Solamente en el plan nacional del buen vivir 2013 – 2017, la seguridad social incluye a trabajadoras domésticas, personas con discapacidad, adultos mayores y jóvenes en situación de riesgo, pero no especifica artistas como sí lo hace Colombia. Se infiere que la Ley de Seguridad Social del Ecuador no ha incluido la protección de toda persona contra el desempleo presente en la DUDH, aun cuando dentro del art. 2 de la referida ley ecuatoriana un artista escénico pueda tener la figura de trabajador autónomo; profesional en libre ejercicio; dueño de una empresa unipersonal, no hay especificidad para artistas.

En el caso de Colombia, la Ley de seguridad social presenta mecanismos bajo el principio de solidaridad, donde trabajadores independientes con especificidad de artistas, músicos, toreros, etc. que no tienen la capacidad económica de pagar un seguro, pueden

²⁵² Colombia, *Código sustantivo del Trabajo*, Ley 1496, 2011, art. 57.

²⁵³ Ecuador, Ley de seguridad social, Registro Oficial Suplemento 465 de 30-nov-2001.

acceder a la seguridad integral mediante un *fondo de seguridad pensional*, aun así, la ley no incluye la protección de la libertad de creación y los intereses materiales de artistas acorde la UNESCO y el PIDESC.

Obligación de garantizar

Con especificidad, la garantía del derecho al trabajo de artistas escénicos se encuentra en el PIDESC (“Estados tienen la obligación de garantizar el derecho de toda persona a la oportunidad de ganarse la vida mediante un trabajo libremente escogido o aceptado”).²⁵⁴ Asimismo, el convenio sobre la política de empleo – OIT refiere que los Estados parte deben garantizar trabajo para todas las personas y que sea tan productivo como sea posible y que cada trabajador tenga la formación necesaria para el empleo”.²⁵⁵ De igual manera, la Recomendación relativa a la condición del artista de UNESCO establece que “las condiciones de trabajo y empleo deberían posibilitar que los artistas pudieran consagrarse plenamente a sus actividades artísticas y asegurar las condiciones necesarias para el desarrollo de la obra del artista, así como las garantías económicas como trabajador cultural”.²⁵⁶

En ese sentido, la Constitución de Ecuador reconoce en sus art. 33 y 326 lo definido en el PIDESC (trabajo como “un derecho económico, fuente de realización personal y base de la economía, garantizar a las personas trabajadoras el pleno respeto a su dignidad, una vida decorosa, remuneraciones y retribuciones justas y el desempeño de un trabajo saludable y libremente escogido”).²⁵⁷ Sin embargo, la Constitución de Ecuador no ha considerado los contenidos del Convenio sobre la política de empleo de OIT, específicamente, garantizar un trabajo productivo para todas las personas y tampoco lo referido en la Recomendación relativa a la condición del artista para garantizar a los artistas condiciones de trabajo y empleo que les haga dedicarse a plenamente a ese trabajo y una salida al pluriempleo.

Por su parte, la Constitución de Colombia respecto a garantizar el derecho al trabajo, refiere las condiciones dignas de trabajo que toda persona merece, lo cual se encuentra en la Recomendación relativa a la condición del artista de UNESCO respecto a “asegurar las condiciones necesarias para el desarrollo de la obra del artista, así como

²⁵⁴ ONU Asamblea General. *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. 16 de diciembre 1966, art. 6.

²⁵⁵ OIT, Conferencia General. Convenio sobre la política de empleo. 9 de Julio 1964. C122.

²⁵⁶ UNESCO. *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, 1980, cap. 5.

²⁵⁷ Ecuador, *Constitución del Ecuador*, Registro oficial 449, 20 de octubre de 2008, art. 326.

las garantías económicas como trabajador cultural”.²⁵⁸ Sin embargo, no se hace mención a los contenidos del Convenio sobre la política de empleo de OIT (garantizar un trabajo productivo para todas las personas), así como tampoco se considera al PIDESC (garantizar que el trabajo sea tan productivo como sea posible).

En el caso de la Ley de Cultura de Ecuador, la obligación de garantizar el derecho al trabajo se encuentra en el art. 104 (“garantizar el derecho al trabajo reconociendo todas las modalidades de trabajo en relación de dependencia o autónomas en el ámbito de la creación artística y la producción cultural”).²⁵⁹ Ello está en relación con el PIDESC. Además, el art. 106 en torno al derecho al trabajo establece “incentivos y estímulos para que las personas, instituciones, empresas y medios de comunicación inviertan, promuevan, apoyen, desarrollen y financien actividades culturales”,²⁶⁰ adoptando lo establecido en el convenio sobre la política de empleo - OIT para garantizar que el trabajo sea tan productivo como sea posible.

La Ley de Cultura de Ecuador refiere garantizar la inclusión del sector cultural en el régimen laboral, considerando las particularidades del campo cultural,²⁶¹ por tanto, se puede considerar las garantías económicas con especificidad en el trabajador cultural, presente en el convenio sobre la política de empleo – OIT.

La Ley de Cultura de Colombia, respecto a la obligación de garantizar el derecho al trabajo, establece en su art. 18 estímulos como “bolsas de trabajo, premios anuales, concursos, festivales, apoyo a personas y grupos dedicados a actividades culturales, ferias, etc.”.²⁶² De esta forma, la ley de cultura de Colombia ha incluido en su contenido lo referido en el PIDESC garantizando “el derecho de toda persona a la oportunidad de ganarse la vida mediante un trabajo libremente escogido o aceptado”,²⁶³ a través de una serie de estímulos e incentivos en el ámbito económico-productivo, ello, va de la mano con el cumplimiento del convenio sobre la política de empleo – OIT puesto que Colombia con sus acciones direcciona la garantía del trabajo artístico tan productivo como sea posible.

²⁵⁸ UNESCO. *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, 1980, cap. 5.

²⁵⁹ Ecuador, Asamblea Nacional, *Ley Orgánica de Cultura*, Oficio No. SAN-2016-2272, diciembre 2016, art. 104.

²⁶⁰ *Ibíd.*, art. 106.

²⁶¹ *Ibíd.*

²⁶² Colombia, *Ley General de Cultura, Ley 397 de 1997*, art. 18.

²⁶³ ONU Asamblea General. *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. 16 de diciembre 1966, art. 6.

En comparación con Ecuador, la Ley de Cultura de Colombia establece acciones más claras y definidas para garantizar el derecho al trabajo, sin embargo, solamente Ecuador articula el derecho al trabajo con la seguridad social para mejorar sus condiciones de trabajo.

El Código del trabajo de Ecuador establece la “asistencia en caso de accidentes donde el empleador debe prestar asistencia médica o quirúrgica y farmacéutica al trabajador víctima del accidente”.²⁶⁴ Cabe recalcar que la asistencia en caso de accidente aplica solamente para las personas empleadas, es decir, en relación de dependencia, por lo que, las y los artistas escénicos independientes no tienen derecho a este reconocimiento, aunque ello no significa que están libres de accidente en el trabajo, además, no se ha incluido lo referido en UNESCO sobre condiciones de trabajo y empleo para que artistas se consagren a sus actividades artísticas, así como tampoco se incluye, el convenio sobre la política de empleo – OIT respecto a garantizar que el trabajo sea tan productivo como sea posible.

En el caso del Código de trabajo de Colombia, es garantista en el seguro de sus trabajadores en relación de dependencia, pero no para trabajadores artistas independientes dedicados a la creación.

Por tanto, y para continuar con el análisis, el Código del Trabajo de Colombia se aplica a personas en relación de dependencia, pero nos permite tener una visión más clara de lo que implica trabajar en el sector independiente y las ausencias de medidas de protección y garantía del derecho al trabajo, por lo que, deberían considerarse en la normativa nacional los análisis de OIT sobre el 75% del trabajo artístico vendido a un solo comprador.

Sobre la seguridad social, en Ecuador, no se ha garantizado acorde a organizar el aparato estatal bajo el principio de efectividad, bajo estándares de accesibilidad, asequibilidad, adaptabilidad y aceptabilidad, con base en la provisión de bienes y servicios a quienes no pueden satisfacerlos. Por lo tanto, la ley de seguridad social no acoge lo establecido en el PIDESC y OIT respecto a la protección del medio de trabajo, salud y vida de artistas.

Por su parte, la seguridad social de Colombia, ha tomado medidas para proveer el servicio de seguridad social bajo el estándar de accesibilidad y asequibilidad puesto que hay un fondo de seguridad pensional que subsidia los aportes de trabajadores

²⁶⁴ Ecuador, *Código del Trabajo*, Registro Oficial Suplemento 167, 16 de diciembre 2005, art. 365.

independientes incluyendo artistas escénicos, por lo que, el hecho de subsidiar el seguro social para artistas, deportistas, toreros, es un avance en el reconocimiento de sus derechos. Pese a todo ello, la ley de seguridad social no incluye lo establecido en el PDESC sobre “la garantía de un trabajo libremente escogido o aceptado”,²⁶⁵ así como tampoco, el convenio sobre la política de empleo – OIT respecto a garantizar un trabajo productivo, pero sí ha considerado la Recomendación relativa a la condición del artista de UNESCO para posibilitar condiciones de trabajo que haga que artistas se consagren plenamente a sus actividades artísticas.

Por otro lado, la Ley sobre promoción del desarrollo de la micro, pequeña y mediana empresa de Colombia acoge lo establecido en el convenio sobre la política de empleo de OIT para garantizar un trabajo tan productivo como sea posible y con la Recomendación relativa a la condición del artista de UNESCO porque establece que “las condiciones de trabajo y empleo deberían posibilitar que los artistas pudieran consagrarse plenamente a sus actividades artísticas”²⁶⁶, es decir, que sean más productivas bajo garantías económicas del trabajador cultural.

Obligación de promover

Significa desarrollar condiciones para que se conozcan los derechos de las personas como titulares de derechos. La promoción del derecho al trabajo de artistas escénicos, de forma específica, en el Convenio sobre la política de empleo – OIT determina la promoción del pleno empleo productivo, al referir mayor regularidad de la demanda de servicios y productos artísticos durante todo el año o bien “crear empleos complementarios para trabajadores estacionales y promover la adaptación de la producción y del empleo en cambios estructurales”.²⁶⁷ Además, la Recomendación relativa a la condición del artista establece “fortalecer la condición de artista mediante el reconocimiento de su derecho de gozar del fruto de su trabajo, esforzarse por aumentar la participación del artista en las decisiones relativas a la calidad de vida y fomentar el empleo de los artistas destinando una parte de los gastos públicos a trabajos artísticos”.²⁶⁸

A revisar la Constitución del Ecuador respecto a promover el derecho al trabajo de artistas escénicos, va en concordancia con el Convenio sobre la política de empleo – OIT sobre la promoción del pleno empleo productivo. Sin embargo, la Constitución no

²⁶⁵ ONU Asamblea General. *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. 16 de diciembre 1966, art.13.

²⁶⁶ UNESCO. *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, 1980, cap. 3.

²⁶⁷ OIT, Conferencia General. *Convenio sobre la política de empleo*, 1964.

²⁶⁸ UNESCO. *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, 1980, cap. 3.

incluye de forma específica tomar medidas para obtener mayor regularidad de la demanda de servicios y productos artísticos durante todo el año o bien crear empleos para trabajadores estacionales del mismo convenio sobre la política de empleo, así como tampoco, fortalecer la condición de artista reconociendo su derecho a gozar de los frutos de su trabajo, esfuerzo por “aumentar la participación del artista en las decisiones relativas a la calidad de vida y fomentar el empleo de los artistas destinando una parte de los gastos públicos a trabajos artísticos”.²⁶⁹

En la misma línea, la Constitución de Colombia establece el derecho a un trabajo en condiciones dignas y justas, sin embargo, no incluye la promoción del pleno empleo, regularidad en la demanda de servicios y productos artísticos durante todo el año creando empleos complementarios,²⁷⁰ expuestos en el Convenio sobre la política de empleo – OIT, así como tampoco, el reconocimiento de su derecho de “gozar del fruto de su trabajo, fomentar el empleo de los artistas destinando una parte de los gastos públicos a trabajos artísticos”,²⁷¹ presentes en la Recomendación relativa a la condición del artista – UNESCO.

La ley de cultura de Ecuador, por su parte, determina “apoyar el ejercicio de las profesiones, actividades y especializaciones artísticas; promover el derecho a la seguridad social de los profesionales de la cultura y el arte con una modalidad de afiliación asimilada en los trabajadores autónomos y que se adapte a las realidades profesionales del sector”²⁷²; impulsar “la participación de los sectores sociales y ciudadanos para promover la intervención del sector privado mediante incentivos, planes, programas y proyectos; promover la producción nacional de bienes y servicios culturales, así como su circulación; promover, estimular, fortalecer a la producción y comercialización de los emprendimientos e industrias culturales y creativas”.²⁷³ Todo lo referido anteriormente no se encuentra en la normativa internacional de DDHH analizada, a excepción de impulsar la participación de los sectores sociales y ciudadanos para promover la intervención del sector privado,²⁷⁴ que se encuentra en la recomendación relativa a la condición del artista. Por otro lado, la ley de cultura no incluye la promoción del pleno empleo productivo, mayor regularidad en la demanda de bienes y productos artísticos

²⁶⁹ *Ibíd.*

²⁷⁰ OIT, Conferencia General. *Convenio sobre la política de empleo*, 1964.

²⁷¹ UNESCO. *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, cap. 3.

²⁷² Ecuador, Asamblea Nacional, *Ley Orgánica de Cultura*, Oficio No. SAN-2016-2272, diciembre 2016, art. 104.

²⁷³ Ecuador, Asamblea Nacional, *Ley Orgánica de Cultura*, art. 104.

²⁷⁴ UNESCO. *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, 1980, cap. 6, párr. 1.

durante todo el año, y, crear empleos complementarios para trabajadores estacionales acorde el Convenio sobre la política de empleo – OIT, así como tampoco ha incluido el fortalecimiento de la condición de artista permitiéndole gozar del fruto de su trabajo y “fomentar el empleo de los artistas destinando una parte de los gastos públicos a trabajos artísticos,”²⁷⁵ presente en la Recomendación relativa a la condición del artista.

La ley de cultura de Colombia refiere una variedad de estímulos especiales y promoción de la creación, de manera que, sí incluye el Convenio sobre la política de empleo – OIT respecto a la promoción del pleno empleo productivo, tomar medidas adecuadas para obtener mayor regularidad de la demanda de servicios y productos artísticos durante todo el año, y la recomendación relativa a la condición del artista respecto a fortalecer la condición de artista “mediante el reconocimiento de su derecho de gozar del fruto de su trabajo, y fomentar el empleo de los artistas destinando una parte de los gastos públicos a trabajos artísticos”,²⁷⁶ sobre todo porque, se grava el impuesto a la telefonía celular para financiar el campo cultural y se entregan beneficios tributarios para la creación de mipymes en el sector artístico. Aun así, la Ley de cultura de Colombia no incluye la promoción de “crear empleos complementarios para trabajadores estacionales y promover la adaptación de la producción y del empleo en cambios estructurales”²⁷⁷ del convenio sobre la política de empleo de OIT.

Ahora bien, tanto el Código de trabajo de Ecuador como el Código de trabajo de Colombia, la ley de seguridad social de Ecuador y la ley de seguridad social de Colombia, no incluyen lo establecido en los instrumentos internacionales de derechos humanos en torno a la promoción del derecho al trabajo.

Sobre el código de producción e inversiones de Ecuador, no ha acogido lo establecido en el Convenio sobre la política de empleo – OIT para promover el pleno empleo productivo, mayor regularidad de la demanda de servicios y productos artísticos durante todo el año, y la “adaptación de la producción y del empleo en cambios estructurales, así como tampoco fomentar el empleo de los artistas destinando una parte de los gastos públicos a trabajos artísticos”.²⁷⁸

Y Colombia, especifica en el art. 14 de la ley de mipymes la promoción coordinada para organizar “ferias locales y nacionales, la conformación de centros de

²⁷⁵ *Ibíd.*

²⁷⁶ *Ibíd.*

²⁷⁷ OIT, *Convenio sobre la política de empleo*, 1964, art. 3.

²⁷⁸ OIT, Conferencia General. *Convenio sobre la política de empleo*, 1964, art. 3.

exhibición e información permanentes, y otras actividades similares para dinamizar mercados en beneficio de las Mipymes, desde las entidades públicas del orden nacional y regional competentes, los departamentos, municipios y distritos”,²⁷⁹ sin embargo, al igual que Ecuador, no ha acogido lo establecido en el Convenio sobre la política de empleo - OIT para “promover el pleno empleo productivo, mayor regularidad de la demanda de servicios y productos artísticos durante todo el año, y la adaptación de la producción y del empleo en cambios estructurales, así como tampoco fomentar el empleo de los artistas destinando una parte de los gastos públicos a trabajos artísticos”.²⁸⁰

En resumen, la tercera parte del capítulo tres expone el análisis de los lineamientos o recomendaciones presentes en los instrumentos internacionales de derechos humanos y que han sido considerados e incluidos en el contenido de instrumentos nacionales. Estos dan cuenta de manera general que son 11 los instrumentos internacionales estudiados, los cuales entre todos suman 26 lineamientos posibles de incorporar en la normativa nacional.

De esta forma, en el caso de Ecuador, la Ley de Cultura es el instrumento más garantista al haber incluido 13 de los 26 lineamientos, luego sigue la Constitución con 10 lineamientos y finalmente la Ley de Educación con 5 lineamientos. El instrumento menos garantista es la Ley de mipymes sin haber incluido un solo lineamiento. Por su parte, en el caso de Colombia, al igual que en Ecuador, el instrumento más garantista es la Ley de Cultura con 11 incluidos, posteriormente sigue la Constitución con 6 lineamientos.

Uno de los hallazgos más importantes es que Ecuador ha incluido en su normativa nacional más lineamientos que Colombia, aun así, la mejora en las condiciones de educación y trabajo de artistas escénicos independientes todavía no se refleja en las experiencias de las y los sujetos de derecho, por lo que, es necesario instar a los Estados a su implementación y seguimiento. Otro de los hallazgos es que, pese a que Ecuador ha incluido en su normativa nacional más lineamientos, ello no significa que todos los lineamientos hayan sido incluidos en todas las normativas, en este caso específico, la ley de mipymes de Ecuador tiene 0 lineamientos incluidos mientras que la ley de mipymes de Colombia tiene 2, y da la circunstancia que justamente la normativa que refiere a entidades productivas que darían paso al reconocimiento del trabajo artístico como productivo no se ha considerado dentro de la ley de mipymes ecuatoriana. Estos 2 lineamientos son: 1. “Garantizar trabajo para todas las personas disponibles y que

²⁷⁹ Colombia, Ley 905 de 2004 -sobre promoción del desarrollo de la micro, pequeña y mediana empresa colombiana, art. 14.

²⁸⁰ OIT, Conferencia General. Convenio sobre la política de empleo. 9 de Julio 1964, art. 1.

busquen trabajo; garantizar que dicho trabajo sea tan productivo como sea posible y que cada trabajador tenga la formación necesaria para el empleo”,²⁸¹ de OIT, y 2. “Posibilitar que los artistas pudieran consagrarse plenamente a sus actividades artísticas y asegurar las condiciones necesarias para el desarrollo de la obra del artista, así como las garantías económicas” como trabajador cultural,²⁸² de UNESCO.

La tabla que se presenta a continuación es un resumen del análisis normativo de derechos humanos. La primera columna denomina al instrumento normativo internacional, la segunda columna describe cada lineamiento de cada instrumento normativo a considerar y que responde a las obligaciones del Estado de respetar, proteger, promover y garantizar. La tercera columna está subdividida en todos los instrumentos normativos nacionales tanto de Ecuador como Colombia que han sido considerados para el presente estudio, es decir, CRE significa Constitución de la República del Ecuador y CPC significa Constitución Política de Colombia, las demás siglas significan exactamente lo mismo para ambos Estados, es decir, LC es ley de cultura, LE es ley de educación, CT es código del trabajo, LSS significa ley de seguridad social, y LMP significa ley de mipymes. Se va entender la tabla de la siguiente manera: si el lineamiento de algún instrumento internacional ha sido incluido en alguna de las normativas nacionales, se marcará con el número 1, caso contrario, se marcará con el número 0. Al final, de cada instrumento normativo se suman el número de lineamientos que han sido considerados dentro de cada normativa nacional. Al último de toda la tabla, se sumarán el número de lineamientos incluidos por cada Estado para respetar, proteger, promover y garantizar los derechos a la educación y al trabajo de artistas escénicos independientes.

Instrumento normativo internacional	Descripción	Instrumentos normativos nacionales											
		Ecuador					Colombia						
		CRE	LC	LE	CT	LSS	LMP	CPC	LC	LE	CT	LSS	LMP
Observación General N°13	Evitar medidas que obstaculicen el derecho a la educación al no cerrar escuelas privadas. ²⁸³ (Respetar)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	Proteger la accesibilidad cuando padres o empleadores impiden que asistan a la escuela	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

²⁸¹ OIT, Conferencia General. *Convenio sobre la política de empleo*, 1964, art. 1.

²⁸² UNESCO. *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, 1980, cap. 3.

²⁸³ ONU Comité de derechos económicos, sociales y culturales. *Observación General N°13 El derecho a la educación*. 8 de diciembre de 1999. E/C.12/1999/10, párr. 18.

	Total lineamientos incorporados en la normativa nacional	0											
Recomendación relativa a la condición del artista de la UNESCO	Protección de la libertad de creación de artistas.	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	Garantizar la condición equitativa y consideración a la profesión de artistas	0	1	0	0	0	0			1			
	Protección del medio de trabajo, de la vida y de la salud de artistas.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	Proteger la libertad de creación de artistas en el marco de la diversidad de las expresiones culturales	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
	“Fortalecer la condición de artista mediante el reconocimiento de su derecho de gozar del fruto de su trabajo, esforzarse por aumentar la participación del artista en las decisiones relativas a la calidad de vida y fomentar el empleo de los artistas con gastos públicos a trabajos artísticos”. ²⁸⁴	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	“Posibilitar que los artistas pudieran consagrarse plenamente a sus actividades artísticas y asegurar las condiciones necesarias para el desarrollo de la obra del artista, así como las garantías económicas como trabajador cultural”. ²⁸⁵	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
	Total lineamientos incorporados en la normativa nacional	1	3	0	0	0	0	1	1	1	0	0	1
Declaración de la diversidad de las expresiones culturales UNESCO	Protección de la diversidad de las expresiones culturales, la libertad de creación y salvaguardar el patrimonio cultural	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
	Total lineamientos incorporados en la normativa nacional	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0

²⁸⁴ UNESCO. *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, 27 de octubre de 1980, cap. 3.

²⁸⁵ *Ibíd.*

Recomendación de la enseñanza y formación técnica y profesional - EFTP de la UNESCO	“Promoción de sistemas de reconocimiento, convalidación y acreditación de los conocimientos, destrezas y competencias adquiridos mediante el aprendizaje no formal e informal”. ²⁸⁶	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
	Total lineamientos incorporados en la normativa nacional	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Convención de la Diversidad cultural de la UNESCO	Protección de la diversidad de las expresiones culturales fruto de la libertad de creación	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0
	Total lineamientos incorporados en la normativa nacional	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Convenio sobre la política de empleo OIT	“Garantizar la posibilidad de adquirir la formación necesaria para ocupar el empleo que le convenga”. ²⁸⁷	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0
	“Garantizar trabajo para todas las personas disponibles y que busquen trabajo. Garantizar que dicho trabajo sea tan productivo como sea posible y que cada trabajador tenga la formación necesaria para el empleo”. ²⁸⁸	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
	“Promoción del pleno empleo productivo y libremente elegido: medidas adecuadas para obtener mayor regularidad de la demanda de servicios y productos artísticos durante todo el año, crear empleos complementarios para trabajadores estacionales y promover la adaptación de la producción y del empleo en cambios estructurales”. ²⁸⁹	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
	Total lineamientos incorporados en la normativa nacional	1	1	1	0	0	0	0	3	0	0	0	1
Convenio sobre el desarrollo de los recursos humanos OIT N° 142	Garantizar la transferencia de competencias, la utilidad de la formación y la calidad de los sistemas de educación (garantizar). ²⁹⁰	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1

²⁸⁶ UNESCO. *Recomendación relativa a la enseñanza y formación técnica y profesional (EFTP)* 2015., 13.

²⁸⁷ OIT, *Convenio sobre la política de empleo*, 1964, art. 1.

²⁸⁸ *Ibíd.*

²⁸⁹ *Ibíd.*

²⁹⁰ OIT, *Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos*, art. 4

	“Desarrollar sistemas abiertos, flexibles y complementarios de enseñanza general técnica y profesional, dentro del sistema oficial de enseñanza y fuera del sistema oficial”. ²⁹¹	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
	Total lineamientos incorporados en la normativa nacional	1	2	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0
Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos N° 195 de la OIT	“Promoción de la diversidad de oferta de formación con calidad para que las personas y empresas satisfagan sus necesidades, y la promoción de la certificación y reconocimiento de las aptitudes profesionales formal y no formal”. ²⁹²	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
	Total lineamientos incorporados en la normativa nacional	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Informe del relator especial sobre el derecho a la educación	Garantizar la calidad de conocimientos teóricos y prácticos necesarios, y de los sistemas de educación y formación técnica y profesional.	0	1	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0
	Total lineamientos incorporados en la normativa nacional	0	1	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0
Declaración Universal de Derechos Humanos	Asegurar el respeto universal y efectivo a los derechos y libertades fundamentales del hombre. ²⁹³	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
	Reconocimiento de la educación no formal	1	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0
	Protección de toda persona contra el desempleo	1	0	0	1	1	0	0	0	0	1	1	0
	Promoción del progreso social	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	Total lineamientos incorporados en la normativa nacional	2	2	1	1	1	0	2	1	0	1	1	0
Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales	Asegurar el respeto a los derechos reconocidos en el pacto	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
	Protección del trabajo en torno a los intereses materiales de la producción de sus obras artísticas	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	Reconocer el trabajo como “un derecho económico, fuente de realización	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0

²⁹¹ *Ibíd.*

²⁹² *Ibíd.*

²⁹³ ONU, *Declaración universal de derechos humanos*. 10 de diciembre 1948.

	personal y base de la economía, garantizar a las personas trabajadoras el pleno respeto a su dignidad, una vida decorosa, remuneraciones y retribuciones justas y el desempeño de un trabajo saludable y libremente escogido”. ²⁹⁴												
	“Reconocer todas las modalidades de trabajo en relación de dependencia o autónomas en el ámbito de la creación artística y la producción cultural”. ²⁹⁵	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	Total lineamientos incorporados en la normativa nacional	2	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
Total instrumentos: 11	Total lineamientos incorporados en la normativa nacional	10	13	5	1	1	0	6	11	2	1	1	2

Fuente y elaboración: Autora, con información de instrumentos internacionales de DDHH, 2022.

En conclusión, Ecuador y Colombia no han integrado los lineamientos establecidos en la Observación general N°13. Sin embargo, sí han incluido, aunque no totalmente, algunos lineamientos de la Recomendación relativa a la condición del artista, Declaración de la diversidad de las expresiones culturales, Recomendación de la enseñanza y formación técnica y profesional, Convención de la Diversidad cultural de la UNESCO, Convenio sobre la política de empleo, Convenio sobre el desarrollo de los recursos humanos N° 142 y Recomendación sobre el desarrollo de los recursos humanos N° 195 de la OIT, Informe del relator especial sobre el derecho a la educación, DUDH y PIDESC.

²⁹⁴ ONU, *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*, 16 de diciembre 1966.

²⁹⁵ *Ibíd.*

Conclusiones

Tanto Ecuador como Colombia tienen como base constitucional la dignidad humana y los derechos humanos, por lo que, ambos Estados tienen la obligación de mejorar las condiciones de educación y trabajo para el ejercicio digno de la profesión de artista escénicx a través de un trabajo conjunto e integrador desde sus Ministerios de Cultura como responsables del campo cultural.

Los instrumentos internacionales de derechos humanos más garantistas de la educación y el trabajo son la Recomendación relativa a la condición del artista de UNESCO, el convenio de la política de empleo y el convenio del desarrollo de recursos humanos de OIT, la Observación General 13 del derecho a la educación y el PIDESC. Aun así, los instrumentos nacionales más garantistas que han acogido en su mayoría lo referido en la normativa mencionada, tanto en Ecuador como en Colombia, son la Constitución, la Ley de Cultura y la Ley de Educación. Además, respecto a los estándares de derechos humanos, la accesibilidad es la más considerada, sin potenciar la asequibilidad, adaptabilidad y aceptabilidad.

Crear plazas de trabajo en relación de dependencia, bajo la categoría de empleo adecuado depende de la capacidad estatal para invertir en sectores productivos, articular aquellos a la especialización, formación y cualificación profesional y fortalecer y emprender alianzas con sectores económicos estratégicos que puedan emplear. Sin embargo, para artistas escénicos independientes que no están empleados en una relación de dependencia, deben mejorarse las condiciones en las cuales ejercen su profesión en torno a la creación y la valorización del costo de producción de sus servicios artísticos.

Ecuador, no ha podido posicionar a las artes escénicas como eje central del desarrollo nacional. Si bien es cierto, la formalización de actividades económicas al constituirse en mipymes no es la única salida al trabajo digno de artistas escénicos independientes, también es cierto que desde los derechos humanos bajo la capacidad institucional de derechos laborales, es viable el monitoreo y control del cumplimiento de los beneficios de ley a trabajadores culturales que se encuentren en condición de empleados o propietarios en MIPYMES, y para ello, la garantía de beneficios tributarios, rol de gobiernos descentralizados en fomentos de actividades económicas, es esencial. Además, dado que no todos los artistas escénicos desean forjar una compañía por las razones que sean, ya sea por ausencia del Estado ecuatoriano o por decisión propia en el marco de la libertad y definición propia, al menos las condiciones de trabajo en el sector

independiente deben considerar lo referido en instrumentos internacionales de derechos humanos, como por ejemplo, alternativas de acceso al seguro social y pagar el precio de obras escénicas acorde el costo de producción de las mismas como un trabajo interinstitucional y en todas las escalas territoriales.

La seguridad social requiere de manera urgente acciones concretas del Estado para poder pagarla voluntariamente o que las entidades que compran las obras puedan asumir al menos el seguro de salud por el tiempo de creación y puesta en escena, o finalmente, que los emprendimientos de creación puedan tener algún tipo de subvención en seguridad social para que sus artistas puedan acceder al seguro social (sobre todo en Ecuador).

En Ecuador, se ha evidenciado la incipiente presencia de carreras de artes escénicas en todas las universidades del país con estándar de accesibilidad y asequibilidad, así como también con aceptabilidad y adaptabilidad en cuanto se integren a instituciones de educación formal de ciudades y contextos diferentes a las de Quito, Guayaquil y Cuenca. Además, en la educación no formal, se ha puesto en la mira la ausencia del Estado en estos espacios de formación que todavía existen en el país y que no han recibido estímulos y tampoco han tejido alianzas para promover y proteger el trabajo y formación de artistas escénicos.

En Colombia, por su parte, el estándar de accesibilidad de educación formal y su presencia en el territorio nacional resulta necesario, porque es territorialmente mayor que Ecuador y con más habitantes, por lo que, tampoco el número de universidades que tiene, pese a ser mayor que Ecuador, satisface la demanda de artistas escénicos. El caso de educación no formal, tiene una diferencia muy clara en Colombia, y es que, los grupos, fundaciones, corporaciones, micro-emprendimientos de artistas escénicos son más visibilizados por el Estado a nivel de gobiernos municipales y departamentales puesto que, continuamente se abren convocatorias a artistas independientes para becas, financiamiento de propuestas escénicas o contratos con instituciones educativas, convirtiéndose en estímulos, inversiones en cultura o acciones concretas del Estado en torno a educación no formal, por lo que haría falta prestar especial atención a los estándares de acceso y adaptabilidad.

Sobre el derecho al trabajo, el Estado ecuatoriano tiene la responsabilidad de poner en valor el trabajo cultural de artistas escénicos, su importancia en el desarrollo humano y en la generación de recursos económicos para vivir, donde su capacidad de generar ingresos ha sido deslegitimada, feminizada e inferiorizada. Además, tiene que garantizar los mecanismos que permitan implementar instrumentos normativos como la

Ley de Cultura, y, sobre todo, articular a nivel técnico la cultura en los instrumentos de planificación del desarrollo para que las entidades como el Ministerio de Cultura viabilicen sus planes operativos anuales. Esto dentro de espacios de empleo adecuado y relación de dependencia, pero también en trabajo independiente. En el caso de Colombia, el derecho al trabajo debe ampliar sus mecanismos y márgenes de acción más allá de lo ya logrado, para garantizar accesibilidad y adaptabilidad.

De esta forma, la pregunta de investigación ha sido respondida: comprender las condiciones dignas de educación y trabajo implica un ejercicio reflexivo y relacional entre lo material y lo conceptual desde el diamante ético. Si las actividades de formación y de trabajo de artistas escénicos no están vinculadas desde las obligaciones de respetar, proteger, promover y garantizar, aplicando estándares de accesibilidad, aceptabilidad y adaptabilidad desde instrumentos internacionales de derechos humanos, no se puede analizar el ejercicio digno de la profesión de artistas escénicos.

El método del diamante ético de Joaquín Herrera Flores, permite reflexionar y articular el análisis de derechos humanos acorde a la necesidad del investigador/a, en este caso, se consideró todos los elementos para tener una mirada más integrada de todo el esfuerzo ético, político y técnico que se requiere para mejorar las condiciones de educación y trabajo de artistas escénicos independientes.

Queda pendiente ampliar el análisis del elemento material “prácticas sociales” puesto que, constituye un hito en la demanda de derechos laborales y dependen de la organización de la sociedad civil y la presión hacia las instituciones del Estado, sin embargo, no se han consolidado movimientos sociales de artistas escénicos independientes, por lo que habría que cuestionarse ¿Por qué?

Finalmente, la presente investigación constituye un paso clave en la comprensión de las artes escénicas y los derechos humanos como un campo complejo e interrelacional, en donde la educación y el trabajo digno no dependen solamente de una institución, ni de un presupuesto, ni mucho menos de un grupo de artistas, sino que, la garantía de derechos se encuentra en la comprensión de todos los elementos que componen los derechos humanos y la forma en la cual los Estados los anclan al cumplimiento y articulación entre la normativa internacional, nacional y la planificación del desarrollo.

Bibliografía

- Apple, Michael. *Reproducción, contestación y currículums*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Ávila, Ramiro. *El neoconstitucionalismo transformador: el estado y el derecho en la constitución de 2008*. Quito: Abya Yala, 2011.
- Ballesteros, Arturo. *Max Weber y la sociología de las profesiones*. México: UPN, 2007.
- Banco Interamericano de Desarrollo. “Las industrias culturales en América Latina y el Caribe: desafíos y oportunidades”.
<http://bgtq.ajusco.upn.mx:8080/jspui/bitstream/123456789/219/1/Ballesteros%20Leiner%2C%20Arturo.pdf>
- Bourdieu, Pierre. *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2011.
- . *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios del método”. *Polis* 17, n° 1 (1989): 20-42. Impreso.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Campos, Santiago. *Las artes escénicas en Quito: Análisis de las condiciones de producción de espectáculos independientes*. Quito: UASB-E, 2019.
- Carrión, Fernando. *Centros Históricos de América Latina y el Caribe*. Quito: Flacso, 2001.
- Clastres, Pierre. *Arqueología de la violencia: la guerra en las sociedades primitivas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Colombia. *Código sustantivo del Trabajo*. 2011.
- . *Constitución Política de Colombia*. 7 de julio de 1991.
- . *Ley General de Educación*. 1994.
- . Departamento Nacional de Planeación. *Plan Nacional de Desarrollo 1998-2002 - cambio para construir la paz*. Bogotá, Departamento Nacional de Planeación, 1998. https://colaboracion.dnp.gov.co/cdt/pnd/pastrana2_contexto_cambio.pdf
- . Departamento Nacional de Planeación. *Plan Nacional de Desarrollo 2002-2006 hacia un Estado comunitario*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación, 2003.

- . *Departamento Nacional de Planeación, Plan Nacional de Desarrollo 2006-2010 Estado comunitario desarrollo para todos*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación, 2006.
- . *Departamento Nacional de Planeación. Plan Nacional de Desarrollo 20010-2014 Prosperidad para todos*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación, 2010.
- . *Departamento Nacional de Planeación. Plan Nacional de Desarrollo 2014-2022 Pacto por Colombia pacto por la equidad*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación, 2014.
- Consejo Nacional de la cultura y las artes en Chile. *Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004.
- Cruz, Carlos. “La subsunción ideal y la subordinación real del trabajo en el capital ideal subsumption and real subordination of work in capital”. *ABRA* 31, n°.42 (2011): 1-14, I011. <http://www.revistas.una.ac.cr/abra>.
- Cuenca, Idurre y Xabier Landabidea. *Sobre ocio creativo: situación actual de las Ferias de Artes Escénicas*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2010.
- Dilthey, Wilhelm. *Introducción a las ciencias del espíritu*. México: Fondo de cultura económica, 1944.
- Enrique de la Garza. “Introducción. El papel del concepto del trabajo en la teoría social del siglo XX”. En *Tratado latinoamericano de sociología del trabajo*, ed. Enrique de la Garza. México D.F: Fondo de cultura económica. 2000.
- Echeverría, Bolívar. *La definición de la cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. 2010.
- Ecuador. *Ley Orgánica de Cultura*, Registro Oficial 913, 30 de diciembre de 2016.
- . *Ley Orgánica de Educación Superior*. Registro Oficial Suplemento 298, 12 de octubre de 2010.
- . *Constitución Política del Ecuador*. Registro oficial 449, 20 de octubre de 2008.
- . *Código del Trabajo*. Registro Oficial Suplemento 167, 16 de diciembre 2005.
- Ecuador Ministerio de Cultura. *Acuerdo Ministerial No. 018 de 28 de agosto de 2007: Estatuto Orgánico por procesos Ministerio de Cultura*. Registro Oficial 171, 17 de septiembre de 2007.
- Flores, José Luis. “Naturaleza e Historia de los Derechos Humanos”. *Revista Espiga* 3, n° 5 (2015): 1-14. <https://doi.org/10.22458/re.v3i5.755>
- Freire, Paulo. *Pedagogía de la Esperanza*. México DF: Siglo XXI ediciones, 1993.

- Ghiotto, Luciana. ¿Qué es el trabajo para la Sociología del Trabajo? Una discusión conceptual. *Bajo el Volcán* 15, n° 22 (2015): 267 – 294.
<https://www.redalyc.org/pdf/286/28642148015.pdf>
- González, Luis. “La libertad en parte del pensamiento filosófico constitucional”. *Cuestiones Constitucionales* 1, n° 26 (2012): 136 -164.
<https://doi.org/10.22201/ijj.24484881e.2012.27.6005>.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2003.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trotta, 1994.
- Guerrero, Patricio. “Corazonar: una antropología comprometida con la Vida”. *Miradas otras desde Abya-Yala para la descolonización del poder, del saber y del ser*. 2010.Llamas Ricardo. *Teoría Torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998.Marín Juan y Trujillo José. “El Estado Social de Derecho: un paradigma aún por consolidar”. *Revista jurídica de derecho*, n° 4 (2016): 53-70.
http://www.scielo.org.bo/pdf/rjd/v3n4/v3n4_a05.pdf
- Mauro, Karina. “Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural”. *Revista latinoamericana de antropología del trabajo* 4, N°8 (2020): 1-17.
<http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/739/586>Mendoza, Ivonne. “Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio social”. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte* 5, n°6 (2011): 120-138 Universidad Distrital Francisco José de Caldas Bogotá, Colombia.
- Montalvo, Gabriela. *Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte El caso de la Red de Espacios Escénicos del Distrito Metropolitano de Quito (período 2013-2018)*. Quito: UASB, 2020.
- ONU Comité de derechos económicos, sociales y culturales. Observación General N°13 El derecho a la educación. 8 de diciembre de 1999. E/C.12/1999/10
- . Comité de derechos económicos, sociales y culturales. Observación General N°18 El derecho al trabajo. E/C.12/GC/18
- . Asamblea General. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.16 de diciembre 1966.
- . Asamblea General. *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. 16 de diciembre 1966.

- . Comité de derechos económicos, sociales y culturales. *Observación General N°13 El derecho a la educación*. 8 de diciembre de 1999. E/C.12/1999/10
- . Asamblea General. *Declaración universal de derechos humanos*. 10 de diciembre 1948.
- . “La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible Una oportunidad para América Latina y el Caribe”. diciembre 2018. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40155/24/S1801141_es.pdf
- . Comité de derechos económicos, sociales y culturales. *Observación General N°13 El derecho a la educación*. 8 de diciembre de 1999. E/C.12/1999/10
- . Informe del relator especial. El derecho a la Educación. A/71/358.
- Organización internacional del trabajo OIT, Conferencia General. *Convenio sobre la política de empleo*. 9 de Julio 1964. C122.
- . Conferencia General sobre el desarrollo de los recursos humanos número C142. 1975.
- . “¿Qué es el trabajo decente?”. 9 de agosto de 2004 https://www.ilo.org/americas/sala-de-prensa/WCMS_LIM_653_SP/lang-es/index.htm
- . El empleo en el mundo 1996/97: las políticas nacionales en el área de la mundialización. Ginebra: OIT, 1998.
- . Informe del relator especial. El derecho a la Educación. A/71/358 (DUDH).
- Organización del Convenio Andrés Bello de Integración Educativa, Científica, Tecnológica y Cultural. “Cultura” en Convenio Andrés Bello <https://convenioandresbello.org/cab/cultura/>
- . *Una década de las Cuentas Satélite de Cultura en Iberoamérica 2009-2019*. Panamá: Convenio Andrés Bello, 2020.
- Pereira, Lourdes. “Teoría social y concepción del trabajo: una mirada a los teóricos del siglo XIX”. *Gaceta Laboral* 14, n.º 1 (2008): 81-101. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-85972008000100004
- Pichardo, Arlette. “Advances in Strategic Planning of the Public Sector in Latin America and the Caribbean: Balance and Perspectives”. *Quality Issues and Insights in the 21 st Century* 2, n.º 1 (2013).

- Prebisch, Raúl y Gustavo Martínez Cabañas. *El desarrollo económico de la América latina y algunos de sus principales problemas*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Rousseau, Jacques. *El Contrato Social*. Quito: Libresa, 2000.
- Rowan, Jaron. *Emprendizajes en cultura*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- UNESCO. *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. 1980.
- . *Recomendación relativa a la enseñanza y formación técnica y profesional (EFTP)*. 2015.
- . *Recomendación relativa a la Condición del Artista* 27 de octubre de 1980.
<https://es.unesco.org/creativity/monitoreo-e-informes/monitoreo-tematico/condicion-del>
- Schmitt, Carl. *El Leviathan en la teoría del Estado de Tomás Hobbes*. Buenos Aires: Struhart, 1985.
- Serrano y Daniel Vásquez. *Los derechos humanos en acción: operacionalización de los estándares internacionales de los derechos humanos*. México: FLACSO.
<http://www.cjslp.gob.mx/SEMINARIO/programa/Panel%20IV/Enfoque%20de%20derechos.%20Operacionalizacio%C2%B4n%20de%20esta%C2%B4ndares%20internacionales.pdf>
- Sierra, Jimena. “Qué son las estéticas legales? Una aproximación a la noción de arte y derecho”, *Revista Derecho del Estado* N°32. 2014.
<https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/derest/article/view/3814/4007>
- Weber, Max. *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Zafra, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017.
- Zurita, Javier. *Vender teatro y danza en España, Análisis de canales de distribución: Circuitos, Redes, Catálogos y Distribuidoras*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.

Anexos

Anexo 1

Entrevistas y consentimientos informados

HOJA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

D./Dña. Gislayne Patricia Peña Mazo,
 con D.N.I./Pasaporte/Cédula N° 1040734983 he
 sido debidamente informado/a de las condiciones de participación en el estudio
 “Educación y trabajo para artistas escénicos en Colombia y Ecuador: el camino a ejercer
 la profesión de artista en condiciones dignas desde los principios de indivisibilidad e
 interdependencia de derechos”, que forma parte de la investigación de Ingrid Campoverde
 Sanmartin, dirigida por el/la docente Paola de la Vega de la Universidad Andina Simón
 Bolívar, sede Ecuador. Acepto que se obtengan los datos de la entrevista, autorizando a
 que estos datos sean procesados de acuerdo a los objetivos de investigación de los cuales
 he sido previamente informado. Asimismo, me he informado que los datos que se
 obtengan de la entrevista serán manejados en forma confidencial de acuerdo a lo que
 señala el Art. 6 de la Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública.¹

Firmado en Medellín, Colombia. A los 26 días del mes de octubre de 2020

Firma Gislayne Patricia Peña

Quisiera que se me faciliten los resultados obtenidos en el estudio.

 SI

 NO

¹ Art. 6.- Información Confidencial.- Se considera información confidencial aquella información pública personal, que no está sujeta al principio de publicidad y comprende aquella derivada de sus derechos personalísimos y fundamentales, especialmente aquellos señalados en los artículos 23 y 24 de la Constitución Política de la República. El uso ilegal que se haga de la información personal o su divulgación, dará lugar a las acciones legales pertinentes. No podrá invocarse reserva, cuando se trate de investigaciones que realicen las autoridades, públicas competentes, sobre violaciones a derechos de las personas que se encuentren establecidos en la Constitución Política de la República, en las declaraciones, pactos, convenios, instrumentos internacionales y el ordenamiento jurídico interno. Se exceptiona el procedimiento establecido en las indagaciones previas.

HOJA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

D./Dña. Luis Miguel Cajiao Oviedo, con D.N.I./Pasaporte/Cédula N° 0502660020, he sido debidamente informado/a de las condiciones de participación en el estudio “Educación y trabajo para artistas escénicos en Colombia y Ecuador: el camino a ejercer la profesión de artista en condiciones dignas desde los principios de indivisibilidad e interdependencia de derechos”, que forma parte de la investigación de Ingrid Campoverde Sanmartin, dirigida por el/la docente Paola de la Vega de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Acepto que se obtengan los datos de la entrevista, autorizando a que estos datos sean procesados de acuerdo a los objetivos de investigación de los cuales he sido previamente informado. Asimismo, me he informado que los datos que se obtengan de la entrevista serán manejados en forma confidencial de acuerdo a lo que señala el Art. 6 de la Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública.¹

Firmado en Guayaquil, a 1 de abril del 2022

Firma  Firmado electrónicamente por:
LUIS MIGUEL
CAJIAO

Quisiera que se me faciliten los resultados obtenidos en el estudio.

SI X

NO

HOJA INFORMATICA DEL ESTUDIO

¹ Art. 6.- Información Confidencial.- Se considera información confidencial aquella información pública personal, que no está sujeta al principio de publicidad y comprende aquella derivada de sus derechos personalísimos y fundamentales, especialmente aquellos señalados en los artículos 23 y 24 de la Constitución Política de la República. El uso ilegal que se haga de la información personal o su divulgación, dará lugar a las acciones legales pertinentes. No podrá invocarse reserva, cuando se trate de investigaciones que realicen las autoridades, públicas competentes, sobre violaciones a derechos de las personas que se encuentren establecidos en la Constitución Política de la República, en las declaraciones, pactos, convenios, instrumentos internacionales y el ordenamiento jurídico interno. Se exceptiona el procedimiento establecido en las indagaciones previas.

HOJA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

D./Dña. María José Núñez Moreta , con D.N.I./Pasaporte/Cédula N° 1719319665, he sido debidamente informado/a de las condiciones de participación en el estudio “Educación y trabajo para artistas escénicos en Colombia y Ecuador: el camino a ejercer la profesión de artista en condiciones dignas desde los principios de indivisibilidad e interdependencia de derechos”, que forma parte de la investigación de Ingrid Campoverde Sanmartín, dirigida por el/la docente Paola de la Vega de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Acepto que se obtengan los datos de la entrevista, autorizando a que estos datos sean procesados de acuerdo a los objetivos de investigación de los cuales he sido previamente informado. Asimismo, me he informado que los datos que se obtengan de la entrevista serán manejados en forma confidencial de acuerdo a lo que señala el Art. 6 de la Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública.¹

Firmado en Quito a 12 de Noviembre del 2020

Firma  Presiona aquí para verificar la autenticidad de la firma
**MARIA JOSE
 NUNEZ MORETA**

Quisiera que se me faciliten los resultados obtenidos en el estudio.

 SI

 NO

HOJA INFORMATIVA DEL ESTUDIO

¹ Art. 6.- Información Confidencial.- Se considera información confidencial aquella información pública personal, que no está sujeta al principio de publicidad y comprende aquella derivada de sus derechos personalísimos y fundamentales, especialmente aquellos señalados en los artículos 23 y 24 de la Constitución Política de la República. El uso ilegal que se haga de la información personal o su divulgación, dará lugar a las acciones legales pertinentes. No podrá invocarse reserva, cuando se trate de investigaciones que realicen las autoridades, públicas competentes, sobre violaciones a derechos de las personas que se encuentren establecidos en la Constitución Política de la República, en las declaraciones, pactos, convenios, instrumentos internacionales y el ordenamiento jurídico interno. Se exceptiona el procedimiento establecido en las indagaciones previas.

HOJA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

D./Dña. Yuliana Paola Velez Gonzalez, con Pasaporte N° ARD169581, he sido debidamente informado/a de las condiciones de participación en el estudio “Educación y trabajo para artistas escénicos en Colombia y Ecuador: el camino a ejercer la profesión de artista en condiciones dignas desde los principios de indivisibilidad e interdependencia de derechos”, que forma parte de la investigación de Ingrid Campoverde Sanmartin, dirigida por el/la docente Paola de la Vega de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Acepto que se obtengan los datos de la entrevista, autorizando a que estos datos sean procesados de acuerdo a los objetivos de investigación de los cuales he sido previamente informado. Asimismo, me he informado que los datos que se obtengan de la entrevista serán manejados en forma confidencial de acuerdo a lo que señala el Art. 6 de la Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública.¹

Firmado en Medellín a los 12 días de junio del 2020

Firma

Yuliana Paola Vélez G.

Quisiera que se me faciliten los resultados obtenidos en el estudio.

SI: X

NO

¹ Art. 6.- Información Confidencial.- Se considera información confidencial aquella información pública personal, que no está sujeta al principio de publicidad y comprende aquella derivada de sus derechos personalísimos y fundamentales, especialmente aquellos señalados en los artículos 23 y 24 de la Constitución Política de la República. El uso ilegal que se haga de la información personal o su divulgación, dará lugar a las acciones legales pertinentes. No podrá invocarse reserva, cuando se trate de investigaciones que realicen las autoridades, públicas competentes, sobre violaciones a derechos de las personas que se encuentren establecidos en la Constitución Política de la República, en las declaraciones, pactos, convenios, instrumentos internacionales y el ordenamiento jurídico interno. Se exceptiona el procedimiento establecido en las indagaciones previas.

Anexo 2

Entrevista a Yuliana Vélez - Colombia

Sobre la decisión de formarse en artes escénicas

- ¿Por qué decidió formarse/estudiar artes escénicas?

Mi Madre trabajó en un proyecto de carácter comunitario, procesos artísticos, y desde niña fui cercana a manualidades, recreación, teatro. Participé en teatro, circo y terminé estudios de colegio. Estudios en administración complementó lo de gestora.

¿Cómo tomó la decisión? ¿Hubo algún proceso de diálogo con la familia, la pareja, los recursos económicos, etc.?

Apoyo de la familia. Venía de procesos artísticos y comunitarios. Ya tenía contacto con corporaciones con las cuales gestionaba mis propios recursos.

- ¿Cuántas opciones de instituciones educativas en su ciudad/país que oferten artes escénicas había en el momento de su decisión? Desplazarme a Cali para estudiar Circo para todos o ir a Bogotá carrera en danza, eran mis opciones.

¿Podría comentarme un poco más sobre enfermedades profesionales, procesos de formación y contratos de trabajo alrededor de las artes escénicas?

Bueno efectivamente para nosotros como acróbatas hay enfermedades que podríamos llamar enfermedades profesionales que son muy frecuentes, como la tendinitis los esguinces las digamos, las articulaciones hombros, rodillas, tobillos, dedos, por ejemplo, y también siempre va a estar presente el riesgo a una caída entendiendo que lo que hacemos desde las acrobacias tiene todo el riesgo buscamos es eso llevar el cuerpo al límite, entonces es un muy probable que haya caídas, entonces eso sería. También es muy frecuente que haya desgarres musculares y micro desgarres, y por supuesto golpes.

En el caso mío por ejemplo he tenido momentos en que he estado incapacitada por fatiga digamos fatigas articulares, sobre cargas articulares, entonces empieza un dolor un dolor que pienso que puede ser también asociado a lo que son las tendinitis, bursitis, la bursitis es una inflamación de las cavidades articulares, entonces eso también puede pasar, yo tuve una bursitis en la cadera.

Bueno a nivel de contratos aquí se hace normalmente por prestación de servicios o por contratos fijos. Entonces por prestación de servicios implica que haya una solicitud, por ejemplo la realización de un evento independientemente de las horas que se inviertan para un evento, para un show, para un espectáculo, eh, se paga por el resultado, o también para dar clases o hacer acompañamiento digamos en dirección de espectáculos o cosas así también se usa la modalidad por prestación de servicios esto puede ser con un contrato firmado o con un acuerdo verbal, lo hemos llevado a cabo lo hemos experimentado o lo he experimentado de ambas formas, en esta modalidad es uno el que se hace cargo, por ejemplo de tener su seguridad social al día y de presentar sus comprobantes de que paga la seguridad social al día y debe presentar sus comprobantes que pagan su seguridad social que es por salud, ya con contratos fijos es el empleado se hace cargo de todo y se cumplen horarios, entonces independientemente de lo que suceda en ese horario sea espectáculo o tiempos de ensayo o tiempos de producción digamos que se está pagando por ir a cumplir un horario y poder llevar a cabo unas funciones en particular, esta modalidad por lo general siempre tiene un contrato firmado.

Bueno con respecto a lo de la educación efectivamente la mayoría de procesos artísticos o de artistas que se han formado en la ciudad de Medellín ha sido una manera informal, ya que en el caso del circo no hay escuela de circo, o las escuelas de circo que hay son a través de corporaciones artísticas que tienen pues se de alguna manera tienen cierto reconocimiento como escuela de circo, pero no es formal no están reconocidas por el Ministerio de Educación, pero a nivel de experiencia funciona mucho porque finalmente todas las cooperaciones acá en Medellín podemos demostrar la experiencia de los artistas, pero a la hora de hacer un contrato que te pidan un título profesional no te sirve, si no has pasado por una universidad que te reconozca tu experiencia vas a tener en caso de que te vayan a categorizar vas a tener un salario como una persona que no tiene una carrera

Acá en Medellín está la carrera en licenciatura en danza, que está certificada por la universidad de Antioquia, está la licenciatura en arte dramático y las licenciaturas en música y artes plásticas, pero a nivel de circo no hay, entonces muchas veces por ejemplo en mi caso cuando salí del colegio y quería estudiar algo de circo lo que más se me parecía es la licenciatura en danza,

entonces estudié la licenciatura, finalmente no me logré graduar por unos inconvenientes que tuve pero hice toda la carrera, y esa ha sido como mi experiencia a nivel de formación sumado a todo lo que hice en diferentes corporaciones artísticas talleres, convención es de circo, etc. Experiencia que compartía con artistas de otros países y de aquí mismo de la ciudad, y de esa manera logré llevar a cabo mi formación y mi experiencia

Toda esta experiencia que he tenido ha sido reconocida a través de concursos, a través de invitaciones que me hacen a grandes eventos y los certificados que he ido acumulando a lo largo de mi vida de todas esas participaciones ha sido lo que me ha de alguna manera soportado mi experiencia como artista

Por lo general como te digo tenemos contratos por prestación de servicio esto significa que cada persona se hace responsable de pagar su seguridad social, ese es mi caso, por ejemplo yo llevo varios años en lo que yo misma paro mi seguridad social como estoy afiliada al seguro social y pago una cuota mensual lo que yo necesite en ese tiempo está cubierto por la seguridad social, si yo no tuviera la seguridad social me tocaría pagar de manera particular cada consulta cada tratamiento cada cosa que necesite para la situación en la que esté

Cuando tenemos un contrato laboral a través de una empresa una compañía que nos pague digamos un salario fijo y tengamos que cumplir un horario fijo, por lo general esa modalidad de contrato el empleador es el que se hace cargo de pagar esa seguridad social de sus empleados, en mi caso no es muy común que suceda eso, uno porque no suelo firmar contratos por tiempo fijo porque considero que esas condiciones acá no son muy garantes, o sea no cumplen digamos las expectativas, siento que me va mejor trabajando por prestación de servicios, es decir los salarios no son muy buenos las condiciones no son muy buenas, en esa modalidad, entonces por lo general no sucede en mi caso así

Si, tuve un contrato, pero en el exterior don e una compañía me contrato yo debía cumplir mis horarios de trabajo y todo, pero las condiciones eran muy buenas, tenía muy buena atención a la salud, tenía especialistas que estaban pendientes de todo lo que se necesitara, fisioterapeutas, masajistas, bueno toda la terapia que necesitara y eso si lo cubría la compañía porque tenía un contrato fijo, pero eso fue en el exterior

Entrevista a Luis Miguel Cajiao de Ecuador

- ¿Estudios en tu país?

Bueno los estudio superiores tengo una licenciatura en artes con mención, perdón es una licenciatura en artes, letras y, con mención en arte, y filosofía con especialización en artes del circo en la Universidad de Pígal y en el Centro Nacional de Arte de Circo de Francia, con mención en artes, con especialización en artes del circo en la universidad de Pígal y en el centro nacional de circo de Francia, y justo ahora terminé de hacer una maestría en gestión cultura en la universidad internacional de la Rioja, terminé mi tesis hace una semana

- Qué chévere, voy a aprovechar para felicitarte. ¿Bien, el tipo de trabajo?

Bueno ahora estoy como bastante concentrado en la docencia, o sea, estoy dando talleres como de acrobacia y de acromovimiento pero también tengo mis proyectos de creación que bueno en el contexto están un poquito mas enfocados a lo audiovisual que a lo escénico pero principalmente mi background mi propuesta artística es las artes escénicas.

- ¿Hay tal vez un promedio de ingresos mensual?

Ahora es como entre 600, 700 dólares mensuales, ahora en este contexto

- ¿Cómo llegaste a las artes escénicas?

Creo que viene un poquito también de mi historia de vida no, yo he hecho como gimnasia desde super chiquito, empecé como a los siete años, y dejé de hacer cuando terminé el colegio más o menos a los 16, 17 años porque bueno ya, aquí en Ecuador el contexto no te da para ser deportista pero es algo que quedó entonces estuve por un tiempo estudiando economía y ya tuve un acercamiento a las artes de circo que es algo que me latía más que me interesaba como poder continuar esta práctica acrobática en otro contexto, entonces también fui conociendo un poquito otras perspectivas de utilizar la disciplina, o la técnicas en las puestas escénicas y me interesó, entonces ahí me encontré con la escuela nacional de circo de Francia en Argentina, estaba

viviendo allá, y ahí como que me decidí quiero hacer eso, vi una obra, había una obra que se llamaba “A pri pour toi”, por ellos empecé a hacer, me encantó su propuesta, el lenguaje la expresión del cuerpo fue lo que me motivó, super lindo, y realmente por ellos empecé a hacer, me encantó su propuesta, el lenguaje la expresión a través del cuerpo y fue lo que me motivó no, entonces ahí como estaba en la escuela tuve la oportunidad de acercarme y decir “me interesa, cómo se hace?”, es como que me lo encontré realmente, porque no, cuando estaba aquí en Ecuador realmente no tenía mucha información de los posibles procesos formativos y como llegar a ellos, esto era como un poquito más intuitivo el aprendizaje, pero como que me lo encontré en estas circunstancias y bueno ahí tomé la decisión de adicionar y bueno, de empezar.

- ¿Cómo tomaste la decisión?

Sí, o sea era algo que venía como, bueno fue como realmente una decisión bastante unilateral, la tomé y después los que estaban alrededor mío les tocó aceptar porque dije “me voy”, cuando, porque me fui de Ecuador para Argentina un poquito para ver qué pasa, no tenía como que un plan, por poco tiempo, me terminé quedando dos años, entonces como iba a conocer, algo había visto en Internet algunas cosas pero realmente no tenía un plan, iba, mi familia, como, igual yo me vine y estaba como en una circunstancia mucho más autónomo, es como trabajaba y estaba ahorrando un poco de dinero, entonces solamente les comenté, este momento justo había terminado una relación de largo tiempo, entonces también buscaba una escapatoria no? Y, perdón que los perros están como locos, pero sí era como una cosa de encontrarse con, con, o sea si bien me gustaba mucho la economía como el estudio me gusta mucho también la teoría económica, pero mis intereses como que se orientaban más a un trabajo más práctico de lo que había hecho toda mi vida creo, entonces como que tomé la decisión fui allá y en Buenos Aires y empecé a conocer gente con quienes cada vez me vinculaba más a esto y después ya solo como te decía me encontré tan adentro y se presentaron las circunstancias y me animé, igual en Buenos Aires estuve trabajando en economía igual un tiempo, pero como que cada vez me iba acercando, era como un proceso, iba descubriendo y me iba acercando

- ¿Había carreras de circo en Quito?

Entiendo que en ese momento en Quito estaba la carrera de teatro de la universidad central pero la verdad no la economía, como te digo tenía nada de información de artes escénicas, como te digo de información oficial después había varios proyectos como más independientes, digamos en la danza estaba, creo que es el futuro Sí, ahí en la casa de la cultura, con Opio y Mala yerba en teatro, esos la verdad no los conocía, fue cuando después de mi proceso de formación de vivir en Francia que volví que empecé a conocer artistas y no tenía relación, era realmente otro universo, sí porque te digo me encontré, había visto unas cosas en el extranjero pero no conocía nada que se vincule con acrobacia o artes de circo en Ecuador entonces busqué directamente afuera.

En Ecuador no, definitivamente no, porque no hay un sistema que de apertura a este como satisfacer la demanda de profesionales en artes no, entonces no lo considero, creo que es un proceso más de gestionar los espacios, como profesional gestionar los espacios, las fuentes de trabajo los proyectos artísticos, te digo en Europa el tiempo que viví allá, y en Canadá, se me abrieron muchísimas puertas, es una gran institución en la que me formé, entonces como decía mi curriculum vengo de tal lugar tenía mucha preferencia en escogerme en los trabajos, obviamente hay audiciones donde debes demostrar realmente lo que sabes que hay que hacer, lo que sabes hacer, pero también te da muchas ventajas muchos contactos, y los conocimientos que es a lo que vas.

- ¿Has recibido apoyo en tu ejercicio profesional?

Creo que tal vez en los países que tengan como las estructuras de apoyo a la cultura un poco más desarrolladas, establecidas, te digo Europa es un super lugar, Francia te hablo es lo que más conozco, tiene como un sistema de apertura a los procesos creativos a través de residencia, tiene un seguro que se llama intermitencia que te garantiza tener un ingreso cuando no estés trabajando, porque uno no trabaja todos los días 8 horas al día, hay función cuando hay función, no siempre hay condiciones, es como que muy temporal, sabemos que los festivales se abren más en verano, tal vez hay etapas donde los procesos creativos son más intensos, o hay etapas donde se hacen más representaciones, también tu tendencia artística se ubica de cierta manera, si llevas una propuesta más contemporánea apuntas a cierto público, si tienes una propuesta más comercial tal vez tienes más campo en los lugares corporativos, si tienes una propuesta no sé, un poco más

espectáculo, hay como lugares que se abren en ese campo, entonces es también depende mucho de lo que hagas como lo hagas, creo que bueno, creo que Europa es un buen lugar, Canadá también tiene una estructura de una industria cultura, no solo de las propuestas artísticas sino también económicamente están bien establecidas, en América latina se va luchando poquito, México está como mejor, también Colombia tiene buenos incentivos, creo que los demás países están guerreando, y más en el contexto de ahora

- ¿Qué opinas sobre las políticas culturales en Ecuador?

Yo creo que como las políticas que se debe tomar en el sentido cultura en general, cultura y formación, deben estar enfocados más allá de proyectos estrella fugaz, porque viene el gobernante de turno y hacer su proyecto como la mejor idea del mundo y es un proyecto que dura el tiempo de el y desaparece con el siguiente, entonces la idea, la recomendación sería idear una política que perdure en el tiempo sin importar el representante de turno, que como generar una base que la cultura sea vista de una manera que no sea propaganda política, sino como realmente un mecanismo de desarrollo humano de desarrollo social, de identidad de tradición, no sé, de la esencia que tenemos como sociedad como cultura como individuos, como comprender la cultura ahí más que escribirla en la constitución sino comprenderla para construir las políticas, o sea no, tal vez, me parece algo que funcionó en Europa muy bien fue descentralizar los espacios formativos, porque por ejemplo en la escuela que yo estudié, sí es una ciudad chiquitita, pero es como que descentraliza, la región está super interesada en financiar este proyecto, porque también es parte de su identidad como región

Claro, en las localidades es como te digo, la escuela está en esta región, hay escuelas super grandes de danza en otras ciudades pequeñas, escuelas de teatro igual, obviamente París tiene super grandes exponentes, pero como que se distribuyen y las regiones también aportan al desarrollo cultural mismo, invirtiendo porque claro hay fondos, porque lo que pasa aquí los fondos se van, bueno, no sé, eso ya es como, prendamos la antorcha

- Puedes comentarnos sobre tu experiencia de trabajo en artes escénicas }

Verás, la primera cosa que tuve como que me acerque no conocía mucho acá, fue el circo social, me contrataron como profesor, pero como bueno eso es una opción que fue como de profesor, pero a mi no me gustó mucho el proceso en el sentido de que no había continuidad, porque al ser como un proyecto social la rotación de personas es continua entonces tipo si tu quieres enseñar o establecer una metodología no se puede porque al cabo de un mes cambia y te toca empezar de nuevo, después me invitaron a trabajar en varias obras como artista, como intérprete en proyectos grandes y pequeños, después otra opción que tuve fue trabajar de intérprete de planta como del elenco de la compañía nacional de danza, estuve como 2 años ahí, y el proyecto más grande que fue crear la compañía, la alerta naranja circo, que es como mi proyecto de compañía que busca profesionalizar las artes del circo, a través de procesos de crear obras que se repitan que se sostengan que no sean efímeras, un extremo y se acaban, que en la mayoría de veces se ha logrado, y ahora también como apostándole también un poco a la parte formativa, como dentro del proceso de alerta naranja, con el sello alerta naranja, y que no es algo como oficial pero es también como crear una alternativa porque acá no hay artes de circo

- ¿Beneficios de ley?

Solamente la compañía nacional de danza, solamente la compañía nacional de danza, si, he, como que cuando estuve en él, como se llama, en el circo social, trabajaba con factura entonces no tenía derecho a como seguro social y eso, a pesar de que estaba bajo el municipio de Quito

Las políticas culturales son, no están pensadas a largo plazo, después es el contexto económico no siempre es el más idóneo para practicarlos en el sentido de poder invertir lo que se debe invertir en los procesos creativos, entonces como que eso merma mucho la calidad artística, cuánto estoy dispuesto a invertir en mi trabajo para poder tener un rédito económico, eso es como un limitante, también hay una campaña de marketing, la cultura en Ecuador que limita mucho a la oferta, como que se piensa a la cultura mucho en lo más tradicional, en lo heredado, estar de su... las condiciones no están propicias hacia la investigación de los proyectos culturales, también parte de organización del gremio, me parece que no somos el mejor gremio para organizarnos, a pesar de que últimamente si se ha alineado buenas cosas en buen sentido, pero históricamente ha

costado mucho tener la participación de todos los agentes en el sector, pero claro también entiendo que son procesos que se van construyendo con el tiempo, pero está llegando también no Institucionalizarse como grupo en el sentido de identidad, es un país que no ha tenido como un proceso o un enveto que le ha obligado a crear una identidad fuerte como en sus propuestas artísticas como por ejemplo pasó en Colombia, como pasa en Chile a través de las dictaduras, en Argentina, donde hay algo que decir, tal vez Ecuador ha sido un país donde sí, no la pasamos bien, pero no hemos tenido unas crisis sociales tan fuertes como esas, comparados jamás hemos tenido una crisis social parecida, no se ha generado una identidad, viste que se hacia como luchando una crisis en las propuestas sobre el folklore, igual cada vez hay más organizaciones, eso es lindo ver, el tema es hacerse escuchar, y como los últimos años las cosas que se han visto por las marchas eso es super lindo.

Mira con respecto a esta cosa que planteas que salgas de tu formación y no tengas una fuente de trabajo, qué va a pasar ahora con la universidad de las artes, salen chicos de las carreras de danza, y el único lugar donde hay un trabajo es la compañía nacional de danza pero los puestos están tomados porque hay nombramiento entonces a mi me parece que no es malo porque también obliga a estos artistas a gestionar proyectos, como decir voy a crear mi compañía de arte, con un enfoque de creación supero social, o mi compañía va más a espectáculos, o mi compañía de intervención social, mi asociación de cómo, de, docencia a grupos vulnerables o solo de formación, pero es como que va a obligar a eso, pero también es importante que logres sostener estos proyectos en el tiempo que es lo más difícil, yo como te digo el próximo año serán 5 años que está alerta naranja, y ha sido duro sostenerlo en el tiempo, es como decir, muchas veces he dicho ya no quiero más quiero votar esto, pero es importante porque eso genera una identidad y genera referentes dentro del contexto profesional lo que después se retroalimenta en los procesos formativos diciendo “yo quiero trabajar en esa compañía que ya existe, me voy a formar para poder formar parte de esa compañía, y cuando venga nueva gente a la compañía va a ser mejor el nivel y la gente va a decir “ah pero yo quiero trabajar en esa compañía”, y cada vez va a ir aumentando también el hecho de que haya referentes como intensifica la practica amateur de algo, que la practica amateur sostiene la práctica profesional, mira ejemplo Carapaz, Carapaz se volvió referente, Carapaz gana y ahora mucha gente hace bicicleta, viste, la practica amateur de este deporte intensifica se dinamiza el mercado se dinamiza la industria, tiene mayor visibilidad y el sector profesional se beneficia, los espacios formativos se benefician, es como que todo viene de la mano, pero claro hay un punto de inflexión, aquí dices los proyectos deben sostenerse en el tiempo 10 años para que se cree un referente una identidad.

Deficiente, sí, puedo decirlo así, en una palabra, entiendo que es super difícil como tener un cargo de representante y de ahí tener la respuesta correcta a solucionar toda la crisis cultural que existe, pero creo que es importante hacer un análisis sobre lo que urge dentro del sector tanto formativo como profesional, por ejemplo mi punto de vista existe como estos proyectos como de apoyar a las creaciones, que bueno no está la, pero también falta la segunda parte no, apoyaste a crear una obra un proyecto artístico, y después que hacemos con ese proyecto, como garantizar donde lo nuevo es importante, generar un circuito de festivales donde puedas mover estos trabajos es indispensable, eso no hay, hay como muy poquitos festivales, que cada vez luchan por sostenerse con los recursos y que además se vuelven muy específicos con la propuesta artística y no se hace diversa, deja de ser interesante, el público ya se acostumbra de ver lo mismo, tal vez hay nuevas generaciones nuevas necesidades hay nuevas cosas que decir, no hay esos espacios donde representar, porque por ejemplo digamos los festivales escénicos que hay acá, el festival de teatro de Manta, de Cuenca, no sé cachas son muy enfocados al teatro tradicional pero las propuestas de teatro nuevas no se ven, festivales de danza casi no hay, hay como encuentros donde son encuentros donde son artistas que luchan por gestionar ahí, entonces como creo que estos circuitos son muy limitados, deberían haber muchos, nunca sobran los espacios, siempre es bueno tener más porque tienes más público más retroalimentación más gusto, más compartir, y con respecto a la educación justo lo que te mencionaba, estos proyectos de compañías de formación, obligando a masificar el trabajo con la practica amateur que desencadenará algún rato con la práctica profesional, mira yo te digo como algo que paso en el proyecto circo social que se abrió como proyecto social donde muchos de los chicos se acercaron y después de 3 4 años se dieron cuenta que si les gustaría dedicarse de manera profesionalmente, pero también tas se encontraron con la

barrera de que no había donde formarse profesionalmente, entonces empezaron a hacer propuestas escénicas con los recursos que tenía que bueno está bien pero sería mejor tener más recursos para tener mejor calidad de trabajo, ahora yo digo mejor, como lo del circo no es necesario tener una escuela o tener una formación para ser un artista cachas, porque también la formación autodidacta, la formación autónoma te lleva también a estos, a crear tus propuestas artísticas, igual haya tantos artistas como personas y que se animen a lanzar una propuesta, el problema es los recursos que tú tienes para generar, y yo creo que los procesos formativos te ahorran muchos caminos para llegar a esos recursos, solamente es eso, yo me he encontrado en audiciones con muchos artistas que no han hecho escuela, pero veo que los caminos que ellos han recorrido para ser artistas son más largos y te podría contar que eso también te pasó a ti que como no tienes información cachas a mí también me pasó cuando hacía la tesis no tengo información de los procesos que pasan acá como que la información en América Latina es muy escasa en los procesos artísticos, también como se aplica mucho esta perspectiva europea que es lindo pero también hay algo, es bueno, no es lo que soy, no tiene mi identidad, porque América latina es otra cosa, Ecuador es otra cosa, y también está bueno generar una identidad desde lo que somos, tomar muchas herramientas que se hicieron allá que se probaron, buenísimo, pero hablar desde nuestro lugar, obviamente evaluar los procesos, decir esto vale la pena, pero no tenemos que replicarlos,

¿Qué programas que el Estado ecuatoriano ha implementado para artes escénicas, conoces?

Mira entiendo que hay, bueno que esta el ---- no se como se llama, INAI se llama ahora, bueno que ellos tenían como el apoyo a festivales, como la parte de apoyo a movilización de obras, la parte a la creación, pero creo que ahora no está funcionando y se lanzó el proyecto de cultura emergente, sí todo el mundo aplicó a ese, yo dejé de aplicar como a los fondos porque nunca me los gano. Yo he estado muchas veces en la puntuación a 1 punto 2 puntos de los que se ganan, pero no encuentro las palabras. No, quisiera creer que no funciona así. Porque también creo que viene eso desde el enfoque de la política cultural que se que hay mucho, por ejemplo, por ejemplo cuando tu aplicas tienes puntos si es que por ejemplo hablas sobre temas de género, hablas sobre temas de minorías étnicas, o tu proyecto engloba un enfoque más social, cosas así cachas, en las políticas de fomento tiene un enfoque así, ahora digamos qué pasa si yo no quiero, yo solamente quiero crear una obra para moverla bajo un enfoque de desarrollo artístico sin pensar que voy a dar clases a los niños de tal escuela rural, cachas, porque, y no quiero sumar puntos, es como que tal vez es menos valorado en ese sentido, por ejemplo algo que me pasa también que por ejemplo no ay tantas chicas no hay tantas mujeres que practican circo, es muy loco, entonces claro en mis proyectos tengo más hombres pero es por lo que hay, es la oferta de artistas que tengo, muchas veces me veo obligado a coger artistas de otras disciplinas para poder como también estar equitativa, igual es super enriquecedor tener otras disciplinas, pero por ejemplo si quisiera hacer un proyecto de circo exclusivamente donde el lenguaje sea exclusivo de circo, pero termino enseñándoles a otros artistas el lenguaje de circo, entonces es como que me veo bloqueado en ese sentido, y es full loco porque yo hice unas encuestas para la maestría, entonces fue locazo de pronto me salían 50/50, de gente que practica circo, y después tenía preguntas específicas de “dónde trabajas”, y las mujeres como que practicaban más de forma amateur, y los hombres trabajaban un poco más, y en qué te especializas, la mayoría de mujeres tenían mas practicas como en academias como en talleres, y los hombres tenían más pluridisciplinar en técnicas de circo.

Sí, eso es como una cosa super, no sé, es como duro en el sentido también de las condiciones laborales cachas, porque también está inestable el proceso de obra, a veces te topas como que llevar a tu hijo a los ensayos, claro es una sociedad donde la mujer se hace cargo de los hijos, te toca a ir con el hijo a los ensayos. Sí, igual tenía artistas que tenían sus 2 hijos los traían, ustedes pueden jugar, pero al rato del ensayo su mamá no está disponible.

Si es que como bueno, o sea, la idea de que el arte es más arriba de todo, lo más importante es el ser humano.

Entrevista a María José Núñez – Ecuador

- ¿Por qué decidió formarse/estudiar artes escénicas?

Bueno, hice ballet desde los 8 años, gimnasia y patinaje. Mientras estudiaba comunicación social y pedagogía, trabajaba en el ballet ecuatoriano de cámara, entonces me he formado en el transcurso de su vida como artista escénica por experiencia que por estudio. La decisión fue desde muy pequeña, aunque cuando salí del colegio no había la opción de formarse en danza, sí inicié una formación autónoma.

¿Cuántas opciones de instituciones educativas en su ciudad/país que oferten artes escénicas había en el momento de su decisión?

Entré al Instituto Nacional de danza a los 8 años y de ahí sales de ese lugar con bachillerato. Estudiaba en la escuela y luego iba al Instituto por 9 años, es el único lugar con un título de bachiller en danza aquí en Ecuador. Tampoco había la UArtes, ni carrera de danza en la central, la U Espiritu santo había carrera de danza pero era en Guayaquil. La Compañía de danza es pública.

¿Una vez graduado o terminado su proceso de formación, al cuánto tiempo encontró empleo en su área profesional o al cuánto tiempo pudo ejercer su profesión de manera independiente?

Salí y fue inmediato que pude entrar a instituciones con sueldo fijo y estabilidad económica, yo digo que tuve suerte porque ahora con mi grupo como independiente nos ha costado un montón, mandar proyectos a ministerio de cultura, ser artista independiente es lo más difícil poner generar propias cosas aquí en el país, es difícil porque hay que ponerse a la par de esas instituciones. Es duro competir con instituciones como el ballet y la compañía que si reciben fondos del Estado

¿Qué opciones tuvo para ejercer la profesión en su país, entendiendo estas como empleado público, compañía artística propia, tallerista, docencia, etc.?

Funcionaria pública

Docencia (clases de danza a niños, adolescentes)

Talleres y clases

Además, **genero mi** propio grupo que es FRACTAL, más encaminadas en la investigación y creación de productos escénicos

¿Podría describir en qué consiste generar el ingreso económico?

Clases y talleres: amigos te conocían y empiezan a tener hijos y entonces, flyers, promoción de clases.

Colectivo: mandamos proyectos a un montón de lugares: **iberescena**, ministerio de cultura, fondos concursables, invertimos para poder crear las obras y gestionarlas como intercambios en conversaciones, instituciones, alianza francesa.

Entrevista a Nadier Palacios – Colombia

Esta entrevista se realizó vía notas de voz por WhatsApp, por lo que, la persona entrevistada fue respondiendo las siguientes preguntas: Experiencias sobre formación, sobre mercado laboral y seguridad social, riesgos laborales y oportunidades de inversión:

Bueno tenía yo 16 años cuando incursioné al grupo de teatro del colegio, y luego al grupo de danza, y ahí empezaron mis primeras intenciones, llamémoslo así, mis primeros pinos, en las artes escénicas. Luego incursioné al grupo, a un taller, sí, un semillero, primero un taller de teatro en la universidad politécnica Jaime Isasaca, en el politécnico Jaime Isasaca, y allí empecé un taller de teatro y luego ya pasé al semillero y luego ya estuve 4 años consecutivos, 5 años, ¿o cuatro? Sí, 5 años, en el semillero, luego incursioné al grupo de proyección de la universidad, del politécnico, y ya empecé a formar parte del grupo, estando allí en el grupo, eh, estuve en varios proyectos teatrales y participando en varias en varios eventos y festivales teatrales, el festival interuniversitario de teatro, el festival del origen antioqueño, el festival de teatro de Medellín, sí, hicimos varias temporadas en la universidad y en el pequeño teatro de Medellín que es un teatro que trabaja acá y que en la actualidad está con una obra que se llamó el cuervo de Alfonso Sastre, basada en el cuervo de Edgar Allan Poe, bueno, y así en la víspera del teguillo, participé en quimera fantástica, ingrese al grupo de teatro posdata teatro estudio, y luego ingresé y fui fundador y artista del grupo la maroma teatro estudio, y allí también me desempeñé como coreógrafo, bueno y en ese trabajo mientras hacía teatro pues también aparecieron otras propuestas de hacer talleres de formación y trabajo social cierto con poblaciones vulnerables de la ciudad de Medellín en la que me desempeñé como formador de danzas, de danza contemporánea y formador de teatro, como docente, con la corporación Simón Bolívar, la corporación cachi malos que tenían una alianza y crearon un proyecto que se llamó la red de artes escénicas, perdón la red itinerante de artes ciudad de Medellín, en la que debíamos crear una red artística desde todas las artes, la música la danza el teatro, la pintura incluso, con el fin de reivindicar, sí, a los niños los jóvenes y los adultos que estuvieran con problemas de vulnerabilidad social, y reivindicarlos de alguna manera desde el tema artístico cualquiera que fuere el área que escogiéramos para dictar, cierto, luego ya después se lo recuerdo, estuve siempre como, así, siempre la danza y el teatro estuvieron conmigo durante todo este recorrido, luego me enamoré del teatro cuando empezamos a explorar el tema artístico desde el circo, con el tema del clown, con el tema de la acrobacia, con el tema del salto en cuerdas suizas, y entonces también esto nos sirvió como un panorama cierto de perspectiva amplia hacia... hacia la puesta en escena, hacia la exploración misma desde nuestro trabajo teatral y combinándolo a la vez con estas técnicas circenses, bueno luego estuve pase a la fundación circo Medellín que es una fundación que trabaja también el tema social cierto, reivindicación de derechos humanos, a través de las artes circenses cierto, y el teatro, ya desde el circo empezamos a trabajar y a vincular a diferentes personas, diferentes niños diferentes jóvenes en nuestro proceso de formación cierto, con los niños fue muy especial el trabajo, ya que eran poblaciones muy pero muy vulnerables que habían aquí, al sur de la ciudad, entonces empezamos a trabajar con ellos, el tema del circo, sí, pero más que como un tema específico en lo que se refiere al circo, fue una manera de que los niños empezaran a ver su entorno y sus vidas de otra manera, sí, si bien nuestro objetivo no era formar artistas si era nuestro objetivo enamorar a los niños y cambiarles sus perspectivas con relación a su entorno ¿a través de qué? A través de las técnicas de trabajo, a través del enamorarse, a través del ver en el otro las posibilidades, de sentir en el otro, de sentir esa compañía, de sentir esa posibilidad de vivir tranquilo de ver su mundo y su entorno de otra manera, de disfrutar cada cosa que se hacía, de explorar libre y sanamente otras formas otras maneras que no fueran la violencia.

Luego incursionamos entonces con la secretaria, con la cultura con la secretaria de cultura ciudadana en un proyecto que se llama la red de creación escénica de la ciudad de Medellín que busca también este, esta objetividad con estas poblaciones, bueno y no solo con estas poblaciones vulnerables sino con todas las poblaciones a nivel artístico cierto, por ejemplo en el circo tenemos una particularidad y es que teníamos 2 grupos de niños, y mientras uno era el más vulnerable porque tenía las mamás, algunos tenían las mamás que trabajaban en un bar en las noches, y tenían ellos un problema de calle, otro no tenía la mamá, otro tenía la mamá y el papá en la cárcel, otro le mataron al papa frente a sus ojos, bueno un montón de conflictos internos que subyacen en cada ser, y pues si tenemos en cuenta que son niños pues el tema cognitivo es más complejo cierto, se

hace más complejo, entonces mientras este grupo era así, que era el que yo tenía, el otro grupo, hablo esto como una anécdota particular, había otro grupo que eran niños súper, eran niños con mamás que los acompañaban, que los llevaban en sus carros eran niños adinerados niños muy cómodos, y los acompañaban siempre estaban pendientes de sus hijos entonces era una cosa bastante particular nos llamó mucho la atención porque mientras un grupo tenía unas falencias y carecía de esa solidaridad de ese cuidado de ese amor de ese cariño, los otros lo tenían, cierto, bueno, eso fue una anécdota muy particular en el tema de la red de creación, bueno y así también otros grupos desde el teatro también muy interesantes, y desde el circo, desde la música incluso que se empezó a vincular también en este proceso. Bueno, luego en ese tiempo también empecé a formar a hacer otro trabajo de intervención social con chicos de circo de los semáforos y empezamos a hacer un proceso ya de formación artística profesional, el cual recibió el nombre después de un taller de danza contemporánea con técnicas de circo, termino siendo un grupo de proyección muy particular, muy querido por la ciudad y el cual recibe el nombre de acora circo dal, que significa acrobacias, fuerza, renovación e innovación, el nombre en sí significa eso. Ciertamente, bueno, empecé con ellos mientras yo estaba en la red pues empecé con ellos un trabajo de formación cierto, ellos hacían, hacen semáforo hacen circo en los semáforos de la ciudad algunos tienen otros cursos, viven de lo que hacen en el semáforo, se alimentan viven solos, bueno, y se entusiasmaron mucho porque empezó el proceso de formación y empezamos el proyecto ya de construcción de montaje y como espectáculo, ya se empezó a ver otra forma ya a nivel profesional de crear un grupo y hacer toda una proyección, si valga la redundancia de todo el trabajo, y como una forma de vida, como una forma de vivir, del arte, del circo desde un punto de vista significativo, reivindicativo y dignificativo, cierto, entonces el objetivo como tal del grupo era dignificar el circo dignificar el trabajo circense e la ciudad en todos sus ámbitos, tanto desde las técnicas como tales, como desde la puesta en escena, una puesta de escena que le apostara a conceptos renovadores, artísticos, humanos, sensitivos, una apuesta al arte distinta innovadora, si, listo, y hasta este momento que estamos también trabajando todavía y que estamos creando el nuevo espectáculo, bueno y en eso ha consistido toda mi experiencia y mi bagaje artístico durante toda mi vida, muy enamorado de lo social, muy enamorado de la gente, que no tiene recursos, que quiere crecer, que cree en el arte del circo del teatro que cree en el arte como tal y que ve en él una oportunidad una forma de ver y de vivir el mundo como yo lo digo de una manera distinta, de una manera profesional de una manera ética de una manera artística y estética y que le apuesta a esa transformación social desde su trabajo escénico y cultural

Bueno mi formación fue a partir de talleres de formación talleres de teatro, talleres de dramaturgia talleres de circo, en acrobacia en aéreo en técnicas aéreas incluso talleres de altura, de certificación de altura, de cómo armar una carpa cómo desarmar yo tomo la decisión de empezarme a formar y lo tomo con o una formación alterna al tema universitario cierto, siempre fui un rebelde siempre fui una persona muy enfocada en lo que quería en lo que me nacía, desde luego siempre supo que la danza y el teatro estaban presentes en mi vida, hubieron otras oportunidades de trabajar en otra cosa de desempeñarme en otras áreas, pero siempre fue el teatro el que me atrapo siempre fue el teatro el que me inspiro por su complejidad, por su concepto, por ser humano, por tocar el ser humano, en lo más profundo sí, de hecho siempre he sido muy sensible por mi naturaleza, y el teatro en el teatro encontré esa forma de acercarme al otro de entender al otro de ver al otro en el mundo en la vida como tal, en la naturaleza de todas las cosas, ya lo dice Stalindaski en su trabado de actuación en el método de actuación o sea hay que buscar en la naturaleza de las cosas su propia realidad su propia naturaleza, entonces encontrar ese mundo maravilloso del teatro sentir al público, sentir sus agradecimientos con los aplausos que nos dan y hay algo muy importante que tengo claro y es mi labor como artista mi trabajo como artista en relación a la humanidad, mi responsabilidad d dejarle una huella a la humanidad en un momento de partida sea ahora sea en un momento que tenga que partir de este plano físico tengo una responsabilidad y siento que tengo una responsabilidad humana, con la humanidad y el mundo, me parece que todas a mi forma de ver, me parece que todos los artistas tenemos una tarea importantísima de dejar plasmado nuestro trabajo en otros seres humanos aquí en la humanidad aquí en el planeta, alguien tiene que dar fe de eso después de nosotros, no tanto por uno mismo como artista sino por lo humano que hay y que debe ser y que debe tener el arte en su naturaleza social y en su naturaleza humana, por lo tanto esta en nosotros esas tarea de proponer trabajo y

hacerlo más que por nuestra profesión es por lo humano por ese sentido de reconstrucción y que otra manera más importante que el tejido social, la reconstrucción del tejido social es una de las tareas que nosotros tenemos como artistas, bien. Dentro de estos procesos de formación pues se encuentra uno porque la sensibilidad se va haciendo más grande más intrínseca va entrando en nuestro corazón en nuestra palpitación en nuestra sangre y nos hace más humildes, si, u por ende valga la redundancia más humanos, entonces desde ese punto de vista esas formaciones y esos talleres de formación esos cursos esos encuentros empezaron a hacer ya un escalafón en mi vida de una manera indirecta, aun siendo directa, siempre empezar a nacer, a formarme en ese mundo y a trazarme esos caminos por donde debería trascurrir posteriormente entonces siempre fui un loco soñador y siempre he pensado que se puede, para mí como artista no hay nada que no podamos hacer e imaginar, y si tú puedes imaginar pues puedes hacer y puedes crear por supuesto que si independientemente del camino y los cambios que se den cierto. Nunca, mi mamá siempre me dijo que yo no era normal, y tenía razón, termine enamorado de una cosa distinta al decirme que el teatro no te va a dar nada eso para que necesitas un trabajo, necesitas laborar necesitas hacer otras cosas el teatro es para pobres todas esas cosas todas esas concepciones que la gente del común guarda, y tienen razón, nosotros estamos locos se necesita estar loco, y digámoslo en otro grado de superioridad en el sentido cósmico universal para entender la relación de la vida con el mundo y de los seres humanos con el mundo y con lo que se puede hacer y todo lo que se puede trascender con el arte, por lo tanto necesitamos trascender necesitamos ser distintos diferentes al otro para poder plantear diferentes conceptos, puestas en escena, dramaturgia, estilos, tendencias y mostrar nuestra realidad de otra manera y darle un sentido distinto. Bueno y en este camino voy tomando este curso de seguir enseñando de seguir formando personas, seres humanos con estos conceptos del arte, del circo del teatro y de las puestas en escena pues particulares cierto, buscando cosas distintas, bueno en ese tema de formación siempre fue así, siempre quise hacerlo y siempre quise trascender en el hecho, no hubo como que alguien que interviniera como mi mamá y nunca logró hacerme cambiar de parecer mi familia ni nadie, de hecho mi mamá nunca me vio actuando se murió y nunca me vio en la escena, hubiera sido muy feliz al verme actuar, bueno eso es lo que ha pasado con el tema de formación y he sido un autodidacta en ese tema también de investigar de leer y volver a leer y documentarme con el tema audiovisual, viendo tendencias desde la danza la danza clásica luego la danza moderna luego la danza contemporánea como se han ido dando esos cambios desde la danza y luego del teatro hasta llegar al teatro francés, hasta llegar al teatro de lo absurdo con los grandes que empiezan a romper este tema del teatro y a plantear otra forma de ver la vida y plantear no solo la vida sino realidades humanas, como con Alfred Jarred, con Eugene Junesco con Mischelle Jerod, todos estos grandes del teatro, Samuel Becker Bector Prec, bueno un montón que han hecho parte además de Stalindaski que es el padre de la actuación que creo el método de la actuación y todo esto, investigar y leer y pasa acá y que pasa luego el circo, la historia del circo, qué pasa con el circo, cómo nació como incursiono como llegó a Sudamérica, cómo llegó a Estados Unidos, cómo llegó a Rusia, cómo llegó a Alemania, todas las tendencias, los estilos, todo lo que hay a partir del circo también es importante al pasar incluso al circo clásico para volverse un circo más contemporanista, más modernista con otros estilos, con el circo del sol que empieza a romper esas cosas, con el circo en Brasil, con el circo en Chile con el circo en Argentina, con el circo canadiense fuera del circo del sol y el circo francés, bueno un montón y como empieza hacer otras cosas y bueno eso también me ha ayudado mucho tanto la historia del arte en general como la historia de cada una de las áreas que tenemos, tanto la danza, el teatro, como el circo y la plástica. Ciertamente, al estar en este, en estos temas artísticos pues he contado con la compañía de algunos artistas plásticos que me han llevado por ese camino, desde lo pictórico, desde las exposiciones de pintura, desde incluso la escritura, escribir, narrar, decir, manifestar a través de la escritura otro montón de cosas que uno no lo hace normalmente al nivel normal, entonces empezar todo este camino autodidacta desde mi propia iniciativa trazándome una autodisciplina personal que busca trascender sí, llevarme a analizar a pensar a pensar a replantearme en cuanto a mí mismo, en cuanto a mi trabajo, en cuanto a la forma, en cuanto a todo mi ser escénico es maravilloso, me siento muy tranquilo, muy feliz al haber logrado muchas cosas a partir de mi propia iniciativa

Hola Ingrid como te va buenas noches, bueno, yo he estado muy ocupado realmente muy ocupado, ya sabes que son fiestas entonces todo este tema de familia y todo eso acá en Colombia

somos muy marcados con ese tema, siempre todos vamos a entregarlo todo. Bueno, aquí en el tema de la seguridad uno tiene que pagar seguridad social, cierto, o en alguno de los casos debes tener la salud que les da el estado. Para yo evitarme problemas yo siempre compro pólizas cuando tenemos eventos, cuando tenemos eventos nosotros utilizamos pólizas con una aseguradora independiente y ya ella nos cubre con los eventos que tengamos porque el estado pues que decir que les vamos a apoyar con eso no, el estado aquí no se manifiesta para eso no sé si sabes que la problemática actual que tiene el país con la oligarquía colombiana y con todo este tema el paramilitarismo que no se puede hablar como mucho. Pero aquí es difícil es difícil porque incluso con la famosa economía naranja que puso Duque es una idea nefastísima para nosotros los artistas, terrible, no tiene ningún sentido más que para sus propios bolsillos y sus propios lucros. porque al estado lo volvieron, el sistema político de este país está colapsado, y lo volvieron una meretriz, negocios y demás, personales, a costa del estado no, entonces siempre es difícil, aquí, tenemos que mirarlo desde esa manera, cuando somos independientes tenemos que mirarlo de esa manera, pues el proyecto tiene que caminar hay que vender para su propia seguridad y cualquier cosa, eh ¿qué más te cuento? eso, eso en cuanto a la seguridad.

Entrevista a Hugo Reyes – Colombia

Esta entrevista se realizó vía notas de voz por WhatsApp, por lo que, la persona entrevistada fue respondiendo las siguientes preguntas: Experiencias sobre formación, sobre mercado laboral y seguridad social, riesgos laborales y oportunidades de inversión:

Bueno básicamente a uno le toca como decimos acá en Colombia a veces la vida del rebusque y sí es tener más de un empleo más de una ocupación ya sea en academias, ahora que esta lo de la interactividad por internet y teniendo pues los contratos que van saliendo acomodando horarios para poder aplicar a lo que más pueda, entonces sí si he tenido pluriempleo

Continúo con la pregunta 1, el costo para mí pues fue el traslado y la manutención de vivir en esta ciudad en una ciudad diferente donde yo nací, donde está mi familia, sin embargo, para los estándares sociales de costo fue muy barato porque era una universidad pública porque yo siempre viví modestamente pero bien pero sin lujos muy cerca la universidad, lo que hacía que mi costo de vida no fuera tan alto

Bueno Ingrid espero pues que te sirva lo que te he dicho si tienes una pregunta más, profundizar algo conversa algo me dices, sí mándame el formato para que yo aparezca ahí no hay problema, muy bacano, también mis raíces de ciencias me hacen pues estar con una afinidad de este tipo de procesos de investigación, espero que te vaya bien y me mandas el resultado.

Bueno para la tercer pregunta que se relaciona con lo que ya te conté de la segunda cuando estábamos en el proceso de creación de la obra por la beca de acá de la ciudad, fue una remuneración muy poca pero como te cuento el trabajo lo hicimos con mucha pasión y con mucho gusto entonces hubo proyección lo que nos llevó al otro contrato, al otro trabajo que fue un contrato estable y una remuneración para los estándares colombianos bien pagos, para los estándares internacionales poco, luego ya en esta parte después de pandemia ha sido pues bajo pero se ha podido vivir bien, entonces si uno no tiene como un estilo de vida demasiado excéntrico demasiadas necesidades búsqueda de cosas se puede vivir con el trabajo de las academias y con las ventas de una obra, ahorita en diciembre para el municipio de Medellín un proyecto de navidad en un centro comercial, entonces bueno ahí ya el trabajo fue por contrato, pero es trabajo temporal Bueno ahora voy con la pregunta 4, en cuanto a las enfermedades más comunes de los artistas que trabajamos con el cuerpo con la danza tú sabes también hago danza aérea creo que está en las lesiones de articulaciones sobre todo hombros rodillas, sobre todo esas 2, ah y también espalda, también espalda, es como muy generalizado, espérate leo un momentico toda la pregunta, bueno encuentro a los riesgos laborales como nosotros trabajamos en altura obviamente el riesgo más grande que tenemos es caer, caernos, y bueno y una caída de más de un metro y medio de altura en la ley que hay acá que no nos rige a los artistas, pero que haya una ley de alturas ya se considera una altura peligrosa con riesgo de muerte, y pues nosotros trabajamos a muchísimo más que eso, vos sabes 10, 20 metros, ese es el riesgo laboral creo que más presente en nosotros. ¿De qué forma costeo mis formas de salud? bueno entrenando juiciosamente escuchando mi cuerpo comiendo lo mejor que puedo, teniendo precaución a la hora también de forzar mi cuerpo este, sobre todo

teniendo consciencia, no tengo seguro médico, lo pago cuando me toca para recibir sueldos, pero no tengo la posibilidad para pagar seguro médico todos los meses, o pago seguro médico o pago el arriendo, entonces así toca aquí

Bueno la anterior era la pregunta 5, ahora voy con la pregunta 6, en cuanto a este tema como de gobernabilidad y de normas y de leyes, la verdad no soy muy como buscador de eso ni lo tengo como muy presente realmente 1 por la poca formación política que tenemos en nuestros países no se en tu país pero por lo menos aquí en Colombia la formación política es una emoción, parece un partido de futbol una cosa así un partido de basquetbol, más que una posibilidad social de pensamiento, entonces aquí se hace lo que el imbécil de turno en el cargo político, realmente es así, perdón la palabra pero no hay otra forma de decir, entonces el accionar colombiano uno lo tiene presente para uno poder recibir el sueldo entonces no sabe que tiene que pagar seguridad social, que es un cobro que le hacen a uno de salud pues más bien es un robo que le hacen a uno por salud, una obligación que le hacen cotizar pensiones así uno vaya a pensionarte o no nosotros como trabajamos en altura hay un seguro también que se llama riesgos laborales que creo que es lo único que realmente lo puede proteger a uno, del resto como que muy apático la verdad tristemente desde mi parte porque también saber que uno para que busca en esa área digamos del gobierno para que busca si uno no va a encontrar algo, puede que esté equivocado pero es mi realidad

Hola Ingrid, entonces te voy a responder el cuestionario, para empezar mi nombre es Hugo Hernando Reyes Pardo, tengo 39 años, soy bailarín, también artista aéreo manejo mástil chino, telas, danza contemporánea, y algo de danza latina, soy formado en una institución universitaria o sea una institución formal en un programa de licenciatura en danza, para ejercer esta profesión y para obtener mi formación tuve que desplazarme en mi país, porque yo nací en una ciudad más hacia el sur que se llama Villavicencio, pequeña, mediana donde no hay facultad de artes ni procesos culturales fuertes más allá de lo folklórico que es la música llanera específica de esa región, para lo que yo trabajo hasta ahora está empezando así como que los primeros pasos con gente que se ha formado por fuera y ha regresado pues a la ciudad pequeña, yo me tuve que desplazar a una ciudad grande acá en Colombia que se llama Medellín y ahí empezó mi proceso de formación artística estudiando biología entendiendo la vida, entendiendo el mundo, luego estude cocina, lo que me llevo más a los sentidos, más a la sensación, y finalmente surgió una pregunta por el cuerpo porque llegué a la conclusión de que no me conocía yo pretendía conocer todo alrededor mío, desde teorías, postulados, análisis, pero no me conocía yo mismo, entonces a mis 30 años empecé a estudiar danza en la universidad de Antioquia, sin embargo antes de eso había tenido también una experiencia que fue la danza aérea, pues el mástil chino pero de tipo urbano, era cuando yo estudiaba biología había un parque, o un lugar, aquí le llamamos así un sitio de encuentro donde había un mástil una bandera que nos permitió, era bastante alta era de 6 metros 7 metros que nos permitió empezar a jugar a subir y teníamos un maestro que nos guiaba había dedicado su vida a eso, entonces a partir de ahí surgió la pregunta por el cuerpo, y después entré a estudiar la universidad, después del paso por la universidad que desafortunadamente no he terminado porque resultaron en trabajos y experiencias para salir al exterior donde terminé de formarme en la práctica como artista en el escenario

Ahora voy con la pregunta 2, después de estudiar encontré la posibilidad de trabajar con una compañera y ahí después ya formamos un grupo con el cual nos presentamos a una convocatoria de acá de la ciudad que le llamamos una beca de creación que es básicamente un aporte que hace el municipio al grupo que gana la convocatoria para poder crear una obra, entonces en el 2017 empezamos con ese trabajo con una compañera que hace danza aérea hace telas aro también danza contemporánea, es egresada de la licenciatura, comenzamos con el proceso de vuelo de sombras, y vuelo de sombras no fue un trabajo donde la remuneración económica hubiese sido grande, porque yo gane alrededor de 100 dólares por un año de trabajo, sin embargo lo que se proyectó a partir de esa obra ya si fueron beneficios en dinero en experiencia y en satisfacción ,entonces básicamente cuando uno estudia acá en Colombia tienes que rebuscar, si acá le decimos rebuscar, buscar la posibilidad de financiarse a través de concursos para genera digamos que las ideas se hagan realidad, en el caso de los artistas, entonces yo tome esa opción luego de eso tuve una compañera que trabajaba en corporación artística y estuve pues alado de ella 1 año 2 años y ahí resultado un proyecto internacional a través de esa corporación donde ya nos fuimos año y medio

a una isla del caribe a trabajar en una isla del caribe en un casino, entonces ese fue un trabajo atípico porque no fue acá en Colombia, sin embargo fue a través de esa empresa colombiana corporación artística que se llama Acrobatic, que pudimos ir a trabajar de una manera especial que yo creo que tal vez pocos de mis compañeros artistas lo han tenido y es con un contrato fijo ganando 1100 dólares mensuales libres, porque nos daban la vivienda los pasajes la comida todo lo que necesitaríamos, realmente era un ingreso libre, sin embargo no era en Colombia, no fue en Colombia, con esto de la pandemia nos tocó regresar, y pues con los ahorros pues vivimos pero el trabajo cuando no está en Colombia digamos que se divide en eso que te había dicho, en la búsqueda de concurso o en dar clases por hora en las academias, entonces así estuve manteniéndome en la pandemia, después de la pandemia cuando todo empezó como a abrir, y ahora que ya se está reactivando más el ambiente cultural hemos podido vender obras y he podido trabajar en un proyecto de navidad que es muy rentable, sin embargo son también trabajos que llamamos en temporada, entonces básicamente así ha sido el trabajo después de salir de estudiar de la universidad.

Entrevista a Alejandra Ponce- Ecuador

I-Hola por favor me gustaría que me ayudes con tu nombre y con tu profesión como artista, ¿me describes un poquito lo que haces?

A-Mi nombre es Aleja Ponce, soy artista escénica, he dedicado el trabajo más hacia el teatro gestual que es el otro tipo de teatro. Eh, con una formación totalmente empírica y sin títulos desde los catorce años hasta ahora que tengo treinta y tres años ha sido este como mi territorio el de las artes escénicas y del teatro gestual. Por una necesidad en cuanto a trabajos y estudios hace cuatro años que decido en si hacer algo académico y estoy atrás de este título, de esta licenciatura como para poder validar de alguna forma también todo el otro trabajo. Desde pequeña me forme en el teatro y eso fue como ahora ha traído algunos frutos y traen no sé lo que conozco y sé hacer, entonces eso es bueno pero de ahí en cuanto a seguridad laboral y eso pues es muy difícil y toca pilotearla por todas entonces ahora tengo tres espectáculos, uno que muevo con mi compañía que formé recién con viejos actores y con viejos amigos de otras escuelas y un espectáculo con una compañera que es de payasos. Siempre he enfocado el trabajo más hacia la comicidad, entonces el otro tipo de teatro, la comicidad y ser mujer dentro de lo cómico así que toca ahí batallarla por muchos medios.

I-¡Qué bacán! ¿eh ¿podrías por favor comentarme un poco acerca de tu experiencia en el mercado laboral, ya sea aquí en Quito o en el país respecto a tu profesión como artista?

A-Ya, eh, me formé en la escuela de teatro del Cronopio desde muy pequeña, entonces ahí empiezo a trabajar muy pequeña también, pero tal vez con muchas diferencias económicas y sin entender bien entonces con una suerte de pasante muchos años en las que yo era feliz y la que pude hacer como mucho trabajo, pude ir a festivales, pude estar, así como en el medio sin darme cuenta bien ni exigiendo todas las cosas laborales que necesitaba. Pero entonces mi formación se hace así trabajando desde pequeña y estudiando desde pequeña teatro.

Luego voy a Argentina y allá hago una escuela, trabajo con un grupo, pero regreso acá para trabajar así ya formalmente en la escuela, en el teatro del Cronopio y desde ahí que comienza ya el generar trabajo y de ver en realidad como son las cosas no.

I-Claro

A-Que éramos nosotros, actrices, actores, gestores, vestuaristas, escenógrafos, dirección, asistencia, cargadores, todo. Entonces eso sabiendo que nuestra profesión sería hermosa solo actuar pero que eso no existe, no existe nomás ja, ja

I-Ja, ja, y o sea en toda esta experiencia en el mercado laboral digamos entonces no hay, no es estable, ¿o sea no es como que vas a una oficina y tienes tu sueldo mensual ni nada de eso?

A-No, creo que solo dos entidades corren con esa suerte y es el ballet ecuatoriano de cámara, me parece que el otro de danza, la compañía de danza y el conservatorio, que ahí tu puedes como tener un sueldo fijo y horas fijas de trabajo. Aquí no, o sea aquí podemos ensayar de desde las diez de la mañana hasta las doce de la noche, si es cuando ya estamos en montaje entonces no hay horas extras, ni, bueno nosotros generamos como el trabajo que podemos generar.

I-Guao y en ese marco ¿cuál es el apoyo que alguna vez has recibido o que recibes actualmente de parte de alguna institución del Estado o algo?

A-Bueno en el auge y en la edad de oro del Ministerio de Cultura ahí mientras yo estaba en el Cronopio, sí recibimos un proyecto que fue para la obra *crímenes* y ahí fue la primera obra digamos que se montó con dinero en los años que yo estuve en el Cronopio que fueron desde los catorce años hasta los veintisiete años, en el que se montaba con dinero y tampoco tanto dinero, pero que al menos se iba poder pagar sueldos y algo de la escenografía y vestuario.

Si bien nosotros construimos todo, pero ya con dinero para los materiales fue la primera vez que pudimos como hacerlo desde un proyecto que daba el ministerio o el Estado. De ahí es muy irregular las funciones que me han comprado en las entidades públicas²⁹⁶ y esporádico el trabajo que he podido tener con proyectos como el de la campaña de la lectura o una orquesta de los trabajadores que se hizo hace unos años por el Ministerio de trabajo pero muy esporádico, de ahí es como todo autogestión y en espacios casi no gubernamentales, ni instituciones públicas, sino casi es empresa privada y ver cómo nosotros podemos vender.

I-Claro, eh ¿Qué cursos has realizado y en donde para formarte como artista escénica?

A-Eh, hago la escuela del Cronopio desde pequeña haciendo un error pedagógico y dejando el colegio, pero lo chévere y lo valioso es que en este teatro pues estudiábamos desde historia del arte a filosofía a escenografía y era como algo bien integral. Ahí yo me formo hasta los diecisiete años y viajo a Argentina, de los diecisiete a los diecinueve años. Y ahí conozco a un maestro pero todo fue auto gestionado, y este maestro a mí me da como las herramientas en el teatro antropológico y el entrenamiento teatral. Él ha sido como una de mis raíces para el trabajo que yo hago y las clases que yo puedo dar ahora y luego vengo ya al grupo del Cronopio a trabajar ahí siete años, eh casi sin trabajar con otros grupos en que sacamos bastantes obras y que trabajábamos como grupo tratando de gestionar nuevas obras y vender nuevas funciones cada uno, y luego hace cuatro años que hago la carrera de la universidad y doy clases, tengo proyectos de montajes en los que yo dirijo un poco, pero me dedico más a la academia y hace un par de años que regresé otra vez al teatro y a actuar, pero yo por algo que yo ya necesitaba y vital para mi salud física y mental, entonces y retomo esto y el asociarme y juntarme con nueva gente y de eso salen tres espectáculos, y ahora es de nuevo retomar la tesis ja, ja

I-Ja, ja

A-Para acabar como las dos cosas y tener las dos, o sea mientras acabo la tesis, espero poder vender algunas funciones para estar este tiempo así con estabilidad

¿I-Claro, o sea creo que con esto me respondiste la siguiente pregunta que es ¿tienes algún título de tercer nivel acreditado por alguna institución de educación superior que diga artista escénica?

²⁹⁶ Algunas entidades públicas compran obras a artistas para presentar en determinados eventos.

A-De la universidad no va salir eso, porque mi intención al estudiar pedagogía que estaba de alguna forma cercana a lo que yo hago, no es lo que yo quiero estudiar, ni no sé era lo primero no, estudio esto para poder estudiar ojalá algo relacionado con el teatro luego,²⁹⁷ para poder hacer una maestría en alguna parte si es que todo va bien y ya no estoy tan vieja ja, ja

I-Ja, ja

A-Y puedo hacerlo, pero ahora ya voy a cumplir treinta y tres años, estoy atrás de la tesis y espero sí poder estudiar algo relacionado con el teatro, va salir un título en licenciatura en pedagogía en música lenguaje y movimiento, pero no es teatral y no es de artes escénicas²⁹⁸

I-Entonces, ¿cómo llegaste a inscribirte ahí en la pedagogía?

A-pues era lo que tocaba²⁹⁹ y una buena oportunidad porque sacaron como este, esta subvención de la universidad católica con el municipio me parece en la que era más barata y que era los sábados, entonces había como trabajar, pero no es mi sueño ni es lo que quería totalmente lo hago para tener el título³⁰⁰

I-Mm, yo pensé que era como esto que estábamos hablando de avalar como las carreras, entonces no salió como de un intento del ministerio de cultura, de alguna institución de las artes, sino que ¿es como el convenio entre academia, municipio para formar pedagogos?

A-Para formar pedagogos, relacionados con las artes, pero no artistas³⁰¹

I-Me puedes comentar un poco por favor, cuáles son las dificultades que tú has tenido que pasar para formarte como artista, sea como escolarizada, o no escolarizada, la formación?

A-Eh, pues bueno tú tienes que cubrirte como con todo, económicamente tú tienes que invertir en eso, y después sabiendo que va servir para mucho en cuanto al espectáculo que puedes dar a la gente en cuanto a lo que puedes brindar, pero de ahí tal vez no sirve para nada no?, porque luego vez que es difícil vender las funciones, que toca buscar los espacios, que hay como una relación en los porcentajes que no sé perjudican muchísimo a los artistas, esas creo que han sido las mayores trabas ya en lo laboral, no en lo que hacemos, no en lo que he podido conocer, y en lo que he podido formar porque creo que es muy valioso y creo que le vale al público y me vale a mí y así podríamos tener un no sé mejor convivencia, la vida sería mejor, pero no, no, no creo que se apoya a eso, creo que es lo menos importante.

²⁹⁷ Las opciones de los artistas escénicos para poder formarse como tales no se enfrasan en las opciones que el Estado ecuatoriano pone para “cumplir” con el derecho a la educación, porque siguen sociología y hacen teatro, siguen psicología, así como Susana Nicolalde y al mismo tiempo teatro, es decir, que las mallas curriculares tampoco están adaptadas a los deseos y necesidades de los artistas. Si revisamos las mallas curriculares no hay carreras profesionales como filosofía del arte, política y dramaturgia, etc. solamente hay danza, teatro y artes escénicas, pero cumpliendo los requerimientos que el Estado insta a cumplir en la misma lógica del sistema escolarizado.

²⁹⁸ Las dificultades en cuanto a la formación de artistas son amplias y exige una discusión más detallada del tema, que atravesase no sólo el problema de la formación, los accesos, recursos y espacios sino también la legitimidad, los públicos y los derechos humanos.

²⁹⁹ Los y las artistas optan por las carreras medio relacionadas con artes que ofrecen las pocas universidades en el país sin considerar que hay diversidades en cuanto a esas formaciones (diversidades que surgen entre los talleristas en sus procesos de descubrimiento) y que evidentemente la universidad no puede abarcar porque no responde a toda la lógica de un sistema educativo formal.

³⁰⁰ Y hay un callejón con doble vía sin salida, no tienes opciones de artes escénicas en las universidades, pero son las únicas que hay y por obtener el título estudias la carrera, y luego, al salir, tampoco tienes las oportunidades laborales que quisieras. El abandono del Estado es evidente.

³⁰¹ También hay para formar gestores culturales, pero o artistas, ¿entonces quiénes producen artes si no hay artistas? y si los que hay no puede beneficiarse integralmente del derecho a la educación. Santiago Cevallos coincide, necesitamos también formadores teóricos que no son artistas.

I-Y en el espacio de formación no tuviste como más, también inconvenientes porque no es que dices, ¿Oh, educación general básica para el teatro, educación de bachillerato para el teatro o sea no encuentras no?

A-Eh, no sé más bien en lo académico de alguna forma ya estar más vieja y entrar a los treinta años fue mejor, porque ya sabía que lo iba a relacionar a lo que hago y a mi trabajo que es el teatro, pero de ahí nada. Sí ha tocado hasta tener claridad en que este sí es el camino a pesar de todas trabas, o sea no tendría problema de entrar a trabajar de mesera porque necesito pagar las cuentas, pero me encantaría poder ganar un sueldo con lo que hago.³⁰²

I-Claro, ¿podrías por favor comentarme un poco sobre tu trabajo de producción? ¿espérame le voy a pausar porque creo que te estas tostando y yo también ja, ja. ¿Un poco podrías comentarme por favor acerca de tu producción como artista, por ejemplo, si va relacionado a un tipo específico de rango etario, clase, etnia, religión, género, tal vez si hay alguna diferencia en tu producción?

A-Eh, es un teatro que va más hacia la cómico, creo que abarca los otros tipos de teatro pero también como la tragedia y el teatro dramático, pero a través de lo cómico se puede llegar a una diversidad de público, entonces nos pueden ver, ahora tuvimos un festival en Puerto López en que nuestras obras las vieron los pescadores y la señora peluquera pero también los franceses que organizaban el festival, entonces creo que todo el público puede acceder a este tipo de teatro³⁰³ y también se puede adaptar a todo tipo de espacios eso creo que es lo generoso de este tipo de teatro no, como podemos hacerlo en un teatro con todos los requerimientos técnicos pero también podemos adaptar y hacerlo en un jardín de una casa, porque pude hacer mi monólogo en un jardín de una casa que se adaptó con telones donde actuó el Daniel Moreno con su propuesta (Drag) y luego hice yo con mi propuesta de cabaret . En esta obra que es un monólogo de la propuesta de cabaret sí tengo un enfoque más político, para ya hablar como de la realidad y como mi motivación fue la misoginia, entonces un poco la historia de la misoginia en la humanidad y de este resultado cree una asesina en serie, como una ironía no es lo que yo quiero hacer no, tampoco, pero sí que ya nos ha sacado el aire tanto la sociedad y la historia que solo una asesina podría venir a vengar, es una ironía pero. Desde ahí entonces creo que mucha gente puede ver como que accede todo el mundo y se identifica todo el mundo con este tipo de teatro, creo que no da citas tan lejanas entonces por eso puede entrar a todos los públicos.

I-Bueno, gracias Ale te agradezco mucho entonces cualquier cosa igual te estoy escribiendo y cuando salga esta investigación te la paso ¿ya?

A-Chévere

I-Para socializar

A-Gracias

³⁰² Un sueldo por ejercer la profesión de artista.

³⁰³ Relacionado con lo que dice Patricio Aristizabal, el arte por lo humano, que pueda trasgredir a todos los públicos de todas las edades.