

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura
Mención en Políticas Culturales

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)

María Gabriela Montalvo Armas

Tutora: Paola de la Vega Velástegui

Quito, 2020



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, María Gabriela Montalvo Armas, autora de la tesis intitulada “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)” 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 /magíster 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.

Fecha. 29 de febrero de 2020

Firma:



Resumen

Partiendo del entendimiento de que no son equivalentes ni idénticos, en esta tesis se propone evidenciar que el trabajo en el arte y el trabajo doméstico y de cuidados comparten características que son el resultado de un proceso de feminización, a partir de la cual surge un proceso de desvalorización del trabajo, relacionada también con el pensamiento binario moderno, que separa todos los aspectos de la vida entre productivos e improductivos, y que identifica a la productividad con lo masculino, y a lo improductivo con lo femenino. Para acercarse a comprender cómo opera este proceso, esta investigación parte de la observación de las condiciones del trabajo en el campo de las artes escénicas independientes tres aspectos: el espacio en el que se realiza este trabajo, la forma en la que se utiliza el tiempo en el trabajo escénico y el uso del cuerpo como instrumento de trabajo, identificando los puntos en los que existen semejanzas y diferencias con el trabajo doméstico y de cuidados. Esta información fue analizada utilizando el marco teórico de la economía feminista, así como varios autores de los estudios culturales y de la teoría del teatro, lo cual permitió examinar, además, en qué medida el trabajo en el arte en general y el trabajo en las artes escénicas independientes en particular, están atravesados por motivaciones subjetivas como el amor o el entusiasmo y de qué forma el sistema productivista vigente hace uso de estos afectos para su provecho.

Este trabajo está dedicado a todas las personas que trabajan en las artes escénicas. A las artistas, a las gestoras que son parte de este campo. A ellas, que son quienes cuidan, adecúan y ponen a disposición de la creación los espacios, sus espacios; que donan su tiempo de vida a este trabajo y entregan sus cuerpos a la expresión y al arte.

Porque todos los trabajos son posibles y se sostienen en los cuidados, en los afectos, en los espacios íntimos, esta investigación también está dedicada a quienes más amo: a mi esposo, Roberto; a mi hija, María Paula; y, a mi hijo, Joaquín Amadeo.

Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias a la apertura de los miembros de la Red de Espacios Escénicos Independientes del Distrito Metropolitano de Quito. A todas ustedes, a todos, muchas gracias.

De manera especial agradezco el tiempo, las experiencias, los saberes, la información compartida con generosidad y afecto por parte de todas las personas entrevistadas. Cada una me abrió un horizonte nuevo. Gracias a Mariana Andrade, Diana Borja, Javier Cevallos, Juanita Guarderas, Gabriela Ponce, Pablo Tatés y Gio Valdivieso. Gracias a Paola de la Vega, tutora de esta tesis, mi profesora, mi amiga, por su guía, su generosidad y su claridad conceptual. Gracias inmensas a Alicia Ortega y Alejandra Santillana por leerla.

Gracias a mi compañero de clases, gran actor y amigo, Ramiro Urbina, por las lecturas sobre Teatro.

A mi familia, por tanto, infinitas gracias.

Tabla de contenidos

Introducción	13
Capítulo primero El trabajo en el arte	17
1. El arte y el trabajo de los artistas en el pensamiento económico	18
1.1. La improductividad del trabajo en el arte.....	21
1.2. El valor en la economía.....	24
2. La utilidad, la escasez y lo importante para la economía.....	26
2.1. La utilidad y la escasez como premisas de la economía ortodoxa	26
2.2. Del valor a la utilidad.....	29
3. Las lógicas dicotómicas y el lugar para el análisis de “lo cultural”	31
3.1. Las dicotomías de la modernidad.....	32
3.2. Tecnocratización del Estado y gestión cultural.....	34
3.3. La construcción del género y la feminización del trabajo en el arte	36
4. Implicaciones de la improductividad	39
4.1. El desinterés económico de los artistas	40
4.2. Precariedad e informalidad en el trabajo artístico	45
4.3. Algunas semejanzas y diferencias con el trabajo reproductivo, doméstico y de cuidados.....	50
5. Ampliar el marco analítico de la economía para comprender mejor el trabajo en las artes escénicas independientes	51
5.1. La reivindicación de lo subjetivo en la economía	51
5.2. La sostenibilidad de la vida.....	55
Capítulo segundo Feminización del trabajo en el espacio, el tiempo, y el cuerpo. La relación entre el trabajo en las artes escénicas independientes y el trabajo doméstico y de cuidados.....	59
1. El espacio del trabajo escénico. Algunas consideraciones.....	59
1.1. La poética del espacio. Más allá de contenedor.	60
1.2. El espacio doméstico como espacio de trabajo escénico.	64
1.3. El espacio doméstico: ¿espacio productivo o improductivo?	67
1.4. El espacio doméstico como espacio para el trabajo escénico: ¿Espacio liso o espacio estriado?	71
2. Tiempo para trabajar, tiempo para crear, tiempo ¿para descansar?	75

2.1.	Tiempo dinero y tiempo donado	76
2.2.	Prolongación de la jornada, capital simbólico y división del trabajo.....	83
2.3.	El pluriempleo y la (in)satisfacción en el trabajo en el arte	91
3.	El cuerpo en el trabajo escénico.....	95
3.1.	El cuerpo riguroso, el cuerpo como instrumento de trabajo	96
3.2.	El desgaste del cuerpo y la precariedad.	100
3.3.	Las posibilidades del cuerpo.	101
	Conclusiones	105
1.	Sobre la desvalorización del trabajo en el arte.....	105
2.	Sobre la informalidad y la precariedad	107
2.1.	Con respecto a la informalidad.....	107
2.2.	Con respecto a la precariedad.....	109
3.	Sobre la feminización del trabajo en el arte	110
3.1.	Con respecto al espacio de trabajo	111
3.2.	Con respecto al tiempo de trabajo	112
3.3.	Con respecto al cuerpo como herramienta de trabajo	114
4.	Sobre el amor y el entusiasmo	115
	Lista de referencias.....	119
	Anexo 1: Listado de espacios de la Red de Espacios Escénicos del DMQ que respondieron la encuesta en 2019.....	127
	Anexo 2: Esquema de la Cadena de Valor de las Artes Escénicas Independientes	129

Introducción

Esta tesis es el resultado de varios años de investigación. Esa tarea inició incluso antes de que yo misma tenga conciencia de ello. Las preguntas que aquí planteo se empezaron a gestar hace mucho tiempo. Terminé mi carrera de Economía en 2000, en medio de la más grave crisis económica y financiera que haya vivido el país en las últimas décadas¹. Mi intención era hacer mi tesis de grado sobre un tema de política monetaria, pero el final del sucre y el inicio de la dolarización volvieron inviable el plan ya presentado.

Empecé a trabajar temas económicos que entonces se denominaban “de mujeres”, desde antes de graduarme. Diseño de indicadores diferenciados, análisis de brechas salariales, brechas de participación por rama económica. Me interesé por el estudio del impacto diferenciado en mujeres y hombres, y en distintas mujeres y distintos hombres, de políticas económicas que se presentan como *técnicas* y, por tanto, *neutras*, como si fueran leyes físicas y no el resultado de decisiones previas, en las que intervienen las subjetividades humanas. Fue desde ese interés que enfoqué esa primera investigación académica, con la economía feminista en el corazón de su marco teórico.

Todo eso profundizó mi relación con el feminismo, particularmente con la economía feminista, porque vi que a través de sus potentes postulados era posible una fuerte y efectiva crítica no solo a la economía clásica y neoclásica ortodoxa, sino también a la economía marxista y a otras ramas de la llamada heterodoxia.

Es desde ese lugar que inicié, posteriormente, mi camino de trabajo e investigación en las relaciones entre economía y cultura. Lo hice cuando en el ámbito cultural se empezaba a hablar con fuerza de las Cuentas Satélite de Cultura, algo que ya había sido trabajado por la economía feminista en las Cuentas Satélite del Trabajo Doméstico, logrando demostrar con todo el rigor de la contabilidad macroeconómica, que

¹ Entre 1999 y 2000 varios bancos privados llegaron a la quiebra, como consecuencia de una serie de factores externos (graves inundaciones por el fenómeno de El Niño en 1998, el colapso de los precios del petróleo en 1998 y 1999, y la crisis financiera internacional iniciada en el Sudeste Asiático en 1997) e internos (la creciente liberalización de la normativa para el sistema financiero). Esta crisis financiera provocó una caída de -4,7% del PIB en 1999, incrementándose agresivamente el desempleo (de 8% en 1998 a 17% en 1999) y la pobreza (la pobreza urbana pasó del 36% al 65% en el mismo período). Todo ello provocó una aguda crisis social, en medio de una masiva y dolorosa migración internacional.

lo que sucede dentro de los hogares no solo que hace posible la producción comercial, sino que constituye un trabajo productivo en sí mismo, consiguiendo con ello cambiar la perspectiva política hacia varias de las demandas de los movimientos de mujeres. Por eso, me costó bastante comprender la resistencia de los artistas hacia todo lo que tenga que ver con la economía, sobre todo, hacia la idea de cuantificar su actividad como un trabajo que es parte del flujo de la producción.

Junto a esta resistencia, me llamó también la atención el hecho de que se presenten resultados tan favorables sobre los aportes de las denominadas “industrias culturales” al PIB de todos los países que empezaron a construir estos indicadores, al mismo tiempo que las condiciones de trabajo, y de vida, de artistas y creadores, se mantienen en condiciones precarias. En algunos casos, extremas.

La precariedad, ya lo sabía yo que venía de trabajar en temas de mujeres, siempre considerados marginales o por lo menos secundarios, se contagia, invade todo un campo y afecta a sus participantes. Basta ver los presupuestos estatales o incluso de la cooperación para los temas “de género” versus casi cualquier otro tema. Vi, lo experimenté, que eso sucedía también en el campo cultural. Relegado incluso por debajo de otras áreas “más importantes” del “sector social”, como salud o educación, la cultura nunca ha sido un ámbito prioritario para quienes diseñan la política pública.

Existe una desvalorización en este campo. No necesariamente de las obras, sino del trabajo que se requiere para obtenerlas. Empecé a intuir que esta desvalorización material del trabajo en el arte no es gratuita, sino que viene de un imaginario previo sobre la productividad; empecé a notar que las condiciones de precariedad e informalidad que, de forma muy natural se asocian al arte y a los artistas, se producen y se expanden en un fenómeno similar al del trabajo doméstico, que se ve desvalorizado a partir de su feminización. Pronto me di cuenta de que acercarme a comprender este fenómeno solo sería posible a través de la economía feminista.

Así, esta tesis parte de la hipótesis de que existe una relación entre el trabajo en el arte y el trabajo doméstico y de cuidados y la pregunta guía se plantea en ese sentido: ¿De qué manera las características económicas compartidas por las formas de organización y producción de las artes escénicas y el trabajo doméstico y de cuidados inciden en las condiciones de informalidad y precariedad persistentes en estas actividades?

En esta investigación se propone además que esta desvalorización tiene su origen en el pensamiento binario establecido bajo la modernidad, según el cual todos los aspectos

de la vida fueron separados entre productivos e improductivos, identificándose además a la productividad con lo masculino, y a lo improductivo con lo femenino.

Para observar cómo ha operado este proceso, y qué consecuencias ha tenido en términos de precariedad e informalidad, me he centrado en el campo de las artes escénicas independientes en el Distrito Metropolitano de Quito, con énfasis en el teatro, y he seleccionado tres variables de estudio: el espacio en el que se realiza el trabajo escénico independiente, la forma en la que se utiliza el tiempo en el trabajo escénico y el cuerpo como instrumento de trabajo.

Metodológicamente, esta investigación recoge los resultados de dos encuestas realizadas en distintos años² a los miembros de la Red de Espacios Escénicos Independientes del Distrito Metropolitano de Quito, con las cuales obtuve información sobre sus características que contextualiza este trabajo; si son parte de un espacio doméstico, si cumplen con los elementos requeridos para considerarse salas³ o se trata de otro tipo de espacios, su tamaño, capacidad, el tipo de trabajo que se realiza en ellos, si dependen de alguna forma de instituciones públicas o privadas, su localización dentro del DMQ, entre otros. El componente medular de la información proviene de entrevistas realizadas a varios artistas y gestores, sobre todo mujeres, con el fin de profundizar en las condiciones de trabajo en el campo escénico, pero esta tesis también recoge el aprendizaje de diez años de trabajo, acompañamiento, observación e investigación sobre el trabajo en el arte.

En el primer capítulo se hace un repaso de la historia del pensamiento económico y cómo éste pasó de un inicio ligado a la filosofía y a la reflexión sobre el bienestar e incluso el placer y la felicidad de las personas, a identificarse con una serie de funciones y ecuaciones matemáticas desvinculadas de la subjetividad y la emotividad (también consideradas femeninas) y se hace referencia a las principales dicotomías de la modernidad para explicar el origen de la feminización y la desvalorización del trabajo en el arte.

² La primera, en 2014 fue parte de mi acompañamiento al proceso de conformación de esta Red y la segunda, en 2019, se hizo específicamente pensando en esta tesis.

³ De acuerdo al levantamiento realizado con los miembros de la Red de Espacios Escénicos Independientes del DMQ, para que un espacio sea considerado como *sala*, debe contar con los siguientes elementos: sillas o butacas, escenario, espacio tras-escena, equipo de iluminación y sonido, camerinos, ser un espacio cerrado, tener baños para el público. Todos los espacios que no cumplan con todas esas características, se consideran como *espacios alternativos*, cuyas características pueden variar entre sí.

En el segundo capítulo se desarrollan los resultados de la observación empírica que permitió identificar los puntos en los que existen semejanzas y diferencias entre el trabajo doméstico y de cuidados y el trabajo en el arte. En un cruce entre el marco teórico de la economía feminista, los estudios culturales y la teoría del teatro, se hace una aproximación a las condiciones del trabajo en las artes escénicas independientes, según la experiencia de los miembros de la Red de Espacios Escénicos Independientes del DMQ y de las personas entrevistadas.

En el tercer capítulo se exponen las principales conclusiones de esta investigación para cada uno de los aspectos mencionados, examinando, además, en qué medida cada uno de ellos de manera individual, y el trabajo en las artes escénicas independientes de manera integral, está atravesado por motivaciones subjetivas como el amor o el entusiasmo y de qué forma el sistema productivista vigente hace uso de estos afectos para su provecho.

Si bien el objetivo general de esta tesis es el de “Analizar cómo se relacionan las formas de organización y producción de las artes escénicas independientes con las características del trabajo doméstico y de cuidados y si esta relación incide en los niveles de informalidad y precariedad persistentes en ambos ámbitos”, también están involucrados otros objetivos más íntimos y personales.

Esta investigación está orientada por la subjetividad de mis afectos, por mi militancia en el feminismo como opción política y por mi profundo interés y amor por el campo del arte, de modo que entre los objetivos de este trabajo están el de aportar en la reconstrucción de la economía como ciencia social, preocupada por el bienestar en su sentido más amplio, y el de demostrar que todo el aparato teórico del feminismo, y de la economía feminista en particular, al preocuparse de manera primordial por el sostenimiento de la vida en un sentido amplio y profundo, es útil más allá de las problemáticas consideradas *de género* o *de mujeres*, evidenciando que constituye una poderosa herramienta para pensar, mirar y comprender otros fenómenos sociales, económicos y culturales de la humanidad. El trabajo es uno de ellos. El arte, otro. Estoy convencida de que las tareas relativas a crear al igual que las de cuidar, son parte de ese sostenimiento de la vida.

Capítulo primero

El trabajo en el arte

En este capítulo se plantea que la matriz dicotómica del pensamiento moderno vigente, el de mercado capitalista⁴, es un factor clave para explicar el hecho de que las actividades dirigidas a *hacer arte* no se hayan considerado como productivas, o que en algunos casos ni siquiera se hayan considerado como trabajo.

Se propone, además, que esa matriz dicotómica ha producido (y a su vez se apoya en) dos sistemas que rigen las formas de pensar y de actuar en la cultura moderna occidental: el sistema de producción capitalista, que divide todos los ámbitos de la vida entre productivos e improductivos, y el sistema de género binario patriarcal, que separa estos ámbitos en masculino y femenino.

Según la hipótesis de esta investigación, una de las implicaciones más fuertes de este modelo basado en opuestos es la desvalorización de todo aquello que está por fuera de lo considerado productivo y que, según esta lógica binaria, se asoció a lo masculino, mientras que lo femenino se identificó con la improductividad, viéndose así desvalorizado. En este contexto, se propone que una de las actividades que se ha asumido como improductivas es el trabajo en el arte⁵, el cual, bajo una premisa cultural de feminización, ha quedado en el margen de los estudios económicos y se ha visto sometido a condiciones de informalidad y precariedad persistentes.

Para un acercamiento a esta propuesta, este capítulo inicia con una revisión del pensamiento de la economía clásica sobre los conceptos de trabajo y valor, sobre todo a través de Smith y Marx. Se hace referencia también a autores contemporáneos que han tratado la relación entre arte, trabajo y economía desde distintas perspectivas, preguntándose también sobre las características de este trabajo y su productividad.

⁴ Entendiendo en este contexto al *mercado*, como instrumento de expansión capitalista, según lo plantea Bolívar Echeverría (1995) en “Modernidad y Capitalismo, 15 Tesis”.

⁵ Este trabajo de investigación se centra en el trabajo en las artes escénicas. Para ello, se parte del análisis teórico del trabajo en el arte o trabajo en las artes, considerando de forma especial el trabajo del artista o trabajo artístico, pero no exclusivamente, pues se refiere también a otras personas que intervienen en el proceso de producción de la obra. En algunos casos, se recurre a autores y estudios que hacen referencia al trabajo cultural y/o al trabajo creativo, más amplios que el trabajo en el arte, pero que comparten con él características en aspectos fundamentales para esta tesis, tales como la productividad, la precariedad, la informalidad. De esta forma, a lo largo de este texto se utiliza el término *trabajo en el arte* a menos que, explícitamente, se haga referencia a los otros tipos de trabajo señalados.

El capítulo continúa con una exploración sobre el paradigma clásico y las dicotomías que lo sustentan, así como sobre la dicotomía masculino/femenino, base de la construcción del género y se indaga la relación de estas divisiones con dos aspectos clave para esta investigación: la consecuente (des)valorización de determinados campos, actividades e incluso personas y el desinterés económico o resistencia al lucro asociado a los artistas.

A continuación, se explican, desde la perspectiva económica, los conceptos de precariedad e informalidad, señalando las diferencias entre ellos, así como las posibilidades de concurrencia de los factores asociados a uno u otro.

Finalmente, se hace una referencia a los marcos teóricos que se utilizan en esta investigación, bajo los cuales se pretende ampliar el análisis de la economía tradicional, sobre todo en los conceptos y postulados de la economía feminista⁶, la misma que cambia el centro de atención desde el mercado hacia la “sostenibilidad de la vida” (Pérez-Orozco 2014, 26), pero también respecto a algunos de los planteamientos teóricos y metodológicos desarrollados por Manfred Max Neef (1986) en su propuesta para un “Desarrollo a Escala Humana” sobre todo en lo relativo a la reivindicación de lo subjetivo en la economía y la redefinición del concepto de *necesidades humanas*.

Con todos estos elementos teóricos, se proponen una serie de semejanzas y diferencias entre el trabajo en las artes escénicas independientes y el trabajo doméstico y de cuidados, de manera que permitan un acercamiento a la comprensión de la precariedad e informalidad que se observa en los mismos.

1. El arte y el trabajo de los artistas en el pensamiento económico

Si bien los primeros economistas, entre ellos Smith, Ricardo y Marshall, reflexionaron sobre el arte⁷, el centro de su atención estuvo en el tipo de bienes y servicios que serían las obras de arte y en las características que en esa época (siglos XVII y XVIII), tenía su producción. Relacionaron el valor del arte, y de sus obras, con “el logro de una buena sociedad” (Aguado, Palma y Pulido 2017, 200), pero en el ámbito económico

⁶ La economía feminista, en contraste con el enfoque de economía y género, propone como nuevo paradigma al trabajo de cuidados como aspecto determinante de la reproducción social y de las condiciones de vida de la población (Picchio 1999, 2005; Carrasco 2001; Peter 2003; Power 2004; Benería 2003; Pérez Orozco 2006 en Pérez-Orozco 2014).

⁷ Básicamente pintura, escultura, artes escénicas y literatura, aunque también consideraron el mercado de otros objetos *raros*.

(como se verá más detalladamente en el caso de Adam Smith), el hecho de que se trate de bienes no reproducibles, “sino de carácter prototípico”, como el caso de una pintura, o de servicios “que se consumen en el mismo momento en que se producen” (201), como en el caso del teatro, hizo que se consideren raros y excepcionales y, por tanto, “poco importantes para su análisis”. (201)

A mediados del Siglo XIX, surge una segunda ola de economistas, la escuela marginalista, que hizo una crítica a este primer análisis excluyente. Para Walras (1834-1910), uno de sus principales exponentes, “Los fundamentos del valor (económico) se podrían aplicar perfectamente a los bienes y servicios culturales”. Con Alfred Marshall, empieza a tomar forma el análisis económico cuantitativo sobre el arte, al pensar en la formación de precios y profundizar sobre el papel de la demanda en el mercado del arte. (203)

En las décadas de los 30 y 40, Keynes identifica el consumo cultural con el “buen uso del tiempo de ocio” y propone financiamiento público, aunque no guiado en análisis de costos, sino en la idea de promocionar una determinada construcción de ciudadanía a partir del Estado. (203) A pesar de que no hizo ninguna publicación sobre economía aplicada a las artes, Keynes trabajó en esta relación desde la gestión pública. Fue presidente fundador del Consejo de las Artes (Arts Council) en Gran Bretaña (Towse 2005, 264) institución que aplica, desde su fundación en 1941, varias medidas de subsidio y financiamiento estatal⁸.

Es a partir de 1966, con la publicación en Cambridge del famoso estudio de Baumol y Bowen, *Performing arts. The economic dilemma* (El dilema económico de las artes escénicas), que cambia el punto focal del análisis económico hacia los costos de producción y la capacidad de participación del público, con un evidente enfoque microeconómico.

Ya que este estudio contó con suficiente sustento empírico, se lo considera como la “obra que fijará los cimientos de la Cultural Economics en su expresión inglesa, y que posibilita una rápida evolución de la temática en países anglosajones y franceses (...), así como también en Suiza e Italia”. (Asuaga 2005, 2) A partir de entonces, proliferan los estudios en este campo y se crea en 1973 la *Association for Cultural Economics*, hoy

⁸ Para más detalles de la misión y actividades del *Arts Council of England*, ver: <https://www.artscouncil.org.uk/about-us-0>

Association for Cultural Economics International que empieza a organizar conferencias internacionales desde 1979⁹.

Pero es recién a partir de 1991 que la economía de la cultura obtiene su reconocimiento en la taxonomía de la producción académica. El *Journal of Economic Literature (JEL)* ubica a la economía de la cultura¹⁰ en la subcategoría *Z1*, como parte de la categoría *Z* (otros temas especiales). En 2001 se especifica aún más y se crea la subcategoría *Z11*: economía de las artes y la literatura (Towse 2005, 263).

Revisiones de la producción académica en este campo de estudio (Throsby 1994 y Blaug 2001. En Aguado, Palma y Pulido 2017, 214), muestran que hasta finales de los 70 las principales preocupaciones económicas estuvieron relacionadas con la naturaleza y características de los bienes y servicios culturales, con la demanda de obras de arte (capacidad de pago, gusto y preferencias), con los costos, el financiamiento público, los mercados de arte e incluso los mercados de trabajo de los artistas (214-215), pero no evidencian un mayor interés en profundizar el análisis sobre las características del trabajo en el arte.

De acuerdo a estos mismos autores, los textos más maduros sobre economía de la cultura aparecieron a partir de 2010 con la publicación en ese año de “*A text- book of cultural economics* de Ruth Towse y *The economics of cultural policy* de David Throsby” (Aguado, Palma y Pulido 2017, 210), en los cuales se vuelve a encontrar varias referencias a las especificidades del trabajo en el arte.

Según consta en esta breve revisión, a pesar de que el arte ha sido un punto de interés para la economía, las cuestiones relativas al trabajo en el arte no han estado entre las prioridades del análisis y la discusión económica.

Parte de la propuesta de esta investigación radica justamente en ese vacío. Lo que para Caves (2000 en Aguado, Palma y Pulido 2017) constituye el “olvido” de los economistas (215), en el presente trabajo se muestra como consecuencia de las dicotomías que sustentan el modelo de pensamiento moderno. Según esto, las actividades de los

⁹ La 20^{ma} Conferencia, se realizó en Melbourne, Australia en 2018. Para detalles de las conferencias, ver <http://www.culturaleconomics.org>.

¹⁰ En la introducción a su texto, “50 años de Economía de la Cultura” (2017), Aguado, Palma y Pulido señalan que “...después de 1966 la economía de la cultura consolidó los elementos institucionales necesarios para constituirse como subdisciplina de la economía; entre ellos, una asociación internacional que agrupe a los especialistas que investigan en esta área, una revista científica de prestigio que refleje el progreso conceptual y empírico del área, un conjunto de ámbitos de análisis sobre el cual se despliegan las herramientas conceptuales y empíricas que se desarrollan (artes escénicas, artes visuales, patrimonio, industrias culturales y política cultural) y manuales que sintetizan el cuerpo de conocimientos alcanzados hasta ese momento”. (2017, 201)

artistas estarían fuera de los ámbitos considerados productivos. Esta exclusión se vio profundizada luego con la instrumentalización matemática de la economía. Estos temas se tratan con más detalle en los puntos siguientes.

1.1. La improductividad del trabajo en el arte

Como hemos visto, las cuestiones relativas al arte, a su producción y consumo, han sido constantes en las preocupaciones de los economistas. Sin embargo, su productividad siempre ha estado en duda. Es más, para algunos autores, las actividades que implica la producción de obras de arte no fueron ni siquiera consideradas en la categoría del trabajo.

Adam Smith, a pesar de que reconocía la importancia del arte para una “buena sociedad” (Aguado, Palma y Pulido 2017, 208) pensaba, sin embargo, que dedicarse a la creación no constituía una actividad productiva. Este autor centró la atención de su trabajo en la cuestión de la riqueza y su producción. Para él, los elementos constitutivos de la riqueza debían cumplir con cuatro características: poseer valor de uso, es decir, satisfacer alguna necesidad; ser una mercancía intercambiable en el mercado, poseer un valor que permita su intercambio (posteriormente denominado valor de cambio); haber sido producido en forma capitalista, es decir, que en su valor se encuentre incluido el beneficio o plusvalía, y; ser un producto no efímero, sino algo “que dura por lo menos algún tiempo después de terminado el trabajo”, es decir, un bien material. (Valenzuela 1977, 59)

Según esto, la productividad del trabajo se relaciona directamente con su capacidad de producir riqueza en el sentido expuesto. Así, para Smith el ejemplo por excelencia del trabajo improductivo estaba en el trabajo doméstico. Mientras que “...el trabajo del obrero manual se fija y toma realidad en algún objeto determinado o artículo vendible [...] El trabajo del doméstico, por el contrario, no se fija ni toma realidad en ningún objeto concreto o vendible”. Y explica que “Por lo general, sus servicios acaban en el instante mismo de ser realizados”. Bajo este mismo criterio, este autor ubica en la categoría de improductivos también a todos los servidores públicos, desde el “soberano” hasta la milicia. (Smith 1961, 290. En Valenzuela 1977, 68)

Diferenciándolos del trabajo doméstico, pues reconoce una especie de valor simbólico en estas tareas, Smith señala otros tipos de trabajo improductivo: “En la misma clase habrá que colocar algunas de las profesiones más serias e importantes y algunas de las más frívolas, a saber: clérigos, abogados, médicos, hombres de letras de todas clases,

y cómicos, payasos, músicos, cantantes de ópera, bailarines de ópera, etc.”. (Smith 1961, 290. En Valenzuela 1977, 68-69), pues, según los criterios anotados, éstos no serían productores de riqueza. Lo deja muy claro cuando dice:

El trabajo de todos estos, aún de los más insignificantes, tiene cierto valor; que se regula por principios idénticos a los que regulan todas las demás clases de trabajo; pero ni siquiera el de los más nobles y más útiles produce nada que pueda servir más adelante para comprar o procurarse una cantidad igual de trabajo. El de todos ellos queda destruido en el instante mismo de producirse, *como la declamación del actor, la arenga del orador, la melodía del músico*. (Smith 1961, 290 citado en Valenzuela 1977, 68-69. Énfasis añadido)

Smith no se refiere de forma expresa en este punto a otros trabajos artísticos de esa época, que quedan efectivamente guardados en un objeto, tales como la escritura, la pintura o la escultura, porque los asume como productos que, a pesar de no ser efímeros, no cumplen con la segunda y tercera características de la productividad. Es decir, no poseen un valor de cambio reflejado en su “precio natural”¹¹, ni han sido producidos en forma capitalista, de manera que se diferencie el costo de los insumos del valor del trabajo requerido para su producción.

De acuerdo a Marx, en cambio, el trabajo artístico es una de las formas de trabajo *subsumido*. Como lo explica Negri, se trataría de “trabajo liberado, como excedencia del ser: ‘Significa que es trabajo que se ha liberado de la obligación de la explotación, de la alienación al patrón, del sometimiento. *Significa que es trabajo hijo del deseo.*’” (Negri 2000, 66 citado en Durán 2009, 5. Cursiva propia)

Es esta definición de trabajo como “deseo”, en tanto opuesta a la noción de obligación a la que están ligadas las definiciones tradicionales del trabajo (o más bien dicho, a las definiciones de trabajo tradicional), uno de los ejes conceptuales clave para el desarrollo de esta investigación.

Marx (1959) entiende al trabajo como un proceso que relaciona al *hombre*¹² con la naturaleza, un proceso en el que el *hombre* enfrenta a *lo natural* a través de sus capacidades físicas y mentales para transformarlo y, así, volverlo asimilable a su vida. Esta concepción del trabajo remite a la actividad individual, al esfuerzo y desgaste que implica obtener un bien. La relación de este trabajo con la producción, como proceso organizado y sistematizado que engloba la producción-circulación-consumo de bienes y

¹¹ Valor determinado por la cantidad de horas-trabajo que demanda su producción.

¹² La utilización intencional de la palabra *hombre* en las referencias a la economía tradicional pretende remarcar con ironía, por eso la cursiva, el hecho de que, bajo esta corriente de pensamiento se asume, como uno más de sus supuestos, que este término representa a la humanidad.

servicios que se intercambian en el mercado a cambio de dinero, es decir, de mercancías, se da a través del tiempo y la *fuerza de trabajo*.

Según Lavoie (2007), las definiciones de Marx coinciden con lo que él denomina *concepto amplio* de trabajo, al que diferencia de un *concepto reducido* del mismo. Según este autor, que ha centrado su investigación académica en la revisión crítica del papel y las transformaciones del trabajo en la teoría social¹³, el concepto amplio de trabajo se refiere a aquellas actividades que generan recompensas intrínsecas, como la realización personal y que no necesariamente se realizan de forma instrumental, para obtener réditos extrínsecos, tales como “dinero, supervivencia, reconocimiento social, salvación religiosa, etc.”. (145). Mientras que el concepto amplio implica un ejercicio de la libertad y la autonomía, el concepto reducido “supone necesariamente una coerción para la libertad y la autonomía del ser humano”. (145)

Desde este punto de vista, las actividades y tareas que se realizan para obtener una obra de arte, constituirían trabajo. Sin embargo, su productividad en sentido capitalista sigue estando en duda. Por lo menos, es claro que no se trataría de un trabajo productivista. Para Lavoie, el trabajo cae en esa categoría si cumple alguna de las siguientes condiciones:

- a) Asume la producción de bienes económicos como una finalidad en sí misma [...]
- b) Equipara toda actividad humana con la producción económica [...]
- c) Considera las actividades mercantiles como único modelo posible y/o deseable de producción de bienes y servicios. (147)

Esta definición coincide con las reflexiones que, sobre el trabajo en el arte, hizo Ruskin. Según lo recoge Throsby (2001), para este autor, el trabajo “mejoraba la vida del trabajador que hacía la mercancía” (35). Así, a través del proceso de trabajo del artista y de su creación, se “confería parte de esta bondad al usuario del producto”. De acuerdo a este economista, esta teoría serviría además para explicar “por qué algunas obras de arte eran más valiosas que otras” (35), identificando así una especie de valor de uso en el mismo hecho de producir arte. Una recompensa intrínseca. Sobre este tema, volveré más adelante.

Siguiendo también una concepción ampliada, la economía feminista considera que existe trabajo en tanto exista desgaste, tanto de tiempo como de energía (Esquivel

¹³ Ver *La transformación del concepto de trabajo en la teoría social: La aportación de las tradiciones marxistas* (Noguera, 1998). Tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona.

2013, 5-7), aunque no se trate de una actividad que tenga como resultado una mercancía. Pero va incluso más lejos. Según esta corriente de pensamiento, también constituyen trabajo las “actividades que se realizan ‘cara a cara’, para fortalecer la salud y las habilidades físicas, cognitivas y emocionales de quienes lo reciben” (5). Es decir, son tareas que hacen parte del *Cuidado* en las que intervienen una serie de factores subjetivos que van más allá de la materialidad.

Estas corrientes coinciden con lo planteado por Toby Miller, quien ha hecho uno de los aportes actuales más profundos al respecto. En su libro “El Trabajo Cultural” (2018), Miller explora varios aspectos, entre ellos, a nivel micro, el de la seguridad y la precariedad y a nivel macro, el de la división internacional del trabajo en las grandes industrias culturales.

Cuando este investigador aborda el trabajo cultural, se pregunta: “¿cómo se puede definir el trabajo? ¿Es necesario identificar una relación de intercambio financiero para decir que ‘hay’ trabajo?” (26), aún cuando él mismo afirme que “En la tradición económica esta relación es fundamental”. (26), se entiende que incluso sin un intercambio financiero de por medio, existe trabajo.

El vínculo que la “tradición económica” a la que se refiere Miller (la economía neoclásica de corriente ortodoxa) establece entre intercambio financiero y trabajo se revisa con más profundidad en el apartado siguiente. Lo importante ahora es dejar en claro que, desde una concepción amplia, no productivista, las actividades y tareas que se realizan para hacer arte, constituyen trabajo.

1.2. El valor en la economía

Debido a que los principales análisis y discusiones económicas con respecto al trabajo, parten de relacionarlo con el concepto del valor, en este apartado se propone un repaso sobre algunas de las definiciones que este término ha adoptado en la teoría económica, su mutación en el concepto de utilidad y la relación de ésta con la idea de la escasez y la consecuente imposición del trabajo productivo como premisa no solo para el ámbito económico, sino para el modelo de pensamiento moderno occidental.

Según lo explica Throsby (2001), “En un sentido fundamental, la noción de ‘valor’ es el origen y la motivación de todo el comportamiento económico”. (33) Esta afirmación es confirmada por Napoleoni (1993), quien en su Diccionario de Economía Política señala que “la teoría del valor es algo así como el corazón de la ciencia

económica”, pero aclara que “El contenido del concepto de valor ha sido todo menos constante”. (1569)

El concepto de valor resulta doblemente importante para la economía de la cultura. Tomando en cuenta que, desde el ámbito de los estudios de la cultura, la noción de valor también es fundamental, Throsby considera que el valor constituye el punto de partida para vincular estos dos campos (72). Distingue entre valor económico y valor cultural (59). Sostiene la necesidad de considerarlos “como entidades diferentes cuando se definen respecto a cualquier bien cultural [porque] cada uno de ellos dice algo diferente sobre la importancia de comprender el valor de dicho bien”. (62)

Sobre el valor cultural, Throsby señala que éste es “múltiple y cambiante (y) que no se puede englobar en un solo dominio [... que es] variado y variable” y dice que, desde el punto de vista económico “...quizá deba aceptarse que algunos de los fenómenos considerados pueden ser inconmensurables según cualquier criterio cuantitativo o cualitativo conocido”. (55)

Al referirse al valor económico, hace un recorrido por las principales corrientes económicas para mostrar los distintos enfoques que cada una tuvo sobre este concepto, pero indica que, en definitiva, éste “está relacionado con la utilidad, el precio y la importancia que los individuos o los mercados asignan a las mercancías”. (43) Esta definición es clave porque permite entender que el valor, aún desde el punto de vista económico, no necesariamente coincide (a veces ni siquiera se acerca) con el precio de un bien o servicio¹⁴.

Al igual que Throsby, considero que es necesario un breve recorrido por las principales corrientes económicas para comprender mejor la mirada económica sobre el valor y, posteriormente, las consecuencias que ella ha tenido en el estudio del trabajo en el arte.

La ciencia económica planteó desde sus inicios una primera distinción, entre el *valor de uso* y el *valor de intercambio* (*valor de cambio* para Marx) de un bien. En palabras de Throsby, Smith explicaba al primero como “la capacidad para satisfacer las necesidades humanas” (34) y al segundo como “la cantidad de otros bienes y servicios que alguien estaría dispuesto a entregar para adquirir una unidad de la mercancía”. (34) Para Ricardo y Marx, además el valor debía considerar la cantidad de trabajo incorporada a un bien.

¹⁴ El ejemplo clásico de este desencuentro está en la denominada *paradoja del valor*, según la cual un diamante tiene un precio elevado, mientras que el agua “prácticamente no cuesta nada” (48)

2. La utilidad, la escasez y lo importante para la economía

Lo que pretendo explicar en este punto es que, en el modelo de pensamiento vigente, el valor económico se define en estrecha relación con la idea de escasez y producción (de riqueza). Y que ese valor económico tiene una enorme incidencia en la valoración social, puesto que la economía, al ser la dimensión predominante de la vida (Echeverría 2000, 4-5), es también “el principal ámbito de la producción simbólica”. (Sahlins 1997, 208 En Montalvo 2011, 30-31) Esto nos aporta en la explicación sobre la valoración, simbólica y monetaria, que la sociedad tiende a hacer del trabajo en el arte y a la cual me referiré a lo largo de este trabajo de investigación.

2.1. La utilidad y la escasez como premisas de la economía ortodoxa

La escuela marginalista “basada en su teoría de la utilidad marginal, como teoría del valor”. (Bueno y García 2014, 2), entró en escena a fines del siglo XIX en un segundo momento de la revolución industrial, dando inicio a la economía neoclásica. Esta escuela desarrolló varias herramientas de análisis cuantitativo, provenientes de principios físicos y matemáticos, que fueron utilizadas para analizar el funcionamiento de los mercados (en tanto relación entre oferta y demanda) y la formación de los precios, como representación del valor de cambio. Al introducir el análisis marginal, en tanto variación por unidad, se produjeron cambios en las definiciones y métodos de análisis del valor, la escasez y la utilidad, que pasó a ser estudiada como *utilidad marginal*. El pensamiento marginalista inicial, con Marshall, Jevons y Menger, dio paso al uso del instrumental matemático como parte importante tanto de su método, como de su técnica. Estos instrumentos fueron afinándose posteriormente, como se puede ver con las propuestas de Pareto. (Napoleoni 1993, 1599-1601)

Esta nueva forma de pensar los fenómenos económicos coincidió con el paradigma de la modernidad capitalista, en el sentido en que la entiende Bolívar Echeverría¹⁵ (1991). La primera de sus 15 tesis es justamente “La clave económica de la modernidad”. Al referirse a ella, Echeverría explica que:

¹⁵ En el sentido en que la concibe Bolívar Echeverría (“Modernidad y Capitalismo. 15 tesis” En *Crítica de la modernidad capitalista*, 1991). La Modernidad como una totalización completa e independiente de la cual el Capitalismo (como forma de organización social para la producción y

Este predominio de la dimensión económica de la vida (con su modo capitalista particular) en la constitución histórica de la modernidad es tal vez justamente la última gran afirmación de una especie de “materialismo histórico” espontáneo que ha caracterizado a la existencia social durante toda “la historia basada en la escasez”. (4-5)

Esta escasez tendría su correlato en el trabajo productivo, el mismo que, desde entonces “ha sido la pieza central de todos los proyectos de la existencia humana” (6).

Las observaciones de Echeverría se ven corroboradas por el análisis que realiza Marc Lavoie para explicar la supremacía académica y discursiva que se le asigna a la economía neoclásica ortodoxa.

De acuerdo a Lavoie (2007), la ciencia económica estaría compuesta por dos grandes paradigmas o programas de investigación: el programa neoclásico y el posclásico. En cada uno de ellos se ubican diferentes teorías o escuelas y cada teoría, a su vez, considera varios modelos. (16)

Este autor revisa las presuposiciones características de cada una y plantea varias propuestas para explicar porqué “se cree que la teoría neoclásica ofrece el único enfoque viable para los problemas económicos”. Afirmando que este enfoque predomina de tal forma que “Se dice que los que no se encuadran dentro de la tradición no se sitúan exactamente dentro del reino de la ciencia [económica]”. (18)

Las presuposiciones que Lavoie asocia al paradigma neoclásico son el instrumentalismo (matemático), el individualismo como premisa, la racionalidad sustantiva y el intercambio (de mercado, sustentado en las leyes de oferta y demanda), sujeto a escasez. En el paradigma posclásico, que se presenta no solo como alternativa, sino como todo aquello que cae fuera del primer modelo, este autor ubica al realismo (como análisis de los contextos paraeconómicos), al organicismo (como un enfoque que asume la pertenencia de los individuos a una o varias comunidades o colectivos), a la racionalidad procesal como alternativa de análisis, y a la producción (a las cuestiones relativas a), como contraparte a la escasez. (20)

Es importante comprender los presupuestos asociados a la economía neoclásica, descrita como dominante, porque se relacionan con la propuesta teórica respecto de la modernidad capitalista que hace Bolívar Echeverría y que sustentan, y se sostienen a la vez, en una serie de dicotomías que son esenciales para la propuesta de este trabajo de investigación.

reproducción) es una parte de ella, dependiente suya, pero que a la vez es el componente que le imprime carácter, que le impone un sesgo identitario.

El presupuesto del individualismo, según el cual “En la economía neoclásica, el análisis parte del comportamiento de los agentes individuales” (Boland 1982, cap. 12 En Lavoie 2007, 22), sería el que permite “establecer la ideología”, en referencia a todo el aparataje ideológico del liberalismo, que supone la existencia de individuos libres y en igualdad de condiciones para emprender, competir y manifestarse (22). En relación con el presupuesto de la racionalidad sustantiva, explican la racionalidad del hombre económico neoclásico, capaz de ver, comprender y analizar acontecimientos pasados, presentes y futuros y, con base en ello, ordenar sus opciones en probabilidades y asignar eficientemente sus recursos (22). Estos supuestos resultan además compatibles con el instrumentalismo, que es lo que operativiza, a través de la supuesta irrefutabilidad de las matemáticas, la evaluación racional y eficiente (24). En estos tres primeros supuestos yace el corazón del rigor asociado al paradigma económico neoclásico.

El cuarto punto, referido a la escasez es, según este autor, “la piedra angular de la economía neoclásica” (26) y el punto de este paradigma que con más fuerza ha penetrado y dominado el campo económico. Tanto, que se asume que forma parte de la misma definición de economía.

Ya en la primera clase de economía el estudiante de económicas es confrontado con la definición básica del programa de investigación neoclásico que se atribuye erróneamente a la economía en su conjunto (es decir, a todas las escuelas de pensamiento económico). Los manuales utilizan la definición de economía de Lionel Robbins. Llamándola *la ciencia de la óptima asignación de recursos escasos* (1932, 16 En Lavoie 2007, 26. Énfasis añadido).

En su texto, Lavoie es enfático cuando explica el papel de la escasez en la construcción y afirmación del paradigma neoclásico.

La escasez justifica el análisis de la oferta y la demanda. Da a los precios su papel crucial. Gobierna el comportamiento de la economía. [...] Explica porqué los economistas neoclásicos dan tanta importancia a la asignación de recursos y porqué tantos de ellos definen las técnicas de la optimización condicionada como el epítome de la economía neoclásica. (26)

A pesar de que su análisis viene del ámbito económico como campo de estudio, es en este punto donde yace su mayor coincidencia con el planteamiento de Echeverría. Posteriormente, veremos cómo una definición distinta de las necesidades humanas permite cambiar también la perspectiva sobre la escasez, sobre la definición y el alcance de la economía como ciencia, y plantear una alternativa al modelo de pensamiento imperante.

2.2. Del valor a la utilidad

En este punto continuó con el análisis de cómo la entrada de las herramientas matemáticas al análisis económico devino en una reducción que terminó despojando casi por completo a la economía de su origen filosófico y social.

Tras las propuestas marginalistas, el cálculo diferencial, con sus funciones y derivadas, fue ganando terreno en el estudio de los fenómenos económicos, mientras desplazaba a las explicaciones de carácter psicológico. Gustav Cassel, en su obra “Economía Social Teórica” llega a decir que “La teoría económica es esencialmente una teoría de los precios” (1918, 19 citado en Napoleoni 1993, 1602) y reduce al máximo el análisis cuando afirma

no tenemos nada que hacer con los “valores” y no tenemos ninguna necesidad de oprimir a nuestros estudiantes con aquellas innumerables definiciones de valor que se presentan generalmente como obstáculos insuperables para quien quiera penetrar en los problemas efectivos y fundamentales de la vida económica. (1918, 20 citado en Napoleoni 1993, 1602)

Este creciente vínculo de la técnica y el método cuantitativo con la economía, se identifican plenamente con el predominio de la razón y la preeminencia que la modernidad otorgó a la física y las matemáticas sobre las demás ciencias, otorgándole además a la economía un halo de prestigio y rigurosidad.

A partir de entonces, se instala la idea de que el análisis económico puede resumirse en ecuaciones, y cuando es considerado, el concepto de valor se ve directamente relacionado al concepto de *utilidad*.

En este punto es necesario detenerse para explicar que, con respecto al *hombre*, la utilidad se considera como *efectivo* placer o *efectiva* satisfacción de necesidades. El Diccionario de Economía Política de Napoleoni (1993), indica que “Se hizo incluso más: se consideró a la utilidad como una magnitud mensurable, de la misma forma que es mensurable la cantidad de un bien”. (1548)

Así, se estableció no solo una medida, sino toda una teoría para definir la función (matemática) de la utilidad¹⁶, es decir, del placer y la satisfacción humanos, instituyendo parámetros infinitesimales para lograr su *maximización*. (1548-1546)

¹⁶ La forma matemática que la economía adoptó para representar a la utilidad, y su concepto económico, se deriva de, pero no equivale al Utilitarismo, como filosofía política, sustentado en el pensamiento de Jeremy Bentham, James Stuart Mill y John Stuart Mill. Estos autores no prescindieron de

Alcanzar esa maximización se convirtió en premisa básica de la economía moderna.

Tarea nada fácil considerando que los límites están dados por una determinada restricción presupuestaria sumada a la idea de que las necesidades están ligadas a los deseos (1548), los cuales, contradiciendo el supuesto de que este enfoque que pretende desligarse de los aspectos subjetivos, se entendieron como infinitos, materializando así el concepto de la escasez relativa de recursos.

Esta idea de escasez no es ni espontánea, ni inocente, sino que sustenta todo un modelo de vida bajo el cual existe la constante necesidad de producir riqueza, con la consecuente explotación intensiva de recursos de todo tipo, para intentar acercarse a la abundancia, promesa de la modernidad capitalista. (Echeverría 1991, 84-85)

De esta forma, se retiró buena parte del aparatage teórico y conceptual sobre lo subjetivo en el campo de la economía. El juego semántico lo anticipa. Las palabras que reflejan emociones tan subjetivas, tan sensoriales, tan sentimentales, como placer y felicidad, fueron sustituidas por la de *utilidad*, un término casi adjetivo que refleja la “Cualidad de útil” el “Provecho, conveniencia, interés o fruto que se saca de algo” (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 22.^a ed.). Que se saca de algo. Que se extrae, que se aprovecha, que se utiliza.

Con esta simbología se inicia la construcción de todo un modelo de vida que, entre otras cosas, asocia la noción de placer con el acto de consumo de mercancías estableciendo la siguiente ecuación simple: a mayor consumo, mayor utilidad.

Como lo explica Throsby (2001), bajo esta idea se estableció también la teoría de los precios como equivalente a la teoría del valor, sin considerar que “los precios de mercado son en el mejor de los casos solo un indicador imperfecto del valor subyacente”. (37)

Este punto es importante porque pone de manifiesto, por ejemplo y a efectos de esta investigación, que el precio de una obra de arte, de un espectáculo escénico, no será sino un indicador imperfecto de su valor y, por tanto, del valor del trabajo del artista.

la reflexión filosófica, y subjetiva sobre el placer y la felicidad. El famoso texto de Bentham, “*An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*”, publicado en 1789, lo muestra cuando define a la utilidad como: “el principio que establece la mayor felicidad de todos aquellos cuyo interés está en juego como la justa y adecuada finalidad de la acción humana [...]. La palabra ‘utilidad’ no resalta las ideas de placer y dolor con tanta claridad como el término ‘felicidad’; tampoco el término nos lleva a considerar el número de los intereses afectados; número éste que constituye la circunstancia que contribuye en mayor proporción para formar la norma en cuestión: la norma de lo recto y de lo errado”. (Bentham s/f en Araujo 2000, 271)

Esto es así no solo porque los precios de los espectáculos escénicos no alcanzan ni siquiera a representar el punto de equilibrio con respecto a los costos de producción (Asuaga 2005, 8-10), sino porque es imposible que una cantidad monetaria, representada en el precio, refleje el valor cultural que puede tener la obra. Throsby (2001) es explícito al señalar que “El valor cultural, por su parte, no tiene ninguna unidad común de medición, es multidimensional y cambiante, y probablemente incluye algunos componentes expresables solo en términos no cuantificables”. (42)

Con respecto a las proposiciones ortodoxas sobre el valor, y en lo que tiene que ver con el análisis económico de la cultura, Throsby (2001) afirma que

Para nuestros propósitos [se refiere al estudio del cruce entre economía y cultura], la línea de ataque más importante [a la teoría marginal, que sostiene la idea de valor como utilidad/satisfacción individual], ha sido la de sostener que *el valor es un fenómeno socialmente establecido, y que la determinación del valor –y por tanto, de los precios – no se puede aislar del contexto social en el que ocurren estos procesos.* (36. Énfasis añadido)

y, con referencia a la idea clásica de la maximización de utilidad (como representación del valor), aclara que “los productores [especialmente los artistas creativos] quizá no sean maximizadores de beneficios, y el precio esperado [por sus obras y por su trabajo] puede representar solo un papel secundario –o incluso, de hecho, ningún papel en absoluto – en sus decisiones de asignación de recursos”. (38)

3. Las lógicas dicotómicas y el lugar para el análisis de “lo cultural”

Hasta aquí, he tratado sobre los aspectos relativos al lugar del arte, del artista, y del trabajo en el arte en el pensamiento económico y su incidencia en la valoración social de estos aspectos. En este punto, pretendo profundizar en las lógicas dicotómicas que sustentan el paradigma de la modernidad capitalista al cual me he referido antes. Esta investigación parte del supuesto de que este paradigma se sustenta en una idea binaria del mundo que se expresa en varias dicotomías.

Entre las dicotomías más importantes para el tema de investigación que nos ocupa están, la que separa aquello considerado productivo de lo improductivo y que se expresa en una serie de subdivisiones: la que separa espacios (físicos y simbólicos) en públicos y privados; aquella que divide el tiempo entre tiempo de trabajo-productivo y tiempo de ocio y, de manera especial, la dicotomía que sustenta la construcción del género y que

separa a todo aquello que considera masculino de aquello no solamente considerado femenino, sino no-masculino, en el sentido de la masculinidad hegemónica vigente.

Según la hipótesis de esta tesis, el hecho de feminizar un ámbito, un espacio, un tiempo, una persona, implica un proceso de desvalorización asociado al menosprecio que, según se expuso en el punto anterior, el paradigma vigente ha desarrollado con la no-productividad.

Así, dentro del mismo trabajo en el arte, y más ampliamente, en el trabajo creativo, también se observan varias capas, varios niveles de productividad y de valoración. Mientras que el producto final, la obra, es visible y, literalmente, admirable, antes de ella hay todo un proceso que no es visible por el público, que no es conocido y que tampoco es valorado, a pesar de que es justamente este trabajo el que genera la obra. En esas capas invisibles, que es justamente en las que se manifiestan formas alternativas de intercambio y de producción, de gestión colectiva, de trueque, de apoyo, se sostiene la punta visible de este iceberg, y la más cercana a formas de valoración y comercialización de mercado en su modo capitalista.

3.1. Las dicotomías de la modernidad

Bolívar Echeverría (2000), cuando explica en qué consiste la modernidad capitalista, identifica cinco fenómenos característicos de la vida moderna. Cada uno de ellos se apoya en varias dicotomías.

Echeverría se refiere al humanismo, en el que se ubican las dicotomías civilización/naturaleza, orden/caos, técnica/magia, razón/intuición, y justifica la pretensión de dominio del hombre sobre la naturaleza bajo una visión “instrumentalizadora del mundo” (13).

Bajo el fenómeno del progresismo subyacen las dicotomías nuevo/viejo, progreso/estancamiento, desarrollo/subdesarrollo, adelantado/atrasado. Es la idea que promueve la necesidad de constante innovación toda vez que “todos los dispositivos, prácticos y discursivos que conforman el proceso de reproducción de la sociedad se encuentran inmersos en un movimiento de cambio indetenible que los llevaría de lo atrasado a lo adelantado”. (13)

El privilegio de lo urbano sobre lo rural, la idea de “la Gran Ciudad como recinto exclusivo de lo humano” (14), como representación del orden frente a la barbarie, se

condensa en el urbanicismo. Dirá Echeverría que este fenómeno “Es el progresismo pero transmutado a la dimensión espacial”. (14).

A través del individualismo, se privilegia la constitución de la identidad individual por sobre el grupo y el colectivo. Según Echeverría, este fenómeno se expresa en dos momentos: uno, en el que la substancia natural-cultural del individuo se parte en dos: “cuerpo íntimo del individuo y [...] cuerpo colectivo de la comunidad” (15) que a su vez se expresa en “la contradicción entre lo privado y lo público”.

Por ultimo, se refiere al economicismo, que consistiría en la supeditación del conjunto de las decisiones y disposiciones políticas a aquellas de la política económica y se expresa, como ya lo hemos visto, en el predominio económico de la vida moderna.

Es claro entonces que este modelo de pensamiento dominante en el mundo occidental, también denominado paradigma clásico (José De Souza Silva 2010), se sostiene en la ciencia moderna y el positivismo y tiene como una de sus principales características al pensamiento binario, según el cual se dividen todos los ámbitos de la vida en dos: “mente y cuerpo, razón y emoción, sociedad y naturaleza, sujeto y objeto, teoría y práctica [...], política o ética, economía o política, Estado o mercado, lo público o lo privado, capitalismo o socialismo, lo tradicional o lo moderno, Occidente u Oriente”. (13)

En un trabajo previo, he señalado que esta concepción binaria de la vida, implicó que

el análisis de los procesos para la producción, distribución y consumo de los bienes que tienen como fin satisfacer necesidades (...), fuera separado, bajo la forma de “sistema económico”, del estudio de los procesos inherentes a aquellos bienes y servicios que sirven para expresarnos y comunicarnos con los demás en un contexto social (Fernández de Rota y Monter 2000, 31-41 En Montalvo 2011, 30)

De esta forma, la economía pasó a ocuparse de la producción en sentido capitalista, asumiendo con ello los ámbitos de lo público, lo urbano, la razón, entre otros, mientras dejaba fuera a lo privado, lo rural, lo emotivo, en suma: lo improductivo.

Esta estructura binaria sustenta además la construcción del género como “pensamiento dicotómico, jerarquizado y sexualizado” (Facio y Fries en Vacca y Coppolecchia 2012, 61), separando características, categorías y conceptos en ámbitos presentados como opuestos, y que corresponderían, además, a lo masculino y a lo femenino. Entre las principales dicotomías de género están: Fuerte/débil,

razón/sentimiento, producción/reproducción, público/privado (después entendido como doméstico), autónomo/dependiente, objetivo/subjetivo (afectivo) (61).

Esta separación de categorías, y su asignación según sexo, se traslada a varios ámbitos de la vida y la cotidianidad, entre ellas el trabajo en las artes.

Comprender las características específicas de la producción artística y sus efectos en las condiciones de trabajo y de vida de los artistas son cuestiones que se debería poder abordar desde la economía tradicional. Sin embargo y como se ha expuesto, la presión que el paradigma de mercado capitalista¹⁷ imprimió a esta disciplina por alcanzar objetividad, la relacionó cada vez más con el ámbito cuantitativo, en un intento de “captar la interacción precisa entre las fuerzas de mercado –oferta y demanda–, a través de leyes exactas sobre los sistemas sociales”. (Espino 2010, 13).

Como explica De Souza (2010), la ciencia moderna, con su “visión masculina del mundo” (13), tendría como una de sus premisas que “lo relevante es lo traducible al lenguaje matemático”. (13)

La calidad del método en economía se identificó así, básica o primariamente con el rigor matemático, dejando fuera de las prioridades de su campo de estudio a todo aquello que no fuera *objetivamente* verificable, separando en *productivas* e *improductivas* a distintas actividades, pero también a distintos objetos, lugares, necesidades e incluso personas. En una relación de extraña reciprocidad, el sistema de mercado capitalista convirtió a la economía, o al modelo económico vigente, en una ciencia “*rigurosa, objetiva y respetable*, a cambio del orden social que ésta contribuyó a construir y legitimar” (May 2002 en Espino 2010).

3.2. Tecnocratización del Estado y gestión cultural

Esta necesidad de contar con herramientas, instrumentos y métodos verificables, objetivos y rigurosos, según el enfoque referido, ejerció una fuerte presión para la tecnocratización y modernización de los Estados. Para Plaza, citando a Habermas (1987, 50-51 En Plaza 2015, 1) la pretensión de poner fundamentos científicos en el orden político vino con la transición a la modernidad, en la que “la política deja de ser una continuación de la ética” (1) y a su vez, la lógica económica desplaza a la política (De Souza 2010, 13). Esto ha sido verificado en investigaciones que muestran que las ramas

¹⁷ Entendiendo en este contexto al *mercado* como instrumento de expansión capitalista, según lo plantea Bolívar Echeverría (1995) en “Modernidad y Capitalismo. 15 Tesis”.

de formación académica de los tecnócratas se concentran en el campo de la economía. (Dávila 2011; Joignant 2011 En Plaza 2015, 2)

Aunque este modelo muestra sus primeras influencias en América Latina desde la época independentista, gracias a la “profunda influencia del pensamiento positivista francés dentro de la intelectualidad criolla” (Silva, 2010 en Plaza 2015, 3), el proceso de tecnocratización en América Latina se acentuó en la década de 1980.

En primer lugar, los procesos de transición a la democracia supusieron una exigencia de formar estados con un “adecuado nivel de gobernabilidad democrática y de estabilidad económica”. (4) En segundo lugar, el Consenso de Washington, que impuso una serie de políticas de ajuste estructural en América Latina bajo las cuales se pretendía alcanzar el desarrollo, siguiendo las recomendaciones económicas de las instituciones financieras internacionales. Estas políticas de ajuste tuvieron una clara orientación de tipo liberal y neoliberal: privatización, reducción del gasto público, liberalización de precios, desregulación, flexibilización del mercado laboral, apertura y desregulación sobre el comercio internacional. En definitiva, una serie de medidas dirigidas a disminuir el tamaño del Estado (Acuña & Smith 1996 en Plaza 205, 4-5), redefiniendo al mínimo sus funciones, y a la vez, a dar prioridad al mercado, entendido como punto focal de la economía.

La opción que este marco de pensamiento ofreció para el análisis del campo cultural y del campo del arte, fue el de aceptarlos bajo la forma de la gestión. En el contexto descrito, no era posible entender ningún área de interés para el Estado, si esta no estaba representada en su forma tecnocrática, es decir, manejada por profesionales, y bajo métodos que implicaran planificación, eficacia, eficiencia y sostenibilidad. (De la Vega 2016, 97)

Como lo explica Paola de la Vega:

El discurso de la gestión cultural se instaura como forma válida y legítima de accionar la cultura, con mayor fuerza, tanto en Ecuador como en otros países latinoamericanos, en los noventa. [...] en un momento histórico de implementación y auge de políticas de ajuste estructural y neoliberales en América Latina, la gestión cultural comenzó a posicionarse en el imaginario de agentes artístico-culturales autónomos como un campo naciente de profesionalización para un oficio que aparentemente se había desarrollado de forma empírica y espontánea. (97)

Sin embargo, la categoría de gestión cultural, a pesar de incluir al ámbito de la cultura en este proceso modernizador y tecnocrático del Estado, no fue suficiente para

elevarla al nivel de sector económico, única categoría para comprender las prioridades de la política bajo el paradigma descrito.

Este lugar fue alcanzado por el ámbito cultural más tarde, a partir de finales de la primera década de 2000, cuando se empiezan a generar indicadores macroeconómicos de su desempeño reflejados en la construcción de las cuentas satélite de cultura¹⁸. A partir de la aplicación de esta herramienta metodológica macroeconómica, que en última instancia permite expresar la capacidad de generación de valor agregado¹⁹, el ámbito cultural pasó a expresarse en los términos requeridos por la rigurosidad de la economía matemática.

Sin embargo, y como se muestra previamente en este capítulo, estos indicadores agregados siguen dejando a las condiciones de trabajo en el arte en el margen de las prioridades del estudio económico. Es inevitable preguntarse: ¿Por qué sucede esto? ¿Qué hace que esta actividad laboral no haya sido considerada seriamente por parte de la economía? El foco de esta investigación radica precisamente en ese cuestionamiento y propone que esa exclusión viene de una de las dicotomías que con más fuerza y con mayores consecuencias se ha implantado a partir del paradigma de la modernidad; aquella que sustenta la construcción del género y que divide en masculino y femenino a todos los ámbitos de la vida.

3.3. La construcción del género y la feminización del trabajo en el arte

Vacca y Coppolecchia (2012), citando a Alda Facio y Lorena Fries (1999, 21-22), explican que “en todas las culturas se repiten 4 rasgos (sic) que contribuyen fuertemente a construir y mantener la errónea idea de que las mujeres son inferiores respecto de los hombres”. (61) El cuarto rasgo se refiere a la separación dicotómica, jerarquizada y sexualizada de cosas y hechos, lógica bajo la cual “se erige al hombre como paradigma de lo humano”. (61) De esta forma, la dicotomía “se transforma en algo de carácter, no

¹⁸ Las cuentas satélites calculan el aporte de un determinado sector económico a las economías nacionales, a través de la utilización de la metodología establecida para calcular el Producto Interno Bruto (PIB). Calculan la producción de valor agregado de un determinado sector. Constituyen una extensión del sistema de contabilidad nacional que permite ampliar el análisis macroeconómico a determinadas áreas o sectores que no son parte del denominado “sistema central”, pero que tienen una importancia particular. Se utilizan en diversas áreas como el turismo, el medio ambiente, la salud, la educación, la cultura y el trabajo doméstico.

¹⁹ Valor agregado según se entiende ese término en el campo de la economía. Es decir, el valor de mercado del producto menos el valor de mercado del consumo intermedio (los insumos utilizados para su elaboración o realización). Este concepto hace referencia al valor que, en cada etapa del proceso de producción, se añade a través de un proceso de transformación.

solo descriptivo, sino prescriptivo”. (63) De acuerdo a este enfoque “los términos considerados femeninos son definidos como una imperfección respecto de los otros términos”. (63) Para la crítica feminista, esto implica que estas consideraciones culturales se trasladen al campo material y se expresen, entre otras, en la dimensión económica, principal escenario de esta materialización.

Para el caso concreto del arte, observamos que éste se mueve en una paradoja, en una constante contradicción con respecto a su valor. Para Alejandra Santillana (2018), Máster en Ciencias Sociales y doctoranda en Estudios Latinoamericanos, se trata de una ambivalencia del capitalismo, en el que el arte es a la vez “señal de elitización, lujo y poder adquisitivo” (6-7), pero también se presenta “como forma precaria, desfinanciada, marginal y adorno de todo aquello que es ‘importante’”. Esta forma precaria y marginal se refleja no solo en los ingresos y condiciones de trabajo de artistas, sino también en presupuestos y prioridades de Estado, instituciones educativas y otras. (6-7) Bajo estas circunstancias,

Lxs artistas (sic) que no están en el círculo de élite,²⁰ deben hacer malabares para poder pagar sus cuentas, entre otros quehaceres, tener varios trabajos, y minimizar sus capacidades creativas. Eso, decimos las feministas, *constituye un proceso de feminización*. Es decir de precarización, desvalorización y sobre explotación, en donde el arte y el cuerpo que crea, y por lo tanto trabaja, se vuelve doméstico... (Santillana 2018, 6-7)

Este trabajo de investigación sostiene como propuesta central que no se trata de una precariedad al azar, sino de una precariedad que está relacionada con el hecho de que el trabajo en el arte se haya feminizado previamente. Al considerarse improductivo, el trabajo cultural se ha identificado con lo femenino y, desde ahí, se ha precarizado.

Por feminización, de acuerdo a lo propuesto por Norma Fuller (1997), se entiende al resultado de todo aquello que pierde *virilidad* (4), como “la forma más evidente de lo abyecto” (10), en tanto se *opone* a la masculinidad, a la *hombria cuestionada*.

En un estudio realizado a varios gerentes(as) de grandes corporaciones en Ecuador y Colombia, Pilar Sánchez Voelkl (2010), citando a Moreno (2001, 42) encuentra

los siguientes atributos deseables para los hombres: racionalidad crítica, exigencia (con respecto a si mismo, a otras personas, a sus cosas y productos), independencia (de la opinión / acción de los demás), competencia (en un modelo jerárquico de siempre ganar),

²⁰ Con esta expresión, Santillana se refiere a los artistas que han logrado acumular cierto capital social, cultural y/o económico que les permite vivir e incluso lucrar de su trabajo. Sin embargo, esto no quiere decir que los artistas reconocidos no experimenten en absoluto la precariedad. Ese tema se desarrolla más adelante en esta investigación.

distinción de/sobre otros, libertad, elección activa, rigor, fuerza, precisión y placer sexualizado. (20)

Según ese estudio, estas características se esperan no solo de los hombres (en tanto varones), sino de las empresas y corporaciones, y de quienes aspiren a dirigir las, sean varones o mujeres. Es lo que se espera de unidades productivas, una masculinización de su carácter. En el otro lado, todo aquello que se oponga a estos atributos (interés distinto del lucro, ánimo de cooperación en lugar de competencia, bienestar común en contraposición al *crecimiento* individual, intuición en lugar de elección activa y racional, ensayo en lugar de precisión, diálogo/disenso-consenso en lugar de fuerza), se considera como feminizado, en el sentido de no-masculino, en tanto “frontera de lo masculino, lo abyecto, el negativo contra el cual se diseña el simulacro de la masculinidad” (Fuller 1997, 13), no solo para los cuerpos, para las personas, sino también para distintos ámbitos de la vida. En la segunda parte de esta investigación, propongo una revisión sobre la presencia de estos atributos opuestos a lo masculino en el trabajo de las artes escénicas independientes en ámbitos concretos.

Precarias a la deriva (2004), también señalan

Los diversos pares que forman la estructura binaria del pensamiento occidental [...]: público/privado, mercado/familia, egoísmo/altruismo, empleo/cuidado, autonomía/dependencia, racionalidad/emotividad, civilización/naturaleza [...e indican que] la valoración social recae en uno solo de los miembros de cada par”. (223)

Mientras que todos los componentes del otro par se desvalorizan, se convierten en una marca de la mujer, de lo femenino, de lo opuesto a la masculinidad. De esta forma, todo aquello que fuera distinto de lo cuantificable, de lo monetario, pero también todo aquello identificado como femenino se entiende además como imposibilitado de crear valor económico, se asume como improductivo en el sentido capitalista del término, incapaz de producir valor (económico), de generar riqueza.

Se trata, entonces, de una desvalorización originada en la separación dicotómica entre masculino y femenino, productivo e improductivo que, además, es asumida por los propios actores de estos ámbitos. “Todavía creo que esta desvalorización ha sido internalizada por las mujeres también. Se piensa que los otros trabajos son superiores o más importantes” afirma Silvia Federici (2017, 15) con respecto al trabajo reproductivo.

Precarias a la deriva (2004), observa un comportamiento similar en el trabajo en el arte: “...la primera carencia de los artistas, en un importante número de casos, es su

inconsciencia como trabajadores” (263). Para estas autoras, es la misma “institución arte” tradicional la que “niega la condición de trabajador del artista” (263), y presenta al arte como “no contaminado”, como “eterno e inalterable [...], trascendente y, por lo tanto, ajeno a las condiciones materiales en las que se elabora”. Se plantea de nuevo la dicotomía insalvable entre el desinterés económico, “todo por amor al arte”, y el cinismo abierto, “todo por la pasta”, (263) planteando una premisa de incompatibilidad entre arte y dinero.

Y aunque finalmente se valore el producto final, la obra, pudiendo quedar ésta sujeta a procesos de comercialización, no sucede lo mismo con el proceso necesario para su producción, porque no se considera trabajo.

Esto se refleja en hechos concretos. Gio Valdivieso, investigadora, gestora cultural, titiritera y directora del Teatro Humberto Calaña, dice que “las instituciones que normalmente te apoyan, no te pagan montajes, te pagan función”. (2019. Entrevista personal)

Esta gestora explica que lo que se hace es vender las funciones, pero que el trabajo anterior, “todo el proceso de creación anterior que te cuesta bastante, que es bastante elevado, normalmente no es reconocido” y afirma que ese costo es asumido por los creadores, sobre todo por los artistas escénicos. Gio explica que en la mayor parte de ocasiones rubros como dirección, vestuario, diseño de luces, banda sonora sí son pagados, pero que “los ensayos de los artistas, si es como tu proyecto, es como que ‘asume que no te van a pagar los ensayos’” y afirma que “Es de esos trabajos que terminan siendo medio ‘grateches’, a veces los temas de guión no se pagan tampoco, si tú escribes como tu obra, igual termina diluyéndose”. (2019. Entrevista personal)

Este costo, el de todo un proceso de trabajo previo a la obra, es asumido por el artista a partir de una motivación subjetiva: la ilusión, componente del *entusiasmo*, según lo considera Remedios Zafra (2017) y sobre el cual trato más adelante en este texto. La misma Gio reconoce el deseo de terminar la obra, pero también que esa falta de remuneración provoca un vacío. “Hay muchos aspectos de la creación (que) terminamos los creadores asumiéndolo(s) de manera gratuita, ¿por qué?, por la ilusión de tener la obra lista, o sea no hacernos lío por eso... pero es un problema, sí, es un problema eso”. (2019. Entrevista personal)

4. Implicaciones de la improductividad

En este apartado se exponen las que considero son las implicaciones más importantes de la división productivo/improductivo; masculino/femenino sobre el trabajo

en el arte. Por un lado, desarrollo lo que algunos autores, entre ellos Bourdieu (1995) y Throsby (2001), han denominado el *desinterés económico de los artistas*, para explicar cómo, y en qué casos, las actividades dirigidas a hacer arte, no se orientan por el lucro monetario, sino por motivaciones subjetivas que, según se explica, se relacionan con otro tipo de ganancia simbólica, capital cultural (Bourdieu, 1995) o valor cultural (Throsby, 2001).

Se detallan también las definiciones económicas de trabajo precario y trabajo informal, condiciones que, como se muestra, afectan de diferente grado y manera al trabajo en el arte como consecuencia de haber quedado en el margen del análisis económico tradicional.

Finalmente, se proponen, de manera breve en este capítulo, porque este punto constituye la materia fundamental de la segunda parte de este trabajo de investigación, los aspectos en los que encuentro semejanzas entre el trabajo en el arte y el trabajo doméstico y de cuidados, como resultado de compartir, como punto de partida, la consideración de improductivos, su asociación con el ámbito feminizado y como esto se refleja en condiciones de precariedad e informalidad.

4.1. El desinterés económico de los artistas

En el punto anterior, Gio Valdivieso habla de la “ilusión de tener la obra lista”, la menciona como un incentivo, como una razón para realizar el trabajo y asumir el costo que implique terminarla, aunque reconozca en el fondo que eso implica un problema. ¿Por qué hacen esto los artistas?, ¿qué los mueve a trabajar si saben que eso no implicará, necesariamente, una adecuada remuneración monetaria?, ¿tienen los artistas las mismas motivaciones para trabajar que otros trabajadores o empresarios?

Throsby, al explicar la oferta de la industria de las artes, entendida ésta como una actividad económica y no como “industria cultural”, en el sentido de producción y reproducción en masa que le asignan Adorno y Horkheimer (1988), señala que la misma “comprende una amplia variedad de unidades de producción que abarcan desde corporaciones empresariales mundiales hasta productores individuales en régimen de autoempleo” (132). Y que dentro de cada una de estas unidades, se distingue además a quienes producen con y sin fines de lucro.

Este autor reconoce que no toda la producción artística está libre de intenciones de ganancia, que hay unas “formas culturales en las que la demanda es fuerte y se halla

muy extendida, y en las que los motivos financieros dominan sobre los valores artísticos en la organización de la producción”. (132) Sin embargo, su atención, y la de esta investigación, se centra en el sector del arte no enfocado al lucro, entre las que Throsby incluye a lo que él denomina “teatro serio” (132) para diferenciarlo de la oferta escénica en la que se imponen los motivos financieros. No utiliza ese término para hacer una distinción de calidad, sino para señalar la diferencia en los motivos que tienen para su quehacer quienes se desenvuelven en ese campo.

Al identificar este desinterés económico de los artistas, Bourdieu (1995) explica que esta oposición “entre el arte y el dinero (lo ‘comercial’) es el principio generador de la mayoría de los juicios que, en materia de teatro, cine, pintura, literatura, pretenden establecer la frontera entre lo que es arte y lo que no lo es”. (245) Según Mariscal (2013) interpretando a Bourdieu, ahí, en esa no-ganancia económica estaría el principio de ganancia simbólica.

Así, “el ‘desinterés’ se instituirá como principio de reconocimiento y factor central para la adquisición de los nuevos objetos en disputa, es decir para el capital propio del campo constituido. El campo del arte adviene pues como un ‘mundo económico al revés’, en tanto que la pérdida económica es el principio de ganancia simbólica”. (341).

Según Javier Cevallos, actor, director de Quito Eterno, y presidente de la Red de Espacios Escénicos Independientes (en la fecha de realización de esta investigación), este desinterés puede llegar a una visión extrema, inspirada, según él, en un “marxismo setentero” en la que “(el) *dinero es igual a caca*”. (Javier Cevallos, 2019. Entrevista personal). Esta mirada ideológica que explicaría la aparente incompatibilidad entre arte y dinero, también es recogida por Xavier Dupuis (2007), para quien se tiende a “mantener una interpretación o ecuación simple: economía igual a dinero, dinero igual a capitalismo, igual a derecha, igual a enemigo. En estas condiciones evidentemente el arte y el dinero no podían coexistir”. (49)

Esta incompatibilidad fue especialmente profunda en las décadas de 1970, 1980 e incluso a inicios de los 90, cuando la producción teatral tuvo una fuerte vinculación con las posturas de la izquierda en Latinoamérica.

Iván Morales, en su Tesis de Maestría en Teatro, se refiere al contexto político de las décadas de 1960 y 1970 e indica que esa época “las artes en mayor o menor grado, tenían influencia de ideales de liberación nacional, frente al considerado imperialismo del norte, y por la expresión propia de Latinoamérica frente a injusticias sociales, étnicas y económicas”. (2017, 26) Morales cita a Lola Proaño para indicar que: “El teatro político

surge en relación con las ideas de cambios sociales y procesos revolucionarios que recorrieron Latinoamérica en las décadas de los 60 y 70” (Proaño 2003,13 citado en Morales 2017, 26). Este investigador también resalta la presencia en Ecuador del teatro latinoamericano “que huía de dictaduras y de la consiguiente represión política, más las visitas de teóricos y directores de teatro latinoamericano reconocidos y con posiciones propias como Augusto Boal, Enrique Buenaventura y Atahualpa del Cioppo” (Morales 2017, 26-27) que enriquecieron la discusión y el intercambio sobre el teatro en el país, sobre todo, “gracias a la realización en Quito del Festival de Teatro Latinoamericano en 1972”. (Proaño 2003, 15 citado en Morales 2017, 27).

En esta época también surgió la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador (1973), posibilitando así la profesionalización del teatro, pero constituyéndose también en un nuevo espacio para la discusión política alrededor de la creación y la expresión escénica de ese momento en el país.

Durante la década de los 80, durante la cual se implantaron con fuerza las políticas de ajuste estructural de corte neoliberal, según se expuso previamente en este texto, el teatro constituyó un espacio de resistencia y de protesta. La adopción de propuestas como la de Augusto Boal, el Teatro del Oprimido, es una muestra de esto. Cecilia Aulestia, en su Tesis de Maestría en Trabajo Social, citando al mismo Boal (2002 en Aulestia 2013) dice al respecto que “‘el T.O no fue inventado’ sino que surgió como respuesta a un fenómeno social y político de opresión en el que había que buscar nuevas estrategias de lucha política y además artística donde el pueblo sea partícipe”. (16)

Durante los 90 esta identificación de una parte de la producción teatral con la izquierda política empezó a disminuir y empezaron a aparecer y desarrollarse otro tipo de propuestas que, sin embargo, tampoco llegan a reconocerse como comerciales. (Breihl 2000, 92)

En estas tres décadas domina una visión de la creación artística (escénica, teatral en este caso), ligada al lugar político del teatro como posibilidad de expresión y comunicación, y no ligada al lucro.

Sin embargo, este desinterés no siempre es absoluto pues existe una producción que, aunque no se dirija a la ganancia comercial, si requiere, exige y acepta, el financiamiento a modo de auspicio, mecenazgo, donación o subvención por parte de privados o por parte del Estado y es justamente la figura de “sin ánimo de lucro”, la que lo hace posible. El mismo Throsby lo dice: “Lo que es más, cuando las organizaciones artísticas disfrutaban de subvenciones y subsidios gubernamentales o buscan el apoyo

financiero de donantes individuales o colectivos, o ambas cosas, como hacen muchas, la forma ‘sin ánimo de lucro’ es la única estructura colectiva realista a su alcance”. (2001, 133)

Para todos los casos en los que no es el dinero, la ganancia monetaria, el lucro, lo que mueve la creación artística, inevitablemente el dilema vuelve a lo planteado por Marx en el sentido de que el trabajo del arte es *hijo del deseo*: del deseo del artista. Por eso se supone que su trabajo se paga con el mismo hecho de crear. Como señala Remedios Zafra,

En algún momento de nuestra historia hablar de dinero cuando uno escribe, pinta, compone una obra o crea se hizo de mal gusto. Como si la creación habitara esa dimensión donde el pago ya se presupone suficiente en el ejercicio creador; como temiendo (o alimentando el temor) que las palabras *dinero* o *sueldo* entren en conflicto con la inspiración, que algo ensuciara el mundo abstracto de la obra, aun cuando está hecha entre detritus y miseria. (2017, 15)

Este deseo, esta motivación subjetiva, proveniente de las necesidades humanas inmateriales, fue identificado con el trabajo improductivo. José María Durán indica que “Una vez que Marx ha expuesto claramente la naturaleza del trabajo productivo pasa a identificar otras formas de trabajo que no pueden ser exactamente consideradas como productivas” (2008, 1) entre las cuales se encuentran las prácticas artísticas²¹.

Aunque no se refiere al trabajo en el arte, esta exclusión de lo *no exactamente productivo* es señalada por Silvia Federici en su crítica feminista a Marx por considerar al “trabajo reproductivo de las mujeres como ‘formalmente subsumido’ en la producción capitalista”, es decir, como trabajo preexistente del cual se apropia el capital y no moldeado por él, como en el caso de la subsunción real, y reclama el hecho de que un “un teórico tan potente y con semejante visión histórica como Marx” no advirtiera que el trabajo doméstico no es un trabajo *natural*, sino

una forma de trabajo muy específica históricamente, producto de la separación de producción y reproducción, trabajo retribuido y no retribuido, que no había existido en las sociedades precapitalistas o, en general, en las sociedades que no están gobernadas por la ley del valor de cambio. (63-64)

De forma similar, Toby Miller (2018) señala que el trabajo artesano toma forma de subsistencia en un momento histórico determinado en el que la industrialización y la urbanización trastocaron las lógicas de vida y de intercambio y también hace referencia a la separación de ámbitos impulsada por el capitalismo:

²¹ Para Marx, los artistas que realizan una obra de arte, escriben un libro, y luego lo venden, están en la categoría del comerciante, no del trabajador. (Durán 2008, 2)

El crecimiento de las fábricas en Europa dividió el trabajo, por un lado, y la vida cotidiana, por el otro; separando así la reproducción de la producción, y cambiando las formas de convivencia tribal y familiar. Con esta nueva división laboral entre los ingresos y la comida, el dinero y el hogar, el trabajo y el placer, llegaron varios otros cambios... (14)

Así, al igual que sucedió con el trabajo reproductivo, el trabajo cultural se vio excluido del análisis económico ortodoxo (el modelo imperante) “porque éste no tiene interés alguno en el trabajo más allá del entendimiento del factor de la ineficiencia: el llamado ‘factor x’ contra la eficiencia”. (23)

Esta exclusión no es inocente. Quedar fuera del análisis económico implica quedar fuera también de su asignación de prioridades de política y contribuye para la construcción de un imaginario de desvalorización alrededor de estas actividades. Tal como lo explican Carrasco, Bornerías y Torns, “el pensamiento económico, al asociar progresivamente el trabajo al mercado y al salario, contribuyó de manera muy decisiva a la desvalorización económica del trabajo doméstico”. (2011, 22). Aunque no en la misma medida, esto no ha sucedido solamente con el trabajo doméstico, sino que esta asociación termina desvalorizando determinadas actividades, debido a su identificación con lo femenino, con lo opuesto a lo masculino.

Gio Valdivieso, expresa claramente esta percepción generalizada sobre el trabajo en el arte: “Cuando te dicen ‘tan lindo que es eso de la cultura’ creen que como es lindo no es profesión, no es remunerable, no requiere un límite de tiempo, no requiere descanso...” (2019. Entrevista personal). En esta frase el adjetivo “lindo” da cuenta de la feminización que se hace de este trabajo. Las actividades consideradas serias, productivas, tales como la minería, el transporte, la agricultura, la industria metalúrgica, los servicios bancarios, por citar algunos ejemplos, no son calificadas como *lindas*, son entendidas como *importantes*.

Estas actividades *importantes* son las que se consideran en su categoría de económicas. El hecho de que sean objeto de análisis se refleja, principalmente, en que pasan a ocupar un lugar principal en los sistemas de clasificación de sectores e industrias económicos, mientras que las actividades que no hacen parte de esta taxonomía, se consideran informales. Sobre este aspecto de la informalidad se trata más adelante.

Esta exclusión de la formalidad constituye la base de una consecuente precarización que, además, tiende a ser asumida y naturalizada por los mismos artistas. Como se señaló antes, ya Marx veía al trabajo artístico como liberado, hijo del deseo. Para May, “el trabajador de nuestra era fue descrito como un ser nuevo, libre” (2002, 319

en Miller 2018, 27-28) e Isabell Lorey va más allá. En su texto “Gubernamentalidad y precarización de sí” (2006), utiliza las categorías analíticas de Foucault para explicar, a través de la biopolítica, cómo los trabajadores y trabajadoras culturales, a partir de una aparente autonomía y libertad, eligen para sí mismos, determinadas condiciones de precariedad a cambio de una supuesta *soberanía* bajo la cual podrían crear, trabajar y expresarse *libremente*.

Según Remedios Zafra, bajo esta percepción de libertad, quienes son parte del ejercicio artístico ingresan a regímenes de precariedad. Al ser entendido como afición y placer, como (si fuera) parte del tiempo de ocio (2017, 19), se asume también que es un trabajo libre de sometimientos y este es justamente uno de los más importantes factores para que se escoja este camino de vida, “muchas personas preferiríamos el camino de la creación modesta pero libre a la acumulación y riqueza subordinadas a un trabajo sin pasión. Eso pensamos y eso decimos antes de descubrir que la libertad mengua cuando no hay dinero...”. (15)

A este sentimiento de entregarse al trabajo creativo, aún sin tener certeza de si éste permitirá la subsistencia y, más allá de ella, cierta tranquilidad, es al que esta autora denomina “El Entusiasmo”. Para ella, tanto los antiguos mitos como las expectativas de la sociedad sobre los creadores, crean la imagen de “una pasión pura y sacrificada, dispuesta a renunciar a lo material por su entusiasmo creativo”. Y, tal como se ha venido señalando en este texto, dice que “Esto no ha hecho sino sostener sistemas dicotómicos que han contribuido a fracturar las parejas alma y cuerpo, vida material y vida espiritual, trabajo creativo y pago económico”. (17-18)

La hipótesis de esta investigación sostiene que, bajo el paradigma dicotómico de la modernidad, el cual da paso al mercado capitalista y al sistema patriarcal tanto el trabajo en el arte como el trabajo doméstico y de cuidados han sido ubicados en la esfera de lo improductivo, provocando con ello su desvalorización en lo simbólico y en lo material, hecho que se ve reflejado en las condiciones de precariedad e informalidad persistentes en estos ámbitos.

4.2. Precariedad e informalidad en el trabajo artístico

A pesar de que, como se ha señalado en la primera parte de este capítulo, los estudios sobre el trabajo cultural aún son pocos y han sido dispersos en el tiempo, existe una conciencia generalizada respecto de las condiciones (precarias) en las que se produce

arte y creatividad²², no solo en nuestro país, sino a nivel mundial. Esta precariedad, asociada al trabajo artístico y creativo²³ (con las excepciones obvias de quienes logran entrar con fuerza en el mercado del arte o en las lógicas de los contratos con las principales empresas del entretenimiento y de las industrias culturales), ha sido constante en el tiempo y refleja la diferenciación que desde la economía se ha hecho de estas actividades.

En este apartado se explica qué se entiende por precario y qué por informal en economía. Con eso no se pretende reducir el análisis de algo tan delicado como el trabajo a definiciones formales, pues es evidente que los problemas laborales van más allá de categorías analíticas descriptivas, y afectan la vida de las personas.

De acuerdo a la Organización Internacional del Trabajo – OIT, el término ‘informal’ es utilizado en la actualidad en un sentido estadístico, para referirse a aquellas actividades que no se encuentran como parte de las fuentes convencionales (2012, 15), es decir, de las actividades que se reconocen como “económicas”²⁴. Este organismo indica que originalmente, el concepto de informalidad estaba relacionado con el análisis y elaboración de políticas, pero que a partir de la 15ª CIET (Cumbre Internacional de Estadísticos del Trabajo), realizada en 1993,

El sector informal puede describirse en términos generales como un conjunto de unidades dedicadas a la producción de bienes o la prestación de servicios con la finalidad primordial de crear empleos y generar ingresos para las personas que participan en esa actividad. Estas unidades funcionan típicamente en pequeña escala, con una organización rudimentaria, en la que hay muy poca o ninguna distinción entre el trabajo y el capital como factores de producción. Las relaciones de empleo – en los casos en que existan – se basan más bien en el empleo ocasional, el parentesco o las relaciones personales y

²² De esta conciencia generalizada da cuenta la prensa regularmente:

- “Relatos de nuestra realidad”. El Universo. Guayaquil, 20 de mayo de 2012.
- “¿Qué es eso de vivir del arte?”. El Comercio. Quito, 22 de octubre de 2012.
- “El 59% de artistas no tiene seguridad social”. El Telégrafo. Quito, 21 de junio de 2019.
- “Artistas populares casi en la indigencia por falta de ley”. El Universo. Guayaquil, 30 de marzo de 2008.
- “Trabajadores culturales y precariedad”. Nodo50. 19 de septiembre de 2010.
- “Ante la precariedad del trabajador cultural, Proyecto Trama llama los artistas a empoderarse sobre sus derechos”. El mostrador. 20 de abril de 2016.
- “Es posible vivir hoy de la cultura?”. El periódico. 16 de marzo de 2019.
- “Carta sobre la precariedad cultural”. Gacetín Madrid. 1 de diciembre de 2018.
- “El empleo cultural: más formado, pero más precario”. El País, España. 8 de febrero de 2019.

²³ En este punto me refiero explícitamente al trabajo artístico, es decir, del artista, y al trabajo creativo, con un alcance más amplio que el trabajo en el arte, según se definió antes, para explicar hasta dónde llega esta asociación.

²⁴ La Clasificación Industrial Internacional Uniforme – CIIU, sistema internacional que “sirve para clasificar uniformemente las actividades o unidades económicas de producción, dentro de un sector de la economía” define como actividad económica “a cualquier proceso mediante el cual se obtiene bienes y servicios que cubren las necesidades” (INEC 2012, 10-11) mientras que los sectores de la economía hacen referencia a macro grupos característicos: sector primario (agrícola, minero, pesquero, etc.); sector secundario (industria manufacturera); sector terciario (servicios). Algunas divisiones incluyen un cuarto sector, para las tecnologías de la información.

sociales, y no en acuerdos contractuales que supongan garantías formales.

Según esto, “Existen básicamente dos visiones y definiciones diferentes del sector informal” (19), una que lo identifica con las empresas que estarían fuera del marco administrativo y jurídico vigente, y otra, más amplia, que lo considera como “una forma particular de producción, en términos de la forma en que las empresas están organizadas y llevan a cabo sus actividades”. (19-20) De acuerdo a este último punto de vista, decir informalidad no equivale a decir no registrado. (20)

Lo importante de la primera definición, en el marco de esta investigación, es demostrar que la convencionalidad económica e industrial ha definido unos marcos muy claros para lo que considera actividad económica y que no todos los *haceres* humanos pueden aspirar a esta categoría. Con el paso del tiempo el marco estadístico y su clasificación industrial ha debido ampliarse para dar paso a nuevas actividades, en algunos casos porque no existían (como el caso de la tecnología), y en otros, para incluir ámbitos antes excluidos.

Con respecto a la segunda definición, interesa para este tema indicar que *la informalidad tiene relación con el modo, o distintos modos de producción* y que no son en todos los casos una empresa, como lo define la OIT. No es fácil trazar una frontera clara entre lo formal y lo informal, pues la informalidad se presenta en mayor o menor grado a través de determinadas características como las siguientes:

- Actividades que se desarrollan en establecimientos pequeños, con frecuencia unipersonales.
- Cuentan con baja dotación de capital por trabajador.
- Escasa calificación de la mano de obra.
- Incipiente división del trabajo.
- Baja productividad laboral.

Mientras que *la precariedad hace referencia al tipo de relación laboral* que se establece entre un trabajador o trabajadora y la unidad de producción, sea esta persona natural o jurídica. El trabajo precario tiene relación con la inestabilidad laboral expresada en la inseguridad sobre la duración y la seguridad del empleo, así como con la ausencia de protección legal (González, Lindenboim y Serino, 2000 en Labrunecé y Gallo 2005, 67) que impide el ejercicio de los derechos laborales vigentes en un territorio (seguridad

social, vacaciones pagadas, horarios completos, tiempo para alimentación, posibilidad de asociación y participación en gremios y sindicatos, indemnizaciones, entre los más importantes).

Según esto, son precarios los trabajos a plazo fijo, eventuales, por subcontrato o a domicilio. (Recio 1988 en Labruné y Gallo 2005, 66)

Para las integrantes de *Precarias a la Deriva* (2004), la precariedad se conecta con varios elementos, entre ellos: la multiplicación incesante de las variaciones en los tipos de contrato; la dislocación de los tiempos y los espacios del trabajo; la inexistencia de salario, y; la ausencia de regulación laboral por mínima que ésta sea. (27-28) y concluyen: “Llamaríamos entonces precariedad al conjunto de condiciones, materiales y simbólicas, que determinan una incertidumbre acerca del acceso sostenido a los recursos esenciales para el pleno desarrollo de la vida de un sujeto”. (28) Estas definiciones resultan aún más relevantes para este trabajo porque las autoras hacen alusión a trabajos feminizados, explicando que esta feminización se entiende como una extensión de la dimensión servil, como generalización de la precariedad sobre un terreno tremendamente irregular. (24)

Estas autoras señalan diversos aspectos en los que se presenta la precariedad: flexibilidad, inestabilidad, escasez o inexistencia de salario, así como otros más propios de la informalidad (aunque no se indiquen como tales): indeterminación de funciones, uso del espacio doméstico como espacio de trabajo, no separación de horarios y tiempos de trabajo de los de descanso, como definitorios del trabajo cultural, incluso para los casos más aventajados o “mejor situados en la jerarquía cultural” (263), evidenciando que no se trata solamente de un problema de cantidad en cuanto a la remuneración, sino de la forma que ha tomado este tipo de trabajo y cómo ello ha incidido en el lugar que ocupa en los imaginarios sociales, y consecuentemente, en el valor que éstos le asignan.

Estas definiciones permiten tener una idea de cuáles son las características tanto de informalidad como de precariedad que se observan en el trabajo de las artes escénicas independientes en una ciudad como Quito. Los casos analizados en esta investigación, muestran la presencia de características tanto de informalidad, entre las que destaca la incipiente división del trabajo; como de precariedad, siendo la inestabilidad, la temporalidad, la ausencia de un salario constante y en varios casos, la falta de seguridad social, las características más relevantes.

Casi todos los gestores y artistas entrevistados coinciden en afirmar esta ausencia de salario. A excepción de Quito Eterno, que opera como Fundación en la que todos sus miembros reciben un salario mensual, los demás trabajan esperando recibir una paga al

final de cada proyecto escénico.

Aunque no lo mencione directamente, Throsby también da cuenta de estas condiciones de informalidad y precariedad en el trabajo de los proveedores de lo que él denomina “El sector (artístico) no enfocado al lucro”, en el cual se incluye al “teatro serio” según se definió en la primera parte de este capítulo, y señala que “suelen ser artistas individuales no constituidos como empresa, (o) compañías constituidas como empresas sin ánimo de lucro” (132) que estarían expuestas a limitaciones económicas y culturales (133) y en las que se puede observar las siguientes características del mercado de trabajo:

- la fuerza de trabajo comprende relativamente a pocos trabajadores que elijan o puedan trabajar a tiempo completo en su ocupación creativa
- la industria contiene de forma predominante trabajadores de tiempo parcial, la mayoría tienen otros trabajos, bien en la industria de las artes, como profesores, p. ej. o en otra industria
- incentivos al pluriempleo entre artistas creativos, que se deriva de la necesidad de obtener unos ingresos mínimos para la supervivencia y seguridad financiera
- la enseñanza formal no es determinante de importancia para éxito financiero en las artes como en otras ocupaciones (137)

Throsby señala también que los estudios empíricos confirman que el pluriempleo entre artistas está motivado por necesidad más que por elección y que, a pesar de las asimetrías extremas que se encuentran en la distribución de beneficios de esta actividad (una gran mayoría de artistas con bajos y muy bajos ingresos versus figuras reconocidas con rentas muy altas), “los ingresos anuales medios obtenidos del ejercicio profesional como artista están muy por debajo de lo que se podría predecir para cualquier otro grupo de trabajadores” (137)

La actriz y docente de la Facultad de Teatro de la Universidad Central, Diana Borja, cuenta algunas de las actividades que realiza para sostenerse en el mundo del teatro:

Soy profesora universitaria, soy locutora de radio, tengo una obra de títeres infantil, obras de teatro infantiles, recién acabé de hacer el año pasado una obra de teatro para adultos sobre el feminicidio, que es la temática de mi tesis de maestría, hago actuación para comerciales de televisión, recién también grabé un comercial, he dado clases en mi casa, tuve, sostuve, durante cinco años en mi casa un espacio teatral llamado Teatro Casa Babilón, donde hacíamos teatro de pequeño formato, dábamos talleres también, se prestaba la casa para ensayar [...], un tiempo animaba fiestas infantiles cuando salí de la universidad, o en los dos últimos años, cuando hacía pantomima en los semáforos, semaforeaba (sic), hacía swing y pantomima en los semáforos [...] un tiempo, cuando era madre de familia de bebé chiquito, hacía títeres de papel maché y los iba a ofertar en las escuelas... (2019. Entrevista personal)

Precarias a la deriva habla de otros impactos de esta forma de vida, más allá de la ausencia de salario. Señalan que la precariedad en el trabajo en el arte se sobrelleva “con enorme cansancio”, un pluriempleo forzado que desdobra el tiempo en “empleos asalariados” (o directamente pagados) y “en lo que de verdad considero mi trabajo (es decir, el campo del arte)”. (262)

Así, el pluriempleo se constituye en una de las características fundamentales de la precariedad en el trabajo del arte.

4.3. Algunas semejanzas y diferencias con el trabajo reproductivo, doméstico y de cuidados

Si bien este trabajo tiene como objetivo evidenciar que la división que el paradigma occidental (moderno capitalista) imprime sobre los distintos ámbitos de la vida ubicó en la esfera de lo improductivo al trabajo en el arte, y que, a partir de ello, éste ha sido feminizado, desvalorizado y precarizado, al igual que ha sucedido con el trabajo doméstico y de cuidados, no pretende equiparlos ni mostrarlos como equivalentes.

La idea central de este trabajo de investigación es observar cómo, bajo qué formas de organización y producción, se *hace* arte escénico independiente y señalar varios aspectos que esta actividad comparte con el trabajo doméstico y de cuidados, y de qué forma se asemejan y se diferencian. Las características compartidas entre el trabajo en las artes escénicas y el trabajo doméstico y de cuidados tienen que ver con la forma cómo se realizan, con el lugar en el que suceden, con el hecho de que utilizan al cuerpo como herramienta principal de trabajo, con el requerimiento de tiempo, que no es divisible entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio y también con el hecho de que se trata de trabajos en los cuales intervienen motivaciones subjetivas y afectivas que los provocan y los sostienen.

Para ello, a lo largo de esta investigación, se utilizará la conceptualización que sobre cuidado y trabajo doméstico propone Valeria Esquivel. Esta autora concibe al *Cuidado* como las actividades que se realizan “cara a cara”, para fortalecer la salud y las habilidades físicas, cognitivas y emocionales de quienes lo reciben, (2013, 5), mientras que el trabajo doméstico y de cuidado no remunerado, “se refiere al cuidado de las personas y el trabajo doméstico llevado a cabo en los hogares, sin remuneración”. Esta autora, citando a Diane Elson (2000), explica además que:

El trabajo doméstico y de cuidado es *trabajo* porque consiste en una actividad que tiene costos en lo que respecta al tiempo y la energía. Es *doméstico* porque se realiza en la esfera de los hogares, o de la comunidad, pero fuera del espacio mercantil. Es *cuidado* porque consiste en un grupo de actividades que sirve para el bienestar de las personas. Y es *no remunerado* porque emana de las obligaciones sociales o contractuales, tales como el matrimonio o las relaciones sociales menos formales. (6)

En el siguiente capítulo de este trabajo se propone profundizar en estos aspectos a partir de los resultados de la investigación empírica.

5. Ampliar el marco analítico de la economía para comprender mejor el trabajo en las artes escénicas independientes

Según lo expuesto hasta este punto, considero que el análisis económico ortodoxo tradicional en general, con su visión particular sobre el valor, el trabajo, la escasez y la productividad, resulta insuficiente para comprender la complejidad de las variables y los factores que hacen parte del trabajo en el arte, mucho más del trabajo en las artes escénicas independientes. Estoy convencida de que se requiere de una mirada que permita superar el reduccionismo al que se ha visto relegada la economía en la actualidad.

Por eso, se utilizan como marco teórico dos visiones alternativas que, según se describe en este punto, proponen una ruptura radical con los supuestos más fuertes de la ciencia económica tradicional: la escasez y el mercado. Con respecto al primer punto, me refiero al trabajo de Manfred Max Neef sobre las necesidades humanas y la reincorporación de la subjetividad en el análisis económico y, sobre el segundo, a la propuesta de la economía feminista para hacer de la sostenibilidad de la vida su punto focal.

5.1. La reivindicación de lo subjetivo en la economía

Hasta aquí se ha expuesto cómo la economía, a cambio de rigor y prestigio (Lavoie 2007; Esquivel 2016, 105), se ha identificado con el método cuantitativo, en un proceso de mecanización que ha dejado en el margen de su estudio a varios ámbitos, actividades y personas. Sin embargo, se han desarrollado también algunos esfuerzos por reivindicar el lugar de este campo de estudio como ciencia social. Un lugar, además, en el cual la subjetividad ocupa un lugar fundamental.

Manfred Max Neef, en su libro “Un Desarrollo a Escala Humana” (1986), desmonta algunos de los supuestos de la economía tradicional. Este autor parte del análisis de las necesidades humanas, pues para él: “La calidad de vida dependerá de las posibilidades que tengan las personas de satisfacer adecuadamente sus necesidades humanas fundamentales” (25) y explica que existen algunos errores conceptuales sobre este tema. El primero, creer que “las necesidades humanas tienden a ser infinitas” (25), el segundo, pensar que estas necesidades cambian constantemente, y, por último, asumir que son distintas para distintas culturas y para distintos periodos históricos. Según este autor, “tales suposiciones son incorrectas, puesto que son producto de un error conceptual”. (25) Error que consiste en no diferenciar necesidades de satisfactores. Las necesidades se conciben en este contexto también como potencia y su satisfacción se entiende no el sentido de “colmarlas” o agotarlas, sino de vivirlas, experimentarlas.

Una vez que diferencia necesidad de satisfactor, Max Neef explica dos de los postulados más importantes de su propuesta. Primero, dice que “Las necesidades humanas fundamentales son finitas, pocas y clasificables”. Y, en segundo lugar, deja en claro que “Las necesidades humanas fundamentales [...] son las mismas” para todos los seres humanos, señalando que “Lo que cambia, a través del tiempo y de las culturas, es la manera o los medios utilizados para [su] satisfacción”. (27)

A partir de estos postulados, se propone romper con la idea que supone una relación directa entre necesidades y bienes económicos, que es lo que, según este autor, “permite la construcción de una disciplina objetiva, tal como la economía tradicional supone serlo”. Al incluir el concepto de satisfactor, Max Neef quiere “reivindicar lo subjetivo como parte del proceso económico” (36) reconociendo que en el pensamiento económico neoclásico y monetarista se ha utilizado un tipo de racionalidad que acepta como posible la subjetividad únicamente en el campo individual, particular, a modo de “preferencias” y evita, de hecho excluye, la posibilidad de hablar de lo “subjetivo-universal” como son las necesidades humanas (37), que para este autor tienen que ver con dos ejes: Necesidades existenciales y axiológicas.²⁵

La mirada de Max Neef permite desmitificar la idea de la “escasez” (absoluta y relativa), propia de la Modernidad Capitalista (Echeverría, 1995), según la cual, el fin está en la producción y la acumulación, procesos a través de los cuales nos acercaríamos a la abundancia. También permite desmontar la jerarquía piramidal con la que

²⁵ Para una mejor comprensión de las necesidades humanas según Max Neef, ver la Matriz de Necesidades Humanas, que consta en su libro Desarrollo a Escala Humana (1986).

tradicionalmente se han explicado las necesidades humanas. Como toda jerarquía, la denominada “pirámide de las necesidades humanas”²⁶ establece un orden no solo para satisfacer, sino para experimentar, determinadas necesidades.

La propuesta de Max Neef desarma el concepto tradicional de Economía, definido en función de la escasez²⁷. Según indiqué al inicio de este capítulo, las escuelas de economía suelen hacer referencia a la definición de Robbins, “Llamándola *la ciencia de la óptima asignación de recursos escasos*” (1932, 16 En Lavoie 2007, 26. Énfasis añadido). Para Lionel Robbins, la ciencia económica tendría un carácter positivo, “inmune a los ‘juicios de valor’ en la que, evidentemente, la palabra ‘valor’ se refiere a la valoración desde el punto de vista no económico, sino, por ejemplo, moral, del fin de una acción”. (1932 En Napoleoni 1993, 655)

Esto tiene dos consecuencias relevantes para el contexto de esta investigación; la primera, que sería posible separar el análisis objetivo de las consideraciones subjetivas en las decisiones y acciones humanas y; la segunda, que el análisis económico se reduce al ámbito de lo objetivo en ese sentido. La definición, y el enfoque, de Robbins, han sido previamente criticados. El mismo Napoleoni señala que “la posición de Robbins, seguida al pie de la letra, obliga al economista a suspender sus juicios sobre una serie de cuestiones de las que la economía debería tener, al parecer, algo que decir”. (655, 656)

Aunque el trabajo de Max Neef no esté dirigido explícitamente a criticar el enfoque de Robbins, si constituye un planteamiento alternativo a la economía ortodoxa.

En primer lugar, Max Neef desarma la idea de que las necesidades humanas de las que se encarga la economía son solamente las materiales, en segundo lugar, cambia el punto de atención desde las necesidades, hacia lo que él denomina satisfactores, y, como consecuencia de esto, pone en duda también la idea misma de la escasez, que es justamente el eje central de la modernidad capitalista a la que me he referido en este trabajo.

En palabras del autor de esta propuesta “A esta racionalidad económica es preciso oponer otra racionalidad cuyo eje axiológico no sea ni la acumulación indiscriminada, ni el mejoramiento de indicadores económicos convencionales” (62) sino de otra racionalidad, orientada “por el mejoramiento de la calidad de vida de la población, y

²⁶ Concepto desarrollado por Abraham Maslow en su libro “Una teoría sobre la motivación humana” (1943).

²⁷ De acuerdo al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (22.^a ed.), es la “Ciencia que estudia los métodos más eficaces para satisfacer las necesidades humanas materiales, mediante el empleo de bienes escasos”

(sustentada) en el respeto a la diversidad y en la renuncia a convertir a las personas en instrumentos de otras personas y a los países en instrumentos de otros países”. (62)

La propuesta de Max Neef implica toda una ruptura epistémica con la economía ortodoxa tradicional, desde el momento en que plantea la necesidad de oponer “otra racionalidad”. Se entiende, en este contexto, tal como lo señala Estermann (1988), que el término *racionalidad* no se reduce a la *razón*, al hecho de pensar, sino que hace referencia a los modos de pensar y de entender, de concebir la realidad, a la manera de interpretar las experiencias vivenciales. Así, la racionalidad sería un esquema de pensamiento que se manifiesta en el conjunto de fenómenos prácticos de la vida de una sociedad o colectivo, sería todo un paradigma: “La ‘racionalidad’ sería la ‘lógica’ (no necesariamente ‘racio-mórfica’) inherente a una cierta estructura socio-cultural, dentro de ciertas coordenadas espacio-temporales. [...] Es un ‘paradigma’ o ‘modelo’ característico de un cierto grupo, dentro del cual las múltiples expresiones de la vida tienen una explicación coherente y significativa”. (88)

Desde esta *otra* racionalidad, Max Neef no entiende a las necesidades solamente como carencia, sino también como potencialidad. De esta forma, “resulta impropio hablar de necesidades que se ‘satisfacen’ o que se ‘colman’”, sino que resultará más “apropiado hablar de vivir y realizar las necesidades, y de vivirlas y realizarlas de manera continua y renovada”. (34) Con este enfoque, se abre no solo la posibilidad, sino la necesidad de ampliar el análisis económico de manera que permita ir más allá de la producción de bienes, cuyo consumo se asume como *la forma* de satisfacer las necesidades humanas. La perspectiva de Max Neef plantea que los satisfactores “definen la modalidad dominante que una cultura o una sociedad imprimen a las necesidades” (35) y aclara que éstos no se restringen a “los bienes económicos disponibles sino que están referidos a todo aquello que, por representar formas de ser, tener, hacer y estar, contribuye a la realización de necesidades humanas”. (35)

Al ubicar el análisis en este lugar, la economía retoma su lugar como ciencia social preocupada sobre todo por el bienestar de las personas, pero también asume su responsabilidad como campo predominante en el modelo de pensamiento vigente, al aceptar que las políticas económicas afectan a la totalidad de la sociedad y que, por tanto, las preocupaciones de los economistas no pueden restringirse únicamente a los problemas económicos (25) según los considera la teoría ortodoxa tradicional.

Al considerarlos centrales, el estudio de los satisfactores permite incluir como variables de análisis “formas de organización, estructuras políticas, prácticas sociales,

condiciones subjetivas, valores y normas, espacios, contextos, comportamientos y actitudes” con lo cual se estaría reivindicando “lo subjetivo más allá de las puras preferencias respecto de objetos y artefactos”. (36)

Este marco permite comprender la producción cultural en general y la artística en particular, desde una perspectiva que hará una asignación de valor sobre estos *bienes* y *servicios* completamente diferente de la que se hace desde la supuesta objetividad de la economía tradicional.

5.2. La sostenibilidad de la vida

Esta racionalidad económica que critica Max Neef, tiene relación además con otras categorías. Amaia Pérez-Orozco dice claramente que “desde el feminismo somos conscientes de que el sistema socioeconómico que habitamos viene definido no solo por ser capitalista, sino también por ser heteropatriarcal y por estar racialmente estructurado y por ser (neo)colonialista y por ser antropocéntrico y ...”. (2014, 25)

En una lógica en la que todas estas categorías se cruzan, se retroalimentan y se sostienen unas a otras, desde el feminismo también se propone otra racionalidad en la que se cambie el centro de atención, el eje analítico y político, desde los mercados capitalistas hacia la “sostenibilidad de la vida” (26), sobre todo cuando se piensa y se habla de economía.

Para esta autora, que recoge la propuesta de la economía feminista, haber colocado a los mercados capitalistas como eje fundamental del pensamiento y de la acción, tiene consecuencias en el ámbito material, al definir el funcionamiento de una estructura socioeconómica que garantiza la acumulación de capital e inhibe la “responsabilidad colectiva en el sostenimiento de la vida” relegando este ámbito a “esferas feminizadas e invisibilizadas” (25). En definitiva, Pérez-Orozco señala a este sistema como “una serie de mecanismos que jerarquizan las vidas concretas y establecen como referente y máxima prioridad la vida del sujeto privilegiado de la modernidad” (25). Un sujeto varón, blanco, heterosexual... un sujeto que cumple con las características de lo masculino normativo.

Al jerarquizar las vidas, se jerarquizan sus cuerpos, sus espacios, sus actividades. Y si otra persona o actividad tiene o adquiere alguna de las características de las vidas relegadas, se ve relegada también.

Por eso se propone un marco analítico más amplio que el de la economía tradicional para tratar las problemáticas del trabajo en el arte; específicamente, del trabajo en las artes escénicas.

En esta investigación, parto de una concepción distinta sobre la misma economía, entendiéndola en su sentido más filosófico, como un campo de preocupación y pensamiento sobre el bienestar de las personas, en el que se reivindique el valor de lo subjetivo, particular y universal, en el que todas las necesidades humanas sean consideradas en el mismo nivel de importancia, como lo propone Max Neef, pero más allá de eso, parto de entender a la economía como un campo de estudio en el que lo más importante es el sostenimiento de la vida, tal como lo plantea la economía feminista.

Al asumir que todas las necesidades humanas (pocas y no infinitas) son igual de importantes, se comprende al ser humano en toda su complejidad y no solamente como organismo vivo con requerimientos fisiológicos. Esta visión hace posible, además, acercarnos a una valoración más justa sobre las actividades y los trabajos que se realizan como parte del proceso de satisfacción de necesidades no materiales, no fisiológicas, que bajo otras miradas se consideran excedentes, marginales e incluso suntuarias, pero en ningún caso se aceptan como parte de los requerimientos vitales del ser humano.

Como he dicho antes, la economía feminista²⁸, sustentada en las definiciones desarrolladas por los feminismos, permite analizar tensiones que suceden en ámbitos que están fuera, en el margen, o en intersección con los mercados tradicionales a través de la incorporación de conceptos y nociones clave en la ampliación y la crítica del análisis económico, tales como trabajo no remunerado, trabajo doméstico y economía de los cuidados. (Esquivel 2013, Picchio 2001, Carrasco 2011), todos estos relacionados con el ámbito doméstico, tradicionalmente considerado no-productivo.

Bajo este enfoque, en intersección con otras propuestas conceptuales, tanto de la economía heterodoxa, como de los estudios culturales, a continuación en esta investigación se abordará la observación y el análisis de los factores que considero contienen cruces entre el trabajo en las artes escénicas independientes y el trabajo doméstico y de cuidados, específicamente: el espacio doméstico como espacio de trabajo,

²⁸ La economía feminista, en contraste con el enfoque de economía y género, propone como nuevo paradigma al trabajo de cuidados como aspecto determinante de la reproducción social y de las condiciones de vida de la población (Picchio 1999, 2005; Carrasco 2001; Peter 2003; Power 2004; Benería 2003; Pérez Orozco 2006 en Pérez-Orozco 2014).

el uso del tiempo y su (in)división entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio, el uso del cuerpo en el trabajo, y las motivaciones para realizar estos trabajos.

Capítulo segundo

Feminización del trabajo en el espacio, el tiempo, y el cuerpo. La relación entre el trabajo en las artes escénicas independientes y el trabajo doméstico y de cuidados

En este capítulo se desarrollan la relación y el cruce entre el trabajo doméstico y de cuidados y el trabajo en el arte. Como he dicho previamente, no es mi intención plantearlos como idénticos ni equivalentes, sino investigar de qué manera las divisiones binarias de la modernidad han marcado uno y otro al ubicarlos en la esfera de la improductividad, identificando en qué puntos existen semejanzas y en cuáles diferencias.

Según se plantea al inicio de esta investigación, he utilizado el marco teórico de la economía feminista para intentar una aproximación a las condiciones del trabajo en las artes escénicas independientes y comprender de qué manera esas condiciones son causa (y consecuencia) de un proceso de feminización del trabajo en el arte. Bajo ese enfoque conceptual, sumado a varios autores de los estudios culturales, en este capítulo se analizan y se presentan los resultados de la investigación empírica.

Para ello, he seleccionado tres aspectos o variables de observación: el espacio en el que se realiza este trabajo, que muchas veces es el espacio doméstico; el tiempo destinado a este trabajo, qué tipo de tiempo es, qué uso le dan al tiempo los artistas y gestores y quienes se dedican a tareas domésticas y de cuidados, cuál es el valor de ese tiempo en el imaginario social y cuáles son sus consecuencias en lo económico; y el cuerpo como herramienta de trabajo, tanto para crear y expresar, específicamente en las artes escénicas, pero también para cuidar.

1. El espacio del trabajo escénico. Algunas consideraciones.

En este acápite propongo una revisión del espacio que se utiliza para el trabajo escénico según la perspectiva feminista, la cual sostiene que, a partir de la industrialización, el espacio de la producción de mercado fue separado, física pero también simbólicamente, del espacio de la reproducción y el cuidado de la vida, provocando con ello que “el trabajo mercantil y el trabajo doméstico y de cuidados se presentaran como procesos paralelos e independientes” ocultando su vínculo y la

dependencia del primero en el segundo (Carrasco y Recio 2014, 87). Este enfoque permite identificar de qué manera el espacio doméstico ha sostenido al trabajo escénico independiente y en qué medida hace posible su posterior inserción al mercado, aunque esto no se dé de la forma tradicional.

También exploro el espacio de trabajo escénico desde la teoría del teatro, específicamente desde la Poética del Espacio de Ramón Griffero (2001), porque esta mirada deja en claro que el espacio escénico es mucho más que un lugar, un contenedor de la obra, para ser considerado elemento constitutivo de la misma. La utilización del espacio doméstico para el acto escénico, y para el trabajo previo, es clave porque hace de *lo doméstico* un factor fundamental.

Por último, propongo revisar si el espacio doméstico constituye, según la mirada de Deleuze y Guattari (2001), un espacio liso, ligado a la acción libre, o un espacio estriado, dirigido a la productividad. Esta propuesta, desde los Estudios Culturales, brinda la posibilidad de una aproximación filosófica (aunque en este trabajo no se profundice en ello) al concepto mismo de trabajo en relación con la libertad.

1.1. La poética del espacio. Más allá de contenedor.

El trabajo escénico, para materializarse, requiere de un espacio. Diana Borja, actriz y docente de la Escuela de Teatro de la Universidad Central, menciona: “Yo creo que Peter Brook es maravillosamente cierto cuando dice que teatro hay en cuanto hay un espacio vacío, un actor y otro que te mire”²⁹ (Entrevista personal).

El espacio es indispensable para la realización del trabajo escénico. Es el lugar en el cual se concreta la obra, en el cual sucede.

Se tiende a identificar el espacio o sala con el montaje, con la puesta en escena de la obra, con el momento de la presentación. Sin embargo, en estos espacios se desarrollan muchas otras actividades que hacen parte de otros momentos del proceso de producción escénica. Y también se requiere de espacios para otras actividades de tipo operativo, administrativo y de gestión, así como para aquellas complementarias, como la

²⁹ La frase original es: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo, lo único que necesito es alguien que camine en este espacio y otro que lo observe para llamarlo un acto teatral”. Con ella, Peter Brook da inicio a su libro “El Espacio Vacío”. El texto completo está disponible en: <https://actors-studio.org/web/images/pdf/brook.peter.el.espacio.vacio.pdf>

construcción de escenografía, elaboración de vestuario, almacenamiento de utilería, entre otras.

Las actividades que con mayor frecuencia se realizan en las salas y espacios, son aquellas relativas a la etapa de producción, principalmente ensayos y montaje de obra. La exhibición propiamente dicha, significa aproximadamente la quinta parte de la utilización del espacio, mientras que las restantes 4/5 partes de tiempo, el espacio es utilizado para actividades correspondientes a las etapas de pre producción y producción.

De acuerdo a una encuesta realizada a los miembros de la Red de Espacios Escénicos Independientes en 2015, en ese año se realizaron al menos mil ensayos cada mes, 75 clases y/o talleres y presentan al menos 200 funciones (2015. Encuesta propia). En muchos casos, estos espacios se utilizan también para actividades colectivas, reuniones de trabajo, talleres, y otras actividades de formación y capacitación e incluso comunitarias³⁰.

De esta forma, los espacios hacen posible la existencia del trabajo escénico, sea individual o grupal. En el segundo caso, además, de manera fundamental. Los espacios permiten el encuentro y la articulación colectiva. Para Gabriela Ponce, actriz, directora de teatro, escritora, investigadora, docente de la Universidad San Francisco de Quito y fundadora de Casa Mitómana, espacio cultural independiente en la ciudad de Quito, la disponibilidad de un espacio habilita la existencia del colectivo:

Tener un lugar en donde se habilite no solamente obra sino pensamiento, encuentro, etc. y nos ha costado mucho, ha sido muy duro sostener la casa, muy duro. Entonces la idea es que podamos seguir sosteniéndola y esa es una dificultad con la que no sé cómo vamos a lidiar. Pero es eso un poco, tener la posibilidad de que ese espacio se mantenga porque *nos damos cuenta también que de la existencia de la espacialidad depende también la existencia del colectivo*. Entonces está muy relacionado, estamos muy relacionados con tener un espacio donde ubicarnos. (2019. Entrevista personal. Énfasis añadido.)

A partir de estas primeras relaciones y afirmaciones, es evidente el papel imprescindible de los espacios no solo para la realización de la obra, sino para todo el proceso creativo, así como para todo el trabajo operativo que se requiere para ello. Pero el espacio no es solo un posibilitador del acto escénico, sino un elemento que lo

³⁰ Esta multiplicidad de usos que se le dan al espacio de trabajo escénico coincide con la polivalencia y multifuncionalidad que, a partir de la década de los 90 se impuso en el diseño y gestión de espacios culturales. Según la teoría de la gestión cultural tradicional, esto obedece a un modelo *innovador*, pero también a la búsqueda de minimización de costos, sustentada en el máximo aprovechamiento e incluso explotación de los espacios disponibles. Esto influyó incluso en la arquitectura de los centros culturales que surgieron en esa época.

caracteriza, que lo distingue. No es lo mismo una obra que se presenta en un gran teatro nacional que en un pequeño espacio independiente. Ni se vive de igual forma una representación en las tablas que una en la plaza, en un bus o en un metro.

Pablo Tatés, actor, fundador del espacio Teatro en Casa (miembro de la Red de Espacios Escénicos Independientes) y de Cimarrón Teatro y docente de la Escuela de Teatro de la Universidad Central, abre, al compartir su experiencia en la cátedra de Dramaturgia del Espacio, otra mirada sobre el espacio escénico, basada en el trabajo de Ramón Grifféro³¹.

Bajo esta perspectiva, el espacio ya no se entiende como un “mero soporte del actor”, sino que se reconoce que “el espacio por sí solo te dice algo” (Pablo Tatés 2019. Entrevista personal). Pablo explica que el espacio describe a quien lo habita, permite conocer a la persona que habita ese espacio y que éste también influye en ella; en el teatro, también. El espacio que se escoja (o que esté disponible) para montar la obra, y la forma en que se haga, el formato que se utilice, no serían únicamente elementos, sino *actores* de la obra.

El espacio no solo que permite la materialización de la obra, su montaje, su puesta en escena, o su *puesta en espacio*³², como mero contenedor, sino que es un ente vivo de la obra. Según Grifféro (2001), “el hecho escénico se constituye a partir de la simbiosis de una poética del texto con aquella de espacio. Como texto y lugar, desde cómo se construyen, conforman el significado final” Para este autor “la palabra, el texto, genera una visualidad espacial como la visualidad espacial genera a su vez un texto”. (76)

Sobre la poética del espacio³³, el dramaturgo chileno dice:

En la poética del espacio intervienen el cuerpo, el gesto, los sonidos, la música, la luz, los objetos, los elementos escenográficos, la construcción de lugares, tiempos y el uso de los planos y composiciones. *El espacio se lee, genera ideas y emociones*. Un cuerpo en un lugar, un objeto en otro plano, una música, una gotera, gansos que corren por el espacio, etc. etc., van constituyendo la poética del espacio elaborada para un texto. Un teatro sin poética del espacio es un acto literario de representación y un teatro sin poética del texto es una suma de imágenes. (Grifféro 2001, 76. Énfasis añadido)

³¹ La obra y la propuesta de Ramón Grifféro, dramaturgo, director de teatro y ensayista chileno, se pueden consultar en su libro “La Dramaturgia del Espacio”, Ediciones Frontera Sur, Santiago, 2011.

³² Grifféro habla de la “puesta en espacio” además de la clásica “puesta en escena” (Ver, por ejemplo, el caso de Sebastopol, obra estrenada en octubre 1998 en el Teatro Cariola Santiago-Chile)

³³ En esta tesis hago referencia a la poética del espacio en el caso específico del Teatro. Una mirada más amplia sobre este tema se presenta en la obra del mismo nombre, “Poética del Espacio”, de Gastón Bachelard, publicada por primera vez en 1957.

De acuerdo a esta mirada, el papel del espacio es doble. En primer lugar, es claro que no es posible el acto escénico sin un lugar en el cual materializarlo, pero también se entiende al espacio como un fenómeno simbólico que, al igual que el lenguaje, es susceptible de utilizarse de determinadas maneras, que requiere ser poetizado para que el hecho escénico sea tal. Según esto, no se requiere específicamente de un escenario para que haya teatro, pero si se precisa de un espacio vacío y de una poética para ese espacio.

Pablo explica que la Dramaturgia del Espacio “nos plantea trabajar el diseño de la puesta en un espacio convencional y analizar y ver qué podemos hacer en los espacios no convencionales, en [...] espacios que puedan ser teatralizables”. Y señala que “esta propuesta dialoga con el Teatro Invisible de Augusto Boal, que también utiliza espacios no convencionales, se toma espacios públicos”, en definitiva, “sacando el teatro del espacio teatral y teatralizando otros espacios”. (2019. Entrevista personal)

En la propuesta de Griffero (1985), sin embargo, no solo se cambia de espacio, como en el caso del Teatro Invisible, sino que se intenta romper con la rigidez del escenario convencional, representada en el rectángulo. “el rectángulo escénico, nos fue legado como el rectángulo de una ventana o de una puerta, incuestionables como el rectángulo de una pantalla de televisión... que comenzó a molestar”. (3)

Este autor decide olvidar esos límites geométricos y “dramaturgizar para escenas sin paredes, sin bordes, ni fondo, sin rectángulos precisos (Aunque el fantasma siempre esté presente). Si no tan sólo para un lugar, para su límite...” y explorar una “multiplicidad de dimensiones físicas”. (Griffero 1985, 6)

Esta propuesta también posibilita, como lo explica Pablo Tatés, el uso, y la transgresión de espacios que normalmente no se consideran teatralizables. Para Pablo, un espacio no convencional, como el caso de los espacios domésticos, aporta (a la obra), no solamente en cuanto sitio, lugar, sino que

aporta cuando se hace en este espacio una transgresión. Cuando transgredes el espacio, cuando imaginas el espacio más allá de su función primaria, que es “espacio para preparar los alimentos”, pero, ¿qué pasa si en este espacio nos metemos a narrar una historia?, ¿qué es lo que pasa si en este dormitorio, que es un espacio destinado al descanso, al reposo, a la recuperación de energías, lo destinamos o lo transformamos en un espacio para la narración? Y a más de eso, invitas a un público...

Sin embargo, no en todos los casos utilizar el espacio doméstico constituye un ejercicio voluntario de transgresión. Contar con un espacio adecuado para ensayar, para el montaje, para la presentación, pero también para el estudio, la investigación y el encuentro colectivo, es una de las aspiraciones más señaladas por las artistas y los artistas

escénicos y muchas veces, la ocupación del espacio doméstico responde más bien a una condición que obliga a tomar para el trabajo, creativo y operativo, los lugares disponibles. Así, no son pocos los casos en los que el espacio doméstico, de vivienda, se convierte, total o parcialmente, en el espacio de trabajo y de creación.

1.2. El espacio doméstico como espacio de trabajo escénico.

Los artistas escénicos independientes no solo trabajan individualmente en sus casas, en los lugares donde viven, sino que, en varias ocasiones, hacen de ese espacio el lugar de trabajo colectivo. Mucho del trabajo de investigación, de creación, de escritura es realizado desde los hogares. Pasa lo mismo con el trabajo de producción y gestión de las obras: organizar cuentas, realizar pagos, elaborar informes, llenar formularios, hacer pedidos, llamadas, también son tareas que muchas veces se hacen en las casas de gestores y productores. Jardines, patios, cocinas y bodegas son utilizados para elaborar o completar escenografías y vestuarios y en algunos casos, son usados para almacenar este material de trabajo. Y también, en las formas más inverosímiles de acomodación del espacio, se usan terrazas, garajes, cuartos, salas y anexos como lugares de ensayo e incluso de presentación.

Esta situación es más común de lo que parece y da cuenta de la dificultad de contar con salas y espacios escénicos específicos, evidenciando la ausencia de una política estatal y municipal para el uso y el fomento de espacios con fines culturales, sean estos públicos o privados. Todas las personas entrevistadas para este trabajo hicieron referencia a la necesidad de un espacio y al espacio doméstico como alternativa en algún momento de su proceso.

Gabriela Ponce cuenta la experiencia del colectivo que está detrás de Casa Mitómana³⁴. Ellas valoran el hecho de que “ese espacio tiene un valor afectivo muy grande [...] porque sabemos el valor de lo que significa tener un lugar para juntarnos” (2019. Entrevista personal). Esa posibilidad de encuentro, ese valor afectivo es una de las motivaciones principales para continuar con la gestión de este espacio. Gabriela cuenta que, antes de contar con él,

³⁴ Casa Mitómana es un espacio cultural dedicado a la incubación, desarrollo, exposición y circulación de proyectos artísticos de un amplio espectro disciplinar, no miembro de la Red de Espacios Escénicos Independientes. Está conformado por: Ana María Hidalgo, David Franck, Pamela Jijón, Israel López, Dolores Ortiz, Gabriela Ponce, María José Terán y María Josefina Viteri. Actualmente funciona en un espacio arrendado.

[el trabajo escénico] era muy difícil, yo he pasado por un montón de lugares (...), trabajábamos en la Casa de la Cultura en un espacio muy chiquitito (...), después pasamos a trabajar en el departamento de mi mamá que se desocupó un cuarto grande (...), también trabajamos en otro proyecto en el CDI (Centro de Desarrollo Integral) en Tumbaco que igual nos facilitaban, nos prestaban, luego trabajamos en una casa de uno de los abuelitos de uno de los chicos del colectivo, que estaba abandonada y que finalmente la obra se hizo ahí. Una de nuestras obras se hizo en esa casa. Y llegamos a Mitómana buscando un espacio para una obra y nos quedamos ahí, desde hace dos años. Entonces hemos pasado por un montón de lugares. (2019. Entrevista personal)

Javier Cevallos, de Fundación Quito Eterno, también se refiere a la necesidad del espacio: “el problema de todos los teatreros será el espacio de ensayo, porque para trabajar, y más si es un colectivo, necesitas un espacio grande, cerrado y aislado, [en el] que puedas meterte a trabajar, [en el] que puedas dejar las cosas, que esté disponible todo el tiempo. Eso es difícil de conseguir y menos aún si no lo puedes pagar”. (2019. Entrevista personal)

Gio Valdivieso, directora del Teatro Humberto Calaña, dice al respecto que “Cuando no tienes espacio, tienes que gestionarte el espacio, a veces con amigos, con instituciones, con la Casa de la Cultura Ecuatoriana – CCE³⁵, o ensayar en tu casa, que no es lo idóneo, pero lo haces” (2019. Entrevista personal).

No tener un espacio definido para el encuentro y el trabajo, tiene un costo para quienes se dedican a las artes escénicas. Gabriela Ponce dice: “sí, si creo que hay un desgaste físico y también emocional en el sentido de que estás siempre dependiendo de que te presten el espacio, de si tienes para pagar, de ese tipo de negociaciones que a veces son muy complicadas. Por eso valoramos tanto el hecho de tener un espacio ahora”. (2019. Entrevista personal)

Estas declaraciones dejan en claro cuán importante es contar con un lugar de trabajo, pero también que no es fácil conseguirlo. Y que, ante esa dificultad, se recurre al espacio propio, al espacio familiar, a la casa, al espacio doméstico. “...yo uso la sala de mi casa, creo como la mayoría de actores en el mundo. Es una sala grande y la uso ahí para cualquier ensayo”. (Diana Borja 2019. Entrevista personal)

Según la encuesta realizada a los miembros de la Red en 2015, el 83% de ellos han operado en o junto al espacio doméstico. De las personas entrevistadas y encuestadas,

³⁵ De acuerdo a la encuesta de 2019, dos de los miembros de la Red, la Sala Mariana de Jesús y La Casa del Mimo, tienen en comodato espacios pertenecientes a la CCE. Esta institución no cuenta con una política definida para el manejo de estos espacios. Según Paulina Rodríguez, de La Casa del Mimo, la adecuación, que ha sido importante, y el mantenimiento están totalmente a cargo de los gestores, quienes además deben renegociar constantemente la renovación del comodato y sus condiciones.

todas han trabajado alguna vez en un espacio doméstico (propio o de algún miembro de los colectivos escénicos de los que han sido parte). Este dato muestra el fuerte vínculo entre el trabajo escénico independiente y el espacio doméstico, que se vuelve lugar de trabajo.

Es tan estrecha esta relación, que incluso cuando se logra conseguir un lugar para el trabajo escénico diferente del propio hogar, fuera del lugar donde se vive, en varios casos el nuevo sitio sigue siendo una casa. Al inicio de este capítulo consta la experiencia de Gabriela Ponce, quien utilizó la casa de su madre y luego la casa del abuelo de uno de sus compañeros. Aunque ahora cuenta con un centro cultural, hay espacios de su vida privada que siguen estando ocupados por su trabajo escénico: “Yo tengo un carro y mi hija [...] siempre me ha molestado porque en el carro siempre el vestuario, siempre los objetos, siempre la casa, o sea, ya se lo asume como parte del oficio, pero te das cuenta [de] que en un punto es desgastante. Que es desgastante cargar con esa materialidad que implica el trabajo escénico”. (2019. Entrevista personal).

Aun cuando se cuente con (o se ocupen) otros espacios, no se logra *sacar de la casa* a todas las actividades que están ligadas al proceso de producción de la obra. Son varias las actividades que permanecen o son trasladadas a los hogares. Gio Valdivieso cuenta con una sala de teatro, pero realiza varias tareas en su casa. Algunas de escritorio, pero también otras como la elaboración de títeres, marionetas y escenografía para sus obras: “Tengo mi taller de construcción en el subsuelo de mi casa” (2019. Entrevista personal).

En otros casos, se ve a la propia vivienda como una posibilidad de ir más allá en la exploración creativa. Para Pablo Tatés, los espacios domésticos que se utilizan para el trabajo escénico pueden ser espacios teatralizables no convencionales.

Pablo cuenta que se encuentra trabajando en una propuesta que implica que la obra se tome toda su casa: “ahora estamos trabajando en cómo tomarnos digamos, todo el departamento y cómo teatralizar de cierta forma el departamento. Que la escena ocurra en la cocina, tal cual como está la cocina, que la escena ocurra en el dormitorio, tal cual está el dormitorio y que la gente pueda tener un acceso, una entrada...” (2019. Entrevista personal)

Para él, esto “es como dejar que el teatro entre, digamos y dejar que el público también entre, ¿no? Que es una nueva forma de abordar los espacios y también de abordar el teatro. Que, insisto yo, siempre es necesario esto emparentarlo con un discurso político”.

Como se puede ver, las ocupaciones que el trabajo escénico independiente hace del espacio doméstico no son iguales ni homogéneas. Algunas son forzosas, otras son intencionales. Unas son más extensas o más intensas que otras. Sin embargo, de alguna forma, todas vienen de la necesidad, surgen como opción ante las posibilidades materiales de los artistas, gestores y productores, pero pueden tomar diversas formas y derivas.

1.3. El espacio doméstico: ¿espacio productivo o improductivo?

Según las definiciones de informalidad y precariedad que constan en el primer capítulo de este trabajo, la utilización del espacio doméstico como lugar de trabajo suele ser uno de los más claros indicadores de estos fenómenos, porque este hecho impediría separar las actividades productivas de aquellas vinculadas con la reproducción, dificultando la distinción que la economía tradicional hace entre trabajo y ocio y también entre vida privada y vida pública.

Belén Castellanos (2013), doctora en Filosofía, explica que el trabajo nunca alcanza de modo perfecto las categorías de libre, consciente y voluntario y que esa definición corresponde a un concepto abstracto que se sustenta en el “dualismo metafísico producción-reproducción” (228) que ella considera una estrategia discursiva para legitimar la sobreexplotación. Y continúa, “Este par está, a su vez, montado sobre [...] el par naturaleza-cultura” (228) que vinculó a la producción con la construcción cultural y a la reproducción con lo biológico. Para esta autora, “Las actividades señaladas como reproductivas se entendían como culturalmente inertes. Serían actividades que, en sentido estricto, no producen nada nuevo, no crean valor, no son propiamente humanas sino actividades que el humano realiza en cuanto animal”. (228)

De esta manera, los espacios quedan marcados y el espacio doméstico quedó relacionado no solo con el ocio, sino con todo lo opuesto al trabajo. Al ser ese el sitio de las tareas domésticas, realizadas mayoritariamente por mujeres, se feminiza también el espacio y queda fuera del ámbito del análisis económico tradicional.

Sin embargo, los espacios domésticos albergan no solo el ocio y el descanso, sino también una serie de actividades que son parte del aparato productivo. En los debates feministas sobre estas tareas³⁶, el concepto de *trabajo doméstico*, en el que se destaca el

³⁶ Un análisis sobre la evolución del concepto trabajo doméstico hacia trabajo reproductivo y posteriormente hacia trabajo de cuidados, se puede ver en el texto “El cuidado en los hogares y las comunidades”, de Valeria Esquivel, publicado por Oxfam en 2013.

hecho de que el hogar es un sitio de producción, pasó al de *trabajo reproductivo*, que se considera “como *necesario* para la reproducción de la fuerza laboral existente y futura”. (Esquivel 2013, 24) y luego se llega al concepto de *trabajo de cuidado no remunerado* (que además es el que utilizan actualmente las agencias de Naciones Unidas), bajo el cual se entiende que el hogar es no solo un sitio de trabajo, sino también un lugar en el que se proporcionan cuidados a las personas.

Con esta última definición, se entiende al hogar como un sitio en el que se realizan una serie de actividades que *implican trabajo*, que *permiten la reproducción de la fuerza de trabajo* y que además, *producen bienestar*, según la definición de Lourdes Benería sobre el cuidado (2003 en Esquivel 2013, 25).

La economía feminista deja en claro que los hogares también forman parte del aparato productivo global. Así lo confirma Valeria Esquivel, cuando dice que “El hecho de que el trabajo reproductivo se realice en la esfera privada del hogar y *no sea remunerado* –es decir, por fuera de los intercambios monetarios– lo hace ‘invisible’ en las mediciones estándar de la economía, lo que tiende a legitimar su baja valoración social” (Esquivel 2013, 25), pero esto no significa que no aporte a la generación de riqueza en términos de valor agregado, hecho que ha sido evidenciado a través de las cuentas satélite de trabajo doméstico no remunerado.³⁷

Además de demostrar que los hogares y las actividades que en ellos ocurren son parte del aparato productivo, la economía feminista muestra que existen una serie de arreglos, producciones, intercambios y transacciones económicas que suceden al margen del mercado capitalista que también han sido excluidas de la economía tradicional.

Es lo que sucede con otras formas en las que el trabajo escénico ocupa espacios no convencionales. Diana Borja cuenta que: “en todas las partes que yo he visitado del mundo, desde Europa hasta América Latina, hay casas-teatro, hay lugares alternativos que no tienen rótulo y donde suceden cosas maravillosas y luego se da un aporte voluntario, una gorra”. (2019. Entrevista personal) y añade su experiencia en Buenos Aires, donde “...contaba cuentos de un minuto en las mesas de los cafés [...] y la economía de subirte a un subte, a un colectivo a hacer una obra de teatro pequeña, a hacer un poema, qué sé yo...” (Entrevista personal)

³⁷ De acuerdo al Instituto Nacional de Estadísticas y Censos – INEC, “Las Cuentas Satélite del Trabajo No Remunerado es un conjunto de estadísticas de síntesis que permite valorar el tiempo destinado a actividades productivas del hogar y la comunidad, que no recibe ningún tipo de compensación económica; y que se encuentran fuera de la frontera de la producción de las Cuentas Nacionales.” Para 2015, último año del que se tienen datos, la participación en el Valor Agregado Bruto de estas actividades, fue del 20%.

Para esta actriz, estas ocupaciones constituyen también lo que ella llama “economías de telas de araña”, “economías solidarias de ese rato”, y que además considera fundamentales, no solo para la supervivencia inmediata, sino como una forma de hacerle frente a un tipo de economía hegemónica.

Así, las tareas de reproducción y de cuidado, confinadas a los hogares, fueron despreciadas por improductivas. Según lo explica Belén Castellanos, “el concepto de trabajo funciona como representación, como etiqueta que permite discriminar actividades visibilizando o invisibilizando, valorizando o despreciando.” Y añade que “Por debajo de lo que conocemos como trabajo explotado, se encuentran las actividades productivas que ni siquiera son reconocidas como trabajo”. (227)

Esta feminización, y consecuente desvalorización, no se ha quedado en el espacio del hogar, de la casa, ha salido impregnada, contagiada, a casi todas las actividades que alguna vez, o de alguna forma, se realizaron en o junto a estos espacios, como el caso del trabajo en las artes escénicas, específicamente en el teatro, como una especie de estigma del que solo se podrían desprender aquellas propuestas que lleguen a espacios y salas escénicas de alta consideración, como los teatros nacionales y aquellos que son parte de importantes circuitos comerciales los cuales, al contar con una valoración en el imaginario político y social, sí suelen ser parte de políticas de subvención y fomento por parte del Estado, siendo también objeto de auspicios y donaciones de parte del sector privado.

Cuando el espacio doméstico, y con él, el espacio íntimo, familiar, personal, acoge al trabajo en las artes escénicas, asume también ese costo. Es importante detenerse en este punto. Todas las personas entrevistadas afirman utilizar o haber utilizado espacios domésticos para el trabajo en las artes escénicas, porque no podían pagar por otro lugar. Es un costo asumido por el lado privado, familiar, doméstico, por el lado *improductivo*. Incluso cuando quienes están en el trabajo escénico logran tener un lugar para realizar sus actividades, el costo de mantener ese lugar sigue siendo asumido, de forma parcial generalmente, por los mismos artistas, gestores y productores, lo cual continúa afectando su vida privada.

Gabriela Ponce cuenta que el espacio de la Casa Mitómana, esa “infraestructura mínima, se ha conseguido gracias a los apoyos que hemos tenido ya dos años seguidos de Iberescena³⁸ que nos ha permitido ya más o menos instalar el piso, luego nosotros

³⁸ Iberescena es un Programa de Cooperación Iberoamericana para las Artes Escénicas integrado por 14 países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España,

ponemos de nuestro sueldo para sostener el espacio, o sea hacemos ese tipo de cosas...” Ella, y las demás miembros de su colectivo, cubren cada mes los costos, sobre todo de arriendo, de mantener el espacio: “somos nosotras las que hemos tenido que (cubrir), o sea, nosotras trabajamos y de esos otros trabajos sale lo que a la Casa siempre le falta. Siempre hay un déficit, cada mes”. (2019. Entrevista personal)

Mariana Andrade, de Ochoymedio, que además de ser una sala de cine es también un espacio de exhibición escénica, cuenta que los dos dueños de la infraestructura, ella misma y su socio, no solo que no cobran arriendo a Ochoymedio, sino que todo el tiempo asumen, de forma personal, los gastos imprevistos de mantenimiento que no hayan podido ser financiados con los ingresos de la Compañía o de la Fundación, las dos figuras legales que mantiene este sitio. Una de las formas de financiar la sala es la entrega a Ochoymedio de lo que produce el arriendo de la cafetería que funciona en el local, ingreso que también dejan de percibir como arrendadores. (2019. Entrevista personal)

Este tipo de subvenciones muestra que los espacios de trabajo de las artes escénicas se sostienen en una medida importante en la economía privada de sus actores. Un porcentaje del costo se traslada, y es asumido, por los hogares, ya sea directamente, al poner el espacio y lo que implica: servicios básicos y enseres, o indirectamente, al restarle ingresos a la persona, a la unidad familiar del artista, gestor o productor.

Es una forma de arreglo que cae dentro de la informalidad, pues impide dividir con claridad los egresos y los ingresos de la unidad familiar de los de la unidad productiva. A pesar de que la contabilidad se lleve por separado, los recursos son compartidos, bajo modelos de gestión que implican que el espacio considerado de no-trabajo, de no-producción, asuma, y con ello invisibilice, una buena parte de los costos de la actividad escénica.

Al igual que sucede con el trabajo de cuidados, los hogares, y sus miembros, están asumiendo un costo que está oculto para la sociedad. Ese ocultamiento no es neutral. Se oculta para evitar que otros agentes lo asuman. Se oculta ante los ojos del Estado, que evita su responsabilidad con respecto a la implementación de políticas para este campo, y se invisibiliza a la ciudadanía, que asume que la producción artística es capaz de surgir de la nada y que no se requiere un pago, y con ello una remuneración, para los creadores,

México, Panamá, Paraguay, Perú y Uruguay. Estos países realizan una aportación anual de recursos, para constituir un fondo económico concursable, abierto a profesionales de las artes escénicas que residen en los países miembros del programa.

gestores y productores, generando, o profundizando, las condiciones de precariedad de su trabajo.

1.4. El espacio doméstico como espacio para el trabajo escénico: ¿Espacio liso o espacio estriado?

Deleuze y Guattari (2000), cuando hablan de espacio liso y espacio estriado, atribuyen la *acción libre* al primero y el trabajo al segundo (497) y explican que esta división se relaciona con el hecho de que el trabajo físico, la fuerza de trabajo, se constituye en “moneda mecánica” del trabajo, lo que el trabajador entrega en el intercambio, y que ocurre (o al menos ocurría), de manera ideal, en el espacio de la fábrica, mientras que todo aquello que no fuera considerado trabajo, sucede en espacios fuera de la fábrica y pasa a ser considerado ocio, que es, según estos mismos autores, el correlato del trabajo. (497)

El trabajo escénico, que muchas veces se realiza en el espacio doméstico, se presenta así de forma ambivalente. Por un lado, se muestra como una actividad que no es considerada productiva, sino una acción libre, propia de los espacios lisos. Sin embargo, al implicar también un esfuerzo, un desgaste y al provocar una transformación, obteniendo un producto final, la obra de arte, también se muestra como trabajo y en ese sentido, se identificaría con espacios estriados.

Los espacios lisos son espacios que se ocupan sin medir, sin contar. (Deleuze y Guattari 2000, 495) Si se en embargo, cuando coinciden el trabajo escénico y el trabajo de cuidados en el hogar, este espacio debe ser compartido, repartido entre varias actividades y muchas veces entre distintas personas. Si se considera al espacio doméstico como uno en el que se realizan solamente acciones *libres*, no productivas, el trabajo escénico que allí se realiza provoca que el espacio doméstico se vea estriado, que sea preciso medirlo, e intervenirlo, antes de ocuparlo.

Pero si se considera al espacio doméstico como un espacio en el que no solo se realiza un trabajo, el doméstico y de cuidados, sino en el que además se establecen jerarquías y roles y según ellos se diseña la distribución y se asignan los espacios (la cocina, junto a la lavandería, como el lugar femenino por excelencia, mientras que la sala, el salón, constituyen el espacio público dentro de la casa), éste se muestra como un espacio estriado, en el que más bien el componente libre de la creación y el hacer escénico, lo alisa.

En algunos casos, la ocupación de espacios domésticos por parte del trabajo escénico, ha significado alterar el espacio, alterando también los movimientos y las relaciones familiares. Varios espacios que son parte de la Red han debido hacer reformas que permitan la realización del trabajo escénico en el hogar. Pablo Tatés, sobre su espacio Teatro en Casa (el cual funciona dentro de su vivienda), cuenta:

Yo diría que es un espacio no convencional, partiendo del hecho de que la arquitectura del edificio no está pensada para un teatro; ahí tienes la primera ruptura. La segunda ruptura o el segundo paso es adaptar esto como un teatro, que ese fue un proceso por el cual pasamos. Es decir, teníamos un espacio rectangular, no es cierto, la sala de la casa y de pronto le colgamos unos tachos de luces, le pusimos unos telones, y se va transformando en teatro, ahí, en la medida en que empezamos a ensayar obras, a producir obras y a invitar a un público a ver la obra en ese espacio, teatro de pequeño formato, de 13 personas y a hacer monólogos, cosas pequeñitas. (2019. Entrevista personal)

Es decir, la adecuación física es una parte de la adecuación por la que debe pasar el espacio doméstico. Es su ocupación, el hecho de utilizarlo para los ensayos, para la producción, para el montaje y la presentación lo que hace de él un espacio escénico.

Por eso, es importante enfatizar en el hecho de que, si bien una parte de estas reformas o adecuaciones son físicas y se hacen para que el sitio tenga determinadas condiciones para ensayar y presentar, otra parte de las reformas son simbólicas: el establecimiento de acuerdos con la familia y otros ocupantes del espacio, la definición de límites entre lo público y lo privado, la definición de tiempos y horarios de trabajo, y se hacen para delimitar el espacio de trabajo, diferenciándolo de alguna manera del espacio familiar.

Al decir “de alguna manera”, es porque ninguna de las personas entrevistadas abandona completamente su trabajo al llegar a casa: lo que han hecho es separar ciertas etapas del proceso de trabajo de su intimidad, pero han dejando otras que les permiten hacerse cargo, justamente, del trabajo de cuidados. Juana Guarderas, del Patio de Comedias, dice al respecto que esa separación de espacios (su vivienda está junto a la sala de teatro), le ha traído “ventajas para el trabajo y para la vida personal también”. Juana cuenta que escribe en su casa, que se concentra ahí: “si yo tengo que concentrarme a escribir un guión, yo ni bajo al Patio (de Comedias), estoy arriba en mi casa escribiendo” (2019. Entrevista personal), pero también aclara que preserva unos espacios, materiales y temporales, para su vida familiar:

Yo he logrado hacer un acuerdo con mis hijos: que mi casa es mi casa, es decir, ahí no sube nadie a reunirse conmigo, no es un espacio para firmar contratos, ni hacer cheques,

eso es abajo. Ni entrevistas, ni suben la cámara de la televisión, ni nada. O sea, esos fueron acuerdos que fuimos entendiendo. El espacio de la casa yo sí lo defiende de una manera muy celosa, eso siento que sí lo he logrado hacer. (2019. Entrevista personal)

Para Gio Valdivieso, utilizar el espacio doméstico le da la posibilidad de estar cerca de su hija, de realizar en el mismo lugar su actividad creativa y productiva, y su actividad de cuidado:

El trabajo de investigación, de escritura se hace mucho en mi casa. Esa es una decisión que yo tomé por mi hija, porque quería estar en esta etapa de su crecimiento. Hay algunas cosas que hago desde mi casa, la etapa de entrevistas, de transcripciones. A veces es bueno, a veces no, pero eso me permite estar con mi hija, vale la pena. El tema es que es más difícil cómo organizarte, porque tienes la casa ahí con miles de cosas que hacer, entonces, ahí está como siempre el tema... siendo mujer más todavía. Por eso vengo a la FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) para hacer la tesis... (2019. Entrevista personal)

También hay casos en los que sucede lo contrario. El ámbito doméstico, las actividades de cuidado, la vida familiar, son trasladadas al espacio de trabajo. Javier Cevallos (2019. Entrevista personal) comenta que, a pesar de que ahora ya no la necesita, la cuna de su hija todavía es parte de los muebles de Quito Eterno, pues se colocó allí durante el período de su primera infancia, para que su padre y su madre pudieran trabajar mientras la cuidaban.

Arreglos como el de Gio Valdivieso, quien realiza una parte de su trabajo en su casa, o el de Javier Cevallos, quien llevó su trabajo de cuidados a su espacio laboral al llevar a su hija pequeña, muestran que no existe una relación sintética entre lo liso y lo estriado, sino que más bien es una relación de ida y vuelta, en la que espacios lisos pueden verse estriados al acoger actividades que son trabajo, como las tareas administrativas o de escritorio, pero también en la que espacios estriados pueden alisarse, al acoger acciones libres, propias del trabajo *hijo del deseo*, o actividades de cuidado, que no están pensadas para incorporarse al aparataje productivo, rígido y cerrado, característico de lo estriado. (307-308)

Así, el espacio doméstico, que se supone un espacio liso en el que se realiza la acción libre, se ve estriado, ya que las actividades que en él se realizan, tanto las del trabajo escénico, como aquellas propias del trabajo doméstico y de cuidados, pasan a ser funcionales a aquellas relativas al trabajo y a la productividad, aunque hayan sido invisibilizadas por el análisis económico tradicional.

Belén Castellanos (2013), filósofa e investigadora, al reflexionar sobre la naturaleza del espacio de trabajo bajo la filosofía delezeana y la filosofía feminista, se

plantea varias interrogantes: “¿pertenecen las fábricas y oficinas a esferas públicas o son más bien espacios privados? ¿no ha salido el trabajo de los espacios expresamente destinados a tal uso para cubrir casi cualquier punto de la geografía física o virtual? ¿no se trabaja en los espacios privados? ¿no son, entonces, al mismo tiempo públicos?” (217-218).

Hasta aquí, con respecto al trabajo en las artes escénicas independientes, parecería posible responder esas preguntas. Los teatros y otros espacios de trabajo en este campo tienen características tanto de la esfera pública como de la privada. El trabajo escénico independiente no solo que ha salido de los espacios destinados para ello, sino que se ha tomado, de formas incluso transgresoras o invasivas, otros espacios no convencionales, entre ellos, el doméstico, con lo cual se contesta la tercera y la cuarta pregunta.

Esto prueba no solamente la relación entre el espacio doméstico (privado) y el trabajo en el teatro independiente, sino la falacia de la división dicotómica occidental. No es posible separar en dos a las personas y a sus acciones. En todo caso, esa separación nunca será pura. Siempre quedarán fisuras por las que un ámbito se cole en el otro y viceversa. Y el trabajo y la productividad no son las únicas formas en las que se verifican esas grietas.

Hemos visto que, según la organización dicotómica del pensamiento occidental moderno, el hogar es el espacio privado por antonomasia, el lugar reservado a aquello que no debe ser visto por otros, de lo que no debe ser expuesto, es decir, no debe ser puesto hacia afuera, a la vista. Por el contrario, se relaciona este espacio con la intimidad, con lo más interno. Bajo estas concepciones, quedaba claro que todo lo que suceda en los hogares, y más ampliamente en los espacios domésticos, debía concernir única y exclusivamente a la familia.

Sin embargo, el teatro, al igual que el feminismo, tiene como premisa fundamental romper con ese pacto de ocultamiento, y hacer públicos, y políticos, los sucesos privados³⁹.

Al preguntarle a Pablo Tatés si el hecho de tomarse su casa para representar una obra implica hacer de alguna manera público su espacio privado, responde que

esa ha sido una eterna pregunta del teatro porque, *desde el teatro griego*, (porque se supone que lo privado es privado...) *el teatro te está presentando lo privado en lo público*. [El teatro] te está presentando cuando Edipo se quita los ojos. Edipo no salió a quitarse

³⁹ Me refiero a la célebre frase de Kate Millet, *Lo personal es político*, que surge con su obra “Política sexual”, publicada por primera vez en 1970 en Estados Unidos.

los ojos en una plaza; Edipo se quitó los ojos en un espacio privado. Romeo y Julieta hacen el amor en un espacio privado, no en los espacios públicos”. (2019. Entrevista personal. Énfasis añadido)

El teatro, como forma máxima de representación, expone la vida íntima, los sucesos privados más personales ante la vista y el juicio del público: crueles y fríos asesinatos, descaradas infidelidades, hipocresías, rumores, maltratos, romances, conspiraciones, traiciones, partos... Todos esos momentos, sentimientos y acciones, reservadas tradicionalmente a la intimidad, son llevados al exterior a través del teatro y no de cualquier forma; son mostrados a través de la exageración de la tragedia, de la banalización de la comedia, a través de la sátira, dramatizados según la intermediación del escritor, del director y del intérprete, para juicio del público. Si algo ha desnudado eficazmente la hipocresía de la sacra intimidad, rompiendo con la falacia dicotómica de lo público y lo privado, ha sido el teatro.

2. Tiempo para trabajar, tiempo para crear, tiempo ¿para descansar?

El segundo aspecto sobre el que trataré para explorar la precariedad y la informalidad en el trabajo en el arte es el tiempo. Para ello, inicio planteando que el tiempo es una construcción social que, con la entrada de la industrialización, pasó a ser medido en minutos, horas, días y años, tomando la forma de tiempo reloj. Este tiempo sujeto de medición fue también asimilado como recurso de producción, pasando a dividirse entre tiempo productivo y tiempo improductivo.

Paso luego a revisar cómo esa división se refleja en la contradicción entre el capital y la vida y sus implicaciones para la valoración del tiempo de trabajo en las artes escénicas como recurso económico.

A continuación, se desarrolla el tema de la prolongación de la jornada de trabajo para quienes están en el campo escénico y de qué manera esta se ha constituido como el mecanismo para obtener y acumular capital simbólico, el cual, a su vez, representa todo un activo del cual dependen la permanencia y la vigencia en el campo escénico.

Finalmente, hablo sobre el pluriempleo como la casi siempre única salida de quienes trabajan en las artes escénicas para asegurar su subsistencia y cómo este fenómeno incide en la insatisfacción y en la precariedad.

Estos tres aspectos: la valoración del tiempo de trabajo, la jornada extendida y el pluriempleo, se analizan con relación a lo que ha sucedido en el trabajo doméstico y de

cuidados, estableciendo sus paralelismos y puntos en común, así como la semejanza al momento que estas condiciones de trabajo devienen en precariedad.

2.1. Tiempo dinero y tiempo donado

En el contexto de esta investigación, se entiende que “El tiempo es un concepto multidimensional”. (Carrasco y Recio 2014, 85) Como lo explican Cristina Carrasco, reconocida autora de la economía feminista, y Albert Recio (2014), “El tiempo no es algo que tenga existencia propia, sin embargo, por el uso continuado del término y del concepto pareciera que de hecho la tuviese. Hablamos del tiempo como si fuese un objeto real con capacidad física de ser medido”. (84) y explican que el hecho de referirnos a él en términos de su medida: minutos, horas, días, años, es decir, esta forma de concretarlo para “intentar aprehenderlo”, se trata de una construcción social (84).

Uno de los elementos clave en el análisis que estos autores hacen sobre el tiempo, está en su consideración como símbolo de orientación para las personas y las sociedades, pero aclaran que “cuando los símbolos en el curso de su desarrollo han adquirido un altísimo grado de adecuación con la realidad, los hombres se enfrentan a una dificultad especial para distinguir entre símbolo y realidad” (Elias 1984, 33 en Carrasco y Recio 2014, 84)

Así, en tanto construcción social, el establecimiento de las sociedades industriales marcó también al tiempo, convirtiéndolo en tiempo reloj, disociado de los ciclos y fenómenos repetitivos de la naturaleza, que marcaban antes la orientación y definían los momentos para distintas actividades.

En este contexto industrial, el tiempo de trabajo “será concebido como recurso escaso y será mercantilizado, es decir, asumirá la forma de dinero” (Adam 1999 en Carrasco y Recio 2014, 85). Esto instaló además un discurso moral sobre cuál debe ser el adecuado uso del tiempo. La educación y la religión equipararon la capacidad de invertir el tiempo en trabajo con la virtud, mientras que el ocio fue despreciado como pecado al considerarse un desperdicio, un mal uso del tiempo. Bajo estas instancias de control, “los trabajadores fueron aceptando los nuevos hábitos de trabajo imponiéndose todos los controles sobre el tiempo de trabajo” (85).

Esta particular construcción del tiempo como categoría de producción industrial resulta crucial al momento de determinar el valor de las mercancías, así como el valor del trabajo humano. Carrasco y Recio (2014) explican este punto:

El valor de cambio abstracto y descontextualizado de las mercancías es el tiempo, y a través de este tiempo el trabajo puede ser convertido en dinero. Simbolizado en dinero, el tiempo entra en los cálculos económicos. Es considerado un coste de oportunidad: el tiempo utilizado en una actividad no “productiva” o produciendo a ritmo lento, representaría una pérdida económica. (86)

Con esto se da forma a una ecuación según la cual “el desarrollo económico dependerá fundamentalmente del capital humano que, a su vez, dependerá del tiempo humano”. (86), definiendo con ello el valor de este nuevo capital. Para la economía feminista, y también para los fines de esta investigación, esto es determinante porque constituye el factor que define la visibilidad y el reconocimiento de distintas actividades y, consecuentemente, de las personas que las realizan. Este punto queda claro en el siguiente párrafo:

Para dicha teoría (neoclásica), el tiempo es homogéneo, tiene precio de mercado de acuerdo al "capital humano" de la persona y es asignado a nivel individual a las distintas actividades. *En consecuencia, los tiempos no mercantiles se hacen invisibles y sólo pueden llegar a ser reconocidos en la medida de que sean susceptibles de tener un referente mercantil*, en cuyo caso quedarán también conceptualizados como dinero. (86. Énfasis añadido)

De esta forma, la introducción del tiempo reloj ha tenido consecuencias importantes sobre todos los aspectos de la vida humana y las sociedades. A través de este, “los comportamientos humanos pudieron ser racionalizados, eliminando de ellos toda expresión emocional”. (86) haciendo que todo gire en torno a la productividad y la practicidad. El tiempo quedó convertido no solo en dinero, sino en oro⁴⁰. Sin embargo, como indican Carrasco y Recio (2014), lo más grave de esta concepción mercantil y utilitaria del tiempo no estaría en la explotación del tiempo de trabajo industrial, sino en el hecho de que “este último va a determinar el resto de los tiempos sociales y de vida”. (86)

Así, según estos autores, existe “un tiempo dominante o una representación dominante del tiempo”; el tiempo reloj mercantilizado, que se vuelve

central, prioritario, considerado más importante que otros. Es dominante en cuanto ha sido impuesto a las personas y ha pasado a formar parte de la cultura, quedando el resto de los tiempos mediatizados y evaluados en relación a ellos. Cualquier grupo o sociedad que se desvíe o cuestione esta norma no explícita será considerado retrogrado o poco moderno. Es lo que Adam (2004: 136) denomina “el tiempo como herramienta colonizadora”. (86)

⁴⁰ Me refiero a la popular expresión “El tiempo es oro”, que denota su extrema vinculación con la riqueza material, así como lo reprochable de su desperdicio.

A partir de esta introducción es claro que el tiempo es una construcción social y que, en el contexto de la industrialización y bajo el paradigma neoclásico, existe una representación dominante del mismo, la del tiempo reloj, tiempo dinero, tiempo productivo, que se impone como el referente del tiempo valioso, en detrimento del tiempo de ocio, del tiempo de descanso. En suma, del tiempo improductivo.

El feminismo de los años setenta recogió esta dicotomía representada en el tiempo de trabajo y el tiempo de vida, al considerar los tiempos no mercantiles, con especial, pero no única atención en los tiempos dedicados al trabajo doméstico y de cuidados o lo que Adam (1999) denominó “tiempos donados” en contraposición al tiempo dinero (En Carrasco y Recio 2014, 87).

Me interesa profundamente esta definición de tiempos donados. El término donación, en su acepción jurídica, hace referencia al traspaso, en forma gratuita, de un bien que le pertenece a una persona a otra que está dispuesta a aceptarlo (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 22.^a ed.). Los tiempos donados constituyen, entonces, tiempos gratuitos, sin paga, sin contraparte en valor monetario, cedidos para su uso o explotación.

De acuerdo a la economía feminista, bajo la fórmula de la productividad, se implementó el modelo 3×8⁴¹, que divide el día en tres secciones de ocho horas, asignándole a cada una un fin: ocho horas para trabajar, ocho para descansar (dormir) y ocho para realizar otro tipo de actividades, como desplazarse del hogar al trabajo, alimentarse, aprender y/o socializar. Bajo este modelo, considerado por Carrasco y Recio (2014) como masculino, los hombres, en tanto varones, debieron dividir la realización de sus actividades en estos grupos, mientras que las mujeres, al no contar con tiempo dinero, intercambiable en el mundo del trabajo asalariado, no hicieron esta división por secciones, sino que debieron poner a disponibilidad del trabajo doméstico y de cuidados, en donación, las 24 horas del día. (88)

⁴¹En la actualidad, el modelo 3×8 está siendo relevado por otros modelos de uso productivo del tiempo, según las dinámicas de la flexibilización laboral. Este no es el asunto central de esta investigación, sin embargo, comparto la idea de que: “Analizadas con detalle, sin embargo, las políticas de flexibilidad tienen mucho más que ver con la rentabilidad del capital que con la vida de la gente” (Anxo et al. 2012 en Carrasco y Recio 2014, 89).

Por su parte, Karina Mauro, citando a Cabrera (2014) y a Baranchuk (2016), señala que el régimen de flexibilización laboral que ahora “se esgrime como modelo deseable” para “otras áreas de la producción y el trabajo”, ha constituido, desde antes, “la manera habitual en que se organizó el trabajo artístico, cultural” (2018, 133).

Quiero exponer ahora de qué manera esto tiene que ver con el tiempo de los artistas, para quienes la división 3×8 tampoco funciona. Evidentemente, no es el único oficio en el que este modelo resulta inaplicable y tampoco el trabajo en el arte es el único campo que se ha visto feminizado por ello. Sin embargo, mi punto de atención está, como he dicho, en la donación, en la gratuidad, en la no remuneración de ese trabajo y en lo que ello ha implicado para el imaginario político y social con respecto a este tipo de trabajo.

Gio Valdivieso cuenta que:

esto del horario de trabajo para nosotros los artistas no existe. O sea, la gente que trabaja en cultura no tiene un horario de trabajo, no trabaja de tal hora a tal hora, le toca trabajar lo que le toca trabajar y puede haber jornadas de más de 12, de 15 horas de trabajo en procesos de montaje súper intensos y lo mismo en el área de la gestión cultural. Los gestores culturales tienen que trabajar de mañana, tarde, noche, fines de semana, eso es, el horario, eso, desaparece. Es bien difícil decir “estas horas le voy a dedicar a esto y el resto, no sé, voy a descansar, voy a estar con mi familia...”. (2019. Entrevista personal)

Gabriela Ponce cuenta que sus jornadas de trabajo tampoco tienen fin:

llego a mi casa a seguir trabajando... en mi trabajo creativo. [...] Llego a la casa a trabajar en mi escritura o voy a las reuniones de la Casa Mitómana. En el grupo nos reunimos una vez por semana, es decir, todo eso es trabajo y está por fuera de las ocho horas que tengo que ir a la universidad [como profesora], entonces, es y no es trabajo, pero es también la creación que está por fuera solamente de esa lógica de la producción o del agotamiento, (lo) que es como muy gratificante también, entonces lo siento y no lo siento como trabajo”. (2019. Entrevista personal)

También Javier Cevallos habla de esto:

Nosotros nos creamos los tiempos de trabajo. En el mundo escénico, hay que aceptar que trabajas en el tiempo de ocio de los demás. En el mundo escénico nuestras horas de trabajo son noches, sábados, domingos y feriados. Pero eso nos estaba matando, porque además estábamos trabajando (en) los demás horarios. (2019. Entrevista personal)

Podría continuar con los ejemplos. Todas las personas entrevistadas para esta investigación dan cuenta de esa ausencia de horario definido en el trabajo en el arte. Esto tiene varias implicaciones. Una de ellas es que este tipo de trabajo, efectivamente, no se ciñe al modelo convencional moderno, sino que guarda formas irregulares, como aquellas que estaban marcadas por los ciclos naturales, por el clima, por sucesos clave en la colectividad o por cuestiones personales. Según Carrasco y Recio (2014), antes del establecimiento del tiempo reloj/tiempo dinero,

las personas acostumbraban a realizar distintos trabajos durante el día, ya fuesen fuera o en el interior del hogar, pasando de uno a otro e intercalándolos con tiempos de ocio según

las necesidades y los condicionamientos naturales. Forma de trabajo que hoy pueden tener algunos sectores como los artistas o, de alguna manera, el profesorado universitario. (84)

Esta división del tiempo se ve reflejada en una dicotomía mayor, más grave y más profunda, “la que representa la contradicción ‘capital/vida’” (87). En ella, el tiempo dinero se asoció al trabajo y a la producción, al capital, mientras que el trabajo donado se identificó con el ocio, con el no trabajo, con lo no productivo, a pesar de ser indispensable porque es el que provee de alimentación, descanso, recuperación, durante el cual se produce la sociabilización, el disfrute, la vida.

Comprender este punto es fundamental porque permite pasar de la idea, en principio tentadora, de dar valor de mercado al tiempo y al trabajo no productivos (en forma de trabajo asalariado), a una propuesta más radical en la que se reconozcan las especificidades de las actividades que implican subjetividades, afectos y emociones, y que van más allá de la producción de mercancías. (Borderías et al. 1994 en Carrasco y Recio 2014, 87)

Otra de las implicaciones importantes del establecimiento de estos tiempos distintos y opuestos durante el desarrollo de la industrialización está en el hecho de que cada tiempo debía ser vivido en un espacio diferente. Las actividades dirigidas a la producción mercantil se desarrollaban fuera del espacio doméstico, destinado al cuidado, mientras que éste quedó reservado para el hogar y el ámbito privado.

Las dicotomías se sustentan unas a otras, se corresponden, se complementan. La división del tiempo requirió, para concretarse, de la separación física de los espacios, favoreciendo con esto que el trabajo de mercado y el trabajo doméstico y de cuidados se presenten “como paralelos e independientes. Así, tanto el nexo entre el cuidado de la vida y la producción capitalista como la dependencia de esta última en el trabajo realizado en los hogares para cuidar a las personas y reproducir la fuerza de trabajo, permanecieron ocultos ... y continúan así” (87-88)

Tal como se señala en el primer capítulo de esta tesis, este ocultamiento, esta invisibilidad de los trabajos que se hacen en el espacio doméstico, es reforzada por las mismas personas que los realizan. En el caso de los artistas, hemos visto, opera “una división entre un *nosotros* culto y un *ellos* inculto o rapaz” (Mauro 2018, 116), según la cual existe un trabajo en el arte que no está dirigido al lucro monetario.

Esta percepción se transmite hacia otras instancias y termina haciéndose explícita en la valoración que hace el público sobre el trabajo en el arte, así como en las políticas culturales, sean estas de subsidio, patrocinio o incluso de adquisición y contrato de obras,

pues se “contemplan insumos y gastos de producción, pero no los honorarios de los trabajadores, quienes no sólo llevan adelante el proyecto subsidiado, sino que además poseen cualidades y saberes específicos que constituyen un valor agregado irremplazable para que la obra o el producto final se realice”. (116).

De esta forma, se materializa en el trabajo en el arte, la donación de tiempo de la que habla la economía feminista a través de la realización de un trabajo que no se reconoce como tal y que, por tanto, no es remunerado.

Esta forma de tiempo donado se traduce en una forma de trabajo continua que, al no tener límites dentro de los estándares con los que se mide el tiempo productivo: horarios (como parte del modelo 3x8), días laborables versus fines de semana y días festivos (como parte del calendario), no puede detenerse. Gio Valdivieso señala al respecto: “Tienes que mantenerte todo el tiempo en ensayos. La obra nunca termina...”. (2019. Entrevista personal) Gio deja ver también que ese trabajo continuo implica un costo que no se cubre por completo ni aún con la obra realizada: “Un montaje cuesta muchísimo dinero, un buen montaje al menos. [...Partir financieramente] de cero es súper absurdo, estrenas la obra y después todas las funciones de mucho tiempo van a ser para seguir pagando la obra y eso no tiene mucho sentido, terminas desgastado”. (2019. Entrevista personal) Mencioné en el primer capítulo que Gio indica que “Las instituciones que normalmente te apoyan, no te pagan montajes, te pagan funciones. Entonces todo el proceso creativo queda como ‘vea cómo lo resuelve el propio creador’, ese si es un tema, porque los fondos concursables es una mentira que te vayan a resolver...”. (2019. Entrevista personal)

Pablo Tatés se refiere a esta invisibilización propia de los artistas como un punto central en el problema de la precariedad y señala además la necesidad de un gremio o sindicato que intervenga en este sentido:

Ahí está la verdadera precariedad. Yo en estos últimos años he aprendido a ponerle valor a mi trabajo. Que ese también ha sido un problema; los artistas, especialmente los escénicos, no hemos sabido ponerle valor a nuestro trabajo. Hacer un cálculo de “esto cuesta”. Precisamente porque no hay una colegiatura de artistas que diga, “esta es la tabla de costos que legalmente se tiene que cobrar, de esto no se bajen, aquí hay un gremio que defiende estos costos” [...] Entonces, como no hay eso, entonces no tenemos idea de cuánto será. Entonces uno por su iniciativa empieza a poner un costo y dices “bueno, mi hora de trabajo como artista vale 15 dólares, como mínimo, entre 15 y 20 dólares”. Más o menos haces el cálculo entre lo que gana un buen profesional. Un buen médico gana más o menos eso... (2019. Entrevista personal)

Efectivamente, en Ecuador no existe un gremio o un sindicato que haya definido una tabla de valores para el trabajo escénico. De esta forma, la asignación del valor económico, y con ello, del precio de este trabajo, queda sujeta a la subjetividad y, en algunos casos, a la intuición de instituciones públicas y privadas, pero también de los propios artistas, para quienes no es fácil definir ese valor, mucho más considerando que existe, en mayor o menor medida, la resistencia al lucro de la que ya se ha hablado en este texto. Declaraciones como las de Gabriela Ponce hacen evidente este punto:

Me cuesta [pensar en el lucro]. No, no, no soy... O sea, no tengo problema en la universidad, pero si tengo problema de pensar en el lucro relacionado con mi creación porque me parece difícil ponerle un valor. Es lo que hemos discutido mucho en el grupo, “no, esta obra cuesta ocho dólares; no, no cuesta ocho dólares, podrían gastarse, no, no, no sé cuánto cuesta...”. ¿Cómo le pongo un valor? No sé ponerle un valor. Aquí está nuestra vida también, hay tanto material afectivo, biográfico, un montón de cosas que, ¿cómo valoro? Entonces, para nosotros ha sido un tema porque nuestra lógica más bien ha sido un poco inscribámonos en cómo funciona el medio, cuánto cobra el resto de gente, porque ponernos de acuerdo en cuánto cuesta nuestra obra es algo que nunca vamos a lograr.

Un poco así nos hemos movido, pero ha sido uno de los temas más críticos en el grupo, en el grupo ha habido mucho conflicto y uno de los temas más críticos ha sido cómo ponerle un valor a nuestro trabajo. (Gabriela Ponce 2019. Entrevista personal)

Gio también habla de esa forma intuitiva de poner precio para la entrada a un espectáculo: “Yo que tengo mi teatro en Cotocollao, no puedo poner los mismos precios que el Patio de Comedias⁴²; tengo otro público, con otra capacidad adquisitiva, hay público que si puede pagar más, si, pero tienes que tener claro a quién te quieres dirigir”. (2019. Entrevista personal)

Es claro que estos precios se definen, en el mejor de los casos, considerando factores como la ubicación o la capacidad de pago del público, pero en ningún caso con relación al costo del trabajo como un factor de producción⁴³. Y si no es el público, ni las políticas públicas, a través de sus distintos programas, quienes cubren el costo de ese trabajo, es evidente que este recae en los propios artistas y gestores (aunque en distinta medida. Volveré sobre ese punto más adelante), quienes hacen, efectivamente, una

⁴² El Patio de Comedias es una reconocida sala de Teatro de Quito, creada en 1980. Está ubicada en el barrio conocido como La Mariscal. Cuenta con programación continua y su nombre constituye una marca de alta recordación para la población quiteña.

⁴³ El circuito comercial no es objeto de estudio en esta investigación; sin embargo, es preciso aclarar que los precios de los espectáculos escénicos que hacen parte de la oferta comercial, entendida como aquella con orientación al lucro, si bien consideran para su definición los costos de producción, y entre ellos el pago a los artistas, tampoco suelen tener en cuenta la cantidad de tiempo, esfuerzo y desgaste que implica este trabajo. Para más detalles sobre este tema, ver: “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo”, Karina Mauro (2018) y “Los trabajadores de los medios y sus organizaciones”, Mariana Baranchuk (2016).

donación de su tiempo. El trabajo en el arte es, entonces, un trabajo que se realiza, básicamente, a partir de tiempo donado.

2.2. Prolongación de la jornada, capital simbólico y división del trabajo

Hasta aquí, he mostrado cómo, en el contexto histórico de la industrialización y el capitalismo, el tiempo tomó la forma de recurso, se lo objetivó y se volvió susceptible de medición y de división y se erigió toda una categoría moral para establecer cuál es la manera adecuada de usarlo. Esto significó, una vez más, una división binaria según la relación de cada uno con la producción de mercancías, entre tiempo dinero o tiempo productivo y tiempo donado o tiempo improductivo.

Es clara también la relación de esta división dicotómica con la valoración social y económica que se hace de cada uno de estos tiempos y cómo el trabajo en el arte se identifica con el tiempo donado.

Sin embargo, todavía no he profundizado en lo que genera el trabajo en el arte. He mencionado desde el primer capítulo de esta tesis que, si bien una parte importante de la producción artística no está dirigida a la generación de ganancias monetarias, no pretende lucro económico, si pretende generar, y acumular, capital simbólico. Esto no solamente, o no principalmente, por un tema de ego o de vanidad personal de los artistas, sino porque es a partir de este que la obra, y el nombre del artista, se mantienen en vigencia.

Karina Mauro (2018), en una de sus varias investigaciones sobre el teatro y las artes escénicas, explica que el capital simbólico generado por los artistas permite disminuir la aleatoriedad en la demanda de una obra, por lo que es aprovechado, en la obtención de ganancias, por empresarios y productores escénicos. (119)

Citando a Marina Baranchuk (2016), Mauro indica que,

la industria cultural es un sector que genera plusvalor pero que entra en contradicción con el funcionamiento del trabajo alienado propio del capitalismo dado que el producto cultural impide el borramiento completo de la personalidad de los trabajadores. Eso se debe a que el trabajo creativo requiere de calificación y de cierto grado de autonomía. La producción cultural, aun pudiendo ser mercantil, conserva ciertas estructuras vinculables con lo artesanal, dado que cada acción es única. Es por ello que, sin negar la tendencia creciente a la subsunción del trabajo creativo al capital, existe una tendencia contraria a mantener las huellas de la autoría. (2018, 133)

Es decir, la “imposibilidad de producir un prototipo serializable”, para someterlo a la mecanización de la producción en masa, constituye el impedimento para que crezca

la productividad de las artes escénicas independientes, en el sentido de disminución de costos y aumento de ganancias. En caso de que fuera posible elaborar el prototipo, sería posible también la apropiación total del trabajo creativo. Ese “exceso no apropiable” representa justamente el capital simbólico, que le pertenece únicamente al artista, al actor. (133) En el caso de la interpretación escénica, existe un problema adicional con respecto a la propiedad intelectual, puesto que los derechos de explotación, que son los que habilitan la negociación y la comercialización, se aplican únicamente a las obras y no a los artistas, intérpretes o ejecutantes, para quienes aplican de forma individual únicamente los derechos morales de autor. La gestión de los derechos de explotación de este grupo, relativos a reproducción o fijación de la obra en la que participen, deben estar a cargo de una sociedad de gestión⁴⁴.

¿Qué tiene que ver el tiempo, más bien dicho, el uso del tiempo del artista, con el capital simbólico? Pues, mucho. Porque al orientar su trabajo a la consecución de este capital, el artista destina su tiempo a una actividad casi incesante para lograrlo. Diana Borja dice al respecto:

Yo me doy cuenta que el teatro, el arte en sí, es celoso. Mientras más tiempo tú le inviertas, más calidad vas a tener en tus productos. Si tú te alejas del arte que te da la vida, el arte también se aleja de ti. Entonces he visto también muchas compañeras que a veces por la maternidad, a veces por la falta de trabajo, se dedican a otras cosas y dicen algún rato volveré a hacer teatro y no vuelven nunca, y de ahí se quedan con un gran resentimiento hacia los artistas, por su impotencia. (2019. Entrevista personal)

De esta forma, opera una especie de inversión que no se hace en dinero, sino en tiempo, para lograr mantener y acrecentar el capital simbólico, que se convierte en moneda de cambio. Lo dice Mauro (2018):

Esto [se refiere a la reinversión de los honorarios] no solo se realiza a través de la utilización directa del dinero correspondiente a honorarios en gastos de producción, sino también mediante la dedicación en tiempo. En virtud de que uno de los pilares del circuito *off* o alternativo es la experimentación e innovación estética, los tiempos de ensayo son sobradamente prolongados en comparación con los circuitos oficial y comercial. El motivo principal por el que esto puede instrumentarse es que los ensayos no son pagos. (131)

Esta prolongación en el tiempo de ensayo también se explica por la dedicación de los artistas a otras actividades, sea como parte del mismo proceso de producción o a otras que les reportan remuneración económica. Aunque me ocuparé del asunto del

⁴⁴ Ver Artículos 223 a 227 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos – Código Ingenios.

pluriempleo a continuación, en este punto cabe señalar que esto provoca una extensión del tiempo de trabajo de los artistas. En el campo del trabajo escénico independiente “son usuales los ensayos nocturnos e inclusive de madrugada” (131), afectando con ello la calidad de vida de los artistas en jornadas que casi no contemplan la posibilidad del descanso, pero que afectan, al mismo tiempo, la capacidad creativa. “...lo que nos ha pasado es que, en el agotamiento de los otros trabajos, ¿a qué horas creamos? O sea, ¿cómo creamos si estamos trabajando todo el tiempo?! Hicimos una obra hace años, [...] en la que ensayábamos ¡de 8 a 12 de la noche! ¡Porque todo el mundo salía de los trabajos a esa hora!” (Gabriela Ponce 2019. Entrevista personal)

El trabajo continuo mantiene a los artistas y a otras personas que trabajan en el arte *en circulación* en el medio, bajo la idea de que *de una cosa sale otra*. Al enumerar sus múltiples ocupaciones, Diana Borja dice “De ahí se han ido derivando un montón de trabajos” (2019. Entrevista personal).

Pero también hay la conciencia entre los artistas de que es a través de la dedicación extensiva e intensiva al componente creativo, artístico, que se obtienen trabajos de calidad y que, tanto el pluriempleo como el tiempo ocupado en actividades administrativas y de gestión perjudican el nivel de su obra:

Ahora que estoy en el lado de la creación artística, me doy cuenta que cuando estás al mismo rato produciendo, haces todo un poco a medias y no tienes el nivel de calidad que quisieras. Estás con la cabeza entra y sale de dos áreas que se complementan pero que son diferentes. Cuando estás en la parte de la actuación es mejor que estés ahí y no tener que estar preocupado de lo otro... (Gio Valdivieso 2019. Entrevista personal)

Gio menciona que esa doble dedicación incide en la calidad: “Eso hace que la cabeza del actor se tenga que preocupar de cosas muy administrativas, muy logísticas y decaiga un poco el trabajo también” (2019. Entrevista personal)

Y, aunque los dos tipos de trabajo impliquen desgaste, el peso se siente en las tareas de tipo administrativo: “la gestión es una cosa que entiendo, que, en fin, sostiene, pero me pesa hacer los proyectos, me pesa aplicar a los fondos, me pesa hacer producción...” dice Gabriela Ponce (2019. Entrevista personal). Gabriela menciona un punto importante respecto a la división del trabajo en la producción escénica (entendida como un todo que incluye el componente artístico y creativo y aquel administrativo y de gestión), con la entrada de la figura de una productora⁴⁵:

⁴⁵ No se refiere, en este caso, a la figura productora o productor de espectáculos según se la entiende en los circuitos comerciales, como el agente que pone el capital, adquiere los derechos de producción de una obra y contrata los elementos escénicos, espacio/sala, actores, y técnicos, iluminación,

Esta vez que hicimos las jornadas⁴⁶, yo puse en el presupuesto por primera vez una productora, y además conseguimos una súper buena productora. [...] Nadie nos ha formado en eso, entonces ahora conseguimos una mujer que es una maravilla. ¡Qué bestia, cómo se transformó el trabajo en un montón de cosas que uno no sabe hacer! O que no quiere hacer... Ella resolvió, consiguió auspicios, cosa que para mí era imposible que la empresa privada vaya a implicarse en un proyecto de teatro. Era como, cómo así, siempre era eso es impensable. Y esta mujer consiguió plata de la empresa privada, consiguió que nos den almuerzos para los invitados internacionales, estaba para los invitados internacionales, “¿cómo estás logrando eso?”.

La entrada de esta figura significa un paso en la división del trabajo escénico y permite, efectivamente, según lo supone la teoría económica neoclásica, la especialización. A Gabriela y su grupo, particularmente, les fue posible: “Concentrarnos más en lo que más sabemos o en lo que más queremos. En mi caso, concentrarme en eso, en pensar el evento, en negociar con las autoridades, en redactar los documentos, en conceptualizar”. Cuenta Gabriela que, esa división del trabajo “funcionó súper bien [...] Porque [antes] todas terminábamos haciendo todo y no todas sabemos hacer todo, pues. Entonces, siempre ha sido eso muy complicado”. (2019. Entrevista personal)

Esa especialización, poder concentrarse en el hecho creativo, es también una aspiración de los artistas, que no siempre pueden contar con alguien que produzca su obra.

Sería interesante que el artista pueda mantenerse en eso [en los aspectos creativos]. Más bien en el proceso de creación. Yo soy súper disciplinada y ahí estoy más enfocada. Nosotros hacemos un proceso de investigación, ahí estoy solo metida en eso. Ahí no estoy pensando para nada en difusión, en circulación. Estamos pensando en crear, en montar, en que todo esté tal cual lo queremos. Pero tal vez ya cuando empieza el proceso de circulación, como hay la presión de poner a circular tu obra en diferentes espacios, instancias, etc. eso hace que reduzcas tiempo al ensayo que debe continuar, a seguir ajustando cosas de la obra, a veces igual por ciertas cosas, por cómo se dan los procesos de circulación, que no puedas prepararte tan bien como quisieras para esa función, porque a veces te cambian la fecha, hay cambios de último rato, entonces hay cosas ahí que me parece que es más delicado. (Gio Valdivieso 2019. Entrevista personal)

Para Pablo Tatés, en eso consiste la precariedad, en no poder dedicarse por completo a crear: “Pero la verdadera precariedad está cuando quieres crear, cuando quieres producir [sin poder dejar otros trabajos y tareas]”. (2019. Entrevista personal)

sonido, vestuario; sino a la persona encargada de realizar todas las tareas y actividades relativas a la gestión y administración de una obra que no le pertenece. En este caso, la productora es contratada por los artistas y no a la inversa, como sucede en el caso del productor/empresario, caso que no es materia de esta investigación, pero que también puede consultarse en: Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo”, Karina Mauro (2018) y “Los trabajadores de los medios y sus organizaciones”, Mariana Baranchuk (2016).

⁴⁶ Se refiere a las “Jornadas de pensamiento/acción: Desplazamientos y (re)articulaciones en Artes Escénicas”, evento organizado por la Universidad San Francisco de Quito y Casa Mitómana que se realizó del 23 al 27 de abril de 2019 en Quito.

Precariedad también señalada por Javier Cevallos. Para este gestor cultural, hay “ciertas líneas de precariedad en la creación [...] esta cosa famosa que se discute ahora mucho en nuestro sector que es el actor o actriz como todólogo. Además, se dice como con orgullo: ‘yo soy actor, pero también coso mi propia ropa, construyo mis propios títeres...’” (2019. Entrevista personal)

Javier reconoce que, en el campo de las artes escénicas independientes en Quito, no hay una división especializada del trabajo y que, en el caso concreto de Quito Eterno, recién en los últimos años han empezado a trabajar con técnicos y profesionales en áreas distintas a la creación, con buenos resultados en cuanto a la disponibilidad de tiempo para crear:

...esa precariedad es la que estamos rompiendo ahorita. Trabajando ya con profesionales en cada área. Hubo una época en que nosotros fuimos todólogos porque sirve esa estrategia de supervivencia y a nosotros nos sirvió durante años y quedamos entre nosotros en que todos hacíamos todo. Entonces hacías teatro, pero también te encargabas de las cuentas; hacías teatro, pero también manejabas el Facebook de Quito Eterno... Ese proceso terminó como hace unos cuatro años, cuando empezamos ya otro proceso. Nos dimos cuenta (de) que había ciertas especializaciones que no teníamos en la organización y que comenzamos a terciarizar, a contratar externos inclusive, como por ejemplo contabilidad. Así, llegó un momento en que la economía de la fundación creció y entonces alguien con un Excel y con conocimientos empíricos ya no podía encargarse de las cuentas, (o de la) comunicación, que es otro grave problema para nosotros. (2019. Entrevista personal)

Estos procesos de división y especialización, efectivamente, han permitido que los artistas escénicos independientes incrementen su capacidad de generación de capital, tanto económico como simbólico. Sin embargo, esta situación solo es posible cuando existen unas condiciones macroeconómicas que permitan sostener la externalización y la diferenciación de las tareas o cuando el artista, grupo o espacio independiente alcanza determinada participación en el mercado local con un mínimo de demanda que garantice la sostenibilidad de ese modelo. En esta investigación constan las respuestas que me dio Juana Guarderas en dos ocasiones. Durante la primera entrevista, en 2016, Juanita comentaba:

La demanda por los espacios, demanda de programación es inmensa. Aparte de las cosas que como elenco creativo, como Patio de Comedias producimos [...], la demanda externa que tengo, no solamente de grupos de Quito, sino de grupos de Guayaquil, de grupos de Cuenca, de Ambato, de Latacunga, de Riobamba, etc. si es algo como súper importante mencionar esa inmensa oferta que hay desde el ámbito artístico. En ese sentido. yo diría que por parte del público también hay una buena demanda. [...] tenemos una ocupación de por lo menos el 50% del espacio en cuanto al público. (2016. Entrevista personal)

En la entrevista realizada en 2019, Juanita cuenta que, a partir del *boom* de “La Marujita se ha muerto con leucemia”, la demanda por esta obra en particular y por su trabajo escénico en general se incrementó hasta que llegó un momento en que se vio obligada a contratar personal para las actividades de gestión:

yo en ese entonces dedicaba un 50% de mi tiempo a la gestión y digamos que otro 50% de mi tiempo ya a la parte de la actuación y los viajes y las cosas. Siempre dándole más prioridad, obviamente, a la actuación. Hasta que llegó un momento dado en que yo dije “No, ya necesito ayuda, O sea no alcanzo a hacer esto sola”. (2019. Entrevista personal)

Esta actriz y gestora cuenta que ahora, (en 2019) “eso se ha ido transformando y ha ido evolucionando”. Y que, ante las actuales circunstancias económicas⁴⁷, el Patio de Comedias ha debido entrar en un proceso de “optimización de personal”, que Juanita resume así:

¿Qué es lo que tuve que hacer? Tuve que reorganizar y algunas cosas sí han vuelto a caer sobre mí, es decir, yo ahora hago más de lo que hacía. Entonces empezaba a tener, con mi equipo, unos acuerdos distintos. Hacerle a la gente optimización de personal, es decir, a la misma señora que antes solo era mensajería y limpieza, le dije “mensajería, limpieza y boletería”. Al Sherman (persona hasta entonces encargada de limpieza y mensajería en el Patio de Comedias), si había cosas de mantenimiento, yo ahora le digo “Sherman, mantenimiento vos también”. A la Margarita, que es la administradora ahora, que teníamos alguien para comunicación, le dije “Margarita, administración y comunicación vas a tener que hacer vos”. Sí tengo otra persona que le apoya, pero ya no es una persona de tiempo completo. (2019. Entrevista personal)

y que incluso ha requerido de la colaboración de su familia, volviendo a arreglos que ella misma denomina como “domésticos”:

...antes yo tenía una comunicadora, ahora mi hijo de diecinueve años que es capo en las redes sociales le dije “Hijito, ¿tú quieres ayudarme y te pago un sueldito?”. De alguna manera, me tocó volver a una cosa un poco más doméstica. Yo me acuerdo, antes de que yo me haga cargo, cuando la sala funcionaba y mis papás manejaban, yo me acuerdo que mi mamá nos ponía así: “Vos a la boletería, vos a la limpieza...”. Era una cosa, de todas maneras, doméstica. Y yo en el año 2006, 2007 muy orgullosa, cuando ya era Corporación el Patio, yo sentí y dije “Que bestia, por fin esto dejó de ser una nota doméstica y se convirtió en una nota con visión un poco más empresarial”. Pero, del 2007 al 2019, ahora siento que tengo que volver a este otro modelo. (2019. Entrevista personal)

⁴⁷ Después de haber logrado niveles de crecimiento económico de hasta el 5.6% en 2012, 4.9% en 2013 y 3.8% en 2014, la economía ecuatoriana se contrajo hasta decrecer en -1.2% en 2016. Esto provocó un aumento en el índice de desempleo, que, a nivel nacional pasó de 3.9% en 2014 a 4% en 2018, con un pico de 5.2% en 2016, pero que en el DMQ llegó a alcanzar, en 2018, un significativo 8.8%. Esto fue asumido por el Gobierno de Lenín Moreno con una política de austeridad fiscal, lo cual ha incidido, además, en el presupuesto para el sector cultural. Para más detalles, ver: <https://www.bce.fin.ec/index.php/boletines-de-prensa-archivo/item/1158-la-economia-ecuatoriana-crecio-14-en-2018>; <https://www.eluniverso.com/noticias/2018/10/16/nota/7002953/ecuador-cifras-empleo-desempleo-empleo-adecuado-se-mantienen>

Me detengo en este punto del regreso a lo doméstico porque pone en evidencia de nuevo, tal como en el caso del espacio, que, ante un momento de adversidad, o más aún ante una crisis, es el ámbito invisibilizado, el llamado improductivo, el que resiste el choque.

Para Karina Mauro (2014) es indispensable, aunque complejo, analizar el valor material del aporte de cada integrante del proceso de producción escénica, pero reconoce que esa tarea se torna imposible el momento de pretender determinar el aporte “en lo que respecta al capital simbólico que se genera y al modo incierto en que se produce su apropiación por parte de los sujetos que intervienen en el hecho artístico” (134). Y afirma que “la apropiación de este capital simbólico no necesariamente se produce en función de lo que cada uno aportó para la producción, ya sea en términos materiales o inclusive artísticos, sino en función del posicionamiento en el enunciado final (por ejemplo, el actor que más se destaque en la puesta en escena) o por ocupar un rol que ya posee una jerarquía superior de antemano”. (134) Esta autora se refiere, por ejemplo, pero no únicamente, a dramaturgos y directores, quienes no solo lucran del prestigio y legitimación, sino que también obtienen otros beneficios, como el hecho de cobrar más y/o cobrar primero.

Gio Valdivieso confirma esto: “Los rubros de dirección siempre son más altos [...] Una vez que se paga todo, se empieza a ganar, pero siempre, muy rara vez he conocido proyectos que para el estreno estén pagados”. (Gio Valdivieso 2019. Entrevista personal) Y también, afirma Juana Guarderas:

en el 99% de las producciones que hemos hecho como Patio de Comedias, realmente los actores empezamos a ganar desde que empieza la taquilla a producir, es decir, normalmente para poder estrenar, hay que pagarle primero a la vestuarista, al escenógrafo o escenógrafa, al diseñador de luces, al fotógrafo, al diseñador gráfico, al director muchas veces, los derechos de autor. O sea, hay que pagar todos los gastos primero para poder estrenar (2016. Entrevista personal)

Para Gabriela Ponce, esta valoración anterior y superior que se hace de estas figuras, tiene que ver también con otras feminizaciones dentro del mismo campo escénico:

tú me decías esto del feminismo, de la feminización y algo que a mí me sorprende es [que el ámbito de las artes escénicas independientes es] súper patriarcal en sus formas de creación, súper, o sea los grupos están manejados por directores, que son escritores, que ni de lejos te dejan a ti ni dirigir ni escribir. Las mujeres están ahí para actuar, se manejan con lógicas súper jerárquicas, súper patriarcales y esos son un poco los maestros bien ubicados y establecidos en el medio. (Gabriela Ponce 2019. Entrevista personal)

Nuevamente, esto tiene implicaciones materiales concretas. Gabriela también habla del orden en el pago, lo llega a definir como una regla implícita del ámbito escénico:

Pero lo que sí pasaba es que desde el principio hubo reglas muy claras con respecto a la distribución [...] Hay una lógica de antigüedad, cobra más el director que el actor, cobra más el escritor que el director... ¡y normalmente el escritor es el director! Hay unas lógicas en donde sí hay ganancia, pero es muy hipócrita. Hay un discurso de no hacemos plata por eso, pero es un tema de mucha explotación, de mucha explotación... (2019. Entrevista personal)

Mauro (2018) explica que, en estas dinámicas de producción, y sobre todo de distribución de los réditos de la creación, la “generación de prestigio y de legitimación del nombre propio, que es en principio intangible, se convierte no obstante en posibilidades de trabajo en otros circuitos y medios más lucrativos”. (135), es decir, se concreta en la esfera material. Gabriela Ponce, sobre esta ganancia, afirma:

Porque además normalmente son los grandes, estoy pensando en los sistemas, son los directores grandes (viejos), los actores son más jóvenes, son actrices y hay esta cosa de no, los actores no ganan, o ya ganarán después... y no hay tal, o sea, creo que está bien establecido y que es bien hipócrita cuando te dicen: “Estamos haciendo la cosa sin afán de lucro”. Es como, si hay ahí un lucro, si hay, no sé si una acumulación, pero sí hay unos que ganan más que otros. Y yo no creo que eso esté justificado... (2019. Entrevista personal)

Con respecto al trabajo doméstico y de cuidados, Cristina Carrasco (2001) ubica dos razones para su invisibilización: “Una más antigua de orden ideológico patriarcal y otra, posiblemente más reciente, de orden económico”. (48)

Ya he señalado cómo el feminismo y la economía feminista ponen en evidencia el ocultamiento de “todas las actividades relacionadas con el sostenimiento de la vida humana que tradicionalmente han realizado las mujeres y que en gran medida se caracterizan porque su resultado desaparece en el desarrollo de la actividad” (48), mientras que el resultado del trabajo de los hombres sería más duradero y, por tanto, independiente de quien los realizó.

En cuanto a la segunda razón, Carrasco explica que, a lo largo de la historia, “los sistemas socioeconómicos han dependido de la esfera doméstica” para asegurar la oferta de fuerza de trabajo necesaria en el mercado. (49). Y, aunque esta dependencia se intensifica con respecto a los hogares de menores ingresos (Meillassoux 1975 En Carrasco 2001, 49), esta autora señala que “en cualquier sociedad, sin la aportación del trabajo de las mujeres la subsistencia del grupo familiar no hubiera estado nunca asegurada”.

Citando a Antonella Picchio (1994, 1999), otra autora de la economía feminista, Carrasco (2001) añade que en el sistema capitalista lo que ha quedado “oculto no es tanto el trabajo doméstico en sí mismo sino la relación que mantiene con la producción capitalista”, como “nexo entre el ámbito doméstico y la producción de mercado”. Y se ha invisibilizado para facilitar “el desplazamiento de costes desde la producción capitalista hacia la esfera doméstica” (49), tal cual ocurre con el campo de la producción escénica. Existe un trabajo desvalorizado, invisibilizado, que permanece oculto a pesar de que, o justamente porque, como se ha señalado en lo que va de este capítulo, permite trasladar los costos de producción de la obra al ámbito doméstico.

2.3. El pluriempleo y la (in)satisfacción en el trabajo en el arte

En el caso del trabajo doméstico y de cuidados, el feminismo hace referencia al salario como “el nexo económico fundamental entre la esfera de la reproducción humana y la esfera mercantil” (Carrasco 2001, 49). Esto, sin embargo, no parece replicable en el caso del trabajo en las artes escénicas independientes porque no es el salario la medida del pago de la obra en el mercado, sino otro tipo de ganancias materiales (en forma de honorarios, cachet, derechos de autor) e inmateriales (en forma de capital simbólico: prestigio y legitimación).

Considerando estas especificidades, Karina Mauro, citando a Baranchuk (2016), advierte que la categoría clásica de *obrero industrial asalariado* no sirve para dar cuenta de los procesos identitarios que se gestan al interior de las industrias culturales” proponiendo “en cambio, la concepción de ‘sujetos laborales ampliados’ (Baranchuk 2016, 31 en Mauro 2018) para, a partir de ahí “pensar la conformación de la autorrepresentación identitaria”. (133)

Esta categoría propuesta por Baranchuk es importante porque da una idea de la multiplicidad de tareas y trabajos, con sus diversas formas y relaciones, que desempeña un artista. *Sujeto laboral ampliado*. Pienso por un momento en estas palabras y en su significado. Sujeto en lugar de obrero, porque las características artesanales y autorales de las obras de arte y del “producto cultural” impiden “el borramiento completo de la personalidad de los trabajadores” (Mauro 2018, 133). Laboral en lugar de industrial, lo cual da cuenta de la imposibilidad de elaborar el “prototipo serializable” descrito antes en este acápite. Y, finalmente, ampliado en lugar de asalariado. Es decir, se trata de una persona que realiza, movido más por obligación que por deseo (según se ha visto en el

primer capítulo de esta investigación con Throsby), varios trabajos a la vez para poder subsistir.

El pluriempleo⁴⁸ se refiere a la realización de varias actividades con el fin de generar u obtener mayores ingresos. Esto implica que el tiempo diario de un artista o gestor debe utilizarse en la ejecución de múltiples actividades. Incluso cuando están dedicados a la producción de la obra, se ven envueltos en una multiplicidad de tareas que van más allá de lo creativo.

“Soy comunicadora, conozco las herramientas, lo hago, me sobrecargo de trabajo, pero es un ahorro también” señala Gio Valdivieso (2019. Entrevista personal)

“no, no, no, definitivamente no me alcanza (los ingresos). Yo creo que si tuviera una persona que se dedicara a hacer solo gestión, podría funcionar mucho mejor [...pero] es difícil tener permanentemente a alguien que se dedique a eso, porque también es un rubro, yo siempre he tenido que hacer otras cosas para apoyarme en mi casa, pero también para otros proyectos” dice por su parte Gabriela Ponce (2019. Entrevista personal)

Este pluriempleo que, como se señaló previamente en el primer capítulo, termina desgastando el cuerpo y el tiempo de vida de artistas y gestores, aun cuando venga envuelto en el concepto de la flexibilidad⁴⁹.

“Ahí viene un tema que puede ser una ventaja o un problema, trabajamos en la noche... a nivel de coordinadores es más difícil, porque los coordinadores tenemos más sueldo, pero también un horario más disponible. [...] El trabajo de las noches lo hacemos en la casa. O en las noches o en los fines de semana”. Cuenta Javier Cevallos y señala que “Hubo un momento en que con esto de los horarios llegó a un nivel de precarización que nos dimos cuenta que nos estamos auto explotando de una manera brutal, incluso en el discurso, eso de todos hacemos todo, todos estamos disponibles siempre, porque esto es el sueño... viene mucho de mi formación artística”. (2019. Entrevista personal)

⁴⁸ De acuerdo al párrafo 128 del Informe de la 19na Conferencia Internacional de Estadísticas del Trabajo de la OIT, llevada a cabo en Ginebra del 2 al 11 de octubre de 2013: “Se modificó el ámbito de aplicación del concepto del empleo de modo que hiciera referencia al trabajo realizado en el contexto de transacciones basadas en la remuneración [...] en efectivo o en especie”, con lo cual se entiende que el empleo se refiere al trabajo que recibe algún tipo de remuneración.

⁴⁹ La flexibilidad laboral hace referencia a la capacidad de las empresas (capacidad entregada por el Estado a través de la liberalización de la legislación laboral) de contar con márgenes de movilidad en las relaciones laborales con los trabajadores, que se expresa sobre todo a través de: flexibilidad salarial, flexibilidad de horario y jornadas de trabajo, en la funcionalidad del empleo (flexibilidad en el contenido y amplitud de las tareas), flexibilidad en el tipo de contrato y flexibilidad en el volumen del empleo. Para más detalles, ver: “Flexibilidad laboral: elementos teóricos-conceptuales para su análisis” (2011), de Freddy Arancibia Fernández.

Estos *muchos trabajos* a los que se refieren los artistas y quienes están en el trabajo en el arte, se hacen para poder subsistir, porque, salvo las excepciones de quienes dedican su producción al lucro o de quienes han alcanzado un determinado lugar en el mercado, su dedicación a las artes escénicas no alcanza para lo necesario: “Hay que poner muy en claro: el arte sí da para vivir, pero en mi particular caso, no, no es mi caso. Bueno, digamos que ahorita sí, porque estoy haciendo una actividad muy vinculada con el arte. Entonces ahorita te podría decir ‘sí, si está dando’ [pero] anteriormente no, no, no”. (Pablo Tatés 2019. Entrevista personal)

Aunque la enseñanza y la docencia dentro del mismo campo del arte constituyan, por un lado, una salida económica, y por otro, efectivamente una actividad vinculada a la creación, ninguno de los dos puntos representa una solución a la precariedad en el trabajo en el arte. En primer lugar, porque la docencia tampoco escapa por completo de la desvalorización social y económica, ni de la misma precariedad; y, en segundo lugar, porque se requiere de una acumulación previa de capital simbólico (que hemos visto se genera a partir de vivir la precariedad) para llegar a esa instancia, haciendo de la enseñanza también un campo de exclusividad.

Y, a pesar de este *no afán de lucro*, de este desinterés por lo económico, verse en la obligación de realizar múltiples actividades, con el consecuente desgaste físico y la evidente disminución del tiempo personal, familiar y social, genera un sentimiento de frustración y de insatisfacción en artistas y gestores. Así lo menciona Gabriela Ponce:

los miembros del colectivo, cada uno, tienen muchos trabajos. Tienen una variedad de cosas que hacen para sobrevivir, para subsistir. Ha habido una constante conflictividad alrededor de eso mismo adentro del grupo por el mismo hecho de que la gente a veces se siente con mucha insatisfacción por el hecho de que no se puede hacer plata de esto, que es muy difícil sobrevivir a ratos, que hay que tener tres o cuatro trabajos, que a veces hemos negociado mucho cuánto se debe cobrar [...] entonces ha habido dificultades, pero esas dificultades se sortean yo creo que sí, gracias a una serie de privilegios a los que hemos podido, tener, acceder. En mi caso particular al hecho de que he podido también combinar mi trabajo artístico con la academia. (2019. Entrevista personal)

Gabriela cuenta que son varias las personas de su colectivo las que se dedican a actividades de enseñanza y otras vinculadas con el arte, para generar ingresos:

En el colectivo tenemos, a ver, hay gente que da clases, otra de mis compañeras da clases en la universidad, yo doy clases de teatro, ella no. María Dolores (Ortiz), que es otra de las compañeras, ella trabaja en Arteducarte⁵⁰, en trabajos pedagógicos, de teatro y

⁵⁰ Según su página web (<http://arteducarte.com>), ARTEDUCARTE es un proyecto de educación artística independiente privado, sin fines de lucro, creado en el año 2000 que se dedica a estimular la

pedagogía, y hace un montón de otras cosas, da también talleres. En fin, entonces la gente se dedica a cosas muy vinculadas con la pedagogía en artes, básicamente como que esa es una salida laboral. Y bueno, María Josefina (Viteri) que es actriz, ella trabaja en cine, trabaja en publicidad, esas cosas digamos vinculadas. Cada uno dependiendo de cómo ha ido encontrando sus intereses y sus posibilidades. (2019. Entrevista personal)

El deseo de una vida tranquila, de una vida digna a partir de su trabajo en el arte, se expresa en estas afirmaciones: “Creo que tengo el derecho de poder ejercer lo que decidí hacer con mi vida, de una manera que sea digna, que me permita vivir bien, que me permita tener mi hogar, pagar mis cuentas, creo que estoy en el derecho de hacerlo. Creo que esa es como la apuesta también” (Gio Valdivieso 2019. Entrevista personal). Por su parte, Juana Guarderas dice:

Nosotros queremos vivir, y queremos vivir dignamente de nuestro quehacer, para poder dar vida, efectivamente. Y vivir dignamente te digo, porque quienes hemos tomado este camino del arte, nuestro objetivo obviamente no es ser millonario, porque si fuera nuestro objetivo engrosar el capital, estaría en la academia diplomática⁵¹, estaría en cualquier otro punto de otra cosa ¿no? Pero queremos estar en esto porque creemos en esto. Porque amamos. Porque la pasión nuestra está en construir esto que hemos podido construir. (2019. Entrevista personal)

Javier Cevallos incluso habla de un “sueldo ideal”: “En Quito Eterno tenemos un indicador, que no hemos cumplido hasta ahora, un sueldo ideal [...] con el cual podríamos vivir tranquilos, al que deberíamos tratar de llegar...”. (2019. Entrevista personal) Pablo Tatés dice: “Yo creo que todos, todos anhelamos tener una vida con dignidad, tener una vida holgada, no tener una vida apretada, es a lo que aspiramos todos”. (2019. Entrevista personal)

Es así como la imposibilidad de generar ingresos suficientes para vivir dignamente, sin lujos, pero vivir de su arte, como lo han mencionado la mayoría de personas entrevistadas, les ha obligado a situaciones de pluriempleo, lo cual, a pesar de que en varios casos sea en actividades vinculadas, le resta tiempo y energía a su principal interés creativo, afectando con ello la calidad de sus obras, que representa, a su vez, el camino para construir el anhelado capital simbólico. Se arma así toda una trampa para el artista, el creador, el gestor. Se construye un mecanismo de producción que lo atrapa, en el que buscar, más aún encontrar, las pocas salidas a esta paradoja entre crear o subsistir, puede convertirse en el desafío de toda una vida.

creatividad y expresión de niños y niñas de escuelas primarias desfavorecidas en el Ecuador a través de procesos artísticos, los cuales fomentan su capacidad de aprendizaje, autoestima y valores.

⁵¹ Al inicio de la entrevista, Juana Guarderas indicó que, antes de decidirse a estudiar Teatro, dio una prueba para ingresar en la Academia Diplomática del Ecuador. (2019. Entrevista personal)

3. El cuerpo en el trabajo escénico

Este acápite trata sobre el cuerpo: sobre el cuerpo como herramienta de trabajo en las artes escénicas, particularmente en el teatro. He puesto especial interés en la manera en la que el papel que el arte de la mimesis y la representación le da al cuerpo y define de forma especial su consideración en el pensamiento moderno. El cuerpo escénico no es tratado por la lógica cartesiana a la que se refiere Le Breton (2002), como lo son otros cuerpos⁵². Parto de la idea de que la rigurosidad que persigue la razón moderna se manifiesta en la disciplina a la que se someten las artistas y los artistas escénicos para formar y alcanzar técnica actoral con sus cuerpos, lo que los libera de la condena a lo inhumano.

Por eso, en este punto hago referencia específica a los artistas escénicos y no a todas las personas que trabajan en esta práctica, a menos que indique lo contrario.

Al igual que en el caso del espacio y del tiempo, el cuerpo humano es otro de los elementos que se vio afectado por la modernidad. Así lo confirma Le Breton en su célebre ensayo “Antropología del cuerpo y la modernidad” (2002). Le Breton señala que la llegada de la filosofía mecanicista a Europa significó la ruptura con la Iglesia y sus dogmas, instalando a la razón como guía del pensamiento, situando al mundo a la altura del *hombre*. Aclara que esto tuvo un costo: “Pero si el mundo tiene la medida del hombre, es a condición de racionalizar al hombre y de relegar las percepciones sensoriales al campo de lo ilusorio”. (64) Con ello, la existencia humana dejó de estar inscrita en la “naturaleza maternal” (66), para inscribirse en el rigor masculino de la ciencia y la razón.

El cuerpo tuvo que ser racionalizado, mecanizado. Si no podía, por razones físicas, de salud, de edad u otras, cumplir funciones productivas, era puesto bajo la mirada médica. A diferencia de lo que pasó con el espacio y el tiempo, cuyas divisiones dicotómicas se identifican casi plenamente con la improductividad de las artes escénicas independientes, estableciendo varias semejanzas con el trabajo doméstico y de cuidados, el caso del cuerpo es distinto porque, como he dicho, la rigurosidad de su práctica, asumida totalmente por los artistas escénicos, lo *eleva* por encima de los cuerpos que

⁵² Sin embargo, y aunque no es objeto de esta investigación, no se desconoce que la Razón moderna construyó una representación blanco-mestiza como afín al proyecto de Estado-nación. Así, los cuerpos de los artistas escénicos han seguido siendo objeto de la discriminación y el desprecio que viene con la racialización que es parte del pensamiento moderno. Como lo dice Le Breton (2002): “Cartesiano en ruptura, el racista no le presta atención al pensamiento sino al cuerpo”.

fueron despreciados y desvalorizados por la razón moderna, aunque esto no signifique que se libera del desgaste y la precariedad.

3.1. El cuerpo riguroso, el cuerpo como instrumento de trabajo

Hemos visto en esta investigación cómo el reloj se convirtió en un instrumento de sometimiento de varios aspectos de la vida (no solo del tiempo) al modelo mecanicista. Bajo este modelo, la manera de someter a las personas, es someter su cuerpo.

Según el mismo Le Breton (2002),

El reloj que se utiliza para llevar a cabo la reducción del tiempo en el desplazamiento en el espacio, [...] es la metáfora privilegiada, el modelo depurado del mecanicismo; el recurso que legitima la asimilación de todos los aspectos de la naturaleza en un conjunto de engranajes invariantes [...] Pero el éxito del mecanicismo implica que todos los contenidos, en apariencia irreductibles, sean sometidos a este modelo o eliminados. Y la conquista del tiempo a través del reloj, la espacialización de la duración, ofrecen una imagen triunfal de que, finalmente, no hay nada que no sea reductible al mecanismo. Y sobre todo el hombre o, más bien, esa parte aislada de él que es el cuerpo. (67)

Le Breton aclara que no fue el dualismo cartesiano al que se refiere en su obra “el primero en operar una ruptura entre el espíritu (o el alma) y el cuerpo, sino que este dualismo [...] nombra un aspecto social manifiesto cuyas etapas evocamos antes: la invención del cuerpo occidental; la confinación del cuerpo a ser el límite de la individualidad”, lo convierte en “la marca misma de la individualidad”. (68)

Este autor explica que, a la par de la división del espacio y del tiempo, se produjo una división ontológica sobre el ser humano: el cuerpo y el alma, en la que “La dimensión corporal de la persona recoge toda la carga de decepción y desvalorización”. (69) Citando a Descartes, señala que el cuerpo, al no constituir un instrumento de la razón, del pensamiento, fue confinado a la insignificancia. Así, “El cuerpo es visto como un accesorio de la persona [...] La unidad de la persona se rompe y esta fractura designa al cuerpo como a una realidad accidental, indigna del pensamiento”. (69)

Esta desvalorización de toda la dimensión corporal de la humanidad, con su mirada mecánica, por un lado, y su mirada médica, por otro, dejaron sin embargo al arte como un reducto en el cual el cuerpo, y sus múltiples expresiones, están permitidos. Es una forma en la cual, a través de la actriz, del actor, la sociedad expresa sus propias emociones. Le Breton (2012), dice que “La escena teatral es un laboratorio cultural donde las pasiones ordinarias revelan su contingencia social y se dan a ver bajo la forma de una partición de señales físicas que el público reconoce inmediatamente con sentido”. (74).

Estas señales físicas de las que habla Le Breton solo pueden ser enunciadas con el cuerpo, a través del cuerpo de la actriz y del actor. Y no es cualquier cuerpo. Tiene que ser uno capaz de transmitir, capaz de mimetizar, capaz de representar. El cuerpo que interviene en las artes escénicas no es un cuerpo más. Es un cuerpo que ha pasado por un proceso de práctica constante. Stanislavski (2009) dice a sus alumnos:

Es imposible transmitir la creación inconsciente de la naturaleza con un cuerpo que no está preparado, de igual modo que no se puede ejecutar la Novena sinfonía de Beethoven con instrumentos sin afinar.

Cuanto mayor es el talento y más sutil el espíritu creador, mayor es la elaboración y la técnica que se necesita.

Así pues, desarrollen el cuerpo y subordinenlo a las órdenes de la naturaleza y su espíritu creador... (22)

Para Le Breton (2012), “La inteligibilidad de lo mostrado implica el significado de la puesta en escena del cuerpo del actor” y continúa indicando que “...el cuerpo se hace relato, porta el significado junto con la palabra de la entrega realizada” (74). El cuerpo del artista escénico no solo es, en ese sentido, un cuerpo simbólico, que porta significados, sino también un cuerpo responsable, un cuerpo que debe asumir su responsabilidad de transmitir y comunicar, y para ello, debe formarse, someterse a la práctica constante. De otra forma, se perdería la conciencia acerca

...de la potencia del cuerpo, desde lo que el cuerpo, también tan difícil de asir, es capaz de hacer. Lo que el cuerpo hace se nos suele escapar, porque no siempre podemos articular su evidencia material y experiencial en términos del lenguaje o porque no siempre tenemos la manera o las palabras para traducir el experimentar en decir. (Mora 2015, 119)

Para la bailarina e investigadora Ana Mora (2015), hay una ambivalencia en el cuerpo que, por un lado, se presenta en lo efímero de toda práctica corporal, en la extinción inmediata del acto, pero, por el otro aparece en lo permanente, en la huella que un hacer, que una práctica constante, deja en el mismo cuerpo “ya sea a manera de inscripciones concretas –como las escoriaciones, las deformaciones craneales intencionales o los tatuajes– o en forma de un determinado habitus o una determinada corporización”. (120)

Para el actor, todo su trabajo previo de formación y de práctica se inscribe en su cuerpo, “son las huellas que se imprimen en el cuerpo de cada uno, los circuitos físicos instalados en el cuerpo, por los cuales circulan paralelamente las emociones dramáticas que encuentran así el camino para expresarse”. (Le Breton 2002, 73) De esta forma, el

cuerpo funciona no solo como vehículo de expresión, sino también como un repositorio de la memoria:

Estas experiencias, que van del silencio y la inmovilidad al movimiento máximo, pasando por innumerables dinámicas intermedias, permanecerán para siempre grabadas en el cuerpo del actor y se despertarán en él en el momento de la interpretación. Cuando, a veces muchos años después, el actor tenga que interpretar un texto, ese texto hallará eco en el cuerpo y reencontrará en él una materia rica y disponible para la emisión expresiva. El actor podrá entonces tomar la palabra con conocimiento de causa. Porque, en realidad, la naturaleza es nuestro primer lenguaje. ¡Y el cuerpo lo recuerda! (73- 74)

El cuerpo del artista constituye también un dispositivo de almacenamiento de su capital simbólico. Su trabajo, y su obra, solamente son posibles a través de su cuerpo, más precisamente, a través de las capacidades de ese cuerpo, conseguidas gracias a la práctica constante. En la voz del maestro Arkadi Nikoláievich, Stanislavski (2009) señala:

Mediante ejercicios sistemáticos practicados diariamente han llegado a los núcleos importantes del sistema muscular mantenidos en actividad por la vida misma, o a otros que permanecían sin desarrollo. En resumen, la labor realizada tonificó no sólo los centros motores más amplios y comunes, sino también otros más delicados, que raramente utilizamos. Sin el ejercicio necesario, esos músculos se debilitan y atrofian, y al revivir sus funciones realizamos nuevos movimientos, experimentamos nuevas sensaciones, nuevas posibilidades expresivas, más sutiles, que no habíamos conocido hasta entonces. Todo esto contribuye a que su aparato físico se haga más dinámico, flexible, expresivo y sensible. (63)

Todo lo expuesto hasta aquí muestra que la formación rigurosa, la práctica de una disciplina artística o deportiva, de alguna manera salva al cuerpo de ser confinado al ámbito de lo inferior. Y, aunque en el caso de las artes escénicas, estén involucrados aspectos emotivos y subjetivos, no racionales, el hecho de que se trate de cuerpos disciplinados, cuerpos que almacenan capital, simbólico pero capital al fin, los releva del desprecio al que se refiere Le Breton (2002): “El cuerpo es, axiológicamente, extraño al hombre, se lo desacraliza y se convierte en un objeto de investigación entendido como una realidad aparte. [...] hay que constatar, también, que el cuerpo adquiere un índice despreciativo”. (71)

El cuerpo del artista escénico, entonces, es un cuerpo que, a través de la formación, se masculiniza. Arkadi Nikoláievich continúa con su clase a Stanislavski:

A veces podrán producirse algunas magulladuras o hacerse moretones en la frente. El profesor procurará que esto no sea demasiado grave. Pero recibir una pequeña contusión “en aras de la ciencia” no puede hacer mucho daño. Les enseñará a realizar el próximo movimiento sin dudas innecesarias, sin vacilaciones, *con varonil decisión, valiéndose de la intuición física y de la inspiración.*

Después de haber desarrollado esa fuerza de voluntad en los movimientos y acciones corporales, les resultará más fácil trasladarla a los momentos culminantes de la vivencia, (2009, 66)

Esto no pasa con el cuerpo de las mujeres en el trabajo doméstico y de cuidados. En ese caso, también son cuerpos entrenados, pero no a través de la práctica, como acción consciente para alcanzar un mayor nivel en la técnica, sino a través de la repetición, del hábito. El trabajo doméstico y de cuidados sin duda deja huellas y crea hábitos en el cuerpo de las mujeres⁵³ y de las personas que los realizan. Requiere de una fuerza y de unas destrezas específicas que no son adquiridas previamente sino que se van formando día a día, noche a noche, en el hacer. Sira Del Río (2004), señala al respecto:

La necesidad de cuidados requiere para su satisfacción de un trabajo: el trabajo de cuidados. Este trabajo es el que se ha denominado tradicionalmente “trabajo doméstico” cuando lo que se enfatizaba era el componente material de estas actividades (limpiar la casa, hacer la compra y la comida, lavar la ropa...) y no se percibía que incluso en estas actividades que pueden considerarse tan mecánicas estaba presente un componente afectivo y relacional. (3)

Según esta descripción, para cuidar se requiere de actividades que, por un lado, implican una actividad física determinada y repetitiva, de movimientos que dejan huella, que generan hábito, pero, por otro lado, también son actividades que implican un relacionamiento con el otro, que tienen una carga afectiva y, desde ahí, desde ese componente subjetivo emocional, *desmecanizan* el trabajo.

Así, siendo el instrumento de un trabajo manual, corporal, repetitivo, no mecanizable, de relación e incluso de contacto físico con otros cuerpos, muchas veces enfermos, ancianos, infantiles, con discapacidad, el cuerpo de las mujeres que realizan el trabajo doméstico si fue desvalorizado, agravándose si además se trata de mujeres con cuerpos racializados, migrantes, pobres, rurales...

En este punto hay una diferencia con el trabajo en el arte. Y también porque mientras las mujeres que realizan trabajo doméstico y de cuidados no suelen atender las necesidades de sus propios cuerpos más allá de las esenciales para poder seguir trabajando y cuidando⁵⁴, los artistas sí se preocupan por cuidar el suyo, aunque esto se haga con un fin funcional al arte.

⁵³ Ver al respecto el trabajo de María del Mar García-Calvente, Inmaculada Mateo Rodríguez y Gracia Maroto Navarro (2004).

⁵⁴ Ver al respecto el trabajo de María del Mar García-Calvente, Inmaculada Mateo Rodríguez y Gracia Maroto Navarro (2004).

3.2. El desgaste del cuerpo y la precariedad.

Los artistas escénicos cuidan su cuerpo y su práctica, porque es su principal herramienta o instrumento de trabajo. Ana Mora (2015), en su investigación sobre el cuerpo en la danza, dice que, en ese campo, “El carácter de instrumento de trabajo es evocado usualmente al momento de hablar acerca del cuidado del cuerpo, cualesquiera que sean las prácticas involucradas en ese cuidado” (127) Ese cuidado responde al hecho de que al ser el mismo cuerpo la herramienta de trabajo, “también es el objeto hacia el que se dirige la técnica y es el producto de esa actividad. En la danza, en tanto técnica corporal, la persona utiliza su cuerpo como instrumento, lo modifica como objeto y lo construye como producto”. (128), lo cual, según se ha mostrado, aplica también para el caso del teatro.

Este cuidado del cuerpo, como he dicho, está relacionado con la misma práctica, es decir, se cuida la vigencia del cuerpo para el trabajo escénico, se cuida la capacidad y la destreza adquiridas. Diana Borja dice al respecto:

...yo creo que el artista como trabaja con su cuerpo y es el principal material de trabajo, [...] al artista escénico todos los niveles de sentido le atraviesan por su mismo cuerpo. Entonces eso te exige que siempre estés trabajando con tu cuerpo. Con todas las limitaciones que puedas tener en la edad... qué sé yo, tengo una rodilla con un ligamento más frágil que la otra y etc. pero todos los días estás ensayando. (2019. Entrevista personal)

Aunque Diana no lo vea como una carga, si está consciente de que la práctica corporal en el teatro implica disciplina y exigencia: “[En] el teatro, como [el cuerpo] es el material de trabajo, uno se auto exige todos los días. Es una destreza que está en tu cuerpo. Si no la adiestras todos los días de una manera ritual, pierdes la destreza y eso es evidente”. Para ella, la verdadera precariedad está en el abandono de la práctica y no en la necesidad material: “Con la precariedad (material), el cuerpo no se resiente. El cuerpo es altamente resiliente. El cuerpo yo creo que más bien en la precariedad se fortalece durísimo. Se puede resentir si le abandonas. Si al cuerpo de un artista escénico le abandonas, no le trabajas, ahí se resiente más”. (2019. Entrevista personal)

Sin embargo, al pasar del tiempo, el cuerpo se va desgastando, no solamente por la práctica, que incluso puede representar una actividad fortificante, sino por las varias actividades, empleos y tareas que, como ya hemos visto, realizan quienes trabajan en las artes escénicas. Juana Guarderas (2019) cuenta:

Justamente yo sentí, este año, ¡coincidió esta nota de sentir que es un momento duro de replantearme todo este modelo de gestión y que justo “¡paj!” me viene una nota, un problema a la columna [...], me vinieron temas de salud. Entonces dije: “Sí pues, mi cuerpo también ya me está diciendo ‘Ya basta, ándale bajando la dosis, detén la cosa.’”

O como cuando Gabriela Ponce dice que “ahora” (se refiere a su edad), ya no podría ensayar en las madrugadas porque el cansancio del día la vence a las diez de la noche. (2019. Entrevista personal)

Este desgaste del cuerpo como resultado de una práctica exigente y continua, de moverse, literalmente, entre varios empleos y tareas que incluyen el trabajo doméstico; de la ansiedad que al final pueden producir la inestabilidad y la inseguridad económica, este cansancio, constituye una de las formas en las que se manifiesta la precariedad en el trabajo en el arte. En ese punto preciso existe un encuentro con el trabajo doméstico y de cuidados.

3.3. Las posibilidades del cuerpo.

Al entender las necesidades como multidimensionales y a su satisfacción como un proceso (Max Neef 1986, Del Río 2004), se entiende también que el cuerpo para los artistas escénicos representa múltiples posibilidades. Por un lado, es a través de su cuerpo que materializan su arte; es en su cuerpo en donde se acumula gran parte de su saber y de su práctica y, por tanto, de su capital simbólico; es el cuerpo el que se afecta, en varios sentidos, con el entrenamiento y el trabajo, pero es también a través del cuerpo que satisfacen, en gran medida, su propia necesidad de crear y expresar y es un vehículo que permite la búsqueda de sentido, y con el cual también se configura su relación con el mundo:

El cuerpo se está reconfigurando todo el rato y volviendo a buscar sentido y yo creo que el cuerpo es tan sabio que puede aprender. Siempre aprende. [...] ahorita estoy aprendiendo danza, estoy en clases de canto, en clases de música, de percusión... cosas que de pronto hace 20 años no me interesaban, me interesaban otras [...] Eso es mágico. Recién que volví a viajar y regresé dices, ay, uno se hace de tantas pendejadas, cuando tu arte está en tu cuerpo y en eso sí es nada más. (Diana Borja 2019. Entrevista personal)

La relación de los artistas escénicos con su cuerpo es estrecha. Para Pablo Tatés, “El trabajo con el cuerpo es un camino eterno [...] Es un camino que nunca, nunca termina porque lo que yo creo que tienes que hacer tú con tu cuerpo es quebrar la estructura social que está integrada a tu cuerpo y eso es muy difícil de romper”. (2019. Entrevista personal)

A lo que se refiere Pablo Tatés es al hecho de que solamente el trabajo constante con el cuerpo logra *recuperar* su capacidad de representación y caracterización. Stanislavski (2009) dice: “si no se hace nada con el propio cuerpo, con la voz, la manera de hablar, de andar, de actuar, si no se encuentra una caracterización que corresponda al personaje, es probable que no se pueda transmitir la vida de su espíritu humano”. (25) Para llegar a obtener estas habilidades, según Pablo Tatés, es necesario “recuperar ese cuerpo inocente, digamos, ese cuerpo sin estructura, que eso es duro, eso es un proceso de años. Dependiendo de qué tan maleable o duro seas. Y luego, viene un proceso de nuevamente empezar, de conocerte, de reconocerte. De decirte ‘ah, así he sido yo sin la estructura’” (2019. Entrevista personal).

Es en esas posibilidades que el cuerpo se vuelve “poético” según lo llamó Jacques Lecoq (2003). Este maestro del teatro inició su interés y su estudio por las posibilidades del cuerpo siendo deportista, a partir del estudio de la geometría del cuerpo (19-20). En su pedagogía de la creación teatral, Lecoq recupera el término mimo más allá de la interpretación sin palabras, en su sentido de mimesis: “Yo situó el acto de mimar en el centro, como si fuera el cuerpo mismo del teatro: poder jugar a ser otro, poder dar la ilusión de cualquier cosa”. (41-42) Esta capacidad de jugar a ser otro, es lo que le entusiasma: “El mimo que yo amo es una identificación con las cosas, para hacerlas vivir, incluso cuando la palabra está presente”. (43) Para Stanislavski (2009), este juego debe llegar a ser tan profundo que se pueda “interpretar el papel sin maquillaje ni vestuario, con mi propia cara y mi ropa”. Y cuando el actor lo logra, sentirá también una satisfacción personal “Me sentía feliz, porque comprendía el modo en que hay que vivir una vida ajena, y qué significan *la transformación en otro personaje y la caracterización*. Estas son cualidades y dones de la máxima importancia para un actor”. (45)

La técnica propuesta por Lecoq (2003) para llegar a este nivel de interpretación no supone la formación física de un cuerpo ideal, sino el desarrollo de las capacidades de movimiento de cada actriz, de cada actor. “La *preparación corporal* [que incluye gimnasia dramática, técnica vocal, respiración, acrobacia dramática] no aspira a alcanzar un modelo corporal, ni a imponer formas teatrales preexistentes. Debe ayudar a cada uno a alcanzar la plenitud del movimiento justo, sin que el cuerpo haga ‘más de la cuenta’ (en lo escénico), sin que contamine aquello que debe transmitir”. (104)

En estas expresiones es claro que el cuerpo representa una posibilidad de plenitud en la expresión, pero también que para ello hay que formarlo, es preciso al mismo tiempo, evitar esa *contaminación* y fortalecer el cuerpo.

Con respecto al tema central de esta investigación, la feminización y la precariedad en el trabajo en el arte, se ve que el cuerpo del artista escénico, a diferencia del espacio y el tiempo, no ha sido feminizado y subvalorado, por lo menos en su totalidad, debido a que en él ha operado como contrafuerza, un proceso de masculinización a través de la disciplina y la práctica constante. Masculinización que incluso es visible en términos físicos a través de la musculatura y la tonicidad que alcanzan los cuerpos sometidos a rigurosas jornadas de entrenamiento. Ese punto marca una diferencia con lo que sucede en el trabajo doméstico y de cuidados, en donde los cuerpos que cuidan sí han sido despreciados.

Estos dos tipos de trabajo se encuentran de nuevo en la precariedad del desgaste y del cansancio, que se agrava además con la imposibilidad generalizada, en ambos casos, de acceder a servicios de salud y tratamientos médicos a través del sistema de seguridad social.

De acuerdo a la perspectiva multidimensional de Max Neef, (1986) sobre las necesidades y sus satisfactores, señalada al inicio de este acápite, los bienes económicos afectan la capacidad de satisfacer la necesidad de recuperación por lo que esta limitación, en este caso, en el acceso a los servicios médicos, constituye, sino un impedimento absoluto, un freno en la posibilidad de ejercer el derecho a la salud por parte de estas trabajadoras y trabajadores.

Según esta misma mirada sobre las necesidades humanas, el cuerpo, y el uso que de él se hace en las artes escénicas, incluida su rigurosa formación, también representan una forma de realización personal y de gozo para los artistas, justamente porque es a través de él, a través de la interpretación, que pueden materializar su creación.

Conclusiones

Al inicio de esta investigación, se plantea como hipótesis que, según el pensamiento dicotómico de la modernidad, la producción capitalista se presenta como *la vía* para alcanzar la abundancia, en oposición a la escasez. Bajo esta premisa básica, todos los ámbitos de la vida se dividieron entre productivos e improductivos.

Junto a esta primera dicotomía, que establece al sistema capitalista como modo de producción, se presenta también aquella que separa todo lo que se considera masculino (según la masculinidad hegemónica y dominante), de lo que se considera femenino en una dicotomía que sostiene la construcción del género y el sistema patriarcal, y que asocia además, la productividad con la masculinidad y la improductividad con lo femenino, provocando con ello la desvalorización simbólica y material de todos los aspectos considerados improductivos y, por tanto, feminizados.

Esta tesis plantea que, en un proceso que se asemeja a lo que ha sucedido con el trabajo doméstico y de cuidados, el trabajo en el arte, específicamente el trabajo en las artes escénicas independientes, al ser considerado improductivo, se vio feminizado y desvalorizado, lo cual se ve reflejado en las condiciones de precariedad e informalidad persistentes.

Para evaluar la relación con el trabajo doméstico y de cuidados y determinar si existe o no un proceso de feminización, se observaron tres aspectos o variables del trabajo en las artes escénicas independientes: el espacio en el que se realiza este trabajo, el uso del tiempo de quienes son parte de este trabajo y el uso del cuerpo como herramienta de trabajo. A continuación, se presentan las principales conclusiones para cada uno de los aspectos propuestos en la hipótesis de esta investigación.

1. Sobre la desvalorización del trabajo en el arte

La conclusión general de este trabajo de observación es que, efectivamente, en ambos campos, tanto en el trabajo en el arte, específicamente en las artes escénicas independientes, como en el trabajo doméstico y de cuidados, ha operado un largo y profundo proceso de desvalorización originado en la supuesta improductividad que, según el pensamiento capitalista moderno, caracteriza a estas actividades. Esta

desvalorización se expresa en primer lugar en el ámbito simbólico, se instala en el imaginario social y se traslada al ámbito material, en donde es tan extrema su minimización que se vuelve invisible para el mercado. De esta forma, los dos tipos de trabajo vieron, negada, total o parcialmente, su remuneración, pero también la posibilidad de ser objeto de análisis económico.

En el caso del arte en general, y de las artes escénicas independientes en particular, lo que es susceptible de ser valorado es la obra. Con todas sus especificidades, ya sea físicamente, como en el caso de una pintura o una escultura; ya sea a través del acceso a disfrutar de ella por una única ocasión, como en el caso de las obras escénicas; o a la posibilidad de reproducirla e incluso de explotarla, como en el caso de los derechos de autor, es la obra la que puede constituirse como mercancía sujeta a transacciones comerciales, mientras que el trabajo previo del artista y del gestor, sobre todo en el ámbito independiente, pocas veces es remunerado⁵⁵.

Sin embargo, se observa un desencuentro en cuanto a la naturaleza del trabajo entre los dos campos analizados. Por un lado, las actividades que son parte de las artes escénicas independientes hacen referencia a un concepto amplio de trabajo, en el que no está involucrada exclusivamente, y/o de forma primordial, la obtención de réditos extrínsecos, como el dinero, el prestigio y el reconocimiento social (que sí es un factor importante en el caso de la figura del director o escritor, según se muestra en el segundo capítulo), sino que su realización implica un ejercicio de libertad y autonomía, de modo que se trata, en efecto, de un trabajo *hijo del deseo* según lo habría descrito Marx (Negri 2000, 66 citado en Durán 2009, 5); el trabajo doméstico y de cuidados supone una naturalización artificial en la cual el vínculo conyugal y familiar hace imposible distinguir el inicio y el fin del trabajo, por lo que en ese caso se trata de trabajo en su concepto reducido; es decir, supone una coerción de la libertad y la autonomía. Es un trabajo que busca algún tipo de rédito extrínseco que, si bien no se trata de dinero, sí está relacionado con la aceptación social, *ocupar el lugar de la mujer*, así como con la idea de “amor incondicional” y en algunos casos puede involucrar la misma capacidad de supervivencia.

Tal como se propone en la hipótesis de esta tesis, ambos trabajos, al no considerarse productivos en sentido capitalista, han sido objeto, aunque de distinta forma,

⁵⁵ Como hemos visto en el segundo capítulo, son pocos los casos en los que una producción de carácter independiente reconoce a través de un pago, el trabajo de ensayos. Tienen acceso a una remuneración, por ejemplo, los artistas que son parte de elencos nacionales y grandes compañías comerciales.

de una desvalorización simbólica y material cuyas consecuencias se evidencian en condiciones persistentes de informalidad y precariedad.

2. Sobre la informalidad y la precariedad

A continuación, constan las conclusiones con respecto a la presencia o no de las características más relevantes, según las perspectivas referidas en esta tesis, que incluyen definiciones institucionales, como las de la OIT (2012) y otras más amplias como las proporcionadas por el feminismo (Precarias a la Deriva 2012), para que un trabajo sea considerado informal y/o precario.

2.1. Con respecto a la informalidad

Exclusión de los sistemas de clasificación industrial. Como se muestra al inicio de esta investigación, tanto el trabajo en el arte como el trabajo doméstico y de cuidados, estuvieron mucho tiempo fuera de los clasificadores industriales, y con ello, excluidos de las estadísticas sobre producción y empleo. Según una de las definiciones de informalidad anotada en el primer capítulo, no ser *formalmente* parte de esta taxonomía y sus indicadores, implica, por oposición, una condición de informalidad.

Incipiente división del trabajo. Este es uno de los aspectos de la informalidad que más destaca en el trabajo en las artes escénicas, y que es aún más evidente en el trabajo doméstico y de cuidados. Según lo expuesto en los dos primeros capítulos de esta tesis, las diversas tareas que implica la producción de una obra, y que son parte de distintas etapas de su proceso o cadena de producción⁵⁶, suelen ser asumidas por pocas, o incluso una sola persona, generalmente artistas, actrices y actores, e incluyen actividades de investigación, adaptación y diseño de la obra, tareas administrativas y de gestión, comunicación y ventas, pero que pueden llegar a ser tan amplias como la elaboración de escenografías, títeres y marionetas; actividades de producción, logística, carga y transporte, entre otras, en una evidente indeterminación de funciones.

⁵⁶ El concepto de cadena de producción es una de las formas más generalizadas de entender el proceso productivo y, junto al concepto de cadena de valor, son utilizados en el análisis de distintas ramas y actividades económicas. Las etapas básicas de la cadena son: producción, distribución y consumo. En el Anexo 2 consta la descripción de la cadena de producción de las artes escénicas. Esta descripción es uno de los resultados de un proceso de trabajo participativo que incluyó varios talleres y reuniones con los miembros de la Red de Espacios Escénicos Independientes del DMQ durante sus inicios en 2013.

Escasa calificación del trabajo. A diferencia del trabajo doméstico y de cuidados, las actividades relacionadas a las artes escénicas no son realizadas por personas con escasa calificación, sino más bien por personas con formación previa, aunque ésta no haya sido parte del sistema de educación formal, sobre todo en el caso de los artistas. Como se muestra en el segundo capítulo, la rigurosa preparación, sobre todo física, pero también teórica, constituye un requisito para la generación y acumulación de capital simbólico, altamente valorado en este campo. Esto se cumple también, aunque en menor medida, con otro tipo de trabajadores de las artes escénicas. Aplicar conocimientos y capacidades técnicas como las de la contabilidad, la comunicación, o la misma gestión y producción, al campo escénico requiere de una progresiva especialización.

Otras características de la informalidad, como la *baja dotación de capital por trabajador* o la *baja productividad laboral*, ameritan una investigación aparte, pues, según la teoría económica neoclásica, tanto la dotación de capital, como la productividad a la que hacen referencia, tiene que ver con la capacidad individual de cada trabajador para aportar valor a todo el proceso de producción y ese análisis requiere de un planteamiento teórico e instrumental que permita demostrar que el aporte de cada individuo está en función de su trabajo previo, generalmente no pagado⁵⁷.

Pasa lo mismo con el trabajo doméstico y de cuidados. De hecho, uno de los ejes de la economía feminista está en el hecho de desmontar la idea de la baja productividad de estas tareas.

En el trabajo en las artes escénicas independientes se hacen presentes también otras condiciones de informalidad. Entre las más importantes para esta tesis están aquellas que tienen que ver con la no separación del ámbito doméstico del ámbito de trabajo y que se manifiestan justamente el uso del espacio doméstico como espacio de trabajo y la forma de utilización del tiempo, sin una división de horarios en una cuasi inexistencia de tiempos de descanso, incluso para los casos más aventajados o “mejor situados en la jerarquía cultural” (Precarias a la deriva 2012, 263). Las conclusiones particulares sobre estos dos aspectos constan más adelante.

⁵⁷ Para profundizar sobre este aspecto, ver los trabajos de Karina Mauro (2018) y Marina Baranchuk (2016).

2.2. Con respecto a la precariedad

La temporalidad. El trabajo en las artes escénicas independientes presenta condiciones de inestabilidad incluso más graves que aquellas que se presentan en trabajos a plazo fijo o eventuales, porque en este caso, cuando hay contratos, son puntuales y están expuestos a múltiples variaciones en sus condiciones. Es un trabajo sujeto a una evidente dislocación de los tiempos y los espacios de trabajo, a la inexistencia de un salario, a la ausencia de una regulación laboral específica que permita acceder, de manera efectiva, a servicios básicos como el de la seguridad social. Es decir, se trata de un trabajo en el que la incertidumbre con respecto a la estabilidad en el acceso a recursos económicos es constante, lo que impide una planificación financiera personal y el acceso a otros recursos financieros, como crédito, pero también se trata de un trabajo en el que la precariedad alcanza otras dimensiones más allá de la económica.

El pluriempleo. Una de las más graves expresiones de la precariedad en el trabajo en el arte es la del pluriempleo al que se ven forzadas las personas que están en este campo, pues esto implica una extensión e intensificación de sus jornadas de trabajo, con afectaciones físicas y emocionales. Según se evidencia en el segundo capítulo, todas las personas entrevistadas se ven sometidas al pluriempleo con el objetivo de poder subsistir sin dejar de realizar sus actividades creativas, con secuelas para su salud y su calidad de vida. Tal como señalan Precarias a la deriva (2014), la precariedad en el trabajo en el arte se sobrelleva “con enorme cansancio” (137).

La falta de salario. Como se menciona al inicio de estas conclusiones, la ausencia de un salario en el trabajo en las artes escénicas independientes, como en el trabajo doméstico y de cuidados, es el resultado de su desvalorización. Pero esta falta de remuneración también responde a la intención de ocultar el vínculo y la dependencia de la esfera mercantil con respecto a la esfera doméstica, invisibilizando en qué medida ésta última sostiene e incluso subsidia a la primera. En este trabajo de investigación queda claro que el ámbito doméstico constituye un espacio de subvención para el trabajo en el arte y que esta subvención es en varios casos, aprovechada por los circuitos comercial y estatal para su beneficio.

La ausencia de régimen laboral específico. Para el caso del Ecuador, no existe un marco jurídico, ni tampoco organizaciones sindicales que protejan o velen de manera explícita por los derechos laborales de los artistas escénicos, quienes se enfrentan a un mercado que no reconoce valor en su trabajo sino solamente en la obra (y aún así se trata

en muchos casos de un valor insuficiente para cubrir los costos de producción). La inexistencia de un marco legal específico, sumada a la ausencia de sindicatos, impiden o debilitan, en el mejor de los casos, la capacidad de negociación de las personas que trabajan en las artes escénicas, especialmente los artistas, frente a otros actores de esta cadena de producción, viéndose forzados a aceptar las condiciones de pago, o no pago, que les ofrece el mercado.

La no cobertura de seguridad social. La no consideración y valoración del trabajo en el arte en general, y en las artes escénicas en particular, ha incidido directamente en la incapacidad del Estado para implementar un régimen especial de seguridad social para los artistas, en el que se consideren de forma específica las características atípicas de este trabajo.

En estos dos últimos puntos concretamente, el trabajo en el arte se ve virtualmente más vulnerable incluso que el trabajo doméstico para el cual en nuestro país sí existe un marco legal⁵⁸ que, aunque se considera incompleto por parte de expertas en la materia (Carmen Corral 2018), está dirigido a garantizar los derechos laborales y la inclusión del trabajo doméstico remunerado y no remunerado en el sistema de seguridad social, bajo un régimen especial, a diferencia de las facilidades dispuestas en la Ley Orgánica de Cultura y Patrimonio de 2016 para el caso de los artistas.

3. Sobre la feminización del trabajo en el arte

En este trabajo de investigación se sostiene como propuesta central que las condiciones de informalidad y precariedad en el trabajo en el arte, específicamente en las artes escénicas independientes, no son resultado del azar, sino que tienen su origen en el hecho de que este trabajo se hubo feminizado previamente. En el primer capítulo se menciona que, en el marco de esta tesis, se entiende por feminización a todo aquello que pierde virilidad, en tanto se opone a la masculinidad dominante; es decir, la feminización representa la hombría cuestionada.

Como he señalado previamente, en esta tesis se proponen tres ámbitos o variables para observar esta feminización del trabajo en el arte: el espacio trabajo, la utilización del tiempo y el cuerpo como herramienta de trabajo.

⁵⁸ El 20 de abril de 2015 se publicó, en el Tercer Suplemento del Registro Oficial No. 483, la Ley Orgánica para la Justicia Laboral y Reconocimiento del Trabajo en el Hogar.

3.1. Con respecto al espacio de trabajo

Según los resultados de esta investigación, la mayor parte de espacios de trabajo han estado en algún momento en o muy cerca del espacio doméstico. Sin embargo, las ocupaciones que el trabajo escénico independiente hace del espacio doméstico, no son iguales ni homogéneas. En algunos casos, esta es la opción menos costosa disponible, en otros es la única. En menos casos, la ocupación ha sido intencional. Estas ocupaciones también varían en la extensión e intensidad sobre el espacio ocupado⁵⁹.

De acuerdo a la OIT (2012), la utilización del espacio doméstico como lugar de trabajo es uno de los más claros indicadores de informalidad y de precariedad porque esto impide separar las actividades productivas de aquellas vinculadas con la reproducción, dificultando la distinción que la economía tradicional hace entre trabajo y ocio y entre vida privada y vida pública. Esto es lo que ha sucedido con el trabajo en las artes escénicas independientes, cuyos actores no solo que no dividen su vida entre trabajo y ocio, sino que destinan una gran parte de su tiempo a distintos trabajos, a costa del descanso y la recuperación.

El uso del espacio doméstico como espacio de trabajo en las artes escénicas independientes ha tenido, entre varias, dos implicaciones graves.

La primera se refiere a la desvalorización que sobreviene a la feminización. Al verse feminizado, y desvalorizado el espacio doméstico, pasa lo mismo con las actividades que se realizan allí. En el caso del trabajo en las artes escénicas, específicamente en el teatro, se puede verificar esto cuando la obra sale, abandona ese espacio para ubicarse en espacios y salas de alta consideración, como los teatros nacionales y aquellos que son parte de importantes circuitos comerciales. Estos espacios tienen una valoración distinta en el imaginario político y social, de modo que lo que allí sucede también se valora desde una perspectiva diferente. Esto no quiere decir, empero, que lo que se valore sea el trabajo del artista, sino, nuevamente, la obra, que en esos escenarios pasa a ser sujeto de precios más elevados en el mercado, así como también pasa a ser parte de políticas de subvención y fomento por parte del Estado, así como objeto de auspicios y donaciones de parte del sector privado.

⁵⁹ El tipo de adecuaciones que se han realizado en los espacios incluye obra civil y arquitectónica (40%), separaciones y divisiones interiores (40%), instalaciones eléctricas y de comunicación (60%), entre otras.

La segunda implicación grave de utilizar el espacio doméstico como espacio de trabajo para las artes escénicas independientes está en el hecho de que este espacio, no únicamente como lugar, sino como espacio íntimo, familiar, personal, absorbe una significativa parte del costo de la producción escénica. Según lo expuesto en el segundo capítulo, esto significa un subsidio desde el ámbito doméstico no solo hacia la producción escénica independiente, sino hacia todo el sector, pues, al asumir parte de los costos de operación del espacio, hace posible la práctica individual y grupal y la realización de obras, y con ello la generación y la acumulación de capital simbólico, que luego es utilizado por los otros circuitos escénicos; tanto por el comercial, como por el público o estatal.

Esta especie de subvención constituye además una forma de arreglo considerada informal, pues impide dividir con claridad la asignación de recursos entre la unidad productiva de aquellas correspondientes a la unidad familiar. Como se señala en el segundo capítulo, aún cuando la contabilidad esté separada, varios recursos son compartidos, dando forma a modelos de gestión en los que el espacio considerado improductivo asume, invisibilizándolos, una parte de los costos de la actividad escénica. Esta invisibilización de los costos de producción se replica en el imaginario social, que asume que la producción de arte escénico no requiere de un pago, y también para la política pública, que carece de esta perspectiva, lo cual se hace evidente en la ausencia de investigaciones, análisis y datos al respecto que permitan el diseño e implementación de políticas dirigidas al fomento del trabajo en el arte en general y en las artes escénicas independientes en particular, lo cual resulta en una profundización de la precariedad.

3.2. Con respecto al tiempo de trabajo

Al partir del marco teórico de la economía feminista, en esta tesis planteo que el tiempo es una construcción social, que el tiempo sujeto de medición fue asimilado como recurso económico y que su uso se dividió entre trabajo y ocio, ambos conceptos parte de un mismo sistema de producción. La primera implicación de esta manera de concebir el tiempo, dividiéndolo entre tiempo productivo y tiempo improductivo, está en haber generado una aparente contradicción entre el capital y la vida (Carrasco 2001).

Al igual que en el trabajo doméstico y de cuidados, para las artes escénicas independientes, esto además ha significado una cadena de consecuencias que inicia con el hecho de que el tiempo destinado a la creación, a la práctica, incluso al montaje de una

obra, sea considerado como improductivo. Al no ser intercambiable en el mercado por un salario, es visto como un tiempo que no tiene ni genera valor comercial. Ante la imposibilidad de ver remunerado su tiempo de trabajo en el arte, los artistas y también otras personas que se desenvuelven en este campo, se ven obligadas a prolongar sus jornadas de trabajo, dedicando su tiempo a múltiples tareas, fruto del pluriempleo, con el fin de obtener los ingresos mínimos para su subsistencia, pero sin dejar de realizar sus actividades artísticas y creativas.

Según la economía feminista, esta partición del tiempo determina la existencia de un tiempo de trabajo que es pagado, a través de un salario, y de un tiempo de trabajo no pagado, no remunerado ni sujeto a salario. Una de las conclusiones más importantes de esta investigación está en que el trabajo en el arte en general, y en las artes escénicas independientes en particular, es parte de este trabajo no reconocido ni pagado. El trabajo en el arte es, entonces, un trabajo que se realiza básicamente a partir de lo que la economía feminista denomina tiempo donado.

La no valoración del tiempo dedicado al trabajo en las artes escénicas tiene varias manifestaciones: en la economía personal y familiar, en la falta de tiempo para el descanso, en las condiciones de salud, en definitiva, en la calidad de vida de quienes se dedican a estas actividades.

Sin embargo, todo ese tiempo de trabajo, de práctica, de experiencia, no se evapora, sino que termina constituyendo un importante activo, sobre todo para los artistas, escritores, directores e incluso productores de artes escénicas, quienes, en mayor o menor medida, acumulan una trayectoria, un nombre, reconocimiento y generan con ello un capital simbólico que sí es objeto de valoración y de intercambio en el mercado. El valor comercial que alcanza este capital simbólico puede ser elevado, pero, según lo expuesto en los dos capítulos anteriores de esta investigación, su explotación se concentra en los circuitos estatal y comercial, sin que esto signifique necesariamente lucro para el artista que generó ese capital. Esto quiere decir que, al igual que en el caso del trabajo doméstico y de cuidados, la división del tiempo entre productivo e improductivo, con la cual se feminiza y desvaloriza el tiempo de trabajo en las artes escénicas independientes, invisibiliza la producción de valor que sucede en la esfera doméstica y que termina siendo absorbida y aprovechada por la esfera mercantil.

3.3. Con respecto al cuerpo como herramienta de trabajo

Tal como sucedió con el espacio y el tiempo, el cuerpo humano también se vio afectado por el pensamiento dicotómico de la modernidad. Al volverse instrumento de trabajo, en el sentido productivista del capitalismo, según lo he señalado en esta tesis, el cuerpo se vio racionalizado y mecanizado. Esto implicó también la separación entre cuerpos productivos y cuerpos improductivos. Sin embargo, esta diferenciación opera en distintos niveles y no es tan evidente como aquella que separa el espacio y el tiempo.

Un primer nivel de diferenciación es el que separa a lo corporal de la mente y el espíritu, considerados estos dos últimos como la esencia de la humanidad, mientras que el cuerpo se vio como accesorio e incluso despreciable.

En un siguiente nivel (que, por su profundidad, no es tema de esta investigación), se asigna valor a los cuerpos según diferencias étnicas, sociales, de género y de edad. En un tercero, se diferencian los cuerpos que se someten a prácticas rigurosas, como los cuerpos de deportistas y de artistas, que también son objeto de valoración. Por último, están los cuerpos que son útiles a la producción, que tienen cierto valor, en tanto instrumentos de trabajo. Finalmente, quedan los cuerpos improductivos, los cuerpos envejecidos, deformes, con discapacidad, enfermos. Cuerpos sin valor.

Para el caso de las artes escénicas independientes, a diferencia de lo que sucede con el espacio y el tiempo, que fueron identificados casi plenamente con la improductividad, feminizados y desvalorizados, en una clara semejanza con el trabajo doméstico y de cuidados, esto no sucedió con el cuerpo. El cuerpo de los artistas escénicos, sometido a una rigurosa práctica de formación, se ve liberado del desprecio y la desvalorización de otros cuerpos, aunque esto no signifique que se liberen del desgaste y la precariedad.

Esta disciplina forma al cuerpo del artista. Literalmente: le da forma. Lo vuelve ágil, tonificado, fuerte. Es un cuerpo masculinizado a través de la práctica rigurosa. Incluso físicamente masculinizado en la musculatura y tonicidad, un cuerpo útil. En el cuerpo del artista escénico, en su forma y su capacidad de mimesis y representación, se materializa también el capital simbólico acumulado por el artista. La habilidad y el talento del artista solo pueden expresarse a través de su cuerpo.

En esta resistencia a la feminización y a la desvalorización del cuerpo, radica una de las más importantes diferencias entre el trabajo en las artes escénicas y el trabajo doméstico y de cuidados, en el que los cuerpos sí han sido despreciados. A pesar de que

los cuerpos que limpian, cocinan, cuidan están entrenados, esto no sucede como efecto de la práctica consciente, sino como resultado de la repetición y del hábito. Se trata de cuerpos que realizan un trabajo manual y corporal considerado repetitivo y fácilmente reemplazable⁶⁰, con escasa, o nula, valoración social y de mercado, mientras que se reconoce que la habilidad, el talento y la capacidad de un determinado artista no serán iguales en otro.

Sin embargo, el cuerpo del artista es útil mientras mantiene su fuerza, tonicidad, flexibilidad. Cuando el cuerpo del artista, por cualquier causa, pierde estas características, vuelve a ser sujeto de desvalorización. De esta forma, tanto el cuerpo del artista escénico como el cuerpo de quienes se encargan del trabajo doméstico y de cuidados se encuentran de nuevo en la precariedad del desgaste y del cansancio, así como en la dificultad o incluso imposibilidad generalizada, para ambos casos, de acceder a servicios de salud y tratamientos médicos a través del sistema de seguridad social, lo cual empeora la situación.

4. Sobre el amor y el entusiasmo

A lo largo de los dos primeros capítulos de esta investigación, se señala que una de las mayores semejanzas entre el trabajo doméstico y de cuidados y el trabajo en el arte, está en el hecho de que, para los artistas, al igual que para las mujeres, no existe plena conciencia de que lo que hacen constituye *trabajo*. En ambos casos operan una serie de factores subjetivos y culturales que contribuyen al ocultamiento de su propio trabajo.

Para las mujeres, el trabajo doméstico se constituyó como “un atributo natural de su personalidad femenina, una necesidad interna, una aspiración que supuestamente nace de lo más profundo de nuestro carácter”. (Federici 1976, 53-54), mientras para los artistas, gestores y otras personas que trabajan en las artes escénicas independientes, su trabajo se presenta como fruto del “entusiasmo” (Remedios Zafra, 2006). Opera así en ambos casos un condicionamiento de orden cultural, afectivo, bajo el cual se consigue que, tanto las mujeres como los artistas y otros trabajadores del arte, se entreguen a estas tareas bajo una imagen de sacrificio, en una disposición sublime a renunciar a la recompensa material, con la única diferencia de que, para las mujeres que realizan trabajo doméstico

⁶⁰ El feminismo y la economía feminista hacen una dura crítica a la idea de la fácil sustitución en el trabajo doméstico y más aún en el de cuidados, justamente porque en ellos están involucrados aspectos subjetivos y afectivos irremplazables.

y de cuidados, esto sería parte de su naturaleza biológica, mientras que, para los trabajadores del arte, sería un componente vocacional.

Estas motivaciones de orden no solo subjetivo, sino afectivo, son reforzadas con la idea de su incompatibilidad con la remuneración monetaria. Cualquiera de estos sentimientos se vería corrompido inmediatamente con el dinero por lo que se asume que la sola realización de estos trabajos constituiría suficiente pago. Según expuse en el primer capítulo, la idea de esta supuesta incompatibilidad está tan fuertemente arraigada en el caso del arte que, de hecho, supone una línea divisoria entre lo que se considera arte de aquello que no.

Sin embargo, en la práctica se observa una ambigüedad. Las personas entrevistadas para la realización de esta tesis saben que su trabajo merece un pago y una remuneración, pero también son claras al indicar que obtener esa retribución no es el motivo de su quehacer. No saben cuál es el valor monetario de su trabajo, ni tampoco el de la obra. En ninguno de los casos analizados se identificaron criterios técnicos para definir el precio de las entradas para sus obras, lo cual es también una muestra de la informalidad con la que opera este sector. Si bien se observó algún criterio, como la relación con otra profesión, o el monto mínimo de ingreso deseado, tampoco se evidenciaron parámetros individuales o colectivos que definan el valor del trabajo como proceso previo a la consecución de la obra.

Esto da cuenta asimismo de la ausencia de un gremio o sindicato que trate específicamente sobre la remuneración y las condiciones laborales para los artistas escénicos en nuestro país.

Aunque un sindicato no significa protección automática para los artistas, su sola existencia ya implica un marco de referencia para todas las personas que trabajan en este sector, sean o no miembros de este tipo de instituciones. A Juana Guarderas, la protección que le brindó la Asociación Argentina de Actores durante un período en el que trabajó en ese país, le permitió atender una emergencia médica importante sin ningún costo (2016. Entrevista personal), mientras que en Ecuador la desprotección obliga a que los artistas escénicos recurran a la solidaridad, tal como lo relatan Diana Borja y Juana Guarderas (2019. Entrevista personal), refiriéndose a los casos de una bailarina ex docente de la Universidad Central y de una conocida actriz ecuatoriana, que se vieron desprotegidas ante este tipo de adversidades. En el caso de la bailarina, la emergencia además se debió a una lesión causada por la misma práctica. En cuanto a la actriz, perdió la vida debido a la enfermedad.

Esta idea del amor y el entusiasmo, del trabajo puro que no pretende contaminarse con un pago en dinero, se ha vuelto parte del imaginario social, está presente en varias instancias y se hace explícita en las políticas culturales, dirigidas a subvencionar parcialmente las actividades artísticas, sin considerarlas como trabajo. Este desconocimiento del trabajo artístico ha llegado a tal punto que, para la entrega de fondos concursables se ha requerido de la disponibilidad de una parte de los recursos⁶¹, es decir, al no contar los artistas y gestores con el porcentaje requerido en efectivo ni en otro tipo de activos, cuantifican su trabajo, monetizándolo para entregarlo como contraparte a cambio de los recursos que son parte de estos programas.

Como he mencionado a lo largo de este documento, no se trata de una invisibilización al azar. Se trata, al igual que en el caso del trabajo doméstico y de cuidados, de una división que presenta al ámbito doméstico, y todo lo que en él sucede, como paralelo e independiente del ámbito de mercado, ocultando la dependencia de este sobre los hogares, en el caso del trabajo doméstico, y la extracción de valor en el caso del trabajo en el arte. Tal como lo señala Cristina Carrasco (2001), se oculta el “nexo entre el ámbito doméstico y la producción de mercado” para facilitar “el desplazamiento de costes desde la producción capitalista hacia la esfera doméstica”. (49). Esto, según he mostrado en el segundo capítulo, sobre todo con referencia al espacio y al tiempo de trabajo, es lo que ocurre en el campo de la producción escénica. Se trata de un trabajo desvalorizado, invisibilizado, que permanece oculto para así trasladar una parte de los costos de producción de la obra hacia el ámbito doméstico.

Esto también tiene que ver con el hecho de que, bajo la visión neoclásica de la economía, domina una visión piramidal de las necesidades y de su satisfacción, en la que la *socialización* y la *autorrealización* serían las últimas que deben ser atendidas. Según esa clasificación, el arte y la creatividad constituyen bienes prescindibles. Por eso la urgencia de ampliar el análisis económico, recuperando su origen filosófico y social y reincorporando el ámbito de la subjetividad en su estudio.

Un marco analítico como el que ofrece Max Neef (1986), al considerar la interrelación entre las pocas necesidades de los seres humanos (en contraposición a la idea de necesidades ilimitadas) y sus múltiples formas de satisfacerlas, permite ubicar la

⁶¹ Para detalles sobre la evolución de estos requerimientos, ver las Bases Técnicas para aplicar a las convocatorias de fondos concursables realizadas por el Ministerio de Cultura y Patrimonio durante el período 2008-2019.

real importancia del arte, de las expresiones culturales, para las personas, tanto como espectadoras como productoras de las mismas.

Con todo lo expuesto en este documento queda claro que la lógica dicotómica de la modernidad no solo que separa en dos los distintos ámbitos de la vida, sino que profundiza la distancia entre una esfera y otra, no a partir de diferencias complementarias, sino antagónicas. Según estas divisiones se han valorado, subvalorado y desvalorizado actividades, espacios, ideas, pero también personas. Estos procesos de valorización/desvalorización han conducido a todo aquello que está *del otro lado*, a la precariedad, a la informalidad, a la invisibilidad.

Salir de esto no es posible bajo el mismo esquema de pensamiento. Intentar valorar, en los términos en los que este modelo asigna valor, solo puede ser un paso intermedio, de subsistencia, en el camino hacia un nuevo paradigma no dicotómico, hacia un modo de producción no orientado a la acumulación sino al bienestar, hacia un modelo no binario para ubicar a los ámbitos y a las personas, hacia un modelo en el que, como lo propone el feminismo, el capital sea reemplazado por el sostenimiento de la vida.

Lista de referencias

- Aguado, Luis, Luis Palma y Noemí Pulido. 2017. “50 Años de Economía de la Cultura. Explorando sus raíces en la historia del pensamiento económico”. *Cuadernos de Economía*, 36 (70):197-225.
- Arancibia, Freddy. 2011. “Flexibilidad laboral: elementos teóricos-conceptuales para su análisis” *Revista de Ciencias Sociales*, (26): 39-55. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70822578003>
- Araujo, Cicerón. 2000. “Bentham: el utilitarismo y la filosofía política moderna”. En *La filosofía política moderna. De Hobbes a Marx*, editado por CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires (269-288). <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/se/20100609023007/11cap10.pdf>
- Asuaga, Carolina, Manon Lecuder y Silvia Vigo. 2005. “Las Artes Escénicas y la Teoría General del Costo”. Ponencia presentada en el IX Congreso Internacional de Custos - Florianópolis, Brasil, 28 a 30 de noviembre.
- Aulestia Páez, Cecilia. 2013. “El Teatro del Oprimido de Augusto Boal como herramienta de Intervención social comunitaria. Aplicación del laboratorio ‘Sonido y Ritmo’ con mujeres inmigrantes andinas en el Centro de Día para Mujeres Iberoamericanas ‘Pachamama’ de la Asociación Candelita de Madrid-España”. Memoria final del Máster en Trabajo Social Comunitario, Gestión y Evaluación de Servicios Sociales. <http://repositorio.educacionsuperior.gob.ec/bitstream/28000/1303/1/T-SENESCYT-000413.pdf>
- Benería, Lourdes. 2003. “La mujer y el género en la economía: Un panorama general”. En *Economía y género. Macroeconomía, política fiscal y liberalización. Análisis de su impacto sobre las mujeres*. Editado por Paloma de Villota. Icaria Economía, Barcelona (23-74).
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona.
- Breilh, Alfredo. 2000 “Autores y tendencias del teatro ecuatoriano en la década de los 90”. *Revista Latin American Theatre Review*, 34: 87-101.
- Bueno Eduardo y José García, 2014. “Alfred Marshall y la Escuela de Cambridge: Una visión multidisciplinar de la Economía”. *Encuentros Multidisciplinares*, (47): 1-11. <http://hdl.handle.net/10486/678700>

- Carrasco, Cristina. 2001. "La sostenibilidad de la vida humana: ¿Un asunto de mujeres?". *Mientras Tanto*, (82): 43-70. Icaria Editorial. <https://www.jstor.org/stable/27820584>
- Carrasco, Cristina, Cristina Borderías y Teresa Torns, ed. 2011. *El trabajo de cuidados. Historia, teoría y políticas*. Traducido por Mireia Bofill. Los libros de la catarata. Madrid.
- Carrasco, Cristina y Albert Recio. 2014. "Del tiempo medido a los tiempos vividos". *Revista de Economía Crítica*, (17): 82-97.
- CO Ministerio de Cultura. 2015. *Cultura a la medida. Análisis de la Cuenta Satélite de Cultura de Colombia*.
- Corral, Carmen. 2018. "Enfoque fenemino en la seguridad social y el trabajo". Ponencia presentada en el V Encuentro de Arte, Trabajo y Economía, organizado por Arte Actual de FLACSO Ecuador.
- De la Vega, Paola. 2016. "Gestión Cultural y Despolitización: cuando nos llamaron gestores". *Revista Index* (2): 96-102.
- De Souza Silva, José. 2010. "Otro paradigma para el desarrollo". *Textual*: 9-25.
- Del Río, Sira. 2004. "La crisis de los cuidados. Precariedad a flor de piel". *Investigaciones Feministas*. Documento de trabajo. CGT-Comisión Confederal contra la Precariedad: 1-11. http://www.caesasociacion.org/feminismo/ficheros/la_crisis_de_los_cuidados.pdf
- Dupuis, Xavier. 2004. "Economía y gestión de la cultura en Francia". En *Economía de la Cultura*, editado por Carlos M. Elia y Héctor Schargorodsky. Buenos Aires: 45-66.
- Durán, José María. 2008. "Sobre el modo de producción de las artes. Marx y el trabajo productivo". *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 17 (1) <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101714>
- _____. 2009. "PSJM: sobre los procesos de trabajo y arte en el capitalismo". Publicado en [contraindicaciones.net](http://www.contraindicaciones.net) <http://www.contraindicaciones.net/2009/10/psjm-sobre-los-procesos-de-tra.html>
- _____. 2012. "El valor de las obras de arte desde una perspectiva marxista". *Ensayos de Economía*, 40: 205-217.

- Echeverría, Bolívar. 1995. "Modernidad y capitalismo (15 tesis)". En *Crítica de la modernidad capitalista*. Oxfam, Vicepresidencia del Estado, Presidencia de la Asamblea Legislativa Plurinacional de Bolivia (67-116).
- EC Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 2012. *Clasificación Nacional de Actividades Económicas (CIU Rev. 4.0)*. INEC. <https://aplicaciones2.ecuadorencifras.gob.ec/SIN/descargas/ciuu.pdf>
- EC 2016. *Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos*. Registro Oficial Suplemento 899, 9 de diciembre.
- EC 2016. *Ley Orgánica de Cultura y Patrimonio*. Registro Oficial Suplemento 913, 30 de diciembre.
- Espino, Alma. 2010. "Economía Feminista: enfoques y propuestas". Instituto de Economía. Serie Documentos de Trabajo DT 5 /10 <http://www.obela.org/system/files/000004019.pdf>
- Esquivel, Valeria, 2013. "El cuidado en los hogares y las comunidades. Documento conceptual". *Informes de investigación de OXFAM*. <https://www.researchgate.net/publication/260186250>
- Estermann, Josef. 1988. "La racionalidad andina". En *Filosofía andina*. Editorial Abya-Yala. Quito (85-110).
- Federici, Silvia. 1976. "Salario contra el trabajo doméstico". *La cultura en México. Suplemento de siempre!* (765): 52-61. http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/022_06.pdf
- _____. 2017. "Las tareas de la Economía Feminista". Ponencia presentada en el X Seminario Internacional Luchas y alternativas para una economía feminista emancipatoria, organizado por CLACSO, Córdoba, 28 de noviembre. <https://latinta.com.ar/2017/12/las-tareas-la-economia-feminista-silvia-federici/>
- _____. 2018. *El patriarcado del salario. Críticas Feministas al Marxismo*. Traducido por María Aránzazu Catalán Altuna, Carlos Fernández Guervós y Paula Martín Ponz. Traficantes de Sueños.
- Fuller, Norma. 1997. "Fronteras y retos: varones de clase media del Perú". En *Masculinidad/es, poder y crisis*, editado por Teresa Valdés y José Olavarría. Isis Internacional.

- García-Calvente María del Mar, Inmaculada Mateo Rodríguez y Gracia Maroto Navarro. 2004. "El impacto de cuidar en la salud y la calidad de vida de las mujeres". *Gac Sanit*, 18 (2): 83-92.
- Griffero, Ramón. 1985. "Manifiesto como en los viejos tiempos. Para un teatro autónomo". <http://www.griffero.cl/ensayo.htm>: 3-6. Accedido el 31 de agosto de 2019
- _____. 2001. "Respuestas a un cuestionario de Rocío Fumev. Poética: la Dramaturgia del Espacio". *Revista Apuntes* (119 y 120): 75-82.
- Labrunée, María Eugenia y Marcos Esteban Gallo. 2005. "Informalidad, precariedad y trabajo en negro: distinción conceptual y aproximación empírica". *Realidad Económica* 210: 60-76.
- Lavoie, Marc. 2007. "Crítica a la economía ortodoxa: la necesidad de una alternativa". *Revista Apuntes del CENES*, 27 (43),: 11-60. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=479548750003>
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Traducido por Paula Mahler. Nueva Visión. Buenos Aires.
- _____. 2005 *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Vision. Buenos Aires.
- _____. 2012 "Por una antropología de las emociones". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* (10): 67-77. <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/208>
- Lecoq, Jacques. 1997. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, traducido y adaptado al Español por Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Alba Editores s.l.u. Barcelona.
- Lorey, Isabell. 2006. *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales*. Traducido por Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos. <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>
- Mariscal, Cintia Lucila, 2013. "Bourdieu y el arte. La construcción de un 'punto de vista'", *Question* 1 (37): 336-350 <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1761>
- Marx, Carl, 1959. *El Capital*. Trad. de W. Roces, 2ª. ed. esp. Fondo de Cultura Económica, México, t.1, Vol. 1.
- Mauro, Karina. 2018. "Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico". *Telóndefondo* (27): 114-143.

- Max-Neef Manfred, Antonio Elizalde y Martin Hopenhayn. 1986. *Desarrollo a escala humana. Una opción para el futuro*. Centro de alternativas para el desarrollo – Cepaur. Fundacion Dag Hammarskjold. Santiago de Chile.
- Miller, Toby, 2018. *El trabajo cultural*. Gedisa.
- Montalvo Gabriela, 2011. “La economía de la cultura: la relación entre cultura, economía y ¿desarrollo?. La información estadística y económica como estrategia” En *de la adversidad ¡vivimos! Primer encuentro iberoamericano sobre arte, trabajo y economía*: 30-35. Arte Actual, FLACSO. Quito.
https://issuu.com/proomaa/docs/eiate_final_out_16_4_2012
- Mora, Ana Sabrina. 2015. “El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10 (1): 117-130.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297042319007>
- Morales Feijoo, Manuel Iván. 2017. “La estética del teatro ecuatoriano de fines del siglo xx y albores del xxi vista a través de la producción escénica nacional”. Tesis de Maestría en Actuación Teatral. Universidad Central del Ecuador.
<http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/16212/1/T-UCE-0002-ART-017.pdf>
- Napoleoni, Claudio. 1993. *Diccionario de Economía Política*. Traducido por José Blasco Martín, Adolfo Iranzo González y Pablo Ortega Rosales. Ed. Alfredo Ortells, S. L. Valencia.
- Organización Internacion del Trabajo. 2012. “Del trabajo precario al trabajo decente”. Documento final del simposio de los trabajadores sobre políticas y reglamentación para luchar contra el empleo precario. OIT. Disponible en:
https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---dgreports/-stat/documents/publication/wcms_220537.pdf
- _____. 2013. “La medición de la informalidad: Manual estadístico sobre el sector informal y el empleo informal”. OIT.
- _____. 2013. “Estadísticas del trabajo, el empleo y la subutilización de la fuerza de trabajo” Informe II de la 19na Conferencia Internacional de Estadísticos del Trabajo, realizada en Ginebra del 2 al 11 de octubre.
https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---dgreports/---stat/documents/publication/wcms_220537.pdf

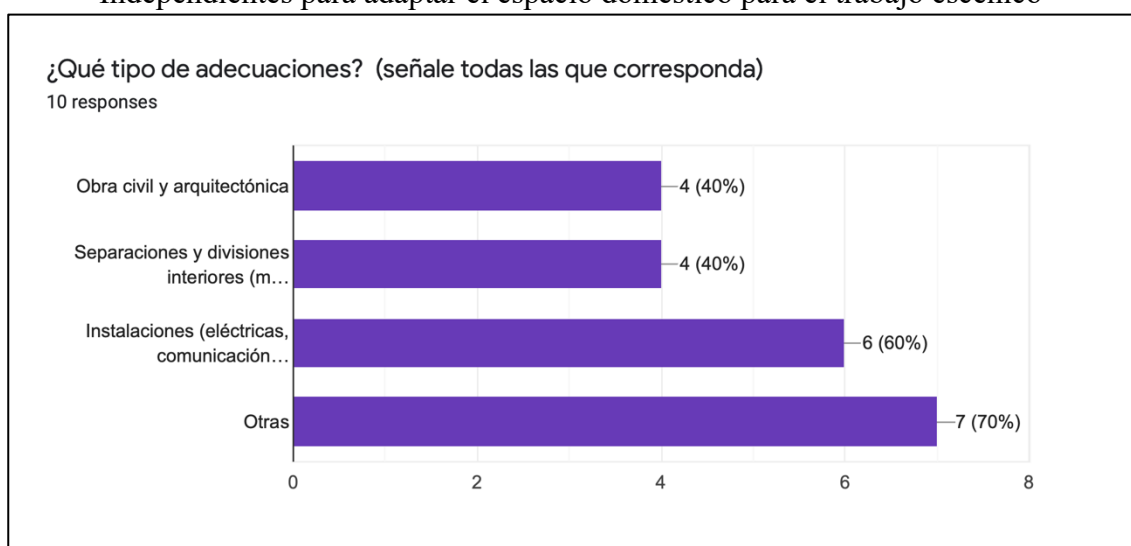
- Pérez Orozco, Amaia. 2006. “La economía: de icebergs, trabajos e (in)visibilidades”. En *Transformaciones del trabajo desde una perspectiva feminista. Producción, reproducción, deseo, consumo*, editado por Débora Ávila Cantos, Marxalen Legarreta Iza y Amaia Pérez Orozco. Laboratorio Feminista/tierradenadie ediciones S.L.
- _____. 2014 *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Traficantes de sueños.
- PE Ministerio de Cultura, Organización de Estados Americanos. 2013. *Mediciones culturales. Resultados del proyecto: Elaboración e implementación de la Cuenta Satélite de Cultura, CSC, en los países del área andina*. Publicación digital.
- Picchio, Antonella. 2001. “Un Enfoque macroeconómico «ampliado» de las condiciones de vida”. Conferencia Inaugural de las Jornadas Tiempos, trabajos y género realizadas en febrero de 2001 en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Barcelona, de próxima publicación en Ediciones UB, Barcelona.
- Plaza Reveco, Alejandro. 2015. “El Estado Tecnocrático en América Latina: Hacia una agenda de investigación”. Ponencia presentada en el I Congreso Latinoamericano de Teoría Social. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Precarias a la deriva. 2004. *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Traficantes de Sueños.
- Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la lengua española (22.a ed)*. Disponible en: <http://www.rae.es/rae.html>
- Sánchez Voelkl, Pilar. 2010. “La construcción del gerente: masculinidades en élites corporativas en Colombia y Ecuador”. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales con mención en Antropología, FLACSO Sede Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/3080/1/TFLACSO-2010PSV.pdf>
- Santillana, Alejandra. 2018. “Feminismos del desborde: La materialidad del cuerpo que crea y la organización de la esperanza”. Ponencia presentada en el V Encuentro de Arte, Trabajo y Economía, organizado por Arte Actual de FLACSO Ecuador en octubre de 2018.
- Throsby David, 2001. *Economía y Cultura*. Traducido por Cristina Piña y María Córdor. Madrid: Cambridge University.

- Towse Ruth, 2005. "Alan Peacock and cultural economics". *Economic Journal*, (115), F262-F276. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-0297.2005.01005.x>
- Vacca y Coppolecchia, 2012. "Una crítica feminista al derecho a partir de la noción de biopoder de Foucault". *Páginas de Filosofía* 13 (16): 60-75.
- Valenzuela, Feijoo, Jose. 1977. "Adam Smith y la idea del trabajo productivo e improductivo". *Problemas del Desarrollo*, 7 (28): 44-70.
- Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama. Barcelona.

Anexo 1: Listado de espacios de la Red de Espacios Escénicos del DMQ que respondieron la encuesta en 2019

Espacio/Sala	Dirección
Teatro Humberto Calaña	Aurelio Espinosa Pólit Oe4-393 y Av. De La Prensa
Sala Mariana de Jesús	Av 6 de Diciembre y Patria CCE Edificio de los Espejos, segundo piso
Teatro del Pueblo	Calle México S1 -61
Quito Eterno	Morales Oe3-89 y Venezuela
La Insensata	Calle Sucre y Garcia Moreno- Portoviejo Manabi (actualmente)
La Casa del Mimo	Av. 6 de Diciembre y Av. Patria, Casa de la Cultura Ecuatoriana
Centro Cultural Independiente Turubamba	Turubamba Alto pasaje S26I y calle Alberto Spencer
Teatro Aya Hatari	Villalobos y Moreta
Umacantao	Pedro Gual Y Mojanda E2-07
Espacio Vazio Ispde	Ulpino Páez N19-26 y Patria, edificio ISPADE primer piso
Teatro Bakkus	Andres de Artieda N23-266 y La Gasca

Adecuaciones realizadas por los espacios de la Red de Espacios Escénicos Independientes para adaptar el espacio doméstico para el trabajo escénico



Anexo 2: Esquema de la Cadena de Valor de las Artes Escénicas Independientes

Uno de los problemas que enfrentan las artes escénicas con respecto a su valoración económica, es el hecho de que el público, y otros actores, como el Estado, relacionan al trabajo escénico con el acontecimiento de la obra, minimizando o incluso ignorando todo el proceso productivo que implica llevarla a cabo.

En un ejercicio para hacer visibles la mayor parte de las actividades que se requieren para montar una obra de teatro, junto a los miembros de la Red, repasamos las principales fases de la producción escénica, que, según sus propios actores, son:

- Investigación
- Diseño de estrategia de producción y producción
- Proceso creativo (montaje o ensamble de la obra)
- Difusión
- Comercialización
- Exhibición

De acuerdo a los momentos del proceso productivo clásico, las tres primeras etapas, Investigación, Diseño de estrategia de producción y producción, Proceso creativo, corresponderían a la fase de producción, mientras que la Difusión y Comercialización de la obra, corresponderían a la fase de Circulación. La Exhibición sería parte tanto de la fase de circulación, como de la etapa de consumo.

Las principales actividades que se desarrollan dentro de cada etapa tienen que ver con los siguientes temas:

Investigación

- Estudio de la obra por parte del director y el productor
- Primeras líneas de diseño de la estrategia de producción
- Relación con el dramaturgo
- Trabajo de mesa (música, escenografía, utilería, diseño gráfico, vestuario, registro, entre otros)
- Consideraciones legales (Propiedad Intelectual)

Estrategia de Producción

- Planificación de procesos productivos
- Definiciones (del público, del lugar, de los tiempos - cronograma, de fondos, estrategias de comunicación y difusión, marketing artístico, espacios tanto para ensayos como para la presentación, del equipo necesario (actividades conexas, administrativas y operativas)
- Consideraciones técnicas, creativas y de producción, costos, análisis de recursos disponibles

Proceso Creativo – Montaje

En este punto las actividades que se realizan comúnmente son la definición de horarios de ensayo y puesta en escena, se sujeta la obra a una prueba de error continua para corregir la estrategia de producción previamente definida. En este punto se pulen los detalles, se define cada uno de los pasos decididos en la etapa anterior. En esta fase del proceso productivo intervienen: (i) los actores, (ii) el director, (iii) el dramaturgo (no siempre) (iv) los encargados de las actividades conexas y (v) el equipo administrativo.

Difusión

- Estrategia de comunicación
- Contacto con medios
- Contacto con otras instituciones culturales
- Difusión oral del propio público

Sus actores principales son el productor y el responsable de comunicación

Comercialización

- Taquilla
- Venta de funciones

Sus actores principales son el productor, los auspiciantes y los compradores

Exhibición

- Contacto con el público
- Puesta en escena
- Ejecución de la obra

Sus actores principales son el productor, los trabajadores de la sala, boletería, limpieza y el público.