



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Posgrado

Estudio comparado complejo

“Hay una mujer, entonces, hay una productora”: Feminización y precarización del trabajo en el sector audiovisual de Quito

Previo la obtención del Título de:
Máster en Políticas Culturales y Gestión de las Artes

Autor/a:
Ana Soledad Yépez Mosquera

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Ana Soledad Yépez Mosquera, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo con el art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Ana Soledad Yépez Mosquera

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Paola de la Vega Velasteguí
Tutora del Estudio Comparado Complejo

Pablo Cardoso
Miembro del tribunal de defensa

Priscila Aguirre
Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

A todas las mujeres trabajadoras del sector audiovisual que compartieron su tiempo, su trayectoria, sus opiniones y sus expectativas, para poder hacer realidad el presente trabajo de investigación. Mi profundo agradecimiento y admiración para todas ellas.

A Paola de la Vega por guiar e inspirar este trabajo.

A todas/os las/los que me han enseñado y dado la oportunidad para hacer de la producción audiovisual mi forma de ser y estar.

Dedicatoria:

A mi hermana por sostener, cuidar, guiar
y acompañar.

A mi padre.

Resumen

La presente investigación analiza las formas en la que la división sexual del trabajo opera dentro del sector audiovisual local, generando que las mujeres y los cuerpos feminizados ocupen, en el campo laboral, roles reproductivos y de cuidado históricamente asignados a este género, lo cual produce una desvalorización del trabajo y un vaciamiento de su componente creativo. Parte desde una perspectiva de la economía feminista, que permite evidenciar el aporte no remunerado e invisibilizado que las mujeres realizan, tanto en el campo doméstico como en el laboral, así como el esfuerzo extra que deben hacer para conjugar su actividad profesional con el cuidado de sus familias, pero especialmente por el reconociendo de su aporte en la consecución de los productos audiovisuales y cinematográficos.

Por otra parte, también se analiza las formas en las que se ejerce el trabajo artístico en este sector. Desde el concepto de “precarios para sí”, se demuestra como el trabajo autónomo de los artistas audiovisuales está motivado por el entusiasmo más que por la compensación económica que puede significar el desempeñar esta labor. Esta condición de precariedad afecta de manera diferenciada a unos cuerpos más que a otros, dependiendo de sus condiciones previas de vulnerabilidad.

En términos metodológicos, el análisis de los casos se realizó a través de entrevistas a profundidad a mujeres productoras y directoras que trabajan en la ciudad de Quito.

Se presentan testimonios que permiten conectar las dificultades del sector en general y de las mujeres en particular para poner sobre la mesa los espacios ganados y las demandas vigentes por articular de manera colectiva.

Palabras Clave: Sector audiovisual, feminización, precarización laboral, trabajo artístico, cuerpos feminizados.

Abstract

This research analyses the ways in which the sexual division of labour operates within the local audiovisual sector, generating women and feminized bodies to occupy, in the field of work, reproductive and care roles historically assigned to this genre, which results in a devaluation of work and an emptying of its creative component. It is based on a perspective on the feminist economy, which makes it possible to show the unpaid and unvisitable contribution that women make, both in the domestic and labour field, as well as the extra effort they must make to combine their professional activity with the care of their families, but especially by recognizing their contribution in the achievement of audiovisual and cinematographic products.

On the other hand, it also analyses the ways in which artistic work is carried out in this sector. Since the concept of "precarious for themselves", it is demonstrated how the autonomous work of audiovisual artists is motivated by enthusiasm without the economic compensation that this work can mean. This precarious condition affects some bodies more differently than others, depending on their preconditions of vulnerability.

In methodological terms, case analysis was conducted through in-depth interviews with women producers and directors working in the city of Quito.

Testimonies are presented to connect the difficulties of the sector in general and women in particular in putting on the table the spaces gained and the current demands for articulating collectively.

Keywords: Audiovisual sector, feminization, labor precariousness, artistic work, feminized bodies.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	10
Capítulo I	15
El arte, los trabajos de cuidado y la precarización laboral en el sector audiovisual	15
1. Problema de investigación	16
1.1 Preguntas de investigación	21
1.2 Justificación	22
2. Arte, mujeres y trabajo: algunas investigaciones previas	23
3. Economía feminista como eje analítico	31
3.1. Trabajo y empleo como categorías diferenciadoras	35
3.2. Características del trabajo artístico y sus relaciones con la economía del cuidado	38
3.3. Feminización del trabajo	40
3.4. Precarización del trabajo	42
3.5. La producción audiovisual y su componente creativo	45
3.6. La producción audiovisual y cinematográfica como parte de las industrias culturales	49
4. Estrategia de investigación y trabajo de campo	51
Capítulo II	55
Cosas de floreros y paletas de color: la participación de las mujeres en el sector audiovisual	55
1. El sector audiovisual y cinematográfico en el Ecuador: algunos datos relevantes	55
1.1. Las primeras filmaciones	57
1.2. La generación militante	58
1.3. La nueva generación de cineastas ecuatorianos	59
1.4. La última década del cine nacional	61
	8

1.5.	El aporte del sector audiovisual y cinematográfico a la economía nacional	62
2.	“Hay una mujer, entonces, hay una productora”: la feminización del trabajo de producción	65
2.1.	Producir mientras se lava la ropa	71
2.2.	La desvalorización del trabajo de producción	75
2.3.	Las mujeres nos producimos todo el tiempo	78
3.	“Lactando, sonido, cámara, acción”: la maternidad y las redes de apoyo	79
4.	“Yo siempre era la secretaria”: invisibilización y otros tipos de violencia de género	93
5.	“Soy otro hombre igual que ellos”: el esfuerzo extra de las mujeres en el campo laboral	98
Capítulo III		103
El artista precario ahora es microempresario		103
1.	“Yo elegí ser <i>freelance</i>”: entre la libertad y la precarización del trabajo artístico	104
2.	“Hay que incomodar siempre”: Los procesos organizativos como herramienta para mejorar las condiciones de trabajo del sector audiovisual	111
2.1.	Asociación Ecuatoriana de Técnicos Cinematográficos (AETC)	112
2.2.	Colectiva Mujeres Acción (CAM)	118
2.3.	Plan Nacional del Cine y el Audiovisual (PANDA)	124
Conclusiones		128
Bibliografía		135
Anexo 1: Visión del futuro del sector audiovisual		144
Anexo 2: Visión de los futuros personales		146

Introducción

A finales del 2010, por casualidad, ingresé como pasante en la organización de un festival de cine en la ciudad de Quito. El proyecto tenía una propuesta interesante y necesaria: democratizar el acceso a la producción cinematográfica no comercial, a través de la proyección, en el espacio público, de varias películas venidas de diferentes partes de la región. Sin entender muy bien el por qué, ser parte de la organización, me movilizaba. Era el primer proyecto en el que decidí participar por voluntad propia, sin la mediación de una necesidad académica o una recompensa económica. Tampoco sabía cómo ejercer las funciones que me delegaron, las iba realizando intuitivamente. No era la única, todos éramos pasantes y la cabeza a cargo, desde mi opinión, no estaba a la altura. Sin embargo, esta primera “mala” experiencia, me permitió, a través de una red de recomendaciones y oportunidades, hacer de la producción cinematográfica y audiovisual, mi forma de vivir y subsistir.

Sin una formación específica en cine, he ido aprendiendo, entendiendo y cuestionándome, desde la práctica, los diferentes procesos, roles, funciones, formas de hacer y las disputas que involucran el ejercicio cinematográfico y en específico, el de la producción audiovisual.

Así, el interés por esta temática nació de mi propia experiencia profesional como parte de varios equipos de producción para proyectos de diferentes formatos y necesidades (festivales de cine, largometrajes, cortometrajes, publicidad, entre otros) que pese a sus diferencias, repiten varias características: proyectos que logran materializarse por la entrega profesional, material y física de sus equipos; directores y productores, hipotecando bienes, pidiendo préstamos, explotando tarjetas de crédito propias y ajenas o en el mejor de los casos, realizando convenios de canje a cambio de vender su fuerza de trabajo a otros proveedores, que también intentan sacar sus propios proyectos adelante.

Otras características son: equipos de arte buscando la utilería y el vestuario de entre las cosas de los mismos protagonistas, familiares y amigos. Equipos completos sumándose a proyectos por pagos simbólicos, por *entusiasmo*, por “ponerse la camiseta”. Proyectos que demoran años en materializarse, porque conseguir los recursos para transitar cada etapa de la

cadena de producción audiovisual es toda una hazaña. Pero también porque sus cabezas: guionistas, directores, productoras (cargo que muchas veces recaen sobre la misma persona), necesitan interrumpir el proceso del proyecto para emplearse en otras actividades que les permita subsistir. Con suerte, logran encontrar este medio en la publicidad, “el tío rico y superficial” que muy pocos quieren, pero al que todos acuden cuando las cosas se ponen difíciles.

El cine y el audiovisual es un sector de las artes que, al inscribirse como una industria creativa -y aún cuando quiere construir, a través de las diferentes narrativas, otros mundos, otras historias, otras realidades- termina reproduciendo las formas de jerarquizar el trabajo y categorizar a sus trabajadores y trabajadoras. Haciendo un análisis simple, se podría establecer casi sin error, qué función ocupa cada uno dentro de la cadena productiva del audiovisual, de acuerdo con su clase social, nivel de escolaridad, etnia, género u orientación sexual. Así, por ejemplo, para el caso que nos convoca, el área de producción se constituye como un área mayoritariamente conformada por mujeres o por una cabeza masculina y varias asistencias femeninas. Espacios donde, en muchas ocasiones, no logra diferenciar los requerimientos propios del proyecto audiovisual con otros trámites y necesidades de índole personal de directores, otras cabezas de equipo o del equipo en general. Es decir, no solamente son puestos altamente feminizados por estar ocupados principalmente por mujeres y por estar ligados a roles de cuidado como la alimentación y el vestuario, sino que también incluye un trabajo invisible y no remunerado, que permite el sostenimiento de la vida de las personas que trabajan en una producción, durante su participación en el proyecto.

Por lo tanto, el trabajo y esfuerzo que estos equipos humanos dedican a los proyectos es poco valorado por el resto de los trabajadores y por el espectador, al no estar materialmente plasmados frente a la pantalla. Esta misma premisa puede ser extensiva cuando se analiza la valoración social del trabajo artístico. Su poco entendimiento en la esfera pública ocasiona que no se logre superar la barrera del debate sectorial para insertarse como prioridad en la implementación de políticas públicas asertivas.

No en pocas ocasiones he evidenciado que compañeras y amigas, que trabajan en producción o en otras áreas técnicas, han sido desautorizadas y juzgadas por su carácter y sus rasgos emocionales, desconociendo sus capacidades profesionales o analizando su

desempeño laboral en segunda instancia. Así mismo, he podido evidenciar la invisibilización de su trabajo y aporte a los proyectos en la esfera pública.

Con esta experiencia, el presente trabajo de investigación se cuestiona sobre las condiciones externas y las relaciones internas del trabajo artístico en general y del audiovisual en específico; también la precarización laboral y la interconexión entre la cantidad de consumo de bienes culturales y la nula valoración social del trabajador que lo hace posible; las políticas públicas que no han logrado garantizar que el incremento de producción cinematográfica en el país sea proporcional al mejoramiento de las condiciones vitales del sector; pero sobre todo, el cuestionamiento de los espacios que las mujeres ocupan en el sector artístico y en especial en el audiovisual.

Por lo tanto, en el centro del presente trabajo de investigación se encuentran las trabajadoras audiovisuales, es decir, mujeres cuya principal actividad laboral está vinculada con alguno de los procesos necesarios para la generación, creación y distribución de piezas audiovisuales de diferente formato y para diferentes fines, por lo se que incluye tanto a la publicidad como al cine (ficción, documental, animación).

El grupo objetivo en el trabajo de campo fueron mujeres principalmente productoras y directoras de diferentes edades¹. En un inicio se planteó realizar un recuento a partir de la aprobación, en el 2006, de la Ley de Fomento al Cine Nacional, que marca la creación de la institucionalidad del cine en el país, gracias al esfuerzo colectivo y perseverante de los realizadores. La idea central giraba en torno a realizar una línea de tiempo que permita conocer e identificar, a través de las voces de mujeres productoras y directoras, sus trayectorias atravesadas por las dificultades y disputas internas y externas, y de esta manera lograr distinguir los obstáculos superados y luchas pendientes.

Sin embargo, la etapa de la investigación, en la que se involucraron además mujeres de otras áreas, más que problemáticas por periodos temporales o generacionales, arrojó temáticas y sentires comunes. Además, la realización de las entrevistas, que se había planteado fueran en varios encuentros, con la posibilidad de que sean mucho más personales,

¹ Para esta investigación colaboraron como fuentes principales a través de entrevistas biográficas: Mariana Andrade, Lisandra Rivera, Alicia Herrera, Nhora Salgado, Anahí Hoeneisen, Patricia Yallico, Gabriela Calvache, María José Elizalde, María Ángeles Palacios, Verónica Haro, Ana Benítez, Alegría Albán y Ami Penagos; y mediante entrevistas semiestructuradas: Ángeles Vela, Gabriela Carrera, Emilia Patiño, Johanna Ipiál y Lule Calderón.

se vio limitada por las restricciones generadas por la pandemia, por lo que mantener encuentros presenciales resultaba imposible; además, las condiciones laborales y personales de muchas de ellas limitaban la disponibilidad de tiempo que le podían dedicar a esta investigación. Quiero agradecer a todas ellas por el tiempo, las historias narradas y los aprendizajes generados.

Este trabajo está estructurado en tres capítulos. El primero expone las entradas teóricas desde las cuales se posiciona esta investigación, encontrando en la economía feminista la principal herramienta de análisis para entender las características del trabajo artístico, la feminización del trabajo y su consecuente precarización. Además, se realiza una recapitulación del estado del arte, encontrando aportes valiosos como los realizados por Gabriela Montalvo y Paola de la Vega, quienes hace varios años vienen sosteniendo, a través del análisis situado, que el trabajo cultural, como la mayoría de otros espacios, se logra gracias al trabajo no cuantificado y no valorado de cientos de personas, sobre todo mujeres, que se dedican a las tareas de sostenimiento y de cuidado, donde precisamente también se sitúa a la producción audiovisual y cinematográfica.

El segundo capítulo es el corazón de esta investigación, no solamente porque contiene el argumento central de la tesis, sino porque pone de manifiesto las voces, los sentires, las frustraciones y los logros de las mujeres que participaron en este estudio. Parte con un breve repaso por la historia de la cinematografía ecuatoriana y se desplaza hacia el tema principal de este trabajo: la feminización de la producción y la división sexual del trabajo, que establece que ciertos cuerpos ocupen roles específicos y cómo estas lógicas de vivir, de trabajar y de crear son estructurales y su identificación requiere de permanentes análisis internos y externos.

El tercer capítulo se centra en la precarización del audiovisual, es decir, evidenciar las condiciones laborales en las que se realiza este arte en el país y las dificultades que presentan los y las trabajadoras. Así mismo, presenta los procesos de organización que se han generado, sobre todo en los últimos años, para mejorar las condiciones laborales, pero sin desconocer que existe una tradición organizativa que ha permitido que el cine y el audiovisual hayan logrado contar con una institucionalización, profesionalización y crecimiento del sector.

Este trabajo se construye desde una escucha atenta a los testimonios de las mujeres, que con entusiasmo y sin reparos, han accedido a compartir su tiempo, sus historias y sus

reflexiones conmigo, por lo que en los anexos 1 y 2 reflejan sus perspectivas sobre el futuro del audiovisual en el país y sus anhelos profesionales o personales para los próximos años. Esta última parte es un agradecimiento a su tiempo, a su trayectoria y a su trabajo constante para mantener las esperanzas de seguir trabajando y haciendo que el arte cinematográfico nacional crezca, en beneficio de los públicos y de los y las trabajadoras.

Capítulo I

El arte, los trabajos de cuidado y la precarización laboral en el sector audiovisual

Desde hace ya algunos años la economía feminista ha estado encaminada a poner de manifiesto y criticar la visión de la ciencia económica, que se ha centrado en entender y analizar todas aquellas actividades que producen capital, dejando de lado e invisibilizando a las actividades reproductivas, históricamente asignadas a las mujeres; se pretende, desde esta corriente, revalorizar el rol de las mujeres como agentes económicos y evidenciar las relaciones de género que se han construido como relaciones de poder y dominación de los hombres sobre las mujeres.

Entre la diversidad de temas que se aborda desde la perspectiva de la economía feminista, los trabajos de cuidado y de reproducción de la vida, son los que cobijan gran parte de los análisis y críticas existentes. La reflexión en torno a estos temas, han permitido, a su vez, evidenciar las diversas formas de explotación y desvalorización que sufren las mujeres en el espacio doméstico-privado, pero también en el espacio público-laboral asalariado.

Desde la perspectiva de la división sexual del trabajo, las mujeres y los cuerpos feminizados ocupan un espacio reproductivo y que en la mayoría de las ocasiones debe ser realizado “por amor” o por “vocación” sin esperar una retribución económica. En caso de que exista una compensación, ésta, no en pocas ocasiones es simbólica o apenas se ajusta a lo que dictamina la Ley del Trabajo. Dentro de las actividades feminizadas y, por lo tanto, desvalorizadas, está el cuidado de otras personas, sean estos niños, adultos mayores o personas que por su condición de salud requieren asistencia; elaboración de alimentos, limpieza de hogares y oficinas, actividades administrativas de asistencia, etc. A éstas se pueden añadir otras actividades que por su naturaleza no producen riqueza en el sentido clásico del término; el arte es la más significativa de todas ellas, puesto que

varias de las características atribuidas a lo femenino, tales como la *emocionalidad*, la *improductividad* asociada a lo doméstico y la capacidad de expresión, son otorgadas también al campo de las artes y la creatividad. En no pocos casos, quienes trabajan en el

campo del arte lo hacen en condiciones similares, por no decir iguales, a aquellas en que las mujeres desempeñan el trabajo doméstico y de cuidados.²

En este capítulo se presenta, en un primer momento, el problema de investigación y las interrogantes que se pretende responder. En un segundo momento, se realiza una revisión de los estudios realizados con anterioridad, sobre esta temática o en temas similares, que permitan establecer las diferencias y determinar el aporte que supondría este trabajo académico. Posteriormente se expone el marco analítico desde el cual se ha construido esta investigación y, finalmente, se desarrolla un apartado metodológico que explica el proceso de recopilación y procesamiento de la información aquí presentada.

1. Problema de investigación

La manera en que inducimos a las mujeres [...] a trabajar para crear plusvalía para los propietarios del capital, que ni siquiera les pagan lo mínimo, consiste en proclamar que en realidad su trabajo no es tal. Inventamos el concepto de “ama de casa” y afirmamos que no trabaja, que se contenta con “llevar la casa”. Y así, cuando los gobiernos calculan el porcentaje de mano de obra activa, las “amas de casa” no figuran ni en numerador ni en el denominador de la operación.³

De acuerdo con lo planteado por Wallerstein, las mujeres han ocupado un rol secundario, invisible, pero fundamental para el sostenimiento del sistema capitalista, no solamente al recibir salarios inferiores por actividades productivas similares a las realizadas por los hombres, sino por la apropiación del trabajo no asalariado que ellas realizan en los hogares y que permite el “sostenimiento de la vida y la producción de más trabajadores”⁴. Si bien es cierto que las condiciones de las mujeres han cambiado a lo largo de la historia y éstas han tenido una incorporación más adecuada al espacio laboral, el trabajo no remunerado y de cuidado sigue recayendo principalmente en las mujeres. En el Ecuador, el aporte del

² Paulina León, Gabriela Montalvo Armas y María Fernanda Troya, “Introducción”, en *Doméstika: arte, trabajo, feminismos. 5to Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía; Arte Actual-Flacso Ecuador*, ed. Paulina León, Gabriela Montalvo Armas y María Fernanda Troya (Quito: Arte Actual-Flacso Ecuador / Ministerio de Cultura y Patrimonio/ Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, 2019), 12.

³ Immanuel Wallerstein, “Universalismo, racismo y sexismo, tensiones ideológicas del capitalismo”, en *Raza, Nación y Clase*, Immanuel Wallerstein y Etienne Balibar (París: IEPALA, 1988), 58-9.

⁴ Silvia Federici, “Mundos del trabajo III: Reproducción y cuidado de la vida humana” en *Escuela de Formación Política Feminista y Popular Encuentro de Mujeres de Frente*, 12 de octubre de 2020, min. 15, <https://www.facebook.com/mujeresdefrente.org/videos/977121129450826>

Trabajo No Remunerado en la economía total, puede evidenciarse al relacionar el Valor Agregado Bruto (VAB) del Trabajo No Remunerado (TNR) respecto del PIB. Así, para el año 2017, el Trabajo No Remunerado representó el 19,1% del PIB; de este porcentaje, la mayor contribución corresponde a las mujeres con el 14,5%, mientras que el aporte de los hombres alcanzó el 4,6%. Valores mayores al aporte que realiza la industria manufacturera (14.4%) y el de la construcción (11.6%).⁵

Así mismo, “la incorporación de la mujer al mercado laboral ha sido en buena medida, al menos en principio, una extrapolación de sus roles domésticos al terreno profesional”,⁶ ya sea en labores de cuidado como trabajadoras del hogar asalariadas o niñeras, o en otras actividades profesionales tales como enfermeras, maestras, sobrecargos, secretarias, etc., valoradas como “trabajo de mujeres”, dándoles una connotación de inferioridad frente a los “trabajos/profesiones de hombres”.

Esta realidad, en el campo artístico y cultural, objeto de esta investigación, no constituye una excepción, ya que por mucho tiempo las mujeres han sido excluidas de las áreas creativas y de toma de decisiones. Así, por ejemplo, en el caso del cine y el audiovisual, las mujeres ocupan principalmente actividades detrás de las cámaras, reforzando los estereotipos de género en el que las mujeres son “más aptas” para ocupar espacios laborales asociados con la organización y administración (producción), la belleza (área de maquillaje) o la moda (vestuario), todos ellos vinculados a estas características o roles feminizados.⁷

Aún así, la participación laboral de las mujeres en este sector es reducido, sobre todo cuando se trata de liderar equipos. De acuerdo con el “Primer Estudio Internacional sobre Imágenes de Género en Películas del Mundo Entero”, presentado en 2014 por El Instituto

⁵ INEC, *Cuenta Satelital del Trabajo No Remunerado de los Hogares 2016-2017*, Boletín Técnico No. 01-2020-CSTNRH, (Quito: Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, enero 2020), 6, https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Estadisticas_Economicas/Cuentas_Satelite/Cuenca_satelite_trab_no_remun_2017/3_Boletin_Tecnico_CSTNRH.pdf

⁶ Ángeles Cruzado Rodríguez, “Grietas en el techo de celuloide: directoras en el siglo XXI”, en *Mujeres, espacio y poder*, coord. por Mercedes Arriaga Flores, (España: Aricibel Editores, 2004), 153.

⁷ Para esta investigación se utiliza la categoría roles feminizados para referirnos a los trabajos designados mayoritariamente a las mujeres porque se asume que son “naturales” según las capacidades asignadas culturalmente como son los roles de cuidado y tareas organizativas. Esta caracterización se basa en la división sexual del trabajo y la diferenciación que se hace sobre los trabajos productivos y los reproductivos, estos últimos subvalorados e invisibilizados. Para el caso específico de la producción audiovisual podemos distinguir como roles feminizados a los que permiten el funcionamiento en sí de los proyectos, éstos son: control agendas, logística de alimentación, movilización y limpieza, acciones administrativas, consecución y administración de recursos, entre otros.

Geena Davis sobre Género en los Medios, ONU Mujeres y la Fundación Rockefeller, se puede evidenciar que:

De un total de 1.452 cineastas de los que se conoce el género, el 20,5 por ciento son mujeres y el 79,5 por ciento son hombres. Las mujeres constituyeron el 7 por ciento de los directores, el 19,7 por ciento de los guionistas, y el 22,7 por ciento de los productores de la muestra estudiada.⁸

Así mismo, este estudio determina que la representación de las mujeres en la pantalla es inferior, en cuanto a personajes con diálogo o personajes con autoridad, y, por el contrario, se exhiben imágenes altamente sexualizadas, reforzando aún más los estereotipos de género existentes.⁹

Con este antecedente, el presente trabajo de investigación analiza la forma en la que opera la división sexual del trabajo dentro del sector audiovisual local, específicamente cómo la feminización laboral ha implicado que las mujeres y los cuerpos feminizados, ocupen en sus lugares de trabajo, mayoritariamente roles de cuidado habitualmente asignados a este género. En el caso que nos ocupa analizar, se puede observar que las labores que desempeñan las mujeres están destinadas principalmente, al campo de la gestión y la producción, prácticas que en muchos casos posibilitan la concreción de los proyectos, los productos y las carreras de terceros y que han sido material y simbólicamente desvalorizadas frente a los roles que están vinculados con los procesos creativos; así lo manifiesta Gabriela Calvache,¹⁰ en una entrevista realizada por Paola de la Vega:

Estoy convencida de que lo que quiero es producir a mujeres, porque es más difícil para nosotras. Los hombres la tienen más fácil. Además, siento que no hay manera de que una crezca. La única manera de crecer en el cine es no hacer solo tus películas como directora sino producir a otros, tener una posición política y no quedarte en tu generación. (...) Definitivamente, ha habido una hermandad, las mujeres estamos atravesadas por otras cosas como nuestros hijos. Si ves un director, atrás siempre hay

⁸ ONU Mujeres, “La industria cinematográfica mundial perpetúa la discriminación contra las mujeres”, *Unwomen.org*, 22 de septiembre de 2014, párr.17, <https://www.unwomen.org/es/news/stories/2014/9/geena-davis-study-press-release>.

⁹ *Ibíd.* párr.18 y siguientes.

¹⁰ Gabriela Calvache es una guionista, productora y directora de cine. Como productora ha trabajado en los proyectos *Jaque y Alegría de una vez* (Mateo Herrera), *Asier Eta Biok* (Amaya Merino y Aitor Merino), *Con mi corazón en Yambo* (María Fernanda Restrepo), *When clouds clear* (Danielle Bernstein, Anne Slick) Entre sus proyectos más destacados como directora se encuentran *Hay cosas que no se dicen* (cortometraje-2006), *En espera* (cortometraje- 2010), *Labranza oculta* (largometraje documental 2010) y *La Mala Noche* (largometraje de ficción 2019).

una mujer que le está produciendo y apoyando, incluso con sus hijos. Madres que han decidido que el marido dirija y ellas se han quedado criando a los niños, sin hacer sus propias cosas. No creo que sea una opción. Por eso mismo no quiero producir a chicos. Las mujeres lo tienen más complicado.¹¹

Entender la producción audiovisual nos lleva también a mirar los puestos masculinizados que de modo preliminar los asociamos a las áreas de dirección y técnicas. Romper con esta lógica binaria de la división del trabajo en el campo artístico ha implicado para las mujeres esfuerzos adicionales a lo que pudiera representar a sus pares masculinos y, por ende, se han tenido que trazar estrategias de luchas por espacios, visibilidad y varias demandas de adquisición de derechos que aún continúan vigentes.

Es importante construir este proceso a través de las trabajadoras que ejercen los roles de productoras y/o directoras o los dos roles a la vez, ya que interesa sobre todo entender los espacios fácticos y simbólicos en conflicto en estas posiciones que se sostienen mutuamente. Conocer sus historias, pero sobre todo los retos a los que se enfrentaron por su condición sexo-genérica, permite ampliar la discusión y la agenda de cara a demandas y propuestas organizadas de manera colectiva.¹²

Por otra parte, el valor social que tiene el trabajo artístico y el trabajador del arte también es preocupante. Frases como “no se puede vivir del arte” o “deberías buscar un trabajo real”, son escuchadas frecuentemente por quienes se dedican a estas actividades. Además, por la naturaleza propia de los trabajos relacionados con el arte y la cultura¹³, es poco probable que se establezcan contratos laborales con relación de dependencia de largo

¹¹ Paola de la Vega, *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977 - 2006. Procesos, prácticas y rupturas*, (Quito: Gescultura, 2015), 141.

¹² En el capítulo tres se analizará con detenimiento la conformación de diversos espacios de articulación, especialmente el generado a partir de enero del 2020: la creación de la Colectiva de Mujeres Acción, que nació con el objetivo de ser un espacio desde donde se demanden acciones para erradicar las violencias de los espacios de trabajo.

¹³ El trabajador artístico se caracteriza principalmente por ser de carácter independiente (*freelance*), por lo tanto, la principal forma de contratación es por proyecto. Así, la duración y la remuneración recibida dependerá del tiempo que se requiera para producir la obra y del tipo de actividades que el profesional realice. Muchos de los proyectos, sobre todo aquellos de corto tiempo, que dentro del presente trabajo corresponderían a los publicitarios, se realizan mediante procesos de contratación verbal, sin la firma de instrumentos legales donde se establezcan acuerdos básicos. Esta realidad, implica desprotección para las y los trabajadores si estos acuerdos verbales no son cumplidos, además significa que las y los trabajadores deban estar constantemente buscando espacios donde emplearse. Estos temas se analizarán con mayor profundidad en el capítulo 3.

aliento, lo que genera que los trabajadores artísticos tengan condiciones precarias para desarrollar su labor:

La idea de una actividad artística siempre en peligro, que por consiguiente necesita de la eximición, no sólo de obligaciones impositivas, sino también de cargas patronales, lo cual afecta directamente las condiciones laborales y la posibilidad de previsión social de los artistas. Estas ideas refuerzan y a la vez son el resultado de la aceptación, sin cuestionamientos, de la precariedad laboral y la informalidad como aparente principio constitutivo del mundo del arte y de la cultura.¹⁴

En nuestro país, esta problemática se evidencia con absoluta claridad en todos los campos de producción de las artes, lo que ha generado que la mayoría de artistas cuenten con ingresos monetarios limitados o no puedan dedicarse totalmente al desarrollo de su profesión como actividad económica principal.

Según los datos recopilados por el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultural, a través de una encuesta dirigida a trabajadores culturales de varios campos, el 71,79% de los encuestados es un trabajador independiente, por lo tanto, solo el 25,15% de los encuestados reciben un salario mensual fijo. De estos el 41,64% no llega a reunir el equivalente a un salario básico unificado mensualmente.¹⁵

En lo que respecta al audiovisual nacional, la actividad publicitaria permite, como se evidenciará más adelante en varios testimonios, tener un flujo de trabajo constante, sin embargo, las contrataciones realizadas son puntuales, por lo que la mayoría de personas dedicadas a esta actividad son trabajadores independientes o “freelance”, característica que les enfrenta a una constante incertidumbre e inestabilidad laboral. A esto hay que sumarle que, en la mayoría de los casos, los plazos de pago son dilatados, es decir, se acuerda que se reciba la remuneración entre 60 y 90 días posteriores de haber realizado la actividad publicitaria, lo que limita aún más la posibilidad de tener capacidad de ahorro, acceder a beneficios como el seguro social, compensaciones de ley, permisos por maternidad, entre otros. Esto genera unas condiciones laborales inadecuadas para los y las trabajadoras del arte,

¹⁴ Karina Mauro, “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”, *Telón de fondo. Revista de teoría y Crítica teatral* 14, n.º 27, (enero-junio, 2018), 122, <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>.

¹⁵ Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, “Resultados de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura”, *Reporte Termómetro Cultural (I)* (Guayaquil: Universidad de las Artes / ILIA, 2020), 14-5, http://observatorio.uartes.edu.ec/wp-content/uploads/sites/19/2020/10/Termo%CC%81metro-Cultural-01_Observatorio-ILIA.pdf

y afecta en mayor medida a todos esos cuerpos que por sus condiciones previas ya poseían algún tipo de vulnerabilidad, esto conlleva a que las y los artistas tengan que abandonar su actividad profesional para buscar un sustento y estabilidad económica, lo que en muchos casos genera un sentimiento de frustración y en otros, resignarse a subsistir en condiciones precarias e inadecuadas.

En este sentido, esta investigación busca inferir la relación existente entre los roles de cuidado, la precarización de sí, la explotación y auto-explotación y el trabajo artístico, así como las limitaciones que esto supone para que las mujeres productoras y directoras puedan realizar un trabajo digno, que garantice sus derechos laborales y humanos, y sus carreras profesionales puedan desarrollarse en igualdad de condiciones que sus pares hombres. Para esto, la investigación intenta evidenciar el trabajo realizado por varias generaciones de mujeres en el sector audiovisual, poniendo de manifiesto sus luchas y reivindicaciones laborales, así como sus trayectorias y aportes al sector artístico nacional.

1.1 Preguntas de investigación

Las preguntas que rigen el presente trabajo de investigación son: ¿De qué manera se reproducen cualidades del trabajo doméstico, de cuidado, históricamente asignadas para los cuerpos feminizados a ciertos roles dentro del ejercicio profesional del sector audiovisual y cómo esta concepción genera un desconocimiento del componente creativo dentro de estas áreas de trabajo? Además, ¿Cómo estas prácticas de asignación naturalizada, violencia y poder han impactado tanto en la trayectoria profesional y en el ámbito emocional de las trabajadoras y cómo han contribuido al posicionamiento y reconocimiento público de sus pares masculinos?

La hipótesis de esta investigación es que, dentro del sector audiovisual en Quito, las principales áreas donde las mujeres encuentran un espacio laboral son aquellas que de cierta manera reproducen roles de cuidado o administrativos, papeles extrapolados de la larga tradición doméstica a la cual se las ancla. Estos espacios laborales son, generalmente, desvalorizados por considerarlos tareas de apoyo, además desconociendo su componente creativo. Así mismo, para las mujeres que deciden incursionar dentro de la dirección u otras

áreas con menos participación femenina, supone un esfuerzo extra para lograr el reconocimiento en la esfera pública.

1.2 Justificación

Si bien es cierto que el interés por investigar sobre la relación entre el trabajo de cuidado dentro del hogar y su extrapolación al campo laboral asalariado no es nuevo, el establecimiento de la conexión entre arte, trabajo y cuidado si puede constituirse un área de estudio relativamente reciente en el país, es así que, como se verá más adelante, es en los últimos años que se han realizado publicaciones, encuentros e investigaciones sobre esta temática.

Así mismo, existen pocos trabajos que den cuenta de la labor que realizan las mujeres en el campo del arte de forma general, y de las mujeres dentro del sector audiovisual y cinematográfico del país, es aún menor. Es por eso que este trabajo analiza las condiciones laborales de este sector desde los relatos de las mujeres trabajadoras ya que se considera que esta perspectiva no ha sido lo suficientemente abordada, ni narrativamente en las investigaciones cinematográficas y menos aún desde una valoración de la trayectoria profesional de las implicadas. “En cada ausencia se esconde una violencia. Y toda violencia puede ser rastreada y contestada”¹⁶.

Así mismo, este trabajo considera necesario que se debe pasar de hacer una reconstrucción de la historia del cine a partir de las obras cinematográficas más reconocidas, para poner en el centro de la investigación a las/los trabajadoras/es del sector pues, como lo indica Montalvo, “existe una desvalorización en este campo, no necesariamente de las obras, sino del trabajo que se requiere para obtenerlas”¹⁷.

Esto además porque al ser el mercado laboral local relativamente pequeño no existe una división en cuanto a los trabajadores, las empresas productoras y las de servicio, que se dedican específicamente al cine (documental y ficción con sus varios formatos y etapas de

¹⁶ Marina Garcés, “Romper las reglas, una lucha política”, *El País*, 02 de diciembre 2018, párr. 1, https://elpais.com/cultura/2018/11/30/actualidad/1543578831_135812.html

¹⁷ María Gabriela Montalvo Armas, “Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte: El caso de la Red de Espacios Escénicos del Distrito Metropolitano de Quito (período 2013-2018)” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020), 14, <http://hdl.handle.net/10644/7265>.

producción) y otro campo de actores que se especialicen en producciones publicitarias e institucionales.

Las protestas del sector audiovisual en Ecuador, en enero del 2019 por la no derogatoria del Artículo 98 de la Ley de Comunicación (LOC)¹⁸, revelaron que las actividades vinculadas con la producción publicitaria generan fuentes de trabajo constante, inversión económica para el país, capacitación del sector, adquisición de equipos de alta gama, que además benefician al desarrollo de la industria cinematográfica. Por lo tanto, se considera importante no limitar la mirada a los productos del cine ya que se invisibiliza el trabajo y a los trabajadores del campo extendido.

Así mismo, es importante la identificación de los problemas laborales que afrontan las trabajadoras audiovisuales en el país, a través de sus propias voces y vivencias. La recopilación de datos, conocimientos y afectividades respecto a las formas en las que se realiza la labor artística, podrían contribuir al mejoramiento de las condiciones y a la implementación de políticas públicas enfocadas a atender las necesidades reales de los artistas audiovisuales y a todo el resto de trabajadores vinculados a este sector.

2. Arte, mujeres y trabajo: algunas investigaciones previas

Como se dijo anteriormente, en los últimos años, voces venidas tanto de la academia, la institucionalidad y sectores independientes, han tratado de reducir la deuda en investigación que se mantiene con el campo cultural en el Ecuador, sobre todo los estudios encaminados a caracterizar las praxis y las condiciones de vida del trabajador cultural, pues la tendencia, igualmente insuficiente, está dada hacia la caracterización de los productos artísticos, las estéticas y los contenidos, dejando a un lado los contextos, las políticas y las necesidades laborales de las y los trabajadores culturales.

Así, la investigación en el campo del cine ecuatoriano se ha centrado en el recuento de la historia de la producción cinematográfica. De este modo encontramos investigaciones

¹⁸ El Art. 98 de la LOC plantea que toda publicidad emitida por los medios de comunicación locales debe ser realizada en el territorio con al menos el 80% de los trabajadores ecuatorianos o extranjeros legalmente radicados. Por lo tanto, se introduce una prohibición de importación de publicidad extranjera. En enero del 2019 se pretendía, en el proceso de reforma a la LOC, eliminar este artículo. (Ecuador, *Ley Orgánica de Comunicación*, Registro Oficial 22 , tercer suplemento, 25 de junio de 2013, art. 98.)

como las de Wilma Granda, quien ha dedicado su vida a la recopilación del archivo fílmico del país, primero como investigadora en los primeros años de existencia de la Cinemateca Nacional “Ulises Estrella” y luego en su gestión como Directora en el período 2012-2017, desde donde se impulsaron proyectos que continúan vigentes actualmente, como por ejemplo la creación del Archivo Fílmico del Ecuador y la democratización de su acceso, tanto en su versión presencial como en la digital (Cinemateca Digital).

En la publicación “Cronología del cine ecuatoriano”, proyecto investigativo realizado en colaboración con varios investigadores¹⁹, se enumeran los acontecimientos relacionados con la llegada del cine al país, las primeras exhibiciones a lo largo de los últimos años del siglo XIX y la producción audiovisual nacional hasta el 2006. Otros de sus textos en esta materia son: “El cine silente en Ecuador: 1895 - 1935”²⁰, “La cinematografía de Augusto San Miguel: 1924 - 1925: Los años del aire”²¹, entre otras investigaciones pertenecientes a otros campos culturales.

La Cinemateca Nacional también es responsable del proyecto editorial “25 Watts”, revista dedicada mayoritariamente a la reflexión del cine ecuatoriano a través de entrevistas a sus principales representantes, que cuenta con nueve ediciones desde mayo del 2013 hasta diciembre del 2019. Así como también, la publicación de catálogos y folletos sobre las muestras que se programan desde este espacio. Al respecto de las publicaciones realizadas por esta institución, la propia Cinemateca manifiesta:

Nuestra revista es heredera de iconos emprendimientos editoriales sobre el cine publicados por la Cinemateca de la Casa de la Cultura: *revistas Cine Ojo* (Ulises Estrella 1981-1982); *Historia del cine ecuatoriano: Cronología de la Cultura Cinematográfica en el Ecuador* (Vásquez, Cornejo, Granda, Serrano, Gudiño, 1987); *Cine Silente en Ecuador* (Granda, 1995); *Cuadernos de Cinemateca* (León, 2000-2002); *Afiches del Cine Ecuatoriano* (Dillon, 2013); entre otros.²²

¹⁹ Wilma Granda, Teresa Vásquez, Mercedes Serrano y Patricia Gudiño. “Cronología de la cultura cinematográfica en el Ecuador 1895-1985”, *CCE*, (Quito: UNESCO, 1987).

²⁰ Wilma Granda, *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*, (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1995).

²¹ Wilma Granda, *La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925. Los años del aire*, (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007)

²² Diego Coral López, “Procesos, Formación e Historia”, *Revista 25Watts: Revista de cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, n.º. 8 - año 4, (diciembre 2018): 1, https://issuu.com/ccgobec/docs/25_watts_8

El Ochoymedio, proyecto conceptualizado, creado y gestionado a la cabeza de Mariana Andrade²³, que se posiciona como un espacio cultural de producción, difusión y encuentro de cine independiente y artes escénicas, también es el responsable de la publicación del periódico “8ymedio”, en su versión física y digital, que desde la mirada afinada de varios colaboradores, va desarrollando un ejercicio de reflexión sobre el cine no comercial.

Por su parte el ente rector de la producción cinematográfica en el país, la actual Dirección de Fomento Cinematográfico y Audiovisual que forma parte del Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación, IFCI, ha publicado, de manera esporádica, los catálogos anuales de películas apoyadas con el fondo de fomento. Desde abril del 2018 publica periódicamente el informativo “La Cartelera”, recurso digital enviado mediante correo electrónico a los suscritos al Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC), donde recopila las principales actividades realizadas por la institución, así como el recuento de los estrenos nacionales e información de posible interés para cineastas, como la apertura de diferentes espacios formativos, mercados o festivales internacionales.

Esta institución ha otorgado, solo durante cuatro años, líneas de fomento para incentivar procesos de investigación a través de las categorías: “Formación, capacitación e investigación en materia cinematográfica y audiovisual” (2008), “Investigación en materia audiovisual” (2009), “Investigación y publicación” (2014-2015), teniendo un total de diez beneficiarios, de los cuales, tres se orientaron hacia la capacitación en la convocatoria del 2008.

Como producto de estas líneas de fomento a la investigación se encuentra el libro “Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas” de Paola de la Vega Velasteguí, donde se analiza las formas de gestión, los procesos organizativos y las coyunturas durante esta temporalidad, a través de las voces de los y las representantes que permitieron al sector cinematográfico y audiovisual del país producir en medio de la total

²³ Mariana Andrade es una gestora cultural, productora, exhibidora y distribuidora de cine independiente, actividades que se concretan desde su proyecto cultural Ochoymedio, inaugurado en el 2001. Desde este espacio también se gestionan los festivales “Ecuador Bajo Tierra” y “Eurocine”. Fue Secretaria de Cultura del Municipio de Quito (2014-2015). Entre las películas más importantes que ha producido se encuentran *Entre Marx y una mujer desnuda* (Camilo Luzuriaga), *Sueños en la mitad del mundo* (Carlos Naranjo), *Prueba de vida* (Taylor Hachford), *Black Mama* y *Mas allá del Mall* (Miguel Alvear) (<http://www.paralaje.xyz/mariana-andrade/>)

precariedad, con recursos propios y a través de procesos más intuitivos que formativos, así como conseguir, por medio de procesos de lucha gremial y después de tres décadas de *lobby* político, la aprobación de la Ley de Fomento del Cine Nacional.²⁴

Además, si bien no es el tema central, parte de esa investigación, junto con el documento “Mónica Vásquez: atreverse a dirigir es un acto de desobediencia”²⁵, de la misma autora, se pone sobre la mesa de discusión la permanencia de las estructuras patriarcales en el campo artístico laboral, al evidenciar en primera instancia, la poca presencia de mujeres en el sector, sobre todo en las áreas de dirección y técnicas, y por el contrario una concentración mayoritaria en los procesos organizativos, administrativos y de “cuidado” de los proyectos y los equipos humanos tras de ellos.

En el campo cinematográfico, al igual que en otras prácticas artísticas, tareas feminizadas relacionadas a la administración, la organización, producción, búsqueda de financiamiento, relaciones públicas, entre otras, responden a una división del trabajo cultural, atravesado por las relaciones complejas de poder y tienen su arraigo en perspectivas económicas del cuidado y los afectos, en labores que ejercen las mujeres en el espacio privado, y que tienen menor visibilidad que aquellas que se desarrollan en la esfera pública, ocupada mayoritariamente por las voces de “los creadores”.²⁶

Esta temática, que rige el presente proyecto de investigación, aunque centrado en el campo de las artes escénicas, es profundizada en la tesis “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)” de Gabriela Montalvo.

Para analizar la precarización y feminización del trabajo artísticos asociados a los espacios escénicos en Quito, Montalvo, parte de la pregunta: “¿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?”.²⁷

La autora repasa las consideraciones que ha tenido el trabajo artístico dentro de las epistemologías económicas. Establece que si bien a través de las diferentes olas de

²⁴ Ecuador, *Ley de Fomento del Cine Nacional*, Registro Oficial 202, 3 de febrero de 2006.

²⁵ Paola de la Vega, *Mónica Vásquez: atreverse a dirigir es un acto de desobediencia*, (Quito: Cinemateca Nacional, 2020).

²⁶ Paola de la Vega, *Gestión Cinematográfica*, 137

²⁷ Gabriela Montalvo, *Feminización del trabajo*, 14.

pensamiento, se atribuyó al arte cierta importancia, no es hasta 1991 que se le otorga un lugar dentro de la taxonomía económica, y durante todo este proceso siempre centrado en las leyes de oferta y demanda de las obras, excluyendo de los análisis y las consideraciones al trabajo del artista tras la obra.

El considerar fuera de los trabajos productivos al trabajo artístico está directamente relacionado al pensamiento binario propio de la modernidad. Dentro de esta lógica las actividades están divididas en productivas e improductivas. Para ser consideradas dentro de las primeras, el trabajador debe generar objetos que posean valor de uso, valor de cambio y generen plusvalía. Características que precisamente no poseen el trabajo doméstico, el trabajo artístico y de servicios (entre otros). Esta visión dicotómica también posicionó las características tradicionalmente asociadas a rasgos masculinos al campo productivo y las asociadas a rasgos femeninos al campo improductivo. Así se puede entender que el trabajo artístico se haya feminizado, lo que a su vez implica que se ha precarizado.

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.²⁸

Otro de los conceptos que Montalvo toma para explicar cómo a través de la economía clásica se invisibiliza el trabajo artístico es la noción de Marx de *trabajo subsumido*, donde se considera el trabajo artístico como aquel que está libre de las reglamentaciones del trabajo tradicional y por el contrario está vinculado con la libertad y el deseo. Así el artista (aquí se habla principalmente de los artistas escénicos independientes, autogestionados) convive entre la contradicción de la precariedad, su negativa de considerar a su propio quehacer artístico como un trabajo, y la incapacidad de valorarlo monetariamente. Se considera así que a más ganancia monetaria menor ganancia simbólica y, por lo tanto, menor valor de la obra/creación.²⁹ Por lo que no es extraño que socialmente se crea que el mismo hecho de

²⁸ *Ibíd.* 37

²⁹ En ese mismo sentido Bourdieu plantea que el desinterés de los artistas por el aspecto económico es lo que motiva el interés al interior del campo artístico, así afirma que “la 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” (Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, (Barcelona: Anagrama, 1995), 245). Para el autor el campo del arte opera a la inversa del campo

crear y trabajar en lo que moviliza tus pasiones es remuneración suficiente para el artista. Estas afirmaciones son reforzadas a través de lo que plantea Isabell Lorey, quien evidencia que los mismos trabajadores culturales anteponen esta falsa noción de libertad (para escoger en qué y a qué hora trabajar) sobre las realidades precarias donde se desarrolla este trabajo.³⁰

La condición de precariedad a la cual se refiere Montalvo posee varias características: inestabilidad laboral, informalidad, desprotección legal que a su vez implica el no acceso a derechos laborales como seguridad social, regulación de horarios, sueldo fijo, indemnizaciones, entre otros. A estas características le suma las contempladas por el colectivo *Precarias a la Deriva*, quienes, asumiendo también el campo cultural como un espacio feminizado, contemplan además características como la no separación de los espacios ni los tiempos entre el trabajo y la vida privada.³¹

La investigación de Gabriela Montalvo marca un buen inicio para entender y cuestionar las características del trabajo cultural en general del país. El escaso mapeo y datos sobre la situación laboral del sector audiovisual, así como de sus especificidades por campo de acción, imposibilitan proponer adecuadamente políticas públicas encaminadas no solo a

económico, es así como la pérdida monetaria supone una ganancia simbólica. “A partir de aquí cobra pleno sentido la noción del arte como “bien simbólico” pues es a partir de esta operación que es valorado, pero según principios que no remiten a intereses estrictamente económicos, sino a las disputas al interior del campo regido por sus reglas propias. Podría decirse entonces que la autonomía del campo del arte ha significado la institución de las “reglas del arte”, esto es los nuevos principios de legitimidad, de percepción, de apreciación y de reconocimiento en virtud de los cuales un objeto adquiriría el estatuto de lo artístico y aún más, en virtud de los cuales surgiría una nueva identidad social: el artista moderno”. (Cintia Lucila Mariscal, “Bourdieu y el arte. La construcción de un punto de vista”, *Question*, vol. 1 n° 37 (marzo 2013): 341, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/35457>).

³⁰ Lorey, para llegar a esta afirmación parte de los conceptos foucaultianos de “gubernamentalidad” y “biopolítica”. Al primer término Foucault también lo llama “artes de gobierno” y explica que las sociedades modernas “no consisten principalmente en aplicar medidas represivas sino en extender una disciplina y un control de sí «interiorizados». En el centro del problema de las técnicas de dominio gubernamental no se encuentra tanto la regulación exterior de sujetos autónomos y libres como la regulación de las relaciones mediante las cuales los denominados sujetos autónomos y libres se constituyen a sí mismos como tales. Y esto precisamente porque las técnicas de gobierno de sí surgen de la simultaneidad de sujeción y empoderamiento, de compulsión y libertad”. Actualmente las condiciones de trabajo normalizadas en las sociedades burguesas están perdiendo su hegemonía y “La precarización forma parte creciente de las técnicas de normalización gubernamental; el resultado de esta transformación neoliberal ha hecho que la precariedad haya pasado de ser una contradicción inherente a tener una función hegemónica”, es decir, las prácticas de resistencia a la seguridad normalizada, han favorecido la flexibilidad laboral, elegir cuándo, cuánto y para quién trabajar se relacionan con autonomía, libertad y autodeterminación, la preocupación no se centra en estar bien pagados/os porque la remuneración está en disfrutar del trabajo, lo que favorece al modelo neoliberal. (Isabell Lorey, “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”, *transversal.at*, enero 2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>).

³¹ *Precarias a la Deriva, A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*, (Madrid: Traficantes de Sueños, 2004).

mejorar la cantidad y la calidad de las obras/productos/servicios sino a contribuir a que el trabajo artístico posibilite para sus hacedores condiciones de vida digna.

Desde el campo académico encontramos varios esfuerzos importantes en dialogar y problematizar el trabajo cultural. Arte Actual FLACSO desde el 2011 realiza el “Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía”, espacio que nace para debatir sobre las tensiones existentes entre estos campos, mediadas por la falta de institucionalidad, políticas culturales, investigación, espacios de formación, creación y difusión, generalizada a todos los campos culturales en el país. Para el 2018 el encuentro denominado “Domestika, arte, trabajo y feminismos”, parte desde la línea teórica de la economía feminista, episteme que poniendo en el centro la “sostenibilidad de la vida” posibilita mejorar el entendimiento de las características y las relaciones entre arte, feminización y precarización del trabajo cultural.

Para el 2020, siguiendo esta línea de análisis, se propuso una nueva edición del encuentro bajo el título “Cara a cara, cuerpo a cuerpo” y con la curaduría de Gabriela Montalvo y Paulina León. Se generaron mesas virtuales de encuentro-diálogo con predominancia de voces de artistas, investigadoras, gestoras, venidas de varios rincones de Iberoamérica, para poner sobre la mesa las múltiples formas en las que se expresa la precarización en el campo cultural, exacerbada por una crisis económica y sanitaria mundial provocada por la Covid19. En este escenario se presentó la investigación “Termómetro Cultural”, primer producto resultado del Observatorio de Políticas y Economías de la Cultura, parte del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA) de la Universidad de las Artes.

Para esta primera entrega se expusieron los “Resultados de la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura”. De una muestra de 2500 personas, el 13% de los encuestados informó que su oficio cultural principal se encuentra en el espectro de las artes cinematográficas y audiovisuales. Si bien estos datos se analizaran minuciosamente más adelante, es importante resaltar primero la urgencia que tienen estas iniciativas pues como bien lo menciona Pablo Cardoso, director del Instituto, “la escasez de datos ha impedido que se elaboren estudios concretos y, consiguientemente, se formulen y definan políticas atinentes a su fomento y estímulos más efectivos”³². Las encuestas arrojaron, entre muchos

³² Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, *Resultados de la encuesta*, 4.

otros datos, que una de las principales características del trabajador cultural es el pluriempleo para sostener la vida y la misma práctica cultural; la falta de seguros médicos, y el aprendizaje del oficio de manera empírica.

Estas características, además, son corroboradas con los datos arrojados por la Cuenta Satélite de Cultura (CSC), realizada por el Sistema Integral de Información Cultural (SIIC) del Ministerio de Cultura y Patrimonio, donde se estima que durante el periodo analizado (2007 al 2018), tan solo 5,1% de los trabajadores culturales poseen un empleo adecuado, entiendo a este como “la situación en la cual las personas, trabajando más o menos 40 horas, perciben ingresos laborales iguales o superiores al salario mínimo, independientemente de su deseo o no de trabajar más”.³³

A través de estos datos duros que permiten ver la realidad de manera global se pueden entender y contextualizar testimonios individuales:

Hago cine, pero me vendría muy bien tener una afiliación al seguro social, acceder a los créditos del Estado, contar con un seguro médico, acceder a capacitaciones. Es decir, me parece una necesidad que mi trabajo sea reconocido en su sentido más básico ante el Estado [...] No se puede seguir esquivando un tema tan básico y fundamental como el reconocimiento de nuestro trabajo³⁴

En esos tiempos no había CNC³⁵ ni nada, así que invertíamos lo que ganábamos con otros trabajos [...] Filmamos durante cinco años, con un total de solo tres horas de material imagen, filmábamos al goteo, plano a plano, esperando los momentos precisos [...] en el proceso de edición viene el feriado bancario y nos quedamos sin recursos, pusimos la última plata que nos quedaba en la inscripción a un premio latinoamericano.³⁶

³³ Ministerio de Cultura y Patrimonio, *Cuenta Satélite de Cultura (CSC)*, (Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2019), 9.

³⁴ Isabel Carrasco Escobar y Eduardo Varas, “De que hablamos cuando hablamos de la Ley de Cine. Entrevista a Sarahí Echeverría”, *25Watts Revista de Cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, No. 5 año 2 (julio 2015): 36, https://issuu.com/revistadecine25watts/docs/revista_25watts_no.5.

Sarahí Echeverría se ha desempeñado en Producción Ejecutiva, coordinación de proyectos y producción general. Es directora y guionista de *Sé Morir*, *Inusa* y *Maneki Neko* (<https://www.plataformamua.com.ar/users/sarahi>)

³⁵ Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine) fue la institución creada a partir de la aprobación en el 2006 de la Ley de Fomento al Cine Nacional, primera institución estatal encargada de crear políticas públicas para fomentar la producción cinematográfica en el país. Entre sus atribuciones se encontraba la administración del Fondo de Fomento al Cine Nacional. Su creación posibilitó además que el Ecuador sea parte de organismos internacionales que fomentan la cooperación Iberoamericana. Con la aprobación de la Ley Orgánica de Cultura, en el 2016, se deroga la Ley de Cine y esta institución se convierte en el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA).

³⁶ Happy Together, “Directores y directoras de las películas destacadas conversan con 25 Watts. Una mirada íntima de regresar a ver el tiempo. Entrevista a Yanara Guayasamín”, *25Watts Revista de Cine de la*

Así, el presente trabajo de investigación pretende aportar con este esfuerzo realizado desde varios frentes, en el cuestionamiento de las relaciones y las condiciones laborales del sector cultural enfocado en el campo del audiovisual ecuatoriano, a través de la recopilación de los testimonios de las trayectorias y perspectivas de varias mujeres que a través de su trabajo cotidiano en la esfera pública y privada han logrado gestar ideas, encaminar proyectos y carreras propias y ajenas.

3. Economía feminista como eje analítico

Como se mencionó anteriormente, esta investigación busca analizar las formas en las que la división sexual del trabajo opera dentro del sector audiovisual ecuatoriano, lo que deriva en que las mujeres extrapolen los roles de cuidado asignados tradicionalmente a este género, desde el hogar hacia el campo laboral. Para entender esta problemática, es necesario establecer unos conceptos y un modelo analítico que permitan abordar la realidad desde una sólida perspectiva teórica. Es por esto que se ha tomado como eje principal para el análisis las teorías feministas³⁷ que se ocupan de las relaciones de poder entre hombres y mujeres, y de forma particular se considerará como marco analítico básico a las propuestas que se construyen desde la economía feminista.

Si bien este estudio no pretende hacer un análisis económico en estricto sentido, sí interesa visibilizar y problematizar las categorías que se plantean desde esta corriente. Además, interesa evidenciar cómo las mujeres cuyos empleos están relacionados con el cine

Casa de la Cultura Ecuatoriana No.9 año 5 (diciembre 2029): 24, https://issuu.com/revistadecine25watts/docs/25_watts_no_9.

Yanara Guayasamín es una directora de cine documental, entre sus principales proyectos se encuentran los cortometrajes: *Oficios milenarios* (1997-1998), *La mesa* (2006), *Table talk* y los largometrajes como: *Cuba, el valor de una utopía* (2007), *De cuando la muerte nos visitó* (2002) y el proyecto construido a través de cuatro películas sobre la vida de Isabel de Godín en proceso de postproducción. (<http://yanaraguayasamin.com/director/yanara-guayasamin>)

³⁷ Para esta investigación se entenderá por feminismos a “lo relativo a todas aquellas personas y grupos, reflexiones y actuaciones orientadas a acabar con la subordinación, desigualdad, y opresión de las mujeres y lograr, por tanto, su emancipación y la construcción de una sociedad en que ya no tengan cabida las discriminaciones por razón de sexo y género.” (Alda Facio y Lorena Fries, “Feminismo, Género y Patriarcado” en *Genero y Derecho*, La Morada Corporación de desarrollo de la Mujer, (Santiago de Chile: La Morada, 1999), 9). Además, se reconoce que no se trata de una corriente única y estática, sino que es diversa y plural, que se construye desde la interseccionalidad con otros sistemas de discriminación y subordinación.

y el audiovisual viven en condiciones de precariedad, desigualdad y exclusión en este sector de las artes.

Cuando se busca una definición de economía desde la teoría dominante, se hace referencia a la ciencia social que se encarga del estudio de las formas de administración de los recursos disponibles para satisfacer las necesidades humanas, teniendo en cuenta que esos recursos son limitados y, por lo tanto, poseen un valor. Esta visión ortodoxa ha dejado de lado a otras actividades humanas que están relacionadas directamente con el sostenimiento de la vida de las personas. La poca visibilización de estas actividades económicas han sido del interés del movimiento de mujeres. Desde la década de los 90 del siglo pasado, se empezó a hablar de una *economía feminista*, que comprende diversos puntos de vista, pero que tienen en común el hecho de cuestionar los puntos centrales de la economía como disciplina, así se ocupa de:

develar y criticar el sesgo androcéntrico de la economía y definir de manera más amplia lo económico, prestando fundamental atención a las actividades “invisibilizadas” históricamente y realizadas principalmente por las mujeres. Se propone así recuperar a las mujeres como agentes económicos y mostrar las relaciones de género como relaciones sociales de poder. Ello supone más que incluir a las mujeres en el marco de supuestos y axiomas legitimados en la disciplina, desafiar el orden social existente que el *mainstream* de la economía ha contribuido a “construir y legitimar sutil y cuidadosamente”.³⁸

De acuerdo con Amaia Pérez Orozco, la invisibilización de las mujeres dentro de la economía, se debe a que, por un lado, esta disciplina ha sido creada por hombres, que como sujeto epistemológico ha desarrollado un conocimiento y unos derechos en los que ha sido negada la presencia de las mujeres como agentes económicamente activos. Así mismo se ha encargado de establecer una marcada distinción entre lo económico y lo no-económico. El primer término se encuentra ligado a los mercados, estableciendo que el valor de cambio es la única forma de generar economía. Bajo esta misma lógica se considera trabajo solamente a aquel que es asalariado, por lo tanto, lo no-económico y el no-trabajo caen en la categoría de lo social.

Este proceso no ha sido neutral ante el género. Las dimensiones que se han erigido en económicas se han masculinizado, mientras que lo no-económico se ha creado mediante

³⁸ Alma Espino, *Economía feminista: enfoques y propuestas*, (Montevideo: Instituto de Economía, 2010), 2.

su identificación con los roles, espacios, intereses y características históricamente adscritos a las mujeres. Esta estructura discursiva va estrechamente ligada a la dicotomía público / privado.³⁹

Para esta autora las posturas ortodoxas y neoclásicas de la economía niegan la existencia de relaciones de género con una relevancia económica. Pérez Orozco considera que los conflictos existentes se encuentran en el campo de lo social que es considerado no-económico. Por otra parte, las visiones heterodoxas ligadas al marxismo establecen que existen determinados conflictos en la esfera económica que se dan principalmente por la lucha de clases, por lo tanto, las desigualdades de género también son colocadas en un segundo plano para estas corrientes de estudio. Es por esto que se ve la necesidad de abordar a la economía desde una visión feminista que evidencia el rol económico de las mujeres y elimine esta ausencia histórica.⁴⁰

Por otra parte, así como existen distintas posturas al interior del feminismo, existen diversas formas de hacer frente a la invisibilización de las mujeres en la economía. Pérez Orozco identifica tres grandes corrientes: la economía de género, la economía feminista de la coalición y la economía feminista de la ruptura. El primer caso constituye una postura que, si bien pone en evidencia la ausencia de las mujeres o su sub-representación tanto como sujeto epistemológico así como sujeto de estudio, no cuestiona los marcos desde los cuales se construye el conocimiento, solamente pretende que sean incorporados a ellos. Así por ejemplo, por un lado, se contabilizan y se hacen estudios sobre la cantidad de mujeres en los campos de saber como creadoras de conocimiento, y por otro, se analizan los impactos del trabajo doméstico dentro del trabajo asalariado de las mujeres, sin buscar otras causas y explicaciones más profundas.⁴¹

Por su parte, la economía feminista cuestiona las bases epistemológicas de la ciencia que se cimientan en la imparcialidad y objetividad del sujeto cognoscente, es decir, considera que no es real el hecho de construir un conocimiento sin que se tenga en cuenta el lugar de enunciación. El hecho de que la ciencia económica esté hecha por hombres refleja sus

³⁹ Amaia Pérez Orozco, “Economía del género y economía feminista ¿conciliación o ruptura?”, *Revista Venezolana De Estudios De La Mujer*, Vol. 10, N° 24, (enero - junio 2005): 46, http://handbook.usfx.bo/nueva/vicerrectorado/citas/ECONOMICAS_6/Economia/64%20a%20perez%20orozco.pdf

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ *Ibíd.* 46-9

intereses de género, así mismo ese conocimiento no está aislado de un entorno social, por lo tanto, cualquier producto va a estar atravesado por los conflictos sociales incluyendo los de género. En ese sentido, la economía feminista replantea la estructura masculinizada en la que lo monetizado es el centro del estudio, para ampliar su visión hacia los elementos femeninos invisibilizados y mostrar las relaciones de poder basados en género que subyacen las estructuras económicas.⁴²

Desde esta visión, existen dos corrientes de la economía feminista: la de la coalición que “pretende redefinir los conceptos fundacionales de economía y trabajo, recuperando el conjunto de actividades femeninas invisibilizadas –condensadas en el trabajo doméstico– y conjugar esta recuperación con los conceptos y marcos previos”⁴³. Esto permitió que se considerara una diversidad de actividades que no eran reconocidas por la economía, por lo que era necesario redefinir el concepto de trabajo⁴⁴ para que fuera incluido el trabajo doméstico y se analizaran las razones de su exclusión en las cuentas nacionales. Esto permite, a la vez analizar la división sexual del trabajo y determinar que no se trata de una cuestión casual o natural el desigual reparto del trabajo en el mercado y en los hogares.⁴⁵

La otra corriente, según manifiesta Pérez Orozco, es la economía feminista de la ruptura que sitúa “en el centro del análisis la sostenibilidad de la vida y explora las consecuencias de esto en el cuestionamiento de todas las concepciones conceptuales y metodológicas previas y, por otro, [atiende] no sólo a las diferencias entre mujeres y hombres, sino a las relaciones de poder entre las propias mujeres”.⁴⁶ Esto quiere decir que la postura de la economía feminista de la coalición invisibiliza la exclusión que viven las mujeres de otros contextos y otras realidades alejadas de la hegemonía occidental, sin reconocer las relaciones de poder que existen entre las propias mujeres y considera que esa visión sigue centrada en lo mercantil y masculino. Ante esto se propone como alternativa:

Centrar el análisis en los procesos de sostenibilidad de la vida, es decir, los procesos de satisfacción de las necesidades humanas. Producción y reproducción no tienen el mismo valor analítico, es más, la producción, los mercados, no tienen valor en sí mismos, sino

⁴² *Ibíd.* 49-50

⁴³ *Ibíd.* 50-1

⁴⁴ Al respecto de esta ampliación del concepto se trabajará más adelante.

⁴⁵ *Ibíd.* 51-3

⁴⁶ *Ibíd.* 53

en la medida en que colaboran o impiden el mantenimiento de la vida, que es la categoría central de análisis.⁴⁷

Después de lo expuesto, a lo largo de este trabajo se intentará, desde una perspectiva de la economía de género, analizar los espacios laborales ocupados por las mujeres en el sector audiovisual, la equidad de género existente en el sector, los puestos directivos que ocupan y las formas de reconocimiento de su trabajo creativo como parte de los equipos que posibilitan la concreción de las obras cinematográficas y audiovisuales. Así como, la conjugación de estas actividades laborales con el sostenimiento de la vida de sus familias, el cuidado de los hijos y el trabajo doméstico; y determinar, de qué manera, estas mismas actividades feminizadas son replicadas en el espacio laboral, especialmente por las productoras del cine y el audiovisual.

3.1. Trabajo y empleo como categorías diferenciadoras

Como se dijo anteriormente, la economía feminista hace una ampliación del concepto de *trabajo*⁴⁸, de tal forma que pueda incluir elementos que han sido históricamente excluidos de los estudios económicos ortodoxos, esto, debido que las actividades realizadas por las mujeres han sido consideradas como “no trabajo” dentro de esta disciplina. Por esto, para el presente trabajo de investigación vamos a entender al trabajo desde la perspectiva de Pérez Orozco, quien citando a Bosch et. al., lo considera como:

la práctica de creación y recreación de la vida y de las relaciones humanas. En la experiencia de las mujeres, trabajo y vida son la misma cosa. El trabajo nos permite crear las condiciones adecuadas para que se desarrolle la vida humana partiendo de las condiciones del medio natural.⁴⁹

Esto lleva a analizar nuevamente la categoría dicotómica de trabajo productivo y reproductivo. Como se mencionó, para la disciplina económica, el sostenimiento de la vida

⁴⁷ *Ibíd.* 54

⁴⁸ De acuerdo a Alma Espino “Los análisis económicos consideran el trabajo en el ámbito del mercado, ya sea asalariado (sector público y privado), por cuenta propia, formal e informal, en distintos sectores de la actividad económica; en todos los casos se trata de empleo, trabajo que se intercambia en el mercado y se remunera o por el cual se obtiene un ingreso. Ello da lugar a su valoración social y económica y a que se mida en las estadísticas”. (Espino, *Economía feminista*, 17).

⁴⁹ Orozco, *Economía del género*, 55

no estaba considerado dentro de los análisis que se realizaban y la economía de género vio al trabajo doméstico como una actividad que limitaba la inserción de las mujeres en el mercado laboral, considerando al trabajo reproductivo como algo improductivo y por lo tanto sin un valor. Sin embargo, parte de las reivindicaciones que ha realizado la economía feminista⁵⁰ es justamente reconocer el aporte que hace el trabajo reproductivo al sostenimiento del sistema capitalista, así Silvia Federici, siguiendo a Mariarosa Dalla Costa afirma que, contrariamente a lo que se dice desde la academia ya sea esta radical o liberal:

el trabajo doméstico y todo el conjunto de actividades esenciales para la reproducción de nuestras vidas, en realidad, constituyen un trabajo esencial para la organización del trabajo capitalista. Se trata de actividades que no solo producen comida o ropa limpia, sino que reproducen la fuerza de trabajo. Esto las convierte, en cierto sentido, en el trabajo más productivo del capitalismo. Sin él no podrían darse otras formas de producción.⁵¹

Actualmente, los espacios ganados por las mujeres en las diferentes esferas laborales son innumerables. Una de las críticas es que muchos de ellos replican las funciones simbólicamente asignadas a este género y que están vinculadas al trabajo doméstico y al cuidado, por lo tanto, son actividades menos valoradas social y económicamente. Esta visión permite evidenciar, cómo al interior del sector audiovisual las mujeres desarrollan sus actividades laborales y cuál es el reconocimiento que tienen por realizar ese trabajo.

⁵⁰ Como se ha dicho, la economía feminista ha querido revalorizar el trabajo realizado por las mujeres para el sostenimiento de la vida ampliando la visión que se tiene del trabajo doméstico. En ese sentido se ha ampliado su concepto, para por un lado, no encerrarlo en el espacio doméstico del hogar, ya que existen diferentes lugares donde se desarrolla. Así se prefiere el uso de trabajo reproductivo para señalar a “las actividades destinadas a atender el cuidado del hogar y de la familia”. (Pilar Carrasquer et al., “El trabajo reproductivo” *Papers: Revista de sociología*, no. 55, (1998): 96, doi:<http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.1934>). Así mismo se usa el término economía del cuidado para referirse a “aquellos elementos que cuidan o nutren a las personas, en el sentido de que les otorgan los elementos físicos y simbólicos imprescindibles para sobrevivir en sociedad. Así, el cuidado refiere a los bienes y actividades que permiten a las personas alimentarse, educarse, estar sanas y vivir en un hábitat propicio. Asociar el término cuidado al concepto de economía implica concentrarse en aquellos aspectos de este espacio que contribuyen a generar, valor económico. Es decir, lo que particularmente interesa a la economía del cuidado es la relación que existe entre la manera en que las sociedades organizan el cuidado de sus miembros y el funcionamiento del sistema económico (Corina Rodríguez Enríquez, “Economía del cuidado, equidad de género y nuevo orden económico internacional”. en *Del Sur hacia el Norte: Economía política del orden económico internacional emergente*, Alicia Girón y Eugenia Correa, (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2017), 230).

⁵¹ Andrew Sernatinger y Tessa Echeverría, “Entrevista a Silvia Federici”, *Ecos* No. 26 (marzo-mayo 2014): 2. https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Boletin_ECOS/26/entrevista-a-Silvia-Federici_A_SERNATINGER_T_ECHEVERRIA-.pdf

Así mismo, si bien se considera que tener esta visión tan amplia es útil para entender la relación del trabajo doméstico y su extrapolación al trabajo laboral, para esta investigación, también es necesario considerar ciertas especificidades que posee el trabajo cultural, por lo tanto, como punto de partida hay que tener clara la diferencia entre empleo y trabajo. Para esto se ha tomado la diferenciación que realiza Maurizio Lazzarato, quien afirma que el primero responde a las actividades remuneradas, y el segundo incluye las prácticas laborales invisibilizadas que desbordan los espacios y los tiempos habitualmente designados para los procesos productivos.

La duración de este último (empleo) no describe sino parcialmente el trabajo real que le excede. Las prácticas de «trabajo» de los intermitentes (formación, aprendizaje, circulación de saberes y competencias, modalidades de cooperación, etc.) pasa tanto por el empleo como por el paro, pero sin reducirse a ellos.⁵²

Además, así como la economía feminista de la ruptura identifica que existen relaciones de poder entre las propias mujeres, se debe identificar que al interior de los proyectos artísticos se establecen diversas relaciones marcadas por el género, la clase social, el nivel socioeconómico, el grado de escolaridad y el rol que ocupan dentro de las cadenas de mando. Esta consideración permite contextualizar las posiciones de enunciación de cada trabajadora del sector que participó de esta investigación, y su correlato con los procesos laborales individuales. Esta caracterización pone sobre la mesa el concepto de precarización laboral, noción transversal del presente estudio y se abordará más adelante. Así Lazzarato señala que:

Ninguna de las profesiones artísticas es una entidad homogénea sino un conjunto de situaciones fuertemente diferenciadas en su interior, por estatuto, salario, cobertura social, carga de trabajo, empleo. Trabajando en la misma profesión se puede ser rico y con garantías o pobre y en una situación de extrema precariedad. Entre estos dos extremos hay una gradación y una modulación casi infinita de situaciones y de estatutos.⁵³

⁵² Maurizio Lazzarato, “Las miserias de la “crítica artística” y del empleo cultural”, en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Proyecto Transform, (Madrid: Traficantes de Sueños, 2008), 117.

⁵³ *Ibíd.* 105.

3.2. Características del trabajo artístico y sus relaciones con la economía del cuidado

Como se ha dicho en los apartados anteriores, el trabajo realizado por las mujeres ha sido invisibilizado de múltiples formas, partiendo de la idea de que el trabajo de cuidar de la vida propia y del resto no constituye un “trabajo real”, hasta el hecho de que las actividades que se realizan por amor no requieren una compensación o un reconocimiento monetario; algo similar sucede con el arte. En muchos lugares es común escuchar la frase “trabajar por amor al arte”, esto en el fondo, lo que quiere decir es que el esfuerzo entregado, el tiempo dedicado, el conocimiento invertido en la producción de una obra o de un producto artístico no merecen otro reconocimiento más allá del capital simbólico que dicha actividad otorga al artista creador.

Para Silvia Federici (2017, párr. 15), “el trabajo de las mujeres ha sido invisibilizado. Esta desvalorización ha sido internalizada por nosotras también. Se piensa que los otros trabajos son superiores o más importantes, que nos dan más posibilidades”. Pensamos que este sentimiento se ha trasladado al trabajo en el arte. En los dos campos se ve una auto explotación, a nombre del instinto maternal en un caso, y de una vocación creativa en el otro.⁵⁴

Por mucho tiempo, el arte no ha sido considerado dentro de los análisis económicos, como lo manifiesta Montalvo, durante años, los economistas de diversas corrientes consideraron al arte como una actividad que no debía o podía ser analizada desde la seriedad que demanda esa ciencia, “es recién a partir de 1991 que la economía de la cultura obtiene su reconocimiento en la taxonomía de la producción académica”.⁵⁵

Pero ¿a qué se debe este poco interés? Principalmente a que está en duda su carácter productivo, al igual que se duda de la productividad del trabajo afectivo,⁵⁶ y por lo tanto, al estar por fuera del mercado que lo mide todo en unidades monetarias, se ha construido el imaginario de que el trabajo del artista (no necesariamente el producto/obra) no deben ser

⁵⁴ León, Montalvo y Troya, “Introducción”, 14

⁵⁵ Montalvo, *Feminización del trabajo*, 20

⁵⁶ Se define al “trabajo afectivo” como el trabajo que implica conectar con otra gente, intentar ayudar a los demás a alcanzar sus objetivos, cosas como el cuidado de los niños, el cuidado de las personas de tercera edad, los enfermos, o la enseñanza son todas formas de trabajo afectivo. Algunas son remuneradas, otras no.” (Nancy Folbre, “El trabajo afectivo”, *Transveral.at*, agosto 2008, párr. 1, <https://transveral.at/transveral/0805/folbre/es>).

“manchado” por el capital. Eso le haría perder su esencia, su “pureza”, pues su ganancia simbólica está justamente en alejarse de lo comercial, como se mencionó anteriormente.

El arte está alejado de las formas de producción tradicional que exige el capitalismo, está relacionado con la colectividad porque requiere articulaciones para crear (especialmente en las artes escénicas y el cine), así mismo está vinculado con la emotividad, la manifestación de sentimientos y afectos, esto hace que tengan características similares a los roles que tradicionalmente desempeñan las mujeres, por lo tanto, se podría considerar que el arte es también una actividad feminizada.

Estas formas alternativas (al modelo capitalista) de organización no son idénticas entre sí, pero tienen algunas características comunes: operan bajo mecanismos de auto administración y gestión, movilizan factores inmateriales a lo largo de todos sus procesos (imaginación, capacidad, compromiso y creación); a pesar de que son generadoras de valor agregado en sentido económico, tienen objetivos distintos al lucro y la acumulación.

Todas estas características ubican a estos procesos fuera del análisis económico tradicional. Esta exclusión, que parece azarosa e inofensiva, podría explicarse por la presencia de algunos aspectos y características que también se encuentran en el trabajo doméstico y de cuidados. Para la economía feminista, el pensamiento económico, al asociar el trabajo al mercado capitalista y al salario, “contribuyó de manera muy decisiva a la desvalorización económica del trabajo doméstico” (Federici 2004 citado en Carrasco, Bornerías y Torns 2011, 23), pero también de otras actividades asociadas con lo femenino.⁵⁷

Montalvo afirma que “las tareas relacionadas con crear, al igual que las de cuidar, están en el centro mismo de esa vida”⁵⁸, sin embargo, como se verá más adelante, dentro del trabajo artístico existen unas actividades que son aún más feminizadas que otras y, por lo tanto, menos valoradas, principalmente porque se las considera operativas y no creativas, como es el caso del rol que juega la productora⁵⁹ dentro de la creación de un producto audiovisual.

⁵⁷ Gabriela Montalvo, “La precariedad en el trabajo del arte desde la perspectiva de la economía feminista”, en *Doméstika: arte, trabajo, feminismos. 5to Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía; Arte Actual-Flacso Ecuador*, ed. Paulina León, Gabriela Montalvo Armas y María Fernanda Troya (Quito: Arte Actual-Flacso Ecuador / Ministerio de Cultura y Patrimonio/ Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, 2019), 52

⁵⁸ *Ibíd.* 54

⁵⁹ Debido a que este trabajo aborda el trabajo de las mujeres en la producción cinematográfica, se usará el término femenino, “la productora”, para referirse a todas las personas que desempeñan esa labor, independientemente de su género.

Antes de aterrizar el trabajo que realizan las productoras audiovisuales y cinematográficas, debemos contar con dos elementos más relacionados con el objeto de estudio de esta investigación: por un lado, está el concepto de feminización del trabajo, que es otro de los elementos guías del marco analítico aquí utilizado y, por otro, cómo esa feminización, desvalorización del trabajador artístico, genera una precarización.

3.3.Feminización del trabajo

En los apartados anteriores se ha expuesto sobre el aporte de la economía feminista para entender el rol de las mujeres en la producción, la ampliación del término trabajo para que abarque a todas las actividades que sostienen la vida, aunque estas, por lo general, no sean remuneradas, reconocidas y valoradas. Sin embargo, como se ha manifestado, el interés de este trabajo de investigación está alrededor de los lugares, espacios y condiciones en las que las mujeres desarrollan su trabajo en el sector audiovisual en el país. Para ello es necesario entender con claridad, a qué se refiere el término feminización del trabajo.

Según Kathleen S.G. Skott-Myhre

La feminización del trabajo se define como la expansión de aquellas tareas afectivas, relacionales y emocionales que son realizadas tradicionalmente por mujeres, siendo expandidas a lo largo de la fuerza de trabajo. Ellos argumentan que la distinción económica entre el trabajo productivo y reproductivo se está erosionando y que un peso nunca antes visto, cae sobre las mujeres de todo el mundo. Las mujeres deben llevar a cabo tareas emocionales tanto en el trabajo como en el hogar: “tender al resquemor, tejer relaciones sociales y por regla general dar cuidado y crianza”.⁶⁰

El entender la feminización, por un lado, permite analizar la incorporación de las mujeres al mercado laboral, identificar los puestos de trabajo que ocupan, las características de sus empleos y las formas en las que los desarrollan, y por otro, analizar las otras cargas de trabajo que realizan, las tareas de cuidado dentro del hogar y la familia y cómo esa combinación afecta la vida de las mujeres, reduce su tiempo de ocio y de creación artística, y contribuye a la precarización laboral.

⁶⁰ Kathleen Skott-Myhre, “La feminización del trabajo y el DSM-V”, *Teoría y Crítica de la Psicología* 7 (2016): 72, <http://teocripsi.com/ojs/index.php/TCP/article/view/122/116>

De acuerdo con Santillana, la feminización también significa desvalorizar, es decir, cuando se invisibiliza, se precariza, se empeora las condiciones de trabajo y se sobreexplota a los cuerpos que trabajan, se los vuelve domésticos, y como se ha dicho, lo doméstico está relacionado con lo femenino. Esa desvalorización produce que se cuente con trabajadores y trabajadoras a un precio más barato.⁶¹

Desvalorizar significa en muchos sentidos feminizar: el prestigio y el valor monetario son parte de un mundo masculino en donde la economía subordina a la política, las ciencias “duras” al arte. Mientras que vemos mujeres creativas desempleadas y precarizadas a las que pronto les salpica la abdicación de los poderes públicos en sus responsabilidades sociales relativas al cuidado y la atención a las personas dependientes. No es trivial que paralelamente a la tendencia de estos poderes auspiciada por un marco neoliberal, las mujeres se vean interpeladas a asumir (como antes, como siempre) los trabajos que reptan por el suelo, pocas veces considerados empleo, de cuidados, y atención social. Trabajos, en el mejor de los casos, envueltos en leyes de dependencia que feminizan su tarea y se les presentan como única o más viable alternativa laboral.⁶²

Como se dijo en el apartado anterior, el trabajo artístico y el cuerpo que crea están relacionados con los afectos, con lo emotivo, por lo tanto, también son feminizados. Así mismo, como se verá más adelante, el trabajo de la producción audiovisual y cinematográfica, al menos en el país, concentra en mayor número a trabajadoras mujeres, es decir, es un campo de trabajo ocupado principalmente por mujeres, y es precisamente este espacio el que se encarga del sostenimiento de la vida de las personas que intervienen en un proyecto audiovisual. Es por eso que, como se evidenciará con el trabajo de campo, esta investigación afirma que la producción es un campo altamente feminizado dentro del sector audiovisual.

⁶¹ Alejandra Santillana, “Feminismos del desborde: la materialidad del cuerpo que crea y la organización de la esperanza”, en *Doméstika: arte, trabajo, feminismos. 5to Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía; Arte Actual-Flacso Ecuador*, ed. Paulina León, Gabriela Montalvo Armas y María Fernanda Troya (Quito: Arte Actual-Flacso Ecuador / Ministerio de Cultura y Patrimonio/ Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, 2019), 77-8

⁶² Ana Cecilia Dinerstein, “Afirmación como negatividad. Abriendo espacios para otra teoría crítica”, *Conferencia magistral presentada en el Coloquio de Marxismo Abierto: 25 años del marxismo abierto. Reflexiones sobre teoría crítica y praxis revolucionaria*, (Puebla: 2017), 8, citado Alejandra Santillana, “Feminismos del desborde: la materialidad del cuerpo que crea y la organización de la esperanza” en *Doméstika: arte, trabajo, feminismos. 5to Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía; Arte Actual-Flacso Ecuador*, ed. Paulina León, Gabriela Montalvo Armas y María Fernanda Troya (Quito: Arte Actual-Flacso Ecuador / Ministerio de Cultura y Patrimonio/ Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, 2019), 79

3.4. Precarización del trabajo

El término *precariedad laboral*, en su concepción más básica y originaria, describe el trabajo que se realiza en condiciones inestables, “ya sea por la inexistencia de contrato, o por contratos por tiempo determinado”.⁶³ Si bien las discusiones en torno a las características de la precarización no son actuales, estas se renuevan a medida que las regulaciones laborales se inclinan hacia la flexibilización laboral, mismas que se disfrazan con sinónimos de libertad, oportunidad y emprendimiento.

La tecnologización y la globalización posibilitaron pasar del trabajo industrial al trabajo cognitivo o inmaterial, en términos de Michael Hard y Antonio Negri. Estos autores caracterizan a esta nueva forma de trabajo, que deja obsoleto la preponderancia del trabajo industrial, como “un orden cognitivo, de ideas, de producción de conocimiento y de relaciones que no requiere de la presencia física continua y estable de un trabajador asalariado bajo relación de dependencia”.⁶⁴ El desarrollo de esta teoría es fuertemente criticado por representantes de la economía feminista como Silvia Federici, pues tras la posición demasiado optimista de los autores, al considerar que el ineludible paso de un trabajo proletario al trabajo cognitivo posibilitaría y regularía, por sí solo, la explotación laboral, omitiría tensiones, desigualdades e invisibilizaciones históricas. Por el contrario, la preponderancia del trabajo cognitivo ha posibilitado la implementación de políticas en favor de la “flexibilización laboral, tercerización, contratación temporal, trabajo autónomo y de *freelance*”.⁶⁵

Solo para tener una referencia de la magnitud de estas políticas, en el Ecuador la tasa de subempleo para diciembre del 2019⁶⁶, se ubica en el 17,8%, del cual el 55% son

⁶³ Mariana Baratinni, “El trabajo precario en la era de la globalización. ¿Es posible la organización?”, en *Polis Revista de la Universidad Bolivariana*, Volumen 8, No 24, (2009): 18. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/polis/v8n24/art02.pdf>

⁶⁴ Paola de la Vega, “El trabajo afectivo y el trabajo instrumental en la precarización laboral de los actores culturales”, en *Doméstika: arte, trabajo, feminismos. 5to Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía; Arte Actual-Flacso Ecuador*, ed. Paulina León, Gabriela Montalvo Armas y María Fernanda Troya (Quito: Arte Actual-Flacso Ecuador / Ministerio de Cultura y Patrimonio/ Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, 2019), 62.

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ Según la “Encuesta Nacional del Empleo, Desempleo y Subempleo” elaborada por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC) se define a una persona subempleada como aquella que, durante la

trabajadores independientes⁶⁷. Del total de empleados (asalariados, independientes y no remunerados) el 60,1% no posee ningún tipo de seguridad social.⁶⁸

Bajo la realidad de estas cifras, el término de precarización sobrepasa la mera descripción de los espacios laborales, pues su consecuencia impregna todas las esferas de la vida. Por lo tanto, a lo largo del presente trabajo investigativo se entenderá como precariedad al “conjunto de condiciones materiales y simbólicas que determinan una incertidumbre vital con respecto al acceso sostenido a los recursos esenciales para el pleno desarrollo de la vida de un sujeto”.⁶⁹

Si bien es cierto que todos los seres humanos tienen la posibilidad, en algún momento de su vida, de enfrentarse a condiciones económicas de precariedad, existen sujetos históricos, que por su exclusión sistemática del mercado, sufren mayoritariamente esta condición. Así, como podremos ver en los capítulos siguientes de este estudio, las personas que se dedican al arte audiovisual y cinematográfico, en el país, al igual que muchos otros artistas, se enfrentan a condiciones de precariedad, como se ha dicho anteriormente, por una constante desvalorización del trabajo creativo; sin embargo, son las mujeres las que mayormente han visto esta exclusión.⁷⁰

En el período fordista había una clara división entre sujetos que lograban inscribirse en los procesos productivos y los sujetos excluidos de estos, principalmente las mujeres que

semana de referencia, percibieron ingresos inferiores al salario mínimo y/o trabajaron menos de la jornada legal y tienen el deseo y disponibilidad de trabajar horas adicionales. Es la sumatoria del subempleo por insuficiencia de tiempo de trabajo y por insuficiencia de ingresos.

⁶⁷ Se ha decidido tomar como referencia el 2019, ya que la crisis económica desatada a nivel mundial por la crisis sanitaria durante el 2020, hace que los datos de ese año tengan que pasar por análisis contextualizados.

⁶⁸ INEC, “Encuesta Nacional de Empleo, Desempleo y Subempleo (ENEMDU), Indicadores Nacionales”, *Instituto Nacional de Estadísticas y Censos*, diciembre 2019, https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/EMPLEO/2019/Diciembre/201912_Mercado_Laboral.pdf

⁶⁹ Precarias a la Deriva, “Léxico precario”, *imc_barcelona*, 20 de marzo de 2005, párr. 1, <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/172083/index.php>

⁷⁰ Silvia Federici en su libro “Caliban y la Bruja” expone la explotación social y económica de las mujeres y reconstruye los instrumentos legales y simbólicos originados en el paso del feudalismo al capitalismo, donde se evidencia la sistemática expulsión y prohibición de acceso a los espacios laboralmente remunerados y reclusión por estas imposibilidades legales y simbólicas a espacios de mucho trabajo pero no remunerados. (Silvia Federici, *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, (Madrid: Traficantes de Sueños. 2004)).

impedidas de trabajar dependían del salario masculino. Éstas, junto con los sujetos que no ingresaban dentro de los cánones establecidos de normalidad, eran altamente precarizados.

Para Lorey una de las formas que tuvieron los/as activistas de los movimientos sociales de los sesenta y setentas para cuestionar esta normalización fue a través de la ruptura de los modelos del trabajo tradicional.

Sus palabras clave eran: decidir por sí mismo en qué trabajar y con quién; elegir formas precarias de trabajo y vida en tanto en cuanto parecía posible una mayor libertad y autonomía, precisamente a partir de la organización del tiempo propio; y lo más importante de todo, autodeterminación. Con frecuencia, estar bien pagado o bien pagada no era una preocupación, porque la remuneración consistía en disfrutar del trabajo. Lo que preocupaba era poder desarrollar las capacidades propias.⁷¹

En este contexto se inscriben los trabajadores culturales-artísticos a quienes posicionamos en la categoría de Lorey *precarios para sí*. Esta línea de análisis es complementada a través de Remedios Zafra y la caracterización del trabajo cultural, donde se afirma que este campo de acción altamente feminizado se sostiene a través del trabajo *donado* no cuantificado, mal pagado o pagado simbólicamente que realiza el sujeto creativo o el que apoya a los mismos en nombre del *entusiasmo* que le genera o le debería generar que su vida productiva esté directamente vinculada con sus pasiones.

Si este sujeto apostara por iniciar el largo camino hacia un trabajo intelectual en el ámbito académico, creativo o cultural, pronto descubrirá que su entusiasmo puede ser usado como argumento para legitimar su explotación, su pago con experiencia o apagamiento crítico, conformándose con dedicarse gratis a algo que orbita alrededor de la vocación, infiriendo en un futuro que se aleja con el tiempo, o cobrando de otra manera (inmaterial), pongamos con experiencia, visibilidad, afecto, reconocimiento, seguidores y likes que alimentan mínimamente su vanidad o su malherida expectativa vital.⁷²

Este autogobierno⁷³ visto desde la esfera laboral implica que el cuerpo y las capacidades se conviertan en objetos vendibles como fuerza de trabajo. “Gobernarse,

⁷¹ Isabell Lorey, “Gubernamentalidad y precarización de sí: Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”, en *Producción cultural y prácticas instituyentes: Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Transform (Madrid: Traficantes de Sueños, 2008), 39.

⁷² Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, (Barcelona: Anagrama, 2017), 15.

⁷³ Como se mencionó anteriormente, el concepto clave para entender la construcción teórica de Lorey es del de gubernamentalidad biopolítica, es decir, una forma de autogobierno que regula a los sujetos, normalizando ciertas actitudes, conductas y deseos, en este caso, en beneficio de las políticas laborales de flexibilización y precarización.

controlarse, disciplinarse y regularse significa, al mismo tiempo, fabricarse, formarse y empoderarse, lo que, en este sentido, significa ser libre. Sólo mediante esta paradoja pueden los sujetos soberanos ser gobernados”⁷⁴.

Lo expuesto anteriormente sirve de introducción para entender de manera general una de las características principales, ya no solo para el campo cultural o académico sino expandido a otros, en los que la precarización es disfrazada con atributos de libertad, autonomía y emprendimiento, se convierten en las formas más potentes de continuidad del sistema capitalista.

3.5.La producción audiovisual y su componente creativo

El único hombre que parece no tener nada que hacer [en el rodaje] sino responder a las preguntas ahora y después, mirando aprehensivamente su reloj es el productor [...]. Parece el único no combatiente en el set.⁷⁵

Uno de los primeros asuntos que escuché cuando tuve la oportunidad de integrar equipos de trabajo con productoras de mucha experiencia, como Giga Jaramillo⁷⁶, fue que “una producción es buena cuando no se siente”; eso significa que el equipo de producción, durante la etapa de preproducción, tuvo la capacidad de resolver todas las necesidades del proyecto y, además, adelantarse a los posibles problemas, para tener bajo la manga varios planes de acción, dependiendo del tipo de inconveniente desarrollado en set. Significa, además, que una vez que la máquina camina, el trabajo de la productora es casi imperceptible, primero frente a la pantalla y, no en pocos proyectos, también para el resto del equipo de trabajo. Este poco reconocimiento se origina desde la perspectiva de Alejandro Pardo, en

⁷⁴ Isabell Lorey, *Gubernamentalidad*, 40.

⁷⁵ Alejandro Pardo, “El productor creativo: ¿tautología o excepción?”, en *El productor y la producción en la industria cinematográfica. Actas del II Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico*, eds. Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009), 47.

⁷⁶ Giga Jaramillo es una productora de cine con gran experiencia dando servicios de producción a proyectos internacionales en el Ecuador. Así, ha trabajado como coordinadora de producción en *The dancer upstairs* (Jhon Malkovich), *María llena eres de gracia* (Joshua Marton), jefe de producción en *Getuige* (Hanro Smitsman), *Measuring the World* (Detlev Buck) y realizando la jefatura de producción de películas nacionales como *El Facilitador* (Victor Arregui) y *Feriado* (Diego Araujo). Además, ha trabajado como docente del INCINE y actualmente del Instituto Superior Universitario de Artes Visuales (IAVQ) (<https://www.imdb.com/name/nm1976653/>)

primer lugar, por la difusa y polisémica concepción del rol de la productora, dado sobre todo porque su quehacer combina un sin número de actividades y capacidades.

El trabajo [de la productora] ha abarcado tanto competencias financieras y administrativas como creativas, sin existir - desde un punto de vista conceptual - un obligado predominio de uno u otro sentido; sólo la evolución experimentada por la propia industria, así como las aptitudes de quienes han desempeñado este oficio, han inclinado la balanza en favor del saber técnico o, por el contrario, de la capacidad creativa, siendo ésta última la cualidad menos común.⁷⁷

En nuestro contexto la balanza en cuanto a las características que se le da a una productora tiende a orientarse hacia lo administrativo operativo, pues éstas suelen venir del ejercicio que realiza el área de producción en la etapa de rodaje de un proyecto, que teniendo una gran importancia, es la quinta⁷⁸ parte de la cadena productiva.

Se podría decir que se encarga del equipo, que el equipo tenga todas las cosas necesarias para poder hacer su trabajo, que esté bien, que pueda llegar, que pueda irse, la parte de la comida, o sea, todo lo que es el bienestar del *crew* como tal.⁷⁹

Esta afirmación revela la visión generalizada de la producción como un área operativa desvinculada de los procesos creativos. “El corolario de esto es que los que se consideran creativos no quieren dedicarse a la producción; quieren dirigir y escribir, porque les parece que así van a ser reconocidos como creativos”.⁸⁰ Normalmente, se considera que el director/a es la cabeza creativa dentro de un proyecto cinematográfico, dejando de lado la contribución creativa que todos los otros departamentos realizan en la construcción de la obra final.⁸¹

Para poder ubicar a la figura de la productora a la que nos referiremos a lo largo del presente trabajo, es indispensable realizar una identificación de los tipos de productoras que

⁷⁷ Alejandro Pardo, “El productor creativo”, 48.

⁷⁸ Para identificar las fases por las que debe pasar un proyecto cinematográfico o audiovisual desde la creación de la idea inicial hasta su visualización pública, se ha tomado como referencia las etapas que se considera desde la distribución de los fondos públicos para el fomento del cine nacional donde se establecen las siguientes etapas: escritura de guion, desarrollo, preproducción y rodaje, post producción y distribución.

⁷⁹ Emilia Patiño Carreño, entrevistada por la autora, 01 de diciembre de 2020.

Emilia Patiño es asistente de dirección, asistente de arte y directora, entre sus trabajos se encuentran los cortometrajes “Salutem” y “Laura”.

⁸⁰ Alejandro Pardo, “El productor creativo”, 54

⁸¹ En este punto es importante tomar la diferenciación que realiza Alejandro Pardo sobre los conceptos de creación y creatividad “creador se reserva para aquella mente que da origen a una idea, historia o película (habitualmente el guionista y el director), y el término creativo calificaría a aquel talento que actúa sobre esa materia prima, desarrollándola o ayudando a plasmarla en imágenes y sonidos (productor, director de fotografía, director artístico, montador, etc.)” (Alejandro Pardo, “El productor creativo”, 61)

participan dentro de los diferentes procesos en la vida de un proyecto cinematográfico. En este mismo esfuerzo por identificar las diferentes clases de una productora, Pardo establece cuatro categorías con las siguientes características:

- *Productora ejecutiva*: proporciona los elementos básicos para iniciar la producción, esto puede ser recursos financieros, de derechos sobre la historia, o en el caso de los sistemas de estudio, es la que selecciona la historia y, por lo tanto, tiene la autoridad máxima sobre ésta y su proceso, aunque su trabajo en el set es limitado.
- *Productora asociada*: Empresa o persona externa al equipo principal del proyecto que invierte en la realización del proyecto, puede ser con recursos económicos o servicios.
- *Directora de producción* (line producer): Es incorporada al inicio de la etapa de pre-producción y es la encargada de organizar, planificar y supervisar la correcta ejecución del proyecto filmico.
- *Jefa de producción* (producer manager): Bajo la directora de producción, se encarga de las tareas específicas que le designe, pero siempre orientados al funcionamiento del set.⁸²

Esta caracterización, aunque orientadora, viene desde una práctica anglosajona y europea, que, en la mayoría de los casos, no se ajusta a la configuración de los proyectos que se desarrollan en el país. Por lo tanto, es necesario realizar varias precisiones más asentadas a nuestra realidad.

En Ecuador, los proyectos generalmente nacen desde los y las directores/as que a su vez cumplen el rol de guionistas⁸³. Con una versión de guion medianamente trabajada, y si

⁸² El equipo de producción en la etapa de rodaje está compuesto además por: locacionista, coordinador/a de producción, asistentes de producción, *runners*. El número y las funciones que cada uno desempeña depende de la magnitud y los recursos del proyecto.

⁸³ Para poder ilustrar esta característica se ha tomado algunas de las fichas técnicas de las películas incluidas en el catálogo del 2014 elaborado por el ex Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador: *Alba* (ficción) guion y dirección por Ana Cristina Barragán, *Alberto Spencer, ecuatoriano de Peñarol* (documental) guion y dirección Paúl Venegas y Nelson Scartaccini, *Alfaro vive carajo* (documental) guion y dirección Mauricio Samaniego, *El conejo Velasco* (documental) guion y dirección Pocho Álvarez, *Feriado* (ficción) guion y dirección Diego Araujo, *Flores negras* (ficción) guion y dirección Gabriela Karolys, *La Llamada* (ficción) guion y dirección David Nieto, entre otras (Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, *Catálogo 2014*, (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2015), <https://issuu.com/sebasortiz6/docs/publication>)

la intención es desarrollar los proyectos ya sea aplicando a fondos, laboratorios o mercados, es necesario contactar a una productora, pues esta figurará como representante ante las diversas instituciones. Esta productora, que acompaña desde la etapa de desarrollo, que guía en los procesos de maduración, una vez conseguido los recursos (por sus propias gestiones o por la contratación de un tercero), que configura el equipo base del rodaje y supervisa su correcto desarrollo, y que permanece además en la etapa de edición y distribución, es a la que nos referimos a lo largo del presente trabajo de investigación.

En muchas ocasiones, el proceso de escritura y desarrollo de un proyecto es, un proceso creativo conjunto, donde la persona que asumirá posteriormente el rol de productora, tuvo desde un inicio, una participación activa en la construcción misma de la historia, como ejemplo podemos mencionar los proyectos: “La bisabuela tiene Alzheimer” y “Gafas Amarillas” escritas por Iván Mora e Isabel Carrasco, dirección Iván Mora, producción Iván Mora e Isabel Carrasco en el primer caso e Isabel Carrasco para el segundo.

Pero aún si se vincula al proyecto en una etapa posterior, como se ha mencionado, su trabajo conlleva un despliegue de capacidades, entre ellas la creativa, para poder conjugar tanto el personal humano, los recursos, los tiempos y las condiciones que permitirán concretar la obra. Por lo tanto, su opinión y capacidad de toma de decisiones dejan su impronta en el producto final, así como los demás miembros del equipo, pues se entiende al cine como un arte colectivo, “una película [...] llega a existir gracias a un esfuerzo conjunto en el que todas las contribuciones tienen el mismo grado de permanencia”⁸⁴.

Con esta consideración, se responde fácilmente el cuestionamiento central de la tesis de Pardo, “hasta qué punto puede hablarse de creatividad en la producción de películas; y, en segundo término, de qué modo se ejerce”.⁸⁵

“La creatividad que un productor ejerce en un proyecto depende de hasta qué punto se involucre en cada una de estas fases [creativas]”⁸⁶, lo cual dependerá a su vez de la visión y la predisposición de la contraparte. Sin embargo, como lo menciona Anahí Hoeneisen la relación dirección – producción es indispensable para que un proyecto funcione: “El

⁸⁴ Alejandro Pardo, “El productor creativo”, 58.

⁸⁵ Alejandro Pardo, “La creatividad en la producción cinematográfica”, *Comunicación y Sociedad*, Vol. III, Núm. 2 (2000): 228, <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/download/36389/31483>.

⁸⁶ Alejandro Pardo, “El productor creativo”, 57-8

productor es el dueño de la cinta, y el director es el dueño de lo que pasa dentro, así de inseparable es la relación”⁸⁷

3.6.La producción audiovisual y cinematográfica como parte de las industrias culturales

Como se mencionó en el apartado anterior, en Ecuador, la forma de hacer cine y audiovisual difiere de los modos en los que se produce en los países con una industria consolidada. Sin embargo, no por esto se puede dejar de analizar a este sector dentro de las industrias culturales, creativas o sujetas a los derechos de autor,⁸⁸ puesto que, aun cuando el cine ecuatoriano se sigue realizando con recursos limitados y alcance reducido, su funcionamiento y aspiración, por lo menos desde la mirada de la institucionalidad cultural, es funcionar de manera industrializada.⁸⁹

Desde hace varios años ha surgido el interés por incentivar la producción y reproducción artística y cultural, debido a que se ha visto que posee varios beneficios en materia económica, como por ejemplo aportar valor agregado, generar empleos directos e indirectos, atraer turismo y generar recursos sustentables a largo plazo.⁹⁰ Además se ha evidenciado su aporte a las finanzas nacionales. De ahí que los países industrializados hayan

⁸⁷ Anahí Hoeneisen, entrevistada por la autora, 16 de enero 2021. Anahí Hoeneisen es una guionista, actriz, productora y directora de cine, a codirigido junto con Daniel Andrade las películas *Esas no son penas* (2007) y *Ochentaysiete* (2014). Como actriz ha participado en los largometrajes *La Llamada* (David Nieto), *Rómpete una Pata* (Victor Arregui), *Agujero Negro* (Diego Araujo), *Lo Invisible* (Javier Andrade, por estrenar), actualmente es docente de la Universidad de las Américas UDLA (<https://www.udla.edu.ec/2020/09/23/te-presentamos-a-anahi-hoeneisen-nuestra-nueva-directora-de-la-escuela-de-cine/>).

⁸⁸ De acuerdo a la UNESCO, todas estas industrias “comparten un núcleo común: la creatividad que da origen a los bienes y servicios de estas industrias. Todos coinciden en vincular dimensiones abstractas, como la cultura y el arte, con otras tan concretas como la industria, la economía o el mercado, y las articulan, de una manera u otra, con la propiedad intelectual y el derecho de autor, en especial.” (UNESCO, *Políticas para la creatividad: guía para el desarrollo de las industria culturales y creativas*, (Buenos Aires: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura 2010), 18, http://www.lacult.unesco.org/docc/UNESCO_Guia_por_una_economia_creativa.pdf)

⁸⁹ La industrialización del cine en el Ecuador es un tema que aún genera mucho desacuerdo entre actores del sector. Varias de las entrevistadas para esta investigación no consideran que, por un lado, hemos llegado al nivel para considerarnos industria y otras no consideran que desde la institucionalidad se deba promover la industria naranja, pues subordina la creación y los derechos culturales a las cuantificaciones económicas.

⁹⁰ UNESCO, *Políticas para la creatividad*, 20

invertido en incentivos para el desarrollo de estas actividades económicas y desde varios frentes, se incentive el apoyo a las industrias creativas y culturales en las economías emergentes como la ecuatoriana.⁹¹

Para entender mejor a que hace referencia el término industrias creativas, culturales o relacionadas con el derecho de autor, se tomará el concepto propuesto por la UNESCO, por ser más amplio y abarcativo. Para esta organización estas industrias “son los sectores de actividad que tienen como objeto principal la creatividad, la producción o reproducción, la promoción, la difusión y la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial”.⁹² Bajo este concepto, el cine y el audiovisual forman parte de este tipo de actividades económicas.

Ahora es importante entender a qué se refiere la industria, en términos generales y por qué es relevante para esta investigación. Cuando Adorno y Horkheimer⁹³ hablaban de las industrias culturales, se referían, entre otros aspectos a que los productos creados para la difusión a través de la radio, el cine y la televisión, al estar dirigidos a millones de personas requieren de métodos de reproducción, que deben estar estandarizados, para atender a esas demandas casi idénticas, lo que exige forzosamente una organización y una planificación de la gestión.⁹⁴

Esto implica, como en cualquier industria, una división y especialización del trabajo, que en el caso del cine, como se ha dicho anteriormente, está altamente jerarquizada. es así que son los directores y directoras quienes gozan de mayor autoridad y prestigio en comparación con otros miembros del equipo.

⁹¹ Existen varios instrumentos internacionales que protegen y comprometen a los Estados a fomentar y apoyar el desarrollo artístico y cultural, entre los que se destacan Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005), que tiene como uno de sus objetivos “figura favorecer la emergencia de sectores culturales dinámicos en los países en desarrollo a través del fortalecimiento de las industrias culturales” (Ibíd. 14).

⁹² Ibíd. 18

⁹³ Theodoro W. Adorno, y Max Horkheimer, “La Industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en Theodoro W. Adorno, y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Ediciones Akal, 2007), 133-82

⁹⁴ Theodoro W. Adorno y Max Horkheimer, “La production industrielle de biens culturels”, en *La dinieclique de la raison*, (París, Gallimard, 1974), 163, citado Armand Mattelart y Jean Marie Piemme, “Las Industrias culturales: génesis de una idea”, en *Industrias Culturales: El futuro de la cultura en juego*, Aria Anverre, et. al, (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 63, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000135399>.

En el caso ecuatoriano, como se explicó en el apartado anterior, aún no se ha llegado a un nivel de industrialización del cine, en el que se pueda ver con claridad la especialización de cada uno de los puestos de trabajo, especialmente los que están relacionados con la producción; sin embargo, por la propia naturaleza de esta actividad económica, se requiere, por un lado, de una división y jerarquización de las funciones y, por otro, de un nivel de especialización (aún cuando esta especialización sea de carácter empírico y no académico) para el desarrollo de las actividades.

Estas características hacen que exista unas cadenas de mando muy marcadas que generan que unas actividades sean menos valoradas sobre otras, como es el caso de la producción. A esto hay que sumarle el hecho de que la sociedad ecuatoriana aún mantiene altos niveles de machismo y otras formas de discriminación, que provocan la invisibilización del trabajo femenino o la necesidad de que las mujeres tengan que hacer un esfuerzo extra para demostrar que son merecedoras de los puestos de trabajo a los que acceden.

Esto, además, genera que las productoras, sean, por un lado, poco valoradas y reconocidas como parte del equipo creativo que permite la consecución de un proyecto filmico, y por otro, que deban, también, entregar parte de su energía y tiempo en el cuidado de la vida del equipo que trabaja en determinada producción, incluso por fuera de las actividades laborales.

La presente investigación busca precisamente evidenciar la forma en la que al interior de la organización del trabajo audiovisual y cinematográfico, operan procesos de industrialización que hacen que exista una marcada jerarquía en los puestos de trabajo y cómo eso repercute en la invisibilización de las mujeres, quienes, además, deben realizar otras actividades por fuera de la exigencia laboral.

4. Estrategia de investigación y trabajo de campo

Esta investigación parte de una revisión bibliográfica de las líneas teóricas que sustentan el presente trabajo investigativo de manera general y en específico los que han logrado conjugar las relaciones y las tensiones entre arte, cine, trabajo, economía, trabajo de cuidados, precarización y feminización.

Se ha recogido de igual manera los datos cuantitativos existentes en diversos instrumentos de medición estadística, respecto a temas macros a través de, por ejemplo, la Cuenta Satélite del Trabajo No Remunerado. Específicamente con respecto al mapeo del sector cultural del país, a través de la información levantada por la Cuenta Satélite de Cultura del Sistema Integral de Información Cultural, por el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, programa gestionado desde la Universidad de las Artes e investigaciones particulares como el realizado por Pablo Cardoso en su estudio “La contribución económica de las industrias relacionadas con el derecho de autor en el Ecuador”.

Esta investigación también se ha valido de los datos proporcionados por la Dirección de Cinematográfica y Audiovisual del Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación. Información que ha permitido realizar una lectura sobre las líneas de fomento generadas, los montos entregados, la cantidad de beneficiarios/as y evidenciar si existe o no paridad en la aplicación y distribución de estos recursos.

Ha incorporado información levantada y generada por los diversos gremios y formas asociativas que conforman el sector audiovisual del país, en su esfuerzo de encontrar caminos y estrategias para mejorar los recursos, las relaciones y las condiciones de los espacios laborales.

Como el propósito de esta investigación es identificar la problemática y reconocer las trayectorias de las mujeres del sector audiovisual y del cine local, se optó por implementar una metodología cualitativa en la recopilación de información primaria, puesto que, permite poner énfasis en la visión que los diferentes actores tienen de la realidad y posibilita realizar un análisis del contexto en el cual se desarrolla, centrando la atención en las relaciones que se establecen.

Además, la metodología seleccionada permite hacer un muestreo teórico de los actores sociales a los cuales se aplican las técnicas de levantamiento de información, este muestreo posibilita comparar sitios, contextos y actores, privilegiando la calidad de los informantes antes que la cantidad de los mismos. Con esto se obtiene un conocimiento profundo de ciertos aspectos e inferir una realidad mayor y generalizable.⁹⁵

⁹⁵ Charles Ragin, *La construcción de la investigación social: Introducción a los métodos y su diversidad*. (Bogotá: Siglo del Hombre, 2007), 169-70.

Así mismo, dentro de los múltiples métodos de recopilación de información primaria se ha optado usar dos técnicas principalmente: por un lado, se realizó un sondeo de opiniones sobre el trabajo de las productoras audiovisuales y cinematográficos en el país, a través de entrevista cualitativa, puesto que:

Proporciona una lectura de lo social a través de la reconstrucción del lenguaje, en el cual los entrevistados expresan los pensamientos, los deseos y el mismo inconsciente; es, por lo tanto, una técnica invaluable para el conocimiento de los hechos sociales, para el análisis de los procesos de integración cultural y para el estudio de los sucesos presentes.⁹⁶

De igual forma, para la parte central de esta investigación se realizaron entrevistas biográficas con la intención de hacer una reconstrucción de su trayectoria e identificar los cambios que se han dado en el ejercicio laboral del cine en el Ecuador. Se ha optado por ésta técnica puesto que:

Una historia de vida pretende captar la totalidad de una experiencia biográfica, los cambios en la vida, sus ambigüedades, sus dudas, sus contradicciones, la visión subjetiva y las claves que permiten la interpretación de fenómenos sociales que acompañan la vida del sujeto.⁹⁷

Para la realización de estos dos tipos de entrevistas se diseñaron guías de preguntas adaptadas a cada tipo de actor clave. Cada guía contó con preguntas abiertas relacionadas con aspectos como las relaciones de poder basadas en género que se encuentran dentro de los espacios laborales del sector audiovisual y cinematográfico, la precarización laboral, los espacios laborales ocupados por las mujeres y la combinación con las actividades de cuidado, así como en el reconocimiento de sus trayectorias y el trabajo de otras mujeres dentro de las áreas de producción, dirección y técnicas.

Para esto se seleccionó a mujeres de distintas edades que han centrado su vida profesional en el campo artístico audiovisual, para, a través de entrevistas en profundidad, conocer sus carreras, sus contribuciones al sector, las luchas que han tenido que desarrollar,

⁹⁶ Fortino Vela Peón, “Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa”, en *Observar, Escuchar y Comprender: sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, edit. María Luisa Tarrés. (México: Colegio de México, 2013), 63.

⁹⁷ Ramón Reséndiz García, “Biografía: proceso y nudos teórico-metodológicos”, en *Observar, Escuchar y Comprender: sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, edit. María Luisa Tarrés. (México: Colegio de México, 2013), 128

así como su perspectiva sobre los roles de cuidado generados en sus distintos espacios laborales y lo que se espera para un futuro tanto a nivel personal como para todo el sector.

Se decidió además ampliar el campo de acción hacia mujeres trabajadoras del sector audiovisual de otras áreas, pues su trayectoria y sus aportes sobre todo en los procesos organizativos se considera de gran valor.

Con la información levantada, se procedió a sistematizar a través de la identificación de temas recurrentes y visiones similares sobre las condiciones laborales del sector audiovisual. Así mismo se procuró establecer una línea de continuidad en cuanto a los logros, avances y reivindicaciones que han hecho las mujeres en cada uno de sus espacios.

Con base en el marco analítico construido y la información primaria sistematizada, en el siguiente capítulo se presentan los elementos recurrentes en las entrevistas. Para ello se han construido diversos bloques temáticos en los cuales se procura incluir los testimonios de mujeres de diversas edades para entender las continuidades o rupturas en cada una de las problemáticas identificadas.

Capítulo II

Cosas de floreros y paletas de color: la participación de las mujeres en el sector audiovisual

Una vez planteado el marco analítico y conceptual desde el cual se aborda esta investigación, en este capítulo se analizarán las distintas formas de participación de las mujeres en el sector audiovisual y cinematográfico en el país, a través de una identificación de problemáticas generales que surgieron durante el levantamiento de información primaria y que además coincide con otros análisis realizados previamente.

Este capítulo parte de una contextualización, en la cual se puede entender de manera muy general la transformación del sector cinematográfico y audiovisual nacional y los intentos por consolidar una industria dentro del país. Así mismo se presentan algunos datos cuantitativos que permiten entender el aporte del sector a la economía y las condiciones laborales existentes, aunque este último punto se desarrollará en el capítulo tres de esta investigación.

Posteriormente se abordará, desde la perspectiva de las personas entrevistadas, la feminización de la producción audiovisual y cinematográfica, las distintas formas de conjugar una carrera profesional y los roles de cuidado del ámbito familiar y doméstico, las violencias de género que se presentan en el sector y las diferentes estrategias para hacer frente a las mismas, entre otros temas comunes que han surgido al momento de procesar la información primaria. Todos estos datos serán contrastados con literatura académica relevante.

1. El sector audiovisual y cinematográfico en el Ecuador: algunos datos relevantes

En los últimos años se han realizado varios intentos por consolidar las historias y memorias del cine nacional, sin embargo, cada vez que se revisa un documento diferente, la mayoría hace referencia a la poca investigación, sistematización y publicación de documentos sobre el cine y el audiovisual ecuatoriano. Sin duda uno de los trabajos más

reconocidos es el de Wilma Granda⁹⁸ que hace un recorrido histórico desde 1874, año en el que Teodoro Wolf, presenta imágenes sobre geología y geografía europeas a un grupo de estudiantes universitarios, hasta el 2006, año en el que entra en vigencia la Ley de Fomento al Cine Nacional.

Ese trabajo hace un recorrido tanto por los filmes realizados, así como por los espacios de difusión y fomento creados, mientras que documentos como el de Christian León⁹⁹ hacen un recorrido más centrado en las obras cinematográficas, con especial énfasis en el documental, y Paola de la Vega¹⁰⁰ da una mirada de un período específico de la historia del cine nacional (1977-2006), desde la propia voz de los protagonistas, centrando su interés en las formas y medios de hacer cine en esa temporalidad.

Así mismo, los trabajos consultados hacen referencia a que existen estudios sobre problemáticas específicas del cine nacional, sin embargo hacen falta análisis más profundos y extensos de la “industria”¹⁰¹ nacional. La presente investigación no pretende subsanar esa necesidad, aunque coincide en que se debe profundizar el análisis, no solamente desde la cantidad y calidad de las piezas audiovisuales que se producen en el país, sino poniendo énfasis en las relaciones de poder que se establecen al interior del campo de producción del audiovisual, de las condiciones laborales que se han generado y del impacto de las políticas públicas diseñadas para el fomento cinematográfico nacional, con el fin de evaluar sus resultados y tomar los correctivos necesarios para impulsar al sector.

⁹⁸ Wilma Granda, “Cronología del cine ecuatoriano”, *Revista Nacional de Cultura*, No. 10, (2007) <https://es.calameo.com/read/001205814424c2b976446>

⁹⁹ Christian León, *Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador*, (Quito: La Caracola, 2010).

¹⁰⁰ Paola de la Vega, *Gestión cinematográfica*.

¹⁰¹ Como se analizó en el capítulo anterior, la industria creativa, de la que forma parte el cine, implica no solamente la materialización de la creatividad individual, el talento en un producto o servicio, sino que además, como cualquier otra industria, tiene la potencialidad de producir riqueza y empleo a través de la explotación de esa creación, que está sujeta a la propiedad intelectual. (UNESCO, *Políticas para la creatividad*.) En el país, el cine y el audiovisual no han logrado desarrollarse en esa medida, por lo que no se la concibe aún, como una industria en este sentido amplio.

1.1. Las primeras filmaciones

La invención del kinestocopio primero y del cinematógrafo después, transformaron el mundo del espectáculo para siempre. En Ecuador, como en el resto del mundo, las primeras proyecciones de imágenes en movimiento se hacían a modo de espectáculos curiosos en la calle. Guayaquil, por ser el puerto de ingreso a la nación fue la primera en tener una proyección de este tipo en 1901. En esa ocasión se pudo observar pasajes bíblicos y acontecimientos relevantes como los *Funerales de la Reina Victoria*. Varios años después, en 1906, Carlo Valenti, filmó y exhibió las primeras imágenes del país. A partir de ese entonces y más o menos hasta el primer cuarto de siglo se fundaron varias salas de cine, se constituyeron empresas productoras y distribuidoras, así como también se filmaron los primeros largometrajes de argumento a cargo de Augusto San Miguel.¹⁰²

En la década del 20, un primer desarrollo de los circuitos de distribución y exhibición genera la necesidad de la producción local. Durante estos años, se estrenan más de 50 filmes, se perfeccionan los noticieros, aparece el género documental y surgen los primeros largometrajes de ficción. Si bien la narración clásica y la producción industrial son aspiraciones que no se conquistan del todo, los agentes necesarios para la actividad cinematográfica están ya presentes. Motivada por estas razones, Wilma Granda califica a este período como «una pequeña edad de oro» del cine ecuatoriano.¹⁰³

En los años posteriores se despierta un especial interés por el género documental, lo que León considera “el descubrimiento del otro”, especialmente de la vida de los pueblos originarios de las zonas rurales. El padre Carlos Crespi es uno de los principales referentes de esta época. Así mismo, la llegada del naturalista sueco Rolf Blomberg, permite el registro de más de treinta películas sobre la flora y la fauna ecuatoriana. Demetrio Aguilera Malta fue el primer ecuatoriano que, ya entrada la década de los 50, se interesa por la cultura indígena y realiza documentales de tinte antropológico. Paralelamente a esto, entre las décadas del 30 y del 50, se realizan varias obras de ficción que incluyen tramas relacionadas a los amores imposibles, tragedias naturales y dramas sociales, incluso el primer largometraje sonoro nacional tuvo influencias del cine bélico popular en la segunda posguerra.¹⁰⁴

¹⁰² Granda, “Cronología del cine ecuatoriano”, 28-30.

¹⁰³ León, *Reinventando al otro*, 67

¹⁰⁴ *Ibid.* 69 -70

Todos estos intentos por la producción cinematográfica estuvieron de cierta forma ligados a ideas de modernidad y progreso, por lo que fueron financiados, en cierta medida, por entidades públicas, aunque la generalidad fue que se hicieron posibles por el entusiasmo propio de los realizadores. En este período no existió ninguna referencia a la presencia femenina en el sector, a excepción de los papeles actorales.

1.2. La generación militante

Se trata de un grupo de cineastas, en buena medida formado en la práctica, que surge en el contexto del boom petrolero, la implementación de un modelo desarrollista y los procesos de modernización de la sociedad y del Estado, el endeudamiento externo, las protestas y movilizaciones de trabajadores, las luchas sociales contra la dictadura, la migración y el consecuente crecimiento de las urbes centrales, el aumento de la clase media, entre otras. A esta lista, Camilo Luzuriaga¹⁰⁵ (1987, 270) añade: el desarrollo capitalista que promueve el mercado de las agencias de publicidad, la creación de cineclubes, la profesionalización de unos pocos cineastas en México y la Unión Soviética, la fundación de ASOCINE y el decreto de exoneración del 100% de impuestos a los espectáculos públicos.¹⁰⁶

La Revolución Cubana, sin duda, influyó en toda la región y el Ecuador no fue la excepción. Las décadas de los 60 y 70 estuvieron marcadas por una serie de producciones de contenido nacionalista. A mediados de los 70 se consolidó lo que algunos autores denominan “la primera generación de cineastas ecuatorianos”, claramente influenciados por una ideología de izquierda; por lo tanto, su trabajo se inscribe en un cine militante y políticamente comprometido. La finalidad de estas obras fue afirmar la identidad nacional y abordar temáticas sociológicas y antropológicas. Así mismo, es la época en la que se crea ASOCINE,¹⁰⁷ como espacio de articulación del sector e impulsor de la cinematografía nacional.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Camilo Luzuriaga es un escritor, productor, director y docente universitario, entre sus obras más importantes como director se encuentran “La Tigra” (1990), *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), *1809-1810, Mientras llega el día*. Participó como productor en las películas *Prueba de vida* (Taylor Hackford), *Los Canallas* (2009). Junto con Mariana Andrade, fundaron el cine Ochoymedio y es director y profesor del Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación, INCINE (<https://ecuacine.wordpress.com/protagonistas/directores/camilo-luzuriaga/>).

¹⁰⁶ De la Vega, *Gestión cinematográfica*, 9

¹⁰⁷ Asociación de Cineastas del Ecuador

¹⁰⁸ León, *Reinventando al otro*, 69-70

El género que mayor desarrollo tiene en las décadas del 70 y 80 es el documental. Si bien, a comienzos de los 70, el cine es un instrumento de propaganda del Gobierno militar nacionalista, posteriormente el documental va perdiendo su carácter institucional. Directores como Teodoro Gómez de la Torre, José Corral Tagle, Édgar Cevallos, Jaime Cuesta, Freddy Ehlers, Ramiro Bustamante, Gustavo Corral y los hermanos Gustavo e Igor Guayasamín, hacen su debut en el campo del documental. Con ellos se inicia una preocupación, que luego será constante, por dar testimonio de la riqueza natural, geográfica, social y cultural del país; como consecuencia, se produce un boom de la temática indígena.¹⁰⁹

En esta época, además de la producción de documentales y largometrajes de ficción, se debe resaltar el interés de los realizadores y las realizadoras por contar con políticas de fomento y protección estatal que les permita desempeñar su labor en condiciones más dignas. Es por eso que apuestan fuertemente a la asociación gremial y a la construcción de varios proyectos de ley que permitan impulsar al cine nacional. Esta tarea tardará alrededor de treinta años en materializarse. Otra de las características de esta época y como respuesta a la falta de seguridad laboral y respaldo a la creación, es el trabajo colectivo que consolida redes de solidaridad y autogestión para concretar cada proyecto.¹¹⁰

Por otra parte, es importante mencionar que en esta etapa se logra visualizar con mucha más claridad la presencia de mujeres en los espacios de creación, en especial de Mónica Vásquez, como la primera directora de documentales del país;¹¹¹ Mariana Andrade, como productora, exhibidora y distribuidora de cine independiente, y además productora del largometraje que marca un hito en el cine ecuatoriano *La Tigra*; y Viviana Cordero¹¹², directora y escritora, cuya primera película, estrenada a inicios de la década de los 90, “Sensaciones” codirigida con su hermano Juan Esteban Cordero, también marcó un referente en las producciones nacionales.

1.3. La nueva generación de cineastas ecuatorianos

En los 90, aparece una segunda generación de cineastas que, alejados del realismo social y de los ideales nacionalistas, otorgan mayor importancia a los aspectos formales del

¹⁰⁹ *Ibíd.* 71

¹¹⁰ De la Vega, *Gestión cinematográfica*, 14

¹¹¹ Al respecto se puede revisar el trabajo de Paola de la Vega, Mónica Vásquez: atreverse a dirigir es un acto de desobediencia, (Quito: Cinemateca Nacional, 2020).

¹¹² Entre la filmografía de Viviana Cordero también podemos mencionar *Un titán en el ring* (2002), *Retazos de vida* (2008), *No robarás (a menos que sea necesario)* (2013), *Solo es una más* (2017). (<https://ecuacine.wordpress.com/?s=viviana+cordero>)

lenguaje filmico y a la factura técnica de la obra. Entre ellos se destaca la primera promoción proveniente de la Escuela de San Antonio de los Baños: Carlos Naranjo, Tania Hermida, Diego Falconí, Fernando Mieles y Alan Coronel. A estos cineastas se suma un buen número de realizadores que cursan estudios en Europa y Estados Unidos: Sebastián Cordero, Miguel Alvear, Juan Martín Cueva, Yanara Guayasamín, León Felipe Troya, los hermanos Wilson y Sandino Burbano, entre otros.¹¹³

Las décadas del 90 y del 2000 marcan distancia con las anteriores. El primer gran cambio es la existencia de complejos cinematográficos de exhibición que permiten la presentación de una mayor cantidad de filmes ecuatorianos. En ello, además de las multisalas, las salas del Ochoymedio jugaron un papel relevante. Así mismo existe una mayor cantidad de festivales nacionales que abren las puertas para la creación. De igual manera la masificación del uso del vídeo y posteriormente de la digitalización, posibilita que se abaraten los costos de producción y, por ende, se puedan desarrollar más proyectos.

En 1999, con un contexto político y económico desfavorable a nivel nacional, se estrenó “Ratas, Ratonés y Rateros” de Sebastián Cordero. Esta película se constituyó en un referente del cine nacional, no solamente por la temática abordada, sino por la forma en la que fue producida, la participación de profesionales del cine, muchos ellos estudiantes de las recién creadas carreras universitarias especializadas, y por el impacto internacional que tuvo.

Si bien es una época en la que los largometrajes de ficción predominan la escena, también se da una importante producción de documentales, especialmente promovidos por la efervescencia política de la década de los 90, en donde el movimiento indígena ecuatoriano se constituye como un actor político relevante que también incursiona en la producción audiovisual: “los indígenas, críticos ante el papel hegemónico que hasta entonces habían jugado los medios audiovisuales, usan la tecnología de la imagen para autorrepresentarse. Surge así el vídeo indígena como testimonio de la vida, las costumbres y luchas de las comunidades realizadas desde sus propias necesidades.”¹¹⁴

En 2006, luego de tres décadas de lucha se logra la aprobación de la Ley de Fomento al Cine Nacional (Ley de Cine) “que ofrece incentivos a la industria cinematográfica y crea el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine), entidad que contaría con fondos para créditos, premios, producción, concursos.”¹¹⁵

¹¹³ León, *Reinventando al otro*, 73

¹¹⁴ *Ibid.*, 75

¹¹⁵ Granda, “Cronología del cine ecuatoriano”, 48.

En los siguientes años se producirán varios largometrajes reconocidos y valorados por la audiencia nacional. Además de eso, se evidencia un importante incremento de mujeres en la dirección general de las obras audiovisuales; entre las más destacadas están: Tania Hermida¹¹⁶, Anahí Hoeneisen, Viviana Cordero, Gabriela Calvache, entre muchas otras, que han desarrollado sus carreras en distintas áreas del cine y audiovisual, así como también han incursionado en distintos géneros.

1.4. La última década del cine nacional

Pese a que en los últimos años ha habido una importante cantidad de films producidos, existe muy poca sistematización de la experiencia cinematográfica de la última década. Javier Orellana califica a este último período como el “tercer boom del cine ecuatoriano”.¹¹⁷

Esta época se podría caracterizar por un incremento en la producción, la diversificación de las temáticas y experimentación en géneros, así como en la mayor incursión de las mujeres en distintas áreas, especialmente en las que técnicas que han sido predominantemente masculinas.

Otro de los factores importantes a resaltar es el apoyo al cine a través de los fondos concursables públicos¹¹⁸ creados a través de la Ley de Fomento al Cine Nacional (2006). De

¹¹⁶ Tania Hermida es una guionista, productora y directora, entre sus obras más reconocidas se encuentran *Que Tan Lejos* (2006), *En el Nombre de la Hija* (2011), actualmente se encuentra postproduciendo la película *La Invención de las Especies* (<https://ecuacine.wordpress.com/?s=tania+hermida>)

¹¹⁷ El autor considera que el primer boom se dio con la producción de *El Tesoro de Atahualpa* de 1924, el segundo boom lo marcó *Dos para el Camino* en 1981, y el tercero, que continúa hasta ahora, se inició con *Ratas, Ratones y Rateros* (Javier Orellana “Tras la pista del cine ecuatoriano”, *Revista Illarai*, No.5 (2018): 73, <https://revistas.unae.edu.ec/index.php/illarai/article/view/278/234>)

¹¹⁸ La Ley de Fomento al Cine Nacional aprobada en el 2006 dictaminó, mediante los Art. 6 y 9, por un lado, crear el Consejo Nacional de Cinematografía institución encargada de “dictar y ejecutar las políticas de desarrollo del cine ecuatoriano”, mismo que tendría entre sus facultades administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico, fondo que repartido a través de concurso público intentó fomentar toda la cadena productiva del cine (escritura, desarrollo, producción, post producción y distribución). Con la creación de la Ley de Cultura, se creó el Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación destinado a fomentar las líneas de financiamiento de las Artes y la creatividad, administradas por el IFAIC y las líneas de financiamiento del la creación cinematográfica y audiovisual, administrado por el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA). A partir de la fusión de estas dos instituciones el ente administrador es el Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación IFCI. Este fondo es alimentado por el 5% de “las utilidades anuales del Banco de Desarrollo del Ecuador y los recursos sobrantes del Fondo Nacional de la Cultura FONCULTURA”. (*Ley de Fomento del Cine*, art. 6 y 9; Ecuador, *Ley Orgánica de Cultura*, Registro Oficial 913, Suplemento, 30 de diciembre de 2016, arts. 110 y 111)

acuerdo a la información proporcionada por el Departamento de Fomento del IFCI, entre el 2007 al 2020 se han apoyado 621 proyectos, en diferentes líneas de fomento que intentan incluir las diversas etapas de la cadena productiva del cine: escritura de guion, desarrollo, producción, postproducción, distribución, festivales y muestras, para diferentes géneros (ficción, documental, animación) cortometrajes, largometrajes.¹¹⁹

Así mismo, se ha podido evidenciar la implementación de distintas formas de gestión y financiamiento de los films. Si bien, en muchos casos se sigue recurriendo a lo que Pocho Álvarez llama “la minga”¹²⁰ para la realización de una película, ahora se realiza un trabajo más profesional, con mayor calidad e incluso reconocimiento internacional. Sin embargo, esto no significa que las condiciones laborales hayan mejorado de manera considerable, como se verá más adelante. La precarización y el pluriempleo siguen siendo una constante, especialmente para aquellos cuerpos, que por su condición previa, ya poseen una mayor vulnerabilidad.

Como se mencionó anteriormente, las pretensiones de reformar la Ley Orgánica de Comunicación, especialmente los artículos relacionados con la publicidad, evidenció la directa vinculación de los cineastas con el campo de la publicidad como fuente de subsistencia económica, tecnificación y especialización del sector.

Esta rápida revisión histórica no pretende, en lo más mínimo, subsanar la necesidad de contar con una sistematización estricta de la historia del cine ecuatoriano, simplemente construye y propone un marco contextual que permita evidenciar el desarrollo de la cinematografía nacional y la presencia de las mujeres en cada uno de estos espacios.

1.5.El aporte del sector audiovisual y cinematográfico a la economía nacional

Así como es importante entender las dificultades y logros por los cuales ha transitado el quehacer cinematográfico ecuatoriano, también es necesario ver cuál es su aporte a la economía, especialmente cuando las formas de comercialización y distribución de contenidos

¹¹⁹ Datos proporcionados por el Departamento de Fomento de la Dirección de Fomento a la Cinematografía y el Audiovisual del Instituto de Fomento a la Innovación y la Creatividad IFCI, con fecha a febrero del 2020.

¹²⁰ De la Vega, *Gestión cinematográfica*, 77

han cambiado significativamente, lo que también abre la posibilidad de que los públicos consuman producciones de distintos tipos y latitudes.

Si bien este trabajo no pretende hacer un análisis macroeconómico de la industria audiovisual, es necesario evidenciar la contribución que este sector aporta al crecimiento de la economía nacional, y a su vez visualizar las condiciones laborales en las que operan los trabajadores y trabajadoras del arte en general y de forma particular las del audiovisual, especialmente para demandar mayores y mejores políticas gubernamentales que permitan la construcción de una industria cinematográfica nacional.

Como se mencionó en el capítulo anterior, a lo largo de la historia, la economía ha dejado de lado el análisis del arte y de muchas otras actividades que no producen riqueza de la forma tradicional, pero que sin duda aportan al sostenimiento del modelo capitalista. Esta falta de interés ha generado que se las considere como no productivas y, por lo tanto, que no se cuente con información económica al respecto. Sin embargo, desde hace algunos años, impulsados por los aportes de las corrientes económicas heterodoxas, en muchos casos, se han empezado a hacer análisis y comparaciones sobre el aporte de diferentes sectores a las economías nacionales e internacionales.

En el caso del Ecuador, en octubre del 2019, el Ministerio de Cultura y Patrimonio publicó los primeros datos económicos a través del boletín de la Cuenta Satélite de Cultura, un documento validado metodológicamente por el Banco Central del Ecuador, que cuenta con datos sobre el crecimiento del sector y su aportación al PIB, desde el 2007 hasta el 2016. Es decir, no se cuenta con información de los últimos cuatro años, que sin duda han sido importantes en cuanto a la producción cinematográfica y audiovisual nacional.

El documento define al campo cultural como “el conjunto de actividades humanas y productos –bienes y servicios– cuya razón de ser consiste en crear, expresar, interpretar, conservar y transmitir contenidos simbólicos”,¹²¹ y realiza un análisis general y desagregado por sectores del aporte de cada uno de ellos a la producción¹²² nacional en dólares, esto equivale al Producto Interno Bruto, PIB. En el decenio del análisis se evidencia una

¹²¹ Ministerio de Cultura y Patrimonio, *Cuenta Satélite de Cultura*, 3

¹²² El documento define a la producción como: “como toda actividad realizada bajo la responsabilidad, el control y la gestión de una entidad, personal o grupal, en la que se utiliza mano de obra, capital y bienes y servicios para la generación de otros bienes y servicios”. (Ibíd., 6)

contribución del 1,51% en el 2007, hasta un 1,97% en el 2016, siendo su pico más alto en el 2014 con el 2,01%. Posiblemente el dato porcentual no sea significativo, pero en promedio, implica que el campo cultural participa alrededor de 1.078 millones de dólares en la economía nacional.¹²³

En cuanto al sector que ocupa a esta investigación, el documento del Ministerio de Cultura y Patrimonio menciona que el audiovisual “es el segundo sector, ya que un poco más de la tercera parte de la producción cultural proviene de él (34,86%). De ahí que marque la tendencia de la producción cultural. En promedio ha generado \$394’410.000 dólares”¹²⁴.

Como se puede evidenciar, estos valores no son menores y la industria a nivel mundial tiende a crecer, especialmente a través de las diversas formas y medios de difusión de contenidos, por lo que es necesario que las políticas públicas se encaminen a fortalecer el sector, sobre todo que permita la inclusión de diversas voces, formatos, historias, que den cuenta de la diversidad existente en el país, pero especialmente debe apuntar al mejoramiento de las condiciones laborales de todos y todas.

Con este marco general tanto histórico como económico que permite entender, de forma amplia las características del sector audiovisual y cinematográfico nacional, en los siguientes apartados se presentan algunas de las problemáticas que las propias mujeres entrevistadas han identificado como desafíos al momento de desarrollar su profesión y de combinarla con su vida cotidiana y de cuidado de otras personas dependientes de ellas. Aún cuando existen diferentes posturas y estrategias para hacerles frente o incluso, algunas no consideran a estos aspectos como problemas dentro de su ejercicio profesional, por la relevancia para esta investigación se han priorizado cuatro que son: la feminización de la producción audiovisual, la maternidad y el desarrollo profesional, las diversas formas de violencia de género al interior del cine y audiovisual ecuatoriano, y el esfuerzo extra que tienen que hacer las mujeres para que su trabajo sea valorado y reconocido.

Estas problemáticas se desarrollan en los siguientes apartados. Los títulos que se han elegido para cada uno de ellos corresponden a la frase enunciada por alguna de las entrevistadas que grafica de mejor manera el contenido que se desarrollará.

¹²³ *Ibid.*, 6-7

¹²⁴ *Ibid.*,12

2. “Hay una mujer, entonces, hay una productora”: la feminización del trabajo de producción

Ha sido un proceso lento, pero ya ha iniciado. Es decir, hay una aparente transición entre lo que ha sido el denominador común de la mujer en el cine, con la actuación, dirigida hacia lugares que han sido ocupados solo por hombres. Así, Wilma Granda, Lisandra Rivera, Fernanda Restrepo, Carla Valencia, Yanara Guayasamín, Mariana Andrade, Tania Hermida, Anahí Hoeneisen, Gabriela Calvache, Alexandra Cuesta, María José Elizalde o Isabella Parra son las figuras femeninas que van configurando el nuevo horizonte de la cinematografía nacional y regional.¹²⁵

Sin duda, como lo presenta la nota de prensa y como se pudo ver en el breve recorrido histórico del cine y audiovisual nacional, la incorporación de la mujer en el sector, en la actualidad es mucho más notorio y en condiciones más adecuadas. Sin embargo, el camino aún es largo para erradicar por completo prácticas discriminatorias, invisibilizaciones del trabajo, poco reconocimiento a las labores, o la idea generalizada que las mujeres deben realizar ciertas tareas, por el simple hecho de ser mujeres. Varios de los testimonios de las personas entrevistadas, contradicen lo manifestado por Paulina Simón Torres, en su Dossier “La Mujer en el Cine Ecuatoriano”, quien afirma:

Nos interesa primero abordar el tema de la mujer en el cine ecuatoriano en relación a los oficios, antes que a las historias del cine, porque vale destacar que en nuestro país los procesos, para llegar a lo que ahora tenemos, han sido largos, complejos y rudimentarios. Pero siempre, y desde los inicios, las mujeres han encontrado en los ámbitos laborales del cine un entorno de igualdad, en el que no han sido discriminadas, ni relegadas. Las mujeres se han desempeñado en áreas creativas, técnicas, artísticas y administrativas en igualdad de condiciones con los caballeros.¹²⁶

Sin duda, y como lo han reconocido la mayoría de las mujeres entrevistadas para esta investigación, los hombres dedicados al cine nacional sí muestran una determinada sensibilidad por las luchas de mujeres, por respaldar las carreras de sus pares femeninos y por contribuir a que el sector se constituya en un espacio democrático que permita conjugar las diversas voces, visiones y habilidades. Sin embargo, eso no significa que las mujeres

¹²⁵ El Telégrafo, “La participación de la mujer en el cine local crece a pesar de la discriminación”, *El Telégrafo*, 8 de marzo de 2016, párr. 2, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/la-participacion-de-la-mujer-en-el-cine-local-crece-a-pesar-de-la-discriminacion>

¹²⁶ Paulina Simón Torres, “La mujer en el cine ecuatoriano”, *El Espectador Imaginario* No. 44, (julio 2013): párr. 4, http://www.elespectadorimaginario.com/la-mujer-en-el-cine-ecuadoriano/#_ednrefl

hayan podido desarrollar desde el inicio o incluso ahora, sus carreras profesionales en igualdad de condiciones que los hombres. Si esto fuera así, ¿qué factores determinan que haya menos mujeres en cargos directivos y de liderazgo en toda la industria cinematográfica, y no solamente en el Ecuador? Esto se debe a factores estructurales, de imaginarios sociales, que limitan la posibilidad de las mujeres a insertarse en el campo laboral de la misma forma que los hombres.

Cuando hablamos del imaginario sobre hombres y mujeres en el trabajo, es necesario considerar, en primer lugar, que este está fuertemente asociado al imaginario sobre los hombres y las mujeres en la familia y en el conjunto de la sociedad. No se puede discutir una de esas dimensiones sin discutir la otra.

En segundo lugar, es importante aclarar que estamos hablando aquí de tres ámbitos, interrelacionados pero distintos. El primero de ellos se refiere al imaginario social en general, entendido como el conjunto de visiones de sentido común, más o menos estructuradas y racionalizadas, que tienen los individuos en general, hombres y mujeres, sobre sus lugares, roles y funciones, en el trabajo, en la familia, en la sociedad, en la esfera pública y en la esfera privada.

El segundo se refiere al imaginario empresarial, o sea, al conjunto de nociones, percepciones e ideas que tienen los empresarios sobre esos mismos temas, y que son fundamentales porque están en la base de las decisiones concretas que estos agentes económicos toman respecto a la contratación, inversión en capacitación, asignación de tareas y responsabilidades, definición de niveles de remuneración y promoción de hombres y mujeres.

El tercer ámbito se refiere al conjunto de nociones, percepciones e ideas que conforman el imaginario de los agentes políticos y formuladores de políticas públicas, que están en la base de las decisiones que se toman a ese nivel y que afectan también una serie de oportunidades y condiciones de vida y trabajo de hombres y mujeres.¹²⁷

Este acápite busca responder a las preguntas: ¿por qué hay más mujeres desempeñando su trabajo en determinadas áreas del cine y del audiovisual? Y ¿por qué esas áreas son menos valoradas o calificadas como no creativas? Como se puso de manifiesto en el capítulo anterior, el rol que desempeñan las productoras cinematográficas y audiovisuales tiene un alto nivel de creatividad, pero a la vez es invisible ante la audiencia y los propios equipos de trabajo.

Así mismo se dijo que la feminización de una actividad implica, no solamente que esté realizada mayoritariamente por mujeres, sino que estas actividades son consideradas

¹²⁷ Laís Abramo, “¿Inserción laboral de las mujeres en América Latina: una fuerza de trabajo secundaria?”. *Revista Estudios Feministas*, No. 12(2), (mayo-agosto 2004): 226, <http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23969.pdf>

como poco productivas o como una actividad secundaria frente a otras de mayor valor y representatividad. Es por esto que esta investigación busca identificar los espacios laborales feminizados al interior del sector audiovisual, inicialmente como una forma de visualizarlos, identificarlos, nombrarlos y posteriormente para evidenciar las diversas estrategias, caminos y luchas que se han dado para que se puedan abrir mayores posibilidades para las mujeres.

En este sentido, la primera interrogante que surgió al iniciar este trabajo fue ¿qué cargos desempeñan las mujeres en el sector audiovisual y por qué lo hacen? Al respecto, las entrevistadas respondieron, en su mayoría, que los trabajos desempeñados por las mujeres están directamente relacionados con ciertas características “naturales”¹²⁸ que posee este género; al menos, esa es la percepción de varios de sus pares masculinos.

En nuestro medio audiovisual los cargos y puestos que mayoritariamente ocupan los hombres son los cargos técnicos, los cargos que requieren entre comillas mayor fuerza física. Y los que ocupan las mujeres son cargos logísticos u organizacionales o vestuario y maquillaje. [...] y es una pregunta que yo realicé hace poco dentro de un set de trabajo porque me llamó mucho la atención, que en otros países existen asociaciones de técnicas audiovisuales mujeres que son *grips*, *gaffers*, eléctricas y también directoras de foto, entre otros cargos y había consultado por qué aquí en Ecuador, no existen mujeres *grips* o mujeres que estén dentro de los departamentos de luces y la respuesta de un director de fotografía, fue que el cine es básicamente hecho por hombres en su mayoría, porque ellos justamente no conciben la idea de que una mujer pueda ir a descargar los trípodes, las luces y cargar ese tipo de cosas porque es un trabajo netamente físico, que lo pueden hacer los hombres, porque las mujeres no podemos hacerlo, porque requiere mayor fuerza física. Entonces por eso considero que los cargos logísticos, organizacionales y casi que son como las cosas que termina haciendo una mamá dentro de casa, si lo ponemos en relación que es organizar, es poder darles el transporte, es como armar la logística que considero que es un trabajo quizás no tan físico pero sí mucho más intelectual. Entonces se procura dar este tipo de cargos a las mujeres sobre todo cargos que no requieren de fuerza [...] Considero que siempre en un set de 30 persona que estamos realizando nuestro trabajo, al menos 10 son mujeres y 20 hombres, y de estas

¹²⁸ Al respecto Bourdieu señala “el trabajo que pretende transformar en naturaleza un producto arbitrario de la historia encuentra en este caso un fundamento aparente en las apariencias del cuerpo, al mismo tiempo que en los efectos muy reales que ha producido, en los cuerpos y en los cerebros, es decir en la realidad, el trabajo milenario de socialización de lo biológico y de biologización de lo social que, al invertir las relaciones entre las causas y los efectos, presenta una construcción social naturalizada (los habitus producidos por las diferentes condiciones sociales socialmente construidas) como la justificación natural de la representación arbitraria de la naturaleza que está en el principio al mismo tiempo de la realidad y de la construcción de la realidad” (Pierre Bourdieu, “La Domination Masculine”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 84, (septiembre 1990): 11-12, citado en Rosario Oteguí, “La construcción social de las masculinidades”, *Política y sociedad*, No. 32, (1999): 159, <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/download/POSO9999330151A/24698>).

10 mujeres, 2 son vestuario, 2 son maquillaje y el resto producción y con suerte 1 es asistente de cámara.¹²⁹

Así mismo, existe una idea preestablecida sobre los gustos y las habilidades que poseen las mujeres que les hace más aptas para desempeñar determinada actividad. Esto tiene que ver con la construcción social de los roles de género, en las que se asignan determinadas características a las personas de acuerdo a su sexo biológico. Así, la dicotomía hombre-mujer que estructura el modo de actuar y de desempeñarse en el mundo, en la que se prioriza ciertas cualidades frente a otras, genera estereotipos generalizadores que invisibilizan relaciones sociales de dominación.¹³⁰

Las relaciones de poder en base a género es algo que sí me pregunto mucho, y me pregunto porque obviamente parto de mi experiencia. En general, por ejemplo, es una reflexión que he compartido y es que sí creo que [en la dirección de] arte en general hay mujeres a la cabeza y eso también tiene que ver con una cierta como feminización del trabajo de arte, que cuando hablas, por ejemplo, el director de foto, generalmente se dice *el* director de foto, cuando hablas de la directora de arte, generalmente se dice *la* directora de arte, pocas veces piensas primero en *el* director de arte, aunque sí hay. Por ejemplo, tenemos a Frisone¹³¹ que ha formado mucha gente, pero en general se piensa como un trabajo femenino, o dices *la* decoradora o *el* utilero, es como que tenemos roles asignados por género dependiendo un poco de la complejidad y de cuánto de bonito haya que hacer. Entonces, como la directora de arte está relacionada con decoración y floreros y colores, entonces sí está feminizado el trabajo. Entonces, tal vez por eso en mi experiencia no he sentido discriminación, o diferentes oportunidades porque soy mujer, sino al contrario, es como que más natural en mi oficio [...] por ejemplo la Lila¹³² es vestuarista, nadie o casi nadie discute en el mundo que es mujer la vestuarista, si hay vestuaristas hombres, pero también con cierto perfil y arquetipo. Creo que en otras áreas, en el área técnica, en el área de cámara, en dirección, es como más natural pensar en hombres, es más natural pensar en un hombre director de foto.¹³³

¹²⁹ Jhoana Ipial, entrevistada por la autora, 01 de diciembre de 2020. Jhana Ipial es productora junior, asistente de producción y locacionista.

¹³⁰ Otegui, “La construcción social de las masculinidades”, 153-154

¹³¹ Roberto Frisone es un diseñador de producción y director de arte italiano radicado en el país hace más de 35 años, ha sido la cabeza del departamento de arte y ha formado gente en un sin número de proyectos publicitarios y cinematográficos, entre los más destacados tenemos: *La Mala Noche* (Gabriela Calvache), *Agujero Negro* (Diego Araujo), *Tan Distintos* (Pablo Arturo Suárez), *Feriado* (Diego Araujo), *Quito 2023* (Cesar Izurieta y Juan Fernando Moscoso), *Mono con Gallinas* (Alfredo León León), *1809-1810 Mientras Llega el Día* (Camilo Luzuriaga), *Un Titán en el Ring* (Viviana Cordero), (<https://zine.ec/person/roberto-frisone/>)

¹³² Lila Penagos, vestuarista de cine y publicidad, hija mayor de Alicia Herrera.

¹³³ Alicia Herrera, entrevistada por la autora, 09 de enero de 2020. Alicia Herrera es directora de arte uruguayana radicada en el país. Ha formado parte de varios equipos de los departamentos de arte en publicidad y cine. En el campo cinematográfico sus trabajos más relevantes son: *Proof of Life* (Taylor Hack), *Crónicas* (Sebastián Cordero), *1809-1810 Mientras Llega el Día* (Camilo Luzuriaga), *Retazos de Vida* (Viviana Cordero), *Prometeo Deportado* (Fernando Miele), *Mesuring the World* (Klaus Buck). La primera película en la que realizó la dirección de arte fue *Se que Vienen a Matarme* (Carl West). Con Touché Films ha realizado el diseño

Bajo esta estandarización de la construcción social del ser hombre y del ser mujer, en las tramas de las relaciones sociales y de la construcción de las identidades personales se ven como posibilidades de empleabilidad ciertas actividades vinculadas a cada uno de los géneros. Esto pasa en todas las actividades humanas, que gracias a las luchas feministas por conseguir igualdad y evidenciar la discriminación existente, se ha logrado la inserción laboral de millones de mujeres en áreas que antes eran exclusivamente masculinas.

Como bien lo menciona Alicia Herrera, es común suponer que hay determinados puestos de trabajo que son ocupados por los hombres y otros que son ocupados por las mujeres; la producción es uno de esos espacios, como se ha dicho anteriormente. Se podría pensar que esta idea de que la producción es un trabajo relacionado con lo reproductivo, con el cuidado y que, por lo tanto, está estrechamente vinculado con lo femenino es una perspectiva de décadas pasadas que se ha ido transformando con el tiempo; sin embargo, como podemos ver en los testimonios de las entrevistadas, esta visión perdura en las diferentes generaciones de cineastas.

Nos volvemos como productoras más en un rol de mamá y yo sé que suena horrible decirlo así, me gustaría tener otra forma de decirlo. Pero no sólo mamá sino en el rol de cuidado, también lo tenemos que hacer y lo hacemos muy bien, en buena hora que las mujeres se nos da mejor!. Se nos da bien igual el tema de la psicología, de tratar de entender situaciones más difíciles. Esto cambia cuando tú te metes al conocimiento de lo técnico, sales un poquito más del tema mamá, porque puedes hablar de tú a tú [con el director].¹³⁴

Como esto de la producción está bien relacionado con lo femenino, con lo de ser mujer, hay productores hombres excepcionales como el Arturo¹³⁵, pero no son lo común.

de producción de la serie web *Mortal Glitch* y en la película en etapa de postproducción *Misfit*. (<https://sites.google.com/site/aliciamariah/aliciaherrera>)

¹³⁴ Lisandra Rivera, entrevistada por la autora, 11 de enero de 2021. Lisandra Rivera es productora y Directora, puertorriqueña, radicada en el país. Trabajó como productora y jefe de piso en el programa “La Televisión”, trabajó en el departamento de producción de las películas *Ratas, Ratones y Rateros, Crónicas y Pescador* de Sebastián Cordero, *1809-1810, Mientras Llega el día* (Camilo Luzuriaga). Es cofundadora del Festival Encuentros del Otro Cine, EDOC, trabajó como coordinadora general de la Unidad Técnica del Programa DOCTV Latinoamérica, codirectora de los documentales *Problemas Personales* y *La Muerte de Jaime Roldós* junto a Manolo Sarmiento (<https://zine.ec/person/lisandra-rivera/>).

¹³⁵ Arturo Yépez es asistente de dirección y productor de cine. Entre las películas más destacadas en las que ha trabajado se encuentran: *Sin otoño, sin primavera* (Iván Mora), *Pescador* (Sebastián Cordero), *Ochentaysiete* (Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade), *Sin muertos no hay Carnaval* (Sebastián Cordero), *Sumergible* (Alfredo León León). Actualmente es el CEO de Touche Films, con la que distribuyó *Dedicada a mi ex* (Jorge Ulloa), produjo para la plataforma YouTube Premium la serie *Mortal Glitch* (Christian Moya), y

Entonces yo creo que ese aprecio a que las mujeres hacemos un súper buen trabajo como productoras existe en el medio audiovisual aquí en el país. Yo creo que trabajando en otras áreas tal vez hubiera sentido este como machismo, pero en este campo que nos movemos nosotras no lo he sentido. Muchas de mis jefas han sido mujeres y ahí siempre ha habido este respeto de igual, de pares, de mujer a mujer, entonces personalmente no he sentido que me ha costado algo por mi género, más bien todo lo contrario, yo he visto y he conversado con colegas, con compañeras que están más en el área técnica, en fotografía que sí hay como esta lucha por salir, siendo mujer, en un gremio que es solo de hombres, que es un medio muy masculino, pero en el medio de la producción las mujeres somos la mayoría, somos las jefas.¹³⁶

En los primeros trabajos entre compañeros, por ahí tuvimos una primera experiencia en mi segundo año, me parece, que estuve con Juan Carlos Donoso¹³⁷, con Juan José Vallejo¹³⁸, no me acuerdo con quiénes más, pero eran todos hombres y yo estaba en ese grupo, y extrañamente la producción tenía esta cosa como de género, como de pensar que el productor tiene que ser mujer, o en esa época era un poco así, porque te encargabas como de la alimentación y la logística. Entonces cuando nos dividimos las cosas como por *default*, todos dijeron: “hay una mujer, entonces hay una productora”, y yo, en ese punto todavía no estaba muy enganchada con la producción, no renegué el cargo que me dieron, hice lo mejor que pude. Ese corto llegó a ganar el premio “Susan te vigila” que era como un concurso interno de la Universidad, que era como importante para esa época. Y claro a partir de los ojos de mis compañeros o del resto de la generación, de ver que el que ganó como director era mejor director, el que ganó como sonidista era el mejor sonidista, y yo era la productora de ese corto que ganó, entonces a partir de eso me fueron invitando a ser parte de otros cortos y para cuando me gradué de la Universidad había producido 14 cortos en toda la carrera.¹³⁹

se encuentran en etapa de postproducción de la película *Misfit* (Orlando Herrera), (<https://zine.ec/person/arturo-yopez-z/>).

¹³⁶ María José Elizalde, entrevistada por la autora, 14 de noviembre de 2020. María José Elizalde es productora de cine, trabajó como realizadora en el programa “Día a Día”, productora General de los festivales de cine “Cero Latitud 9na edición” y “Encuentros del otro cine EDOC” (2008-2011), parte del equipo de producción de la Unidad Técnica del Programa DOCTV Latinoamérica, productora del cortometraje de animación *Vicenta* (Carla Valencia), coordinadora de distribución de la película *Ochentaisiete* (Anahí Hoeneisen), *Anina* (película de animación uruguaya de Alfredo Soderguit), *Dedicada a mi ex* (Jorge Ulloa), coordinadora de producción en las empresas Bunker (Sonido para publicidad y cine) y Titán (casa productora de cine), actualmente trabaja en el área de distribución y marketing de la empresa Touché Films, (<http://www.copae.ec/mariajoseelizalde.html>)

¹³⁷ Juan Carlos Donoso es un escritor y director de cine, entre sus proyectos más destacados se encuentran: *Saudade* (2013) y *Huaquero* proyecto que se encuentra en etapa de producción, (<https://www.retinalatina.org/person/juan-carlos-donosogomez/>).

¹³⁸ Juan José Vallejo, guionista de la película *UIO: Sácame a pasear* dirigida por Micaela Rueda (por estrenarse).

¹³⁹ Verónica Haro, entrevistada por la autora, 20 de noviembre de 2020, Verónica Haro es productora de cine y publicidad, ha participado en el equipo de producción de las películas *1809-1810 Mientras Llega el Día* (Camilo Luzuriaga), *Qué Tan Lejos* (Tania Hermida), *Saudade* (Juan Carlos Donoso), *Pescador* (Sebastián Cordero). Productora y directora del largometraje documental *Cuando Ellos se Fueron* estrenada en febrero del 2020, que ha recorrido más de 15 festivales internacionales (<https://zine.ec/person/veronica-haro-abril/>).

2.1. Producir mientras se lava la ropa

Como se ha manifestado a lo largo de esta investigación, la teoría feminista ha puesto en el centro del análisis académico al trabajo que realizan las mujeres tanto en el espacio doméstico como en el laboral asalariado, que se relaciona principalmente con el sostenimiento de la vida, a lo que se lo conoce como trabajo reproductivo. Esta categoría, de acuerdo a Pilar Carraquer *et al*, se caracteriza por un lado, por no ser una actividad remunerada y, por lo tanto, no ser reconocida como trabajo, incluso por las propias personas que lo realizan, y por otro, ser tareas ejecutadas, casi de forma exclusiva por las mujeres, en la mayor parte de su ciclo de vida, sea de manera total o parcial. En un gran porcentaje de los casos es necesario que estas labores sean combinadas con un empleo, en el que las mujeres además deben ejercer una doble presencia.¹⁴⁰

Según las autoras, el lema “doble presencia” no hace referencia a la doble carga laboral o al pluriempleo, sino que describe de una forma más adecuada la realidad de las mujeres o de los cuerpos feminizados que tienen una “doble carga e intensidad de trabajo vivida sincrónicamente en un mismo espacio y tiempo”.¹⁴¹ Esto quiere decir que además de la realización del trabajo asalariado por el cual son contratadas, las mujeres realizan otras actividades, relacionadas a la reproducción de la vida de los miembros de su entorno.

Esto sucede por la forma de construcción de las identidades y roles de género que son aprendidos en los procesos de relacionamiento social de los seres humanos, en los que se construye una sola forma de ser hombre o ser mujer y que oculta las relaciones de poder en base al género.

Para la mayoría de las personas, este esfuerzo extra en el trabajo de las mujeres no es percibido como tal, por lo tanto, no es valorado o en el mejor de los casos es considerado como un rasgo de amabilidad y dedicación propio de este género, sin embargo, la sobrecarga implica a la larga, un mayor agotamiento de las personas que lo ejecutan.

En el caso de los empleos con alta carga de cuidados de los otros y en actividades feminizadas, como es el arte en general y de manera particular la producción audiovisual y

¹⁴⁰ Carrasquer, et al. “El trabajo reproductivo”, 96- 97.

¹⁴¹ *Ibid.* 97

cinematográfica, esta doble carga se vuelve aún más invisible, incluso para las personas que lo realizan; de hecho, es algo que “se espera que pase” en determinados entornos laborales.

Recuerdo esta anécdota, rodando “Crónicas”, la Gaby Calvache, que en esa película trabajaba como coordinadora de producción, adolecía de “ser mamá del equipo”. Un día ya estaba explotada y me dice “ya no soporto más, estoy harta”. Pasaba que ella, como se había tomado la atribución de ser mamá de todos en el rodaje, recogía las fundas de la ropa sucia de cada una de las personas y las lavaba en la máquina de lavar de la oficina, o sea, mientras trabajaba, lavaba. Yo le dije ¿qué? [...] Tú no tienes que lavarle la ropa a nadie, tú tienes que velar por ti y por tu trabajo profesional, esa es tu misión, por nada más. [...] Las mujeres, no ha sido mi caso, pero sí creo que aquí entran de una manera medio mamá y eso es un problema de base de nuestra juventud, de nuestras profesionales, es cultural, yo creo que está cambiando porque ahora es diferente, han pasado los años y yo sí espero que sea diferente.¹⁴²

Esto, en otros casos, cuando es identificado por quien realiza tareas de cuidado implica un cuestionamiento constante hacia el trabajo propio y el entendimiento que tiene el resto del equipo de trabajo, en relación a las actividades que debe realizar la productora para la realización de un producto cinematográfico o audiovisual.

Yo siempre he trabajado en el hecho de que la productora no es la mamá del equipo, a veces parece que son como niños chiquitos “que la comida, que dónde está mi bus”. Yo veía que dentro de la producción habíamos bastantes productoras mujeres, pero también veía que era súper machista esa situación, era como súper aceptado que una mujer esté en producción porque éramos como la mamá de todos, nos veían con esta imagen de “tú planchas, cocinas, lavas los platos, me atiendes el transporte, me llevas por poco de la mano al dormitorio asignado”. Y claro, quitar ese pensamiento a los compas es como un reto, de entender que yo estoy haciendo aquí mi trabajo y a la producción no se le tiene que ver así. Es como pasar el trabajo de la casa al trabajo laboral, esa es la visión que se tiene de la producción.¹⁴³

Es importante resaltar el hecho de que el trabajo de producción o de cualquier labor que esté relacionada con el cuidado de los otros, no tiene porqué ser vista de una forma negativa; de hecho, parte de las reivindicaciones que se hacen desde la economía feminista es reconocer ese valor que tienen estas actividades, no solamente como un aporte

¹⁴² Lisandra Rivera, entrevistada por la autora.

¹⁴³ Ana Benítez, entrevistada por la autora, 30 de enero de 2021. Ana Benítez es cofundadora de la Corporación Audiovisual Espectral, donde realizó varias producciones colectivas y de corte social como los documentales y talleres de cine con chicos de la calle. Además, es productora independiente de publicidad, coorganizadora de las acciones que se llevaron a cabo para la no derogatoria del Art. 89 y las Asambleas de Mujeres que dio paso a la creación de La Colectiva mujeres Acción CAM. Actualmente se encuentra dirigiendo su primer largometraje documentalmente denominado *Transmutación*. (<https://creativemornings.com/talks/promesa-por-ana-benitez>)

cuantificable en términos económico financieros, sino porque están relacionadas con los afectos y permiten justamente que las otras actividades se realicen. Lo que es importante establecer es que no es algo que deban hacer las mujeres, de forma exclusiva, de modo “natural” por pertenecer a determinado género o porque son más “hábiles” para ello, y mucho menos que eso implique una relación de subordinación frente a otros miembros del equipo.

Cómo se dijo en el capítulo anterior, por las características de la industria cinematográfica en general, ésta requiere que exista una división del trabajo especializada y jerarquizada. Eso, en el caso ecuatoriano, de acuerdo mi experiencia personal y a los testimonios presentados, está atravesado por relaciones de poder con base en el género, que provocan que las mujeres ocupen espacios laborales relacionados a los cuidados y que además, deban asumir otros cuidados extra-laborales hacia los miembros del equipo de trabajo, como el hecho de lavar la ropa del personal durante el tiempo de rodaje.

El asumir estas otras actividades como parte de las funciones de las mujeres que forman parte de los equipos de producción implica una visión machista, en la que las mujeres deben ocuparse de unas actividades y los hombres de otras. Es importante resaltar el hecho de que la producción, al igual que cualquier otra actividad profesional, requiere de una experiencia y habilidades específicas, que son adquiribles, independientemente de la identidad de género, es decir, no son naturales para los hombres o para las mujeres, aunque estas últimas tengan mayor entrenamiento social en esas actividades.

El tipo de productor o productora que a mí me gusta, sí es un productor que está como súper al tanto del cuidado del equipo, del cuidado en todos los sentidos, de [estar pendiente] de la comida, de las horas, de si está cansado, de estar al tanto de todo esto. Entonces creo que para las productoras mujeres esto es un poco más sencillo porque están más formadas en cuidados.¹⁴⁴

Posiblemente, debido a los procesos de construcción de las relaciones sociales de los que ya se ha hablado, para muchas mujeres sea más fácil la ejecución de determinadas tareas, sin embargo, esto también depende de los gustos de cada una de las mujeres, de su interés profesional y del rol que quieran asumir al interior de la industria cinematográfica.

Estamos más convocadas a producción sobre todo porque somos cuidadoras, somos las mujeres las que tenemos la economía de nuestras casas, somos las mujeres las que

¹⁴⁴ Alicia Herrera, entrevistada por la autora.

estamos pensando qué se da de comer, cómo haces tus menús, porque es un área que requiere mayor organización. Son estudios que se han dado, las mujeres en el campo de la producción en el Ecuador es bastante alto, creo que es por esta condición, esta cosa que nosotras abarcamos, cuidar, protegemos, organizamos, como hacemos en nuestras casas generalmente. A mí no me molesta, por ejemplo, a mí me parece que es como mi rol, generalmente muy natural, que yo lo tengo y no me peleo con eso. Por eso, cuando tú me preguntabas si no decidiste dirigir, no!, yo no quiero dirigir, a mí no me ha interesado coger una cámara para yo dirigir, eso nunca ha estado en mí. En cambio, sí en estar creando todas las condiciones para que una obra se realice.¹⁴⁵

Parte importante de esta investigación y una de las motivaciones personales que inspiraron este estudio, fue en un primer momento, entender porqué las mujeres nos sentimos más cómodas realizando un trabajo “menos visible” y ocupamos puestos de trabajo muy importantes, pero poco reconocidos; y en segunda instancia, me interesaba también reconocer, valorar y resaltar el trabajo que han realizado las mujeres dentro del cine y el audiovisual nacional, para mejorar las condiciones de acceso e inserción de las nuevas generaciones en el sector. En ese sentido, lo manifestado en entrevista por Patricia Yallico podría resumir con claridad el sentimiento de muchas de las mujeres que laboran en la cinematografía o en cualquier otra área dominada principalmente por hombres.

Porque estamos mirando a la producción como un espacio de cuidado, de sostenimiento, por eso es que las mujeres estamos casi siempre en la producción, porque a nosotras normalmente nos han asignado como que nuestro fuerte es el cuidado, es el que funcione todo, que todo está equilibrado. Eso, en la vida misma, en la casa y en el trabajo [...] Y muchas somos muy buenas, pero yo soy mucho mejor dirigiendo por ejemplo [...] pasa por diferentes situaciones, una porque no hay espacios para que podamos asumir esas creativities, y si podemos ser tan creativas, tan poderosas, tan sabias, tan fuertes y valientes como cualquier hombre para poder dirigir una súper producción. Pero confluyen nuestros súper miedos, los miedos que nos ha metido la estructura mismo, de decir que no podemos, que es mucho para nosotras, que solo podemos esto y no lo otro, cuando el trabajo nuestro nos va diciendo que podemos eso y más.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Mariana Andrade, entrevistada por la autora, 29 de enero de 2021.

¹⁴⁶ Patricia Yallico, entrevistada por la autora, 31 de enero de 2021. Patricia Yallico es directora, productora y realizadora indígena, parte de Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades, ACAPANA. Entre sus obras más importantes se encuentran *Hatun mama*, *Hatarik* y *Dolores* (en etapa de producción).

2.2.La desvalorización del trabajo de producción

Se ha dicho a lo largo de esta investigación que existe una especie de paralelismo entre el trabajo que realiza una productora dentro del espacio laboral para la construcción de un film y el que realizan las mujeres y otros cuerpos feminizados dentro de los hogares para el sostenimiento de la vida. Gabriela Montalvo¹⁴⁷ en su tesis apunta que existe una relación, aunque no una equivalencia, entre el trabajo artístico y el trabajo doméstico de cuidados, establece que se asemejan en el hecho de que los dos se encuentran en el campo de lo “no productivo” desde el punto de vista económico, y que además, se realiza en los mismos espacios, siendo el cuerpo la principal herramienta para realizar las actividades. Menciona, además, que no se puede establecer una separación entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio.

La diferencia, plantea Montalvo basándose en varias autoras, está en que el trabajo de cuidado se realiza “cara a cara, para fortalecer la salud y las habilidades físicas, cognitivas y emocionales de quienes lo reciben”¹⁴⁸ y el trabajo doméstico es no remunerado y se realiza dentro del hogar. En el caso de las artes escénicas, como lo plantea Montalvo, y seguramente en mayor medida en las artes que se desarrollan de manera individual como la escultura y la pintura, la separación física entre espacio doméstico y espacio laboral son mucho más difíciles de establecer.

A diferencia de lo que se puede pensar del trabajo de la producción cinematográfica, la separación entre lo doméstico y lo laboral también resulta difícil de establecer, no solamente por ocupaciones como las planteadas en el acápite anterior, donde las productoras se dedican de los cuidados personales del equipo de trabajo, sino porque la demanda de tiempo que requiere un rodaje, sobrepasan por mucho las horas de una jornada regular de trabajo en el caso de las productoras (y todo el equipo de asistencia que trabaja a su alrededor). Es decir, las actividades de producción sobrepasan los espacios físicos laborales y se insertan en los espacios personales, domésticos

¹⁴⁷ Montalvo, *Feminización del trabajo*, 50-51

¹⁴⁸ *Ibid.*, 51

Si bien cada proyecto tiene sus especificidades propias, de manera general, se necesita que el tiempo de preproducción sea el doble que el establecido para el rodaje, jornadas donde no existen horarios fijos de trabajo, siendo habitual trabajar entre 10 y 12 horas en la etapa previa al rodaje.

Así mismo, durante la fase de rodaje, las jornadas para el equipo de producción empiezan, por lo general, entre una hora y una hora y media antes que para el resto del equipo, y de igual manera, concluye entre una y dos horas después, ya que es indispensable asegurarse de que todas las personas que han colaborado tengan la forma de regresar a sus domicilios, que los espacios de grabación queden en orden y limpios. Finalmente, el proceso de cierre, que implica realización de informes financieros y pagos conlleva al menos una semana más. Todo este trabajo no es cuantificado adecuadamente, pues en el caso de la producción publicitaria, la retribución se calcula “por día de rodaje” y en el caso del cine se negocia por proyecto o por semanas que implica, diferentes aspectos para los diferentes equipos; por ejemplo, para producción, dirección y equipo de arte incluye una etapa de preproducción y cierre y para los equipos técnicos involucra, en la mayoría de los casos, únicamente la jornada diaria, que se la entiende desde que el profesional empieza su trabajo en set hasta la grabación de último plano. Al ser un trabajo inadecuadamente cuantificado es en muchas ocasiones ignorado por el resto de personas que participan en el rodaje y, por lo tanto, no es considerado como una actividad productiva y mucho menos creativa, dentro del proceso de realización de cualquier producto audiovisual. Esta experiencia personal es compartida por muchas otras productoras, así lo manifiesta Anahí Hoeneisen:

La producción es la posición con la que más he llorado. Yo siempre digo que es el oficio más ingrato del mundo porque cuando todo sale bien es como por arte de magia, es como “los astros se alinearon”, y cuando todo sale mal “es culpa del productor o la productora”.¹⁴⁹

Así mismo, el rol creativo de las productoras es indispensable para el adecuado desarrollo de un proyecto fílmico, y para que ese papel sea asumido, se necesita romper con esta visión existente tanto en las productoras como en el resto de los equipos, de que la producción es solo operativa y se constituye en un componente de apoyo. Al igual que la

¹⁴⁹ Anahí Hoeneisen, entrevistada por la autora.

economía feminista establece el valor que posee el trabajo que se realiza en el espacio doméstico para el sostenimiento de la vida de los miembros del hogar, es necesario que todo el sector cinematográfico y audiovisual dé el paso para empezar a valorar el trabajo de producción, cuyo componente es altamente de cuidado de las otras personas, pero implica también ser autor o autora de la obra final, como lo explica Gabriela Calvache:

Mi relación con la producción al comienzo era bastante servil: el director dice esto, el productor ejecuta. Y esto me pasó en casi todas las películas que estuve, hasta que hice “Asier ETA Biok”¹⁵⁰. Siento que en “Asier”, Amaya¹⁵¹ tenía otra experiencia de trabajo de mesa, de sentarte y decir “bueno ahora vamos a trabajar”. De pronto, el productor tenía otro rol, yo me sentí tan integrada, tan escuchada que no me pasaba mucho antes. Luego ya en mis otros procesos son absolutamente creativos, creativos desde el qué estamos narrando. El productor sí escoge lo que narra, una película sí es marca de un productor y si tú empiezas a analizar quiénes son los productores y qué películas han hecho, vas a descubrir también una “marca productor”. Tienes una doble creatividad porque es la creatividad de cómo financiar esta vaina y no quebrar en el intento y ojalá tengas alguna ganancia, entonces sí es un trabajo muy creativo. Ahora que tengo la oportunidad de desarrollar la película fuera, en un ámbito que no es del cine independiente, desmitificando un montón de cosas que te enseñan, descubres cuánto trabajo creativo y de colaboración hay entre un productor y un director y dónde está la discusión. Hasta ahora nunca ha estado en la taquilla y en la audiencia, sino en los personajes, en las motivaciones, en armar rondas súper horizontales de discusión donde el director y el productor tienen casi como el mismo poder de opinión frente a un texto y obviamente que el director en esos casos tiene la última palabra pero en base a un trabajo, no en base al poder. Estoy aprendiendo a mirar la producción desde la autoría, en el sentido de que un productor también es un autor, es el brazo derecho de un autor y si no lo vemos de esa manera estamos bien jodidos, porque yo creo que el productor tiene una visión plus, digamos, que es la visión de la distribución, de a dónde va esta película, que tal vez el director, a menos que sea director productor, no la tiene. [...] Pero en el país se ve a la producción de manera más operativa. Yo creo que uno de los problemas que tenemos justamente es el de los productores, no quiero decir que sean malos productores para nada, quiero decir que no han asumido su rol. Entonces, tienes productores que dejan pasar cosas que no deberían dejar pasar y no me refiero a la comida mala, o en el cuadro de caja, sino a malas actuaciones o directores que no tienen idea de lo que están haciendo. Entonces, el productor tiene que saber, creo, que esa parte no está tan asumida. También a que no todos están teniendo una mirada de a dónde pueden llegar sus proyectos, entonces es una mirada muy local, se hace una película para quedarnos aquí, en las salas aquí y ojalá consigas un agente o algo, pero no hay como

¹⁵⁰ *Asier ETA Biok* (Asier y yo en español) es un documental hispano-ecuatoriano del 2013, escrito y dirigido por Amaia Merino y Aitor Merino, y producida por Gabriela Calvache y Ainhoa Andraka. (https://www.imdb.com/title/tt3183716/?ref_=fn_al_tt_1)

¹⁵¹ Amaya Merino, actriz, directora y editora española radicada en el Ecuador, entre sus trabajos más importantes están *Asier ETA Biok* (2013) y *¿Dónde está Mikel?* (2020) (https://www.imdb.com/name/nm0580803/bio?ref_=nm_ov_bio_sm).

una mirada global y la realidad que afrontan los que hacen cine es que el mundo ahorita es encarnado, Netflix lo ocupa todo casi.¹⁵²

El testimonio de Gabriela Calvache, no solo permite evidenciar la importancia que tiene una productora dentro del proceso de concreción de una obra cinematográfica y su aporte creativo y como autora, junto con el director del film, sino que efectivamente existe una jerarquía muy marcada en el cine nacional en el que la productora ocupa un puesto subordinado, pero además, que esas relaciones de poder pueden ser desmontadas si se establecen otras prácticas de relacionamiento y valoración de todos los profesionales que forman parte de los equipos de trabajo.

2.3.Las mujeres nos producimos todo el tiempo

Otro factor importante para lograr que las propias mujeres reconozcan el valor de las actividades que realizan en la producción audiovisual y cinematográfica, es entender que estos espacios laborales se pueden transformar en una estrategia de inserción laboral en otras áreas de interés, que por muchas razones, son más difíciles de acceder. Así, como lo plantea Alegría Albán, las mujeres no solamente producen obras audiovisuales o cinematográficas, sino que se producen a sí mismas, a sus carreras, a sus entornos.

Creo que las mujeres producimos todo el tiempo en la vida, ya sea que seas mamá o no, una mujer está produciendo todo el tiempo, está históricamente produciendo sus oportunidades y luchando por esas oportunidades [...] las mujeres tienen esa capacidad de producirse las cosas que necesitan que pase. Por ejemplo, eres una directora de foto pero no te buscan tanto porque hay tres directores de foto que se llevan todo el mercado, entonces dices ok, yo quiero hacer foto en mis proyectos, entonces te conviertes en productora.¹⁵³

Lo expuesto muestra con claridad, cómo la producción es la que sostiene no solamente la vida de las personas que forman parte de una producción audiovisual, sino que

¹⁵² Gabriela Calvache, entrevistada por la autora, 25 de enero de 2021.

¹⁵³ Alegría Albán, entrevistada por la autora, 28 de noviembre de 2021. Alegría Albán es una productora de cine y audiovisual. Se ha desempeñado como locacionista en *El Facilitador* (Victor Arregui), *Getuige* (Hanro Smitsman), producción de campo *Measuring the World* (Detlev Buck), *Feriado* (Diego Araujo), jefa de producción en *Fragmentos* (cortometraje Ana María Prieto y Daniela Toscano), *Si yo muero primero* (Rodolfo Muñoz), *La Mala Noche* (Gabriela Calvache), *Mortal Glitch* (serie web - Christian Moya) y coordinadora de post en *Misfit* (Orlando Herrera). (<https://www.imdb.com/name/nm3621373/>)

además sostiene proyectos y carreras de muchas personas, de las propias mujeres que deciden incursionar en este sector de las artes. Es la base que lo sostiene todo, pero que a la vez es invisible para la mayoría, justamente por no ser considerada creativa.

Un ejemplo de esta tarea de producción constante de las mujeres para concretar sus proyectos es lo manifestado por Anahí Hoeneisen, quien asegura que su inclinación hacia la producción y dirección estuvo ligada a la necesidad de encontrar sus propios espacios para la actuación.

Cuando me gradué de la Universidad mi intención era hacer teatro, pero el teatro era una cosa que me resultó muy colectiva, de muchas voluntades y era como difícil tener un colectivo que quiera las mismas cosas, que tenga los mismos objetivos y que sobre todo se comprometa [...] Entonces el cine era como otro medio que igual me interesaba. En esa época había muy poco cine en el Ecuador. Entonces había como esa opción de generar tus propios proyectos, al principio súper egoístamente para poder actuar yo, pero después como que ya me gustaron todas las etapas del cine.¹⁵⁴

Como se ha podido ver hasta aquí, la producción implica una dedicación a tiempo completo, es una actividad que no permite tener una clara división entre el trabajo propio de la realización cinematográfica y las necesidades personales de los miembros del equipo, es una actividad que debe seguir siendo realizada aún cuando ya los horarios laborales regulares para el sector han concluido, lo que a su vez significa una yuxtaposición entre las tareas de cuidado familiar, el ocio y la extensión de las jornadas laborales. ¿Cómo se logra conjugar la maternidad y la vida profesional de las mujeres en el cine? Esta es una de las preguntas que se pretende responder en el siguiente apartado.

3. “Lactando, sonido, cámara, acción”: la maternidad y las redes de apoyo

La maternidad y el trabajo son, de manera general, dos realidades difíciles de conjugar. Esta combinación, en el trabajo artístico, es una forma de ahondar en las condiciones precarias de quienes la ejercen. Si una mujer/trabajadora independiente decide ser madre, no cuenta con las garantías mínimas que el Estado ofrece a las madres trabajadoras

¹⁵⁴ Anahí Hoeneisen, entrevistada por la autora.

con un empleo fijo bajo régimen de protección social,¹⁵⁵ muchas de ellas se ven en la necesidad de abandonar sus planes profesionales o de postergarlos, para poder atender las necesidades de sus hijos o hijas, o lo que sucede con mayor frecuencia es que se ven en la necesidad de buscar otras alternativas laborales más rentables económicamente, pero menos gratificantes emocionalmente.

Los feminismos, desde sus diferentes corrientes, ha dedicado un sinnúmero de investigaciones y escritos a la maternidad. Si bien es cierto que aún queda mucho por trabajar alrededor de esta temática, el interés por analizar la maternidad más allá de lo biológico y natural, ha permitido identificar varias problemáticas que experimentan las mujeres, no solo en cuanto al trabajo no remunerado que implica los cuidados, sino también como un factor que ahonda en las desigualdades entre hombres y mujeres, la frustración, la culpabilidad y la concreción de los proyectos de vida.

Yanina Ávila González en su texto “Las Mujeres Frente a los Espejos de la Maternidad”¹⁵⁶ hace un interesante análisis sobre cómo se ha construido la idea de maternidad y las relaciones de género. La autora parte del hecho de que, si bien es cierto, el embarazo es un acto biológico que está ligado directamente a la mujer, la maternidad y la crianza son una construcción cultural e histórica de las relaciones de género. En sociedades como las latinoamericanas, aún perdura el imaginario de que una mujer está completa y realizada cuando tiene hijos, porque esto responde a un precepto biológico, a un llamado natural que debe cumplirse, por lo tanto, todas las mujeres deben y quieren ser madres

¹⁵⁵ El Código Orgánico del Trabajo establece varias protecciones laborales a la maternidad/paternidad, entre las más importantes se encuentran: Art. 152: Toda mujer trabajadora tiene derecho a una licencia con remuneración de doce (12) semanas por el nacimiento de su hija o hijo [...] El padre tiene derecho a licencia con remuneración por diez días por el nacimiento de su hija o hijo [...] Art 153: No se podrá dar por terminado el contrato de trabajo por causa del embarazo de la mujer trabajadora y el empleador no podrá reemplazarla definitivamente dentro del período de doce semanas que fija el artículo anterior. Durante este lapso la mujer tendrá derecho a percibir la remuneración completa, salvo el caso de lo dispuesto en la Ley de Seguridad Social, siempre que cubra en forma igual o superior los amparos previstos en este Código. Art. 155.- Guardería infantil y lactancia.- En las empresas permanentes de trabajo que cuenten con cincuenta o más trabajadores, el empleador establecerá anexo o próximo a la empresa, o centro de trabajo, un servicio de guardería infantil para la atención de los hijos de éstos, suministrando gratuitamente atención, alimentación, local e implementos para este servicio. Las empresas que no puedan cumplir esta obligación directamente, podrán unirse con otras empresas o contratar con terceros para prestar este servicio. Durante los doce (12) meses posteriores al parto, la jornada de la madre lactante durará seis (6) horas, de conformidad con la necesidad de la beneficiaria. (Ecuador, *Código del Trabajo*, Registro Oficial 167, suplemento, 16 de diciembre de 2005, arts. 152, 153 y 155)

¹⁵⁶ Yanina Ávila González, “Las mujeres frente a los espejos de la maternidad”, *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, vol. 2, No. 20, (2004), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88402004>

abnegadas y los hombres deben ser los proveedores. Aunque estas creencias se han ido modificando con el tiempo, aún perduran las presiones sociales para que las mujeres tengan hijos.

Las luchas feministas más contemporáneas han centrado su atención no solamente en la igualdad de derechos civiles y políticos, sino también en la posibilidad de decidir sobre el propio cuerpo, lo que implica a su vez la vivencia de una maternidad deseada. Ávila, siguiendo la reflexión de Simone de Beauvoir, cuestiona “la noción monolítica del deseo femenino como deseo maternal”¹⁵⁷ y la idealización que existe en torno a la figura materna de abnegación y dedicación exclusiva al cuidado de los hijos y el hogar, que a su vez se contraponen con las necesidades económicas y de realización personal.

Según una cita de Ávila, tomada de una transcripción de una entrevista a Simone de Beauvoir sobre los múltiples cuestionamientos que tuvo por haber decidido no tener hijos, comenta que, a diferencia de lo que sucede con los hombres que prefieren sus carreras profesionales sobre la procreación, a ella como mujer se le reprocha “porque se piensa que una escritora es, ante todo, una mujer que se distrae escribiendo”.¹⁵⁸ Si bien las circunstancias y los tiempos han cambiado, aún para las mujeres es muy difícil conjugar la maternidad y el trabajo, sobre todo en sectores artísticos, o siguen siendo cuestionadas por no ser madres, pero tampoco existen incentivos, facilidades o medidas afirmativas, que permitan que las mujeres/madres artistas puedan continuar con su trabajo mientras maternan. Las políticas públicas del país ni siquiera han puesto sobre la mesa esta discusión.

A lo largo del trabajo de campo que se realizó para esta investigación, se indagó a las entrevistadas sobre su rol de madres y las estrategias que implementaron para conjugar estas actividades. Entre quienes no son madres, un tema recurrente entre las razones que tienen para postergarlo o para definitivamente no hacerlo es el tiempo, consideran que es imposible dedicarse a tiempo completo a las dos actividades, pues tanto la tarea de crianza como la producción audiovisual requieren mucha dedicación y una disponibilidad física y emocional muy grandes.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 60

¹⁵⁸ *Ibid.*, 63

Entre las que han sido madres, todas coinciden en que compaginar las dos actividades resulta sumamente difícil y que se requiere de mucho apoyo para lograr cumplir con las actividades propuestas.

Es complicado, la persona que te diga que no, que es súper *woman*, que si puede con todo, está mintiendo. O sea, es posible y lo he hecho y lo he sacado, pero yo te diría que sí [es difícil], o sea no por la típica de victimizarse y que las mujeres pobrecitas tenemos más trabajo, pero sí es verdad. Entonces a la final sobre todo cuando los guaguas son chiquitos y necesitan que tú estés ahí pendiente todo el tiempo, esta combinación de las dos cosas sobre todo las del área audiovisual y el cine que demanda tanto tiempo, tanta energía y aquí no hay horarios de trabajo, a veces no hay fines de semana, ni feriados, ni vacaciones, ni nada, entonces esa combinación de ese tiempo caótico del cine con el tiempo *full time* que requiere la maternidad es un balance difícil. Se logra con bastante esfuerzo, bastante paciencia, con ayuda sobre todo. Yo no creo que hubiera podido volver a trabajar a CineMemoria o a mis proyectos si no hubiera tenido la ayuda de mi familia, en un principio, y después, ahorita mis guaguas tienen una niñera desde que nacieron, una señora amorosa que les ama como a hijos y que siguen mi casa. Porque sin que la Rosita hubiera estado ahí ayudándome, yo creo que no hubiera logrado tampoco hacer todo, y obviamente sin el Arturo¹⁵⁹ que es un papá súper involucrado y que se ha hecho cargo de los guaguas desde el día uno. Entonces, yo creo que la combinación perfecta para que funcione y puedas seguir tu carrera con éxito mientras eres mamá es que tienes que tener toda esta red de apoyo, para que tus guaguas no estén solitos y abandonos mientras tu estés trabajando.¹⁶⁰

Lo manifestado por María José Elizalde, no solamente muestra la dificultad para conjugar el campo laboral con el maternal/familiar, sino la necesidad de contar con redes de apoyo para garantizar el cumplimiento de todas las responsabilidades, esto, como se verá más adelante, no es igual para todas las mujeres ya que como muchos otros aspectos de la vida, está atravesado por una condición de clase, es decir, no es igual enfrentar la maternidad para mujeres que pueden pagar por el apoyo que reciben de otras personas, que aquellas que tienen que conjugar su vida laboral sin la posibilidad de contratar los servicios de otras mujeres.

Por otra parte, desde hace algún tiempo se han venido realizando investigaciones sobre las formas en las que las mujeres y las parejas logran conciliar los empleos fuera del hogar y la crianza de los hijos. Uno de esos ejemplos es el trabajo desarrollado por María del Carmen Rodríguez y Carmen Fernández¹⁶¹ a través de una investigación cualitativa a parejas

¹⁵⁹ Se refiere a Arturo Yépez

¹⁶⁰ María José Elizalde, entrevistada por la autora.

¹⁶¹ María del Carmen Rodríguez y Carmen Fernández, “Empleo y maternidad: el discurso femenino sobre las dificultades para conciliar familia y trabajo”, *Cuadernos de Relaciones Laborales*, vol. 28 No.2, (2010), <https://revistas.ucm.es/index.php/CRLA/article/view/CRLA1010220257A/32200>.

con hijos. De entre los datos obtenidos en su investigación uno que llama mucho la atención es que, para las mujeres, las actividades laborales fuera del hogar constituyen un escape de la monotonía que podría significar el trabajo doméstico y que pese al agotamiento físico y mental que supone el realizar las dos actividades a la par, sienten una satisfacción por considerarse económicamente productivas.

Este tema resulta recurrente en diversos estudios, por ejemplo, entre los testimonios vertidos en el encuentro “Doméstika: arte, trabajo, feminismos”, que se llevó a cabo en Quito en octubre de 2018, se recoge lo siguiente: “Había pasado de pedir perdón por ser ama de casa por elección, a sentir culpa por trabajar, a disculparme por no ser una persona productiva [...]”;¹⁶² Algo similar manifestaron las mujeres entrevistadas para este estudio:

Con la primera guagua yo si cumplí lo de la maternidad, no era necesario, nadie me obligaba, pero como estábamos cerca de hacer el EDOC¹⁶³, di a luz, tuve los tres meses de maternidad y volví a Cinememoria, solo medio tiempo, por la lactancia, y después ya con la Amelia chiquitita fue así como “tengan parientes les encargo” y volví *full time*. Eso de hacer de mamá a tiempo completo me estaba deprimiendo, no me gustaba. Entonces necesitaba volver a trabajar, a relacionarme con adultos, a sentirme productiva, sentirme útil y sentirme que no estaba desconectando de todo, del cine, de los compañeros de trabajo, de todo eso. Pero cuando nació Benjamín ya no pasó eso [...] salí de Cinememoria y ya no regresé, una mezcla entre la maternidad de mi segundo guagua y necesidades económicas, porque en EDOC era hermoso el trabajo pero ganaba súper poquito, además ganaba sueldo la mitad del año y la otra mitad del año era más o menos como que te pagamos un simbólico para que sigas trabajando, pero era algo que no ya no me funcionaba teniendo una familia, teniendo dos hijos.

La maternidad de Benjamín sí fue un poco más larga pero también cuando ya me comenzó a coger la desesperación, alrededor de los 5 meses, 6 meses de estar en la casa sin hacer nada “productivo”, según yo, porque de todas maneras siempre encontraba alguna chaucha de traducción, algo tenía que hacer para no estar solo en la maternidad.¹⁶⁴

A esta necesidad de sentirse productivas económicamente se suma en muchos casos un sentimiento de culpa por no estar completamente dedicadas a la crianza de los hijos. Así por ejemplo, en el trabajo de Rodríguez y Fernández, respaldadas en múltiples trabajos previos y en sus propios datos, llegan a establecer que la sociedad espera que las mujeres cumplan una “maternidad intensiva” y se dediquen a desempeñar ese rol la totalidad del

¹⁶² León, Montalvo y Troya, “Introducción”, 14

¹⁶³ Festival Internacional de cine documental “Encuentros del Otro Cine” Edoc, es el festival de cine anual más representativo del país, dirigido por la Fundación Cinememoria desde el 2002, aunque desarrollado principalmente en la ciudad de Quito, también realiza actividades en Guayaquil, Cuenca, Manta, Portoviejo y Cotacachi. (<https://festivaledoc.org>)

¹⁶⁴ María José Elizalde, entrevistada por la autora.

tiempo y cuando no pueden o no quieren hacerlo, entran en conflictos con ellas mismas y con su entorno: “las mujeres disponen de una ética del cuidado, [...] que las predispone a sentir más culpabilidad cuando su trabajo productivo interfiere en sus responsabilidades familiares, en particular con aquellas que tienen que ver con el ejercicio de la maternidad”.¹⁶⁵ Esto no les pasa a los hombres puesto que ellos están socialmente predispuestos a ser los responsables del sostenimiento económico y, por lo tanto, se normaliza la idea de que no tienen el tiempo para estar presentes.

Así, por ejemplo, Alicia Herrera se refiere a su ejercicio de la maternidad mientras intentaba consolidar su carrera profesional como directora de arte:

No fue fácil. Muchos trechos de mi carrera tuvieron mucho apoyo del papá, en algunos trechos él no estuvo, y en esos trechos que no estuvo, fue particularmente muy, muy difícil porque yo estaba tratando de consolidar mi trabajo, lo que requería un cien por ciento de mi cuerpo y mi mente y mis hijas también. Entonces, en algunos momentos, era una batalla campal en mi cabeza, de sentirme la peor madre del planeta o sentirme una mujer fracasada que solo puede criar hijos, no fue una cosa sencilla [...] Recuerdo que en la película de Camilo¹⁶⁶ las dos eran preadolescentes, y nos mudamos a Quito, teníamos una casa en Tumbaco, y nos mudamos para que yo pudiera ir y volver del llamado¹⁶⁷, que fue un rodaje larguísimo además. Estaban todo el día solas en un apartamentito que alquilamos en El Dorado e iban al set, entonces la Ami¹⁶⁸ es extra, después fue ayudante de arte, la Lila declaró que nunca en su vida iba a trabajar en esta cosa espantosa, y bueno claro se criaron en el set y ahí siguen. No tuvieron para dónde escaparse¹⁶⁹.

Para muchas mujeres, aun cuando el apostar al trabajo cinematográfico ha sido consciente y una decisión política, el desvincularse del rol de madre genera cuestionamientos personales. Así lo expresa Patricia Yallico:

Yo soy una madre desnaturalizada desde siempre, yo soy muy apasionada en lo que hago, yo creo mucho en la organización, hay un entendimiento mío y con mi hijo también, de que hace mucho yo decidí no luchar solamente por él y por mí, es una decisión política, consciente de que creo que mi aporte tiene que trascender a luchar por otra gente, y eso va a implicar, en muchos momentos, dejarlo al cuidado de mis compañeros, de mi familia, de lo que fuese, (bueno ahorita que está grande, que ya está

¹⁶⁵ Rodríguez y Fernández, “Empleo y maternidad”, 266

¹⁶⁶ Se habla de la película *1809-1810: Mientras llega el día* de Camilo Luzuriaga.

¹⁶⁷ Se usa el término “llamado” para referirse a las jornadas de rodaje de una producción audiovisual o cinematográfica, corresponde a la hora en la que las personas están citadas, en el punto de encuentro para dirigirse a la locación o en la misma locación.

¹⁶⁸ Ami Penagos, asistente de cámara de cine y publicidad, segunda hija de Alicia Herrera. Es además parte de la directiva de la Asociación Ecuatoriana de Técnicos Cinematográficos (AETC).

¹⁶⁹ Alicia Herrera, entrevistada por la autora.

viejo, ya solo no más). Pero eso ha sido desde hace mucho tiempo, < esa decisión consciente de que no quiero cuidar solamente de mi hijo y de mí, de garantizar cama y chocolate solo para esta familia, sino buscar que mi trabajo y mi gestión permita que otras gentes puedan tener algo ¿no? Entonces ha sido así, he tenido que estar ausente un montón de tiempo. En muchos momentos me he cuestionado mi rol de madre, de ser buena madre y esas vainas que nos meten también, que si no estás ahí, no le cuidas, no le calientas el café, eres una mala madre. Entonces yo digo que he sido muy mala madre. Pero creo que hemos venido conversando y [...] ésta decisión del trabajo colectivo, del trabajo organizativo va a trascender de él, en este caso de mi hijo, es para otras familias, como que cada uno va asumiendo esas decisiones políticas que nos pertenecen a cada uno. Seguro mi hijo en algún momento, también decidirá cosas y toca respetar nomás, así como yo he decidido militar en la organización y ahora en el cine ¿no? Entonces seguro que él va a ser también su caminar, está bueno acompañarnos y apoyarnos de la mejor manera posible.¹⁷⁰

Otro de los resultados que arroja el trabajo de Rodríguez y Fernández¹⁷¹ es que, para las mujeres que tienen trabajos fuera del hogar al igual que sus parejas, las tareas de cuidado de los hijos y del hogar no disminuyen en gran medida, lo que implica una sobrecarga de actividades y poca disponibilidad para dedicarse al cuidado personal o a alguna actividad de ocio y, como se dijo, para los hombres es casi inevitable el hecho de poder desvincularse de las tareas de cuidado, lo cual está relacionado también con las construcciones sociales de los roles de género, en la que los varones asumen que existe todo un contingente de personas que se harán cargo de la crianza de los hijos mientras ellos trabajan, aun cuando el ejercicio de su paternidad sea permanente y comprometida. Un ejemplo de ello es lo narrado por Alicia Herrera con respecto a la crianza de su nieto:

Joao¹⁷² puede desprenderse completamente, es como un interruptor, se desprende y alguien se hace cargo. Hay un universo atrás de él que se va a hacer cargo de su hijo, y él está trabajando y está con la cabeza en su trabajo y punto, y ese universo incluye a esta persona que soy su jefa, pero soy parte de ese universo que se va a encargar de ese hijo. Es como un cable que se le desconecta, a pesar de que es un papá súper presente, pero tiene esta cosa como de hacer *clic, clic*, que es una cosa que yo no tengo, que mi hija no tiene, que muchas mujeres no tienen.¹⁷³

Así como para la mayoría de los hombres resulta fácil desprenderse de la tarea de cuidado y de la carga mental que implican todas las actividades de coordinación de agendas

¹⁷⁰ Patricia Yallico, entrevistada por la autora.

¹⁷¹ Rodríguez y Fernández, “Empleo y maternidad”, 264-6

¹⁷² Joao Guerrón, trabajador audiovisual en el departamento de arte, generalmente integra los equipos y los proyectos liderados por Alicia Herrera, quien además es la abuela de su hijo.

¹⁷³ Alicia Herrera, entrevistada por la autora.

familiares y delegaciones de cuidados mientras la pareja trabaja, también los roles pueden ser invertidos o compartidos de manera armónica, puesto que, como cualquier actividad social, puede ser reaprendida y modificada, aun cuando sea un proceso que tome algún tiempo. Así lo demuestra la experiencia de Lisandra Rivera:

Para mí es un tema de decisión. Mientras estábamos haciendo *Roldós*¹⁷⁴ nosotros fuimos padres y fue un acuerdo: los dos estamos haciendo esta película, y nos organizamos. Okey yo voy a cuidarlo las tardes mientras tú editas o tú haces esto mientras yo hago esto [...] Demoramos mucho tiempo en el proceso de la película y en el medio yo hice *Pescador*¹⁷⁵. Para poder hacer tuve que entregar a mi hijo al Manolo¹⁷⁶ [...] le dije “aquí está, regreso en 3 meses” Nos fuimos a la Costa y él se hizo completamente cargo, yo solo hablaba a saludarle. Entonces, se puede, depende del pacto que tú hagas, el pacto que te han enseñado que tú puedes hacer y el nivel, digamos, de cómo se carga con la culpa, si el rol que tú crees que tienes de ser solo mamá.

Cuando fuimos papás, me acuerdo, el Manolo tenía que irse a un curso un mes fuera, acabamos de ser papás y yo le dije: “Tranquilo, yo soy la mamá, yo estoy”. Él se sentía “no, cómo me voy a ir”. Le dije: “Tranquilo, si tiene una mamá que soy yo, yo me ocupo completamente, tú vete tranquilo y sin culpa”. Es la única forma de manejarlo. Y cuando yo me fui a hacer *Pescador*, él me dijo: “Tú ándate tranquila, yo me ocupo de todo, sin culpa”. [...] Se olvidó de matricularle en la escuela y nos llegó un mail diciendo: “Usted no ha matriculado a su hijo” [...] Bueno, no es perfecto, pero uno tiene que asumirlo. Entonces, es un tema cultural. Yo conozco hombres que dedican a la maternidad 100 por 100, mientras las mujeres hacen sus cosas. Entonces, es relativo, son los acuerdos que las mujeres tenemos que hacer antes, entre las parejas, eso es muy importante, y bueno, la visión de que los hijos son de la mamá es una visión que yo no estoy de acuerdo, es anticuada, un papá puede perfectamente criar un hijo sin la mamá, o sea eso está probado aquí y en la China.¹⁷⁷

Otro de los problemas recurrentes en el ejercicio de la maternidad, que está directamente ligado con las trabajadoras del sector artístico y cultural, al igual que con otras trabajadoras autónomas, es la falta de protección social pública, que garantice derechos laborales y cierta estabilidad económica. Esto ahonda en sus condiciones de precariedad y dificulta aún más el conjugar la vida profesional con la del cuidado de los hijos.

¹⁷⁴ *La Muerte de Jaime Roldós* es un documental estrenado en 2013 dirigida por Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento.

¹⁷⁵ *Pescador* es una película de ficción del 2011, dirigida por Sebastián Cordero y producida por Lisandra Rivera.

¹⁷⁶ Manolo Sarmiento, es un escritor y director, es codirector de los filmes *Problemas personales* y *La Muerte de Jaime Roldós* junto a Lisandra Rivera. Además, es co-fundador del Festival EDOC (<https://choloflix.com/director/manolo-sarmiento/>).

¹⁷⁷ Lisandra Rivera, entrevistada por la autora.

Un ejemplo de esto es el trabajo desarrollado por Juliana Verdenelli¹⁷⁸, que problematiza la necesidad de contar con garantías para la vivencia de la maternidad y el ejercicio laboral en el arte, sobre todo cuando se dedican al trabajo de manera independiente.

En la investigación, la autora se enmarca en la situación que viven las bailarinas de tango de la ciudad de Buenos Aires, que implica combinar su actividad artística con el cuidado de los hijos y, en muchos casos, otras actividades que les permitan contar con un sustento económico más estable. En él se refleja lo que ya se ha puesto de manifiesto párrafos arriba: el conflicto que viven las mujeres que intentan dedicar su vida al arte y a la vez ejercer la maternidad de forma plena. La combinación de estas dos actividades supone un desgaste físico, emocional, mental y el constante sentimiento de culpa por no poder “ser lo suficientemente buenas” en ninguno de los dos aspectos.

A través del trabajo etnográfico que presenta Verdenelli se puede evidenciar que muchas de las bailarinas carecen de las protecciones sociales necesarias para poder ejercer su embarazo y los primeros cuidados de sus hijos con seguridad financiera y protección de salud, la mayoría debe dejar de bailar en ese período y, luego de dar a luz, deben someterse a rutinas exigentes para recuperar su cuerpo y condición física.

Ante la falta de mecanismos que les permitan volverse a articular en los circuitos de la danza, muchas de ellas han buscado alternativas para poder estar con sus hijos e hijas mientras realizan su trabajo artístico. Entre varias de las estrategias está el ir con ellos a las presentaciones, hacer obras en las que puedan participar sus hijos e hijas, establecer redes con otras bailarinas que son madres para apoyarse mutuamente. Todas estas formas de conjugar el trabajo artístico y el de cuidado de los niños y niñas está en constante transformación, más en las condiciones actuales en las que una pandemia ha limitado las posibilidades de trabajo para las artes escénicas.

En el caso del cine y el audiovisual la realidad no es muy distinta a la de las bailarinas. Si bien las mujeres productoras o directoras no tienen presión por recuperar su estado físico anterior al parto, el rodaje de una película sí implica jornadas laborales extensas y en horarios

¹⁷⁸ Juliana Verdenelli, “Trabajo artístico, precarización laboral y maternidad en bailarinas de tango y bailarinas contemporáneas en la ciudad de Buenos Aires”, *RELACult Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad*, vol. 6, No. 2, (mayo-agosto 2020), https://www.researchgate.net/publication/347621981_Trabajo_artistico_precarizacion_laboral_y_maternidad_en_bailarinas_de_tango_y_bailarinas_contemporaneas_en_la_ciudad_de_Buenos_Aires

poco habituales, por lo que la mayoría de mujeres-madres han tenido que idearse mecanismos para poder realizar las dos actividades.

En *Esas no son penas*¹⁷⁹ rodé embarazada, paramos el rodaje porque fui a dar a luz y rodamos los últimos dos días que nos quedaban con el bebé lactando en el set. De hecho, los comandos para filmar eran: “lactando”, porque tenía que estar lactando para que no llore. Entonces era: “lactando, sonido, cámara”, y filmábamos, y luego pauté todo el material mientras estaba en el postparto. Entonces esa película estuvo totalmente atravesada por la maternidad, y fue totalmente orgánica con el rodaje, no tenía ninguna discriminación al respecto.

Como te digo, nosotros hemos tomado la decisión de que yo me quede con los guaguas, entonces, realmente “mi carrera”, si quieres llamarle carrera, se quedaba en pausa mientras yo estaba en el embarazo, casi siempre, solo con el Simón, el último, que fue durante *Esas no son Penas*, realmente dijimos: ¡vamos! Pero sí, si se pone pausa, sí es complicado [...]sí creo que es algo que te frena.¹⁸⁰

Así mismo, el trabajo de Verdenelli se preocupa por las condiciones laborales que repercuten en problemas económicos. Cuando las bailarinas trabajan de manera autónoma, es decir, no cuentan con un ingreso fijo cada mes que les permita cubrir sus gastos, la autora identifica que se encuentran en una condición de precariedad, que se profundiza en momentos como el actual, que se ven limitadas las presentaciones por las medidas de bioseguridad o cuando se encuentran ejerciendo su maternidad.

El cine y audiovisual nacional también está atravesado por esta condición de trabajo independiente, de temporada o autónomo que no garantiza que los y las trabajadoras del sector puedan cubrir sus aportaciones a la seguridad social, como lo haría un trabajador de cualquier otra área laboral. Es por eso que las alternativas para la creación audiovisual es articularlo a la vida familiar.¹⁸¹

¹⁷⁹ *Esas no son Penas* es una película de 2007 escrita por Anahí Hoeneisen, dirigida por Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade y producida por Verónica Andrade.

¹⁸⁰ Anahí Hoeneisen, entrevistada por la autora.

¹⁸¹ En relación a la afiliación a la seguridad social de los y las trabajadores del arte, Paola de la Vega afirma: “en 2017 el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador y el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social presentaron el programa de afiliación voluntaria para artistas y gestores culturales, lo cual implicó un primer paso en el reconocimiento de derechos y la actividad laboral de los actores culturales como trabajo, es importante considerar que, a noviembre de 2018, en este sistema de afiliación voluntaria el número de registrados no supera la cuarentena. De acuerdo con la Ley de Seguridad Social, los actores culturales son considerados “trabajadores autónomos”, es decir, están definidos como “patrones de sí mismos”, y por tanto, deben aportar a la seguridad social, el 17,6 % sobre los ingresos declarados mensualmente (estos no pueden ser menores a un salario mínimo vital por mes). Habría que preguntarse cuán aterrizada es esta política que parte de un vacío de datos y reflexiones situadas sobre los modos de producción y organización del trabajo cultural en el país. (De la Vega, “El trabajo afectivo y el trabajo instrumental”, 65).

Lo que pasa es que es súper difícil ser *freelance* los dos y es súper difícil ser *freelance* los dos con hijos, yo creo[...] Pero para nosotros ha sido una decisión personal y los hijos y la familia han sido lo primero, o sea, yo me he quedado mucho tiempo criando a mis hijos, no he salido a trabajar, por ejemplo, para estar con ellos hasta que llegan a una edad, con sus pros y sus contras. O sea, me quedo feliz, pero también tienes esos sentimientos encontrados, y la manera que hemos encontrado de trabajar es que sea importante para toda la familia, porque el cine es muy sacrificado, son muchas horas. Cuando tú te vas de rodajes es como que te fueras de viaje más o menos. Entonces lo hemos construido como un proyecto familiar, así los guaguas no se han sentido nunca abandonados, por lo menos hasta dónde yo sé, porque sienten que es una película de ellos, que a veces el rodaje viene a la casa y que a veces nos vamos todos al rodaje, o sea se construye como algo súper importante para todos y no es trabajo, no es separado de nosotros, sino que es parte de nosotros. No sé si es muy romántico lo que te digo, pero así ha funcionado, pero por eso también hemos hecho solo dos películas propias.¹⁸²

Otro sentimiento compartido entre las bailarinas de tango y las productoras y directoras ecuatorianas es el considerar que la reincorporación al trabajo y el crecimiento profesional es mucho más fácil para los hombres aún cuando son padres comprometidos y responsables, puesto que, pese a asumir el cuidado de los hijos y de otras tareas del hogar, sus carreras no se ven suspendidas, no paralizan su actividad profesional para dedicarse a la familia, cosa que a la mayoría de las mujeres les toca hacer, al menos en los primeros años de vida de los niños y niñas, una pausa en su desarrollo profesional.

Yo creo que sí es distinto. O sea en el caso del Arturo es más particular porque ya te digo que es un papá 100% involucrado, que hace todas las labores de papá y de mamá. Yo me fui de viaje a festivales o a mercados, con los bebés bebitos y él se hizo cargo sin ningún problema. Entonces creo que es un caso bastante particular. Pero yo te diría que, en general, sí tienen una ventaja los hombres obviamente porque la maternidad es de las mamás, de las mujeres, entonces, quien se queda en la casa con los bebés en un 99% de las veces es la mamá. Entonces, ahí es cuando hay esta brecha, porque tú ves que los hombres vuelven a trabajar enseguida y siguen subiendo y subiendo y tú estás acá. Entonces hay esta angustia de que yo no puedo subir al mismo nivel por qué no puedo dejarles a mis guaguas. Entonces yo creo que sí hay esa diferencia, existe, y yo creo que existirá siempre, mientras sigamos las mamás, sigan siendo mamás y las mujeres siendo mujeres, mamás y trabajadoras; o sea podrías llegar a igualarle a ese hombre pero ya lleva una ventaja y la ventaja es solo el tiempo que está dedicado a un proyecto, a un trabajo, a una película, mientras tú no puedes estar dedicándole el mismo tiempo.¹⁸³

¹⁸² Anahí Hoeneisen, entrevistada por la autora

¹⁸³ María José Elizalde, entrevistada por la autora

Por su parte, Maite Garbayo-Maeztu¹⁸⁴, quien también realiza una investigación sobre la conjunción del trabajo artístico y la maternidad, y partiendo desde la *objetividad feminista del conocimiento situado*¹⁸⁵, narra cómo la precariedad que ella experimenta al sentir la desprotección por parte del Estado durante el ejercicio de su maternidad, puede constituirse en un espacio de resistencia y permitir encontrar otras formas de subjetivación. Afirma que estas nociones de independencia y autonomía, tan propias del capitalismo contemporáneo, lo que generan son aislamiento y una “precarización para sí”, pero que si son enfrentadas de formas colectivas, que permitan la articulación de posiciones femeninas, se puede hacer frente a la desprotección existente.

En esta misma línea de reflexión se encuentra Núria Calafell Sala¹⁸⁶, quien rescata las diversas formas de materner, especialmente aquellas que se encuentran alejadas de los discursos de poder, poniendo en el centro del análisis las formas de ser mujeres-madres-ciudadanas desde una visión distinta, pública y colectiva. La autora utiliza el término (eco)feministas para referirse a las “maternidades que se abren de ciertos modos de significación y representación, al mismo tiempo que se desprenden de ciertos prejuicios de raíz patriarcal y colonial”¹⁸⁷. Tanto para Calafell como para Garbayo-Maeztu, la forma de enfrentar las condiciones desfavorables que presenta el capitalismo a las mujeres-madres es hacerlo de manera colectiva y articulada, rescatando la importancia de volver sobre las redes de apoyo para el cuidado y la sobrevivencia humana.

De las entrevistas realizadas para esta investigación, la mayoría de las mujeres-madres rescataron la importancia de contar con el respaldo familiar, de amigos o de contratar a otras mujeres para poder conjugar la maternidad con el trabajo. Por ejemplo, Patricia Yallico, desde su cosmovisión de mujer indígena, rescata la importancia de contar con la

¹⁸⁴ Maite Garbayo-Maeztu, “Maternidad, arte y precariedad: estrategias desde la vulnerabilidad”, *Arte y políticas de identidad*, vol. 19, (2018), <https://revistas.um.es/reapi/article/view/359781/256731>.

¹⁸⁵ La autora parte del postulado Donna Haraway, quien “propuso la objetividad feminista del conocimiento situado, en la que “la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica”, pues “únicamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva” (Ibíd., 70).

¹⁸⁶ Nuria Calafell Sala, “Aproximación a las maternidades (eco) feministas. El ejemplo cordobés (Argentina)”. *RevIISE*, Vol. 11, Año 11, (2018), <http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/reviise/article/view/194/pdf>

¹⁸⁷ Ibíd., 255

familia ampliada, construida por lazos de solidaridad más que de parentesco, para apoyar en la crianza de los hijos y la consecución de sus proyectos profesionales y políticos:

Lo que nosotros hemos intentado crear, es lo que nosotros llamamos una familia ampliada. Por ejemplo, mi familia está en la Costa o en la Sierra, no aquí, en Quito, yo vivo sola acá. Entonces para poder ir a grabar, por ejemplo, cuando era más pequeño mi hijo, nos hicimos como una familia ampliada, que son compañeras que están en la misma onda y que nos hemos ido articulando. Entonces, cuando yo tenía que ir a grabar, mi hijo se quedaba con las compañeras, y se quedaba dos, tres días a la semana, o lo que fuese que tenía que regresar. Ellas le retiraban de la escuela, le daban de comer. Ir generando otro tipo de familias, no esta idea tradicional de mamá, papá e hijo, familia feliz, sino estas otras formas de maternidades que conjugan a otros compañeros y compañeras, hombres y mujeres que van acompañado el hacer, no solo maternos sino organizativo. Entonces eso es lo que ha pasado, hemos ido creando familias ampliadas y tenemos muchas familias que son nuestras, de la organización, que tengo la posibilidad decir “dame viendo” y hay la confianza. Este acompañamiento, esta decisión política de asumir estas otras formas de maternidades, estas otras familias ampliadas, porque si no estamos hecho mierda, si no me toca contratar a alguien y el presupuesto nuestro no está para contratar a alguien, no está para pagar a alguien que te venga a dar viendo el guagua cuando no tienes ni para comer, porque estás con las justas para garantizar lo básico para tu familia. Entonces se ha ido creando desde otras formas de organización a lo interno. ahorita mi hijo ya está grande, pero recuerdo cómo con mis compañeras íbamos criándolo a la final en estas otras formas de criar, otras formas de seres humanos.¹⁸⁸

Como se puede ver en este testimonio, las estrategias que las mujeres generan para poder realizar su trabajo y a la vez cuidar de sus hijos, están atravesadas, por la clase y la etnia, pues para quienes no tienen la posibilidad de contratar a otra persona para realizar las tareas de cuidado, deben recurrir a redes de apoyo que además, en el caso de las mujeres indígenas, responde a una lógica comunitaria de reproducir la vida.

Por su parte, Gabriela Calvache reconoce su posición privilegiada de clase, de poder pagar por el apoyo que recibe para el cuidado de sus hijas, así mismo, valora el respaldo de su pareja y la seguridad económica que le ofrece, lo que le permite enfrentar de manera distinta a otras mujeres, la conjugación del trabajo artístico con su rol de madre:

Con ayuda, o sea, no hay de otra, porque yo no tengo familia acá ni tampoco Dave, mi pareja. Entonces, sí contamos con dos personas que nos ayudan, que son como de la familia, porque mis guaguas no tienen tíos, no tienen primos. Entonces las dos señoras son fundamentales, sus referentes de infancia van a ser ellas, además de nosotros. Entonces, es fundamental, yo no podría hacer cine si no fuera porque mi pareja me permite tener estas dos personas que me ayudan y además porque las niñas han ido a todas las clases extracurriculares. Ahora en la pandemia se ha complicado por el tiempo

¹⁸⁸ Patricia Yallico, entrevistada por la autora

[...] pero claro sin ellas y sin los extracurriculares es súper jodido y sin el Dave. Si el Dave no me hubiera ayudado, o sea, yo tendría que estar ahorita buscándome lo que sea que tenga que hacer para que mis guaguas puedan estar bien. Entonces también te ayuda poder tener alguien que económicamente te sostenga y eso es una cagada porque hace que el cine sea bien burgués y muchas mujeres en el cine no tienen hijos, porque claro hijos más cine, necesitas a alguien que esté sosteniendo algunas cosas.

Yo sí creo que si una persona no tiene cómo sostenerse mucho y quiere dirigir, por ahí sí tiene que renunciar a la maternidad porque es súper difícil para viajar, para todo. Hay un montón de mujeres que arrancaron con una peli, se embarazaron y luego es muy difícil retomar porque no hay quién les ayude o por formas de crianza también, que son súper válidas. Que digas no, yo no puedo dedicarme al cine y dejar a mis guaguas, es algo que para mí si es un conflicto emocional, no siento que maltrato a mis hijas, para nada. Pero ha habido momentos, por ejemplo, en la peli, que ha habido una ausencia mía, entonces me lo cuestiono y luego me lo vuelvo a cuestionar. Entonces digo no. pero también estoy dando un ejemplo, también estoy diciendo a mis hijas que se puede hacer lo que tú quieras y también tener hijos. Esa culpa que es solo femenina, porque yo no veo hombres diciendo: “ay no estoy con mis hijos porque estoy no sé cuantas horas en la oficina”. Nadie se plantea nada, les da lo mismo, no hay esa culpa. También es un tema patriarcal: ¿Por qué tengo que ser yo la única que se sienta mal porque no está? Pero, por otro lado, ¡que rayos! el patriarcado, los guaguas existen, son de carne y hueso y ahí están y alguien tiene que estar con ellos. Entonces, si, procuro estar lo más que pueda. Desde que nacieron mis guaguas he dejado de ver amigos, como que me he vuelto más de la casa y con la pandemia ya pues estamos 24-7.¹⁸⁹

Como se ha podido ver para las mujeres-madres artistas el ejercicio profesional y las tareas de cuidado resultan un reto, se conjugan sentimientos de culpa, frustración y angustia, especialmente cuando no es posible contar con los recursos financieros suficientes que permitan dedicarse por completo a su profesión y cubrir las necesidades de sus hijos, ante esto, se han establecido redes de apoyo, maternidades compartidas, experiencias conjuntas que hacen frente a lo establecido por el sistema y que les permite realizar su trabajo y ejercer su maternidad en mejores condiciones que si intentaran hacerlo de manera individual. En el capítulo siguiente se profundizará sobre la precarización del sector de las artes que afecta en mayor medida a unos cuerpos que a otros. En los siguientes apartados se analiza otros tipos de obstáculos, como la invisibilización del trabajo y otros tipos de violencia de género, que tienen que enfrentar las mujeres que deciden hacer carrera en el cine, ya sea como productoras o directoras.

¹⁸⁹ Gabriela Calvache, entrevistada por la autora

4. “Yo siempre era la secretaria”: invisibilización y otros tipos de violencia de género

A lo largo del proceso de investigación, todas las entrevistadas han declarado que si bien al realizar un proceso reflexivo pueden identificar que han sufrido cierto tipo de violencias a lo largo de su carrera por su condición de género, estos actos nunca han sido “graves”. Es más, cuando se consulta sobre las personas que han ayudado a consolidar las carreras, a parte de identificar el esfuerzo individual que cada una ha realizado, hay sin duda, un reconocimiento a los compañeros, directores, productores, fotógrafos, técnicos etc., que han enseñado, guiado o confiado en el trabajo y las capacidades para llevar conjuntamente un proyecto/trabajo:

Principalmente gracias a mí, pero sin duda he tenido un montón de oportunidades y de apoyo que me ha dado, principalmente, Mauro¹⁹⁰ que ha sido mi mentor, creo que es la persona que ha formado totalmente mi carrera. Él hasta el día de hoy, es un gran apoyo para mí.¹⁹¹

Soy muy agradecida de Camilo Luzuriaga, es un maestro, con todas las letras. Yo empecé con él muy jovencita, tenía 22 años cuando comenzamos con *La Tigra*¹⁹², y de él he aprendido muchísimo, Camilo es un gran productor y director, un gran maestro y un gran ser humano. Le agradezco muchísimo, es una persona muy importante en todo este desempeño mío.¹⁹³

El principal impulso es el Daniel¹⁹⁴, a pesar de que siempre quedamos quebrados después de las películas, a pesar de que muchas veces era un gasto, había que ahorrar para poder gastar en nuestras películas, él siempre me empujaba, y creo que nos empujábamos el uno al otro, como para no abandonar.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Mauricio García, foquista de publicidad y cine, algunas de las películas en las que ha participado en el departamento de cámara son: *Mono con Gallinas* (Alfredo León León), *Feriado* (Diego Araujo), *Mortal Glitch* (Christian Moya).

¹⁹¹ Ami Penagos, entrevistada por la autora, 23 de enero de 2020. Ami Penagos es asistente de cámara.

¹⁹² *La Tigra* es una película de 1990, basada en el una obra del mismo nombre de José de la Cuadra, dirigida por Camilo Luzuriaga.

¹⁹³ Mariana Andrade, entrevistada por la autora.

¹⁹⁴ Daniel Andrade es director y director de fotografía, esposo de Anahí Hoeneisen, juntos han realizado las películas: *Esas no son Penas* y *Ochentaiente*.

¹⁹⁵ Anahí Hoeneisen, entrevistada por la autora.

Yo diría que en un inicio los fundadores de Cinememoria, el Manolo, el Juan Martín Cueva¹⁹⁶, la misma Lisandra¹⁹⁷ confiaban en mi trabajo [...], obviamente el Arturo¹⁹⁸ que siendo pareja, y estando en la misma área, él teniendo sus propios proyectos, confió parte de estos para que yo me haga cargo.¹⁹⁹

Sin desmerecer las enseñanzas, el apoyo, la confianza y la amistad generada con las personas (hombres y mujeres) de los equipos de trabajo de cada proyecto, es importante hablar de estas violencias “no graves”, con el objetivo de identificarlas, analizarlas y nombrarlas para poder trabajar en su erradicación.

Así, en el caso de los testimonios abajo transcritos, las entrevistadas han podido identificar algunos actos de violencia, que se enmarcan en la categoría de violencia simbólica. Este es un concepto desarrollado por el sociólogo Pierre Bourdieu, quien ampliando la noción marxista de capital, establece cuatro diferentes tipos: capital económico, capital cultural, capital social y capital simbólico, mismos que en la práctica se superponen o generan mutuamente. Estos median las relaciones sociales y las disputas de poder:

Los sistemas simbólicos, fundamentados todos ellos en un arbitrario cultural, realizan simultáneamente tres funciones interrelacionadas pero diferentes: conocimiento, comunicación y diferenciación social [...] hacen posible el consenso lógico y moral, al mismo tiempo que contribuyen a la reproducción del orden social²⁰⁰

Así la violencia simbólica, aunque menos evidente que otros tipos de violencia como la física, sexual o psicológica explícita, está enraizada en nuestras prácticas cotidianas, por lo tanto, atraviesa las relaciones de género, “arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales, apoyándose en unas expectativas colectivas, en unas creencias socialmente inculcadas, transforma las relaciones de dominación y de sumisión en relaciones afectivas, el poder en carisma”²⁰¹. Bourdieu partiendo de su investigación de campo y tomando como

¹⁹⁶ Juan Martín Cueva, director de cine documental, su trabajo más destacado es *El Lugar Donde se Juntan los Polos* ganador de varios reconocimientos internacionales. Su trayectoria también está vinculada a la dirección y fundación de dos de los festivales de cine más representativos de la ciudad de Quito, festival de cine *Cero Latitud* (2003-2009) y Festival Encuentros del Otro Cine, EDOC. Fue director del CNCine en el período del 2013-2016. Actualmente es director de la Carrera de Cine de la Universidad de las Artes (<https://zine.ec/person/juan-martin-cueva/>).

¹⁹⁷ Se refiere a Lisandra Rivera

¹⁹⁸ Se refiere a Arturo Yépez

¹⁹⁹ María José Elizalde, entrevistada por la autora.

²⁰⁰ Manuel Fernández, “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica”, *Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 18, (2005): 11, <http://www.enlinea.cij.gob.mx/Cursos/Hospitalizacion/pdf/PierreBourdieu.pdf>

²⁰¹ *Ibid.*, 9.

referencia los escritos de Virginia Woolf, establece que la violencia simbólica se puede evidenciar con mayor claridad en la naturalización de la dominación masculina: “el rol privilegiado que juegan las mujeres en la producción propiamente simbólica, tanto en el hogar como fuera de él, es siempre devaluado o simplemente ignorado”²⁰²

En esta misma línea de investigación, Rita Segato realiza un análisis sobre la desconexión que existe entre los avances en la legislación de género, tomando el caso brasileño, y la disminución real de la violencia. Establece que la principal causa de que los avances legales no impliquen una mejora de las condiciones de vida de las mujeres es que precisamente estas están enraizadas en todas las estructuras:

La violencia que en el pasado fue legitimada continúa siendo formadora de la gramática en que se forma la subjetividad masculina [...] Víctimas y agresores se encuentran en un proceso de sufrimiento, en la medida en que están aprisionados, sea por razones culturales, sociales, o psicológicas, en el lenguaje de la violencia.²⁰³

Por este motivo no es extraño que los espacios laborales, inclusive los artísticos/culturales, que se autodefinen como “fuera” de las lógicas establecidas y normativas de los “trabajos tradicionales”, que se instauran como espacios de libertad, y que además para muchos de ellos está dentro de su línea de interés reflexionar y crear sobre las principales problemáticas sociales (que podrían incluir temas de violencia de género) reproduzcan, en cierta medida, estas violencias. Tampoco es extraño que no se pueda identificar una violencia inmediatamente y que solo sean evidentes después de un tiempo y un proceso comprometido de reflexión, generado por la vigencia de las luchas feministas:

Antes pensaba que no, vivía tranquila y decía de pronto he sido un poco afortunada, también, por supuesto, porque siempre he tenido un lugar muy especial, privilegiado, destacado, pero cuando escarbo un poquito, puedo ser consciente de que, por ejemplo, durante muchos años, yo dirigí el Ochoymedio, yo era la directora, pero nadie lo reconocía, siempre era el Camilo Luzuriaga, que era mi socio y además que fue mi socio solamente un año, y el Ochoymedio tiene veinte. Y cuando yo decía: “no, no, yo soy la que dirige”, no quería oír que una mujer es exhibidora y distribuidora. Entonces para ellos, para muchos colegas muy cercanos, quien era la cabeza, era el Camilo y conmigo tenían una actitud como que yo hubiera sido la secretaria del Camilo; siempre era

²⁰² *Ibid.*, 25

²⁰³ Rita Laura Segato, *Estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, (Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2003), 125.

secretaria. Fueron años de no sentir, y después ahora soy consciente de que por supuesto que sí, y eso es reflejo de una condición muy machista del medio que estamos.²⁰⁴

Todo el mundo cree que la autoría de *Roldós* es sólo del Manolo Sarmiento, no sólo porque él es más conocido, sino porque su voz está en el documental y piensan que él está narrando desde su experiencia personal, cuando ahí hubo una construcción de guion, una edición, un proceso juntos. Claro que está narrado con su voz estratégicamente, de una manera para que parezca un relato personal; entonces, automáticamente Lisandra Rivera no pinta en esa película. Me ha pasado todas las veces del mundo, hasta la Casa de la Cultura imprimió el afiche y abajo puso película por Manolo Sarmiento, ni siquiera las instituciones del Estado confirman ni con el certificado IEPI, en donde estamos los dos puestos [...] A mí me han pedido disculpas como siete veces, entre ellos amigos queridos: “disculpa, Lisandra olvidé poner tu nombre, olvidé llamarte a felicitarte” [...] Y eso te lo pueden decir todas las chicas que hemos sido codirectoras. [...]

Tuvimos con Manolo una conversación seria de decir bueno, “mi aporte es válido también, es una película de los dos, nos costó tanto hacer esa película, además éramos pareja, por lo tanto, ya de por sí hay un componente de que es una autoría compartida, porque yo no he estado aquí dándote apoyo moral, hemos estado aquí haciendo la película juntos”. [...] Yo le dije “no, aquí somos los dos autores”. El Manolo lo entendió [...]. Le tomó un día en pensárselo (lo de la falta de reconocimiento) y luego lo aceptó, porque también el Manolo tiene el esquema, es un tema cultural, metido por los papás. Los papás le llamaban a decir “cómo va tu película”, no decían “cómo les va con su película”. Y no es culpa de ellos tampoco, es algo que venimos arrastrando culturalmente y se puede romper únicamente uno entendiéndolo y rompiéndolo.^{205 206}

Estás bajo constante escrutinio de todo el mundo. Entonces, es complicado porque a veces se desvirtúan las relaciones laborales, de repente todo fluye bien, o fluye mejor porque le gustas a alguien y de repente dices que no y ya todo se daña y tu vida laboral es un infierno, sin cosas graves no, yo digo en el día a día tranquilo, solo dijiste que no a un café y eso se puede convertir en invierno laboral.²⁰⁷

Estas violencias simbólicas “invisibles” son exacerbadas cuando están atravesadas además por cuestiones étnicas. Los feminismos negros e indígenas han puesto sobre la mesa la necesidad de evidenciar varias invisibilizaciones dentro de las propias luchas feministas.

²⁰⁴ Mariana Andrade, entrevistada por la autora.

²⁰⁵ Lisandra Rivera, entrevistada por la autora.

²⁰⁶ Gabriela Calvache también menciona que existió una omisión por parte de los medios de comunicación, con respecto la autoría de Lisandra Rivera en el documental *La muerte de Jaime Roldós*, además ejemplifica esta ausencia en el reconocimiento del aporte creativo de las mujeres, poniendo el caso de la película *El abrazo de la serpiente* del director colombiano Ciro Guerra. Esta película que fue nominada para los premios Oscar como “mejor película de habla no inglesa”, fue producida por Cristina Gallego, que en ese tiempo además era su esposa. En la charla Tedex Mujeres, Cristina explica cómo el trabajo de la producción, y sobre todo el cómo el aporte creativo de las mujeres, es invisibilizado, especialmente si ese aporte se da en un contexto en el que priman las relaciones sentimentales y de pareja. La charla se la puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=SdEFwgp-Tag>

²⁰⁷ Anahí Hoeneisen, entrevistada por la autora.

Como mujer blanca yo vivo sin conciencia los privilegios que el sistema racista me ha reservado desde la infancia. Están tan interiorizados y normalizados que no me percató de ellos, a menos que alguien me los señale [...] Ahí donde existe un privilegio, un derecho es negado, precisamente porque los privilegios no son universales, como son pensados los derechos.²⁰⁸

Así lo evidencia Patricia Yallico, quien vincula el trabajo audiovisual directamente con su militancia en la organización política, tanto desde su propia organización en ACAPANA²⁰⁹, como desde el movimiento indígena.

En el mismo medio audiovisual, preguntémosnos cuántas mujeres cineastas hay y luego cuántas mujeres indígenas directoras hay. Solo ahí ya nos hace una estadística de cómo estamos y nos ayuda a entender las discriminaciones. O por ejemplo cuántos directores tratan temáticas de pueblos indígenas, pero no como un rezago, sino desde un punto de vista propio, de un punto de vista de pertenencia cultural o dónde se emplea a equipo que sean cabezas equipo indígena, no que seas el asistente del asistente, el que lleva el cablecito, y más mujeres, por ejemplo, ¿estamos o no estamos? [...]. Cuando hicimos toda esta organización para defender el Art. 98, los jefes de las organizaciones eran todos hombres, estábamos Mariana Andrade de la COPAE, yo y un par más y de ahí toditos eran hombres, macho, blanco, mestizo.²¹⁰

Así mismo, muchas mujeres entrevistadas se refieren al sector del cine y el audiovisual como un espacio laboral machista, en el que se reproducen diversos tipos de violencias, que van desde las bromas que cosifican a las mujeres, la invisibilización y la falta de reconocimiento de su trabajo, como hemos visto a lo largo de estos testimonios. Las formas en las que se manifiesta el machismo también responde a una cuestión de clase, mientras que las formas de expresarlo en las clases populares sea más directo y explícito, en las clases altas es más oculto, de doble sentido, aunque no menos violento:

Lo que pasó con Cynthia²¹¹ por ejemplo creo que fue un punto importante también, de ver a un compañero sufrir una cuestión de esta magnitud por la violencia machista. También fue

²⁰⁸ Francesca Gallardo Celentani, *Feminismos desde Abya Yala, ideas y proposiciones desde las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*, (Ciudad de México: Corte y Confección, 2014), 19.

²⁰⁹ ACAPANA es un colectivo de productores audiovisuales indígenas y su trabajo audiovisual responde al principio de autodeterminación de los pueblos y nacionalidades; su cosmovivencia y planteamiento político. Las sociedades interculturales demandan la participación de sus habitantes para contar las realidades desde nosotros mismos a través de los medios y formas de comunicación, desde nuestra manera y formas de entender, sentir y vivir la vida. <https://mapa.iberculturaviva.org/agente/3106/>

²¹⁰ Patricia Yallico, entrevistada por la autora.

²¹¹ Cynthia Zula, de 16 años, hija de Miriam Velásquez y Miguel Zula, trabajador del área técnica del sector audiovisual de Quito, fue violada, golpeada y asesinada el 2 de enero del 2020, por parte de Matías Valdivieso, de 16 años, supuesto amigo y compañero del colegio de la víctima. Tras varios días de búsqueda,

una cosa que giró comprensiones de los compañeros machos antediluvianos. Y es diferente el machismo en el departamento de cámara, que el machismo en el departamento de escenografía o en los *grips*, son diferentes formas de expresión, unos son más ilustrados, otros menos ilustrados, unos han tenido contacto con este machismo de barrio de clase popular y otros con el machismo más refinado y más tapiñado.²¹²

Lo manifestado por Alicia Herrera, no solamente permite evidenciar las diferencias de clase en la expresión del machismo, sino que también muestra el hecho de que, para cualquier persona, la discriminación, la violencia y el femicidio son aspectos lejanos, que no se logran identificar hasta que sucede en las proximidades, solo ahí se logra entender la dimensión de lo que implica. Si bien nada reparará el dolor que ha generado ese asesinato, ese hecho absolutamente doloroso e indignante ha permitido abrir la discusión sobre el machismo y la violencia de género con varios de los trabajadores del sector audiovisual, generar sensibilidades y mejorar el relacionamiento de género.

5. “Soy otro hombre igual que ellos”: el esfuerzo extra de las mujeres en el campo laboral

Si bien es cierto que este acápite podría ser parte de la sección anterior, en la que se analizan las diversas formas de violencia simbólica, es importante darle un espacio propio a otro tipo de violencia que es aún más invisibilizada, los micromachismos que se presentan de diversas formas y en proporciones diferentes.

El término micromachismo se empezó a utilizar en la década de los 90 del siglo pasado y hace referencia a una serie de prácticas, socialmente aceptadas, que vulneran, violentan o menosprecian a las mujeres, pero son muy sutiles, casi imperceptibles y por lo tanto difíciles de identificar. Son *micro*, no porque sean menos importantes o afecten menos a las víctimas, sino porque justamente están en las estructuras más pequeñas de las relaciones

el cuerpo de Cynthia fue encontrado en el sector del Teleférico. Previo a iniciar el proceso judicial, la familia, pero sobre todo Miguel Zula, tuvo el respaldo, el soporte emocional y la orientación legal de varios de sus colegas, sobre todo de las áreas técnicas, a través de las cabezas de la Asociación de Técnicos Audiovisuales Cinematográficos (AETC). (<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/15/asesinaron-cynthia-zula>)

²¹² Alicia Herrera, entre vista propia

de poder: “Son violencias que están en la base y son consideradas la raíz de las otras formas de violencia de género por su carácter de maniobras sutiles, casi invisibles.”²¹³

Existen diversos tipos de micromachismos y se los puede experimentar alrededor de cualquier tipo de relación basada en género. Entre las que más sobresalen están las coercitivas que hacen referencia a la superioridad masculina en el uso de la fuerza o el dominio del conocimiento; la desautorización en la que, el hombre basado en la idea de la superioridad masculina, menosprecia y valora negativamente a la mujer, se la ridiculiza y se le resta valor a las opiniones femeninas y no se le reconocen sus aportes.²¹⁴

Esto en muchos casos genera inseguridad y desconfianza en las propias capacidades de las mujeres, pero en muchos otros, al no ser percibidos como violencia, genera un agotamiento permanente, puesto que las trabajadoras, especialmente, se ven en la necesidad de demostrar constantemente que están capacitadas para ocupar determinados cargos. Es decir, al estar siempre en duda sus competencias y posibilidades de ejercicio profesional, las mujeres invierten energía extra para demostrar que merecen y pueden cumplir con las tareas encomendadas. Muchas de ellas renuncian a características propias de su personalidad para revestirse de dureza y autoritarismo como estrategia para conseguir el respeto y reconocimiento de sus colegas. Otras, por ejemplo, deben “recurrir al coqueteo” para que las órdenes que ellas emiten sean cumplidas.

En general, para las mujeres que cumplen cargos directivos el enfrentarse a los micromachismos es agotador física y emocionalmente. Además, son cuestionadas y desvalorizadas si muestran sus sentimientos de frustración, enojo o impotencia. En el sector audiovisual, mayoritariamente masculino, esta es una condición constante, especialmente en las áreas técnicas, como se puede ver en los siguientes testimonios recogidos en el trabajo de campo de esta investigación:

Yo vengo de una generación menos combativa, por lo menos la gente que está a mi alrededor. A mí me enseñaron a evitar, entonces sé que si evito puedo quedarme. Eso es algo que se me ha formado en la cabeza. Entonces la primera discriminación es sentirte la única mujer, entonces están todos los hombres y tú. Profesionalmente era eso, era un campo bastante más masculino. Entonces cuando vienen proyectos en publicidad, por

²¹³ Natalia Magalí Comello y Sofia Viviana Gual, “Micromachismos: una experiencia transmedia. Proyecto de documental interactivo transmedia”. (tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba, 2008), 38, <http://hdl.handle.net/11086/6830>

²¹⁴ *Ibid.*, 39-41

ejemplo, que vas a filmar en todo el país, o sea que vas a filmar en lugares muy fuertes o que van a hacer muchas horas, ya te ven con cara de “¡uf! no va a avanzar, no va a poder”. Entonces como que siempre trabajas con esa energía extra, de: “verán que yo sí puedo, verán que yo no me canso, verán que yo no como, verán que yo no necesito dormir”, como que haces un esfuerzo extra para que no digan “ahí está, de ganas le trajimos”. Entonces a mí me pasó que cuando llegué a Titán²¹⁵, que es la productora de la Nhora, eran muchas mujeres trabajando y fue como un alivio, así como decirles “¡qué bien!”. Antes de Titán, yo era un varón cualquiera, pero llegue a Titán y me di cuenta de que no, yo no soy eso y estoy esforzándome, gastando buena parte de mi energía en aparentar, por puro acto de autoprotección. En ese espacio yo ya no necesito gastar esa energía extra en poner una pose de dureza. Fue súper bonito porque ahí me dijeron “tranquila, aquí lloramos tres veces en cada proyecto y ya está”. Ahí me di cuenta de que siempre había invertido esta energía extra, en que no se den cuenta, en que no me vean, en que crean que soy otro hombre igual que ellos, en que crean que aguanto full y no me quejo y no voy a llorar, y no se me va a romper las uñas, ni nada de esas cosas.²¹⁶

Es un espacio de trabajo donde se considera, y creo que erróneamente, que la fuerza física es como la mayor necesidad. Entonces obviamente me tocó esforzarme. Yo creo que soy una persona fuerte físicamente, más resistente con relación al resto de amigas que me rodeaban, pero obviamente me tocó esforzarme un montón para poder llegar a la altura, a no tener que siempre depender, o esta cosa de tener que demostrar que era capaz, que obviamente a mis compañeros hombres no les pasaba. Siempre había esta pequeña duda “¿será que puede?”. Igual yo creo que tuve la ventaja de haber tenido un grupo de compañeros bastante particular, con un montón de micromachismos, que uno concientiza después de mucho tiempo, pero creo que tuve muchísima suerte, porque además con la cantidad de tiempo y de espacio que yo compartí con un montón de hombres, conociendo otras historias, realmente yo la pasaba como súper bien. Siento que más que con mis compañeros, me parece que tenía que demostrar con el resto de la gente en el *crew*, era esta constante como “ligera duda”, hasta ahora me sucede, si me hacen una consulta técnica se tiene que comprobar lo que respondo, siempre terminan necesitando comprobarla, son detallitos, como “¿será? Bueno, veamos, preguntémosle a un hombre”.²¹⁷

En el caso de la asistente de dirección, que debe manejar los tiempos en el set, existe una pelea más grande cuando es un asistente de dirección mujer, y es una cosa de “¿quién eres tú para darme órdenes?”. A mí me ha pasado mucho, porque tengo cara de ser una niña de 15 años (bueno ya de 25), además soy chiquita, o sea digamos que no impongo autoridad a simple vista. Entonces en el caso de mujeres, sí nos toca ponernos una careta de ser súper bravas o intentar irnos al coqueteo. Lo he visto de las dos formas, como que si se vuelve más difícil. El asistente de dirección es la autoridad del set y cuando eres mujer tienes que demostrar que eres la autoridad del set, cosa que no debería pasar, cosa que de hecho hace que tu trabajo no sea tan bueno en algunas ocasiones o que te cueste

²¹⁵ Titán es una casa productora de publicidad, creada y administrada por Nhora Salgado, en entrevista Nhora indicó que no fue intencional esta configuración femenina en los puestos fijos de la empresa, pero que ahora es consiente que se ha construido como un espacio laboral donde las mujeres pueden desempeñar su trabajo tranquilas y seguras. Nhora es además la directora del documental *Torero*. Desde la figura legal de la empresa de distribuyó el documental *Cuando ellos se fueron* de Verónica Haro

²¹⁶ Anahí Hoeneisen, entrevistada por la autora.

²¹⁷ Ami Penagos, entrevistada por la autora

más lograr las cosas al inicio. Luego ya cuando lo demuestras, es como que ya te hacen caso y aceptan lo que estás haciendo, pero cuesta y toca hacer diferentes maniobras que en caso de un hombre lo tiene simplemente porque tiene el puesto.²¹⁸

A lo largo de este capítulo se han podido ver diferentes formas en las cuales la violencia, el machismo y el sistema patriarcal limitan las posibilidades de las mujeres trabajadoras del sector cinematográfico y audiovisual a desarrollar sus carreras en igualdad de condiciones que sus colegas hombres.

Por un lado se pudo evidenciar que las mujeres se dedican, en mayor medida al trabajo de producción, que está directamente vinculado con el trabajo reproductivo y de cuidado y que en muchas ocasiones, las necesidades personales del equipo de trabajo, se yuxtaponen a las actividades laborales, y las mujeres deben solventar, sin que haya un reconocimiento y valoración de ese trabajo extra.

Así mismo, se pudieron analizar las dificultades que atraviesan las mujeres-madres para poder consolidar sus carreras profesionales y las estrategias que utilizan para poder combinar las dos actividades. Un tema recurrente en los testimonios de este acápite y que también predomina en otras investigaciones similares, es el sentimiento de culpa que prima en las mujeres al no poder cumplir los dos roles de forma satisfactoria. De igual forma, se pudo ver que, aunque muchas de ellas se encuentren en posiciones privilegiadas de clase y étnicas, de todas maneras deben postergar el desarrollo de sus proyectos creativos para dedicarse a la crianza de sus hijos, muchas de ellas por decisión propia y con el respaldo de sus parejas, quienes se comprometen de forma permanente al cuidado de sus hijos e hijas.

Otro punto relevante dentro de este capítulo fue la necesidad de contar con redes de apoyo que garanticen el cuidado de los niños y niñas, aquí una de las frases que se podrían resumir estos testimonios es que “se necesita una aldea para criar a un niño/a”. Aquí se hizo referencia a estrategias colectivas que permiten subvertir el aislamiento e individualismo que supone el capitalismo neoliberal a través de la idealización del trabajo autónomo y por cuenta propia.

Finalmente, el capítulo analiza los distintos tipos de violencia de género presentes en el ámbito laboral. Aún cuando la mayoría de entrevistadas reconoce que el campo laboral del cine y audiovisual es un espacio machista, ninguna de las entrevistadas afirmó haber sido

²¹⁸ Emilia Patiño, entrevistada por la autora.

víctima de algún tipo de violencia “grave” aunque sí se reconoce la presencia de violencia simbólica y micromachismos, materializados principalmente en la invisibilización, falta de reconocimiento de autoría de las obras, hostilidad ante las negativas a invitaciones de carácter personal, y el constante desgaste, físico y emocional que supone el demostrar que son capaces de desempeñar la función para las que fueron contratadas.

El objetivo de este capítulo era poner en evidencia las dificultades que han atravesado y atraviesan las mujeres que se dedican a la producción y dirección del cine y el audiovisual ecuatoriano, no solo como una problematización de las diferencias de género en el campo laboral, sino como un reconocimiento de las estrategias implementadas para consolidar sus trayectorias profesionales.

En el siguiente capítulo se abordará otra de las grandes preocupaciones de esta investigación y que resulta recurrente también en otros estudios similares, que trabajan en torno al arte y la economía y es la precarización, generada por las características del trabajo autónomo que realizan los y las artistas, especialmente en modelos económicos neoliberales que flexibilizan todas las relaciones laborales. Así mismo se presentarán varias de las iniciativas que se han desarrollado, desde la asociatividad, para hacer frente a estas y otras problemáticas laborales del sector audiovisual y cinematográfico nacional.

Capítulo III

El artista precario ahora es microempresario

Esta investigación tiene dos grandes propósitos: por un lado, evidenciar cómo la división sexual del trabajo opera al interior de la industria cinematográfica y audiovisual ecuatoriana, haciendo que los cuerpos feminizados ocupen, principalmente, trabajos relacionados con el cuidado y sostenimiento de la vida de las personas que intervienen en la realización de un film o producto audiovisual; y por otro lado, dar cuenta de las condiciones laborales de este sector de las artes, en el que prevalecen las condiciones de precarización.

En el capítulo anterior se pudo evidenciar, a través de los testimonios de las propias protagonistas, la forma en la que desarrollan su trabajo de producción o dirección audiovisual, los obstáculos y violencias que han tenido que enfrentar y las estrategias que han implementado para resistir.

El presente capítulo se ocupa del segundo propósito de la tesis: aborda la precarización laboral, que se traduce en una precarización de la vida de los y las artistas en general y de quienes se dedican al cine y al audiovisual de forma particular, enfocándose en aquellos cuerpos que, por su condición de vulnerabilidad previa, se ven más afectados.

Se ha denominado a esta tercera parte de la investigación “El artista precario ahora es microempresario” debido a que esta frase, además de englobar la totalidad de la temática que se aborda, fue usada como forma de protesta²¹⁹ ante la inclusión de los artistas y otros trabajadores autónomos en el registro de microempresarios del Servicio de Rentas Internas, sin analizar las reales condiciones laborales del sector y las implicaciones que esto trae para

²¹⁹ El colectivo Mafia Disidente, ha realizado varias acciones performáticas en los exteriores de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y a las afueras de las oficinas del SRI, con el objetivo de expresar su inconformidad ante las medidas adoptadas por las dos instituciones. La primera por la violación de los derechos culturales al aprobar un Reglamento que intenta restringir el derecho al voto de los artistas y gestores culturales en las elecciones de la directiva de la Casa de la Cultura. En el caso del SRI como se ha mencionado, por incluir a los artistas en el régimen de microempresario. “Decidimos dejar de estar en silencio ya que pasamos de ser artistas precarios a empresarios; fue una sorpresa, ¿pagar para qué y con qué?, si nuestra característica es la informalidad y el pluriempleo. ¿Cómo así meternos la mano en el bolsillo vacío?. Frente a esto levantamos la voz: no mas silencio en la cultura.” (Pablo Salgado, “La cultura muerta a puntapiés”, *Ruta Critica*, 1 de marzo del 2020, <https://rutakritica.org/blog/2021/03/01/la-cultura-muerta-a-puntapiés%EF%BB%BF/?v=3fd6b696867d>)

la economía de los artistas, que ahora deben pagar el 2% del total de sus ingresos por concepto de declaración del Impuesto a la Renta, sin la posibilidad de deducir de ese pago gastos como de salud, alimentación y vestuario, que sí rige para otras personas naturales que no han sido incluidas en este régimen²²⁰.

1. “Yo elegí ser *freelance*”: entre la libertad y la precarización del trabajo artístico

A mi me da la sensación de que la gente piensa que uno trabaja en una oficina, y a veces nos llaman a rodaje, y uno dice: “bueno, [voy] para divertirme” y ¡no! Nosotros dependemos absolutamente de esto, es nuestro ingreso, es nuestro trabajo.²²¹

Con las medidas de flexibilización laboral impulsadas desde los Estados, las formas del trabajo que le eran propias a ciertos espacios como el artístico, se han diseminado para varias profesiones/sectores, provocando que se refuercen los discursos para alentar el “emprendimiento” y las características positivas asociados a estos términos, como la posibilidad de ser tu “propio jefe”, el manejo del tiempo a voluntad al no estar atado a un horario fijo, o a un espacio determinado, trabajar en lo que uno quiera; es decir, tener la potestad de escoger en qué proyectos se invierte el tiempo y la energía.

Significa, además, según esta presunción, que la responsabilidad de conseguir las condiciones básicas de supervivencia recaen solamente en la fuerza de trabajo autónoma e individual, en la “voluntad del emprendedor de querer salir adelante”, en la capacidad que se tenga para diferenciarse del resto, a través de estrategias creativas y productos innovadores, pero sobre todo, significa que el Estado no tiene injerencia ni responsabilidad en garantizar las condiciones mínimas de supervivencia del trabajador independiente.

Como se mencionó en los capítulos anteriores, Isabell Lorey, utilizando los conceptos de gubernamentalidad y biopolítica de Foucault, explica cómo el trabajo cultural que en su mayoría requiere de una autorregulación del cuerpo, el espacio, el tiempo y los recursos, y

²²⁰ Esta inclusión de personas naturales en el RIM (régimen impositivo para microempresas) ha generado confusiones y descontentos en muchos profesionales de diversas ramas, principalmente por la desinformación que ha existido sobre el tema y muchos de ellos se enteraron de que formaban parte de este régimen al momento de pagar sus impuestos y encontrar que tenían multas por no haber cumplido con sus nuevas obligaciones tributarias. (Vanessa Silva y Evelyn Tapia, “10 meses deben esperar las personas para salir del régimen de microempresas” *El Comercio*, 5 de diciembre de 2020, <https://www.elcomercio.com/actualidad/personas-regimen-microempresa-sri-catastro.html>)

²²¹ Ami Penagos, entrevistada por la autora.

que además se construyó fuera de las lógicas de trabajo normativo enmarcado dentro de los parámetros del capitalismo, es precisamente la modalidad más funcional para las nuevas formas que este sistema requiere.

La autonomía, la autorrealización, la creatividad y la desaparición de la diferencia entre tiempo de trabajo y tiempo privado como características del trabajo creativo contemporáneo se encuentran en el núcleo del nuevo espíritu del capitalismo [...] El trabajo artístico no sólo parece estar fracasando en su intento de ser disruptivo o mantenerse al margen del sistema capitalista, sino que resulta ser funcional al mismo; el modelo por excelencia del tipo de trabajo precario y flexible requerido por el capitalismo neoliberal.²²²

Así, hoy en día el trabajo cultural se encuentra entre la comprensión de éste como actividad económica, cuya existencia no puede ser pensada por fuera del sistema, inclusive alineada a la visión que “propone pensar nuestra época como fase de tránsito de la producción industrial a la producción cultural”²²³ y la noción que lo define como “un espacio estructurado de posiciones donde los agentes compiten por un capital específico diferente (e incluso opuesto) a aquel que se disputa en el ámbito de la economía”²²⁴. Por lo tanto, existe una conciencia por mejorar las condiciones laborales asumiendo al quehacer artístico como un trabajo que requiere iguales garantías por parte del Estado y a la vez una no renuncia por las libertades asociadas a este tipo de trabajo, que en términos de Lorey supondría una “precarización para sí”.

Como se verá a continuación, el trabajo independiente y la poca seguridad laboral que viven las trabajadoras del cine y audiovisual, se ve compensada con esta sensación de independencia, de libertad de tiempo y libertad de elegir cuándo, cuánto y para quién trabajar, aun a costa de no contar con prestaciones laborales.

Yo escogí ser *freelance* y he sido *freelance* toda mi vida, nunca he trabajado para nadie y creo que ahora, a mis 37 años, nunca trabajaré para nadie. Yo estoy súper convencida que nunca trabajé para nadie, en el sentido que nunca marqué tarjeta, por ejemplo, y no

²²² Mariana del Mármol y Leonardo Basanta, ““El arte no paga” Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo”, *Sociología del trabajo-Estudios culturales Narrativas Sociológicas y literarias*, No. 35, (invierno 2020): 305, <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/35%20AA%20DEL%20MARMOL%20Y%20BASANTA,%20El%20arte%20no%20paga.pdf>

²²³ Julieta Infantino, “Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”, *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 34, (diciembre, 2011): 144, <https://www.redalyc.org/pdf/1809/180922374007.pdf>

²²⁴ Del Mármol y Basanta, ““El arte no paga” Reflexiones”, 301.

pienso hacerlo en mi vida. Pero básicamente cuando entras a un proyecto te debes al proyecto, yo no creo que te debes a una productora porque, de hecho, yo he sentido que en cualquier momento puedo coger y renunciar a ese proyecto, si es que me da la gana. Obviamente nunca lo hice, porque nunca me dio la gana, pero sabía que sí lo podía hacer, como no tengo un contrato laboral que me diga que al año puedo renunciar si no [...], ni siquiera sé qué es lo que pasa, por ejemplo, si no cumples con el contrato, no sé si te vas presa, si puedes salirte y renunciar, esas cosas no tengo idea y tampoco he tenido idea de los bonos de Navidades, ni de los primeros tres cuartos, los octavos, no sé como se llaman (risas), que también son las otras caras [del trabajo autónomo].²²⁵

Confluyen varias cosas, cuestiones personales, la propia planificación, la propia idiosincrasia, y elecciones, elecciones equivocadas o acertadas. Por ejemplo, no tengo ahorros, eso en parte por elecciones personales, pero también porque lo que tengo acá en Ecuador es básicamente lo que he logrado por mis propios medios. No tengo alguna cosa familiar que me sirvió de base, me tocó empezar solo con mi educación como un privilegio, pero por ejemplo, no tengo vivienda propia, porque en vez de elegir ahorrar he elegido viajar, es una elección personal, pero no debería ser excluyente una cosa de la otra, deberíamos poder tener como una cierta estabilidad.²²⁶

Creo que el trabajo cultural como tal, incluso el trabajo reconocido por los propios hacedores de su trabajo, siempre ha estado en la disyuntiva de si yo vivo de mi trabajo o si yo vivo para mi trabajo. Entonces, cuando tú dices “yo vivo para el arte” tú te sometes a condiciones de trabajo de otras ramas, de otros oficios. Por ejemplo, tú eres profesora o eres oficinista y trabajas 8 horas y dedicas un tiempo del día para trabajar tu obra, eso ya debilita y precariza también, porque tienes que dedicarte a otra cosa para poder crear [...] El reconocer al trabajo cultural como un quehacer que además es sujeto de derechos, pero también obligaciones, nunca ha estado totalmente claro, ni siquiera en el sector, entonces obviamente estar discutiendo de condiciones mejores de trabajo como la seguridad social, como el pago por tu trabajo, la cantidad de horas que dedicadas a eso, es un cosa compleja, porque esta disyuntiva de la que se hablaba, hace que nosotros mismo seamos los mayores precarizadores de nuestro trabajo. Entonces si tú no cobras, si luego tú haces un proyecto y luego en el proyecto siempre ponen (típico en los Fondos Concursables) “¿cuál es tu aporte?” Entonces, pones los auspicios que piensas conseguir y luego te dicen “¿Cuál es el aporte propio?”. Entonces, tú pones, obviamente “dirección del proyecto”, y pones el valor que tú crees que vas a cobrar, pero nunca lo cobras, entonces son distintas maneras de entender que esta precarización de nuestro trabajo no es algo nuevo, pero también es la consecuencia de como lo hemos construido y como lo hemos visto.²²⁷

Como se puede ver en este último testimonio, incluso el diseño de los sistemas públicos de fomento mediante procesos de concursabilidad, cuyo acceso requiere de cierto conocimiento de las lógicas y formalidades públicas, permite o no cuantificar adecuadamente

²²⁵ Ana Benítez, entrevistada por la autora.

²²⁶ Alicia Herrera, entrevistada por la autora.

²²⁷ Mariana Andrade, entrevistada por la autora.

el trabajo aportado de forma no remunerada por la parte beneficiada, misma que sostiene la realización del proyecto, lo que desvaloriza el trabajo, o al menos una parte de este.

Así mismo, como se dijo, para poder diseñar políticas públicas que respondan a las necesidades del grupo al que están dirigidas, es indispensable contar con indicadores que nos permitan entender la realidad, para focalizar adecuadamente las acciones y los recursos.

Una de las herramientas más recientes, que aporta de manera considerable, dada la escasa inversión que se ha realizado en investigación en artes, es la realizada por el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura de la Universidad de las Artes, el cual a través de “Los resultados de la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura”, reveló la condición de vulnerabilidad y precariedad a las que se enfrentan los trabajadores de este sector en el país.

El estudio demostró que el 72% de los trabajadores ejerce su actividad profesional de manera independiente, esto quiere decir que no cuenta con un contrato fijo el cual le asegure un ingreso permanente, y por lo tanto, acceso a los derechos laborales establecidos por la ley. Según la investigación señalada, el 71,33% de los encuestados, no ha recibido en los últimos tres años ingresos estables por el trabajo cultural que realiza y el 42%, en condiciones normales, no logra ganar más de cuatrocientos dólares, es decir, no alcanza un salario mínimo como retribución a su trabajo en el campo de las artes.²²⁸

Tomando en consideración que sólo el 51% de los encuestados, reciben todos los meses del año ingresos por su trabajo en la actividad cultural, no es raro que una de las características principales de un trabajador del sector sea el pluriempleo. Bajo esta premisa, el estudio reveló que el 33,66% de la muestra le dedica parte de su tiempo a otro trabajo no relacionado con el campo cultural. Con estas condiciones los y las profesionales no tienen o tienen muy poca capacidad de ahorro. Otro de los datos que sirve para reflejar la vulnerabilidad del trabajador artístico, sobre todo en el contexto de la pandemia del Covid 19, es la poca cobertura médica: el 59% de los encuestados no cuenta con ninguna clase de seguro.²²⁹

²²⁸ Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, “Resultados de la encuesta”, 14, 21-2

²²⁹ *Ibid.*, 19, 28

Si bien, la posibilidad de trabajar en publicidad ha permitido que el sector cinematográfico del Ecuador cuente con fuentes de ingreso constantes no alejadas del hacer técnico y creativo del audiovisual, la condición de trabajador independiente perpetúa ciertas desventajas como el acceso a la Seguridad Social.²³⁰

En nuestro caso, nadie del equipo de arte está afiliado al Seguro. Yo no tengo seguro de salud y tengo 53 años. Otra fuente de precarización al trabajar en la publicidad son las fechas de pago. Creo que lo estamos logrando resolver lentamente. Igual, al ser trabajadores de publicidad y tener como un cierto flujo de trabajo, los ingresos son relativamente decentes. Sí, mantienes ese cierto flujo de trabajo, pero la precarización está en la más total inestabilidad que tenemos y la incertidumbre.²³¹

Además, las lógicas con las que se han construido las relaciones entre marca, agencia, casas productoras y trabajadores/as²³² independientes hacen que estos últimos sostenga la cadena de producción a través de “acuerdos” de pago a plazos extendidos que en muchos de los casos sobrepasa los noventa días, lo que genera que un trabajador audiovisual tenga que emplearse en varios proyectos a la vez o de una manera constante casi ininterrumpida para poder generar un flujo medianamente estable de ingresos. En el caso de que las casas productoras quieran mejorar las condiciones laborales, como es el caso de la productora Titán a cargo de Nhora Salgado, también se ven afectados por otros factores que sobrepasan su voluntad, como se evidencia en el siguiente testimonio.

Más allá de las productoras hacia nuestros proveedores, siento que es una cosa que está dañada en la cadena. Yo siento que se deberían buscar políticas que ninguna multinacional pague a más de 30 días a las empresas, eso hay en Chile, por ejemplo, no

²³⁰ Como se mencionó en el capítulo anterior, los artistas que se han afiliado al Seguro Social bajo el régimen de trabajador autónomo es muy baja.

²³¹ Alicia Herrera, entrevistada por la autora

²³² Los sistemas de contratación de la industria de la publicidad funciona, en la mayoría de los casos, de la siguiente manera: las marcas contactan a las agencias de publicidad para que estas diseñen las campañas publicitarias para determinado producto o servicio, cuando la idea es aprobada, las agencias solicitan cotizaciones y devoluciones (propuestas estéticas de cómo desarrollar la idea) a diversas casas productoras, la que mejor se ajuste a sus necesidades conceptuales y presupuestarias se hace acreedora al contrato. Con la aprobación de inicio de proyecto por parte de la agencia, la casa productora convoca a las cabezas que formaran los equipos (productor, asistente de dirección, locacionista, casting, dirección de arte, dirección de fotografía, entre otros) que muchas veces son trabajadores independientes, quienes a su vez realizan el trabajo necesario de planificación y ejecución para llegar al día de rodaje propuesto en calendario. En muchas ocasiones, la forma de contratación durante todo este proceso se realiza mediante acuerdos verbales o escritos informales (sin la mediación de un contrato legalmente establecido), de igual manera los proyectos inician sin anticipos y las productoras asumen los primeros gastos o incluso la totalidad, hasta la finalización de la etapa de rodaje. Así como los trabajadores *freelance*, las casas productoras asumen pagos a tiempos extendidos, a cambio de ofertas de futuras contrataciones.

sé cómo se aplica, pero por lo menos hay una ley que protege este tipo de cosas. Yo todo este tiempo que he tenido empresa he pagado así, endeudándome y pagado, y después cobraba y pagaba lo que me endeudaba, pero luego de la pandemia los bancos ya no dan crédito sin hipotecar algo. Las hipotecas tienen límites y he terminado comprando dinero carísimo para poder pagar a tiempo, porque siento que es lo correcto, pero no me está resultando. El otro (las agencias) no se identifica de la misma manera y no cumple con sus tratos y a la final yo recibo las dos presiones y me aplasto. Me parece injusto hacer esperar a la gente, pero también me parece injusto que a mí tampoco me paguen. Entonces cómo yo voy a transmitir a terceros esa injusticia, pero en la lógica y en la teoría suena lindo, pero sostenerlo en el tiempo es lo que me está costando, se debe ser muy hábil para resistir.²³³

Para los profesionales que no han considerado o no han logrado ingresar a la publicidad como una alternativa de empleo, la opción, se la puede encontrar en la docencia u otras actividades muy alejadas de este campo, característica que es común a todas las artes, como lo explican Del Mármol y Basanta cuando analizan las condiciones laborales de los actores de teatro de La Plata:

Lxs que viven exclusivamente de una actividad ligada al teatro suelen obtener sus ingresos más estables y significativos de la docencia en escuelas estatales y/o talleres privados y un conjunto muy minoritario de teatristas obtiene la porción más significativa de sus ingresos del trabajo en sectores vinculados a la gestión estatal arte y la cultura. Sin embargo, una parte muy significativa de quienes se reconocen como actores y actrices (e incluso como trabajadores del teatro) obtienen su sustento material de un trabajo que no tiene nada que ver con el teatro. Es decir, son personas que aún cuando dedican gran parte de su tiempo al teatro y son reconocidos como actores o actrices e incluso como docentes con renombre dentro de la ciudad, tienen profesiones u ocupaciones completamente ajenas al teatro a las que dedican gran parte de las horas de su día y por medio de las que consiguen la mayor parte o la totalidad de sus ingresos.²³⁴

Todas estas condiciones se exacerbaban durante la crisis económica provocada por la pandemia de la Covid-19. Según los datos arrojados por el Observatorio, el 72% de los encuestados consideran que existe una afectación permanente para sus trabajos. Esta sensación se puede entender bajo la lógica de que las actividades culturales han sido para las autoridades gubernamentales las menos prioritarias en la reactivación, así lo sostienen también los testimonios de las mujeres entrevistadas para esta investigación:

²³³ Nhora Salgado, entrevistada por la autora.

²³⁴ Del Mármol y Basanta, ““El arte no paga” Reflexiones”, 302

La pandemia a mí me mató, me recontra mató las finanzas. Recién volví a trabajar ahora en diciembre, desde marzo. Entonces, eso significó un endeudamiento brutal, brutal, brutal, sin ninguna posibilidad de acceder a nada.²³⁵

El trabajo cultural no es entendido. Esta última pandemia un poco reflejó incluso el desprecio al trabajo cultural. La cultura no es una prioridad, siempre hay necesidades más urgentes, siempre hay que atender primero a los jubilados, siempre hay que atender primero a la tercera edad, como que los artistas ni se jubilaran, ni fueran de la tercera edad, entonces el escenario es bastante complejo.²³⁶

Es complejo además porque las instituciones del Estado, cuya misión es velar por condiciones adecuadas para el desarrollo del arte y la cultura, no han logrado levantar procesos continuos de investigación que permitan conocer, de primera mano, las variadas necesidades de los sectores y, por lo tanto, tampoco han logrado satisfacer estas demandas a través de estrategias que prioricen la construcción conjunta entre los actores.

Sí ha habido procesos de diálogo, pero siento que han sido falsos procesos de diálogo, donde se supone que te dan un espacio para participar, pero en verdad son espacios para que tú sientas que fuiste y dijiste algo, porque en realidad, lo que digas o lo que hagas no tiene ninguna influencia en las decisiones, a menos que hagas un escándalo como fue el caso del Art. 98 y en otras cosas más que se han dado únicamente porque hemos podido confrontarlos. Entonces, principalmente se han desarrollado muchas cosas desde los espacios civiles y conseguir algo, que, si bien sí se ha conseguido, siempre ha sido un camino lleno de piedras. Entonces no, no creo que el Estado ha dado lo que tiene que dar, lo que está obligado a dar. [...] Ahora incluso somos microempresarios que es una falta de conciencia absoluta, es una locura y es un reflejo de la inconsciencia con la que el Estado habla de los trabajadores independientes, que obviamente no solo es el audiovisual somos un montón de sectores, pero aplica a todos. Pero, ¿por dónde somos microempresarios? Y sin duda no hay un diálogo real porque si hubiera un diálogo real estuviéramos hablando de estas cosas.²³⁷

Frente a estas condiciones, y sin una adecuada política pública que vea más allá del fomento de proyectos, los trabajadores del cine y el audiovisual han intentado mejorar las condiciones de trabajo mediante procesos organizativos propios que puedan dar respuestas conjuntas a las múltiples necesidades existentes en el sector.

²³⁵ Alicia Herrera, entrevistada por la autora.

²³⁶ Mariana Andrade, entrevistada por la autora.

²³⁷ Ami Penagos, entrevistada por la autora.

2. “Hay que incomodar siempre”: Los procesos organizativos como herramienta para mejorar las condiciones de trabajo del sector audiovisual

Sí creo que funcionan porque el rato que estás juntos y hablas de los problemas, de lo que piensa cada uno, aunque es un rollo, y a veces es súper difícil ponerse de acuerdo, y se pasan cinco horas discutiendo, y que el que nunca vino a las reuniones igual opina, y se vuelve al principio, y esas cosas. Pero sí se hace que las prácticas, las cosas normalizadas se vean con otros ojos.²³⁸

Estos procesos no han sido fáciles ni rápidos y se encuentran en constante construcción y disputa por los miembros de las mismas organizaciones, pero como la historia lo ha demostrado, solo a través de la constante interpelación a los gobiernos de turno por parte de los sectores, a través de sus organizaciones, se ha posibilitado que el Estado dé paso, por ejemplo, a la creación de la Ley de Cine, a la Ley de Cultura, y la no derogatoria del Art. 98 de la Ley de Comunicación, entre otros hitos del sector.

Lo bueno es que nosotros, a pesar de que hacemos producción, también hacemos relajo en las cuestiones políticas, porque la idea es dejar unas políticas públicas claras para los demás también, y en eso estamos. Se ha ido avanzando porque nosotros mismos hemos generado mucha gestión, mucho *lobby*, mucho relajo en realidad. A la gente, si es que no se les incomoda, siguen pensando que están bien en su realidad, en su entendimiento, no en las necesidades que existe en realidad, en la otra gente. Por eso es necesario incomodar siempre, más desde nosotras las mujeres, más desde nosotros los pueblos indígenas, más desde nosotras las mamás.²³⁹

Actualmente existen diez asociaciones relacionadas a las actividades del cine y el audiovisual nacional, estas son: Asociación de Documentalistas del Ecuador (ADEC), Asociación de Directores y Guionistas del Cine Independiente del Ecuador (ADG), Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades (ACAPANA), Asociación de Documentalistas del Ecuador (ADEC), Asociación de Productoras Audiovisuales del Ecuador (APAE), Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos (AFAE), Unión de Artistas y Autores Audiovisuales (UNIARTE), Asociación de Actores y Actrices Audiovisuales de Ecuador (UNIACTORES), Corporación de Productores Audiovisuales Ecuatorianos (COPAE), Asociación Ecuatoriana de Técnicos Ecuatorianos (AETC).

²³⁸ Anahí Hoeneisen, entrevistada por la autora.

²³⁹ Patricia Yallico, entrevistada por la autora.

Los procesos organizativos y otras iniciativas colectivas han posibilitado el mejoramiento de las condiciones laborales del sector. Sin dejar de reconocer los aportes que han hecho todos los colectivos existentes y los que les precedieron, a través de la consecución de leyes o estableciendo protocolos de acción, entre muchas otras iniciativas, para esta investigación se ha considerado importante resaltar el trabajo de dos procesos organizativos: el de la AETC, puesto que su gestión ha servido para mejorar las condiciones laborales del sector en general, a través de acciones que implican no solo las demandas al Estado, sino sobre todo una autorregulación en busca de establecer, entre los mismos actores, las reglas básicas de trabajo; y La Colectiva Mujeres Acción que trabaja en torno a los problemas laborales y de violencia de género que se presentan en el sector audiovisual y cinematográfico, y que afectan principalmente a las mujeres. Así mismo se analizará la iniciativa generada por diversos gremios para contar con información sistematizada del sector, a través del Plan Nacional del Cine y el Audiovisual (PANDA).

2.1. Asociación Ecuatoriana de Técnicos Cinematográficos (AETC)

La AETC cuenta con personería jurídica adscrita al Ministerio de Cultura y Patrimonio desde el 2014. Nació como una iniciativa venida desde los directores de fotografía, a quienes se unieron en el proceso, técnicos de cámara, iluminación y *grip*. El trabajo, sobre todo para el personal luminotécnico, posee ciertas características particulares dentro de la cadena productiva del audiovisual. Como se ha indicado, son puestos ocupados en su mayoría por hombres ya que el manejo de luces y accesorios implican una fuerza y un riesgo físico considerable. En nuestro contexto son cargos ocupados además por personas provenientes de clases populares, condición que les ha imposibilitado el acceso a una educación formal, por lo tanto, su formación ha sido, en la mayoría de casos, totalmente a través de la práctica. La poca especialización implica, además, que los salarios que perciben estos trabajadores sean unos de los más bajos del sector. Así, la Asociación nació con el objetivo de mejorar varias de estas condiciones.

Yo me involucré a la Asociación por una necesidad de hacer algo, en una época en la que trabajar treinta horas era lo más normal del mundo, donde uno se rompía el lomo todo el tiempo, y claro empecé a cuestionarme todas esas cosas. Lo primero que tienes

a la vista era la necesidad económica, la necesidad de poder vivir tranquilamente y de que las condiciones económicas sean dignas. Los logros que se han reflejado no los hicimos nosotros como cabezas, sino que partió de escucharnos un montón, de una necesidad fuertísima de establecer reglas en el espacio de trabajo y de establecer futuros, hacia dónde ir, qué ser. Si vamos a dedicarnos a una cuestión únicamente laboral o vamos a hablar de una profesionalización, o sea, si vamos a hablar de algo más allá de lo económico.²⁴⁰

Así, la AETC ha encaminado sus esfuerzos para conseguir tres grandes objetivos:

- *Mejoras económicas*: a través de establecer tarifas mínimas por el trabajo técnico; sin embargo, su alcance aún es muy reducido pues estas tarifas únicamente son aceptadas dentro de las jornadas publicitarias en la ciudad de Quito.
- *Profesionalización*: a través de cursos de especialización en varias temáticas con expertos nacionales e internacionales. Estas iniciativas han contado con el apoyo de instituciones de educación superior como el INCINE. Estos cursos se han planteado abiertos al público cuyos valores económicos de inscripción han servido para crear fondos para la misma gestión de la AETC.
- *Regulación de la jornada de trabajo*: Se ha establecido un máximo de 14 horas de rodaje por día para publicidad, que empieza a contar desde la hora de llamado a trabajar en el set, es decir, no incluye el tiempo programado para desayunar. Esta autorregulación ha beneficiado a todos los trabajadores del audiovisual, pues exige que desde la planificación de la jornada en la etapa de preproducción, se contemplen las 14 horas como base. A partir de la hora 15, la producción deberá pagar horas extras. Aunque la aplicación de esta medida aún genera cierta disputa por parte de las casas productoras y agencias, cada vez es más habitual.

Esto del *freelance* es súper complicado en varias aristas, pero antes no había forma de reclamar. Ahora con las asociaciones es como que se garantizan horarios de trabajo. Antes no había ninguna regularización, trabajamos 24 horas y todo por amor al proyecto. Yo tenía jornadas de esas características, o sea, salía de mi casa a las 4 de la mañana y llegaba a las 4 del siguiente día y no había ni opción de pensar en horas extras. Si no había tiempo para almorzar, pues, no había tiempo para almorzar. Se crean las asociaciones y cambian un montón de cosas. Ahora ya tenemos un horario laboral de 14 horas de trabajo, después de eso, son horas extras. El asistente de dirección tiene toda la potestad de decir: “en este momento se come” y comemos todos, o los técnicos tienen la potestad de decir: “ya se cumplió las 14 horas, no hay pago por horas extras, apagamos la cámara”. Cosas que no pasan así tan estrictamente en Ecuador, pero ya se considera

²⁴⁰ Ami Penagos, entrevistada por la autora.

muchísimo más, siguen pasando cosas. No te digo que ya somos ¡qué bestia la industria audiovisual!, pero se ha caminado.²⁴¹

Yo no quisiera pensar que soy vieja, pero cuando empezamos a rodar, en nuestros veintes, las veinte horas de rodaje eran perfectamente normales, era así como “¡uff! día cansado”, pero normal, no se consideraba cosas como seguridad del set. [...] Ahora ya no se rueda 20 horas con papas fritas, eso ya no se da. Bueno, pasa, pero a otro nivel, digamos en rodajes que no están metidos en el medio y eso. Pero sí, yo sí creo que las condiciones cambian, que la gente habla, porque trabajar de la otra manera, lo que hace es quemarte y destruirte muy, muy pronto y no hay tal, pues. Es un trabajo que necesita sus horarios, sus regulaciones, sus pagos, estar todos como en sincronía de qué es lo que queremos hacer y en qué medio queremos trabajar.²⁴²

Hemos logrado muchas cosas a través de la Asociación. Gracias a una fuerza colectiva se logró establecer una jornada de trabajo, que todavía es una locura de jornada de trabajo. Y se logró establecer la existencia y el cobro de las horas extras, como una nota que se tiene que reconocer. Creo que esas son las cosas mega importantes que se han logrado. También poner el bicho de la profesionalización, el hecho de que la gente se especialice y la nota de buscar la ambición de volvernos competitivos a nivel internacional, de realmente ser profesionales. Creo que mucha gente sí lo encontró a través de los diálogos y conversaciones que se desarrollaron dentro de la Asociación.²⁴³

Desde el 2019, la AETC se encuentra en un proceso de expansión con el objetivo de constituirse como “la gran asociación”, capaz de reunir al personal *below the line*, es decir, incluir, además del área de cámara (directores de fotografía y asistentes de cámara), iluminación y *grips*, a asistentes de dirección, productores de campo, asistentes de producción, locacionistas, sonidistas y equipos de arte (que incluyen a directores, asistentes de arte y utileros, vestuario, maquillaje) y todas las demás áreas que quieran participar, cuya única condición es ser trabajador independiente.

En este intento se han realizado varias asambleas, sobre todo con productores y asistentes de dirección, para establecer las principales acciones que se podrían ejecutar desde la Asociación. Con el objetivo de tener una lectura adecuada de las necesidades de los trabajadores se decidió contratar un proceso de Consultoría,²⁴⁴ que realizó desde una visión externa, un análisis FODA y además asesoró en las reformas legales para adaptar los alcances de la Asociación.

²⁴¹ Ana Benítez, entrevistada por la autora.

²⁴² Anahí Hoeneisen, entrevistada por la autora.

²⁴³ Ami Penagos, entrevistada por la autora.

²⁴⁴ El proceso de Consultoría tuvo lugar en el mes de agosto del 2020 se ha informado que los resultados ya fueron entregados a la Directiva de la Asociación, pero estos aún no han sido socializados con los miembros.

Ha sido un proceso súper intenso, lento creo yo, pero necesario, porque dentro de ese proceso lento hemos debatido un montón de cosas. Cuando vas entendiendo las necesidades de otros departamentos en los cuales tú no trabajas y, obviamente, desconoces un montón de cosas de los procesos, te vas dando cuenta que en realidad casi todos queremos lo mismo, solo que cada quien tiene su propia forma, su propia necesidad, pero al final del día es lo mismo. Creo que si logramos esto. Vamos a volvernos una organización súper poderosa de manera positiva [...] Desarrollamos este proceso de consultoría interna en el cual tratamos de identificar las necesidades de la gente y creo que fue un proceso increíble, hay unos resultados súper importantes en este proceso que se tienen que empezar a aplicar.²⁴⁵

A partir de la crisis sanitaria, se creó la Comisión de Emergencia de esta asociación. Sus esfuerzos se enfocaron en identificar y apoyar a las personas más afectadas por la paralización de las actividades con el decreto de la cuarentena. Con este objetivo se crearon campañas digitales para recaudar fondos, mismos que fueron repartidos entre los trabajadores que reportaron, a través de las líneas dispuestas para ese fin, situación de mayor vulnerabilidad.

La Comisión de Seguridad de la AETC participó activamente, junto con otras asociaciones y la colaboración del ICCA, en la construcción del “Protocolo de Trabajo para la Producción de Obras Audiovisuales y Cinematográficas Durante la Crisis Sanitaria Ocasionada por el Covid-19 en Ecuador”²⁴⁶. Este documento establece los “principios de carácter informativo, organizativo y preventivo, que permitan el establecimiento de un plan de continuidad y recuperación de la actividad, asegurando la protección de los trabajadores propios y ajenos, frente al COVID-19”²⁴⁷. La aprobación de este instrumento por parte del Comité de Operaciones de Emergencia (COE) Nacional, posibilitó la reactivación de las filmaciones.

Pensando en poder cumplir con todas las medidas de bioseguridad en los espacios de trabajo, desde la AETC se organizó, junto con la Cruz Roja Ecuatoriana, el curso “Prevención

²⁴⁵ Ami Penagos, entrevistada por la autora.

²⁴⁶El Protocolo fue construido con la colaboración de: Plan Nacional del Audiovisual –PANDA– Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades –ACAPANA–, Asociación de Documentalistas del Ecuador –ADEC–, Asociación Ecuatoriana de Técnicos Cinematográficos –AETC–, Asociación de Productoras Audiovisuales del Ecuador –APAE–, Corporación de Productores y Promotores Audiovisuales del Ecuador –COPAE–, Unión de Artistas y Autores Audiovisuales –UNIARTE–, Asociación de Actores y Actrices Audiovisuales de Ecuador –UNIACTORES–, Instituto de Cine y Creación audiovisual del Ecuador –ICCA–.

²⁴⁷ Ecuador Instituto de Cine y Creación audiovisual del Ecuador, *Protocolo de trabajo para la producción de obras audiovisuales y cinematográficas ante la crisis sanitaria ocasionada por el covid-19 en Ecuador*, (Quito: ICCA, 2020), 4.

y bioseguridad para el retorno laboral frente al covid-19 orientado al sector audiovisual”, curso destinado, sobre todo para asistentes de dirección y productores, siguiendo con la premisa de que estos cargos cumplen con la función de cuidar al equipo de trabajo y, por lo tanto, deben velar porque se cumpla con lo recomendado en el Protocolo.

Si bien de los resultados obtenidos por el análisis FODA dependerán muchas de las acciones que ejecutará en el futuro la AETC, varios de los temas que ya se han puesto en la mesa y sobre los cuales es necesario aún discutir y consensuar son:

- Establecer tarifas mínimas para todas las áreas, tanto para rodajes de cine (por semana) y para publicidad (por día). Para esta última, la propuesta también está encaminada a la reducción de los tiempos de pago. Desde la AETC, se plantea que dichos tiempos no superen los 45 días.

Esta propuesta puede parecer impositiva y agresiva para las productoras, pero creemos que se debe negociar con argumentos fuertes. En las mismas estructuras actuales de producción, algunas productoras son responsables y realizan pagos entre 30 y 45 días después de la entrega de factura, pero muchas otras, dejan los sueldos de trabajadores y proveedores fuera del presupuesto inicial con el que producen los spots. Así, los sueldos quedan pendientes para cuando las agencias les cancelan el total del pago, o incluso quedan pendientes después de eso, por meses, y en algunos casos hasta años. Lo que se plantea es cambiar esta estructura y encontrar, en conjunto con APAE, una manera en la que honrar los sueldos de los proveedores sea una prioridad [...]

La pelea para conservar el artículo 98 en la Ley Orgánica de Comunicación fue ganada gracias a los esfuerzos de todo el sector y en este año que ha pasado desde ese momento, las condiciones de los trabajadores solo se han complicado. Lo que pedimos es un esfuerzo del sector para que las finanzas de la gente free-lance y los proveedores sean más organizadas, ya que carecemos de estabilidad laboral y no tenemos ningún tipo de protección²⁴⁸.

- Lograr reducir la jornada de rodaje para publicidad a un máximo de 12 horas y definir con claridad, cuando empieza y cuando termina la misma, tomando en consideración los tiempos de alimentación. Definir casos especiales, como rodajes que implican una movilización de más de dos horas de traslado. Crear mecanismos para reducir los tiempos extras de trabajo no contabilizados para personal técnico, en los inicios y finales de las jornadas, pues actualmente son los responsables de retirar y entregar los equipos en las casas de renta.

²⁴⁸ Asociación Ecuatoriana de Técnicos Cinematográficos, correo electrónico a los socios, 29 de marzo de 2020.

Para que la propuesta de reducir la jornada de rodaje sea viable, se ha planteado la necesidad de tener personal más capacitado y por lo tanto más eficiente, por lo que dicha propuesta viene acompañada de un compromiso de encontrar los mecanismos para profesionalizar el sector.

Establecer salarios dignos, establecer horarios, para todas esas exigencias. Nosotros también necesitamos tener una respuesta profesional, o sea, todos los pedidos también tienen que tener una propuesta detrás.²⁴⁹

Que este proceso tenga éxito depende un poco de la visión de quienes estamos poniendo energía en que salga y esta visión se traslade a cosas como súper concretas, que logre cohesionar y a partir de ahí, sí que arranque por su propio peso. Entonces, la idea que puede cohesionar es la del seguro, la otra idea que puede cohesionar es una base de datos súper completa de los trabajadores de la AETC, por ejemplo, que es una página web donde tú pongas *grip* y salen todos con sus características o pongas productores y lo mismo, la foto y la filmografía, como creo que también intenta hacer el “Listado del audiovisual”²⁵⁰, pero el Listado es una cosa desastrosa.²⁵¹

Si bien se ha dicho que en área técnica del cine y el audiovisual ecuatoriano hay escasa presencia de mujeres, el analizar los procesos impulsados por la AETC, dentro de esta investigación ha tenido dos propósitos: por un lado, mostrar las acciones que está realizando esta asociación en beneficio del sector en general, actividades que incluyen también la expansión de sus agremiados hacia otros trabajadores, especialmente hacia aquellas personas que se dedican a la producción de campo; y por otro lado, evidenciar la alta precarización existente en la industria audiovisual y cinematográfica, que afecta en mayor medida a esos cuerpos que por sus condiciones de clase, nivel de escolaridad y lugar que ocupan en los procesos productivos, son mucho más vulnerados que otros.

²⁴⁹ Ami Penagos, entrevistada por la autora.

²⁵⁰ El Listado Ecuatoriano del Cine y el Audiovisual (LEA) es una herramienta creada por el ex ICCA hoy Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación, donde los trabajadores del cine y el audiovisual pueden inscribirse con el objetivo de que sirva como un gran directorio de profesionales. Contar con una cuenta en el LEA es un requisito para postular a las líneas de fomento. Alicia Herrera considera que es una herramienta mal construida porque no existe un proceso de verificación de la experiencia de los profesionales por parte de la Institución.

²⁵¹ Alicia Herrera, entrevistada por la autora.

2.2. Colectiva Mujeres Acción (CAM)

Otro de los procesos organizativos que han intentado modificar las condiciones laborales y de relaciones de poder que existen al interior del cine y audiovisual ecuatoriano es el de la Colectiva Mujeres Acción. Esta asociación surgió como respuesta a la cosificación de una modelo, por parte de un miembro del equipo técnico, durante una jornada de rodaje. Este hecho permitió visibilizar que este tipo de prácticas eran habituales y naturalizadas, tanto por parte del agresor, como por el resto de miembros de su entorno de trabajo.

Con este antecedente, mediante la gestión de Ana Benítez, Sofía Coloma²⁵² y Andrea Moyano²⁵³ se convocó a las mujeres del audiovisual para exponer la necesidad de evidenciar la violencia y determinar acciones para erradicar estas prácticas en los lugares de trabajo.

La iniciativa inició con la creación de un chat grupal, el mismo que tuvo un apoyo rotundo por parte de las mujeres del sector, logrando adherir a más de 200 trabajadoras del audiovisual. A este grupo se unieron además compañeras de otras ciudades, especialmente de Guayaquil, con la idea de replicar la iniciativa organizativa. La primera reunión se realizó el 1ero de febrero del 2020 en las instalaciones del Ochoymedio, a la cual asistieron veintitrés mujeres de diferentes áreas del audiovisual. Esta primera reunión sirvió para compartir experiencias puntuales o sentires generales sobre las diferentes desigualdades y violencias con base en el género, experimentadas en las relaciones con los colegas, dentro y fuera de los sets de rodaje.

Me interesó muchísimo porque me pareció increíble que las mujeres del audiovisual se organicen entre mujeres, para necesidades de las propias mujeres, justamente esto de la precarización laboral, el acoso en sets de filmación, etc.²⁵⁴

Yo creo que sí es importante y necesario, sobre todo porque ya no te sientes sola, cualquier cosa que te pase sea grande, sea chiquita, les ha pasado a varias, entonces, es cómo tener ese espacio de decir: “bueno, me pasó esto, yo siento esto”, te ayuda a procesar las cosas y a entender muchas veces procesos que están normalizados.²⁵⁵

²⁵² Sofía Coloma es asistente de dirección de cine y publicidad

²⁵³ Andrea Moyano Productora audiovisual.

²⁵⁴ María José Elizalde, entrevistada por la autora

²⁵⁵ Anahí Hoeneisen, entrevistada por la autora

Tras la primera reunión, se realizó un comunicado público socializado el 9 de febrero del 2020, a través de las redes sociales de las mujeres trabajadoras participantes. Cuatro de los ocho puntos expuestos en el comunicado tienen que ver con los temas expuestos en el presente trabajo de investigación:

1. Las mujeres en el audiovisual vivimos la mayor parte de la precarización laboral por la brecha salarial y por el más difícil acceso a los puestos de trabajo.
2. Los cargos técnicos y de cabezas de equipo son ocupados principalmente por hombres, mientras que los cargos de gestión y de cuidado son principalmente ocupados por mujeres.
3. Detectamos varias formas en las que no se reconocen nuestros aportes intelectuales y creativos.
4. Existe una estructura que no permite llevar nuestras maternidades en equilibrio sano con nuestra profesión.²⁵⁶

En la segunda asamblea, realizada el primero de marzo del 2020 en las instalaciones de la Casa Cultural Útero, las mujeres autoconvocadas, deciden crear cuatro comisiones para trabajar las diversas propuestas generadas desde este espacio. Así, se configuran las comisiones de: acompañamiento, ruta legal y psicológica, formación e investigación, comunicación y sistematización.

Una de las primeras acciones que se plantea, desde la comisión de comunicación, es la importancia de realizar pronunciamientos públicos y participar en conjunto, en la marcha del 8 de Marzo. Por esto, se ve la necesidad de contar con una identidad y se decide nombrarse como “Colectiva Mujeres Acción” (CAM).

Con la declaratoria de emergencia sanitaria por la Covid-19, a tan solo un mes de realizada la primera asamblea, varios de los procesos planificados se detuvieron. Sin embargo, la Colectiva logra articularse y gestionar varias actividades virtuales (debates, foros, entrevistas) con el objetivo de analizar la crisis institucional del sector cultural y poner énfasis en el rechazo del Decreto Ejecutivo 1039.²⁵⁷

²⁵⁶ Asamblea de Mujeres en el Cine y Audiovisual Quito, Comunicado Público, 9 de febrero del 2020.

²⁵⁷ En mayo del 2020, Lenín Moreno, Presidente de la República, emitió Decreto Ejecutivo 1039, el mismo que, con el justificativo de hacer frente a la crisis económica producto de la expansión del COVID-19, a inicios de mayo del 2020, y amparado en el Decreto Ejecutivo Nro. 135 de Optimización y Austeridad del Gasto Público, eliminó o fusionó varias instituciones del Estado. En este paquete de medidas se incluyó la fusión del Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad (IFAIC) y el Instituto de Cine Creación Audiovisual (ICCA), en una sola entidad denominada Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI). Estos dos Institutos fueron creados mediante la Ley Orgánica de Cultura como parte del Subsistema de

La Colectiva Mujeres Acción, respaldada por siete asociaciones más ²⁵⁸, después de varias solicitudes de diálogo con los representantes, concretan para el 30 de junio del 2020 el foro virtual denominado “Diálogo Abierto con la Institucionalidad Cultural”; sin embargo, para cuando el Ministro de Cultura y Patrimonio, de ese entonces, Juan Fernando Velasco y Jan Vandierendonck, ex director del ICCA, quien asumiría la dirección del nuevo Instituto, aceptaron la invitación para responder las demandas del sector, canalizadas por Paola de la Vega²⁵⁹, Manolo Sarmiento, Tanya Sánchez²⁶⁰ y Carla Larrea²⁶¹, la fusión emitida por decreto ya estaba concretada.

De acuerdo a la información existente en la prensa, el ex-Ministro Velasco dijo: “El Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación (IFCI)- ya tiene personería jurídica y un código orgánico funcional aprobado por el Ministerio de Trabajo”. Además, se aceptó que no existía un análisis institucional previo de las consecuencias de la medida. “No hay evidentemente un estudio porque es una decisión tomada fruto de la emergencia”²⁶². Ante estas acciones, La Colectiva emitió un comunicado en redes sociales en el que mencionan:

Lejos de la oportunidad, el crecimiento y fortalecimiento prometido, hoy las ciudadanas y ciudadanos heredamos un vacío institucional. Desde la CAM, advertimos en su momento que no existía garantía alguna sobre una estabilidad de las políticas públicas en temas de cultura, presupuestos y programas luego del gesto arbitrario y anticonstitucional que fue la fusión. Advertimos también, que el giro neoliberal en las políticas del gobierno y su brazo ejecutor en la cultura, el Ministro Juan Fernando

Artes e Innovación, “con personería jurídica propia y competencia nacional, adscrita al ente rector de la Cultura y el Patrimonio, con capacidad de gestión financiera y administrativa”. Por lo tanto, ante esta medida el sector cultural, a través de sus diversos colectivos y agremiaciones, denunció la ilegitimidad de la fusión.

²⁵⁸ Asociación de los Creadores del Cine y el Audiovisual de los Pueblos y Nacionalidades (ACAPANA), Asociación de Directores y Guionistas de Cine Independiente del Ecuador (ADG), Asociación de Documentalistas del Ecuador (ADEC), Asociación Ecuatoriana de Técnicos Cinematográficos (AETC), Red de Artistas de Movimiento (RAM), Asociación Nacional de Artes Escénicas (ANAE), Red de Espacios Escénicos Independientes (RED).

²⁵⁹ Paola de la Vega, candidata a doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos, Magíster en Gestión Cultural, y Coordinadora de la Maestría de Gestión cultural y Políticas culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, (<http://www.paralaje.xyz/paola-de-la-vega/>)

²⁶⁰Tanya Sánchez, productora, actriz y docente de artes escénicas, fundadora de “El Círculo Artes Escénicas” (<https://mandragorateatro.org/tanya-sanchez-rivadeneira/>).

²⁶¹ Carla Larrea, docente, directora y productora de cine documental y de ficción, integrante de la CAM (<https://www.audible.com/pd/Cine-y-Politiclas-Publicas-Entrevista-Carla-Larrea-Sanchez-Podcast/B08KV4NF7B>).

²⁶² Patricio Peralta, “Ministro de Cultura: No hubo estudio para la fusión del ICCA e IFAIC, fue fruto de la pandemia”, *Pichincha comunicaciones*, 02 de julio de 2020, párr. 2, <http://www.pichinchacomunicaciones.com.ec/ministro-de-cultura-no-hubo-estudio-para-la-fusion-del-icca-e-ifaic-fue-fruto-de-la-pandemia/>

Velasco, se orientaba a atropellar derechos culturales con la intención de desmantelar la institucionalidad pública que garantiza el cumplimiento de estos derechos²⁶³

Ante esta fusión, y la inestabilidad institucional que esto ha generado, Ana Benítez, durante la entrevista realizada para esta investigación manifiesta:

A la final se hizo el IFCI y el que supuestamente iba a ir de representante del Instituto de Cine, el Jan Vandierendonk (la gente decía: ¡cómo van a estar en contra, si el Jan va a ir de director!), el *man* renunció a las dos semanas y nos hemos quedado con un Instituto deficiente y paupérrimo, que yo no le veo un futuro esperanzador. Me da tanta pena porque no fuimos consecuentes con el trabajo de nuestros antepasados, que ellos lograron que tengamos un Consejo Nacional de Cinematografía, con autonomía absoluta, luego pasamos a ser Instituto y ahora terminamos en nada, una dirección en ese paupérrimo IFCI.²⁶⁴

Sin embargo, este proceso de demanda contra las acciones estatales, también generó varias rupturas, al sentir que los temas principales por los que se autoconvocaron las mujeres del audiovisual se iban desvirtuando.

Lamentablemente hubieron mujeres que no estaban de acuerdo y no se sintieron representadas con nuestra voz, porque muchas decían: “si empezó siendo un grupo para trabajar las violencias, ¿por qué ahora están metidas en la política?” Pero nosotras no podemos entender cómo puede ser separada la violencia de todo lo que pasa en el Estado. Si desde el Estado es donde se regulan las leyes, desde el Estado es donde nos maltratan, desde el Estado es de donde nos violentan, y esto era una violencia clara a nuestros derechos, y no solo a nosotros como audiovisual, sino a todas las artes del país.²⁶⁵

A partir de estos desencuentros, se decide que era necesario saber qué mujeres participaban de forma activa y comprometida y que, además, compartían los criterios básicos de lucha que se plantean desde las diversas asambleas de la CAM. Como estrategia se decide implementar formularios de inscripción, lo que arroja como resultado la adhesión de treinta y siete miembras activas, que se mantienen en la actualidad. En este espacio se siguen trabajado diversos temas de violencia.

Las puertas están abiertas. Lo único que planteamos es el tema del formulario porque vimos la necesidad de representar a las voces que se sienten representadas. Es un trabajo súper intenso, súper fuerte, que necesita mucho más apoyo desde las mujeres mismo [...]

²⁶³ Colectiva Mujeres Acción, “Mal paga el diablo a sus devotos”, *Colectiva Mujeres ¡Acción!*, 24 de septiembre 2020, https://www.facebook.com/ColectivaMujeresAccion/photos/162168712182629?locale=es_ES

²⁶⁴ Ana Benítez, entrevistada por la autora.

²⁶⁵ *Ibíd.*

Se necesita de un trabajo activo para que las cosas pasen. Si quieren que la CAM camine hacia otro rumbo pues, ven y haz que la Colectiva camine hacia ese rumbo, nadie está liderando esto, eso es lo lindo de la CAM, esta horizontalidad.²⁶⁶

Dentro de las acciones más importantes que ha logrado la CAM, en su corto tiempo de organización, fue la participación activa, junto a otras mujeres representantes de las diversas asociaciones, en la construcción del “Protocolo con la violencia a la mujer en el audiovisual ecuatoriano”²⁶⁷, que como se verá a continuación, fue una propuesta que salió desde PANDA. La construcción de esta herramienta duro aproximadamente un año y contó con la asesoría legal de Gabriela Flores²⁶⁸ y el apoyo, en el arranque del proyecto, de ONU Mujeres. Este Protocolo tiene como objetivo:

Garantizar un ambiente de trabajo libre de acoso, hostigamiento y/o violencia de género en la producción de cine y audiovisual en Ecuador. Para el efecto, el presente Protocolo establece mecanismos para prevenir, atender, sancionar y eliminar toda clase de actos que constituyan acoso, hostigamiento y/o violencia de género tipificada, en la producción de cine y audiovisual en Ecuador. Cualquier acto de estas características en contra de cualquier trabajadora o trabajador de cine, audiovisual y televisión en el Ecuador no será tolerado, aceptado ni justificado.²⁶⁹

Una de las primeras acciones que se realizaron desde las asambleas de mujeres fue poder participar en el proceso de elaboración del Protocolo, que ya contaba con un trabajo previo de aproximadamente cinco meses y contaba también con el primer borrador.

Fue un trabajo súper arduo, pero súper conjunto, de consenso total. En ese documento cada punto y coma está discutido, analizado, revisado, etc. Igual creo que es un documento que va a seguir en construcción constante.²⁷⁰

Este documento fue lanzado públicamente el 26 de noviembre del 2020. El acto virtual permitió además conocer los procesos similares que se llevan a cabo desde otras organizaciones de mujeres de Latinoamérica y las estrategias para poner en práctica las

²⁶⁶ *Ibíd.*

²⁶⁷ Las mujeres representantes de las asociaciones que construyeron el protocolo fueron: Ami Penagos coordinación (AETC), Patricia Yallico (ACAPANA), Pablo Mogrovejo (PANDA), Karina Vivanco (ADEC), Karina Villavicencio (GALA), Gabriela Giesse y Federico Duret (UNIARTE), Daniela Ribadeneira, Lucía Romero, Rosa Boderó, Mara Báez y Vanesa Amores (CAM), Gabriela Flores y Federico Duret (Asesoría Legal).

²⁶⁸ Gabriela Flores abogada y master en derechos humanos.

²⁶⁹ Ecuador PANDA, *Protocolo con la violencia a la mujer en el audiovisual ecuatoriano*, (Quito: Plan Nacional del Cine y el Audiovisual, 2020), 1.

²⁷⁰ Ami Penagos, entrevistada por la autora.

consideraciones del Protocolo. Si bien aún es muy pronto para realizar un análisis del alcance que tendrá el Protocolo, su sola existencia implica la posibilidad de poner estos temas sobre la mesa.

Justo antes del rodaje que tuvimos de la última película de Touché, “Misfit”²⁷¹, sale este Manual y lo compartimos, así como se comparte el llamado del día, compartimos esto a todo el *crew*, para atenernos tanto a los reglamentos COVID, como a los reglamentos de respeto a la mujer en los sets de filmación. Yo creo que es súper importante porque poco a poco vas educando, tanto a las generaciones viejas, como a los chicos nuevos que entran a trabajar en el cine y el audiovisual. Que no es chiste esto de irrespetar a tu compañera, que ya es algo inaceptable. Entonces creo que está bueno que se vayan planteando esas cosas desde el principio.²⁷²

Ahora que salió el Protocolo contra la violencia de género en el audiovisual, estábamos en el rodaje de Touché, y todos los chicos comentan del protocolo, bromean del protocolo, muy poquitos lo han leído, pero hablan, comentan, dicen, etc., Pero sí los veo como que solo a partir del hecho de saber que existe esta cosa, empiezan como a hacer las cosas diferentes, a pensar un poco diferente lo que dicen. Dentro del equipo de arte, del taller, por ejemplo, que son machos antediluvianos, han ido como entendiendo cosas, han ido cambiando sus chistes.²⁷³

Como se ha mencionado, la iniciativa de la creación de La Colectiva fue un proceso con respaldo contundente, sin embargo, desde una perspectiva externa a esta asociación, se considera que al ser una organización con tan poco tiempo de vida, ésta debe pasar todavía por un proceso de maduración para encontrar las mejores estrategias para cumplir con sus objetivos.

La Colectiva creo que tiene que madurar todavía más. No me gusta la violencia de ningún tipo, entiendo la violencia como necesaria también por la cantidad de dolor acumulado y también la entiendo a veces, en nuestro medio, como la única manera de visibilizar problemáticas, que si no tienen el grito de varias mujeres no se verían. Yo siempre he dicho que mi generación no fue la que se destapó las blusas y enseñó los senos. Mi generación era mucho más la pensadora, la intelectual, que fue desarrollando conceptos, pero la que todavía tenía mucho temor y había mucho silencio. Ahora, esta

²⁷¹ Touché Films es una empresa ecuatoriana dedicada a la producción de contenido audiovisual distribuidos mediante plataformas digitales. Es la casa productora de *Enchufe Tv*, proyecto que cuenta con más de 20 millones de suscriptores. En los últimos años han diversificado su contenido y sus aliados, logrando producir las películas *Dedicada a mi ex* del director Jorge Ulloa producida junto a las empresas Dínamo (Colombia), Tondero (Perú) y Sony (México) estrenada en diciembre del 2019 convirtiéndose la película más taquillera del Ecuador. La serie *Mortal Glitch* dirigida por Christian Moya financiada y distribuida por YouTube Originals y se encuentran en la etapa de postproducción de la película *Misfit* dirigida por Orlando Herrera (<http://touchefilms.com>).

²⁷² María José Elizalde, entrevistada por la autora

²⁷³ Alicia Herrera, entrevistada por la autora.

generación de ustedes, es la generación que habla, que dice, que no tiene miedo, y que expone todo el dolor que tiene, la problemática. Pero creo que ya irán madurando, y en ese proceso de maduración, podrán entender también distintos caminos o matices que hay que tener, sino provocan a veces la respuesta contraria. Creo que es necesario, porque para que te escuchen tienes que gritar, pero yo soy mucho más de consensos y de intentar caminos que no desvirtúen las luchas primarias.²⁷⁴

Desde mi punto de vista, creo que no nos estábamos escuchando de verdad, creo que había una fuerte necesidad de crear un proceso, pero no había una escucha, y creo que muchísimas de las personas que arrancamos con la idea del grupo de mujeres, teníamos otra intención. Por lo menos yo me uní con una idea más de búsqueda de diálogo y de encontrar procesos constructivos para el audiovisual como mujeres. Creo que ahora es otro el objetivo. Creo que sí fue un poco pisoteada la necesidad de muchas mujeres que estábamos ahí, de encontrar un espacio netamente para el audiovisual con respecto a la mujer y desde mi perspectiva externa, con los espacios que comparto con la CAM, ahorita me da la sensación de que hay una constante forma de dialogar confrontativa e impositiva, como de imponer procesos.²⁷⁵

La CAM surgió por una necesidad concreta de discutir sobre las necesidades y problemáticas que viven las mujeres del audiovisual en los espacios laborales, sin embargo, en el proceso de consolidación de la organización se fueron evidenciando muchas otras problemáticas que no solo afectan a un grupo particular por su condición de género, sino que a todo el sector y a las artes en general, que agravado por la emergencia sanitaria, provocó que se tomen otras acciones o se prioricen temáticas. Como se ha dicho, es un espacio organizativo emergente que aún se encuentra en proceso de construcción, que requiere consolidarse.

2.3. Plan Nacional del Cine y el Audiovisual (PANDA)

El proyecto Ejecutivo para la derogatoria del Art. 98 de la Ley Orgánica de Comunicación, a inicios de 2019, generó una fuerte movilización por parte de los trabajadores audiovisuales que encontraron a través de la implementación de esa Ley, la posibilidad de convertir a la publicidad en una fuente constante de trabajo, lo que implicó además, mayor profesionalización a través de la práctica continua.

²⁷⁴ Mariana Andrade, entrevistada por la autora.

²⁷⁵ Ami Penagos, entrevistada por la autora.

En ese proceso de movilización y protesta, se realizaron acciones mediáticas, varios plantones afuera de los principales edificios gubernamentales y un fuerte *lobby* con varios de los representantes de las diferentes asociaciones. Estas acciones dieron como resultado el veto por parte de la Asamblea Nacional, a la iniciativa de eliminar ese artículo.

A partir de este logro se identificó la necesidad de crear una lucha conjunta y unir las fortalezas de las diferentes organizaciones que representan a los sectores del audiovisual, con lo que nace el proyecto del Plan Nacional del Cine y el Audiovisual (PANDA), a la cabeza de Pablo Mogrovejo.²⁷⁶

PANDA se construye como un Observatorio de Políticas Públicas del Audiovisual conformado por 8 asociaciones²⁷⁷ y cuenta con el apoyo de EGEDA Ecuador (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales del Ecuador) como organización observadora del Plan. PANDA trabaja en cuatro ejes:

1. *Componente de investigación*: Partió, tal como lo realizó el Observatorio de Políticas Públicas, de la necesidad de recoger datos que permitan entender las dinámicas del sector, para lo que se desarrolló la “Encuesta Ecuador Audiovisual 2019” que contó con la participación de 700 personas. Una sección de la investigación, estuvo enfocada en las actividades económicas del sector: empleo, desempleo, formación y capacitación, modalidad de contratación, ingresos mensuales, seguro social, y tiempos de pago.
2. *Impulso para la aprobación de incentivos fiscales*: Desde PANDA se presentaron varios aportes a las entidades competentes en el marco del “Plan Integral de Fomento a la Economía Naranja – Ecuador Creativo”, impulsado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio. Desde las asociaciones se trabajó principalmente para la aprobación de

²⁷⁶ Pablo Mogrovejo, docente, guionista, director y editor de cine documental. Entre sus principales trabajos se encuentran “Ecuador versus el resto del mundo” (2005), “En primera plana”(2007) “Canciones para la hija de Darwin” (<https://zine.ec/person/pablo-mogrovejo/>).

²⁷⁷ Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades (ACAPANA), Asociación de Documentalistas del Ecuador (ADEC), Asociación Ecuatoriana de Técnicos Cinematográficos (AETC), Asociación de Productoras Audiovisuales del Ecuador (APAE) , Corporación de Productores Audiovisuales del Ecuador (COPAE), Corporación Cultural Guionistas y Autores Literarios Asociados (GALA), Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos (AFE) Sociedad de Gestión de Artistas y Autores Audiovisuales del Ecuador (UNIARTE)

los incentivos fiscales como el IVA Cero para los Servicios Culturales²⁷⁸ y “Cero Aranceles” que posibilita la exoneración de impuestos y aranceles a la importación de equipos cinematográficos. Como parte de esta gestión también se organizó un taller divulgativo con el Servicio de Rentas Internas (SRI) en noviembre de 2019.

3. *Manual de Buenas Prácticas*. En febrero de 2020, PANDA entregó la primera propuesta del Manual que incluye anexos con un tarifario de técnicos y jefes de área, formatos de contrato, desglose de funciones por áreas, y un manual de seguridad en el set. Este manual está en proceso de negociación y aprobación por parte de las diferentes asociaciones que conforman el PANDA.²⁷⁹
4. *Protocolo en contra de la violencia de género a las mujeres del sector y la industria audiovisual del Ecuador*. Dentro del Manual de Buenas Prácticas también se contempla acciones para erradicar la violencia de género en los espacios de trabajo, para lo cual se creó el Protocolo que fue analizado en el acápite anterior.

Si bien el trabajo realizado por PANDA es una experiencia puntual, era importante reconocer el aporte que esta iniciativa ha tenido para el mejoramiento de las condiciones laborales de todos y todas los que estamos relacionados con el cine y el audiovisual nacional, no solo a través de la creación del Manual y el Protocolo, sino por ser la razón para que varias asociaciones y gremios puedan reunirse a discutir sobre estas temáticas; interesa especialmente el componente de investigación que permitirá contar con datos actualizados y propios sobre la realidad de los y las diversas trabajadoras del cine y el audiovisual. Estos datos servirán para proponer políticas públicas más acertadas y efectivas.

Como se ha podido ver a lo largo de este trabajo, se cuentan con pocos datos actualizados y globales que permitan entender las condiciones en las que los y las cineastas

²⁷⁸ En julio del 2019, a través del Decreto 892, el Ejecutivo aprobó el listado de servicios artísticos y culturales autorizados a gravar IVA cero: Servicios de preproducción, producción y montaje museográfico (como curaduría y proyectos curatoriales). 2. Servicios de composición musical o de escultura. 3. Servicios de organización, producción y presentación de espectáculos artísticos y culturales. 4. Servicios de preproducción, producción y post- producción audiovisual (incluidos los de animación creación de imágenes, titulada, subtitulada, doblaje, efectos visuales). 5. Servicios de composición, edición, preproducción, producción y post producción en el ámbito musical, fonográfico y sonoro. 6. Servicios de grabación de actividades artísticas y culturales en vivo. 7. Servicio bibliotecarios o bibliotecólogos. 8. Servicios de publicación, edición, traducción, impresión y comercialización de libros (se incluyen estos servicios relacionados con textos digitales). 9. Servicios especializados de fotografía. 10. Servicios de investigación relacionados a la cultura, las artes, el patrimonio y la memoria social.

²⁷⁹ Información difundida en los comunicados AETC.

y realizadores audiovisuales realizan su trabajo. Ahora que cada vez existe una mayor demanda de contenidos, especialmente en el contexto de esta crisis sanitaria mundial, que demostró la importancia de las producciones audiovisuales durante el confinamiento, se debería prestar mayor atención a las formas de trabajo en este sector, para que efectivamente pueda convertirse en una industria que garantice condiciones laborales optimas, libres de violencias y discriminación, y produzca obras de calidad.

Si bien esta investigación mostró las problemáticas y las estrategias ideadas para hacer frente a contextos no siempre fáciles, en el que las mujeres crean, producen y sostienen la vida de los equipos de trabajo y de sus familias, también se quería evidenciar sus sueños y sus perspectivas a futuro, que se traducen en luchas por el mejoramiento y crecimiento del sector. Es por eso que durante las entrevistas se les consultó cuáles eran sus aspiraciones personales, profesionales y de la industria. Es así que, a modo de cierre y agradecimiento a todas las mujeres que compartieron sus visiones, alegrías, triunfos, frustraciones, pero sobre todo perspectivas a futuro, en el anexo que se presenta a continuación, se transcriben sus perspectivas a futuro del audiovisual y de ellas vinculadas a este o fuera de este.

Conclusiones

Esta investigación se preguntaba sobre las formas en las que se reproducen las cualidades del trabajo doméstico, relacionado con el cuidado y el sostenimiento de la vida, en el ejercicio profesional de las mujeres vinculadas a la industria audiovisual y cinematográfica nacional. La hipótesis es que dentro del sector audiovisual, existen unos espacios laborales predominantemente ocupados por mujeres y estos están relacionados a actividades que reproducen roles de cuidado o administrativos, vinculadas a un rol doméstico históricamente asignado.

Para lograr resolver esta interrogante, se partió de una revisión teórica que permitió cimentar las argumentaciones posteriores. Para ello, se eligió a los postulados de la economía feminista como marco analítico, esto porque desde las corrientes ortodoxas de la economía, las actividades relacionadas con el arte, al igual que las actividades reproductivas, realizadas por las mujeres principalmente, son consideradas como “no productivas” y “no trabajo”, por lo tanto desvalorizadas y no analizadas.

La economía feminista, parte del reconocimiento de esas actividades para el sostenimiento, no solo de la vida de las personas, sino del sistema capitalista al ser un trabajo no remunerado. En el caso del arte, sucede algo similar, al ser considerado una actividad “no productiva” fue, por muchos años ignorada en los análisis económicos y al igual que el trabajo doméstico, fue desvalorizada e invisibilizada, es decir, fue feminizada.

Gabriela Montalvo, en su tesis de maestría, afirma que por lo general las obras artísticas, sean estas pinturas, esculturas, obras teatrales o productos cinematográficos y audiovisuales, pueden ser considerados como mercancías y existe un pago, un precio en el mercado por ese producto, pero muy pocas veces se reconoce el trabajo que hay detrás de esa obra final, por lo que todo el proceso de creación y la creatividad entregada no son remunerados²⁸⁰.

En el caso del cine y el audiovisual, al menos en el caso ecuatoriano, en el que se constituye una industria naciente muy limitada en su alcance, la actividad en general es poco

²⁸⁰ Montalvo, *Feminización del trabajo*, 106.

valorada. Aún es difícil pensar que se puede vivir exclusivamente de la realización de películas y documentales, la producción nacional tienen muy poca taquilla, por lo que recuperar la inversión resulta casi imposible. La mayoría de realizadores, aun cuando las condiciones hayan mejorado con el tiempo, siguen viviendo “por amor al arte”. Eso, sumado a una cultura altamente machista, genera que para las mujeres sea todavía más complicado dedicarse de manera exclusiva a esta actividad y en los espacios en los que logran insertarse, son poco valorados. Al interior de la jerarquización laboral que existe en el cine y el audiovisual, se ve muy marcada la dicotomía masculino/productivo/creativo, femenino/reproductivo/no creativo, provocando que se repliquen diversos tipos de violencias, especialmente simbólicas, en las relaciones laborales.

Así, todas las entrevistadas en esta investigación, afirman que la producción audiovisual y cinematográfica es un rol altamente feminizado, en primera instancia, porque es un espacio laboral de fácil acceso para las mujeres; en segundo lugar, porque varias de las actividades que se realizan están asociadas a tareas de cuidado, que son socialmente asumidas como actividades naturales para las mujeres; en tercer lugar, la feminización puede verse en la invisibilización, desvalorización y trabajo no remunerado en varias de sus etapas que las productoras entregan en los proyectos en los cuales participan.

Mediante la experiencia personal y los criterios de las informantes de este trabajo, los espacios de empleabilidad para las mujeres están principalmente en los departamentos de producción o de arte. En otros cargos cada vez más se ve presencia de mujeres, pero aún es reducido y sin duda ha significado un gran esfuerzo para todas aquellas que han logrado ingresar, ya sea en la dirección o en áreas mucho más técnicas. Las entrevistadas han afirmado, por ejemplo, que nadie duda de que sea una mujer la directora de arte, la vestuarista, la maquillista, puesto que son actividades relacionadas con la decoración y la belleza y existe un imaginario social que lo vincula directamente con lo femenino.

En el caso de la producción, se considera que está relacionada casi exclusivamente con la logística, la alimentación, el transporte, cuestiones operativas, que si bien son parte de las actividades que realiza el equipo de producción, es una parte muy limitada de la totalidad. No se ha logrado comprender la amplitud y responsabilidad que tiene una productora y su rol se ha visto reducido al cumplimiento de las labores de la producción de campo.

Esto ha provocado un cuestionamiento. Y es preguntarse si en el país existe realmente una comprensión integral de lo que es una productora y todo lo que debe hacer, es decir, si se asume y se reconoce que es la encargada de crear las estrategias necesarias creativas, financieras y operativas para que el proyecto tenga un futuro. Esto va desde lograr que la obra cuente una historia atractiva para los públicos, conseguir, desde la etapa de desarrollo, insertarse a espacios internacionales, capaz de crear alianzas que fortalezcan el proceso de creación y producción para, una vez la obra esté finalizada, poder realizar una adecuada ruta de festivales, y finalmente tenga una buena acogida del público en espacios más comerciales. Ante esto, Gabriela Calvache considera que hace falta visión y asumir este rol integral desde los mismos productores.

Es posible que esto se deba, también, a una falta de especialización de esta área y por lo pequeño que es todavía el sector en comparación con otros de la región. Esto hace que el papel de las productoras se limite al cuidado y lo operativo, y exista poco interés por participar de aspectos más técnicos. Aunque todas las productoras entrevistadas reconocen que su trabajo posee un componente creativo, pocas de ellas manifiestan que esa creatividad se ve reflejada en el producto final, como parte de la autoría de la obra. Más bien ven su aporte creativo en la capacidad de resolver problemas del día a día de los rodajes.

Desde la experiencia, Lisandra Rivera considera que es necesario poseer un conocimiento técnico que permita que la productora entienda las razones por las cuales se solicitan determinados equipos y no otros. Ese conocimiento le permitirá debatir con argumentos sólidos con el resto del equipo. Así también, su conocimiento debería ser integral de todos los procesos y etapas de la elaboración de una obra audiovisual y cinematográfica para poder cumplir a cabalidad su trabajo.

Por otra parte, así como se logra identificar que existen áreas de trabajo feminizadas, se identifican otras que son altamente masculinizadas y se concentran en las actividades técnicas (dirección de fotografía, asistencia de cámara, iluminación y *grip*). En estos espacios la inserción laboral de las mujeres es muy limitada. Entre todas las entrevistadas no se logró identificar más que tres mujeres del área técnica dentro de los equipos de trabajo de Quito y Guayaquil.

Esta limitada presencia ha implicado una disputa de espacios físicos y simbólicos. En la dirección general, aún cuando cada vez hay más presencia femenina, se requiere que las

mujeres realicen un esfuerzo extra para demostrar que son aptas para el trabajo, es decir, su valoración como buenas o malas profesionales no solo se mide en los productos y actividades que puedan realizar, sino que implica una constante demostración de su fortaleza física y emocional.

Con lo dicho, se puede afirmar, por un lado, que existe una alta jerarquización de las actividades y los roles al interior del cine y el audiovisual, característica propia de cualquier industria; sin embargo, esa estructura coloca en la base, pero por debajo del área visible y de valoración a la producción y a todas las mujeres que ocupan esos espacios laborales. Esta división sexual del trabajo también pone de manifiesto la existencia de unas relaciones de poder en base a género, que reproducen el machismo presente en la sociedad ecuatoriana.

Todas las entrevistadas coinciden en que el sector tiene estas características, aunque ninguna afirma haber sufrido de violencia de género, al menos ninguna que podría calificarse como “grave”; sin embargo, sí están muy presente las violencias simbólicas. El principal eje central de esta investigación es la feminización de la producción audiovisual, sin embargo, se manifiesta que también se produce, principalmente por la falta de reconocimiento del aporte de las mujeres en la creación de las obras finales, no se las reconoce como autoras y creadoras de las obras, relegándolas a roles secundarios y de apoyo moral.

Las formas en las que se expresan esas violencias y los micromachismos, también dependen de la clase social a la que pertenecen los trabajadores. El sector audiovisual reproduce un microcosmos social, es decir, en un set de grabación conviven personas de diferentes clases sociales, con diferentes niveles de formación, de distintas etnias, por lo que tanto la forma en la que se manifiesta la violencia como la afectación que produce, está atravesada por esa interseccionalidad.

La maternidad, aún cuando es un elemento que impacta en la vida profesional de todas las mujeres, no les afecta de la misma forma, puesto que no es lo mismo dedicarse al trabajo artístico y creativo teniendo la posibilidad de pagar por el apoyo extra necesario para ejercer la profesión mientras se cría a los hijos e hijas, que no tener esos recursos y tener que construir redes de apoyo y solidaridad que permitan sostener la vida y también el trabajo creativo. Es decir, el trabajo artístico y la maternidad impacta de forma diferenciada según la clase social y la etnia de las productoras y directoras.

Teniendo clara esta diferencia, para la mayoría de las mujeres entrevistadas, la maternidad es un tema que atraviesa a todas, ya sea que tengan o no tengan hijos, puesto que existe una visión generalizada de que los hijos y la realización profesional es una cosa difícil de conjugar. La maternidad implica parar, aunque sea por periodos las carreras y para continuar se necesita de redes de apoyo, ya sean familiares, amistosas o pagadas, como se dijo anteriormente.

Aún cuando la mayoría de las madres entrevistadas reconoce que los padres de sus hijos han estado presentes en la crianza, se afirma que las tareas de cuidado recaen principalmente en las mujeres, lo que a muchas les genera sentimientos de improductividad, al no poder dedicarse como les gustaría a su crecimiento profesional; o de culpabilidad, por dividir su tiempo entre el trabajo y la maternidad y sentir que no son buenas en ninguna de las dos cosas.

Por otra parte, los y las trabajadoras del cine y el audiovisual nacional, al igual que los de otros sectores artísticos se caracterizan por ejercer su profesión de forma autónoma. Lo que Lorey²⁸¹ llama “precarios para sí” implica que por voluntad propia, amparados en un falso sentimiento de libertad y autonomía al poder decidir cuánto, cuándo y para quién trabajar, los trabajadores de las artes no cuentan con los medios económicos suficientes para desarrollar su vida de forma adecuada. Por lo que, como estrategia, los trabajadores tienen la necesidad de recurrir al pluriempleo, lo que genera agotamiento, frustración y reducción del tiempo para crear.

En otros sectores de las artes, muchos de los artistas se dedican a actividades económicas desvinculadas casi por completo del campo artístico. En el caso que se analiza en esta investigación, la mayoría puede emplearse en publicidad, que posibilita la práctica constante y la adquisición de experiencia. Aún cuando el trabajo publicitario sea una alternativa de ingresos, las condiciones de precariedad siguen estando presentes, sobre todo porque no existe una regularización en tarifas y tiempos de pago; esto último genera que las y los trabajadores no puedan planificar sus finanzas.

Además, el trabajo independiente depende del flujo de contratos que se logre conseguir, por lo que la mayoría no cuenta con los derechos laborales que tienen los

²⁸¹ Isabell Lorey, *Gubernamentalidad*.

trabajadores con relación de dependencia, es decir, no tienen acceso a la seguridad social, tienen una desprotección en cuanto a salud y jubilación, licencia por maternidad, y una nula capacidad de ahorro.

Las personas que optan no incurrir en el mundo de la publicidad como fuente alternativa de sustento económico, buscan otras alternativas para subsistir, puesto que el cine tiene procesos de producción que son más esporádicos y presupuestos más limitados, por lo que en muchas ocasiones el tiempo y energía entregados al proyecto no son compensados económicamente. La retribución, en esos casos, se ve reflejada en la satisfacción personal de haber realizado la obra. En esos casos lo que moviliza es el *entusiasmo*; sin embargo, ese sentimiento va disminuyendo con la edad y la experiencia adquirida: entre más edad y más responsabilidades personales y familiares se haya adquirido, menos dispuestas están a continuar en espacios que no garantizan las condiciones mínimas de subsistencia.

Es por eso que, la academia, pero sobre todo la publicidad es la que subvenciona el trabajo cinematográfico en el país. Como menciona Paola de la Vega en su investigación, en las décadas de los 70 y 80, la publicidad apoyaba la realización cinematográfica a través de la donación de cinta sobrante o caducada, así mismo permitía tener acceso a equipos, cosa que se mantiene hasta ahora, pero sobre todo, como se dijo, es una fuente de ingresos, aún cuando no se realice en las mejores condiciones laborales.

Para hacer frente a las difíciles condiciones de trabajo del sector, ha existido una larga tradición de asociatividad, ya sea para producir de forma colaborativa o para demandar al Estado la mejora de las condiciones y el apoyo a la cinematografía. En este trabajo, sin dejar de reconocer los esfuerzos realizados por las asociaciones predecesoras, se ha tomado como referente a dos experiencias organizativas, la una gremial y la otra enfocada principalmente en las problemáticas de género que se viven al interior del sector.

Es así que la AETC se ha constituido en un espacio organizativo que agrupa a las y los trabajadores del cine y el audiovisual, especialmente del área técnica, con el fin de conseguir mejores condiciones laborales. Entre los principales logros está haber conseguido definir la jornada de rodaje, una base mínima de remuneración para los técnicos; el pago de horas extras; y la capacitación y profesionalización de los técnicos. Otro aspecto importante por resaltar es la preocupación por entender mejor al propio sector que moviliza esfuerzos

para contratar especialistas externos con el objetivo de crear estrategias para encaminar los esfuerzos colectivos de manera adecuada.

En cuanto a la perspectiva de género, la CAM logró dar un primer paso en la discusión y visualización de la problemática al interior del sector cinematográfico. Aunque esta es una experiencia emergente, que está en etapa de consolidación y que se ha visto atravesada por condiciones externas como la emergencia sanitaria que paralizó todas las actividades y trastocó la planificación, logró mostrar que existe una necesidad y un deseo de contar con un espacio que permita analizar y buscar alternativas a las problemáticas que viven las mujeres en el espacio laboral audiovisual. Aún cuando existen discrepancias en las formas de lucha, se reconoce la valía y la necesidad de la existencia de la Colectiva. Esto se ve reforzado con la generación de otras discusiones y herramientas para hacer frente a la violencia de género en el espacio laboral, como es el Protocolo, que solamente con su existencia ha mejorado algunas actitudes, pero sobre todo ha permitido analizar y sensibilizar sobre estas problemáticas.

Finalmente, aún cuando no ha sido un tema central de esta investigación, se puede evidenciar que existe una desconexión entre lo que las y los trabajadores audiovisuales desean y la institucionalidad cultural del Estado, especialmente en estos momentos, donde no se realizó un proceso institucional técnico ni participativo en relación a la fusión del ICCA con el IFAIC. Existe una percepción generalizada en el sector cultural de que hay un debilitamiento de la institucionalidad cultural del Estado en los últimos años.

En ese sentido, varias de las entrevistadas manifiestan su desilusión frente a las políticas públicas implementadas por el Estado. Se ve la necesidad de buscar apoyo para el crecimiento de la industria en espacios no gubernamentales, especialmente en establecer proyectos y estrategias de creación desde una configuración regional, desarrollados mediante coproducciones que financien desde afuera el crecimiento del sector, pues aún hace falta mucho camino por recorrer para estar a la par de los países vecinos. Pese a que las producciones han mejorado en cuanto a técnica, narrativa y profesionalización, se necesita mayor inversión y esfuerzos conjuntos para llegar a convertirse en lo que muchos soñamos.

Bibliografía

- Abramo, Laís. “¿Inserción laboral de las mujeres en América Latina: una fuerza de trabajo secundaria?”. *Revista Estudios. Feministas*, No. 12 (2), (mayo-agosto 2004): 224-235.
<http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23969.pdf>
- Adorno, Theodoro W., y Max Horkheimer. “La Industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en Theodoro W. Adorno, y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- Ávila González, Yanina. “Las mujeres frente a los espejos de la maternidad”, *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, vol. 2, No. 20 (2004): 55-100.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88402004>
- Baratinni, Mariana. “El trabajo precario en la era de la globalización. ¿Es posible la organización?”. En *Polis Revista de la Universidad Bolivariana*, Volumen 8, No 24, (2009): 17-37. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/polis/v8n24/art02.pdf>
- Calafell Sala, Nuria. “Aproximación a las maternidades (eco) feministas. El ejemplo cordobés (Argentina)”. *RevIISE*, Vol. 11, Año 11, (2018): 253-265.
<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/reviise/article/view/194/pdf>
- Carrasco, Escobar Isabel y Eduardo Varas. “De que hablamos cuando hablamos de la Ley de Cine. Entrevista a Sarahí Echeverría”. *25Watts Revista de Cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, No. 5 año 2 (julio 2015): 22-45.
https://issuu.com/revistadecine25watts/docs/revista_25watts_no.5
- Carrasquer, Pilar, Teresa Torns, Elisabet Tejero, Alonso Romero. “El trabajo reproductivo”. *Papers: Revista de sociología*, no. 55. (1998): 95-114.
doi:<http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.1934>.
- Colectiva Mujeres Acción. “Mal paga el diablo a sus devotos”. *Colectiva Mujeres ¡Acción!*, 24 de septiembre 2020.
https://www.facebook.com/ColectivaMujeresAccion/photos/162168712182629?local_e=es_ES
- Comello, Natalia, y Sofía Gual. “Micromachismos: una experiencia transmedia. Proyecto de documental interactivo transmedia”. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba, 2008. <http://hdl.handle.net/11086/6830>

- Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. *Catálogo 2014*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2015. <https://issuu.com/sebasortiz6/docs/publication>
- Coral López, Diego. “Procesos, Formación e Historia”. *Revista 25Watts: Revista de cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, n°. 8 - año 4, (diciembre 2018): 1. https://issuu.com/ccegobec/docs/25_watts_8
- Cruzado Rodríguez, Ángeles. “Grietas en el techo de celuloide: directoras en el siglo XXI”. En *Mujeres, espacio y poder*, coordinado por Mercedes Arriaga Flores, 153-173. España: Aricibel Editores, 2004.
- De la Vega, Paola. “El trabajo afectivo y el trabajo instrumental en la precarización laboral de los actores culturales”. En *Doméstika: arte, trabajo, feminismos. 5to Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía; Arte Actual-Flacso Ecuador*, editado por Paulina León, Gabriela Montalvo Armas y María Fernanda Troya, 61-69. Quito: Arte Actual-Flacso Ecuador / Ministerio de Cultura y Patrimonio/ Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, 2019.
- . *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977 - 2006. Procesos, prácticas y rupturas*. Quito: Gescultura, 2015.
- . *Mónica Vásquez: atreverse a dirigir es un acto de desobediencia*. Quito: Cinemateca Nacional, 2020.
- Del Mármol, Mariana y Leonardo Basanta. ““El arte no paga” Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo”. *Sociología del trabajo- Estudios culturales Narrativas Sociológicas y literarias*, No. 35, (invierno 2020): 297-316. <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/35%20AA%20DEL%20MARMOL%20Y%20BASANTA,%20EI%20arte%20no%20paga.pdf>
- Ecuador Instituto de Cine y Creación audiovisual del Ecuador. *Protocolo de trabajo para la producción de obras audiovisuales y cinematográficas durante la crisis sanitaria ocasionada por el covid-19 en Ecuador*. Quito: ICCA, 2020.
- Ecuador PANDA. *Protocolo con la violencia a la mujer en el audiovisual ecuatoriano*. Quito: Plan Nacional del Cine y el Audiovisual, 2020.
- Ecuador. *Código del Trabajo*. Registro Oficial 167, Suplemento, 16 de diciembre de 2005.
- Ecuador. *Ley de Fomento del Cine Nacional*. Registro Oficial 202, 3 de febrero de 2006.

- Ecuador. *Ley Orgánica de Comunicación*. Registro Oficial 22 , tercer suplemento, 25 de junio de 2013.
- El Telégrafo, “La participación de la mujer en el cine local crece a pesar de la discriminación”, *El Telégrafo*, 8 de marzo de 2016.
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/la-participacion-de-la-mujer-en-el-cine-local-crece-a-pesar-de-la-discriminacion>
- Espino, Alma. *Economía feminista: enfoques y propuestas*. Montevideo: Instituto de Economía, 2010.
- Facio, Alda y Lorena Fries. “Feminismo, Género y Patriarcado”. En *Genero y Derecho*. La Morada Corporación de desarrollo de la Mujer 6-39. Santiago de Chile: La Morada, 1999.
- Federici, Silvia. “Mundos del trabajo III: Reproducción y cuidado de la vida humana”. En *Escuela de Formación Política Feminista y Popular Encuentro de Mujeres de Frente*, 12 de octubre de 2020.
<https://www.facebook.com/mujeresdefrente.org/videos/977121129450826>
- . *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños. 2004
- Fernández, Manuel. “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica”. *Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 18, (2005): 7-31.
<http://www.enlinea.cij.gob.mx/Cursos/Hospitalizacion/pdf/PierreBourdieu.pdf>
- Folbre, Nancy. “El trabajo afectivo”. *Transveral.at*, agosto 2008.
<https://transveral.at/transveral/0805/folbre/es>
- Gallardo Celentani, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala, ideas y proposiciones desde las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Ciudad de México: Corte y Confección, 2014.
- Garbayo-Maeztu, Maite. “Maternidad, arte y precariedad: estrategias desde la vulnerabilidad”. *Arte y políticas de identidad*, vol. 19, (2018): 67-82.
<https://revistas.um.es/reapi/article/view/359781/256731>.
- Garcés, Marina. “Romper las reglas, una lucha política”. *El País*. 02 de diciembre 2018.
https://elpais.com/cultura/2018/11/30/actualidad/1543578831_135812.html

- Granda, Wilma, Teresa Vásquez, Mercedes Serrano y Patricia Gudiño. “Cronología de la cultura cinematográfica en el Ecuador 1895-1985”, 38-49, *CCE*. Quito: UNESCO, 1987.
- . *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1995.
- . *La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925. Los años del aire*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.
- . “Cronología del cine ecuatoriano”. *Revista Nacional de Cultura*, No. 10, (2007). <https://es.calameo.com/read/001205814424c2b976446>
- Happy Together. “Directores y directoras de las películas destacadas conversan con 25 Watts. Una mirada íntima de regresar a ver el tiempo. Entrevista a Yanara Guayasamín”. *25Watts Revista de Cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana No. 9* año 5 (diciembre 2029): 20-39. https://issuu.com/revistadecine25watts/docs/25_watts_no_9.
- INEC. “Encuesta Nacional de Empleo, Desempleo y Subempleo (ENEMDU), Indicadores Nacionales”. *Instituto Nacional de Estadísticas y Censos*. 2019. https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/EMPLEO/2019/Diciembre/201912_Mercado_Laboral.pdf
- . *Cuenta Satelital del Trabajo No Remunerado de los Hogares 2016-2017, Boletín Técnico No. 01-2020-CSTNRH*. Quito: Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, enero 2020. https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/webinec/Estadisticas_Economicas/Cuentas_Satelite/Cuenca_satelite_trab_no_remun_2017/3_Boletin_Tecnico_CSTNRH.pdf
- Infantino, Julieta. “Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”. *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 34, (diciembre, 2011): 141-163. <https://www.redalyc.org/pdf/1809/180922374007.pdf>
- Lazzarato, Mauricio. “Las miserias de la “crítica artística” y del empleo cultural”. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Proyecto Transform, 101-120. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- León, Christian. *Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador*. Quito: La Caracola, 2010.

- León, Paulina, Gabriela Montalvo Armas y María Fernanda Troya. “Introducción”. En *Doméstika: arte, trabajo, feminismos. 5to Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía; Arte Actual-Flacso Ecuador*, editado por Paulina León, Gabriela Montalvo Armas y María Fernanda Troya, 11-19. Quito: Arte Actual-Flacso Ecuador / Ministerio de Cultura y Patrimonio/ Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, 2019.
- Lorey, Isabell. “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”. *Transversal.at*, enero 2006. <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>
- . “Gubernamentalidad y precarización de sí: Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”. En *Producción cultural y prácticas instituyentes: Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Transform, 57-78. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- Mariscal, Cintia Lucila. “Bourdieu y el arte. La construcción de un punto de vista”. *Question*, vol. 1 n° 37 (marzo 2013): 336-350. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/35457>.
- Mattelart, Armand y Jean Marie Piemme. “Las Industrias culturales: génesis de una idea”. En *Industrias Culturales: El futuro de la cultura en juego*, Aria Anverre, Albert Breton, Margaret Gallagher, Ladislav Gawlik, Augustin Girar, Enrique González-Manet, Ilkka Heiskanen, E.E Kaungamno, Barbara D. Kibb, Armand Mattelart y Jean-Marie Piemme, Shigeo Minowa, Guy Morin, Krzysztof Przewanski México: Fondo de Cultura Económica, 1980. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000135399>.
- Mauro, Karina. “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”. *Telóndefondo. Revista de teoría y Crítica teatral* 14, no. 27 (2018): 114-143. <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. *Cuenta Satélite de Cultura (CSC)*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2019.
- Montalvo Armas, María Gabriela. “Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte: El caso de la Red de Espacios Escénicos del Distrito Metropolitano de Quito (período 2013-2018)”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020. <http://hdl.handle.net/10644/7265>.

- . “La precariedad en el trabajo del arte desde la perspectiva de la economía feminista”. En *Doméstika: arte, trabajo, feminismos. 5to Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía; Arte Actual-Flacso Ecuador*, editado por Paulina León, Gabriela Montalvo Armas y María Fernanda Troya, 51-58. Quito: Arte Actual-Flacso Ecuador / Ministerio de Cultura y Patrimonio/ Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, 2019.
- Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. “Resultados de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura”. *Reporte Termómetro Cultural (I)*. Guayaquil: Universidad de las Artes / ILIA, 2020. http://observatorio.uartes.edu.ec/wp-content/uploads/sites/19/2020/10/Termo%CC%81metro-Cultural-01_Observatorio-ILIA.pdf
- ONU Mujeres. “La industria cinematográfica mundial perpetúa la discriminación contra las mujeres”. *Unwomen.org*, 22 de septiembre de 2014. <https://www.unwomen.org/es/news/stories/2014/9/geena-davis-study-press-release>.
- Orellana, Javier. “Tras la pista del cine ecuatoriano”. *Revista Illarai*, No.5 (2018): 70-74. <https://revistas.unae.edu.ec/index.php/illarai/article/view/278/234>
- Otegui, Rosario. “La construcción social de las masculinidades”. *Política y sociedad*, No. 32, (1999): 151-160. <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/download/POSO9999330151A/24698>
- Pardo, Alejandro. “El productor creativo: ¿tautología o excepción?”. En *El productor y la producción en la industria cinematográfica. Actas del II Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico*, editores Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- . “La creatividad en la producción cinematográfica”. *Comunicación y Sociedad*, Vol. XIII, Núm. 2 (2000): 227-249. <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/download/36389/31483>
- Peralta, Patricio. “Ministro de Cultura: No hubo estudio para la fusión del ICCA e IFAIC, fue fruto de la pandemia”. *Pichincha comunicaciones*, 02 de julio de 2020. <http://www.pichinchacomunicaciones.com.ec/ministro-de-cultura-no-hubo-estudio-para-la-fusion-del-icca-e-ifaic-fue-fruto-de-la-pandemia/>

- Pérez Orozco, Amaia. “Economía del género y economía feminista ¿conciliación o ruptura?”. *Revista Venezolana De Estudios De La Mujer*, Vol. 10, N° 24, (enero - junio 2005): 43-64.
http://handbook.usfx.bo/nueva/vicerrectorado/citas/ECONOMICAS_6/Economia/64%20a%20perez%20orozco.pdf
- Precarias a la Deriva. “Léxico precario”. *Imc_barcelona*, 20 de marzo de 2005.
<http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/172083/index.php>
- . *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- Ragin, Charles. *La construcción de la investigación social: Introducción a los métodos y su diversidad*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.
- Reséndiz García, Ramón. “Biografía: proceso y nudos teórico-metodológicos”. En *Observar, Escuchar y Comprender: sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. Editado por María Luisa Tarrés. México: Colegio de México, 2013.
- Rodríguez Enríquez, Corina. “Economía del cuidado, equidad de género y nuevo orden económico internacional”. En *Del Sur hacia el Norte: Economía política del orden económico internacional emergente*. Alicia Girón y Eugenia Correa. CLACSO. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2017.
- Rodríguez, María del Carmen, y Carmen Fernández. “Empleo y maternidad: el discurso femenino sobre las dificultades para conciliar familia y trabajo”. *Cuadernos de Relaciones Laborales*, vol. 28 No.2, (2010): 257-275.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CRLA/article/view/CRLA1010220257A/32200>
- Salgado, Pablo. “La cultura muerta a puntapiés”. *Ruta Kritica*, 1 de marzo del 2020.
<https://rutakritica.org/blog/2021/03/01/la-cultura-muerta-a-puntapiés%EF%BB%BF/?v=3fd6b696867d>
- Santillana, Alejandra. “Feminismos del desborde: la materialidad del cuerpo que crea y la organización de la esperanza”. En *Doméstika: arte, trabajo, feminismos. 5to Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía; Arte Actual-Flacso Ecuador*, editado por Paulina León, Gabriela Montalvo Armas y María Fernanda Troya, 71-91. Quito: Arte Actual-Flacso Ecuador / Ministerio de Cultura y Patrimonio/ Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, 2019.

- Segato, Rita Laura. *Estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2003.
- Sernatinger, Andrew y Tessa Echeverría. “Entrevista a Silvia Federici”. *Ecos* No. 26 Traducido por Olga Abasolo y Nuria del Viso. 2014. https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Boletin_ECOS/26/entrevista-a-Silvia-Federici_A_SERNATINGER_T_ECHEVERRIA-.pdf
- Silva, Vanessa, y Evelyn Tapia. “10 meses deben esperar las personas para salir del régimen de microempresas”. *El Comercio*, 5 de diciembre de 2020. <https://www.elcomercio.com/actualidad/personas-regimen-microempresa-sri-catastro.html>
- Simón Torres, Paulina. “La mujer en el cine ecuatoriano”. *El Espectador Imaginario* No. 44, (julio 2013). http://www.elespectadorimaginario.com/la-mujer-en-el-cine-ecuatoriano/#_ednrefl
- Skott-Myhre, Kathleen. “La feminización del trabajo y el DSM-V”, *Teoría y Crítica de la Psicología* 7 (2016): 70-85. <http://teocripsi.com/ojs/index.php/TCP/article/view/122/116>
- UNESCO. *Políticas para la creatividad: Guía para el desarrollo de las industria culturales y creativas*. Buenos Aires: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura 2010. <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/220384s.pdf>
- Vela Peón, Fortino. “Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa”. En *Observar, Escuchar y Comprender: sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. Editado por María Luisa Tarrés. México: Colegio de México, 2013.
- Verdenelli, Juliana. “Trabajo artístico, precarización laboral y maternidad en bailarinas de tango y bailarinas contemporáneas en la ciudad de Buenos Aires”. *RELACult Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad*, vol. 6, No. 2, (mayo- agosto 2020). https://www.researchgate.net/publication/347621981_Trabajo_artistico_precarizacion

_laboral_y_maternidad_en_bailarinas_de_tango_y_bailarinas_contemporaneas_en_la
_ciudad_de_Buenos_Aires

Wallerstein, Immanuel. “Universalismo, racismo y sexismo, tensiones ideológicas del capitalismo”. En *Raza, Nación y Clase*, Immanuel Wallerstein y Etienne Balibar, 49-63. París: IEPALA, 1988.

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

Anexo 1: Visión del futuro del sector audiovisual

Hemos estado mucho vinculando el cine a Cultura [Ministerio de Cultura] y hemos estado ahí años de años. Ha sido muy duro el debilitamiento que tiene la institucionalidad cultural del Estado. Ese ministerio no sirve para un carajo; las leyes no las respetan, las violan, las perforan cada vez que pueden. Catorce ministros es brutal. Tal vez tenga que encontrar nuevos aliados, tal vez tenga que vincularse más a las industrias, al comercio. Tener aliados en otras ramas, porque seguir en una institución y en la rueda del Estado es muy deprimente. Yo creo que hay que empezar a ver a otros lados y empezarnos a ver como una industria pequeña, naciente, pero, de pronto, desde ahí podamos conseguir mejores condiciones de trabajo. (Mariana Andrade)

Sí, pero creo que el futuro no está acá. Creo que los directores, pero sobre todo los productores, tienen que ver a otro lado. Los proyectos no se pueden financiar solamente aquí, es un error pensar que con el ICCA ya está. Hay que financiar y desarrollar los proyectos en otros lados. Ahorita el cine es mundial. Tu ves las coproducciones y son cinco, seis, siete países para hacer una película; entonces, pensar que aquí uno solito va a sacar una película no tiene mucho sentido, o tiene sentido pero sin ninguna proyección. (Anahí Hoeneisen)

Yo creo que sí va a crecer, pero es difícil si seguimos haciendo lo mismo y lo mismo; nos vamos a quedar abajo del promedio. Los países de la región que ahorita destacan, Chile o Colombia, empezaron a destacar justamente porque el mismo Estado los estaba apoyando para que esos proyectos vayan a festivales, vayan a mercados, conozcan a sus directores, conozcan a sus actores. Entonces, yo creo que ese apoyo es necesario para que surja, para que crezca, para que el mundo nos conozca.

Ahorita a los proyectos de Touché los conoce el mundo porque son distintos, porque marcan la diferencia, porque aunque los proyectos de Touché están en YouTube, pero está en YouTube y lo ven millones de personas. Yo creo que lo que necesitamos para surgir, para crecer, es diferenciarnos de alguna manera y, tal vez, sí tener este apoyo para poder recorrer el mundo con nuestros proyectos. (María José Elizalde)

Sin duda, el audiovisual no es algo que va a terminar, pero siento que hay que hablar de algo más regional. Siento que el país se queda chico, somos muy pequeños, tenemos que vernos como una región y ahí sí tenemos más posibilidades. Creo que hay que ponerlo al Ecuador en el mapa regional de alguna manera, porque tenemos cosas interesantes que ofrecer, y porque acompañados vamos a poder salir adelante más fácil y tener más posibilidades que entre solo nosotros (Nhora Salgado).

Es complejo. Yo siento que no hemos logrado —esta generación, la mía— hacer las cosas que quisimos hacer, unos más que otros por supuesto. Es cuestionable; puedes decir “pero si tu sí has logrado ciertas cosas”. Sí, tal vez, pero esas ideas de “voy a ir a este festival y conseguir no sé qué”, no hay tal. Les ha pasado a dos o tres mujeres, pero no hemos logrado ser un movimiento a niveles de los festivales de cine de autor; somos nombres pero no somos un movimiento. No hemos logrado insertarnos en el mundo como más comercial, de series y

demás, no somos un referentes en América Latina. Hay como un montón de *nos* que yo estoy mirando, y no tiene que ver con el público y la taquilla local, tiene que ver con la visión nuestra; y creo que si tenemos que hacer como una batida de cerebro y decir “bueno, esto ya no fue, pero esto sí tiene que ser”. Tomemos la puerta que se abre con orgullo, con alegría. Veo que hay generaciones nuevas que vienen con un *chip* increíble y pongo muchas de mis esperanzas en estas generaciones, me siento como supe contenta con esa energía. (Gabriela Calvache).

Yo lo veo con esperanza, siento que cada vez hay más demanda del tema audiovisual. Ahora mismo encerrados, que no sé cuánto tiempo más tome, la gente quiere ver más series, películas, más contenidos. Entonces, demanda hay, pero va a depender de cómo manejemos eso que tenemos. Ya en el país cierta gente se ha formado, otros se están formando y otros tienen mucha experiencia que es muy válida para las cosas que se vienen; hay que aprovechar todas esas cosas. Este es un medio que es necesario; la gente necesita entretenerse, necesita sentir y el audiovisual te permite eso. (Verónica Haro)

Yo sí creo que tiene futuro porque si bien el arte ha sido precario de muchas maneras, no hemos dejado de tenerlo, ni nunca vamos a dejar de tenerlo. Por ejemplo, el teatro va a existir siempre, vez ahora un montón de gente haciendo obras virtuales, pero no dejan de hacer. Los artistas no dejan de ser artistas, y solo por esa condición del hacer, del querer transmitir tu obra, tu idea, va a seguir pasando aunque no cambien mucho las condiciones, cosa que es triste (Alegría Albán).

En eso sí soy optimista porque creo que somos un sector con muchísima capacidad, que solo necesitamos encontrar cómo desarrollar esa capacidad, desarrollarla también sin destruir todo en el camino, lograr ser realmente competitivos, y si tenemos, la gente de otros países que vienen acá nos habla de lo sorprendidos que se quedan del nivel técnico. Sin duda, hay muchísimas limitaciones en el acceso a la tecnología, tenemos menos plata que otros países para desarrollarnos y con la desventaja de que nadie que venga a producir aquí va a lograr tener alguna ventaja con respecto al cambio de dinero, pero hay muchas ventajas de paisajes, de diversidad, de todo.

Sí soy optimista, pero creo que necesitamos empezar a cuestionarnos en el cine, en la publicidad, en las políticas públicas, en desarrollar también las otras partes; no solo desarrollar el nivel de las producciones sino también los procesos laborales, todo va de la mano, porque de eso depende que la gente se sienta bien trabajando, porque si no, siempre vas a tener gente que solo hace procesos transitorios y luego va a dedicarse a otras cosas porque no hay futuro, porque es imposible. Casi que tienes que estar soltera y sin hijos para que te sirva este trabajo porque, por ejemplo, con la maternidad ni se habla del tema. (Ami Penagos).

Anexo 2: Visión de los futuros personales

Justo ahora, en 2021, ya no tengo miedo a dar por terminado Ochoymedio. Antes era “No, jamás. Yo no claudico, yo soy fuerte, yo voy a estar en todas”, pero la pandemia y el confinamiento, y muchas cosas que han pasado, me hacen ver que, talvez, hay un tiempo límite, que todo llega a su final y que es probable que si esta pandemia continúa y cambian los formatos de consumo cinematográfico, veremos qué pasa con las salas de cine. Muchas veces siento que quiero descansar, he hecho bastante ya. Veo atrás y veo el presente, y me gusta; o sea, haber vivido, haber sobrevivido una pandemia es pura decisión. Entonces, no te puedo decir qué, porque el futuro lo estamos construyendo ahorita mismo. Por el momento, me encanta ir en bicicleta, me encanta ir con mis hijas perrunas. Ya voy a tener 60 años y estoy en esto desde los 18 años. Es probable que me vaya a la playa con mi pareja y seamos felices, o que digamos “bueno, quedemos en Ochoymedio y vivamos los cambios y afrontemos esos cambios”, o que hagamos la película de la historia del Ochoymedio u otro proyecto de documental que está en carpeta; proyectos siempre tengo (Mariana Andrade).

Yo, ahora mismo, tengo esa crisis porque tengo que ser sincera. Yo soy muy poco optimista del Ecuador, salvo que ocurran un par de milagros, que no lo veo, porque la pandemia ha sido también compleja, y hablo en términos de lo que son las artes y la cultura, y es una pregunta que yo me hago. No hay recursos para hacer el trabajo que a mí me gusta que es el cine. Ahora mismo estoy dirigiendo el EDOC, casi por una coyuntura de emergencia, pero ya no quiero quedarme ahí. Tal vez haga este, tal vez haga lo otro, quién sabe, pero el panorama no es muy claro. La gran decisión que he tomado es irme a hacer el Camino de Santiago, que no tiene que ser el Camino de Santiago, sino irme a un lugar a caminar para repensar (Lisandra Rivera).

Haciendo documentales, que es lo que estoy empezando a hacer ahora, pero todavía no puedo dejar botando toda la parafernalia, pero sí me veo haciendo eso, o una o dos pelis al año, pelis chéveres con muchos pueblos construidos. (Alicia Herrera)

Espero que mucho más poderosa y sabia que ahora, siento que soy una mujer muy fuerte. He podido crear, he podido militar, dirigir un montón de cosas en mi vida, que no he requerido de personas externas —ni hombres ni mujeres— más que mi propia fuerza, mi mismo sostén, y las compañeras y compañeros de la organización. Yo espero poder seguir creando, seguir produciendo, seguir aportando, que este, mi trabajo, pueda ser un aporte para las demás generaciones. Que sea una lucecita, no la superluz, pero sí como un camino, porque así como hubo mujeres en el movimiento indígena que dieron la luz, como Dolores Cacuango que para mí es un referente, esperemos que en cada sector, en cada espacio, existan mujeres que puedan dejar transitado el caminar para que no les toque a nuestros hijos. (Patricia Yallico)

Haciendo cine. Ya pasó esa idea de “capaz encuentro otra cosa o hago otra cosa; o si esto no funciona, me voy a otro lado”. Creo que es lo que hago y me veo haciendo eso. Ojalá sea un momento donde las políticas públicas funcionen, donde se pueda hacer cine, el cine que yo

quisiera ver; pero si no, también me veo haciendo cine. Si igual cuando empecé no había nada, es como “ya nos inventaremos”, no es que parará la cosa (Anahí Hoenaisen).

Me he planteado mucho dejar el cine, pero como que mi cabeza se resiste y mi corazón me dice el camino es por otro lado, porque siento que es una cosa bien linda pero bien fatua en cierto sentido. Es bella la creación cuando haces un guion, cuando haces una escena, pero ya lo que viene después es supercomplejo emocionalmente; esta cosa del público y de viajar de un lado para el otro.

Sí me he planteado mucho en qué momento estoy perdiendo cosas como más simples, y no estar angustiada, esa angustia que te da el cine de las pólizas, las deudas; si voy a ganar, no voy a ganar. Esta cosa de concurso de belleza casi todo el tiempo, es como muy competitivo, como muy *elite* y eso se me hace como un contraste con el motor inicial del cine que tiene que ver con algo más puro, más esencial que es el arte, tal vez con un compromiso social. Entonces, veo en el futuro menos angustia con las cosas que no tengo y más alegría con las que tengo, empezar a juzgar menos los resultados y estar bien con lo que tengo. Me quisiera ver más dirigiendo y produciendo a mujeres, yo quiero producir a mujeres eso lo tengo clarísimo. Encontrar nuevas voces, ver a mujeres que quieran dirigir pero les da miedo, lograr que se lancen (Gabriela Calvache).

Quisiera hacer ficción, quisiera meterme más en contenido, menos en publicidad, que creo que es hacia donde va ya desde hace rato nuestro medio. Me veo como siempre, con esa prisa interna, buscando proyectos, respuestas, aventuras. Me veo también en el campo cosechando cositas, cosechando papas. (Nhora Salgado)

Ahorita estoy superemocionada con este nuevo trabajo en Touché, en esta área nueva de distribución y marketing. Se están generando un montón de proyectos lindos en esta productora y el poder distribuirlos, no sólo aquí sino en alrededor del mundo, creo que es un reto increíble para mí. O sea, me asusta pero me gusta porque, al final, ya lo he hecho, pero siento que siempre lo he hecho como chiquito y ahora tengo a una oficina que te apoya con recursos, tanto económicos como humanos, para que lo puedas sacar adelante en grande, o sea, bien hecho, con gente chévere trabajando en esos proyectos y confiando en que en que tú vas a sacarlo adelante y dar lo mejor de ti para que esa área de distribución funcione, me emociona mucho. Es como un gran reto que vamos a ver qué pasa, esperemos que todos esos proyectos tengan un buen futuro. (María José Elizalde)

Anhelaría seguir produciendo, quisiera hacer mi siguiente película, espero que sea en menos de nueve años, como me tomó la primera. Quisiera también tener mi espacio propio en el que yo haga un contenido con propósito, que tenga como una mirada distinta, no vinculada a publicidad, pero sí lograr hacer una marca personal que genere contenido audiovisual que tenga la misma viada de mi película. Algo que te marque a nivel familiar, a nivel personal, diversas temáticas. Me veo siendo mamá también, espero que eso pase, y cuidando de mi casa. (Verónica Haro)

Ahora yo estoy haciendo mi documental. Este documental se llama provisionalmente *Transmutación* y nace en el momento que empecé a raparme el pelo que para mí fue un proceso superfuerte; y también nace porque mi proceso de quimio empieza con la pandemia,

entonces, como que mi única compañera en todo este proceso fue mi cámara. En el hospital no podía entrar con ningún familiar, entonces, cuando entraba con mi cámara me sentía como acompañada, era un proceso de desahogo, de desfogue. Estoy en eso. Siento que la forma que quiero trabajar en mi vida, en mi futuro, es desde la honestidad, con lo que soy, con lo que puedo crear. El audiovisual siempre ha estado presente en mi vida, desde chiquita, como esta herramienta para poder sostenerme en los momentos difíciles. (Ana Benítez)

Yo quiero seguir produciendo, siendo parte de proyectos, desarrollándolos, produciendo para directores y directoras, en este caso junto a Touché; o sea, no solo individual sino también ser parte de una empresa con la que puedes generar muchas cosas, porque eso es lo bonito de una empresa que es un grupo que está junto para llevar a cabo un proyecto y ver todo el camino de ese proyecto. Me veo generando más proyectos y más espacios donde trabajar para que se lleven a cabo más películas o series para diversas plataformas. (Alegría Albán)

Ojalá, haciendo proyectos audiovisuales que tengan impacto, creo que eso es lo que yo estoy buscando ahora, concentrarme más en hacer cosas que tengan un impacto en los derechos, en la discusión de los temas que a mí me parecen importantes. Creo que cada quien hace su aporte como puede; yo necesito como algo más directo. (Ami Penagos)