

Trabajadores de la Cultura

Condiciones y perspectivas en Ecuador

Trabajadores de la Cultura

Condiciones y perspectivas en Ecuador

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga López



ORGANIZACIÓN DE ESTADOS IBEROAMERICANOS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (OEI)

Directora Oficina Nacional del Ecuador: Sara Jaramillo

Técnico de Proyectos: Henry Ulloa

Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes – ILIA Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura

Director: Pablo Cardoso

Coordinación de proyectos ILIA: Carla Salas

Diseño de portada: Pedro Carrillo

Trabajadores de la cultura Condiciones y perspectivas en Ecuador

Editor: Pablo Cardoso

Autores: Jessica Zambrano, Janina Suárez, Carla García, Isabel Álvarez, Pablo Mogrovejo, Paola de la Vega, Carlos Moreno, Mónica Coronel, Lorena Salas - Fundación ALDHEA, Juan Pablo Viteri, Luciana Musello, Sebastián Concha, Damián de la Torre, Abril Altamirano.

ISBN: 978-9942-977-36-6



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

Prólogo

- Problematizando el empleo y trabajo cultural
William Herrera 5
- Condiciones laborales en trabajadores de las artes
Sara Jaramillo y Henry Ulloa Buitrón (OEI - Ecuador) 9

Nota introductoria:

- Condiciones del empleo en las artes y cultura:
aproximaciones a su situación en Ecuador a inicios
de la pandemia
Pablo Cardoso y Carla Salas 13

Arte y educación

- Educación en artes e industria cultural, una cadena por sanar
Jessica Zambrano Alvarado 37
- Grupos de teatro universitario, agentes dinamizadores
del aprendizaje no formal en artes escénicas
Janina Suárez-Pinzón 55
- Educación artística y gestión cultural, dimensiones que
aportan en la empleabilidad del sector – cantón Loja
Carla García Marcelino e Isabel Álvarez 85

Derechos sociales, culturales, laborales

- Romper el techo de cristal: desigualdad de género
y derechos en el cine y el audiovisual del Ecuador
Pablo Mogrovejo 107
- Trabajo cultural, autogestión y formas de economía
de base comunitaria en tres espacios de la Red Comuna Kitu
Paola de la Vega Velastegui 129
- Elementos para pensar el mercado de las artes visuales
y la precariedad en el campo artístico de Latinoamérica
y Ecuador
Carlos Moreno Yáñez 171

Economías creativas: realidades y posibilidades

Integración laboral de personas en condiciones de movilidad humana a la economía creativa	
Mónica Coronel-Rivadeneira	199
“De cámaras a camaradas”. Proyecto de cine comunitario para la integración y la coexistencia pacífica de jóvenes en situación de movilidad humana en Ecuador	
Lorena Salas	219
Las paradojas de la distribución digital: el caso de la música independiente ecuatoriana	
Juan Pablo Viteri	227
Condiciones laborales de artistas visuales <i>freelance</i> en Instagram: «Esos seguidores no son míos, son de Instagram»	
Luciana Musello	267

Una aproximación sectorial: el ecosistema libro

Tambos de Lectura del Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra: hacia la formalización de una ocupación laboral	
Sebastián Concha	301
Editoriales independientes, más allá de la pandemia	
Damián de la Torre	323
Quito sin bibliotecas: un antes y un después de la pandemia	
Abril Altamirano	339

Biografías de los autores	395
---------------------------------	-----

Problematizando el empleo y trabajo cultural

Fruto de una investigación que se alimenta de un levantamiento de información estadística de primera mano y de estudios de caso sobre las formas diversas y las problemáticas actuales del empleo cultural, *Trabajadores de la cultura. Condiciones y perspectivas en Ecuador* surge en una doble coyuntura que define sus condiciones intelectuales y sus políticas de producción.

Por un lado, es el primer libro de la Colección Prismas del Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, espacio que nace en el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA) de la Universidad de las Artes y que, gracias al respaldo decisivo de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), cumple un año de existencia, caracterizado por una intensa producción analítica sobre las realidades del sector cultural ecuatoriano.¹ Con el objetivo de aportar al pensamiento crítico para la cultura y las artes, el Observatorio, a través de *Prismas*, convoca a una diversidad de autoras y autores quienes a partir de sus distintas experiencias —la reflexión académica, el periodismo cultural, la práctica artística o la gestión cultural— plantean renovar las formas de pensar la cultura y los procesos sociales que la atraviesan.

Por otro lado, la publicación de *Trabajadores de la cultura* coincide con el inicio de un nuevo ciclo político, a raíz del triunfo electoral de Guillermo Lasso en abril de 2021, en su tercer intento por alcanzar la presidencia de la república. Mientras la gestión gubernamental del expresidente Lenín Moreno se ca-

¹ Véase, por ejemplo, el Termómetro Cultural con los *Resultados de la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura* (2020), el espacio de entrevistas Silla Vacía o las notas periodísticas de *Cultura en Renglones*, disponibles en: observatorio.uartes.edu.ec/

racterizó por decisiones ampliamente cuestionadas y el debilitamiento constante de las formas institucionales de administración de la cultura a la imagen de lo que podría considerarse una estrategia de desmantelamiento del aparato público, en particular en el campo de lo social, el momento actual se caracteriza en el plano de lo político por una redefinición de la agenda gubernamental. Según lo anunciado en el plan de gobierno presentado durante la campaña electoral, todo apunta a la importación de las recetas de la ‘economía naranja’ como el eje o, por lo menos, uno de los ejes centrales, de la acción estatal en el ámbito específico de la política pública de la cultura.

Más allá de estas condiciones —o, mejor dicho, en relación con estas condiciones—, el libro se inscribe en un intento, pensado desde su diseño, por ampliar las fronteras de estudio del estado de la cuestión del empleo cultural. Como señala en su nota introductoria Pablo Cardoso, editor de este volumen y director del ILIA, hay una reflexión sobre cómo caracterizar el empleo de las y los trabajadoras/es de la cultura, que levanta un cuadro general preocupante: una precarización creciente de sus condiciones laborales, agravadas por el confinamiento y ralentización de la economía debido a la pandemia de COVID-19. Cuestiones como el pluriempleo, subempleo, desempleo, las variaciones en los ingresos mensuales (en gran medida inferiores al Salario Básico Unificado), así como las dificultades del trabajo independiente, la falta de reconocimiento de derechos, los esfuerzos para ‘darse a conocer’ por medio de redes sociales con el uso de técnicas de *self-branding*, o los retos que implican sostener espacios culturales, para mencionar algunos ejemplos, están presentes en el libro y dibujan una situación compleja de vulnerabilidad para las y los trabajadoras/es de la cultura. En este sentido, más que caracterizar el empleo cultural desde consideraciones propias al diagnóstico estadístico y al análisis económico, el libro está atravesado principalmente por el esfuerzo colectivo de sus autoras y autores por ‘problematizar’ las formas concretas, tanto materiales como simbólicas, así como los procesos sociales en los que se produce el trabajo cultural en Ecuador.

El libro es, finalmente, un gesto para llevar el tema del empleo cultural y las condiciones socioeconómicas de las y los trabajadoras/es de la cultura más allá de los espacios de discusión académica, y plantear la necesidad de entenderlo como un problema público. Como lo señala Joseph Gusfield en uno de los clásicos de la sociología de lo público y del conocimiento:

[...] todos los problemas sociales no se convierten necesariamente en problemas públicos. No todos se convierten en objetos de conflicto y controversia en las arenas de la acción pública [...]. Que las situaciones sean o no problemas públicos es en sí a menudo un tema de debate.²

Hay una necesidad cada vez más fuerte, en gran parte debido a los efectos de la pandemia, de colocar las preocupaciones de las y los trabajadoras/es de la cultura en el centro de los espacios de producción de la política pública, y una urgencia para que los actores políticos —tanto desde el poder ejecutivo como de la acción legislativa— establezcan y garanticen condiciones favorables para el desarrollo del empleo cultural. En efecto, como telón de fondo, las contribuciones de *Trabajadores de la Cultura* señalan el incumplimiento de lo que la Constitución de 2008 define como el ejercicio de la rectoría desde el Estado en el diseño e implementación de la política nacional en el campo cultural.

El gesto de publicar responde, expresado de otra manera, en la razón de ser del Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura como una ‘apuesta por el conocimiento’ para aportar en la formulación de políticas e iniciativas públicas que fomenten el desarrollo de las actividades artísticas, culturales y creativas del país.

William Herrera Ríos

Rector de la Universidad de las Artes

² Joseph R. Gusfield. *The Culture of Public Problems. Drinking–Driving and the Symbolic Order* (Chicago: The University of Chicago Press, 1981): 5.

Condiciones laborales en trabajadores de las artes (OEI - Ecuador)

Con el título de *La cultura iberoamericana, herida de gravedad por la COVID-19* se han presentado, por parte de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura – OEI, los resultados del estudio internacional sobre las condiciones laborales de las industrias culturales, llevado a cabo en la región junto con Mercosur, Unesco, BID y Segib. En este se exponen las condiciones por las que están atravesando las industrias culturales de la región como resultado de la pandemia por COVID-19, que cada vez son más difíciles y mantienen al sector en permanente crisis, con un fuerte impacto en el deterioro de la economía de las personas que se sustentan de la cultura y el arte.

Este estudio abarcó una decena de países de Latinoamérica, incluido el Ecuador, obteniéndose resultados reveladores sobre la crisis de las industrias culturales que ha dejado pérdidas de hasta el ochenta por ciento, agravado sobre todo por la informalidad laboral, que ha sido característica en este sector. Todas las ramas de la economía cultural se han visto golpeadas durante la pandemia,

[...] la cancelación de actividades había alcanzado al menos al 83 % de los espacios culturales, afectando a 2 564 salas de cine, 6 908 teatros, 7 516 museos, 21 928 bibliotecas y 11 304 centros culturales de los países iberoamericanos [...].

Cifras de un sector de la economía que hoy por hoy está en terapia intensiva.

Si bien el sector cultural traía problemas estructurales y preexistentes —sobre todo en lo relacionado con las oportunidades de un trabajo digno y fuentes de ingresos estables para los artistas y gestores culturales—, con la llegada de la pandemia estos simplemente se profundizaron. En Latinoamérica aproximadamente un 58 % de los trabajadores de la cultura son autónomos, de estos un 31 % contaban con alguna remuneración fija, el 24 % estaban en la informalidad y un 39 % trabajaban de manera intermitente y no tenían ninguna remuneración. Bajo este contexto y con la pandemia de por medio, las oportunidades laborales y de ingresos para los trabajadores culturales se redujeron en un 80 % y hasta el cien por ciento, como es el caso del sector artesanal.

En estos tiempos de pandemia muchas voces se han levantado para evidenciar que «las industrias culturales fueron las primeras en cerrar y seguramente serán las últimas en abrir». Tal escenario, que se plantea sumamente adverso, no deja de ser también un espacio abierto a las oportunidades y desafíos que las industrias culturales deberán aprovechar, para dar un salto cualitativo hacia la transformación de su sector y adaptarse a la realidad pandémica y pospandémica que demanda menos presencialidad y más digitalización.

Hay esfuerzos enormes desde lo público y privado para mantener vivo al empleo cultural, que se resiste a morir y que ha dado pasos importantes para reinventarse. Se ha entendido desde todos los lados que la cultura es esencial en la vida de las personas y las sociedades, porque integra, cohesiona a la gente y es necesaria y fundamental para fortalecer y mantener vivo el tejido social. Es así que la digitalización y la inmersión de las tecnologías virtuales en las industrias culturales y creativas están ganando espacio, generándose experiencias muy interesantes de nuevas oportunidades de negocios (por ejemplo, el aporte que las industrias creativas audiovisuales han dado a la educación virtual).

Justamente, uno de los ejes fundamentales de estudio y línea de cooperación que la OEI está impulsando a nivel ibe-

roamericano en el área de la cultura es la innovación, la digitalización y la permeabilidad de las tecnologías y el internet en las industrias culturales y creativas. Se busca estrechar y fortalecer los vínculos entre las industrias culturales con otros sectores productivos y comerciales, que puedan demandar más creatividad para su desarrollo, como por ejemplo las industrias editoriales, textiles, de la moda, etc.

Existen coincidencias importantes entre las agencias internacionales de cooperación de la cultura como OEI, Unesco, Mercosur Cultural y otras, para el abordaje de la problemática de las industrias culturales en la pandemia desde el enfoque de los derechos culturales. Es necesario que las políticas culturales de nuestros países reconozcan a la cultura como un derecho fundamental de las personas y, por tanto, los gobiernos tienen la responsabilidad ineludible de garantizar a su gente una vida cultural participativa e incluyente.

La OEI en Ecuador junto con el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA) de la Universidad de las Artes (UArtes) han puesto en marcha el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, como un espacio que promueve el análisis, la investigación, el debate y la divulgación de información sobre las dinámicas de las políticas culturales y su economía. Es justamente en estos espacios en donde se promueven estudios y propuestas que ayudan a vislumbrar soluciones para el sector cultural, que en momentos de pandemia lo está pasando mal, pero que con el apoyo suficiente puede reconvertirse y seguir siendo un motor esencial de desarrollo social y económico para nuestro país y la región.

Sara Jaramillo Idrobo

Directora OEI Ecuador

Henry Ulloa Buitrón

Técnico de proyectos OEI Ecuador

Condiciones del empleo en las artes y cultura: aproximaciones a su situación en Ecuador a inicios de la pandemia

‘Vida de artista’ es una expresión común utilizada para referirse a una situación de disfrute fácil. Nada más alejado de la verdad. En el Ecuador de los 2020, el empleo artístico y cultural es mayoritariamente precario, su ejercicio se da principalmente bajo la forma del pluriempleo, con una carga laboral que generalmente sobrepasa los estándares legales semanales y que no genera ingresos mensuales constantes. Durante la crisis de COVID-19, la situación de los trabajadores de la cultura empeoró drásticamente.

Introducción

Desde siempre, el trabajo artístico ha estado rodeado de un halo en el que se conjugan la curiosidad y admiración por los oficios del arte con los prejuicios y clichés respecto de la llamada ‘vida de artista’ o la bohemia. Pero desde la investigación sobre las artes, con las múltiples aristas y herramientas que ofrecen las humanidades (la sociología, la economía, la antropología o lo que desde hace algunas décadas se han denominado estudios culturales), es preciso entender que, si bien el trabajo artístico no puede ser desvinculado de una cierta singularidad que le otorga su carácter creativo, también requiere adscribirse a la conquista de los derechos laborales adquiridos hace décadas por otras actividades productivas, desde lo más básico que tiene que ver con la justa remuneración, el derecho a la protección social o la adecuada duración de la jornada de trabajo.

Esta doble necesidad configura un interesante marco para abordar este texto, que se presenta a manera de introducción al primer libro del Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, el cual, a través de 13 artículos de diferentes autoras y autores,¹ aborda de diversas formas la situación del empleo de trabajadores de la cultura en Ecuador.

Con el objetivo de preparar el terreno para la lectura, se presenta una lectura analítica de los resultados de la Primera Encuesta de Condiciones de Trabajadores de la Cultura,² enfocando tres aspectos que consideramos claves para caracterizar estructural y coyunturalmente al empleo cultural.

Primero intentamos definir al pluriempleo como la condición prevaleciente que caracteriza al empleo cultural. Luego exploramos la fragilidad y precariedad de los ingresos de los trabajadores de la cultura y, finalmente, como una respuesta necesaria al tiempo que vivimos, mencionamos algunos efectos de COVID-19 al inicio de la pandemia,³ a la vez que planteamos algunas reflexiones sobre el futuro del ejercicio de la cultura en el siglo XXI.

Este texto también busca tejer relaciones con los artículos que hacen parte de esta publicación. Escritos por investigadores, periodistas y trabajadores de la cultura, estos textos son el resultado de una convocatoria para presentar investigaciones, desde diversas perspectivas y en diferentes registros de la ‘escritura de lo real’, la situación de trabajadores de la cultura, en lo que constituye un primer esfuerzo por ampliar las fronteras de estudio del estado de la cuestión de una de las líneas de investigación del Observatorio de

1 La participación de los autores y autoras de los artículos, que configuran el libro, fue definida por un comité conformado por especialistas de la Universidad de las Artes y de la OEI-Ecuador. La selección fue realizada a partir de la postulación a una convocatoria abierta y también a partir de invitaciones puntuales a participar en este proyecto. Todos los artículos se sometieron a la revisión doble de pares ciegos como parte del proceso editorial.

2 De aquí en adelante, ‘La Encuesta’.

3 Los resultados citados corresponden en su mayoría a la encuesta realizada por el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura entre el 15 de abril y el 30 de mayo de 2020, y se refieren específicamente a los 90 primeros días de confinamiento en Ecuador.

Políticas y Economía de la Cultura⁴ de la Universidad de las Artes de Ecuador.

Pluriempleo: ¿*modus operandi* del trabajador de la cultura?

Empleo cultural: diverso y polivalente

Caracterizar el empleo cultural siempre representará un desafío, pues supone un ejercicio simultáneo de identificar aspectos disciplinares, definir roles dentro de los eslabones del proceso creativo y enfrentarse a una trans/interdisciplinariedad creciente, entre otros varios aspectos que hacen de esta una tarea compleja y a la vez fascinante. Al diseñar la Encuesta se buscó establecer una suerte de grilla de caracterización del trabajo cultural, indagando en las características del ejercicio de una actividad cultural principal;⁵ es decir, se buscó conocer si la persona encuestada se considera artista, gestor cultural, técnico, docente, artesano u otro. También quisimos identificar en qué eslabón de la cadena creativa-productiva se ubica: si se dedica a la creación, producción, promoción o exhibición. Por ejemplo, alguien puede ser artista y docente, o trabajar en gestión o promoción de las artes a la vez.

Las evidencias que siguen demuestran la heterogeneidad que caracteriza al trabajador de la cultura respecto del tipo de actividad que desempeña. El 52 % se declara artista en su actividad cultural principal; el 20 % se consideran gestores culturales, el 12 % docentes/investigadores, el 6 % técnicos, el 4 % artesanos, y el 7 % se dedica a otras actividades culturales. En cuanto al eslabón de la cadena creativa-productiva, uno de cada

⁴ <http://observatorio.uartes.edu.ec/>

⁵ La encuesta indaga en el ejercicio de la primera y segunda actividad profesional relacionadas con la cultura, y también de actividades profesionales no culturales. Las respuestas a estas preguntas son las que permiten determinar la característica de 'pluriempleo'. La actividad cultural principal es aquella que el encuestado define como tal, considerando la dedicación horaria que le ocupa o los ingresos económicos que le representa.

cuatro encuestados manifiesta que su principal labor está en el ámbito de la creación. Al 22 % le ocupan tareas vinculadas a la producción cultural; el 15 % trabaja en gestión/promoción, y el 12 % en exhibición/circulación.

Para completar la caracterización relacionada con la actividad cultural principal, observamos las diversas disciplinas artísticas. El 26 % de encuestados se dedica a las artes escénicas; otro 26 % a las artes musicales y sonoras; el 17 % a las artes plásticas y visuales, el 13 % al cine y el audiovisual, y completan este universo, con un 7 %, los trabajadores de las letras y la editorial, con el 6 % los artesanos artífices, y los diseñadores con el 1 %. Si buscamos caracterizar al trabajador cultural ‘tipo’ de la encuesta, este sería ‘un artista escénico hombre dedicado a la creación que trabaja de manera intermitente’.⁶

Como ya se mencionó, los resultados de la Encuesta dan cuenta de una heterogeneidad de actividades, así como de la versatilidad laboral que caracteriza al trabajador de la cultura, lo cual puede ilustrarse al comparar las actividades culturales principales y secundarias que fueron declaradas.⁷ Por ejemplo, el trabajador cultural ‘tipo’ es, en su actividad cultural secundaria, ‘una gestora/productora musical’ que también trabaja de manera intermitente.

Lo relevante al analizar las actividades culturales secundarias es identificar los movimientos que un artista hace al momento de ejercer una actividad complementaria. A pesar de que la categoría ‘artista’ sigue siendo la actividad secundaria de un tercio de los encuestados —es decir, que un artista privilegia multiplicar/diversificar su actividad artística en otras semejantes— destaca el peso que, como empleo secundario, adquieren las actividades de gestión cultural (27,4 %) y de docencia (21,5 %).

Quizás, uno de los principales fundamentos de esta diversidad —que, como se ve se expresa en las disciplinas, los oficios y la actividad productiva— deriva de los múltiples tipos de

6 Corresponde a la combinación de respuestas con mayor frecuencia en la encuesta, en las preguntas de caracterización del trabajador/a de la cultura.

7 La Encuesta indagó respecto de la actividad cultural secundaria bajo las mismas consideraciones y categorías que para la actividad cultural principal.

formación que tienen los trabajadores de la cultura. Apenas el 30 % se deriva de la educación universitaria, el 21 % recibe una formación a través de talleres o cursos, el 15 % sigue formándose con maestros, mientras que el autoaprendizaje (26 %) sigue siendo una fuente importante de adquisición de destrezas y conocimientos. Es en este sentido que Jéssica Zambrano, una de las autoras que hace parte de esta compilación, realiza una pertinente reflexión en su artículo “Educación en Artes e Industria Cultural: una relación por sanar”. En dicho texto se resalta la importancia del aumento de la educación formal en el campo de las artes en los últimos años, y también se acepta la vigencia de otro tipo de formas de transmisión de conocimientos, como el autoaprendizaje y la adquisición de experiencia autónoma, apelando así a la necesaria complementariedad para mejorar las posibilidades laborales de los trabajadores de la cultura en el futuro.

En esta misma línea, J. Suarez-Pinzón analiza en su ensayo “Grupos de teatro universitario, agentes dinamizadores del aprendizaje no formal en artes escénicas” la importancia de los procesos de los grupos de teatro universitarios —que no se insertan en programas superiores de enseñanza de artes escénicas— como una fuente determinante de educación artística en la ciudad de Guayaquil, donde resaltan, desde una perspectiva histórica, en la configuración del mundo de las artes escénicas en esa ciudad.

Pluriempleo: la coexistencia de dos o más actividades laborales

El pluriempleo está definido por la Real Academia de la Lengua Española como la «Situación social caracterizada por el desempeño de varios cargos, empleos, oficios, etc., por la misma persona». En términos económicos tradicionales, el pluriempleo no es considerado una situación positiva ya que supone que un trabajador no puede satisfacer sus necesidades a partir del ejercicio de una sola actividad, sino que debe dedicarse a varias para tener un ingreso que pueda satisfacerlas. Según algunas

definiciones estadísticas, el pluriempleo es un componente del subempleo.

En paralelo, el tema de la vocación en el ejercicio de la profesión artística podría provocar que un artista con frecuencia se encuentra involucrado en varios proyectos a la vez. Pero, ¿cuánto de este fenómeno puede explicarse por la necesidad de enfrentar la precariedad y cuánto está dado por la vocación? Esta es una pregunta importante, y más aún, un campo de investigación que debe ocupar un lugar preminente en la economía de la cultura y en los estudios culturales.

En lo que concierne a la Encuesta,⁸ esta verificó la vigencia del pluriempleo en la realidad del trabajador de la cultura: el 51 % de los encuestados declara ejercer una actividad cultural secundaria, lo que da cuenta de la coexistencia de, al menos, dos actividades simultáneas. Se constata adicionalmente que esta práctica constituye un hábito, pues la dedicación promedio a la actividad cultural principal es de 17 años y a la secundaria de 13 años.

Un punto importante de análisis para intentar entender las condicionantes del pluriempleo cultural —al menos a partir de supuestos— sería la indagación en la naturaleza de la actividad cultural secundaria: el tiempo dedicado a la actividad cultural secundaria disminuye en relación con la primera, y, por el contrario, aumenta en relación con el tiempo dedicado a la gestión cultural. La docencia aparece como otra de las principales actividades culturales secundarias, representando al 21,5 % del total del empleo cultural secundario.

Ejemplo de pluriempleo ‘deseable’ o positivo es el que nos presenta Sebastián Concha en su artículo “Sobre el proceso de formación de promoción de lectura de los Tambos de Lectura del Plan nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra”, al hablar del oficio de mediador de

8 Cabe señalar que, para simplificar la encuesta, se tomó la decisión estadística de limitar a dos respuestas la posibilidad de tener varios empleos culturales. lo cual de ninguna manera significa el no reconocimiento de las terceras, cuartas o quintas actividades que podrían tener los trabajadores de la cultura.

lectura en el marco del programa Tambos de Lectura, impulsado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador y la OEI. Concha argumenta que tal oficio en la actualidad constituye una nueva profesión cultural, que necesariamente se enriquece con la experiencia del escritor o literato, pues el conocimiento que este comparte resulta esencial para la mediación lectora.

En las antípodas de este caso de pluriempleo cultural están aquellos que se alejan de los oficios creativos. Por ejemplo, una cifra determinante que permite develar otra realidad del pluriempleo en su total dimensión es la que menciona que un tercio de los trabajadores de la cultura (33,66 %) ejerce paralelamente una actividad profesional no relacionada con el ámbito artístico o cultural. Este dato quizás constituye la piedra angular en el análisis del pluriempleo; futuras investigaciones de este Observatorio deben permitir verificar si esa otra actividad profesional es la que permite subvencionar la dedicación a una actividad cultural.

El mito de las 40 horas semanales en el trabajo artístico

Otro de los aspectos más interesantes revelados por la Encuesta concierne al tiempo de trabajo semanal de los trabajadores de la cultura. Siguiendo las revelaciones del pluriempleo cultural, la dedicación laboral de un trabajador de la cultura se compone de la sumatoria del tiempo dedicado a los empleos artísticos y no artísticos. Siendo así, en promedio, el trabajador de la cultura en Ecuador sobrepasa la carga horaria semanal, que el régimen de derecho establece en 40 horas.

El primer dato que nos alerta sobre esto son las 32 horas semanales en la actividad cultural principal. Al empleo secundario se le dedica en promedio 19 horas semanales: la suma de ambas cifras supera ampliamente las 40 horas legales. Además, con los datos de la Encuesta se evidencia que 40,59 % de los trabajadores de la cultural tienen una dedicación igual o

mayor a 40 horas semanales en su actividad cultural principal, revelando la alta carga de trabajo que supone una actividad creativa.

Muchas veces estos datos no incluyen el trabajo velado, es decir, aquellas actividades que los trabajadores de la cultura realizan para su autopromoción. Por ejemplo, la labor que cada vez un mayor número de artistas realiza para sostener redes sociales que exhiban su trabajo y también funcionen como canales comerciales para la venta de servicios u obra. Luciana Musello, en su artículo “Condiciones laborales de artistas visuales *freelance* en Instagram: «Esos seguidores no son míos, son de Instagram»”, es enfática al sostener que

[el] uso de la plataforma, dirigido a atraer oportunidades laborales a través de técnicas de *self-branding*, es hoy una práctica regular en economías creativas precarizadas, basadas en el trabajo independiente, donde la reputación y la visibilidad en redes sociales es fundamental.

Finalmente, el subempleo —otra de las formas de empleo no adecuado— tiene, en términos económicos, varias formas de ser medido. Una de ellas es mediante la evaluación de la disposición a trabajar más horas para generar un mayor ingreso. Si la respuesta es sí, se asumiría una situación de subempleo por insuficiencia de ingresos. Es lo que expresó el 93 % de los encuestados respecto a su deseo de dedicarle más tiempo a su actividad artística principal.

Precariedad y fragilidad del ingreso económico cultural

Especificidades del ingreso del trabajador cultural: ‘autonomía’ y volatilidad

Una de las principales características del empleo cultural, en lo que se refiere a los ingresos económicos, es su volatilidad. La

Encuesta confirma que, a diferencia del empleo asalariado, la mayor parte trabajadores de la cultura en su actividad principal (71,79 %) trabaja de manera independiente,⁹ y que en correspondencia sus ingresos provienen de alguna presentación, exhibición o publicación, es decir, lo que se entiende como ‘remuneración por producto’. Solo un 24,15 % tiene un salario fijo, lo cual aleja los análisis del empleo en el sector cultural de los cánones convencionales, y exige que se lo analice desde bajo otras perspectivas.

Resulta claro que, en la dimensión de las relaciones laborales, se requieren nuevas referencias para estudiar la situación del trabajador del arte y la cultura. Esto debe ser tomado en cuenta al momento de plantear ciertas estrategias relacionadas, por ejemplo, con los sistemas de protección social,¹⁰ o incluso con la trillada figura del emprendimiento. Este es uno de los múltiples aspectos tratados por Paola De la Vega en su artículo “Trabajo cultural, autogestión y formas de economía de base comunitaria en tres espacios de la Red Comuna Kitu”, en el cual analiza relaciones laborales y económicas que se ubican lejos del tablero de la institucionalidad convencional. El artículo nos ofrece valiosas pistas sobre el sostenimiento de espacios culturales experimentales que

[...] ensayan hipótesis de otra vida y cultura posibles en comunidades territorializadas e inestables; [para] mostrar su heterogeneidad y la falta de comprensión y acompañamiento de la política cultural pública de la ciudad y del Estado central.

⁹ El trabajo independiente o autónomo corresponde a una situación laboral formal o informal sin relación de dependencia.

¹⁰ Janina Suárez-Pinzón anota que «Al respecto del aseguramiento, por disposición de la Ley Orgánica de Cultura -LOC, desde septiembre 2017, el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social - IESS puso en marcha el servicio Seguro Cultura que permite aportaciones cuatrimestrales del 17,60 % del salario básico unificado, lo cual supone que, aunque la persona no tenga un ingreso fijo, podría alcanzar esa meta al extenderse la periodicidad de los pagos. Lo que se resume en el abono de aportaciones tres veces al año, en lugar de cada mes (Montalvo, 2019) sí y solo sí las personas constan en la base de datos del Registro Único de Artistas y Gestores Culturales -RUAC».

En el mismo sentido, pero de diferente naturaleza, se exponen en el libro experiencias que nos remiten a proyectos de asociatividad de población en condiciones de vulnerabilidad bajo el paraguas de los conceptos asociados a las economías creativas. Mónica Coronel, en su artículo “Integración laboral de personas en condiciones de movilidad humana a la economía creativa”, realiza un estado de la cuestión de la ‘economía naranja’ y la presenta como una alternativa de integración productiva para la población migrante venezolana bajo el auspicio de emprendimientos financiados por agencias internacionales de cooperación. En un caso de estudio análogo, se presenta el proyecto “De Cámaras a camaradas”, que es también una iniciativa de formación y de incubación de proyectos culturales trabajado por jóvenes migrantes en el sector audiovisual.

Ambas posibilidades, las de colectivos con base comunitaria y aquellos que privilegian una matriz empresarial, deben permitirnos repensar las problemáticas de las relaciones laborales y el ingreso económico en el sector cultural, pues se observa que, si el 71,79 % trabaja de manera independiente en su actividad principal, la cifra aumenta al 78,53 % en el caso de una actividad cultural secundaria. Se puede deducir entonces que esta característica se refuerza cuando existe más de una actividad profesional.¹¹ Las diversas formas que adopta el ejercicio de la cultura, desde lo organizacional, deben buscar replantear las condiciones, no necesariamente de independencia creativa, pero sí las de intermitencia y de fragilidad laboral.

Por ejemplo, en marzo de 2020, al momento del confinamiento en Ecuador, alrededor del 40 % de los trabajadores de la cultura encuestados trabajaba de manera intermitente, lo que confirma que la remuneración mensual fija no es una característica mayoritaria en este sector. Solo la mitad (51 %) recibe ingresos fijos todos los meses, mientras que para la otra mitad

¹¹ Por una decisión metodológica —en virtud de no alargar el formulario de encuesta— se decidió indagar únicamente alrededor de una segunda actividad cultural, renunciando a la posibilidad de indagar al respecto de terceras, cuartas, etc. Esto sin duda no descarta la existencia de estas otras actividades laborales culturales simultáneas.

los ingresos varían. Un poco más de un tercio (35 %) tiene ingresos cada dos o tres meses, y el resto (14 %) los tiene al menos dos veces al año.

Es preciso recordar que los niveles y frecuencia de recepción de ingresos de los trabajadores de la cultura se relacionan directamente con la salud de sus actividades, la cantidad de presentaciones, las ventas de obras, etcétera, lo que en gran medida está relacionado con la situación general de la economía nacional (Cardoso et al., 2020).¹² Al respecto, la Encuesta confirma a nivel micro las variaciones de ingreso negativas estimadas para el sector cultural en los últimos años (SIIC).¹³ En efecto, el 71,33 % de los encuestados respondió que sus ingresos no fueron estables en los últimos tres años. De hecho, al preguntar sobre la situación económica en relación al año 2015 —año de quiebre del ciclo económico ecuatoriano—, el 75 % de los encuestados manifestó estar en igual o peor situación. El 47 % declaró estar en peor situación.

Otro aspecto que influye en los niveles de ingresos culturales es la estacionalidad. Las variaciones tienen que ver con la frecuencia en que se dan las actividades culturales en ciertos meses del año. Resulta que es el periodo de fin de año el de mayor concentración de ingresos. Para el 35,8 % de los trabajadores culturales, el último trimestre es el de mayor ingreso, y diciembre es el mes de mayor importancia (16,3 %). Como lo veremos más adelante, en la última sección, el fin del año 2020 fue sin duda el punto más bajo en la historia económica moderna del Ecuador debido a las nefastas consecuencias del confinamiento sobre las actividades colectivas, situación que se sumaba a un fin de año 2019 agitado por las movilizaciones de octubre debido al antipopular anuncio de la eliminación de subsidios a los combustibles y un paro nacional que se extendería por 11 días, y paralizaría la casi integralidad de actividades productivas, incluyendo las culturales.

12 <https://journal.universidadean.edu.co/index.php/revistai/article/view/2731>

13 <https://siic.culturaypatrimonio.gob.ec/index.php/contribucion-del-pib-a-la-cultura/>

La vulnerabilidad en el empleo cultural: ¿el pluriempleo alcanza?

El ingreso total del 70 % de los trabajadores de la cultura proviene de al menos dos empleos culturales diferentes. Considerando únicamente la actividad cultural primaria, el 73 % de trabajadores de la cultura declara ingresos mensuales inferiores a USD 751. Y, más alarmante aún, 42 % del total de encuestados tienen un ingreso menor al salario básico unificado. En lo que concierne a la actividad cultural secundaria, el 72 % recibe al mes menos del salario básico unificado. Al realizar la sumatoria de actividades culturales primaria y secundaria, el ingreso promedio total es de USD 540 de ingreso mensual, que es menor al costo de la Canasta Familiar Básica (CFB).¹⁴ El ingreso promedio para el empleo cultural no artístico es de 444 dólares, cifra que supera el ingreso promedio por la actividad cultural secundaria, lo cual podría constituirse en un incentivo a la búsqueda de opciones laborales no culturales. Pese a esto, más de la mitad de los trabajadores concernidos afirman no querer dedicar tiempo adicional a la actividad no cultural, lo cual permite confirmar que esta deriva de la necesidad más que de la vocación.

En cuanto a la frecuencia de ingresos y gastos —que, a diferencia de los ingresos, sí son en su mayoría mensuales—, el 68,5 % de los encuestados afirma aportar mensualmente a los gastos de sus hogares. Aquí cabe pensar en el tipo de economía doméstica que genera una realidad laboral en la que hay gastos fijos mensuales, pero no ingresos fijos. La ecuación se completa al analizar la participación y los montos: un tercio de los trabajadores de la cultura (33,29 %) debe aportar con la totalidad para los gastos del hogar. El 62,08 % reporta gastos mensuales promedio de menos de USD 725, lo cual, comparado con los ingresos culturales promedio (USD 540), evidencia brechas considerables.

¹⁴ En abril de 2020, momento del levantamiento de la encuesta, el costo mensual de la Canasta Familiar Básica (CFB) era de US\$ 728,38. La serie de tiempo de la CFB está disponible en el siguiente enlace <https://www.ecuadrencifras.gob.ec/canasta/>

El colofón a la relación entre ingresos y gastos tiene que ver con las mínimas capacidades de ahorro. El 59,21 % de los encuestados manifiesta no ahorrar, el 28,39 % señala que su ahorro menos de USD 100, 8,25% ahorra entre 100 y 200 dólares mensuales, y el resto —menos del 5 % del total de trabajadores de la cultura— ahorran cifras superiores a USD 200 mensuales.

Las condiciones de vulnerabilidad económica de trabajadores de la cultura son abordadas en este libro desde diversos ángulos; por ejemplo, como ya lo habíamos mencionado, con la observación de las difíciles condiciones de inserción laboral de la población migrante. El estudio de caso presentado por Mónica Coronel con relación a la población migrante venezolana revela que alrededor de un 50 % de los profesionales creativos de esa nacionalidad se encuentra actualmente en el desempleo. Aun así, algunos encuentran en los emprendimientos culturales, apoyados por la cooperación internacional, una opción para su progresiva integración a la economía formal ecuatoriana.

Pablo Mogrovejo aborda otro aspecto crucial en cualquier análisis de empleo: el género. La Encuesta revela una disparidad en cuanto a la representatividad de género en el sector. Pero Mogrovejo profundiza más y en su investigación da cuenta de

[...] una desigualdad que es amplia, distribuida en varios aspectos como la proporción de mujeres en el mercado laboral, el bajo nivel de ingresos, la falta de acceso a los cargos de decisión y al patrimonio societario.

El relato de la implementación de la encuesta Ecuador Audiovisual 2019 —con 680 encuestados válidos—, organizada en el marco del Plan Nacional del Audiovisual (PANDA), aporta información imprescindible para el análisis de las condiciones laborales de las trabajadoras del sector.

Otra evidencia desalentadora fue encontrada con respecto a los peligros que corren los trabajadores de la cultura en lo concerniente a su protección de salud. Si recordamos que el 59,21 % de los encuestados no tiene capacidad de ahorro, re-

sulta alarmante que también el 59 % haya señalado no tener cobertura de seguro médico alguno. Solo el 21 % tiene seguridad social (ya sea por contrato o por afiliación voluntaria), y solo el 6 % poseen un seguro privado.

Todos estos elementos configuran la vulnerabilidad del trabajador cultural, y hacen urgente la necesidad de implementar acciones para su protección de distinta naturaleza: por ejemplo, el rediseño de regímenes especiales de seguridad social adaptados a la realidad y expectativas de sus beneficiarios o la generación de tejidos de sostenimiento por parte de colectivos y agremiaciones. La presente situación de vulnerabilidad es, sin duda, una voz de alerta para los responsables de trabajar las políticas públicas de la cultura, pero también es una señal de alarma para los mismos trabajadores sobre la urgencia de fortalecer sus redes y asociatividad.

COVID-19 y pandemia: ¿implosión o resiliencia?

La vitalidad en las actividades de los sectores artísticos y culturales varía en función de la situación de la economía en su conjunto. El Ecuador es un país que frecuentemente experimenta periodos de inestabilidad debido a su extrema sensibilidad a los ciclos económicos de los mercados de productos primarios a nivel internacional, lo que desde la Teoría de la Dependencia se había calificado como ‘economía de enclave’. En el último medio siglo ha sido el precio del petróleo el regulador de los ciclos económicos que también ha determinado las expansiones y contracciones de los sectores artísticos y culturales.

La pandemia de la COVID-19 sucede en una fase decreciente del ciclo económico, cuando ya varios problemas relacionados a la actividad del sector cultural se empezaron a acumular. El descenso del precio del petróleo comienza en 2015, a lo cual se sumaron los efectos del terremoto de abril de 2016 y las políticas de ajuste implementadas por el gobierno ecuatoriano a partir del año 2017, en concordancia con los

acuerdos y compromisos con el Fondo Monetario Internacional y otras agencias multilaterales de desarrollo, como contraparte a la obtención de nueva deuda pública. Estos elementos generaron un cambio de ciclo en el país, y la pandemia no hizo más que agravar lo que ya estaba sucediendo.

Para recapitular, a partir de la utilización de la ecuación macroeconómica del ingreso¹⁵ se puede verificar que los efectos negativos para el sector cultural al inicio de la pandemia tienen un origen múltiple y simultáneo:

i) Un decrecimiento sostenido del consumo de bienes y servicios culturales por parte de los hogares, que en la evaluación realizada por el PNUD fue estimada en una reducción de USD 73 millones las ventas y exportaciones entre enero y mayo 2020, lo cual representó un descenso de actividad de entre el 40 % y 60 % para las diferentes industrias culturales nacionales en relación a 2019.¹⁶

ii) Una reducción de la inversión pública expresada en los recurrentes recortes presupuestarios a las instituciones públicas culturales en los distintos niveles de gobierno, e incluso en las reformas de reducción del tamaño del Estado que derivaría en fusión de los institutos de fomento.¹⁷ Tras sucesivos recortes presupuestarios al Ministerio de Cultura, durante la pandemia se estimó en más de USD 4,31 millones de recortes a las instituciones de la cultura del gobierno central.¹⁸

iii) Una natural reducción de la inversión privada en proyectos y emprendimientos culturales debido a la incertidumbre generada por el inicio de pandemia. Las posibles inversiones generadas gracias a los incentivos el Plan Ecuador Creativo,

15 La suma de los cuatro componentes es el gasto agregado que, según el flujo circular de la economía, es igual al ingreso o PBI: $Y = C + I + G + NX$. Siendo, 1. Gasto en consumo (C) 2. Gasto en inversión (I) 3. Gasto del gobierno (G) 4. Las exportaciones netas de importaciones (NX). El análisis de cada uno de los componentes del gasto agregado nos permitirá una mejor comprensión del funcionamiento del sector real de la economía.

16 <https://www.planificacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/12/Eval-Soc-Econ-10-Dic-ok.pdf>

17 Referencia a decreto 1039

18 <https://www.planificacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/12/Eval-Soc-Econ-10-Dic-ok.pdf>

lanzado por el Ejecutivo a finales del año 2019, no tuvieron lugar debido al parón del sector en pandemia, y evidentemente no coadyuvarán a cumplir con el objetivo fijado de que el PIB cultural represente el 3 % del PIB nacional.¹⁹

La consecuencia directa del descenso del ingreso fue la degradación inmediata de los indicadores de empleo adecuado: en efecto, en días previos a la pandemia, 4 de cada 10 personas tenían una actividad intermitente. Al sumar los que estaban cesantes y los que estaban trabajando sin remuneración, se llega a un 70 % de personas que no tenían una actividad regular o que no estaban trabajando en ese momento bajo una remuneración.

El inicio de la pandemia representa para el sector cultural el punto más bajo en medio de una espiral descendente. Revisemos, a partir de las indagaciones de la Encuesta, cuáles han sido algunos de los señalamientos concretos de los trabajadores de la cultura sobre la convergencia de dificultades.

Dificultades en el sector cultural y pistas de salida

Al momento del diseño de la Encuesta, se aprovechó la movilización de actores del campo cultural para estudiar los problemas del sector tanto en su aspecto coyuntural, ligado a la emergencia de la COVID-19, como en aquellos de dimensión estructural. Por ejemplo, estudiar la relación entre el sector cultural y el Estado, que ha sido tradicionalmente ambigua.

Generalmente, las demandas no cumplidas por la acción pública están siempre identificadas entre las primeras causas del malfuncionamiento del sector cultural; en varios segmentos de colectivos culturales existe una profunda desconfianza frente al Estado. El 41 % de los encuestados sostiene que la principal dificultad del sector son las normativas que regulan el ejercicio de la cultura, el mal diseño de incentivos para promover nuevas actividades culturales y la mala asignación del fomento estatal. A pesar de ello, apenas el 29 % de los trabajadores de la cul-

19 <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/ecuador-creativo-plantea-alcanzar-el-3-del-pib-de-la-economia-nacional-para-2021/>

tura reportó nunca haber sido beneficiado por algún auspicio público, fondo concursable o financiamiento reembolsable; es decir que, a pesar de esa desconfianza, una gran mayoría (71 %) ha sido usuaria de recursos o ha ejecutado proyectos gubernamentales en algún momento del ejercicio de su profesión.

En otro ámbito consultado, el 15 % de los encuestados identifica a la ‘dependencia cultural’ —planteada, en este caso, como la preferencia por el consumo de contenido cultural extranjero— como un problema central del sector. En efecto, este fenómeno, bastante estudiado en las últimas décadas del siglo pasado, parece tener una reactualización del problema por el cada vez mayor acceso a contenidos culturales *mainstream* en la explosión de la digitalización del consumo —principalmente— audiovisual y musical a través de las plataformas globales de contenidos. El artículo de Juan Pablo Viteri, “Las paradojas de la distribución digital: el caso de la música independiente ecuatoriana” analiza cómo

[...] las dinámicas de producción y consumo de música se han visto afectadas por el surgimiento de sistemas digitales de distribución de música. Desde el auge del mercado pirata a la más reciente adopción del *streaming*, la transición a lo digital ha planteado un escenario cambiante y ampliamente complejo. Un escenario que, si bien ha traído ciertas ventajas, no ha contribuido de manera significativa a mejorar las condiciones para el sector musical y en especial para el autodefinido sector independiente.

Por otro lado, se preguntó al respecto de otro talón de Aquiles de la economía nacional: los costos de producción. Y, efectivamente, el 27 % de los encuestados expresa que la producción cultural en el Ecuador es cada vez más onerosa. La dolarización es, en efecto, un factor que encarece, relativamente, la producción nacional e influye en la imposibilidad de, por un lado, ser competitivos en relación con otros países vecinos con monedas menos fuertes y cuyas producciones resultan más baratas. Un

ejemplo clásico es cómo en el Ecuador, a pesar de tener ventajas competitivas en el servicio de locación para filmes extranjeros, se prefiere a nuestros vecinos por —entre otras— un menor costo. Por otro lado, los costos de producción elevados reducen la posibilidad de tener una industria de insumos y, en general, en la incapacidad para desarrollar encadenamientos productivos dentro de las cadenas de valor. Es pertinente recordar que gran parte de los insumos, equipos y materiales de tecnología usados en las diversas actividades artísticas son importados, y que recientemente una de las soluciones planteadas —desde las denominadas ‘políticas naranjas’— recomienda que, para reducir los costos de producción hay que reducir los aranceles para la importación y equipos, en vez de propiciar la producción de aquellos insumos que puedan ser progresivamente suplidos localmente.

Al indagar en los requerimientos del sector para su fortalecimiento, las respuestas fueron diversas, y aquí también se halló una contradicción. El 39 % de los trabajadores de la cultura considera que las fuentes de crédito focalizadas son el principal apoyo que debe fortalecerse para ejercer su actividad cultural. Sin embargo, la situación económica, develada a través de la Encuesta, evidencia que, en el momento actual, un trabajador de la cultura promedio no tendrá posibilidades de endeudarse, pues no es sujeto de crédito y tampoco dispone de los ahorros necesarios para cumplir con las obligaciones de pago que exige la banca pública y privada. Urge entonces, una total reingeniería de los mecanismos de financiamiento para las especificidades de la producción cultural.

Finalmente, el fortalecimiento —y sofisticación, diríamos desde el Observatorio— de los mecanismos de promoción y circulación son señalados por un 28 % de encuestados como una necesidad urgente. Por ejemplo, en épocas pasadas, en el campo de las artes visuales, varias han sido las iniciativas que han tratado de dinamizar el mercado de la compraventa de obras y que han tenido una efímera vida. Ahora mismo, en plena pandemia y de forma paralela en las tres ciudades más pobladas

del país, asombra la efervescencia en la escena expositiva, que han retomado poco a poco las actividades presenciales, pero que también han implementado alternativas de compraventa digital. La gran duda permanece alrededor de la sostenibilidad de estos proyectos, más allá de una entusiasta ‘autoprecarización digital’ de los artistas denunciada por Luciana Musello, a lo que Carlos Moreno precisa en su artículo:

[...] los procesos del arte local más recientes enfrentan retos considerables, desde la integración de la globalización, la renovación de generaciones de artistas y procesos, hasta la constante de un limitado consumo de arte.

Como se ha señalado anteriormente, las políticas públicas deben equilibrar y propiciar una correspondencia entre las políticas de fomento —instrumentos privilegiados por ‘las políticas naranjas’— con la adecuada atención al cumplimiento de los derechos culturales (al nivel de derecho humano), al impulso del consumo cultural y a la permanente formación de públicos intergeneracionales anclada la incorporación sostenida de más arte y cultura en la educación (Cardoso et al., 2020).

COVID-19: cambios y pérdidas
para los trabajadores de la cultura

El primer efecto que dejó la COVID-19, y que es a la vez uno de los que perdura, fue el cambio en las formas de ejercer los oficios. El 84 % de los encuestados modificó considerablemente sus hábitos laborales. En principio, el cambio no tiene una connotación negativa ni positiva, pero en este caso fue rápido y radical. En su artículo “Quito sin bibliotecas: un antes y un después de la pandemia”, Abril Altamirano nos cuenta sobre la situación de los bibliotecarios: «como principales consecuencias el aumento del desempleo y la reducción de presupuestos, sueldos y oportunidades laborales en el sector bibliotecario». En este caso, la casi integralidad de

decisiones —por tratarse mayoritariamente de un servicio público— pasa por los poderes públicos de turno y sobre su decisión de sostener algunos interesantes procesos colectivos que venían dándose, como por ejemplo la consolidación de la Red Nacional de Bibliotecas, o la reapertura de la Biblioteca Nacional ‘Eugenio Espejo’ que, como varias otras, se adaptan también a las modalidades virtuales.

En este escenario existen matices: algunas personas aprovecharon el confinamiento para producir más, mientras que otras, por no poder acceder a sus herramientas no pudieron trabajar, o si se trataba de trabajo en equipo, las labores tuvieron que suspenderse. Sin embargo, el impacto en los ingresos fue claro: el 90 % de los encuestados vio afectado su ingreso, y más del 70 % señaló que fue un impacto definitivo. Esto ocurrió durante el primer mes y medio del confinamiento que corresponde al periodo investigado por la Encuesta, presagio que terminaría por confirmarse y ampliarse, pues los ingresos (ventas + exportaciones) del sector cultural durante 2020 representaron apenas el 50 % de lo generado el año anterior (fuente: SRI /PDNA).

La pérdida de ingresos promedio, calculada para el primer mes y medio, fue de 1300 dólares, y el valor medio, es decir, el que divide el universo de encuestados en dos partes iguales, fue de 600 dólares. Contrastar cualquiera de estas dos cifras con las de los ingresos mensuales permite ver lo significativo de las pérdidas, y confirma la gravedad de la situación para los trabajadores de la cultura.

Es en este contexto que los diversos sectores culturales han buscado medidas paliativas para la crisis. Algunos, como el de las artes escénicas y las artes vivas, se han visto mucho más afectados, pues dependen de las presentaciones en vivo para su supervivencia; muy pocos resultados han generado las alternativas de presentaciones en línea; al contrario, tememos que la pandemia refuerce la característica del no pago de los consumos culturales.

A manera de cierre de la nota y apertura del libro

Este libro busca aportar a la construcción de investigación en el ámbito del empleo cultural en el Ecuador. Partimos del abordaje de aspectos generales y estructurales, como esta lectura analítica de los resultados de la primera encuesta de condiciones de trabajadores de la cultura, que si bien son ilustrativos a fenómenos que requerían una comprobación factual, como lo pueden ser el dimensionamiento y caracterización del pluriempleo, o de los niveles de precariedad de trabajadores de la cultura. Pero que son imposibles de ser leídos integralmente sin aportes que permitan, por ejemplo, contextualizar fenómenos divergentes pero simultáneos, como pueden ser los determinismos establecidos por el mainstream global en los mercados del arte locales y por el ejercicio de las características propias de una economía premoderna, cuyos anclajes se expresan en los sistemas culturales de base comunitaria o en los procesos de transmisión de conocimientos no formales.

Punto especial el dedicado al análisis de los fenómenos globales, el libro se enfoca en el análisis de diversos fenómenos derivados de una creciente digitalización de manifestaciones artísticas y culturales, procesos cuya aceleración se ha dado con la llegada de la pandemia de la COVID-19 y su consecuente afectación/transformación de la naturaleza de varios eslabones de las cadenas de creación-distribución-exhibición.

Finalmente, la búsqueda de transformaciones signada por la implementación de políticas públicas, de programas y proyectos a distintos niveles de gobierno (nacional o local), así como el cruce de la temática con aspectos societales vitales hoy en día —como lo son los enfoques feministas o sobre la migración Latinoamérica— completan un estudio extenso, diverso e innovador en el momento del cumplimiento del primer año de la pandemia del COVID-19.

Pablo Cardoso

Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura
ILIA-Universidad de las Artes

Carla Salas

ILIA-Universidad de las Artes

Arte y educación

Educación en artes e industria cultural, una cadena por sanar

Jéssica Zambrano Alvarado

Periodista cultural independiente

jesstza@gmail.com

Resumen

De acuerdo a los resultados de la Encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura, el 25,94 % de los participantes tiene como uno de sus principales métodos de formación el autoaprendizaje para realizar actividades culturales. La educación en artes en Ecuador se encuentra privatizada en la mayoría de los casos. Los profesionales de estas áreas tienen un perfil que se enfoca en áreas de la educación como ocupación y no así de la práctica. Sin embargo, gran parte del trabajo de los artistas y gestores culturales tiene cierto nivel de legitimización a través del autoaprendizaje y la experiencia. Este artículo plantea la posibilidad de ahondar en la formalidad de la educación en artes en el país, y en qué medida la formalización y el incremento de carreras en artes en universidades públicas ha mejorado el perfil profesional del sector.

Palabras claves: educación en artes, autoaprendizaje, industrias culturales, cultura, Ecuador.

TITLE: Cultural institutions and industries and arts education: a chain to heal

Abstract

According to the results demonstrated by the survey about working conditions in employees from the art and culture area, around 25.94 % of the participants have chosen self-learning techniques to perform cultural activities. Even though Arts education in Ecuador is developed formally, in most of the cases these areas are privatized. The new professionals graduated from these zones have an occupational profile that mostly focuses on areas of education as their job and not really in the practice. However, a large proportion of the work of artists and cultural managers also has a certain level of legitimization through self-learning techniques and experience. This article raises the possibility of deepen into the formality of arts education in the country. In addition, it might be useful to know what extent the formalization and the augmentation of ca-

reers in arts in public universities has improved the professional profiles of the sector.

Keywords: arts education, self-learning, cultural industries, culture, Ecuador.

Benjamín Carrión¹ dijo que Ecuador no sería una potencia militar y económica, pero sí una cultural. El escritor y ensayista contribuyó a la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) con la idea de modernizar el ejercicio de las artes. En 1942, cuando lanzó su postulado, Ecuador había terminado una guerra con Perú y perdía una parte de su territorio amazónico. El discurso nacionalista era necesario para reivindicar a un país desmembrándose desde sus modos de representarse, desde su entorno cultural.² La reivindicación era necesaria, al menos desde la posibilidad simbólica de los relatos que construyen su identidad.

La Casa de la Cultura con la que Carrión consolidaría su discurso también definiría una parte de las políticas y la lógica de organización del sector que rige hasta ahora, pero desde la creación de esta ley no se ven aproximaciones con la vida formativa de los artistas y la garantía de un sistema social que los acoja. Desde entonces, el entendimiento legal de cultura y la posibilidad de establecer seguridades sociales y garantías de capacitación —con la poca existencia de espacios para ellos en el territorio nacional— toman distancia desde sus bases.

Las primeras leyes culturales

A pesar del planteamiento de Carrión, el Decreto Ejecutivo 707 con el que el presidente José María Velasco Ibarra instituye la Casa de la Cultura se enfoca, sobre todo, en la posibilidad de difusión. Dentro de este decreto, el art. 5, en el cual se definen las funciones de la junta plenaria, dice que esta tiene el rol de «Formular y aprobar la política cultural y evaluar los progra-

1 Casa de la Cultura. 1944. <https://n9.cl/bu129>.

2 Erika Johanna Rosado Valencia. *Construyendo la “Pequeña Nación”: El discurso cultural de Benjamín Carrión y su influencia sobre las artes plásticas (1941-1957)* (Quito: Flasco, 2016).

mas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana».³ Sin embargo, la política cultural se limita a aspectos como el «Aprovechamiento de la cultura universal para que el Ecuador marche al ritmo de la vida intelectual moderna», según el art. 9 del Decreto. Las bases de una institución icónica para la producción cultural son formas de masificar la simbología de la nación para igualar a otros países del continente.

Un ejemplo de ese pensamiento se recalca en la conmemoración del décimo año de vigencia de la Casa. La publicación del Boletín recalca en el prólogo de los directores que,

Con motivo de su décimo aniversario, la Casa de la Cultura presentará al público el balance de sus labores, en él se verá que de un modo sostenido, en toda la República, las Letras, las Artes y las Ciencias han sido estimuladas, hasta el punto de que la producción intelectual de la nación, en todas las esferas, ha superado a las del conjunto de las épocas que nos han precedido, guardando la esperanza de que si esto se mantiene, no tardaremos mucho en colocarnos en un sitio honorable en el concierto de nuestro Hispano continente.⁴

Veinte años después de la fundación de la Casa, cuando terminó la dictadura militar,⁵ un grupo de jóvenes se tomó la institución con la consigna de ‘democratizarla’, entendiéndose por esto la integración de nuevos públicos a la dinámica artística que se gestaba en ese entonces.⁶ De este proceso nace un postulado que podría sostenerse hasta nuestros días:

3 Decreto Ejecutivo, 1944.

4 Órgano de las secciones científicas de la Casa de la Cultura, 1954.

5 Entre 1963 y 1966, Ecuador estuvo gobernado por una junta militar. Sus integrantes fueron el contralmirante Ramón Castro Jijón, general Marcos Gándara Enriquez, general Luis Cabrera Sevilla y coronel Guillermo Freile Posso. Asumieron el poder luego del golpe de estado militar al presidente Carlos Julio Arosemena Monroy.

6 En 1966, después de derrocada la junta militar, un grupo de artistas e intelectuales jóvenes se tomaron la asamblea plenaria de la CCE con la finalidad de intervenir en la elección de la nueva directiva. El movimiento estaba incitado por los movimientos sociales de la época que gestionaron la caída del gobierno. Cfr. María del Carmen Oleas. *El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)* (Tesis doctoral, Quito: Flacso. 2018).

[...] eso de la ‘popularización de la cultura’, aparte de ser un enunciado demasiado ambiguo [...] no depende de la existencia de buenas leyes ni de buenas intenciones en los administradores de las instituciones culturales, sino de condiciones sociales, económicas y políticas de tipo general.⁷

Los cuatro meses de intervención —del 25 de agosto al 12 de noviembre de 1966— configuraron una serie de políticas públicas en el ámbito cultural, entre las cuales se dispone la autonomía de la Casa de la Cultura y un modelo de gestión que de alguna manera sirvieron para la promoción de talentos locales. Dos años después, como parte de estos acuerdos, se realizó la primera Bienal de Pintura de Quito, en la que se planteaba aproximar al público a su «vocación permanente hacia el pueblo», además de buscar integrar a talentos locales, como Oswaldo Guayasamín⁸ —quien para entonces era parte del directorio de la CCE— con artistas internacionales. Al igual que con el Boletín de conmemoración de la primera década de la CCE, se considera —o al menos se manifiesta— como una estrategia de fortalecimiento de la cultura local a la producción, para alcanzar un reconocimiento internacional.

En el transcurso de estos años de fulgor también se consolidaron proyectos educativos desde la Casa de la Cultura: talleres de teatro, escritura, pintura. En Quito, además, la Escuela de Bellas Artes, que se fundó a principios del siglo XX, inició un proceso para convertirse en una Facultad de Artes de la Universidad Central. El proceso arrancó en 1966 y se concretó en 1971, con el antecedente de la Segunda Reforma Universitaria. «La Segunda Reforma Universitaria tenía objetivos similares, entre los que se puede contar promover los principios democratizadores de una educación

7 Fernando Tinajero. *Nueva Historia del Ecuador* vol. 11 Época Republicana V (Quito: Corporación Editora Nacional, 1996).

8 Oswaldo Guayasamín, pintor indigenista y uno de los artistas más reconocidos del país, integró el grupo Movimiento por la renovación de la Casa de la Cultura, que buscaba replantear el modelo de la Casa de la Cultura, tras la Revolución Cultural. Fue la figura principal de la Bienal de Quito, que tuvo como objetivo internacionalizar a artistas ecuatorianos.

superior incluyente e impulsar la producción de la cultura nacional».⁹

Oleas cita a Gonzalo Jaramillo, graduado de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE) y docente de la Carrera de Artes Visuales de la PUCE, cuando dice que «es evidente que el desarrollo del arte y de la educación artística en el Ecuador son parte y reflejo de procesos difusos, complejos e inestables del devenir de la nación».

Dicha noción parte de que entre los objetivos profesional de la FAUCE estuvo «crear y difundir la cultura nacional». Para lograrlo, los estudiantes debían responder a demandas académicas diferentes de las de la Escuela de Bellas Artes; se requería que tuvieran una «gran capacidad creadora» que sería potenciada por la institución educativa. Sin embargo, esta partía de tener un «conocimiento profundo, amplio e indiscriminado de los problemas contemporáneos en general y del arte en particular», considerando que «son los principios fundamentales que originan su creación».

En su investigación, María del Carmen Oleas determina que entre 1970 y 1995 el campo del arte mantuvo una actividad sostenida y sustentada en instituciones legitimadoras, públicas y privadas.

Las galerías de arte, las instituciones públicas –como la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central del Ecuador– y el coleccionismo bancario, fueron los tres motores que sostuvieron el campo del arte. En este periodo, el contexto social y político también favoreció estas lógicas; el *boom* petrolero y la dinámica de trabajo de las instituciones artísticas impulsó un campo del arte institucionalizado.¹⁰

Muchas de estas leyes se reconfiguraron. En 2007 se creó el primer Ministerio de Cultura,¹¹ cuya existencia se mantiene hasta el día de hoy. Solo 10 años más tarde de su creación, la Asamblea Nacional aprobó la existencia de la Ley Orgánica de Cultura, a

9 Cfr. Oleas. *El campo del arte en Quito...*

10 Cfr. Oleas. *El campo del arte en Quito...*

11 El Ministerio de Cultura de Ecuador fue creado por el presidente Rafael Correa el 15 de enero de 2007. El primer ministro de cultura fue Antonio Preciado. En mayo de 2013 se fusionó con el Ministerio de Patrimonio por recortes en el gasto estatal.

través de la cual se regula el sistema que constitucionalmente se habilitó con la reforma constitucional de 2008.¹²

A pesar de que ha existido un aparato político y legal de institucionalización de la cultura, la construcción de públicos y la informalidad económica son aspectos con los que aún se enfrenta el sector cultural para su supervivencia y fortalecimiento,¹³ pues estos obstáculos frenan la posibilidad de que existan aquellas ‘condiciones óptimas’ para el ejercicio de los derechos culturales de los que habló Tinajero. Esta vez, la prolongación de políticas públicas, que garantizaran la existencia de condiciones óptimas para el sector, se hizo visible durante la emergencia sanitaria declarada por el Gobierno Nacional desde marzo de 2019.

Las emergencias ponen en la cuerda floja a los trabajadores culturales

A pesar de que el sector cultural fue un cable a tierra para vivir el confinamiento, también se constituyó en uno de los más vulnerables. Desde el 12 de marzo de 2020, cuando se inició el confinamiento obligatorio en Ecuador, como una medida preventiva para evitar los contagios masivos,¹⁴ cerró la posibilidad

12 El artículo 377 de la Constitución de Ecuador especifica que el Sistema nacional de cultura tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural. Se garantiza el ejercicio pleno de los derechos culturales.

13 Esto a pesar de que en 2016 entró en vigencia la Ley Orgánica de Cultura, considerando la necesidad de un Sistema Nacional de Cultura que permita ordenar el sector y gestionar políticas públicas. Las leyes que rigen al sector cultural no se han sintonizado como lógicas de producción y difusión que se manejan en la actualidad; tal es el caso de la Ley del Libro, la cual está vigente desde 1987, dejando en este, como en otros casos, vacíos legales.

14 El 16 de marzo, el presidente de la República, Lenín Moreno Garcés, a través de una cadena nacional, declaró el estado de excepción en todo el territorio ecuatoriano, con el propósito de contener la transmisión del coronavirus (COVID-19). Parte de esta medida incluyó el cierre de servicios públicos a excepción de los de salud, seguridad, servicios de riesgos y aquellos que —por emergencia— los ministerios decidieran mantener abiertos. Se suspendió la jornada presencial y se declaró toque de queda desde las 14 hasta las 5. La medida se fue levantando de manera progresiva hasta julio. En agosto hubo semáforo amarillo.

de encuentro en espacios habituales para la sostenibilidad de las artes, como teatros, galerías y museos. Si bien el informe de la Unesco señala el bajo involucramiento del público en actividades culturales —como ir al teatro, al cine, a galerías y museos—, este se incrementa con el confinamiento y con ello también la valoración de su conexión física y real con el público. Las actividades pasaron a plataformas de videoconferencias como Zoom y Google Meet, prescindiendo, en algunos casos, de la remuneración de los artistas, además de mermar sus posibilidades de acción y llegada al público habitual.

La Encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura, elaborada por el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA),¹⁵ arrojó entre sus resultados de 2 508 encuestados, que tan solo 4 de cada 10 trabajó de manera intermitente antes de la cuarentena.

Considerando que, de todos los encuestados, solo el 40 % tiene afiliación al seguro social —en parte de manera voluntaria y en otro fragmento cubierto por su empleador—, luego de que se anunciara el estado de excepción, al menos 8 de cada 10 trabajadores del arte y la cultura cambiaron su forma de empleo, y en 7 de cada 10 personas dedicadas a este campo, el impacto en sus ingresos fue definitivo.¹⁶

La informalidad económica en la que se encuentra el sector cultural en Ecuador se puede prever desde la ausencia de políticas públicas que, por ejemplo, permitan a los artistas acceder a seguridad social a pesar de la eventualidad de sus trabajos,¹⁷ la ausencia de plataformas que garanticen su ejercicio

15 Durante un mes y medio (abril–mayo 2020), el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes, recolectó 2 500 respuestas de trabajadores de la cultura, utilizando un muestreo no probabilístico por conveniencia. Estos resultados aparecen en su Termómetro Cultural (2020). Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes – ILIA. “Resultados de la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura” (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2020).

16 ILIA, “Resultados de la encuesta de condiciones laborales...”.

17 Los datos de la encuesta de condiciones laborales para los trabajadores del arte y la cultura muestran que el 59 % de los encuestados no tiene seguridad social. Varias asociaciones han planteado la posibilidad de que los artistas cuenten con un seguro que funcione de manera similar al campesino, considerando que la mayor parte de artistas no tiene un trabajo fijo en relación de dependencia, sino varios trabajos.

o temas más concretos como la constante transformación de reglas para acceder a los fondos de fomento desde la entidad rectora de la política pública;¹⁸ pero también tiene que ver con que las carreras de artes en el país no diversifican los campos de acción en cuanto sea posible una mejor inserción laboral.

Cómo vincular la vida cultural, económica y académica

Las condiciones en las que viven actualmente los artistas podrían ser el resultado de las carencias económicas y sociales del sector; sin embargo, uno de los indicadores que se considera para esta encuesta es la profesionalización de quienes desarrollan este ámbito en su cadena productiva.

El informe Indicadores Unesco de Cultura para el Desarrollo evalúa el caso de Ecuador a través de una metodología que establece la relación multidimensional entre la cultura y el desarrollo. Los 22 indicadores revisan economía, educación, gobernanza, social, género y patrimonio. A través de esto se considera qué factores impiden que el sector alcance su ‘potencial total’.¹⁹ Se destaca la posibilidad de acceso y la participación ciudadana en actividades culturales, incidiendo en aspectos como la baja asistencia a espacios de encuentro cultural fuera del hogar, como la visita a teatros, cines, conciertos, festivales de música, galerías, museos o bibliotecas. Según este informe hasta 2012, solo el 8,4 % de los encuestados dijo haber asistido a una actividad cultural fuera del hogar.

A pesar de que existe una evaluación positiva en el país considerando que «hay una buena base para el desarrollo»,²⁰ el informe apunta obstáculos persistentes en cuanto a la distribución de las infraestructuras culturales, lo cual «no solo limita el

18 El Ministerio de Cultura y Patrimonio convoca a fondos de fomento cada año; sin embargo, desde su implementación, las reglas y las modalidades han cambiado. Estos se entregan desde 2016. Véase Cultura y Patrimonio (2016). Último acceso: 1 de enero de 2021. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec>.

19 Unesco. *Indicadores de cultura para el desarrollo en Ecuador* (Quito: Unesco, 2013).

20 Unesco. *Indicadores de cultura para el desarrollo en Ecuador*.

espacio de acceso a la vida cultural, sino también desfavorece la producción cultural, la difusión y el disfrute de la misma». El informe hace un señalamiento hacia la necesidad de que el Estado genere un apoyo adicional para fomentar las industrias culturales a través de una diversificación de los programas de gestión cultural, «facilitando de esta manera el surgimiento de una clase dinámica cultural y el desarrollo de empresas e instituciones culturales competitivas y gestionadas con éxito».

Entre las recomendaciones que hace el informe de la Unesco está la implementación de carreras universitarias que permitan transformar «las capacidades artísticas y creativas en actividades, bienes y servicios económicamente viables y la gestión eficaz de las empresas culturales requiere considerar aspectos específicos de la cultura del sector». Esto, considerando que «la falta de formación en gestión cultural puede dificultar la aparición de una clase dinámica cultural y el desarrollo de empresas culturales competitivas».²¹

La educación artística se ofrece desde finales del siglo XIX en Ecuador, antes de que entrara en vigencia una buena parte de las políticas públicas que rigen en el país. Los indicadores de la Unesco arrojan un alto promedio, en comparación con el resto de la región.²² La encuesta del ILIA permite observar que el 25,94 % del sector que se dedica al trabajo del arte y la cultura tiene como forma de aprehensión del trabajo que desarrollan el 'autoaprendizaje'.

En Ecuador, gran parte de los títulos nacionales que se registraron entre 2018 y abril de 2020 se ubican en el campo de las ciencias sociales, educación comercial, periodismo, información y derecho (42 629 en 2019); les siguen las carreras en salud, bienestar y servicios sociales (18 147); en un tercer lugar se encuentran las carreras de educación (11 304); en cuarto lugar, las de ingeniería, industria y construcción (12 825); en quinto, las de ciencias naturales, matemáticas y estadísticas (7 263) y

21 Unesco. *Indicadores de cultura para el desarrollo en Ecuador*.

22 Este informe de la Unesco se elaboró dos años antes de la creación de la Universidad de las Artes, en Guayaquil, donde hasta diciembre de 2019 se graduaron a 111 estudiantes, que hicieron sus estudios desde el inicio en la institución.

en sexto lugar, las de arte y humanidades, con 3 796 registros el último año regular de clases presenciales, 2019.²³

REGISTRO DE TÍTULO UNIVERSITARIO POR RAMA DE CONOCIMIENTO

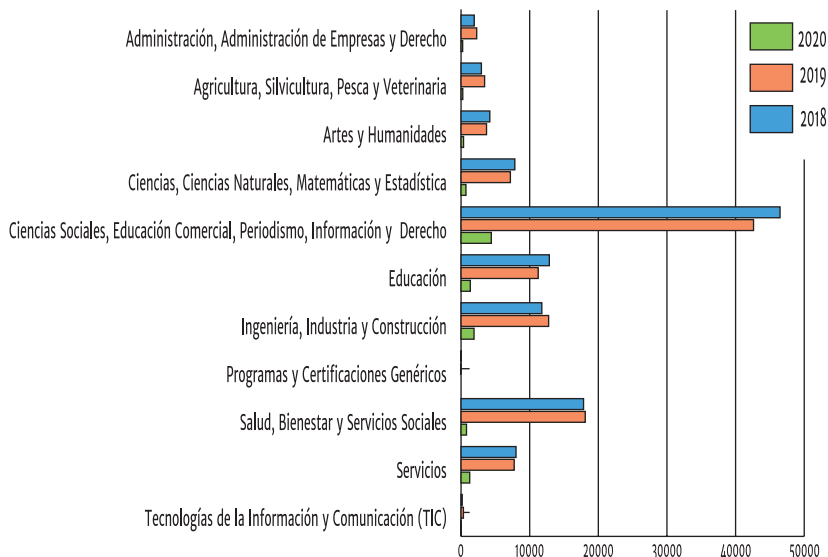


Ilustración 1: Registro de títulos universitarios por rama de conocimiento en 2020 (gris), 2019 (naranja) y 2018 (azul). Elaborado por la autora. Fuente: Senescyt.

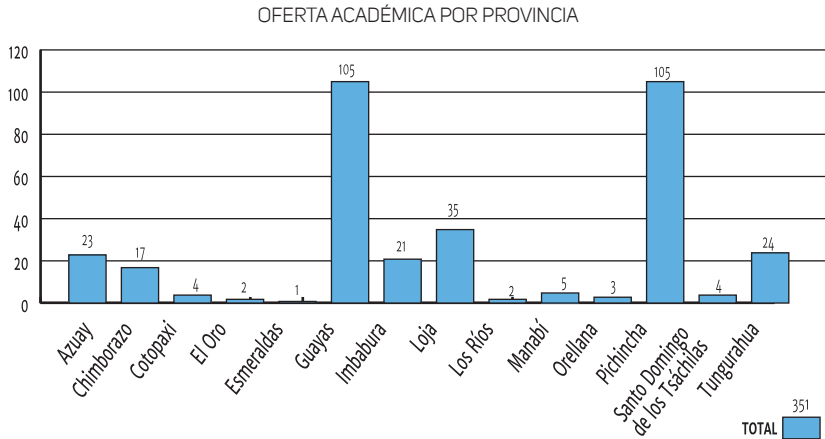
Hasta el 30 de marzo de 2020 la oferta académica en Ecuador en artes y humanidades disponía 360 opciones en tercer nivel, ya fuera en conservatorios, institutos tecnológicos y universidades.²⁴

En los últimos ocho años la cantidad de títulos registrados en artes ha variado, sin fluctuación creciente (ver ilustración 1), y durante 2020 se presentó el registro más bajo de los últimos tres años, cifra que posiblemente esté influenciada por la pandemia de COVID-19. A esto se suma que la mayor cantidad de ofertas educativas, en general, se concentran en las provincias de Guayas y Pichincha. A pesar de que los datos que presen-

23 Cfr. Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación – SENESCYT. “Registro de títulos por campo de conocimiento” (Estadístico, Quito: 2020).

24 SENESCYT. “Registro de títulos por campo de conocimiento”.

ta la autoridad encargada del tema no permiten diferenciar las líneas específicas de la oferta.



¿Educación vs. formalidad?

«Podemos sostener que entre el auge de la oferta cultural y la construcción y formación de público existe una gran brecha».²⁵ Esto lo sostienen las investigadoras y docentes en artes Anamaria Garzón y Gabriela Montalvo, ambas entrevistadas a inicios de 2021 para la realización de este artículo. Por otro lado, Cartagena sostiene:

[...] son de diversa índole los factores que están influenciando la creciente oferta universitaria, tales como: la demanda de especialistas en diferentes ámbitos del trabajo cultural, incrementada por la creación del Ministerio de Cultura (2007); el requisito de titulación a cuarto nivel para el ejercicio de docencia universitaria; la profusa demanda y oferta de eventos culturales, de la mano con la apertura de nuevos espacios; la recuperación de manifestaciones culturales ancestrales, tradicionales y populares; los diálogos entre las artes y las ciencias sociales; la

²⁵ María Fernanda Cartagena. “Arte, educación y transformación social”. *Index. Revista de arte contemporáneo* (Quito: Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 2015).

creciente producción de manifestaciones interdisciplinarias; la reactivación del mercado del arte y la emergencia de las industrias culturales, y además la necesidad de trabajadores creativos y flexibles a tono con el capitalismo cognitivo globalizado.²⁶

Garzón cuestiona la necesidad de que exista una estructura de formalidad en el terreno de las artes, en cuanto al ámbito que esta requiere del Estado vinculada con políticas públicas que habiliten su acción. Piensa que, en la mayor parte de las ocasiones, quienes deciden en el ámbito público no son necesariamente los artistas, sino académicos —en ocasiones— y políticos —la mayoría de las veces— que se sientan a discutir por un campo del que muchas veces no participan.

Considera que de una manera u otra los artistas van a seguir existiendo. En la misma medida, se cuestiona que esta formalidad dependa de la academia, pues piensa que con o sin un espacio en el cual las personas puedan profesionalizarse, el arte va a seguir su curso. Piensa más bien en que las academias de arte deben diversificar sus campos de acción para el mundo laboral. «No todos los que se gradúan van a trabajar como artistas».²⁷

La existencia de artistas capaces de establecer vínculos con el público, posiblemente sea una razón de desarrollo de un mejor entorno para el ejercicio de las prácticas culturales, algo que piensa que, en definitiva, no está mediado por la educación. Para Garzón, lo que sí debe ofrecer una academia en artes es la posibilidad de que sus graduados piensen en soluciones creativas en las distintas ramas en las que se desenvuelvan, «eso sí que puede hacer un artista, pensar de manera creativa».²⁸ Para la autora, los sistemas de gestión de artes deben trabajar la administración cultural, la producción de sus eventos y diversificar.

26 Cartagena, “Arte, educación y transformación social”.

27 Ana María Garzón. Entrevista de Jéssica Zambrano. 17 de diciembre 2020.

28 Garzón, Entrevista de Jéssica Zambrano.

[...] todos quieren ser Picasso y lo que están teniendo es privilegiado. Hay muchas distinciones en nuestro circuito, que es muy chiquitito. Esto es necesario de revisar para tomar medidas sobre cómo hacer que florezca y tejer redes, el aprendizaje de arte es un insumo intelectual para hacer otras cosas.²⁹

Formación y acción

La posibilidad de que existan mejoras en cuanto a la toma de decisiones políticas para los artistas podría concretarse una vez que se cree un entorno adecuado para el ejercicio de sus actividades y pueda evidenciarse en materia económica. La academia y la oferta de nuevas carreras de especialidades en las distintas cadenas de valor de lo que podría ser una industria cultura podría incidir en una visión más amplia y objetiva sobre los requerimientos del sector.

Gabriela Montalvo coincide con este criterio cuando dice que no ve la necesidad de que un artista sea un profesional en cuanto al desarrollo de su actividad creativa. Piensa que un título más bien lo habilita para aplicar a trabajos formales. «En ese sentido es importante lo que hace la UArtes en reconocer la trayectoria, pero como para desarrollar tu actividad artística y creativa no me parece necesaria».³⁰ Lo que sí considera Montalvo es que «hace falta desarrollar la parte técnica de la industria audiovisual, por ejemplo. En todas las etapas de producción se minimiza la formación técnica. La precariedad no depende de los estudios», reitera.

La economista y experta en el ámbito cultural distingue las categorías de la informalidad del sector al decir que esta tiene que ver con la forma en la que una persona realiza su trabajo, y se convierte en precario por el tipo de relación que tiene con su empleador. Otra forma de definirla es cuando se considera o no dentro de las estadísticas económicas.

²⁹ Garzón, Entrevista de Jéssica Zambrano.

³⁰ El Consejo de Educación Superior en su artículo 10 habilita el reconocimiento o la validación de trayectoria de un artista una vez que su gestión pueda ser comprobada por años y méritos de su trabajo. Esta medida se ha aplicado desde 2016.

Los artistas se quedan fuera de los registros de actividades económicas porque no realizan su trabajo de manera que tributen, no lo hacen de la misma manera que otros comerciantes y las actividades artísticas no están todas en las clasificaciones industriales, no están todas en el SRI.³¹

Este es el criterio del historiador de arte Rodolfo Kronfle, cuando en una entrevista con Diario *El Telégrafo* afirmó que:

[...] este país no tiene una tradición intelectual y pedagógica suficientemente consolidada, peor en este campo (el arte), como para haber planteado semejante proyecto (Universidad de las Artes). Un cacique de tribu exigiendo pirámides. Los actores del medio son cautos con lo que dicen porque siempre se tiene la esperanza de un cachuelo o una chambita; la independencia de pensamiento tiene demasiadas restricciones por asuntos pragmáticos de supervivencia, esto pasa en todos los órdenes de la vida.³²

Sin embargo, en el caso de la Universidad de las Artes, que ofrece un modelo de educación pública en artes, plantea una posibilidad de ejercicio laboral que se deshace de los modelos nacionalistas que planteaba la FAUCE en sus inicios, para ejercer una producción dentro de otros ámbitos de la cadena laboral, a pesar de que en muchos casos no se considera la administración de espacios culturales concretos, que es una de las carencias del sector.

Durante la Conferencia Mundial sobre la Educación Artística organizada por la Unesco, realizada en 2006, en Portugal, se estableció una Hoja de Ruta con objetivos, conceptos y recomendaciones dirigidos al afianzamiento de las capacidades creativas y sensibilización cultural en el siglo XXI. Este documento se concentra en las estrategias necesarias para promover la educación artística en el entorno de aprendizaje formal y no formal, inclusión indispensable para mejorar la calidad de la educación. Entre sus objetivos están:

31 Gabriela Montalvo. Entrevista de Jéssica Zambrano. 1 de enero de 2021.

32 Rodolfo Kronfle. "La revolución será instagrameada". Entrevista de Jéssica Zambrano. 8 de febrero de 2016.

- 1) «Garantizar el cumplimiento del derecho humano a la educación y la participación en la cultura», en diálogo con las declaraciones internacionales sobre el derecho universal a una educación integral.
- 2) «Desarrollar las capacidades individuales», entendidas como el potencial creativo de toda persona, y el rol que las artes cumplen al estimular procesos relativos a la iniciativa, lo emocional, la reflexión crítica, lo cognitivo, la libertad de acción y pensamiento, entre otras capacidades necesarias para enfrentar los retos de la sociedad actual.
- 3) «Mejorar la calidad de la educación» implica poner a la persona que aprende y a su contexto como prioridad, mientras se promueve la inclusión social y los derechos.
- 4) «Fomentar la expresión de la diversidad cultural», es decir, reconocer las prácticas culturales y manifestaciones artísticas de las diferentes culturas y la necesidad de preservarlas y fomentarlas.

Los datos, dado que nunca están aislados, plantean algunas soluciones. La Encuesta del ILIA da varias luces sobre campos institucionales, en el marco legal del Estado, que podrían fortalecerse para la vida de los y las artistas. Estas van desde las garantías sociales, que tienen que ver con el ejercicio de su práctica, así como con su formación. Las leyes que se fijen en el país deben garantizar una relación entre el fortalecimiento del sector, con la posibilidad de que los profesionales diversifiquen sus campos de acción y cuenten con mejores herramientas para ejercer su profesión en artes.

La academia especializada en artes podría vincular todas las esferas necesarias de la sociedad para habilitar nuevos discursos y descentralizar el área de conocimiento y acción en el que se desarrolla la gestión y educación artística. Si bien varias de las iniciativas que rigen en la actualidad a través de políticas públicas en artes se gestaron desde discursos ideológicos, como

ocurrió con la Casa de la Cultura, la demanda y la activación que existe en el sector debe ser una razón que pueda replantear los modelos de gestión y educación en artes.

La academia debe desarrollar alternativas para el fortalecimiento de un sector en el que los derechos culturales de los ciudadanos sean prioridad, así como de quienes lo ejercen y, con ello, viabilizar su producción y la posibilidad de acercamiento al público en una actividad de manera ininterrumpida.

La falta de incentivo para conectar al público con el espectáculo artístico pasó factura para la vida de los artistas durante el confinamiento, a pesar de que desde hace más de media década se ha demostrado que pensar en la producción masiva y su posibilidad de difusión no es la única clave para que las ideas que se tejen en este territorio resulten fértiles y trasciendan fronteras. Sin duda, una posibilidad de conectar el terreno artístico con nuevos públicos es mejorar el acceso a la educación en artes, darles incentivos a sus productores y garantizar que los espacios culturales empiecen a coparse de profesionales, permitiendo crear políticas públicas con mejores procesos y que al mismo tiempo incidan en la necesidad de formación y capacidad de ejercicio en el plano laboral.

Referencias bibliográficas

- Casa de la Cultura. 1944. <https://n9.cl/bu129>.
- Cultura y Patrimonio. 2016. Último acceso: 1 de enero de 2021. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec>.
- Cartagena, María Fernanda. “Arte, educación y transformación social”. *Index. Revista de arte contemporáneo*. Quito: Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 2015.
- Garzón, Ana María. Entrevista de Jéssica Zambrano. 17 de diciembre 2020.
- Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes. “Resultados de la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura”. Guayaquil: Universidad de las Artes, 2020.

- Kronfle, Rodolfo. “La revolución será instagrameada”. Entrevista de Jéssica Zambrano. 8 de febrero de 2016.
- Montalvo, Gabriela. Entrevista de Jéssica Zambrano. 1 de enero de 2021.
- Moreno, Lenín. “Decreto Presidencial 1017”. Presidencial: Quito. 2020.
- Oleas, María del Carmen. *El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)*. Tesis doctoral, Quito: Flacso. 2018.
- Rosado Valencia, Erika Johanna. *Construyendo la “Pequeña Nación”: El discurso cultural de Benjamín Carrión y su influencia sobre las artes plásticas (1941-1957)*. Quito: Flacso, 2016.
- Tinajero, Fernando. *Nueva Historia del Ecuador* vol. 11 Época Republicana V. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996.
- Unesco. *Indicadores de Cultura para el Desarrollo en Ecuador*. Quito: Unesco, 2013.
- Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación. “Registro de títulos por campo de conocimiento”. Estadístico, Quito: 2020.

Grupos de teatro universitario, agentes dinamizadores del aprendizaje no formal en artes escénicas

Janina Suárez-Pinzón

Docente - Periodista cultural
Universidad de las Artes, Ecuador
janina.suarez@uartes.edu.ec

Resumen

La realidad del teatro universitario no es ajena al contexto social ecuatoriano donde se ha evidenciado una situación económica precaria en las y los artistas. Nuestra investigación, de carácter cualitativo, inicialmente dará cuenta de entornos educativos no formales disponibles en Guayaquil para las artes escénicas; luego nos concentraremos en los grupos de teatro universitario Arawa y Katharsis para contrastar la dependencia institucional y su actividad casi evangelizadora para integrar orgánicamente una cultura humanística en el estudiante universitario, promoviendo la aparición de *amateurs* y dejando abierta la posibilidad de decidirse por una profesionalización del teatro. Todo esto posiciona al teatro universitario como catalizador de la transmisión y producción de saberes en universidades que no se especializan en educación artística y donde la acción extracurricular cobra protagonismo por ser un indicador de evaluación para el aseguramiento de la calidad de la educación superior.

Palabras claves: teatro universitario, educación no formal, artes escénicas, aficionados.

TITLE: University theatre groups as Performing Arts dynamic agents of non-formal learning

Abstract

University theatre's reality is not unaware of the Ecuadorian social context, where there has been evidence of a precarious economic situation in artists. Therefore, our qualitative research will initially account for non-formal educative environments available in Guayaquil for performing arts. Taken, we will focus on Arawa and Katharsis university theatre groups to contrast institutional dependence and its almost evangelizing activity to organically integrate a humanistic culture in university stu-

dents, promoting the appearance of amateurs and opening the possibility of opting for theatre professionalization. All this positions university theatre as a catalyzer of transmission and production of knowledge in universities non-specialized in arts education and where extracurricular action gains prominence as an assessment indicator for higher education quality assurance.

Keywords: university theatre, non-formal learning, performing arts, amateurs.

Preámbulo

Cuando en julio 2020, durante el periodo de cuarentena, se divulgaron los resultados de la encuesta nacional *Medición de condiciones laborales e ingresos de trabajadores de la cultura*¹ se dio pie a una reflexión sobre lo que sucede con el sector artístico y cultural del Ecuador. Nuestro artículo se orienta a las formas y fuentes de aprendizaje y de profesionalización como una antesala para mostrar entornos educativos no formales para las artes escénicas en Guayaquil. Será a través de los grupos de teatro universitario que problematizaremos su relevancia en la escena local y dentro de las instituciones de educación superior que los albergan.

Emprendimientos de educación no formal

El punto de partida de los entornos educativos no formales en Guayaquil es percibirlos como emprendimientos impulsados por actores o actrices que comparten sus saberes. Maestras y maestros que convocan a talleres y cursos de teatro y actuación, presenciales o virtuales, apostándole a la flexibilidad horaria, al pragmatismo y a la síntesis de nociones básicas que serán explicadas durante un tiempo promedio de un trimestre, con un costo aproximado de 50 dólares mensuales.

Véase por ejemplo lo ofrecido por TV Academia de Famosos² en sus laboratorios realizados a través de WhatsApp con

1 Estudio realizado entre abril y julio 2020 por el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA.

2 Recuperado de <http://tvacademiadefamosos.com/>

Marcelo Gálvez.³ En el pensum constan actuación para teatro, cine y TV, expresión corporal, análisis de texto, construcción psicofísica del personaje, estructura dramática, improvisación, vocalización, principios de producción, diseño básico de vestuario, maquillaje y escenografía, narración oral y pantomima. Todos estos contenidos se aprenden en sesiones de dos horas diarias, los siete días de la semana, por un lapso de tres meses.

Una segunda alternativa en la ciudad es Black Box⁴ Sala Taller de Actuación bajo la dirección de Andrés Garzón,⁵ quien ofrece talleres prácticos de enseñanza continua, desde 2014, con la misión de ayudar a que las personas que intentan acceder a los medios audiovisuales no se expongan al ridículo por el desconocimiento de técnicas actorales. La meta es formar actores y actrices de calidad que dejen de ser mano de obra barata y manipulable de las productoras, y que descubran sus talentos para desarrollar orgánicamente sus interpretaciones.

La tercera alternativa es la Escuela de Formación de Artistas – EFA⁶ que dirige Christian Cabrera⁷ desde fines de 2015. En cada trimestre se repasan las acciones físicas de Stanislavski, Chejov, Meisner, Adler, Serrano; además, se ejercita la desinhibición, desenvolvimiento escénico, creatividad, imaginación, desarrollo de la personalidad y tácticas para afrontar un casting

3 Actor director y productor artístico en radio, teatro y televisión. En 1976 incurrió en talleres en el teatro “El Juglar”. Para 1982 fundó junto a Oswaldo Segura y Rossana Iturralde el Teatro La Mueca. En 1983 integró la Compañía de Comedias de Elsy Villar y Raúl Varela. En 1984 integró el TUC (Teatro de la Universidad Católica de Guayaquil). En 1986 creó Teatro Propuesta Epidauro. En 1989 integró el elenco de la Alianza Francesa de Guayaquil. En 1992 formó parte del Club de Actuación Teatral de Guayaquil dirigido por Raúl Varela.

4 Recuperado de <https://teatroblackbox.com/quienes-somos/>

5 Actor de teatro y televisión que integró el grupo teatral La Mueca en la década de los 80, lo que le permitió participar en el *Show de Felipe* en TC Televisión, *Mis adorables entenados con billete* y *Súbete a mi taxi* de Telesistema y *De la vida real* y *Visa para un sueño* de Ecuavisa. Otras producciones en las que intervino fueron *Solteros sin compromiso* y las novelas *Amores que matan* y *El cholito*. Fue director del programa *Puro teatro* de GamaTV.

6 Recuperado de <https://www.facebook.com/Escueladeformaciondeartistas>.

7 Licenciado y profesor de teatro de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo de Argentina. Es director de Clou Teatro, agrupación creada en 2010 conjuntamente con María Triviño, que está dedicada a la producción de obras de teatro, festivales culturales y a la formación de actores a nivel nacional. Fue parte del grupo Kurombos cuando era estudiante en 1997.

de televisión. EFA tiene por eslogan «no formamos extras, formamos actores» y vende la promesa de un contacto directo con productoras de televisión aliadas.

Indistintamente de las razones por las que se eligen cursos de educación no formal y de las metodologías de trabajo que se aplican, es posible nombrar como actores o actrices a las personas que logran culminar este tipo de aprendizaje. Cómo podría garantizarse que tuvieron una preparación rigurosa con un constante entrenamiento de la técnica y estilos teatrales para que su cuerpo, voz y emociones sean perfeccionadas, y que hayan absorbido conocimientos teóricos de lecturas o investigaciones diversas. Serán legitimados aquellos aprendices que dan continuidad a sus estudios no formales con miras a profesionalizarse.

Tomemos en cuenta que existen tres modalidades educativas: la educación formal que está regulada y normativizada por el sistema escolar, la misma que es certificada y concluye con titulaciones. En segundo lugar, está la educación no formal, donde el aprendizaje no está regulado ni estructurado oficialmente mediante legislaciones para obtener un título reconocido. Y, la educación informal alude a un aprendizaje que se obtiene de forma no intencionada en diferentes actividades cotidianas.⁸

Sin duda, en Guayaquil la pelea es el derecho a vivir del arte superando esa visión que todo debe sostenerse desde el voluntarismo o del apoyo de benefactores. La autogestión es la estrategia de financiamiento para los emprendimientos, a pesar de que fracasen por la imposibilidad de cubrir costos de mantenimiento o del (sub)alquiler de los espacios, salas o locales. Como es evidente, algunos espacios se conciben como negocio, de acuerdo con una investigación de Sebastián Zambrano (2019):

Los entornos suponen que sus posibilidades fácticas dependen casi exclusivamente del talento, el tiempo, la voluntad,

8 Andrea de Pascual y Carmen Oviedo (coords.). "Cartografías en arte+educación" (Madrid: Pedagogías Invisibles y Fundación Daniel & Nina Carasso, 2018): 60.

el ingenio y la capacidad multidisciplinaria (gerencial, financiera, legal, administrativa) de sus administradores (en su mayoría artistas de formación, al margen de un conocimiento formal y una lógica de negocios, y con trabajos paralelos al que realizan en los espacios), con todas las ventajas y desventajas que esto podría conllevar.⁹

Conviene revisar el reporte *Global Entrepreneurship Monitor Ecuador 2019/2020* -GEM para percibir el impacto inmediato de COVID-19 en las empresas de turismo y entretenimiento, y las especificidades del perfil de una persona emprendedora promedio:

Es predominantemente hombre, de entre 25 y 44 años, con educación básica completa, auto empleado y gana entre 1 y 2 salarios básicos unificados. Hasta 2018 se identificaban como oportunidad y necesidad un emprendimiento ahora se han desagregado las motivaciones en: (a) marcar una diferencia en el mundo; (b) acumular gran riqueza o incrementar los ingresos personales; (c) continuar una tradición familiar; y (d) ganarse la vida porque el empleo es escaso.¹⁰

En dicho documento se vislumbra una esperanza con la aprobación de la Ley Orgánica de Emprendimiento e Innovación, vigente desde febrero de 2020, cuyos ejes principales son la implementación de las Sociedades por Acciones Simplificadas, así como la creación del Registro Nacional de Emprendedores y de fuentes alternativas de financiamiento (capital semilla, capital de riesgo e inversión ángel), la promoción de fondos de colaboración o crowdfunding y reestructuración de las empresas que tengan deudas con sus acreedores.

9 Zambrano, S. *Caracterización de Espacios Culturales Independientes - ECI en Quito y Guayaquil*. Texto inédito, 2019.

10 Virginia Lasio, Adriana Amaya, Jack Zambrano y Xavier Ordeñana. *Global Entrepreneurship Monitor Ecuador 2019/2020* (Guayaquil: ESPAE, Escuela de Negocios de la ESPOL, 2020): 49.

Ocupación y formación en artes

Como trasfondo de lo expuesto están las cifras que revelan que artistas y creadores son autodidactas, sus prácticas no se apegan a los estándares de eficiencia exigidos por el mercado o a la acreditación académica de los programas de pregrado y posgrado; en otras palabras, subsiste una ausencia de profesionalización y quizá por eso son palpables deficiencias en la gestión, comercialización y distribución de sus creaciones. Como evidencia están los siguientes datos:

Un 25,94 % de trabajadores de la cultura se forman por autoaprendizaje, un 21,39 % por talleres y cursos, un 14,49 % por estudios con un maestro y un 8,61 % por transmisión de saberes familiares o comunitarios.¹¹

En contraste, sobre la educación formal en artes, datos provisionales del SIIC dan cuenta de que la preferencia para especializarse en profesiones relacionadas con el sector cultural alcanza un 3 %, lo que significaría que en promedio son reconocidos 3600 títulos en carreras de formación técnica, tercer y cuarto nivel de educación superior, en la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT), de acuerdo con un sondeo elaborado entre los años 2010 y 2018.

En otro tema, citamos los insumos obtenidos por la Subsecretaría de Artes y Creatividades, a través de consultorías y talleres de planificación con actores sociales de Cuenca y Guayaquil que sirvieron para conformar el proyecto “Ecuador Territorio de las Artes y Creatividades 2014-2017”. Lo que se determinó es que a nivel nacional las actividades teatrales que predominan son la creación de espectáculos, dirección y educación, tanto individual como grupalmente y que existe un total de 871 artistas escénicos que están concentrados en las provin-

¹¹ 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 (1), 4-35 (Guayaquil: Universidad de las Artes / ILIA, 2020): 12.

cias de Pichincha e Imbabura con 53,85 %, seguido de Manabí con 8 %, Guayas 7 % y Carchi 5 %. De entre la totalidad de artistas escénicos, un 82 % no tiene título.¹²

Es preciso señalar que de las estadísticas sistematizadas se enumeraron las siguientes problemáticas en el sector de las artes escénicas: escasa formación específica y sistemática, especialmente en los territorios; escasa profesionalización y ausencia de mecanismos de reconocimiento institucional social para la formación en espacios no formales (talleres de intercambio, laboratorios). Por estas razones, los procesos educativos y las capacitaciones son fraccionados, impidiendo dar continuidad o profundización a los lenguajes escénicos, lo que incide en los ingresos económicos debido a que los gestores están en el subempleo, mantienen falencias competitivas y sus productos artísticos son de baja calidad.¹³

Este diagnóstico resulta preocupante cuando se corrobora que la mayor ocupación de las y los trabajadores de la cultura está en las artes vivas y escénicas con un 26 %, mientras que las artes plásticas y visuales sumaron un 17 % y las artes cinematográficas y audiovisuales, un 13 %.¹⁴ Así también cuando apuntamos que en el año 2010 el MCyP concluyó que existían 145 carreras de arte, distribuidas en 41 universidades, 47 institutos técnicos y tecnológicos y siete conservatorios. La oferta de educación superior en artes del Ecuador se concentra en la Sierra con un 69,7 %, mientras que la Costa representa el 29,6 %, siendo las provincias de mayor concentración Pichincha y Guayas, respectivamente.¹⁵

Si solo en unos pocos polos económicos del país es factible una educación gratuita en artes, hablemos del proceso de validación de trayectorias profesionales iniciado en el año

12 Subsecretaría de Artes y Creatividad. "Ecuador, Territorio de las Artes y Creatividades 2014-2017" (Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2017): 27-28.

13 Subsecretaría de Artes y Creatividad, "Ecuador, Territorio de las Artes...", 59.

14 Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, "Resultados de la encuesta...", 11.

15 Santiago Campos. *La Universidad de las Artes en Ecuador: revolución o burocratización cultural* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador. Área de Estudios Sociales y Globales. Programa de maestría en Estudios Latinoamericanos Mención en Política y Cultura, 2016): 37.

2018 por la Universidad de las Artes –UArtes,¹⁶ cuya sede es Guayaquil. Esta institución ha concedido, hasta el año 2020, un total de 63 títulos de licenciatura, once de los cuales fueron para Creación Teatral. Uno de sus beneficiarios, Virgilio Valero supo explicarnos que es un derecho de los artistas ser reconocidos por el conocimiento adquirido y divulgado, más aún en el caso de las artes escénicas y en el teatro que han sido labores con escasa y reciente formación escolástica desde las universidades.

Creo que la titulación por trayectoria funciona más como una verificación y registro de la presencia artística, puesto que para obtenerla se debió demostrar y testificar documentadamente que el 50 % del tiempo ejercido correspondía a ejercicios pedagógicos. Hacia ese campo (lo docente) es el que apunta la titulación.¹⁷

La incógnita es qué cantidad de nuestros artistas están en condiciones de (de)mostrar un registro exhaustivo de obras o productos realizados durante su trayectoria, así como de sus posicionamientos sobre los métodos, técnicas y contenidos artísticos; más aún cuando por dedicarse a gestionar trabajos freelance no se incorpora en sus praxis la investigación.

Si la posibilidad de validación es baja, realizar una inversión de alrededor de 1500 dólares puede tornarse una disyuntiva para aquellas personas que viven el día a día, cuyas producciones están al margen de los circuitos oficiales, en espacios donde no se emiten certificados o diplomas ni donde la prensa hace cobertura de sus actividades para promoverlas en reseñas o críticas, lo que se simplificaría en una falta de relevancia.

16 El proyecto de creación de esta universidad fue gestionado por el Ministerio de Cultura (2013), quien en 2010 desarrolló un diagnóstico de las características de la educación superior en artes del país, en cuanto a la oferta, la demanda y el mercado ocupacional de los profesionales del sector. Sobre la base de este estudio se justificó la creación de una nueva universidad en la ciudad de Guayaquil. Cfr. Campos, *La Universidad de las Artes en Ecuador...*, 3.

17 Virgilio Valero. *Representatividad del grupo Teatro Ensayo Gestus en la praxis teatral guayaquileña en el período 1988-2015*. Tesis de maestría en Estudios del Arte (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2019).

Breve recuento del teatro en Guayaquil

Vamos a exponer algunos antecedentes de las personas y de los espacios que sustentaron el movimiento teatral en la ciudad para poder derivar en la historia de dos actores, Juan Coba y Gabriel Gallardo, quienes formaron grupos de teatro universitario. Así sabremos por qué han sido relevantes al tributar favorablemente en la evaluación de calidad de la educación superior.

Primero, no existían centros de formación actoral o dramática, por lo que el teatro guayaquileño, y por extensión el teatro ecuatoriano, fue influenciado por intelectuales y profesionales latinoamericanos exiliados por causa de las dictaduras. Nos referimos a María Escudero, Susana Pautasso, Arístides Vargas y Ernesto Suárez, de origen argentino, quienes dieron vida a los grupos Malayerba en Quito, La Trinchera en Manta y El Juglar en Guayaquil, este último que emerge por impulso del Centro Municipal de Cultura tras unos talleres impartidos en 1977.

Segundo, una nueva generación resultó del Concurso Nacional de Compañías de Teatro realizado en 1927, que produjo teatristas tales como Sixto Salguero y Francisco Villar. Salguero creó en tierras quiteñas el Teatro Experimental Universitario en 1955, en tanto que Villar fundó en 1958 el Teatro Experimental Universitario Ágora, adscrito a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guayaquil -UG.¹⁸ Para esa época, Guayaquil dejó de tener un rol vanguardista porque la vida teatral disminuyó ostensiblemente, situación que se corrigió en la década de 1970.¹⁹

Otros grupos que destacaron fueron los de Francisco Tobar y de Felipe Navarro, así como Barricada, Los Guayacanes, Daquilema, Huancavilca y Máscaras,²⁰ mientras que las instituciones que reavivaron el teatro fueron el Patronato Municipal de Bellas Artes, que organizó el Festival de Teatro de Guayaquil, y la Casa

18 Gerardo Luzuriaga. "La generación del sesenta y el teatro". En *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, N.º 34. Numéro consacré à l'Équateur (1980): 158.

19 José Vallejo. *El teatro de Pedro Jorge Vera y los orígenes del nuevo teatro ecuatoriano* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2015): 14.

20 El teatro en Guayaquil, Freddy Avilés Zambrano, 27 de marzo de 2019. Diario *El Universo*. Recuperado de: <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2019/03/27/nota/7253933/teatro-guayaquil>.

de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas – CCNG, donde existía la Escuela de Arte Dramática que sacó una promoción de actores profesionales. Para ese entonces, los espacios donde se daban las puestas en escenas eran la sala del Teatro Centro Cívico, del Teatro Candilejas, del Teatro Centro de Arte y la de Dos Carátulas.

En lo concerniente a este antecedente citaremos a Leyton, quien en su *Bosquejo y aportes para leer nuestro teatro universitario local* aclara:

El Teatro Experimental Universitario Ágora fue la primera escuela de teatro en la ciudad, no solo por su incansable actividad teatral sino porque su legado se extiende y se fortalece gracias a la continuidad y proyección que le dieron la mayoría de sus integrantes. Así, por ejemplo, el más reconocido integrante fue José Martínez Queirolo, quien fungió de dramaturgo del grupo. Luego dirigió el grupo de la Escuela Superior Politécnica del Litoral y fundó, en su propio domicilio, el grupo Dos Carátulas.²¹

Tercero, a partir de una investigación de Valero (2019) se desprende que el teatro en Guayaquil se encauzó hacia el consumo masivo para tener garantizados los ingresos con la taquilla; de igual manera existió una tendencia al teatro burgués para un público privilegiado y puestas en escena del teatro costumbrista de carácter popular sobre temáticas cotidianas. Valero subdivide el quehacer teatral en teatro de grupos, creadores individuales y compañías que se forman para proyectos específicos y los relaciona con unas etapas: el entusiasmo: 1988-1999; la supervivencia: 2000-2010; y diversidad de criterios y poéticas de transición: 2010 - actualidad.

La etapa del entusiasmo se debe al posicionamiento de grupos estables como El Juglar y el Teatro Experimental Guayaquil, también a la conformación de las agrupaciones que difunden su labor artística, crean y producen obras y for-

21 Cfr. Marcelo Leyton en Jorge Tigrero, Marcelon Leyton, Rosario Saona, Janina Suárez y Lorena Toro. *Voces del Teatro Universitario* (Guayaquil: Luna Nueva, 2020): 17.

man actores como Sarao, Gestus y Kurombos. Al respecto de la formación de actores, en el año 1993 el Teatro Centro Cívico ofrecía una Escuela de Teatro y paralelamente se había habilitado la escuela de la Facultad de la Comunicación Social – FACSO; otras entidades, como el Municipio de Guayaquil, implementaban concursos de literatura para incentivar la escritura teatral.

En la siguiente etapa, supervivencia, se inicia un teatro político no partidista y luego las propuestas escénicas se mezclan con danza aérea, telas, clown, impro, performance o microteatro. Como dato relevante, en el año 2000 la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil – UCSG y la Universidad de Especialidades Espíritu Santo – UEES lanzaron una oferta académica de pregrado en artes, mientras que en el año 2004 se creó el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador – ITAE con el respaldo del Banco Central del Ecuador – BCE. Finalmente, en la tercera etapa, resume las estéticas teatrales guayaquileñas en el *vodevil* (teatro de variedades, comedia burlesca y teatro popular) donde se hace hincapié en la preeminencia del teatro costumbrista, las manifestaciones experimentales y el apogeo del formato de microteatro. Para este periodo ya existiría la UArtes y desde 2019 saldrían promociones de licenciados en Creación Teatral.²²

Teatro universitario y formación de *amateurs*

Para definir al teatro universitario acudiremos a una antología escrita por Zapata (2012), quien lo define como aquel que se ha gestado y afianzado en los centros de educación superior, que tiene integrantes de diferentes carreras y edades, siendo grupos aficionados o profesionales cuya presencia es temporal. Es decir, se lo percibe como un espacio de creación y formación de públicos por su acercamiento a una comunidad estudiantil que desconoce o no suele asistir a funciones de teatro por iniciativa

22 Valero, *Representatividad del grupo Teatro Ensayo Gestus...*, 34–37.

propia. Las producciones universitarias suelen circular endógenamente, aunque su público no sea solo de estudiantes.

A pesar de que la naturaleza del teatro universitario sea lo *amateur* y lo inestable puede devenir un teatro profesional con dedicación, esfuerzo estético e investigación, tal vez impulsando que los montajes no duren solo la noche del estreno, sino que haya temporadas en cartelera. En este orden, el *amateurismo* es una premisa para la conformación del estudiante-actor; casi siempre la persona llega al teatro buscando un complemento y equilibrio psicoemocional que le permita relajar tensiones.²³ O sea, el teatro universitario se constituye en un factor motivacional sin precedentes que produce liberación a través del aprendizaje de dramatización, danza, voz, gesto o al descubrir la capacidad del trabajo grupal y de la improvisación.

Cuando en las universidades se convoca a los talleres de teatro o a hacer *casting* para integrar los elencos se generan diferentes niveles de expectativas en los jóvenes que deciden inscribirse. No contando conocimientos previos, se va dando un consenso entre directores y estudiantes para establecer una rutina adicional al tiempo de estudios sin que genere conflictos con la carga horaria, sino más bien que sea visto como un espacio de ocio serio.²⁴

A medida que avanza la convivencia en los grupos de teatro universitario se dan otras negociaciones para los montajes, para la definición de personajes y las apariciones en escena o tras el telón. Cada estudiante irá sopesando la recepción de la obra que interpretará, las asociaciones con otras estéticas que puedan servirle de referencia, se tornará más disciplinado, aprenderá a desfogar sus preocupaciones y revalorizará su entorno social: universitario y familiar.

23 Alain Chaviano. "El teatro universitario en Loja (Ecuador)". *Revista EAC*, N.º 4 (2015): 106.

24 Es la búsqueda sistemática de una actividad *amateur*, de voluntariado o de un *hobby*, porque da la oportunidad de adquirir habilidades, conocimientos y experiencias que han sido definidas, estandarizadas y aprobadas por artistas profesionales, lo que deja entrever que para adquirir conocimientos se recurre a un modelo tradicional de arriba hacia abajo. Cfr. Robert Stebbins. *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure* (McGill-Queen's University Press, 1 edition, 1992).

La perspectiva es que con el teatro se desarrollan habilidades cognitivas, psicomotoras y emocionales; no necesariamente se asume a la práctica teatral como un espacio para promover la ciudadanía ni se tiene conciencia que los grupos universitarios llevan a un estilo de vida que permite una comprensión panorámica de las artes escénicas, que forjan el talento artístico y que se convierten en lo más cercano a una escuela de teatro.

Tomemos en consideración las conclusiones que sirvieron para el Plan Nacional de Fortalecimiento del Arte y la Cultura 2017-2021 impulsado por el Ministerio de Educación. Entre las acciones estaba gestionar la apertura de carreras de formación artística de tercer nivel que contribuirían con un mayor número de docentes en artes y serviría para identificar la pertinencia de mallas curriculares del Bachillerato Técnico Artístico, permitiendo su contextualización acorde a la realidad de la población estudiantil. Esta sería la estrategia para promover la continuidad de los estudios en el nivel superior y la inserción laboral. Por otra parte, para potenciar el Bachillerato Complementario en Artes recomendaron revisar el Código de Trabajo, tanto en el aspecto salarial como de jubilación para los docentes de la rama artística, por considerarse una actividad en la que pierden sus facultades auditivas y la práctica docente pierde eficacia. Una última conclusión fue la promoción de actividades artísticas extracurriculares dirigidas a la solución de diversos problemas sociales.²⁵ Nos preguntamos si tras la apertura de la UArtes, sus graduadas o graduados se arriesgan al desarrollo creativo de propuestas teatrales nóveles para abrirse paso en el campo laboral.

De incrementarse la presencia de las artes en el sistema educativo y en las programaciones culturales será más factible el arraigo social del arte y la formación de públicos en el Ecuador. En palabras de Colomer (2020), el desarrollo progresivo de programaciones escénicas diversas y de los sistemas de acceso a la información y venta de entradas facilita la activación de la

25 Primer Conversatorio Nacional para el fortalecimiento del Arte y la Cultura en el sistema educativo ecuatoriano, realizado el 9 de marzo de 2018 en las instalaciones de la UArtes.

demanda y la formación de públicos regulares. Es evidente que la educación artística apuntala a *prosumers*, conocedores de expresiones artísticas ávidos de una participación cooperativa.

Teatro Arawa y Juan Coba

Entre los precursores del teatro universitario guayaquileño está el Teatro Arawa. A continuación veremos algunos hechos que corroboran lo señalado por la revista *El Apuntador*.²⁶

Desde la UG,²⁷ en 1983, Juan Coba creó la Asociación Nacional de Teatro Universitario y Politécnico del Ecuador - AN-TUPE con la intención de buscar estrategias para la subsistencia de los grupos teatrales dentro de las universidades, evitando su desaparición o que se dejara de financiar festivales y encuentros. Coba mencionó que si un grupo flaqueaba, la directiva se trasladaba al sitio para apuntalarlo porque la convicción era luchar por un espacio para la constitución integral del sujeto.²⁸ Otro reto común hasta el año 2012, que ANTUPE funcionó, era alcanzar un planteamiento serio en cuanto a la profesionalización de artistas escénicos.

El ímpetu político de Coba, para ese momento coordinador cultural de la Facultad de Psicología, se vio velado por acciones condescendientes del decanato de la UG que quisieron usar al Teatro Arawa y al grupo de música folclórica Amanecer para simpatizar con el estudiantado. Frente a ese dilema, Coba solo podía pensar en que se respetaran la autonomía, necesidades y deseos del estudiante y que se le ofrecieran herramientas para sensibilizarse y activar su criticidad. En consecuencia, vi-

26 Grupo Arawa. Revista *El Apuntador*. En: <https://www.elapuntador.net/portal-esecnico/grupo-de-teatro-arawa>

27 La UG se creó 1883 con la misión de generar, difundir y preservar conocimientos científicos, tecnológicos, humanísticos y saberes culturales de forma crítica, creativa y para la innovación social, fortaleciendo profesional y éticamente el talento de la nación y la promoción del desarrollo, en el marco de la sustentabilidad, la justicia y la paz.

28 Bertha Díaz. "Juan Coba: El teatro como cómplice de la emancipación". Diario *El Telégrafo*, 28 de noviembre de 2016. Recuperado de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/186/34/juan-coba-el-teatro-como-complice-de-la-emancipacion>.

vió un proceso de hostigamiento por el robo de instrumentos y materiales de trabajo de los grupos artísticos, y tenía prohibido el ingreso al predio universitario ante la sospecha de que quería promover un levantamiento estudiantil. Luego fue removido del cargo y lo asignaron como ayudante de la coordinación. Pese a todo Arawa no se disolvió, sino que siguió trabajando regularmente desde el barrio Mapasingue, al norte de Guayaquil, donde Coba había sido dirigente comunitario y podía contar con una casa para ensayos y montajes.

Coba, de profesión sociólogo, llegó a la práctica teatral al inscribirse en la escuela de teatro de la CCNG en la década de los setenta, que estaba dirigida por Marco Muñoz con el apoyo de Beatriz Parra, Dora Durango, Ana Miranda, Jorge Vivanco, Carlos Rojas y Hugo Salazar. Poco después que cerró la escuela en 1976 durante la dictadura militar, Coba se vinculó con la lucha organizada y terminó preso por supuesto entrenamiento guerrillero y adoctrinamiento comunista porque le encontraron libros de Augusto Boal y del revolucionario soviético Lenin.

No fue sino hasta el año 1996 que Coba llevó a cabo la primera edición del Encuentro Nacional de Teatro Universitario y Politécnico del Ecuador - ENTUPE, en su afán de propiciar una red de trabajo con grupos nacionales e internacionales, donde tuvieran un espacio pedagógico para recibir talleres y conferencias que favorecieran la profesionalización. ENTUPE incentivó la creación de nuevos grupos de teatro en las universidades, capacitó profesionalmente a los actores, directores y promotores de teatro y estimuló el trabajo investigativo de las producciones escénicas hacia una mayor calidad y presencia estética.²⁹

Entre los años 2003 y 2004, Coba recibió nombramiento como director del Teatro Universitario, por su antigüedad laboral su sueldo fluctúa entre los 1000 y 2000 dólares; logró que el Consejo Universitario le entregara un local ubicado junto al parqueadero de la Casona Universitaria para que fuera la sede

29 XIX Encuentro Nacional de Teatro Universitario y Politécnico. Diario *La República*, 23 de noviembre de 2015. Recuperado de <https://www.larepublica.ec/blog/cultura/2015/11/23/xix-encuentro-nacional-de-teatro-universitario-y-politecnico/>.

de Teatro Arawa y en paralelo organiza el Encuentro de Teatro en Comunidad –Entepola,³⁰ durante las fiestas patronales que se celebran cada julio. La dinámica del evento coorganizado por la comunidad del Guasmo Sur, quienes daban alojamiento a los grupos invitados, según Cobra:

Al comienzo los dirigentes nos pedían obras con las que la gente se ría porque tienen la visión de lo que ven en la televisión. Pensábamos que si cedíamos, ¿cuál era nuestro objetivo? Hubiera sido consumir lo mismo. Llegamos a la conclusión de que preferimos tener menos personas a hacer concesiones y que se replique lo mismo de siempre.³¹

Desde el año 2006 el elenco estable de Teatro Arawa lo conforman Juan Antonio Cobra (hijo), Aníbal Páez y Marcelo Leyton, quienes ejercen docencia en escuelas, colegios o universidades. La formación ecléctica y autodidacta de Arawa lleva a que su repertorio se inscriba en lo que Peter Brook llamó Teatro Tosco con lineamientos del Teatro Épico de Bertolt Brecht, el Teatro del Oprimido de Augusto Boal y la Creación Colectiva de Enrique Buenaventura y Santiago García. Así también, no le rehúye al ‘neoplanfleto’ conceptualizado como un teatro no solemne, con alto contenido dramático, en el que las máscaras y los muñecos son fundamentales.³²

Al transformarse en un grupo profesional, desde el año 2009 empezó a difundir convocatorias anuales para un Laboratorio de Teatro Universitario con el objetivo de llegar a un trabajo completo hecho con dramaturgias propias. El estudiantado participa desde la creación colectiva, entrelazando historias que escribieron, lo que da como resultado un ejerci-

30 Una réplica de un evento chileno que nació como herramienta de formación y transformación social, educativa y cultural para el pueblo en medio de la dictadura de Pinochet.

31 El Entepola lleva 13 años de teatro popular en el sur de Guayaquil. Diario *El Telégrafo*, 24 de julio de 2016. Recuperado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-entepola-lleva-13-anos-de-teatro-popular-en-el-sur-de-guayaquil>.

32 Manuel Morales. *La estética del teatro ecuatoriano de fines del siglo XX y albores del XXI vista a través de la producción escénica nacional*. Trabajo de titulación para la maestría en Actuación Teatral (Quito: Universidad Central del Ecuador, 2017): 75.

cio escénico al final de los seis meses, de mayo hasta noviembre, en que recibieron entrenamiento corporal, vocal, creativo y crítico.

El taller de teatro universitario es un aporte gratuito a la formación integral de la juventud de la UG. Al momento de las inscripciones del taller es usual que se enlisten entre 40 y 60 estudiantes, pero a medida que avanza el proceso solo tres o cuatro personas lo finalizan, las otras se convierten en un público cautivo.

Tengamos presente que la UG alberga a casi 67 000 estudiantes en diecisiete facultades y que ha vivido dos intervenciones por parte del Consejo de Educación Superior - CES en los años 2013-2016 y 2018 - hasta la actualidad, por presuntas irregularidades administrativas, académicas y financieras. La comisión interventora dejó entrever que el coro de jóvenes, el de niños, el de mujeres, la orquesta, el Instituto de Música y Teatro Arawa estaban en una situación irregular en el ámbito legal y jurídico a pesar de llevar treinta años operando en las instalaciones de la UG y recibiendo su financiamiento.

Fue a partir de 2013 que adscribieron a Teatro Arawa al Departamento de Vinculación a la Comunidad, luego al Vicerrectorado, hasta que determinaron que en el organigrama institucional haría parte de la Dirección de Arte, Cultura y Patrimonio, un área recién creada.³³ De este modo, Coba refirió que con la intervención Teatro Arawa perdió autonomía financiera, «tan solo tenemos para pagos de instructores de los talleres de teatro universitario».

Teatro Katharsis y Gabriel Gallardo

En el año 2007, Gabriel Gallardo tomó las riendas de Katharsis, un grupo de teatro que nació por iniciativa del estudian-

33 U. de Guayaquil regulariza agrupaciones culturales. Diario *El Telégrafo*, 7 de agosto de 2017. Recuperado de <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/u-de-guayaquil-regulariza-agrupaciones-culturales>.

tado de la Universidad Politécnica Salesiana - UPS³⁴ bajo el nombre de Caras Vemos, pero que rebautizaron para consolidar su identidad.

Katharsis es un grupo asociativo lúdico que acostumbra a manejar el humor desde la denuncia social; sus obras no se quedan en un solo género, están en permanente experimentación. Se podría decir que hacen teatro convencional adaptando obras de formato largo pertenecientes a dramaturgos ecuatorianos, en especial de José Martínez Queirolo - Pipo.

Gallardo comenzó su preparación en el año 2000 con un taller dirigido por Miguel Silva en la CCNG, esa etapa duró nueve meses, hasta que se constituyó el grupo de teatro Arutam, en el 2002, lo que le permitió cimentar su práctica teatral en los cinco años que estuvo activa la agrupación. Lo siguiente fue obtener un título como comunicador social. La madre de Gallardo era Teresa Cárdenas, integrante de Teatro El Juglar, quien tuvo entre sus maestros a Pipo. Por eso es que Katharsis organiza un festival llamado "Una cita con Pipo". Gallardo incluso tiene en mente concretar una antología de unas cuarenta obras no publicadas del autor. La influencia de Pipo, fallecido en 2008, es tal que su obra es recurrente en el repertorio, no solo de los grupos de teatro universitario sino grupos profesionales de Guayaquil. En su tesis de maestría Gallardo asevera:

La dramaturgia de Queirolo ofrece valiosas posibilidades en la educación para el teatro, pues posee valores potenciales para la formación artística, así como puede ser incluida como herramienta pedagógica. Es interesante su empleo en la tarea de acercar a los jóvenes al teatro, pues el conjunto de características de su estructura dramática matizada con humor facilita esta

34 Nació en 1994, cofinanciada por el Estado, teniendo la ciudad de Cuenca como sede matriz. Su misión es formar honrados ciudadanos y buenos cristianos, preferencialmente de los sectores populares, para contribuir al desarrollo sostenible local y nacional. A diciembre del año 2019, la UPS contó con una población de 26 433 estudiantes, de los cuales 25 332 pertenecen a las carreras de grado y 1101 profesionales como estudiantes de los programas de posgrado. De ese total, 8 658 estudiantes se ubican en la Sede Guayaquil.

labor y puede ser la puerta para explorar a otros autores con estilos más complejos.³⁵

De otro lado, la UPS cada cinco años promueve la Caravana Cultural, actividad que reúne a los grupos de Asociacionismo Salesiano Universitario - ASU que se trasladan a Cuenca, Quito o Guayaquil para mostrar sus habilidades de expresión artística cultural.³⁶ La ASU cumple un rol complementario en el proceso formativo, a través de estos espacios se promueven actividades de desarrollo académico, humano, vocacional, deportivo, comunicacional, cultural y sociopolítico. Los grupos ASU están integrados por 2606 estudiantes, de los cuales 682 están localizados en la sede Guayaquil, y disponen de 85 animadores entre todas las sedes. La UPS, al terminar su carrera universitaria, le entrega certificaciones de conocimientos, habilidades, capacidades, aptitudes y actitudes al estudiantado que ha logrado cultivar, desarrollar y compartir a través de su participación en el ASU por un lapso de al menos cuatro semestres académicos.

En concordancia con el reglamento del ASU, Katharsis debe tener un mínimo de cinco integrantes y al menos el 80 % del grupo debe corresponder a estudiantes de la UPS, además de participar y representar a la universidad. El grupo debe crear un ambiente grupal cálido, acogedor y alegre, apegado a un código de convivencia elaborado por sus integrantes. También ejecuta y evalúa una planificación en la que se impulsan actividades de autogestión de recursos económicos, y obligadamente hace una rendición de cuentas cada año. Por ejemplo, para las obras de Katharsis se cobraba de entradas, lo recaudado iba a una caja común para solventar futuros gastos como la adquisición de maquillaje. Detalló Gallardo en una entrevista personal:

35 Gabriel Gallardo. *Aproximación a la pedagogía teatral en la dramaturgia de José Martínez Queirolo*. Tesis de máster universitario en Estudios Avanzados de Teatro (La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja, 2020): 64.

36 Informe del rector, (2019): 93. Recuperado de <https://www.ups.edu.ec/documents/10184/25102/2019+Informe+del+Rector/474ed559-061a-4189-ba2f-6c318487888a>.

Nos ha tocado ir desde la preventa, hemos tenido la grata experiencia que algunos regresan. Creo que el público ha visto algo en nuestro trabajo que le ha gustado, siempre hemos manejado humor desde la denuncia social.

A pesar de que no se generaba lucro, la UPS recomendó que desde el año 2019 sea gratuito el acceso a las funciones, por lo que Katharsis espera que se les permita por ejemplo recibir donaciones de productos para distribuir en los proyectos sociales de la institución y así poner en valor el trabajo artístico. Gallardo esclareció el pacto de la UPS:

La universidad se toma muy en serio el área cultural; de hecho, es por un tema de creencia, el patrono de la institución Juan Bosco trabajó en lo que se llamaba “oratorios”, espacios para que los niños aparte de la formación espiritual y académica recibieran educación artística, era parte de lo que se conoce como “carisma salesiano” [...] De hecho, él es el santo de los actores.

El grupo Katharsis depende del área de las extensiones sociales en las que opera la Vinculación³⁷ con la Sociedad de la UPS y se encuentra adscrito al Departamento de Comunicación y Cultura. Dicha área recibe una asignación monetaria que distribuye entre todos los grupos. Antes de la pandemia, Katharsis recibía entre mil y dos mil dólares de ese presupuesto anual. Gallardo recuerda que, tiempo atrás, de esos fondos se pagaban los sueldos de los instructores pues no constaban en la nómina.

En la convocatoria del Taller de Introducción al Teatro que Katharsis lanza dos veces al año se inscriben hasta sesenta personas, destacando estudiantes de Comunicación Social; de ese conglomerado al menos dos personas se quedan para integrar el elenco, por lo general mujeres externas a la UPS, con inclinación por la actividad teatral, que desconocían dónde for-

37 Las líneas operativas de la Vinculación con la Sociedad son: a. Prácticas y/o pasantías preprofesionales. b. Formación y actualización. c. Servicios especializados. d. Movilidad estudiantil y docente. e. Redes de cooperación. f. Extensiones sociales (cultural, pastoral, proyectos).

marse gratuitamente, pues no tenían la posibilidad de costearse un taller de dos días que cuesta 300 dólares.

Durante el mes del taller se nivela a la persona en cuestiones básicas de la técnica, además de ejercicios lúdicos para generar conexión desde del juego teatral. Al cierre se pide generar un trabajo individual con base en unas propuestas determinadas que permite una primera experiencia con el público, simultáneamente se solicita un trabajo grupal basado en la creación colectiva. La fase siguiente es dedicarse al montaje de una obra. En esa convivencia con los antiguos miembros, las nuevas personas se van acoplando al elenco, dejan de sentirse ajenos y se crea una especie de segunda familia.

La mayoría de los diez integrantes de Katharsis se han graduado, algunos llevan entre seis y siete años en el elenco, tiempo durante el cual aprendieron a producir un espectáculo, desarrollando destrezas como el manejo del sonido, la elaboración del vestuario, el oficio de tramoyista, alternando con el uso de luces o la habilidad con el maquillaje, entre otras áreas.

En Katharsis cada año se dan al menos treinta funciones donde se alterna la presentación de unas cuatro obras, de las cuales dos fueron creadas por su director o por jóvenes del elenco. Cuando existe una invitación para festivales sus trabajos trascienden fronteras. El grupo acostumbra a observar los trabajos que se ofrecen en la ciudad para analizar y poder absorber ideas sin intentar minimizar las propuestas. Son conscientes de que un grupo sin actividad tiende a desaparecer.

Cada montaje demanda una dedicación de tres meses como tiempo mínimo, ensayando a diario, luego viene la promoción, en ocasiones a cargo de estudiantes de la UPS que colaboran como *community managers*. El reto mayor es consolidar un público para llenar la sala.

Como no siempre todo el elenco está en escena, Katharsis se maneja como una organización en la que cada quien tiene a su cargo una responsabilidad, excepto a quienes recién empiezan, no se les va a confiar tareas hasta que adquieran práctica y sepan lidiar con encargos más complejos.

Cuando trabajamos, la disciplina, la pasión y la entrega que exijo de los chicos es la misma que se le hace a un profesional, porque el esfuerzo a través de la práctica es la base de todo. Esto no es un juego o un pasatiempo, no es un club de amigos o de juegos.³⁸

El grupo no es una escuela de teatro, por eso no se puede hablar de formación profesional de actores cuando los integrantes del elenco no son perennes. Con los pocos que se quedan se puede seguir un trabajo comprometido que supere el juego dramático.

A manera de conclusión: lo cíclico

Por lo expuesto vemos que las formas y fuentes de aprendizaje y profesionalización en cultura siguen vinculadas con el autoaprendizaje, la realización de talleres y cursos o los estudios con un maestro. En una escala menor, en los grupos de teatro universitario germina el saber empírico de las artes escénicas, un estudiantado más sensible y empático con las prácticas artísticas.

Arawa y Katharsis hacen parte de instituciones de educación superior que no tienen carreras artísticas en su oferta académica; sin embargo, su estudiantado pasa por procesos formativos eficaces que les han permitido tomarse los escenarios. Son espacios inclusivos que poco a poco atraen a las autoridades de las universidades, públicas o fiscomisionales, porque encarnan indicadores para verificar el bienestar universitario.

En los grupos no hay apuros por saberse actores o actrices, lo que interesa es llegar a un aprendizaje progresivo en la medida en que cada estudiante sea guiado por una pasión y amor, que lo descubrió a través de los directores de teatro. Para los casos de jóvenes que afianzan su aprendizaje de teatro a lo largo del tiempo de su estancia en la universidad, conviene pensar si se inculca la investigación para que tengan la capacidad de ejecutar las acciones que requiere el hecho teatral

³⁸ Tigrero et al, *Voces del Teatro Universitario*, 78.

como actor, director, docente, técnico, productor, investigador, dramaturgo, trabajar bajo las estéticas existentes o crear estéticas propias.³⁹

Vemos la apertura para cultivar en cualquier espacio donde exista voluntad y compromiso una proximidad con el mundo del teatro, de allí la potencia de los grupos de teatro universitario que van quedando pocos. Frente a esto, el camino sería reconocer el aporte social y educativo del teatro universitario pues, al menos en Guayaquil, los grupos de teatro estarían arrinconados en el circuito artístico, la circulación de sus obras se limita al campus universitario y a veces a los festivales especializados. Nos preguntamos cómo insertar en el mercado la producción teatral universitaria, de forma tal que las obras hechas por el estudiantado tengan una cuota en las programaciones que coordina la Municipalidad, la Casa de la Cultura, el mismo Ministerio de Cultura o instituciones afines. Y cómo facilitar la circulación de los espectáculos escénicos en las escuelas y colegios, a nivel local y nacional. Precisamente, una investigación de Campos nos da pautas sobre esta limitación estructural dentro del sector para que este pueda generar una industria cultural:

Vinculación directa con el Sistema Nacional de Educación, para permitir que los productos escénicos tengan un circuito de difusión en centros educativos, apoyados con programas de mediación y desarrollo de capacidades artísticas en los niños y jóvenes. Este proyecto aportaría significativamente en dos aspectos, por un lado acerca el arte a la población que es público potencial y que se enriquece en su proceso de formación con otras formas de conocimiento como las que puede brindar la experiencia teatral significativa, cabe recalcar que no se trata de presentar una obra una vez al año, sino de un proceso permanente y prolongado. A su vez, esta política de formación de pú-

39 “Universidad de las Artes, profesionalizar a los creadores. Entrevista a Christian Cabrera”. Diario El Universo, 14 de abril de 2014. Recuperado de: <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/04/14/nota/2714931/profesionalizar-creadores/>.

blicos aportaría significativamente al posicionamiento de la actividad artística en el imaginario social y la valoración del trabajo actoral, puesto que se puede valorar solo aquello que se conoce.⁴⁰

Puede verse como obstáculo para los grupos de teatro universitario la falta de financiación y ayuda sostenida por las instituciones de educación superior, puesto que son dependientes del área de extensión universitaria. Dependiendo del organigrama de la institución se les categoriza como un servicio de la universidad cual si fuera un club para que sus estudiantes accedan a un pasatiempo, donde hagan un uso adecuado del tiempo.

En la Ley Orgánica de Educación Superior - LOES, aprobada en 2010, se determinó que, como requisito previo a la obtención del título de tercer nivel, los estudiantes deben acreditar servicios a la comunidad para beneficiar a sectores rurales y marginados de la población, si la carrera lo permite o prestar servicios en centros de atención gratuita. Además de la vinculación con la sociedad, las universidades tienen como funciones la docencia, investigación y gestión administrativa, para aportar al cumplimiento de los objetivos y políticas del Plan Nacional de Desarrollo.

En el marco del Sistema Interinstitucional de Aseguramiento de la Calidad - SIAC concebido en la Ley Orgánica Reformativa a la Ley Orgánica de Educación Superior - LOR LOES, publicada en 2018, creemos que dar cabida al grupo de teatro universitario les da un valor agregado en la evaluación, en especial con el estándar 19 correspondiente a Bienestar Estudiantil, que evalúa si la institución garantiza condiciones y ambientes apropiados para el bienestar del estudiantado, libres de violencia de cualquier tipo.

Cuando se habla de calidad de la educación superior debe pensarse en un conjunto de factores que inciden en la formación profesional, el desarrollo científico-tecnológico, la for-

⁴⁰ Santiago Campos. *Las artes escénicas en Quito: Análisis de las condiciones de producción de espectáculos independientes* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador. Comité de Investigaciones, 2019): 60.

mación de valores y su difusión social, y que se sustentan en el logro de estándares adecuados a sus fines, objetivos y metas consignados en la misión y el plan institucional de una universidad, de acuerdo con el Consejo Nacional de Evaluación y Acreditación de la Educación Superior - CONEA. Por lo que para una evaluación de la calidad deben reflejarse elementos medibles, equiparables, confrontables, confiables y pertinentes como la dimensión de Servicios de Atención Estudiantil, donde se observan todas las acciones tendientes a orientar y apoyar el bienestar y la formación integral de los estudiantes; que incluye becas, comedores, servicios de salud, actividades deportivas y culturales, etcétera.⁴¹

Tengamos presente que entre octubre de 2015 y enero 2016 la UPS intentó una autoevaluación de sus carreras de grado en el último trimestre del año, preocupada por el aseguramiento de la calidad y el mejoramiento continuo de la gestión institucional, siguiendo un modelo emitido por el Consejo de Evaluación, Acreditación y Aseguramiento de la Calidad de la Educación Superior - CEAACES que establecía cinco criterios: pertinencia, plan curricular, academia, ambiente institucional y estudiantes. Al ponderar al estudiantado se evaluaba la participación estudiantil en actividades complementarias, actividades vinculadas con la sociedad, tutorías, políticas de bienestar estudiantil, el proceso de acreditación de las carreras y su eficiencia académica a través de las tasas de retención y titulación.⁴² No obstante, este proceso no se completó por cuestiones coyunturales de país como el terremoto.

Según explicó en una comunicación personal Juan José Rocha, docente encargado del ASU en la UPS, este espacio que acoge, anima y coordina los diversos grupos de la universidad, entre estos el de teatro, no era tomado con importancia hasta que aparece en el criterio estudiantes.

⁴¹ Fernando Pesántez. *Indicadores de gestión y calidad en la educación superior. Un modelo de evaluación para la Universidad Politécnica Salesiana*. Tesis de maestría en Sistemas Integrados de Gestión de la Calidad, Ambiente y Seguridad (Quito: Editorial Universitaria Abya-Yala, 2011): 45.

⁴² CEAACES, 2017.

La presencia de un grupo de teatro en el seno universitario podría tributar si está dentro de un proyecto articulado a una línea de investigación o si está relacionado con un proyecto de vinculación, por lo que se enmarca en los indicadores de condiciones institucionales de Bienestar Universitario, tal como lo confirma en una comunicación personal Javier García, secretario de Aseguramiento de la Calidad Educativa de la UArtes:

Los grupos de teatro en las universidades nacieron como un espacio de esparcimiento, recreación alejado de lo curricular de los perfiles de salida de los estudiantes, ahora todos estos espacios están articulados e integrados a su formación, pues hoy en día es necesario desarrollar inteligencia emocional y además la utilización del cuerpo ya que es considerado como un elemento que genera bienestar, salud física, emocional y espiritual. Es un espacio de encuentro que permite interactuar con la comunidad universitaria, colocando en la agenda pública temas coyunturales o estructurales que abarcan lo social, cultural, ambiental y político, lo que permite un cambio de paradigmas y en el imaginario colectivo convocante.

Otra situación que enfrenta el teatro universitario es la limitada o nula presencia en los medios de comunicación, la oferta de sus contenidos se realiza desde las cuentas personales o *fanpages* de Facebook, es allí donde ganan visibilidad a partir de las noticias, promociones o fotos que son compartidas por sus integrantes o seguidores. La Sección Cultura o Intercultural y la Agenda Cultural de los medios impresos casi no dan atención, es escaso el espacio para los boletines de prensa, por recortes económicos no cuentan con personal para dar cobertura y seguimiento a festivales, mesas de diálogo, talleres, jornadas, encuentros y afines. También porque los periódicos tradicionales siguen una lógica de agendas y de coyuntura porque consideran a la cultura como algo accesorio asociado

con la farándula. Falconí⁴³ concluyó que las notas periodísticas de las páginas culturales son cortos informativos, se mezclan contenidos de farándula, lo que se publica corresponde a reseñas o textos de opinión, sin llegar a una crítica o valoración artística.

El impacto social y económico de la crisis del coronavirus afecta a las prácticas culturales ciudadanas porque no sabemos si se ampliará o no la brecha social, debido a las asimetrías en los procesos de acumulación de capital cultural y de acceso a recursos tecnológicos o educativos. Sería prudente tomar las sugerencias del profesor español Lluís Bonet dichas durante las Jornadas de Pensamiento Estratégico de Gestión Cultural La Plataforma Cultural Post-Crisis:⁴⁴

¿Qué misión deberían tener las políticas culturales ante la crisis? Acompañar unos profesionales y unas organizaciones en el umbral de la quiebra; salvaguardar aquellas experiencias más frágiles y relevantes del paisaje cultural post-crisis; apoyar aquellos proyectos o instituciones con mayor capacidad multiplicadora y sinérgica para el sistema cultural; y fortalecer los procesos de resiliencia de ciudadanos, entidades y profesionales.

En efecto, a la luz de la información oficial que aquí fue presentada son necesarias líneas de acción del Estado para que se remedie el tema de la precariedad laboral y la incipiente pro-

43 El perfil del periodista cultural guayaquileño no tiene la rutina de recorrido de espacios donde se representen obras artísticas. Por otro lado, tampoco se sienten capacitados para elaborar textos de mayor contenido que el que ya manejan. No creen dominar el lenguaje teatral de tal manera que les permita atreverse a emitir una crítica o formular una crónica o reportaje insertando algunos detalles propios de esta especialidad. Las consideraciones que se toman para la publicación son si la propuesta es nueva; si es una adaptación, qué es lo novedoso; si es una producción local o extranjera y, por último, qué propone esa dramaturgia. Pero también sería necesario comprender el trabajo de los intérpretes, el tiempo, los recursos, las técnicas, la ideología de la obra. Cfr. Maricarmen Falconí. *Análisis del tratamiento y jerarquización que dieron El Universo y El Telégrafo en la sección Cultura a los eventos locales de teatro en el periodo enero-julio del 2015*. Tesis de licenciatura en Comunicación y Periodismo (Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2016): 80-81.

44 Evento virtual realizado en julio 2020, con el auspicio de la Universidad Andina Simón Bolívar, la RED de Docentes de Investigadores de las Artes y las Culturas y la Escuela Andina de Desarrollo Cultural.

fesionalización de los y las trabajadores de la cultura. De igual manera, canalizar experiencias de semilleros como podrían ser los grupos de teatro universitario para debatir los sutiles límites entre el *amateurismo* y profesionalismo. Si se piensa que un practicante del teatro lo hace por amor al arte sin que le genere una fuente de ingreso, acaso este modelo no equivaldría al de actrices o actores profesionales que deben dedicarse a otros oficios para sobrevivir. Si los datos oficiales refieren una baja calidad artística, acaso nuestro teatro es *amateur* y requiere de un mejoramiento y complejidad.

Referencias bibliográficas

- Alzaga, Icíar. *Estudio comparado entre el modelo intermitente francés y el modelo español de contratación temporal de artistas en espectáculos públicos en el marco de la doctrina emanada del Tribunal de Justicia de la Unión Europea*. Fundación Alternativas, 2018.
- Campos, Santiago. *La Universidad de las Artes en Ecuador: revolución o burocratización cultural*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador. Área de Estudios Sociales y Globales. Programa de maestría en Estudios Latinoamericanos Mención en Política y Cultura, 2016.
- . *Las artes escénicas en Quito: Análisis de las condiciones de producción de espectáculos independientes*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador. Comité de Investigaciones, 2019.
- Colomer, Jaume. *Análisis de la situación de las Artes Escénicas en España*. Madrid: Academia de las Artes Escénica de España. Colección Libros de la Academia, 2020.
- Chaviano, Alain. “El teatro universitario en Loja (Ecuador)”. Ensayo. *Revista EAC*, N.º 4, 2015: 104-111.
- Carta Abierta Reunión Nacional por el Arte y la Cultura (2020). Recuperado de <https://www.primicias.ec/wp-content/uploads/2020/04/Acuerdo-Nacional-por-el-Arte-y-la-Cultura-1.pdf>
- Consejo de evaluación, acreditación y aseguramiento de la calidad de la educación superior. Articulación de procesos rectores en educación superior: aprobación y acreditación, 2017.

- De Pascual, Andrea y Carmen Oviedo (coords.). “Cartografías en arte+educación”. Madrid: Pedagogías Invisibles y Fundación Daniel & Nina Carasso, 2018.
- Falconí, Maricarmen. *Análisis del tratamiento y jerarquización que dieron El Universo y El Telégrafo en la sección Cultura a los eventos locales de teatro en el periodo enero-julio del 2015*. Tesis de Licenciatura en Comunicación y Periodismo. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2016.
- Gallardo, Gabriel. *Aproximación a la pedagogía teatral en la dramaturgia de José Martínez Queirolo*. Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro. La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja, 2020.
- Lasio, Virginia, Adriana Amaya, Jack Zambrano y Xavier Ordeñana. *Global Entrepreneurship Monitor Ecuador 2019/2020*. Guayaquil: ESPAE, Escuela de Negocios de la ESPOL, 2020.
- Luzuriaga, Gerardo. “La generación del sesenta y el teatro”. En *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, N.º 34. Numéro consacré à l'Équateur. 1980: 157-170.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Subsecretaría de Artes y Creatividad. “Ecuador, Territorio de las Artes y Creatividades 2014-2017”. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2017.
- Morales, Manuel. *La estética del teatro ecuatoriano de fines del siglo XX y albores del XXI vista a través de la producción escénica nacional*. Trabajo de titulación. Quito: Maestría en Actuación Teatral, Universidad Central del Ecuador, 2017.
- 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 (1), 4-35. Guayaquil: Universidad de las Artes / ILIA, 2020.
- Proyecto de Ley Orgánica Reformatoria de la Ley de Defensa Profesional del Artista, 2020.
- Pesántez, Fernando. *Indicadores de gestión y calidad en la educación superior. Un modelo de evaluación para la Universidad Politécnica Salesiana*. Maestría en Sistemas Integrados de Gestión de la Calidad, Ambiente y Seguridad. Quito: Editorial Universitaria Abya-Yala, 2011.

- Sistema Integral de Información Cultural. *ICCA e IFAIC: Tres años de fomento cultural (2017-2019)*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2020.
- *Las artes vivas y escénicas en el Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2018.
 - *Fondos de fomento cultural. Diagnóstico de los programas de asignación de fondos no reembolsables en el Ministerio de Cultura y Patrimonio*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2018.
- Stebbins, Robert. *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure*. McGill-Queen's University Press, 1 edition, 1992.
- Tigrero, Jorge, Marcelon Leyton, Rosario Saona, Janina Suárez y Lorena Toro. *Voces del Teatro Universitario*. Guayaquil: Luna Nueva, 2020.
- Valero, Virgilio. *Representatividad del grupo Teatro Ensayo Gestus en la praxis teatral guayaquileña en el período 1988-2015*. Tesis de maestría en Estudios del Arte. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2019.
- Vallejo, José. *El teatro de Pedro Jorge Vera y los orígenes del nuevo teatro ecuatoriano*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2015.
- Zambrano, S. *Caracterización de Espacios Culturales Independientes - ECI en Quito y Guayaquil*. Texto inédito, 2019.
- Zapata, Inés. *Antología del Teatro Universitario del Ecuador. Vivencias y aportes en el proceso de formación integral*. Riobamba: Imprenta Offset Fresval, 2012.

Educación artística y gestión cultural

Dimensiones que aportan en la empleabilidad del sector – cantón Loja

Carla García Marcelino

Directora de la Carrera Artes Escénicas
Coordinadora del Observatorio Cultural UTPL
Universidad Técnica Particular de Loja
csgarcia4@utpl.edu.ec

Isabel Álvarez

Investigadora del Observatorio Cultural UTPL
Universidad Técnica Particular de Loja
ilalvarez@utpl.edu.ec

Resumen

La ciudad de Loja es conocida como la cuna de artistas, por los múltiples personajes dedicados al quehacer cultural a lo largo de la historia y que en gran medida son parte del legado, para que en la actualidad se sigan cultivando varias expresiones artísticas. Sin embargo, la concepción y trabajo del gestor cultural no es suficiente, si a la par no existe una adecuada formación profesional, espacios laborales, políticas públicas y presupuesto adecuado que permitan impulsar la carrera y reconocer en este ámbito una oportunidad de crecimiento social y económico.

El presente trabajo pretende identificar precisamente los factores que inciden en el desarrollo de esta área, tanto en la educación artística como en la gestión cultural, enfatizando en la empleabilidad del sector, dado desde ámbitos públicos y privados, así como evidenciando las oportunidades, amenazas y debilidades en el contexto de la ciudad de Loja.

Para obtener esta información, la investigación basa su metodología en un enfoque mixto: cuantitativo con la aplicación de encuestas a la población de estudio, basadas tanto en el Censo del sector Cultural Institucional del Cantón Loja aplicado por el Observatorio Cultural UTPL, como en el Termómetro Cultural aplicado por el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura UArtes; y cualitativo, con

el análisis de documentos que complementan el estudio y permiten el cruce de información entre sí.

A partir de la aplicación metodológica se obtienen resultados relacionados con la necesidad de fortalecer el sector de la educación formal en el campo cultural, considerando que a partir de esta se podrían mejorar los escenarios de empleabilidad, a la vez que en la actualidad se denota que la formación artística tiene mayor espacio en el ámbito informal y, por lo tanto, quienes deciden involucrarse en el arte y sus diversas dimensiones combinan sus actividades con la formación formal convencional de otras disciplinas, así como las opciones de ingresos económicos, que se buscarán en más de una fuente.

Finalmente, se determina que existe un camino recorrido en el ámbito cultural y sus formas de expresión, pero no es suficiente, por lo que surge la necesidad de reforzar el sector y potenciarlo al margen del crecimiento económico de cada país, fortaleciendo la denominada economía naranja y las implicaciones que esta dispone.

Palabras claves: educación, gestión cultural, arte, empleabilidad, profesionalización, economía naranja.

TITLE: Art education and cultural management. Dimensions that contribute to the employability of the sector - cantón Loja

Abstract

The city of Loja is known as the cradle of artists, due to the many characters dedicated to cultural work throughout history and who are largely part of the legacy, so that various artistic expressions continue to be cultivated today. However, the conception and work of the cultural manager is not enough, if at the same time there is not adequate professional training, work spaces, public policies and adequate budget that allow promoting the career and recognizing in this area an opportunity for social and economic growth.

The present work aims to identify precisely the factors that affect the development of this area, both in artistic education and cultural management, emphasizing the employability of the sector, given from public and private spheres, as well as highlighting the opportunities, threats and weaknesses in the context of the city of Loja.

To obtain this information, the research bases its methodology on a mixed approach: quantitative with the application of surveys to the study population, based both on the Census of the Institutional Cultural Sector of the Cantón Loja applied by the UTP Cultural Observatory, and on the Thermometer Cultural applied by the Observatory of Politics and Economy of Culture UArtes; and qualitative with the analysis of documents that complement the study and allow the crossing of information between them.

From the methodological application, results related to the need to strengthen the formal education sector in the cultural field are obtained, considering that from this the employability scenarios could be improved, while at present it is denoted

that Artistic training has more space in the informal sphere and therefore, those who decide to get involved in art and its various dimensions, combine their activities with conventional formal training in other disciplines, as well as economic income options, which will be sought in more than one source.

Finally, it is determined that there is a path traveled in the cultural sphere and its forms of expression, but it is not enough, so the need arises to strengthen the sector and promote it outside the economic growth of each country, strengthening the so-called orange economy and the implications that it has.

Keywords: education, cultural management, art, employability, professionalization, orange economy.

Introducción

La actividad investigativa que sirvió de base para identificar la importancia de estas dos dimensiones dentro del contexto ya mencionado fue orientada por la metodología de investigación de Smart Land,¹ en el sector de Investigación de la Coordinación de Vinculación de la UTPL, que promueve la gestión inteligente de territorios, fundamental para la toma de decisiones en torno a: planteamiento de políticas públicas, desarrollo de habilidades, profesionalización, definición y creación de fuentes de financiamiento, y creación de una cultura de emprendimiento e innovación. Estas características son pertinentes en la reflexión sobre empleabilidad del sector y directamente relacionadas con educación artística y gestión cultural.

Dado por finalizado el proceso investigativo, aunque los resultados presenten una infinita probabilidad de interpretación acorde a los intereses de cada época y contexto, el Observatorio Cultural UTPL seleccionó para el presente artículo algunos puntos de la dimensión 'educación', que puedan potenciar las habilidades y capacidades de innovación de cada actor en su ambiente de trabajo o en la creación de nuevos ambientes de trabajo. Valiéndose de la analogía de un antiguo proverbio que dice que «no siempre la buena semilla cae en terreno fértil», se considera que a veces el problema no está en preparar el terreno

¹ Smart Land UTPL (2021).

para la semilla, porque tal vez, en el actual momento económico y social de la humanidad, el hecho está en preparar la semilla sea cual sea el terreno.

En el presente trabajo se analizan tres dimensiones claves: la educación, la gestión cultural y la formación y empleabilidad en estas áreas, de acuerdo a los datos levantados por el Censo del sector Cultural Institucional del Cantón Loja, aplicado por el Observatorio Cultural UTPL; como del Termómetro Cultural, aplicado por el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura de la Universidad de las Artes. Los principales objetivos a analizar se encaminan por un lado en lograr identificar las demandas y necesidades del sector en materia de cultura, y, por otro, para inventariar e identificar a los actores culturales, determinar la infraestructura cultural existente y los insumos que el sector necesita para su actividad y para la naturaleza de productos que este genera.

Educación para el arte: analizando la fertilización del suelo

Atendiendo al planteamiento de la Unesco, la educación se presenta como:

[...] un mecanismo de desarrollo humano, inclusivo y sostenible [que] asume que las diversas competencias y conocimientos adquiridos a lo largo de todo el ciclo educativo tienen una función crucial en el desarrollo cultural, económico y social de un país.²

Además, posibilita la promoción de las sociedades del conocimiento, que son capaces de enfrentar los desafíos del futuro, con estrategias innovadoras, mejorando y cambiando su territorio, enfocadas en una política de paz.

² Unesco. *Culture for Development Indicators: Methodology Manual/UNESCO* (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y Oficina fuera de la sede de la Unesco, 2014): 48.

Al margen de las funciones señaladas y como objeto de la presente investigación, se hace énfasis en la educación para la cultura, que también responde a la educación artística. A decir de Estévez y Rojas, este tipo de educación apunta a «promover en los estudiantes el interés por la confluencia del patrimonio artístico universal, nacional y local con expresiones y valores tradicionales y más contemporáneos».³ De esta manera, el arte se transforma en un factor educativo que pretende cultivar la sensibilidad, desarrollar la perceptibilidad y servir de estímulo a la creación artística, con la finalidad de formar artistas sin descuidar otros ámbitos de la persona.

Esta dinámica e interrelación entre la educación y el arte compone un gran compromiso, considerando que el conocimiento se percibe como capital estratégico de valor para el desarrollo integral del ser humano. Este mismo capital también se percibe como materia prima de lujo en lo que se conoce por la sociedad del conocimiento. En este contexto, Butz afirma:

[...] la enseñanza del arte debe constituir la parte más importante de la educación elemental y aún de la superior, para que así sea posible conseguir una mayor cultura general y un más alto nivel mental en todos los estamentos de la sociedad actual.⁴

Oferta académica: monitoreando la calidad de las semillas

Adicional a lo señalado, se requiere precisar que no basta únicamente generar una vinculación del arte en los diferentes niveles de formación, sino que debe concretarse como oferta académica en cuanto al nivel técnico y terciario en el ámbito artístico-cultural, que a decir de la Unesco⁵ resulta uno de los factores clave

3 María Antonia Estévez y Adalia Lisett Rojas. «La educación artística en la educación inicial: un requerimiento de la formación del profesional. *Revista Universidad y Sociedad*, 9(4), (2017): 116. Disponible en: <https://bit.ly/2QwTB3Q>.

4 Butz, N. *El arte creativo en la juventud* (Madrid: Alcaná Libros, 1962): 76.

5 Cfr. Unesco, *Culture for Development Indicators...*

para el desarrollo cultural, económico y social en la sociedad del conocimiento. A través de este indicador se puede evaluar el grado en que el sistema de educación local público y privado responde, a la hora de proponer a los profesionales de la cultura diversos tipos de formación, potenciando el surgimiento de una ‘clase creativa’ dinámica y competitiva.

Para ejemplificar el planteamiento anterior se incluye la experiencia del Ecuador al margen de la formación artística, que a través de la Ley Orgánica de Educación Superior (LOES),⁶ incorpora en el tercer nivel técnico – tecnológico superior el desarrollo de las habilidades y destrezas, procesos relacionados con la producción de bienes y servicios; en el tercer nivel de grado se orienta a la formación básica en una disciplina o a la capacitación para el ejercicio de una profesión; y los institutos superiores universitarios podrán otorgar tercer nivel tecnológico y posgrados tecnológicos, así como los conservatorios superiores.

Otra de las normativas que se han impulsado en el país, en materia de arte y cultura, se resumen en la aprobación de la Ley Orgánica de Cultura, que según Flores,⁷ implica cambios importantes en la institucionalidad del sector, como es el caso del Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio,⁸ que impulsa precisamente «desde la primera infancia la educación formal y no formal en artes, cultura y patrimonio»,⁹ por lo que a través de este régimen se pretende democratizar el acceso a este tipo de educación e incentivar a las instancias educativas a contemplar estos aspectos en su propuesta educativa.

Con base en lo señalado y como parte del análisis artístico y pedagógico propuesto, se fija una mirada transversal a los

6 Ley Orgánica reformatoria a ley orgánica de educación superior. LOES – Asamblea Nacional República del Ecuador. Registro Oficial 297 (Quito. Ecuador, 2018).

7 Cfr. Gabriel Flores. “La ley pretende organizar el sector cultural”. Diario El Comercio, 12 de noviembre de 2016. Disponible en: <https://bit.ly/3d4BCtY>.

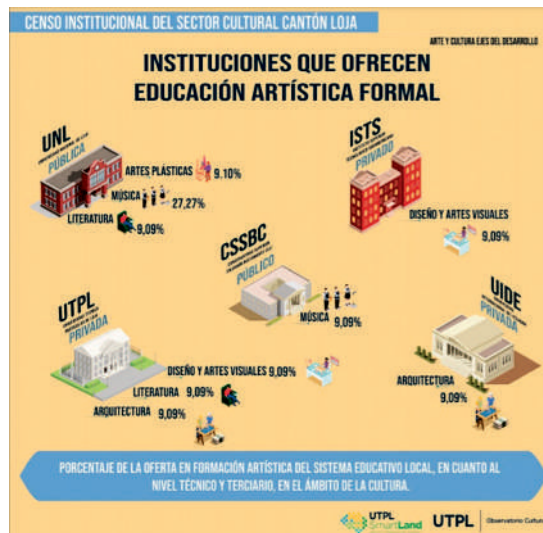
8 Los planteamientos recogidos en esta ley, así como en este régimen especial poco o nada se han visibilizado, y a pesar de disponer de un territorio con grandes aspiraciones culturales, con profesionales formados en el área, con la integración y conformación de un mayor número de colectivos..., el escenario es aún complejo y no se dispone del valor real para quienes están dedicados a la actividad cultural.

9 Ley Orgánica de Cultura, párr. 4.

profesionales del sector cultural, como docentes, administrativos, artistas, y también a quienes están en el proceso de formación artística, es decir, las y los alumnos que participan de las diversas ofertas de capacitación formal y no formal de este territorio llamado Loja.

Varios puntos mencionados en este apartado son antecedentes que forman parte del Plan Nacional de Fortalecimiento y Revalorización de la Formación Técnica y Tecnológica que presentó la SENESCYT.¹⁰ En cuanto a la jurisdicción referenciada (Loja) existen diversas entidades de educación superior (Figura 1), como la Universidad Nacional de Loja (UNL), Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL), Conservatorio Superior Salvador Bustamante Celi (CSSBC), Universidad Internacional del Ecuador (UIDE) e Instituto Tecnológico Sudamericano (ITS), que están comprometidas con la educación artística pública y privada.

Figura 1 – Porcentaje de oferta en formación artística técnica y terciaria / Loja



Fuente: Observatorio Cultural UTPL¹¹

10 Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación – SENESCYT (2020). Disponible en: <https://bit.ly/3t7ONzH>

11 Observatorio Cultural UTPL. “Informe Preliminar del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja” (Loja: Universidad Técnica Particular de Loja, 2021). Disponible en: <https://bit.ly/2OBSrCx>.

En detalle, estas instituciones permiten la formación académica técnica o de tercer nivel, en arte, en distintas categorías como las artes plásticas, la música, la literatura, arquitectura y diseño y artes visuales que, aunque parezca suficiente el aporte institucional formal de nueve carreras universitarias en el ámbito artístico, de una ciudad de un poco más de 118 mil habitantes, según información del Municipio de Loja,¹² estos datos demuestran una aparente preferencia por algunas categorías, generando mayor demanda en música, literatura y diseño. Por lo tanto, se problematiza el estímulo y la ampliación a la formación en danza, teatro, cine, patrimonio y gestión cultural.

A más de estas posibilidades de formación, corresponde incorporar la instrucción no formal, es decir, aquella que no sucede en las instituciones de educación superior o instituciones formales, cuya diferencia radica en la posibilidad de estimular la formación de un público joven, y en ocasiones con escasos recursos económicos. La educación artística no formal tiene la oportunidad de sensibilizar y conquistar una nueva generación de futuros profesionales del sector, brindando las bases necesarias, hasta que lleguen a la edad y posibilidades de cursar una carrera técnica o de tercer nivel. Este tipo de educación también alimenta el ecosistema cultural de una sociedad, porque invita a los estudiantes a buscar el desarrollo de eventos y espacios de circulación artística, contribuyendo con el ciclo de vida de la denominada economía naranja.¹³

Sin embargo, aunque esta oferta queda circunscrita a la capacitación de habilidades de apenas algunas categorías artísticas, las instituciones no formales son de gran importancia para el desarrollo artístico integral de las artes a nivel de ciudad, principalmente las escénicas. En cuanto a la ciudad de

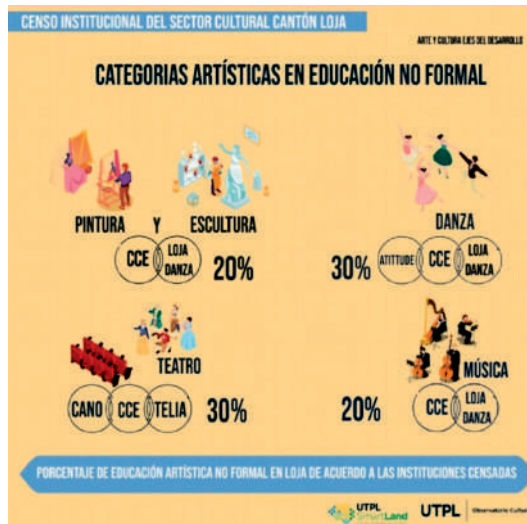
12 Cfr. Municipio de Loja. "Plan participativo de fortalecimiento de la democracia y desarrollo del Cantón Loja - Principales indicadores socio-económicos" (Loja: Municipio de Loja, 2001). Disponible en: <https://www.loja.gob.ec/files/docman/indice.pdf>.

13 Conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual. Cfr. Felipe Buitrago e Iván Duque Márquez. *La economía naranja. Una oportunidad infinita* (Washington DC: División de Asuntos Culturales, Solidaridad y Creatividad. BID, 2013): 40. Disponible en: <https://bit.ly/3mDrbAH>.

Loja y como se evidencia en la figura 2, estas instituciones no formales corresponden a academias o contextos apegados a organismos gubernamentales y no gubernamentales, como el caso puntual de la Casa de la Cultura Ecuatoriana – Núcleo de Loja, en la cual incluso se ha concentrado la mayor cantidad de expresiones artísticas.

Por otra parte, para quienes deciden involucrarse en la instrucción no formal como formadores, implica una capacitación permanente y nociones metodológicas para el trato con diferentes grupos etarios.

Figura 2 – Porcentaje de oferta categorías artísticas no formal / Loja



Fuente: Observatorio Cultural UTPL UTPL

Alumno, valiosa semilla

Parte de que un sistema educativo logre consolidarse y efectivizarse requiere de determinados componentes y actores, siendo uno de los principales el alumno, quien recibe la formación y participa del proceso de enseñanza – aprendizaje directamente. A partir de esta precisión y como parte de los indicadores de Unesco de Cultura para el desarrollo

[...] todas las mujeres y los hombres tienen derecho a una educación que proporcione las capacidades y conocimientos críticos necesarios para convertirse en ciudadanos empoderados, capaces de adaptarse al cambio y contribuir a su sociedad, economía y cultura.¹⁴

De esta manera y como se ha referido, el alumno resulta ser la parte esencial para un desarrollo inclusivo, con estrategias educativas innovadoras, y se representa como el campo fértil de la semilla más importante de este proceso.

La formación de los estudiantes atiende al campo de preferencia que logren cursar, y en relación con el presente documento existen determinadas características en el segmento de la población que opta por una formación artística de nivel básico y bachillerato, cuyas edades están comprendidas entre 7 y 17 años. Muchos de estos toman su formación artística como un complemento para su formación integral; sin embargo, con el tiempo algunos optan por ser parte del ecosistema cultural como artistas, por lo que siguen capacitándose y buscando una formación artística cuando ya estén cursando una carrera universitaria o a su vez ingresan a una formación de tercer nivel en el ámbito artístico-cultural.

El estudio del ecosistema cultural local analiza alternativas y sugerencias para planificar las políticas y programas con el objetivo de orientar la gestión y, por ende, brindar herramientas como soporte para un diagnóstico con datos reales, en donde mapear debilidades y establecer prioridades permitan indagar entre las principales inquietudes de los actores o gestores del sector cultural y creativo.

A esto se suma el desarrollo tecnológico y la incursión de nuevas iniciativas desde distintas esferas que se presentan como un desafío en los procesos educativos, particularmente en las artes y la cultura, en la adaptación desde cursos informales hasta las carreras artísticas profesionalizantes, orientadas hacia la independencia del individuo, por medio de la innovación y el emprendimiento.

¹⁴ Unesco, *Culture for Development Indicators...*

Gestión cultural

Otro de los componentes a analizar corresponde a la gestión cultural, que en este contexto requiere estar vinculada a la educación, considerando que son los mecanismos de movilización de talentos humanos quienes a su vez pueden promover el uso de las habilidades y capacidades adquiridas. Además, este indicador constituye una herramienta metodológica para el sector de la cultura, debido a que proporciona información valiosa a tener en cuenta durante el diseño de políticas culturales, seguimiento y evaluación de las intervenciones de ese ámbito.

Para el Observatorio Cultural UTPL, mapear esta dimensión es importante porque la gestión es un eje articulador de redes de conexión entre instituciones, desde distintos ámbitos —públicas y privadas—, en un marco de compromisos y acciones que permitan fortalecer el desarrollo del sector cultural como factor de cohesión social impulsando la institucionalidad y las políticas públicas inclusivas y potenciando la articulación del tejido social y cultural, supliendo así la carencia de herramientas metodológicas para la implementación de proyectos e impulsando varias acciones para conocer el aporte y el impacto de las políticas, planes o programas de este sector.¹⁵

La gestión cultural es un tema recurrente que genera permanentes debates, dado que las distintas expresiones de la cultura como las artes (música, danza, teatro, literatura, pintura, etc.) y las industrias culturales (Herencia Cultural, Creatividad y Medios, Creaciones Funcionales)¹⁶ aportan, desde hace años, como un sector económico significativo, que va entre el 2,5 % a 4,5 % del PIB según los países, y en Ecuador, las actividades

15 Cfr. Belén Fiallos. *¿Cómo evaluar la cultura? Algunas experiencias en evaluación cultural* (La Habana: Universidad de La Habana (285), 2018). Disponible en: <https://bit.ly/3wNeKXy>.

16 Los sectores de actividad o dominios culturales incluyen el patrimonio, presentaciones artísticas y ferias (artes escénicas, música, festivales, festividades), las artes visuales y la artesanía, libros y prensa, medios audiovisuales e interactivos, el diseño y los servicios creativos, el patrimonio cultural inmaterial, mientras que los dominios periféricos incluyen el turismo, los deportes y recreación. Véase marco de estadísticas culturales de la Unesco 2009, disponible en: http://www.lacult.unesco.org/docc/Marco_estadisticas_CLT_UNESCO_ESP.pdf.

culturales contribuyeron al 4,76 % del Producto Interior Bruto (PIB) en el año 2010.¹⁷

Es relevante identificar al trabajador cultural como un generador de identidad, ya que robustece los valores de solidaridad y respeto por su ancestralidad y por la construcción de su futuro. Potencialmente, también es generador de insumos en una cadena de valor que aporta a la formación artística y fortalece el acervo cultural de su ciudad con su trabajo, a través de sus producciones y obras.

Metodología

La presente investigación basa su metodología en un enfoque mixto, tanto cualitativo como cuantitativo. Los procedimientos específicos para la recopilación de datos se desarrollaron con base en algunas encuestas diseñadas por el Observatorio Cultural UTPL, determinado como el Censo Cultural Institucional del Cantón Loja; como una herramienta estratégica de levantamiento de información, facilitando un análisis cuantitativo; y, a través del estudio y revisión de documentos y literatura, entre ellos el Termómetro Cultural aplicado por el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura UArtes; como análisis cualitativo que permitirá la toma de decisiones de acuerdo a las líneas estratégicas de cada institución o empresa en relación con la industria creativa y evaluando dos importantes dimensiones: educación y gestión cultural.

Por consiguiente, el universo de estudio se concentra en 32 instituciones, de ellas se desprenden 99 estudiantes, 47 docentes y 125 artistas; son datos que, aunque no representan una gran muestra, apuntan a una serie de reflexiones, que pueden

17 La cultura importa en Ecuador: los indicadores IUCD destacan el potencial del sector de la cultura en Ecuador para el desarrollo económico y el bienestar, y subrayan al mismo tiempo ciertos obstáculos existentes que inhiben el alcance de su potencial total de acuerdo a los indicadores Unesco de cultura para el desarrollo, en el resumen analítico del Ecuador en el 2012. Cfr. Ministerio de Cultura y Patrimonio. "Indicadores Unesco de Cultura para el Desarrollo, Resumen Analítico Ecuador" (Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2012). Disponible en: <https://bit.ly/3wGsMuh>.

señalar caminos seguros para el empoderamiento ciudadano en el sentido de resaltar las fortalezas que ya tiene este territorio, así como pensar en las debilidades que necesitan ser atendidas a servicio del entorno.

Análisis de la formación y empleabilidad

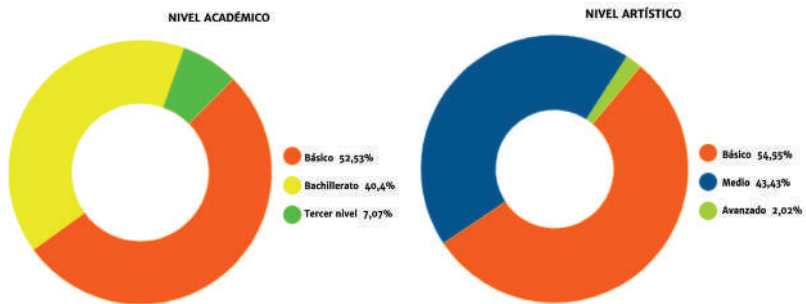
Desde una mirada transversal a la realidad, la empleabilidad del sector cultural depende del alcance de la formación actualizada cuya instrucción debe incluir la innovación y el emprendimiento, con el objetivo de lograr empleo y mantenerse activo en la dinámica laboral. Desde esta perspectiva se inicia el análisis de una serie de factores individuales (educativos) y externos (gubernamentales).

Para el presente análisis, el Observatorio Cultural UTPL¹⁸ menciona que la primera variable fue el nivel de formación académica que ya tienen estos estudiantes que optan por la educación artística. La misma apuntó que un 52,5 % tienen una formación académica básica, el 40,4 % son de nivel bachillerato y el 7,1 % son de tercer nivel. Sin embargo, el nivel artístico de esos alumnos en las diversas categorías que estudian es de un 54,5 % básico, un 43,43 % mediano y solamente un 2,02 % avanzado.

A partir de estos datos se entiende que la base de la formación artística sigue en la misma línea de la formación académica, relegando a esta formación, un gran compromiso de ampliar nuevos saberes; aún más se sigue con la actual propuesta de designar la amplia formación artística existente dentro de una sola asignatura, a cargo de docentes, que en su mayoría son artistas de categorías específicas. Los gráficos a continuación demuestran este crecimiento paralelo, pero que puede ser ampliado a largo plazo con la inclusión de políticas públicas que acompañen al alumno mirando en él un futuro profesional.

¹⁸ Observatorio Cultural UTPL, “Informe Preliminar del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja”.

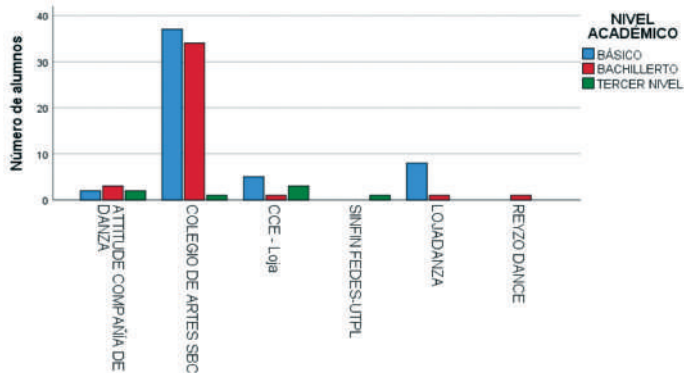
Figura 3: Gráficos Nivel Académico y Artístico de los alumnos encuestados



Fuente: Observatorio Cultural UTPL

Con base en estos datos, es importante destacar que el Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi es la única institución pública que tiene formación académica artística musical, que inicia con estudiantes a temprana edad como una formación profesional extracurricular. Los estudiantes que son parte de esta institución estudian su formación académica en las instituciones educativas formales matutinas, cuyos resultados se reflejan en la figura 4, en tanto el nivel de formación de los estudiantes, que responde al 37,4 % de alumnos con nivel académico básico y 34,3 % de alumnos con nivel académico de bachillerato. El 23 % restante cursa el tercer nivel.¹⁹

Figura 4: Porcentaje de nivel de formación académica de los encuestados



Fuente: Observatorio Cultural UTPL

¹⁹ Observatorio Cultural UTPL, “Informe Preliminar del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja”.

En este contexto, se evidencia que las y los alumnos que más optan por una formación artística son los de nivel básico y bachillerato, comprendido entre las edades de 7 a 17 años. Muchos de ellos toman los estudios artísticos como un complemento para su formación integral; sin embargo, con el tiempo algunos optan por ser parte del ecosistema cultural como artistas, por lo que siguen capacitándose y buscando una formación artística cuando ya estén cursando una carrera universitaria.

En esta misma línea y mediante el estudio del análisis de investigación del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja, se evidencia con el 82,4 % que el grado de profesionalización de artistas tienen titulación de tercer nivel y de 1,6 % de los artistas tienen titulación en cuarto nivel. Sin embargo, es importante mencionar que no todos estos artistas tienen su primera formación profesional en el sector cultural, sino más bien en distintas carreras profesionales. En este contexto, se evidencia que el mayor número de artistas que laboran en las entidades culturales y que tienen preparación en el sector cultural, son los músicos. Un porcentaje de 1,6 % con profesionalización musical de tercer nivel y el 0,8 % de los artistas con profesionalización de cuarto nivel.

En el estudio del Termómetro Cultural, de los 2508 encuestados; el 80,61 % de los artistas están relacionados con el campo de las artes o de la gestión cultural. Se evidencia en esta investigación que los artistas o trabajadores de la cultura en un 30 % del total de encuestados realizan sus estudios formalmente, y el 21,39 % utilizan como medio de profesionalización talleres y cursos. Sin embargo, como dato adicional, el 25,94 % de los artistas identifican al autoaprendizaje como un proceso de formación, una fuente de adquisición de conocimiento y destrezas.²⁰

No obstante, el porcentaje del medio de profesionalización de los artistas del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja muestra relación a la categoría artística reconocida como académica para los que tienen título de tercer o cuarto nivel,

²⁰ Observatorio Cultural UTPL, “Informe Preliminar del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja”.

técnica para los de título técnico o tecnólogo y no formal para los que poseen certificados de cursos, talleres y seminarios. En este sentido, el 91,2 % de los artistas utilizan como medio de profesionalización: talleres, cursos, seminarios; es decir, el medio no formal.

La realidad ocupacional en el sector cultural: preparando la nueva cosecha

De acuerdo con la realidad ocupacional del sector cultural a nivel nacional se determina que «el ingreso total de un 70 % de los trabajadores de la cultura proviene de dos diferentes empleos culturales».²¹

En este contexto, el muestreo del Censo del Observatorio Cultural UTPL evidencia que el 27,7 % de los docentes de nivel medio que laboran en las entidades reciben un salario básico mensual de 400 dólares, equivalente al salario básico unificado establecido por el Ministerio de Trabajo del Ecuador, mientras que, el 25,5 % de estos docentes reciben dos salarios básicos unificados como salario mensual, es decir, 800 dólares americanos. En cuanto a los administrativos, manifiestan que el 43,3 % reciben un salario mensual de 800 dólares, y el 26,7 % mencionan que reciben un salario básico unificado al mes de 400 dólares.

De manera complementaria a estos datos es necesario considerar la referencia a la situación actual que vive el sector cultural del cantón Loja, respecto de las actividades culturales que realizan y las jornadas laborables. Se evidencia que el 43,3 % del personal administrativo de las entidades culturales señala que labora jornadas completas,²² es decir, 40 horas semanales, mientras que el 46,7 % del personal administrativo labora más de 40 horas semanales en las entidades culturales.

En cuanto a los artistas que participaron del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja, el 78,4 %, laboran menos de

21 Observatorio Cultural UTPL, “Informe Preliminar del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja”, 18.

22 Observatorio Cultural UTPL, “Informe Preliminar del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja”.

20 horas semanales en las entidades. Así mismo, de los docentes partícipes del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja, el 34 % laboran menos de 20 horas semanales en las instituciones, el 29,8 % labora 20 horas semanales y el 31,9 % labora a tiempo completo, es decir, jornada de 40 horas semanales en las instituciones.

Tabla 1: Horas laborables a la semana de los actores culturales

Actores Culturales Loja	Menos de 20 horas	20 horas	40 horas	Más de 40 horas
Administrativos	3,3 %	6,6 %	43,3 %	46,7 %
Docentes	34 %	29,8 %	31,9 %	
Artistas	78,4 %	21,6 %		

Fuente: Elaboración propia de las autoras

Ante esto, el promedio de cantidad de horas dedicadas semanalmente de los trabajadores culturales a nivel nacional se encuentra con un «40,59 % mayor o igual a 40 horas semanales, mientras que el 59,41 % labora menor a 40 horas semanales», según los datos de Termómetro Cultural.²³

Es importante enfatizar la importancia de los agentes locales del desarrollo de la industria cultural en su territorio, que son las fuerzas vivas de las ‘hélices de desarrollo’ según Audy y Pique,²⁴ en el comprometimiento por el desarrollo cultural, ya que para consolidar un ecosistema cultural es necesario que:

[...] las ciudades incorporen el sector cultural a su horizonte de crecimiento y los ayuntamientos promuevan políticas creativas dirigidas a favorecer las industrias culturales y la competitividad de las ciudades [...] como elemento básico para la solidez y desarrollo de una ciudad.²⁵

Esta cartografía cultural es el primer paso para lograr identificar las demandas y necesidades del sector en materia de cultu-

23 Observatorio Cultural UTPL, “Informe Preliminar del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja”. 1.

24 Jorge Audy y Josep Piqué. *Parques científicos e tecnológicos e seu papel no desenvolvimento econômico e social das cidades* (2018): 4. Disponible en: <https://bit.ly/3tamTTE>.

25 Félix Manito (coord.). *Ciudades creativas* (Barcelona: Fundación Kreanta, 2010).

ra, y, en el segundo, para inventariar e identificar a los actores culturales, determinar la infraestructura cultural existente y los insumos que el sector necesita para su actividad y para la naturaleza de productos que este genera. Dentro de ese contexto era importante para los países medir y caracterizar el empleo que genera el sector cultural, con el fin de tener una mirada transversal y con ello formular adecuadas políticas culturales.

La presente investigación es un llamado a la consolidación de una red o ecosistema de innovación creativa para fortalecer distintos ámbitos de la economía naranja a nivel nacional e internacional y consolidar el propósito del arte y la cultura como ejes de desarrollo, sin perder de vista la preservación del mismo como patrimonio tangible e intangible de nuestro territorio nacional y local.

Conclusiones

Se concluye en primera instancia que la profesionalización, a través de la formación o educación como dimensión de la empleabilidad, permite no solo un vínculo monetario, sino también una actitud conectivista, interaccionista, humanitaria, solidaria, innovadora, equitativa por parte del actor o gestor cultural.

La educación es una actividad de desarrollo que potencia las cualidades humanas, por lo tanto, el paradigma para la formación de las nuevas generaciones se aviva y se reconoce en los tiempos actuales en la aspiración de una formación integral, sintetizada como contenidos imprescindibles para conocer, entender el mundo y actuar como consecuencias de conductas deseables para el progreso social, y educar en todo su ser.

Al margen de la edad para formar en el arte, se denota que no existe una formación formal de esta, incluso considerando que en su momento se dio paso a normativa nacional para regular esta situación. Sin embargo, es poco visible en el contexto local y más se ha enfocado en la formación informal, de la que muchos niños y jóvenes se sirven.

De acuerdo a los datos del Reporte del Termómetro Cultural como del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja se observa que la docencia es una de las principales actividades profesionales, ya que les permite a los actores culturales una estabilidad laboral. Sin embargo, la situación actual en la que se desenvuelven los actores culturales con relación a sus ingresos económicos evidencia el pluriempleo en el sector cultural ecuatoriano. Es decir, que el artista o gestor de cultura no vive de una única actividad y más bien adicional a su quehacer cultural, dispone de otras fuentes de ingreso, que en gran parte están dadas por la formación profesional inicial.

Se requiere generar espacios para que las investigaciones sobre estos temas sean conocidas, entendidas, aplicadas y desarrolladas por distintos agentes como: universidades, centros de investigación, observatorios, organismos nacionales, internacionales y, por último, pero no menos importantes, el Estado y la sociedad.

La gestión cultural tiene un importante impacto en la construcción de las sociedades, puesto que permiten el fortalecimiento y reconocimiento de la identidad, así como la producción de contenido que permita visibilizar a un país hacia el exterior. Además de representar un sinnúmero de áreas, que han contribuido en el tiempo a posicionar al país y en el caso específico de estudio a la ciudad de Loja.

Referencias bibliográficas

- Audy, Jorge y Josep Piqué. *Parques científicos e tecnológicos e seu papel no desenvolvimento econômico e social das cidades*. 2018. <https://bit.ly/3tamTTE>.
- Buitrago, Felipe e Iván Duque Márquez. *La economía naranja. Una oportunidad infinita*. Washington DC: División de Asuntos Culturales, Solidaridad y Creatividad. BID, 2013. <https://bit.ly/3mDrbAH>.
- Butz, N. *El arte creativo en la juventud*. Madrid: Alcaná Libros, 1962.
- Estévez, María Antonia y Adalia Lisett Rojas. “La educación artística en la educación inicial.: un requerimiento de la formación del pro-

- fesional. *Revista Universidad y Sociedad*, 9(4), 2017: 114-119. <https://bit.ly/2QwTB3Q>.
- Fiallos, Belén. ¿Cómo evaluar la cultura? Algunas experiencias en evaluación cultural. La Habana: Universidad de La Habana (285), 2018. <https://bit.ly/3wNeKXy>.
- Flores, Gabriel. “La ley pretende organizar el sector cultural”. *Diario El Comercio*, 12 de noviembre de 2016. <https://bit.ly/3d4BCtY>.
- Ley Orgánica reformatoria a ley orgánica de educación superior. LOES - Asamblea Nacional República del Ecuador. Registro Oficial 297. Quito. Ecuador, 2018.
- Manito, Félix (coord.). *Ciudades creativas*. Barcelona: Fundación Kreaanta, 2010.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. “Indicadores Unesco de Cultura para el Desarrollo, Resumen Analítico Ecuador”. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2012. <https://bit.ly/3wGsMuh>.
- Municipio de Loja. “Plan participativo de fortalecimiento de la democracia y desarrollo del Cantón Loja - Principales indicadores socio-económicos”. Loja: Municipio de Loja, 2001. <https://www.loja.gob.ec/files/docman/indice.pdf>.
- Observatorio Cultural UTPL. “Informe Preliminar del Censo Cultural Institucional del Cantón Loja”. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja, 2021. <https://bit.ly/2OBScrx>.
- 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* (1), 4-35. Guayaquil: Universidad de las Artes / ILIA, 2020.
- Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación – SENESCYT, 2020. <https://bit.ly/3t7ONzH>
- Unesco. *Culture for Development Indicators: Methodology Manual/UNESCO*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y Oficina fuera de la sede de la Unesco, 2014.

Derechos
sociales,
culturales,
laborales

Romper el techo de cristal

Desigualdad de género y derechos en el cine y el audiovisual del Ecuador

Pablo Mogrovejo

Cineasta e investigador

Plan Nacional del Audiovisual del Ecuador (PANDA)

pablo.mogrovejo@icloud.com

Resumen

“Romper el techo de cristal” hace un estudio sobre una de las formas de desigualdad en el cine y el audiovisual ecuatoriano, como la discriminación y la violencia de género. La información disponible da cuenta de una desigualdad que es amplia y distribuida en varios aspectos, como la proporción de mujeres en el mercado laboral, el bajo nivel de ingresos, la falta de acceso a los cargos de decisión y al patrimonio societario. Aun cuando existen iniciativas desde la sociedad civil (como la elaboración del Protocolo contra la Violencia de Género a la Mujer en el Audiovisual Ecuatoriano), el Estado y sus instituciones culturales no han logrado enmarcar una agenda de políticas públicas dentro de la esfera de los derechos y de la inclusión. Y principalmente, el éxito para romper el techo de cristal está en saber reconocer a la pobreza como el rostro más común de todas las desigualdades.

Palabras claves: género, cine, audiovisual, Ecuador, discriminación, violencia de género.

TITLE: Breaking the glass ceiling: gender inequality and labor rights in Ecuadorian film industry

Abstract

“Breaking the ceiling glass” is a study about the different barriers for gender equality in the Ecuadorian cinema and audiovisual industry. The information available shows an inequality that is widely distributed in various aspects such as the proportion of women in the labor market, low income, lack of access to decision-making positions and access to corporate assets. Even when there are some initiatives from civil society (such as the development of the Protocol against Gender Violence in Ecuadorian Film), the State and its cultural institutions have failed to frame a public policy agenda within the sphere of rights and inclusion. And mainly, the success

in breaking the glass ceiling lies in knowing how to recognize poverty as the most common face of all inequalities.

Keywords: gender, cinema, audiovisual, Ecuador, discrimination, gender violence.

El grito. El chisme o la broma mal intencionada. El trabajo por acolite o sin paga. La intimidación hecha pública y sin consentimiento. La vocación truncada. Las puertas cerradas. Ellas las han vivido a todas, a cada una. Todas las violencias. El techo de cristal.

El cine y el audiovisual, al igual que otros espacios del arte y la cultura del Ecuador y del mundo, es una actividad de la economía y del mercado con una multiplicidad de asimetrías y particularidades. En la actualidad, tenemos la oportunidad reciente de analizar algunas de esas particularidades a partir de datos surgidos directamente de herramientas de investigación cuantitativa. La encuesta Ecuador Audiovisual 2019¹ —con 680 encuestados válidos— y organizada por el Plan Nacional del Audiovisual (PANDA)²⁻³ es, hoy por hoy, la mayor base de datos del cine y el audiovisual del país. Ninguna institución pública o privada de audiovisual o de la cultura ha levantado una investigación con tal número de casos venidos de un área específica, y con tantos temas de análisis, desde el empleo hasta los tiempos de pago por la prestación de servicios. La encuesta del Instituto Latinoamericano de Investigación en las Artes - ILIA y de su Observatorio de Po-

1 Plan Nacional del Audiovisual del Ecuador. “Resultados de la encuesta Ecuador Audiovisual 2019”. Informe digital (septiembre, 2019).

2 “Protocolo contra la violencia de género a la mujer en el audiovisual ecuatoriano” (diciembre, 2020). Consultado 21 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://bit.ly/3uHonFi>.

3 Desde agosto de 2019, el Plan Nacional del Audiovisual, PANDA, agrupó a las seis principales asociaciones nacionales entre documentalistas, técnicos, trabajadores, profesionales, casas productoras de publicidad, guionistas para televisión, productores, autores, actores y actrices. Desde PANDA se estructuró una consultoría financiada con aportes de las propias asociaciones y de EGEDA Ecuador. En la consultoría participaron las siguientes organizaciones: Asociación de Documentalistas del Ecuador (ADEC), Asociación de Técnicos Cinematográficos del Ecuador (AETC), Asociación de Productores Audiovisuales del Ecuador (APAE), Corporación de Productores Audiovisuales del Ecuador (COPAE), Guionistas y Autores Literarios Asociados (GALA), y la Sociedad de Gestión y Autores Audiovisuales del Ecuador (UNIARTE).

líticas y Economía de la Cultura⁴ cuenta con 248 casos dentro del desagregado específico del audiovisual, siendo el 13 % del universo total de encuestados.⁵ La muestra levantada por la Asociación de Técnicos Cinematográficos (AETC),⁶ entre marzo y abril de 2020, llegó a convocar a 251 participantes. Para la redacción de este artículo se tomaron como referencias estas tres muestras, de gran valor para esta y para futuras investigaciones. Es importante recordar que estas tres muestras administraron su organización y resultados dentro de un contexto de pre-pandemia COVID-19.

Lo más notable del resultado de estas muestras es el nivel de desempleo del cine y el audiovisual, que está muy por encima al índice nacional de la Encuesta Nacional de Empleo, Desempleo y Subempleo (ENENMDU), del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC) correspondiente al mismo período de análisis.⁷ De acuerdo a los resultados de PANDA, el desempleo en el audiovisual ecuatoriano llega al 20,21 %, mientras que la cifra de cesantía de la muestra del ILIA para ese mismo sector (10,89 %)⁸ continúa por encima de la tasa de desempleo a nivel nacional de la ENEMDU, tanto para septiembre de 2019 (4,4 %) como para septiembre 2020 (6,6 %).⁹ También llaman la atención los niveles de ingresos: la mitad de los trabajadores y profesionales del audiovisual recibe in-

4 Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. “Resultados de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura”. En *Reporte Termómetro Cultural* (Guayaquil: Universidad de las Artes / ILIA, 2020): 1-36.

5 Los grupos desagregados más altos de la encuesta ILIA son los de las Artes Vivas y Escénicas y Artes Musicales y Sonoras (con un 26 %). Los sigue, en tercer lugar, las Artes Plásticas y Visuales con el 17 %, y en cuarto lugar las Artes Cinematográficas y Audiovisuales.

6 Asociación de Técnicos Cinematográficos del Ecuador. “Resultados de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura”. Informe digital (abril, 2020).

7 Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. “ENEMDU, marzo-junio-septiembre 2019”. Consulta: 21 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/enemdu-marzo-junio-septiembre-2019/>

8 En el tema específico del desempleo, al contrastar los datos de PANDA con la encuesta del ILIA existen algunas diferencias metodológicas —como las categorías de trabajo remunerado y trabajo sin remuneración— que no permiten dibujar una reflexión más precisa desde el contraste entre las dos muestras y el índice de desempleo.

9 Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. “INEC publica cifra de empleos de septiembre de 2020”. Consulta: 21 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/inec-publica-las-cifras-de-empleo-de-septiembre-2020/>

gresos mensuales menores a 500 dólares.¹⁰ De allí que, para el ILIA, el ingreso total del 70 % de los trabajadores de las artes proviene de dos diferentes empleos culturales. Por otro lado, el porcentaje de profesionales del audiovisual que reciben más de 2000 dólares mensuales está por encima del promedio del resto de las artes: entre el 10,27 % y el 12,36 % comparados con el 7 % de resto áreas de la cultura, según datos del ILIA. Otra particularidad del sector es una baja afiliación al seguro social: una de las preguntas de la muestra de PANDA tiene relación con la afiliación al Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social (¿Estás afiliado al IESS?). Seis de cada diez trabajadores del audiovisual no están afiliados al IESS. De acuerdo a la base de datos del ILIA esta tendencia es aún más deficitaria, con un afiliado por cada tres trabajadores, lo que deja al audiovisual con un índice de afiliación al seguro social menor al del sector cultura (41 %).¹¹

A estas asimetrías propias del cine y el audiovisual del Ecuador, hay que agregar otras capas de desigualdades estructurales de la sociedad y del mercado laboral nacional. Desde un punto de vista de género y trabajo, el primer elemento de reflexión es la composición del mercado laboral. Tanto los resultados de la encuesta de PANDA como la del ILIA guardan una correlación muy próxima en este aspecto. De acuerdo con la Encuesta Ecuador Audiovisual 2019, el porcentaje de mujeres en las actividades del cine y el audiovisual es del 27,74 %, ¹² mientras que para la encuesta del ILIA es del 28,40 %. En ambos casos, son porcentajes menores al total de las artes y la cultura, en donde la participación de las mujeres llega al 34,57 %.¹³ Este porcentaje de participación femenina

¹⁰ El 40,49 % según PANDA y el 50,56 % de acuerdo a la encuesta del ILIA.

¹¹ En la encuesta de la Asociación Ecuatoriana de Técnicos Cinematográficos (AETC), la proporción de afiliación al seguro social es aún más baja: 24,7 %

¹² De acuerdo a la encuesta de PANDA, el porcentaje total de mujeres en el sector, incluidas las estudiantes universitarias, es del 30,44 % del total de encuestados.

¹³ Tanto el estudio del ILIA como el de PANDA registran la participación de trabajadores y profesionales de género no binario. El porcentaje de participación no binario en el mercado laboral del audiovisual no varía significativamente entre una y otra encuesta: 0,86 % para los resultados de PANDA y 0,81 % para ILIA. Este porcentaje es menor que el total del género no binario para el sector cultura, que llega al 1,32 % de acuerdo con los datos de ILIA.

en el audiovisual es menor a la distribución por género entre los estudiantes universitarios que participaron en la encuesta de PANDA: el 39,47 % corresponde a mujeres. En resumen, es evidente una disparidad de género en el mercado laboral de las artes, y lo es más en el del audiovisual del Ecuador.

Cuadro 1. Distribución por género dentro del sector y del mercado laboral

	PANDA (CINE Y AUDIO- VISUAL) SECTOR	%	PANDA (CINE Y AUDIO- VISUAL) MERCADO LABORAL	%	ILIA (CINE Y AUDIOVI- SUAL)	%	ILIA (ARTES Y CULTURA)	%
TOTAL	680	100,00	584	100,00	248	100,00	2508	100,00
FEMENINO	207	30,44	162	27,74	71	28,63	867	34,57
MASCULINO	472	69,41	417	71,40	175	70,56	1608	64,11
NO BINARIO	6	0,88	5	0,86	2	0,81	33	1,32

Desde el punto de vista de género, al analizar los resultados de pleno empleo, subempleo y desempleo, no se observan grandes diferencias entre los porcentajes que corresponden a las mujeres, en relación con el total de las muestras.¹⁴ De todas maneras, el dato más relevante de ILIA es el nivel de mujeres cesantes del audiovisual (14,08 %) que sobrepasa al de hombres (9,71 %). Es en los ingresos, sin embargo, donde se aprecian los mayores niveles de discriminación y precariedad, ya que dos de cada tres trabajadoras mujeres perciben ingresos mensuales menores a los 500 dólares. Entre los hombres que participan en la muestra, este mismo rango de ingresos está por debajo del promedio general, y es mucho menor que el promedio entre mujeres: 44,84 % comparado al 59,88 %, respectivamente. Al contrastar esta información con la encuesta del ILIA, las tendencias de género entre los ingresos más bajos son muy similares a las de PANDA. La disparidad de género se atenúa en los rangos más altos y, para los ingresos mayores a 2000 dólares mensuales, los porcentajes entre mujeres y hombres registran pequeñas variaciones.

¹⁴ En el caso del género no binario, la participación en el mercado laboral es del 3,09 %, aunque la mayoría se encuentra entre el desempleo (60 %) y el subempleo (40 %).

Cuadro 2. Distribución por género en el mercado laboral

	PANDA (CINE Y AUDIO- VISUAL) EMPLEO	%	PANDA (CINE Y AUDIOVI- SUAL) DESEMPLEO	%	PANDA (CINE Y AUDIO- VISUAL) SUBEMPLEO	%	PANDA (CINE Y AUDIO- VISUAL) TOTAL	%
TOTAL	276	47,26	118	20,21	190	32,53	584	
FEMENINO	72	44,44	31	19,14	59	36,42	162	27,74
MASCULINO	204	48,92	84	20,14	129	30,94	417	71,40
NO BINARIO	0	0,00	3	60,0	2	40,00	5	3,09

Cuadro 3. Distribución por género por ingresos mensuales

	PANDA (CINE Y AUDIO- VISUAL) MENOR A 500	%	PANDA (CINE Y AUDIO- VISUAL) ENTRE 500 y 2000	%	PANDA (CINE Y AUDIO- VISUAL) MAYOR A 2000	%	PANDA (CINE Y AUDIO- VISUAL) TOTAL
TOTAL	289	49,49	235	40,24	60	10,27	584
FEMENINO	97	59,88	50	30,86	15	9,26	162
MASCULINO	187	44,84	185	44,36	45	10,79	417
NO BINARIO	5	100,00	0	0,00	0	0,00	5

	ILIA (CINE Y AUDIO- VISUAL) MENOR A 500	%	ILIA (CINE Y AUDIO- VISUAL) ENTRE 500 y 2000	%	ILIA (CINE Y AUDIO- VISUAL) MAYORES A 2000	%	ILIA (CINE Y AUDIO- VISUAL) TOTAL
TOTAL	90	50,56	66	37,08	22	12,36	178
FEMENINO	30	61,22	17	34,69	2	4,08	49
MASCULINO	59	46,46	48	37,80	20	15,75	127
NO BINARIO	1	50,00	1	50,00	0	0,00	2

Como se ha mencionado anteriormente, la participación de las mujeres en el mercado laboral del cine y del audiovisual del Ecuador no alcanza el 30 %, tal como lo registran las encuestas de ILIA y PANDA. A partir de este indicador y de acuerdo

a las actividades y perfiles, esta proporción se redistribuye en dos niveles. En un primer nivel, están las actividades en donde las mujeres tienen una participación mayor al 30 %, como es el caso del grupo de docentes (39,39 %), actrices (45,31 %) y proveedores de servicios (47,06 %). En un segundo nivel, están las actividades menores al 30 % de participación, y, por lo tanto, con mayor disparidad por género: técnicas (26,05 %), jefas de área (28,22 %) y socias en casas productoras (17,02 %). Estos dos últimos resultados confirman que las mujeres tienen una mayor dificultad en llegar a cargos de toma de decisiones o a ser accionistas de una empresa productora. La encuesta ILIA incluye una pregunta sobre actividades, aunque en áreas distintas a las de PANDA. De todas maneras, resulta interesante distinguir que, sobre el promedio general, la participación femenina tiene una mayor proporción en la gestión cultural (39,92 %), mientras que por debajo del promedio total está el área técnica (23,53 %).

Cuadro 3. Distribución por género por actividades

	PANDA FEMENINO	%	PANDA MASCULINO	%	PANDA NO BINARIOS	%	PANDA TOTAL
ACTUACIÓN	29	45,31	35	54,69	0	0,00	64
CASA PRODUCTORA	8	17,02	39	82,98	0	0,00	47
DOCENCIA	13	39,39	20	60,61	0	0,00	33
ESTUDIANTE	30	38,96	46	59,74	1	1,30	77
JEFATURA DE ÁREA	46	28,22	115	70,55	2	1,23	163
ÁREAS TÉCNICAS	68	26,05	191	73,18	2	0,77	261
PROVEEDOR DE SERVICIOS	8	47,06	9	52,94	0	0,00	17
OTROS	4	22,22	13	72,22	1	5,56	18
TOTAL	206	30,29	468	68,82	6	0,88	680

	ILIA FEMENINO	%	ILIA MASCULINO	%	ILIA NO BINARIOS	%	ILIA TOTAL
ARTISTA	18	19,78	73	80,22	1		91
DOCENCIA	3	17,65	14	82,35	0		17
GESTOR CULTURAL	22	34,92	41	65,08	0		63
TÉCNICO	8	23,53	25	73,53	1		34
ARTESANO	3	100,00	0	0,00	0		3
OTROS	17	43,59	22	56,41	0		39
TOTAL	71	28,74	175	70,85	2		247

En cuanto a la afiliación al seguro social, aquí aparece otro aspecto en el que la participación de las mujeres trabajadoras del audiovisual del Ecuador tiene un menor porcentaje comparado con el promedio total dentro del sector y con el índice de sus pares hombres. El porcentaje de mujeres del audiovisual afiliadas al IESS es del 36,31 %, mientras que la afiliación del sector, en general, es del 39,14 %, y entre los hombres es del 40,09 %

Cuadro 4. Distribución por género por afiliación al IESS

	PANDA IESS SÍ	%	PANDA IESS NO	%	PANDA IESS TOTAL
TOTAL	238	39,14	370	60,86	608
FEMENINO	65	36,31	114	63,69	179
MASCULINO	170	40,09	254	59,91	424
NO BINARIO	3	60,00	2	40,00	5

La investigación de PANDA aborda otras perspectivas específicas para la desigualdad de género, ya que desde el inicio del diseño de la muestra se estableció como uno de sus criterios transversales, tanto en su metodología como para el análisis

sis y los contenidos de toda la investigación. La investigación cuantitativa y cualitativa de PANDA consistió en las siguientes actividades: una encuesta en línea, Ecuador Audiovisual 2019; quince entrevistas a profundidad (trece individuales y dos en grupo); y dos grupos focales.

La primera de esas actividades, la encuesta Ecuador Audiovisual 2019, tuvo una pregunta específica sobre discriminación y machismo en el entorno laboral del audiovisual: ¿Consideras que el sector del cine y el audiovisual en Ecuador es discriminatorio o machista? Dos de cada tres mujeres respondieron que el audiovisual en Ecuador sí es discriminatorio y machista. En contraste, un poco más de la mitad de los hombres encuestados (el 54,03 %) piensa lo contrario, que no existen desigualdades en el entorno laboral. Entre las respuestas obtenidas se pueden encontrar varios tipos de discriminación: género, machismo, clasismo, racismo, discriminación etaria y de territorialidad geográfica ('centralismo').

Las perspectivas desde la investigación cualitativa, a través de las entrevistas a profundidad y los grupos focales, son mucho más específicas sobre la manera en que se desarrollan estas discriminaciones dentro del entorno laboral. De un total de trece entrevistas a profundidad, siete fueron organizadas con las perspectivas y los testimonios de profesionales y trabajadoras mujeres. A continuación, se resumen los principales puntos de vista registrados desde la investigación cualitativa sobre las diferentes formas de desigualdad, en especial la de género.

La primera es la asignación de roles. Las entrevistadas perciben que 'lo femenino' ha sido tradicionalmente relacionado a actividades como la producción ejecutiva, la producción de campo, la dirección de arte, el vestuario y el maquillaje.¹⁵ Las entrevistadas explican que esta asignación es, entre otras, una

15 La Unesco coincide en esta perspectiva: «[...] las mujeres siguen estando insuficientemente representadas en los principales cargos creativos y en los de mayor responsabilidad en la toma de decisiones. En el sector audiovisual hay menos mujeres directoras, cineastas y guionistas, productoras o productoras ejecutivas. En cambio, en algunos ámbitos técnicos como maquillaje, peluquería y vestuario, las mujeres son más numerosas que los hombres». Ver Unesco, *Cultura y condiciones laborales de los artistas*, 90.

prolongación de las tradicionales labores entre las mujeres, como el cuidado o la administración del hogar. Por otra parte, 'lo masculino' ha sido relacionado con el jefe de proyecto o responsable general, la dirección, la dirección de fotografía, el foquista, el *gaffer*, el *grip*, el maquinista, el luminotécnico, la curaduría o la programación de muestras y festivales. Acá, en cambio, las entrevistadas concluyen que las funciones de 'lo masculino' están asociadas a la cabeza del proyecto o la fuerza física detrás de él. Adicionalmente, las entrevistadas encuentran que a las mujeres se les exige una constante revalidación de su desempeño; y esto, en contraste con la condescendencia que se otorga a sus pares hombres.

Durante el proceso de entrevistas a profundidad aparecieron los primeros testimonios sobre violencia de género. Para las entrevistadas, el set es un espacio incómodo, sobre todo al inicio de un proyecto o rodaje, o entre trabajadores y profesionales que no se han conocido previamente. Se instala así una dualidad: la de protección o desprotección para las mujeres dentro del set. Por eso no sorprende que sea allí, en el set, donde se dé de manera más prevalente la violencia de género. En el caso de ciertas producciones para televisión, por ejemplo, es común que el director o los técnicos soliciten a las actrices realizar o 'improvisar' acciones con contenido íntimo o sexual, que previamente no han sido detalladas ni en el guion ni en el contrato.

Con los resultados de la encuesta y de las entrevistas a profundidad, el equipo de investigación tomó la decisión de organizar un grupo focal específico con profesionales mujeres, integrado mayormente por realizadoras, productoras y actrices, de varias generaciones y orígenes socioculturales. El objetivo de este grupo focal era el de encontrar con mayor amplitud las distintas formas de violencia de género. Desde las respuestas del grupo focal se pudo concluir que las modelos y las actrices son el grupo más vulnerable. Y de este grupo, las más jóvenes y sin experiencia profesional están mucho más expuestas, al no contar con una guía formal o con la informa-

ción legal suficiente para responder a una solicitud incómoda o abusiva. Incluso desde las fases de preproducción, la informalidad —como la que se da en los llamados de *casting*, en los ensayos o en la redacción de los contratos— es un factor de riesgo para varios tipos de violencia de género tipificada. La mayoría de contratos para modelos o actrices no contienen cláusulas que especifiquen el tipo de escenas con desnudos, semidesnudos, secuencias con relaciones sexuales o besos. En los *castings*, algunas casas productoras o empresas *castineras* pueden hacer un llamado para un tipo específico de escenas y luego, sin previo aviso, cambian el vestuario o la situación a una de carácter más íntima o sexual. Otras modelos y actrices también han confirmado recibir invitaciones personales o sexuales fuera del contexto y de los horarios de *casting*, sobre todo desde personas con posiciones de mayor jerarquía dentro de los proyectos de producción.

Ya durante el rodaje son comunes otras formas de acoso, como burlas y bromas con tinte sexual (violencia psicológica), y chismes o calumnias que buscan afectar la reputación de la actriz o modelo (violencia política).

En general, los productores tienen la dificultad de separar y distinguir al espacio y al entorno de trabajo del ámbito personal y privado: muchos *castings* y ensayos se dan en casas, departamentos o habitaciones de hotel. Y, por el contrario, es muy poco frecuente la gestión de teatros o de salas de ensayo para este mismo tipo de actividades. Algunas productoras o directoras mujeres reconocen la discriminación —sobre todo en el acceso a cargos de decisión—; pero, al mismo tiempo, algunas de ellas pueden hallar las condiciones mínimas requeridas para un *casting* libre de violencia de género como ‘exageradas’, o que financieramente implican ‘costos elevados’. Y finalmente, las participantes del grupo focal tampoco creen que se han establecido, de manera clara, los límites que tienen por dentro y por fuera del espacio de trabajo las posiciones de mayor jerarquía dentro de cada proyecto y dentro de cada rodaje.

Desde una perspectiva más amplia, el grupo focal reveló ciertas diferencias entre las propias profesionales mujeres. Una de ellas viene desde lo generacional: las profesionales mayores a 40 años no logran distinguir las causas o el impacto del machismo («también se discrimina a los hombres»). Y desde esa misma dimensión generacional es posible ubicar otras capas de discriminación: en general, existe aporofobia, traducida en un clasismo transversal, un clasismo que actúa como capa protectora del machismo. Para las generaciones con mayor experiencia profesional, por ejemplo, hay una percepción de que «el machismo se debe a una falta de educación», o que es el resultado de un atavismo cultural que se da más entre las clases o grupos sociales más pobres. Las mujeres más jóvenes, por el contrario, tienen una mayor capacidad de reconocer a la discriminación y al machismo de una manera más articulada, y la mayoría de ellas lo relacionan directamente con una estructura histórica, económica, social o política.

La información disponible da cuenta de una desigualdad que es amplia y que está distribuida en varias capas, planos y dimensiones. El éxito en reducir la desigualdad de género dependerá de la manera en que la sociedad civil y el Estado puedan enmarcar en el audiovisual una agenda de políticas públicas dentro de la esfera de los derechos y de la inclusión. Y principalmente, el éxito para romper el techo de cristal está en saber reconocer a la pobreza como el rostro más común de todas las desigualdades. Ser mujer, ser pobre. El techo de cristal.

Las cifras de las tres bases de datos disponibles (PAN-DA, ILIA y AETC) confirman que, en términos generales, el cine y el audiovisual tienen algunas de las señas distintivas de la precariedad: un alto desempleo, un bajo ingreso mensual para la mitad de sus trabajadores, y una escasa afiliación al seguro social, que es incluso menor al promedio del resto de trabajadores culturales. La precariedad del entorno laboral del audiovisual ecuatoriano se acentúa entre las mujeres trabajadoras y profesionales. Su participación en el mercado

audiovisual no llega al 30 %, y es inferior a la proporción femenina entre los estudiantes universitarios de las carreras de cine y audiovisual. Las mujeres del audiovisual tienen poca presencia en la toma de decisiones y en el acceso al patrimonio o al capital societario de las empresas del sector. Es muy preocupante la situación de dos de cada tres mujeres del sector, para las que el ingreso mensual es menor a 500 dólares. Y, principalmente, para muchas mujeres del audiovisual —en especial, para el grupo de modelos y actrices—, la desigualdad de género se ha convertido en una forma común de violencia. Ser mujer en el set. El techo de cristal.

Algunas organizaciones no gubernamentales —como la Unesco y la OIT— han desarrollado estudios específicos sobre desigualdad de género en las artes y la cultura, y a través de ellos es posible confirmar un diagnóstico similar al del cine y el audiovisual del Ecuador. En su publicación *Cultura y condiciones laborales de los artistas*,¹⁶ la Unesco reconoce cinco áreas en las que se observa el desequilibrio de género: la proporción y composición del sector, la desigualdad de ingresos, la desigualdad en cargos decisorios, los estereotipos de género, el acoso sexual y la seguridad personal. Estas cinco formas de desigualdad de género aún persisten en los mercados y países con mayor crecimiento económico. En el caso particular del acceso a los cargos de decisión hay una «infrarrepresentación de las mujeres, sobre todo en los puestos directivos y técnicos».¹⁷ En el Reino Unido, la participación femenina en las áreas técnicas es del 26 %, es decir, un porcentaje muy similar a la registrado por PANDA en Ecuador. En tanto que en Canadá, «[...] el número de mujeres que ocuparon roles creativos importantes en todas las películas en 2017 no superó el 28 %».¹⁸

El informe de la Unesco admite que la mayor atención en los temas de acoso y seguridad personal han venido desde las organizaciones de la sociedad civil: «Los sindicatos y

16 Unesco. *Cultura y condiciones laborales de los artistas: aplicar la recomendación de 1980 relativa a la condición de artista* (París: Unesco, 2019): 86-99.

17 Unesco, *Cultura y condiciones laborales de los artistas*, 95

18 *Ibíd.*

las asociaciones profesionales están desempeñando un papel de liderazgo a nivel mundial». ¹⁹ Ecuador cuenta con su propio proceso pionero y paradigmático en esta área, y tiene como resultado la elaboración y publicación del *Protocolo contra la violencia de género a la mujer en el audiovisual ecuatoriano*. ²⁰ El Protocolo es una herramienta de prevención, y que tiene la finalidad de erradicar la violencia de género en los espacios de trabajo que conforman el audiovisual ecuatoriano: contiene mecanismos de atención a los casos de violencia de género, así como definiciones y guías para la elaboración de campañas de concientización y prevención. El objetivo del Protocolo es crear en el sector audiovisual un entorno de trabajo libre de violencia de género. Es el resultado de más de un año de trabajo cooperativo y participativo realizado por las distintas asociaciones profesionales y colectivos del cine, el audiovisual y la televisión del Ecuador, ²¹ agrupadas en una Comisión Autónoma integrada con sus representantes mujeres.

Desde la Comisión Autónoma, el Protocolo fue redactado con las experiencias colectivas e individuales de cada mujer, y con otras experiencias recibidas desde otros espacios asociativos (como asambleas y reuniones grupales). Ellas fueron el eje fundamental del desarrollo del mismo. La iniciativa de

19 Unesco, *Cultura y condiciones laborales de los artistas*, 96.

20 PANDA ha desarrollado dos propuestas de mecanismos destinados a reducir la desigualdad. La primera es un incentivo tributario como crédito tributario para devolución de gastos de producción por la prestación de servicios por un diez por ciento (10 %) al trabajo inclusivo realizado por profesionales, técnicas y empresas mayoritariamente compuestas por mujeres, jóvenes, afrodescendientes, o pueblos y nacionalidades indígenas. Dicho crédito podría ser usado en la declaración anual del Impuestos a la Renta o podrá ser transferido a favor de cualquier persona natural o jurídica para los mismos fines. Este incentivo fue presentado, en agosto de 2019, al Ministerio de Economía y Finanzas como parte de las propuestas para la Ley de Simplificación y Progresividad Tributaria. La segunda tiene que ver con el criterio de 'impacto social' que actualmente tienen las convocatorias del Fondo de Fomento. PANDA propone que a través de un indicador se contabilice la participación del trabajo inclusivo en el equipo creativo y en los jefes de área.

21 La Comisión Autónoma estuvo integrada por mujeres representantes de las siguientes organizaciones: Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades (ACAPANA), Asociación de Documentalistas del Ecuador (ADEC), Asociación de Técnicos Cinematográficos del Ecuador (AETC), Colectiva Mujeres Acción (CAM), Guionistas y Autores Literarios Asociados (GALA), Sociedad de Gestión y Autores Audiovisuales del Ecuador (UNIARTE).

crear un Protocolo surgió desde de la investigación de PANDA, desde su base de datos y desde sus resultados, y por una preocupación particular de su equipo de trabajo interdisciplinario. Posteriormente, a esta iniciativa se adjuntaron las necesidades específicas de las mujeres trabajadoras del audiovisual. La misma Unesco hace una recomendación puntual sobre la creación y el manejo de bases de datos: «Para fundamentar la elaboración de las futuras políticas y medidas relativas a la igualdad de género, se requieren urgentemente datos completos y sistemáticos desglosados por sexo».²² El desarrollo del Protocolo pasó por cuatro etapas hasta lograr tener un documento definitivo de carácter normativo y legal.²³ Sobre el origen del proceso, Ami Penagos, coordinadora de Comisión Autónoma para la creación del Protocolo, comenta:

Surge la necesidad de crear el Protocolo, después de una serie de procesos que se realizaron dentro de PANDA y generados desde nuestro equipo de trabajo: unas entrevistas a profundidad y de unos análisis cuantitativos y cualitativos que se hicieron. Después de eso, la consultoría se acercó con esta idea inicial de que había una necesidad de crear un documento contra la violencia de género. A raíz de ese documento, me involucro con el proceso y se arranca con la idea de crear un documento.²⁴

Si bien esta iniciativa nació en PANDA, gradualmente fue transformándose en un proceso colectivo y participativo que converge en la creación de una Comisión Autónoma específica para redactar el Protocolo. La consultoría de PANDA entregó a la Comisión un primer borrador, con base en un primer asesoramiento por parte de ONU Mujeres Ecuador. En febrero de 2019, y en una segunda fase, el primer borrador del Pro-

²² Unesco, *Cultura y condiciones laborales de los artistas*, 99.

²³ “Protocolo contra la violencia de género a la mujer en el audiovisual ecuatoriano” (diciembre, 2020). Consulta: 21 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://bit.ly/3uHonFi>.

²⁴ Ami Penagos, entrevista vía videoconferencia, 7 de abril de 2021.

toloco es presentado públicamente. De manera simultánea, e independiente al proceso de PANDA, se organizan las primeras asambleas de mujeres del cine y el audiovisual.²⁵ Tal como señala Penagos:

A partir de eso, se crea una serie de conversaciones, no oficialmente, para la creación de la Comisión, y se desarrolla el primer borrador. Después de una reunión de asesoría que se tuvo con ONU Mujeres, se empezó a lanzar el primer borrador. Paralelamente a este proceso empezó a desarrollarse la necesidad que tenían muchas mujeres de crear la Asamblea de Mujeres, en la cual yo fui partícipe de las primeras dos reuniones. Y dentro de una de esas reuniones se me solicitó que existiera la posibilidad de que hubiera un grupo o una delegación de la Asamblea de Mujeres²⁶ que participará de la Comisión del Protocolo. Eso se evaluó dentro de la Comisión, perteneciente al PANDA, dónde se aprobó, no únicamente la participación de la Asamblea, sino la participación de cualquier organización o persona que no estuviera formando parte del PANDA o de la Asamblea.²⁷

Ya dentro del campo legal, y para las siguientes fases del proceso, se tomó como referencia la Ley Orgánica para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres y al Código Orgánico Integral Penal. Este marco normativo sirvió para la Comisión Autónoma en varias instancias, como para la definición de acoso y de los seis tipos de violencia de género: psicológica, física, sexual, económica o patrimonial, simbólica y política. La Comisión Autónoma y el Protocolo recibieron la asesoría legal de la abogada Gabriela Flores, experta en temas de violencia de género y docente de la Universidad San Francisco de Quito.

²⁵ En febrero de 2020, y en una segunda fase, el primer borrador del Protocolo es presentado públicamente. De manera simultánea, e independiente al proceso de PANDA, se organizan las primeras asambleas de mujeres del cine y el audiovisual.

²⁶ La Asamblea de Mujeres después se transformará en la Colectiva Mujeres Acción (CAM).

²⁷ Ami Penagos, entrevista vía videoconferencia, 7 de abril de 2021.

Normativamente, la salvaguarda del Protocolo ha sido encomendada a la Institución Rectora del mismo, que estará conformada por cinco representantes elegidas mediante concurso de méritos. La Institución Rectora será la encargada de gestionar las acciones de prevención, comunicación, recepción de denuncias, y del acompañamiento de las víctimas de violencia de género. En los casos graves que sean evaluados como delitos penales, la Institución Rectora puede derivar las denuncias a las autoridades de justicia, como la Fiscalía General del Estado. El Protocolo contempla alternativas a la justicia ordinaria, como el sistema de justicia indígena. El documento final del Protocolo fue presentado a finales de noviembre de 2020 y contó con la participación de varias asociaciones y colectivos audiovisuales y de género de América Latina, como RecSisters de Colombia, Ya es hora de México y la Asociación de Mujeres del Audiovisual de Perú.

Desde la conformación de la Comisión Autónoma apareció la inquietud sobre los alcances del Protocolo en relación con las diversidades sexogenéricas. De acuerdo a la opinión de Penagos, su respuesta tiene que ver con que el Protocolo actual fue elaborado por una Comisión integrada por mujeres:

Lo que yo voy a decir es una opinión personal, que yo la compartí con ellas en la Comisión y que al final fue el consenso, digamos. Después de una serie de discusiones, donde cada representante planteó su punto de vista. Y este era que nosotros no teníamos, en ese momento, la capacidad de hablar de las necesidades de la comunidad de diversidades sexogenéricas. Entonces, lo que se determinó es dejar la puerta abierta del documento siempre. Y siendo conscientes que es un documento en construcción constante, como para cuando las disidencias sexogenéricas determinen necesario poner su voz en el documento. Yo creo que la posición sigue siendo la misma ahora: lanzar el documento como está, trabajar en este documento, volverlo un documento activo, funcional. Y siempre, con las puertas abiertas a que a que se vuelva a redactar, y se adhieran las necesidades que tengan que adherir.²⁸

28 Penagos, entrevista vía videoconferencia.

En contraste con este proceso construido desde la sociedad civil, se ha hecho evidente el silencio o la ausencia del Estado ecuatoriano frente a las distintas formas de desigualdad que se dan dentro de las artes y la cultura. Tradicionalmente, en Ecuador, la inequidad territorial es la única forma de desigualdad reconocida a nivel legal e institucional dentro de las artes y la cultura. En la Ley Orgánica de Cultura se señalan cuatro criterios de normativa interna para la gestión de su Fondo de Fomento: «calidad, diversidad, equidad territorial, e interculturalidad».²⁹ En el estudio *ICCA e IFAIC: tres años de fomento cultural (2017-2019)*,³⁰ el Ministerio de Cultura y Patrimonio y su Sistema Integral de Información Cultural (SIIC) toman al criterio de territorialidad como una de las principales variables de análisis. La territorialidad aparece transversalmente en al menos diez de las categorías examinadas, desde los proyectos cinematográficos hasta las orquestas infanto juveniles.³¹ Ningún otro tipo de desigualdad —ni de género, étnica, etaria o de ingreso— es reconocida o analizada por los autores e investigadores del informe. Esta publicación, de abril de 2020, fue informalmente relacionada con el Decreto Ejecutivo 1039 de mayo del mismo año, y fue una de las piezas argumentativas presentadas al momento de motivar la fusión de los dos institutos de fomento.³² Desde entonces, el criterio de inequidad territorial y el informe del SIIC han sido utilizados constantemente por los funcionarios públicos que han llevado a cabo la fusión institucional del decreto, encabezados por el exministro Juan Fernando Velasco. Pero más allá

29 Asamblea Nacional, Ley Orgánica de Cultura. Art. 110., segundo inciso.

30 Ministerio de Cultura y Patrimonio. *ICCA e IFAIC: tres años de fomento cultural (2017-2019)* (Quito, abril 2020): 1-32.

31 Uno de los argumentos de inequidad territorial del informe del SIIC es la concentración de beneficiarios en la provincia de Pichincha, como lo es en el caso de los proyectos cinematográficos con un 64 %. De acuerdo a las encuestas disponibles, la participación de trabajadores y profesionales de Pichincha en el sector audiovisual es aún mayor: 73 % en PANDA, y 76,9 % en la muestra de AETC. Y, por otra parte, del total de inscritos en el Registro Único de Actores Culturales (RUAC), apenas el 8,16 % han sido beneficiarios del Fondo de Fomento.

32 Aunque el estudio del SIIC fue mencionado en varias reuniones y eventos relacionados con la fusión de los dos institutos de fomento, el Decreto Ejecutivo 1039 no hace referencia al mismo.

del criterio de equidad territorialidad —que tampoco ha tenido una aplicación directa en una acción afirmativa, ya sea en las resoluciones o en las recientes convocatorias públicas—, no existe ninguna política pública con enfoque de igualdad, ni siquiera dentro de la gestión del propio Fondo de Fomento. Preguntado por el portal GK sobre la existencia de un espacio para las denuncias sobre violencia de género que ocurren en el ámbito de las artes, el Ministerio de Cultura y Patrimonio respondió que «son respetuosos de las instancias judiciales que se encargan del tema».³³ El desinterés del Estado es mucho más amplio ya que, desde 2018, el Gobierno Nacional no ha asignado el presupuesto correspondiente a las responsabilidades comprometidas en la Ley de Prevención y Erradicación de la Violencia de Género. Este desinterés, incluso, ha sido objeto de un llamado de atención por parte de la actual fiscal general del Estado, Diana Salazar.³⁴

Al reconocimiento de desigualdades y de derechos tampoco le es favorable una parte de la opinión pública nacional. En el inicio mismo de la campaña para las elecciones presidenciales 2021, algunos medios y columnistas han empezado a calificar a ciertos derechos fundamentales como ‘privilegios’. La licencia de maternidad —que es un derecho fundamental tanto de niños y niñas en su primer año de vida, y que al mismo tiempo es un derecho laboral de sus madres, desde el momento mismo de sus embarazos— ha sido descrita de esa manera. En su columna del portal 4pelagatos, “Las mujeres queremos menos de estos privilegios”,³⁵ la abogada y docente Bárbara Terán describe a la licencia de maternidad y a otros derechos laborales de las mujeres como privilegios que

33 GK city. “Seis mujeres señalan a músico ecuatoriano por tratos violentos”. Consulta: 18 diciembre de 2020. Disponible en: <https://gk.city/2020/12/10/mateo-kingman-senalado-violencia-genero/>

34 Sara Ortiz. “Fiscal General pide al Presidente asignar el presupuesto necesario, para la ejecución de la Ley de Prevención y Erradicación de la Violencia de Género”. *El Comercio* (Quito, 16 de noviembre de 2020). Consulta: 2 de abril de 2021. Disponible en: <https://bit.ly/3ttfz5G>.

35 Bárbara Terán. “Las mujeres queremos menos de estos privilegios”. Consulta: 20 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://4pelagatos.com/2020/12/14/las-mujeres-queremos-menos-de-estos-privilegios/>

se «traducen en costos para los empleadores». Es su respuesta, la abogada María Gloria Pérez comenta:

Aborda la maternidad y el embarazo a través del vidrio del mercado, y así, los trata como mercancía de la que hay que deshacerse porque ‘no es rentable’, a, ¡como ‘no se vende bien’ entonces exige ‘incentivos’ que buscan compensar el hecho de que el pobre empleador se ha arriesgado a contratar a una mujer que ha terminado embarazada a que recién se convirtió en madre!³⁶

La presión por la rentabilidad, por vender no son ajenas al arte y la cultura del Ecuador. Desde la publicación en 2012 de *Economía naranja: una posibilidad sin límites* se ha instalado un tipo de ortodoxia, en la que el cine y el audiovisual son valorados como mercancías y como herramientas de producción industrial de contenidos para el mercado de espectáculo (*showbiz*). El programa Ecuador Creativo es una respuesta desde el Estado motivada por esa presión. La reflexión y el desarrollo de otras políticas públicas sobre las desigualdades y desde los derechos —culturales, laborales, de salud o de seguridad social— no están dentro de la agenda de esa ortodoxia instalada.

La imagen del techo de cristal es reciente. Tiene poco más de cuarenta años y pertenece a la cultura corporativa anglosajona. Su autora, Marylin Loden, aconseja crear una cultura del respeto y a estar alertas de que en el lugar de trabajo no se den actos que sean injustos o excluyentes. Y para romper el techo de cristal, «solo se necesita remover las vendas que nos impiden reconocer y motivar todo lo que las mujeres nos pueden ofrecer».³⁷

³⁶ María Gloria Pérez, “No son privilegios, son derechos”. Consulta: 20 diciembre de 2020. Disponible en: <https://twitter.com/FrenteMujerTP/status/1339402772404465668?s=20>

³⁷ Marylin Loden. “100 Women: Why I invented the glass ceiling phrase”. En BBC (17 de diciembre de 2017). Consulta: 20 diciembre de 2020. Disponible en: <https://www.bbc.com/news/world-42026266>.

Referencias bibliográficas

- Asociación de Técnicos Cinematográficos del Ecuador. *Resultados de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura*. Informe digital. Abril 2020.
- Asamblea Nacional del Ecuador. *Ley Orgánica de Cultura*. Quito: Registro Oficial, 30 de diciembre de 2016.
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. “ENEMDU, marzo-junio-septiembre 2019”. Consulta: 21 de diciembre de 2020. Disponible en: https://www.ecuadorencifras.gob.ec/enemdu-marzo-junio_septiembre-2019/
- . “INEC publica cifra de empleos de septiembre de 2020”. Consulta: 21 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/inec-publica-las-cifras-de-empleo-de-septiembre-2020/>
- Loden, Marylin. “100 Women: Why I invented the glass ceiling phrase”. En *BBC*. 17 de diciembre de 2017. Consulta: 20 diciembre de 2020. Disponible en: <https://www.bbc.com/news/world-42026266>.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. *ICCA e IFAIC: tres años de fomento cultural (2017-2019)*. Quito, abril 2020: 1-32.
- Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. “Resultados de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura”. En *Reporte Termómetro Cultural*. Guayaquil: Universidad de las Artes / ILIA, 2020: 1-35.
- Ortiz, Sara. “Fiscal General pide al Presidente asignar el presupuesto necesario, para la ejecución de la Ley de Prevención y Erradicación de la Violencia de Género”. *El Comercio* (Quito), 16 de noviembre de 2020. Consulta: 2 de abril de 2021. Disponible en: <https://bit.ly/3ttfz5G>
- Pérez, María Gloria. “No son privilegios, son derechos”. Consulta: 20 diciembre de 2020. Disponible en: <https://twitter.com/FrenteMujerTP/status/1339402772404465668?s=20>
- Plan Nacional del Audiovisual del Ecuador. “Resultados de la encuesta Ecuador Audiovisual 2019”. Informe digital. Septiembre 2019.

“Protocolo contra la violencia de género a la mujer en el audiovisual ecuatoriano”. diciembre de 2020. Consulta en 21 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://bit.ly/3uHonFi>

Terán, Bárbara. “Las mujeres queremos menos de estos privilegios”. Consulta: 20 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://4pegatos.com/2020/12/14/las-mujeres-queremos-menos-de-estos-privilegios/>

Unesco. *Cultura y condiciones laborales de los artistas: aplicar la recomendación de 1980 relativa a la condición de artista*. París: Unesco, 2019: 86–99.

Trabajo cultural, autogestión y formas de economía de base comunitaria en tres espacios de la Red Comuna Kitu

Paola de la Vega Velasteguí

Gestora cultural, investigadora y educadora
Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador
Pontificia Universidad Católica del Ecuador
paola.delavega@uasb.edu.ec / pkdelavega@puce.edu.ec

Resumen

En los bordes de la cultura institucional pública, durante la última década, en Quito, surgen varias casas culturales autogestionadas, articuladas actualmente en la Red Comuna Kitu; entre ellas: el Centro Cultural Turubamba, Casa Uvilla y Nina Shunku, foco de análisis de este artículo. El trabajo cultural, las relaciones económicas y de producción, la autogestión, y la significación de sus activaciones culturales, pedagógicas y emancipatorias, en una conversación polifónica con sus artistas y gestores culturales, orquestan estas ideas. El artículo ofrece pistas sobre su pensamiento-acción en el sostenimiento de estos espacios experimentales que ensayan hipótesis de otra vida y cultura posibles en comunidades territorializadas e inestables. Mostrar su heterogeneidad, así como la falta de comprensión y acompañamiento de la política cultural pública de la ciudad y del Estado central a estos procesos políticos de gestión cultural transformadora y crítica, es uno de los objetivos centrales.

Palabras claves: centro cultural autogestionado, gestión cultural comunitaria, ciudadanía cultural, transformación social, trabajadores de la cultura.

TITLE: Cultural work, self-management and forms of community-based economy in three cultural spaces of the Comuna Kitu Network

Abstract

On the boundaries of public institutional culture, during the last decade in Quito, several self-managed cultural centers have emerged. They are currently articulated in the Comuna Kitu Network, among them: the Turubamba Cultural Center, Casa

Uvilla and Nina Shunku. Their cultural work, their economic and production relations, their self-management practices, and the significance of their cultural, pedagogical and emancipatory activations are presented in a polyphonic conversation between the artists and cultural managers of these organizations, who orchestrate these ideas. The article offers clues about their thought-action in sustaining these experimental spaces that rehearse hypotheses of another possible life and culture in territorialized and unstable communities; showing their heterogeneity and the lack of understanding and accompaniment of the public cultural policy of the city and the central State to these political processes of transformative and critical cultural management.

Keywords: self-managed cultural center, community based cultural organization, cultural citizenship, social transformation, cultural workers.

Introducción

En el “tiempo de las cosas pequeñas”, quizás sea hora de volver la mirada sobre la minucia de los detalles de la existencia, para hallar en ellos las pautas de conducta que nos ayuden a enfrentar los desafíos de esta hora de crisis.

Silvia Rivera Cusicanqui
Un mundo ch'ixi es posible

Este artículo propone un acercamiento a tres centros culturales autogestionados de la ciudad de Quito: Centro Cultural Turubamba, Casa Uvilla y Nina Shunku, epicentros activos de una cultura amplia y expandida, desapegados de una oferta cultural rígida y de una noción de acceso definida exclusivamente por públicos y consumos. En la última década, en los límites de la cultura institucional pública de la ciudad, emergen estos espacios de la gestión cultural de lo pequeño, experimentales y participativos que, como menciona Raymond Williams (2001) —al definir la cultura como algo ordinario—, permiten desatar los cauces culturales vivos y transformadores tanto de los territorios con los que se implican y por los que se afectan, como de aquellos que resultan de su trabajo permanente con vecinos,

colectivos y movimientos sociales, con los que aprenden y se construyen como sujetos políticos.

En su diversidad y heterogeneidad, se intentará caracterizarlos en los siguientes ejes específicos: una significación social, política y contextualizada de estos espacios y sus modos de activación; el trabajo y sus comprensiones, prácticas y relaciones económicas; y, finalmente, las formas de autogestión cultural. De las tres, solamente una, Nina Shunku, tiene estructura jurídica para su autogestión; en los otros dos casos, es evidente el rechazo tanto a las trabas burocráticas de las entidades públicas en los procesos de constitución legal de las casas culturales como a la falta de representación de valores cooperativos, de trabajo social, cultural y organizativo en las estructuras jurídicas existentes, a las que, sin embargo, reconocen como estratégicas para la exigibilidad de sus derechos.

Es importante mencionar que, a pesar de que algunos de los colectivos gestores de estos centros culturales han optado por una forma organizativa jurídica, «no han encontrado garantías en las instituciones estatales para el pleno ejercicio de sus derechos».¹ El problema, entonces, desborda el amparo o no de su gestión en una organización legal y se extiende hacia una reflexión más amplia por la garantía de derechos culturales. Colectivos y gestores de estos espacios demandan ser reconocidos como sujetos de derecho, con garantías de Estado, pero con autonomía.

Por otro lado, la Red Comuna Kitu, creada en 2017, a la que están integradas las tres casas culturales analizadas, es una red independiente de apoyo, autogestión, trabajo colaborativo y de incidencia concreta en política cultural pública. No cuenta con constitución legal, es asamblearia y opera por medio de comisiones de trabajo autoorganizadas con la participación de las 12 casas, centros culturales y colectivos que la constituyen. Los centros culturales están distribuidos en el centro-norte, centro y sur del Distrito Metropolitano de Qui-

¹ Organización de Casas Culturales Independientes, Red Comuna Kitu: <https://comunakitu.com/tipo-de-organizacion/>.

to, algunos son procesos nacientes y los de mayor trayectoria bordean o superan la década.

Ni su presencia activa en este periodo de tiempo, en los campos de producción cultural de la ciudad, ni su capacidad articuladora y potencia autogestiva y territorial, han logrado que la institucionalidad municipal de la ciudad genere un marco de política cultural dialogada y capaz de acoger, desde un conocimiento cercano de las prácticas, la categoría ‘casa / centro cultural autogestionado’. De ahí que una de las propuestas más importantes impulsada por la Red Comuna Kitu desde 2020 sea su inclusión en la Ordenanza de Cultura, en debate actual, lento y prolongado, en el Concejo Metropolitano Municipal. Este reconocimiento jurídico permitiría disputar, por ejemplo, una licencia específica para su operación y actividades económicas. El vacío actual en la política cultural municipal significa una piedra en el zapato para la gestión de estos espacios: «nos cierran porque tenemos permiso para realizar una actividad cultural y no otra. Queremos que se comprenda que somos espacios de reflexión colectiva, con propuestas muy diversas».²

Uno de los hechos recientes que puso en el debate público la relación problemática entre política y normativa cultural municipal y casas culturales autogestionadas fue el anuncio de posible desalojo del Centro Cultural Rompecandados, ubicado al sur de Quito.³ En 2019, la Defensoría del Pueblo del Ecuador, como institución nacional de derechos humanos, expresó su preocupación por este anuncio, apelando al Art. 21 de la Constitución que reconoce a todas las personas el «derecho a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas». Así también, la Defensoría del Pueblo ex-

² “Quito cuenta con una red de casas culturales”. *El Comercio*, 11 de marzo de 2020. En: <https://www.elcomercio.com/tendencias/quito-red-casas-culturales-proyectos.html>.

³ Para conocer sobre este caso, recomiendo revisar la nota de prensa: “Rompecandados quiere conservar su espacio”, publicada en *El Telégrafo*, el 14 de marzo de 2019: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/rompecandados-quiere-conservar-su-espacio>. Así también: “Un Centro Cultural de Chillotallo podría perder su sede”, publicada en *El Comercio*, el 12 de marzo de 2019: <https://www.elcomercio.com/tendencias/centro-cultural-chillotallo-desalojo-sede.html>

hortó a la municipalidad de la ciudad a garantizar los derechos culturales de los miembros del centro cultural y la comunidad. Sobre esta situación, que amenaza y afecta permanentemente a todos los espacios autogestionados, la Red Comuna Kitu, ha expresado:

[...] las Casas y Centros culturales Independientes no han sido amparados por estos derechos de cultura. No existe ninguna política pública que garantice el funcionamiento de estos espacios de acuerdo a su naturaleza diversa que abarca distintas actividades artísticas y culturales.⁴

En este contexto, las reflexiones que propongo a continuación pretenden aportar al entendimiento y discusión social amplia y de política cultural municipal sobre las casas-centros culturales autogestionados de Quito. A través de este ejercicio escritural polifónico intento producir «narraciones, historias, símbolos que nos ayudan a ver y valorar las prácticas que ya existen y sus potencias de transformación».⁵ Es decir, crear «retóricas de valor»⁶ y de acompañamiento a estos procesos culturales de base, cuando, aún en la crisis de COVID-19 —que exigiría medidas de protección pública a estos espacios y sus tramas comunitarias—, la ideología del emprendimiento y la política cultural naranja dominan las agendas y discursos de gobierno en Ecuador.

En este sentido, interesa posicionar a estas casas como espacios pedagógicos, culturales, abiertos y experimentales, productores de comunidad, y con formas propias de gestión de lo político-económico. A través de los tres casos analizados presentaré algunos elementos que permitan una aproxi-

4 <https://comunakitu.com/tipo-de-organizacion/>.

5 Amador Fernández Savater. “Aquí y ahora. Hacia qué diseños institucionales”. IV Encuentro de Cultura y Ciudadanía. Ministerio de Cultura y Deporte de España (19 de noviembre de 2020): 395. En: https://www.youtube.com/watch?v=pP_XdYc-bHfA&t=4399s.

6 Rita Segato y Amador Fernández Savater. “Epílogo. Habitar la incerteza: sobre la transformación social en tiempos de contagio”. En Amador Fernández Savater. *Habitar y gobernar. Inspiraciones para una nueva concepción política* (Madrid: NedEdiciones, 2020: 357-377).

mación a sus sistemas de gobernanza y participación, regidos por una asamblea que, de forma deliberativa y colectiva, toma decisiones económicas sobre la gestión y distribución de recursos y del trabajo común, así como también establece normas de convivencia y funcionamiento del espacio compartido. Además de ser interculturales e intergeneracionales, las casas son escuelas políticas y de autoaprendizaje que se han nutrido de experiencias de movimientos y organizaciones sociales y barriales, y del trabajo de colectivos artísticos y culturales. Por su carácter experimental, son espacios donde el fracaso es posible, y donde la eficiencia no guía sus acciones; son centros dispuestos a la escucha activa y permeables a las agendas de luchas sociales.

El lente teórico de las reflexiones de este artículo proviene de mis investigaciones previas sobre prácticas colectivas y gestión cultural autónoma en Ecuador⁷ y de mi trabajo cercano a colectivos culturales, especialmente comunitarios, desde hace más de quince años en Quito. Así también, recoge el aporte de estudios pares existentes sobre gestión cultural de casas y espacios autogestionados, centros sociales y *okupas*, en otros países como Argentina o en España; sobre este último, el pensamiento alrededor de ‘lo común’ de Marina Garcés, Jaron Rowan, Javier Rodrigo y Amador Fernández Savater, ha sido un disparador clave de perspectivas de análisis en este texto. La autogestión comunal y vincular, la economía popular, la política ‘en femenino’ teorizada por Rita Segato, Silvia Rivera Cusicanqui, Raquel Gutiérrez y Verónica Gago han sido nucleares en la constitución de mi mirada sobre la gestión cultural popular y comunitaria en Latinoamérica.

En términos metodológicos, y dadas las limitaciones de la pandemia, opté por la construcción de un estado del arte: investigaciones existentes digitalizadas en repositorios de bi-

7 “Memorias y perspectivas de lo colectivo: entre la gestión cultural y las prácticas artísticas contemporáneas” (Premio Nacional Mariano Aguilera 2017, Paola de la Vega y Pablo Ayala, investigación inédita) y “Cultural management in Ecuador. Genealogy and power relations within the constitution of a field” (Raphaëla Henze y Federico Escribal (ed), *Cultural management and policy in Latin America*. Londres: Routledge, 2021).

bliotecas del país sobre los tres espacios, así como la conformación de un archivo de prensa digital nacional alrededor de la Red Comuna Kitu y, especialmente, de los centros culturales objeto de este artículo. Asimismo, la revisión de los contenidos de sus páginas web y redes sociales fueron una fuente importante de datos. Se realizaron tres entrevistas en profundidad, en noviembre y diciembre de 2020, vía Zoom, a gestores y gestoras de los tres espacios, designados como voceros por las propias organizaciones. Finalmente, los factores de selección de la Nina Shunku, Centro Cultural Turubamba y Casa Uvilla fueron los siguientes y respondieron a vectores comunes en sus prácticas y narrativas: las tres casas realizan un trabajo cultural de proximidad con los barrios, organizaciones sociales o procesos organizativos con los que colaboran; sus modos de activación se difuminan entre lo cultural y lo político; y sus prácticas se inscriben en la gestión cultural popular y comunitaria que promueve la transformación social.

Centro Cultural Turubamba, Casa Uvilla y Nina Shunku

El Centro Cultural Turubamba abrió sus puertas en 2011, en el barrio Turubamba, ubicado al sur de Quito. Sus gestores y artistas entienden que ‘hacer cultura’ en el sur de la ciudad es un acto político. Esta afirmación se refiere a la escasa inversión pública municipal en servicios e infraestructuras culturales en este sector obrero y popular de la ciudad y a un trabajo cultural directo con las bases sociales y artistas populares. Vale la pena mencionar que la respuesta a la omisión institucional y a la falta de políticas culturales de largo plazo ha sido, en el sur de Quito, desde hace más de tres décadas, la autoorganización en múltiples colectivos conectados a organizaciones barriales, plataformas, espacios y redes autogestionadas tales como: Al Zur-ich, Festival del Sur, Trenzando ZurEs, Rompecandados, Mano 3 Títeres y Marionetas, Al Sur del Cielo, y varios espacios y procesos cobijados en la Red Cultural del Sur.

Gestores culturales y artistas formados en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador —no todos titulados— son el núcleo del Centro Cultural Turubamba. Su motor es el Colectivo La Changa, con quince años de experiencia en artes escénicas que inició en el Colegio Amazonas. Por el Centro Cultural Turubamba atraviesan flujos y gramáticas de la educación y comunicación popular, las prácticas artísticas de transformación y el compromiso social, siendo estas algunas de las vertientes actualizadas del sintagma presente de la gestión cultural en Ecuador y América Latina.

La infraestructura del Centro Cultural Turubamba la conforman aulas construidas por el Gobierno Provincial de Pichincha, que devinieron en una casa barrial levantada en minga por la comunidad de vecinos. El Comité barrial es el actual administrador del espacio y lo cedió, sin un acuerdo legal, al Colectivo La Changa para la gestión del centro cultural.⁸ Las aulas eran un espacio en desuso y, previo a su construcción, la antigua dirigencia barrial pretendía lucrar del terreno convirtiéndolo en un parqueadero privado. En 2004 inició un proceso de recuperación de las aulas con la nueva dirigencia para el proyecto de un centro de desarrollo comunitario que, finalmente, se consolidó con la mediación del Colectivo La Changa, como Centro Cultural Turubamba.⁹

Antes de la pandemia, esta casa cultural mantenía una programación mensual regular con la presentación de grupos independientes de teatro, títeres y danza, formación en artes plásticas, Cine Vecino - cine foro barrial, Noche de Cuentos Alrededor de la Fogata, laboratorio de narración oral dirigido a vecinos y vecinas, así como programas vacacionales. Además,

8 Entre el Colectivo La Changa y el Comité Barrial no existe un acuerdo legal para uso del espacio como centro cultural. Moisés Soria, gestor cultural Centro Cultural Turubamba, en conversación con la autora, el 24 de noviembre de 2020, contó que actualmente está en la agenda del colectivo firmar un acuerdo porque «reconocemos que es una falencia; ahora tenemos una buena relación con el Comité Barrial, pero siempre puede pasar cualquier cosa».

9 Evelyn Jaramillo. «Comunicación, ciudad y gestión cultural: Análisis del Centro Cultural Independiente Turubamba del sur de Quito» (Trabajo de titulación, Universidad Central del Ecuador, 2018): 54-55.

ha desarrollado actividades en colaboración con organizaciones sociales y culturales. En el centro cultural funciona una biblioteca comunitaria y actualmente un huerto de trabajo colectivo, un lugar de aprendizaje e intercambio de saberes sobre plantas y alimentos, y a la vez un ejercicio de autogestión que garantiza la alimentación común. En el plano de la comunicación comunitaria y popular, el centro cultural ha impulsado el proyecto de radio bocina “La Comadre, la voz de Turubamba”. Más recientemente, durante la pandemia, esta casa cultural articuló una red de solidaridad en el barrio que propició la ayuda vecinal entre personas de mayores posibilidades económicas con aquellas más vulneradas.

Por su parte, la Casa Uvilla, ubicada en el centro-norte de Quito, en el barrio residencial de Miraflores, se constituyó en modo *okupa* en 2013, es decir, mediante la ocupación ilegal de una casa abandonada. Los gestores que detonaron este proceso eran exestudiantes, egresados y graduados de las facultades de Comunicación Social, Sociología y Artes de la Universidad Central del Ecuador, quienes realizaron convocatorias a otros estudiantes y agentes culturales para participar en las mingas de rehabilitación del espacio *okupado*, sin un proyecto aún definido de usos o agenda político-cultural. Esta apropiación de la casa partió de la necesidad de un espacio físico donde los estudiantes y artistas pudieran crear y generar encuentros. «La Uvilla no es expresión de una movilización anti sistémica o anticapitalista o anti nada, es simplemente la necesidad de espacios para poder expresarse».¹⁰

Los gestores de la Uvilla la definen como un espacio experimental¹¹ sin un proyecto concreto; es decir, se va construyendo en el encuentro entre sujetos y colectivos. La Uvilla es un nodo de articulaciones, desarticulaciones y rearticulaciones

10 Hanna Klein. “El surgimiento de espacios heterotópicos como respuesta alternativa frente al modelo urbano neoliberal y cultural imperante. El caso de los ‘espacios ocupados’ en el Distrito Metropolitano de Quito” (Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Flacso Ecuador, 2018): 76.

11 Antonio Chimarro y Juan Carlos González (gestores culturales de Casa Uvilla), en conversación con la autora, 26 de noviembre de 2020.

permanentes, no exentas de conflictos debido a fragmentaciones entre los sujetos y colectivos que la ocupan, causadas, por ejemplo, por intereses en usos distintos de los espacios o divergencias conceptuales sobre las prácticas artísticas.

Hace dos años, la Uvilla comenzó a desarrollar y acoger propuestas que tienen como fundamento al género y al trabajo por un espacio cultural seguro, de cuidados y libre de violencia. Así también, han venido trabajando con movimientos sociales con mayor solidez organizativa que la suya, en proyectos comunes que han derivado en la formación de espacios pedagógicos compartidos. La Uvilla cambia y se ramifica por su condición misma de espacio abierto a propuestas que deben cumplir un solo requerimiento: «Somos intolerantes con la intolerancia, con la discriminación sexogenérica, con la discriminación racial, porque eso, de una u otra manera, nos atraviesa [...]».¹²

Aunque sobre ella se ha forjado el mito de ‘casa *okupa*’, para Juan Carlos González y Antonio Chimarro, según lo expresaron en conversación con la autora, el 26 de noviembre de 2020, el gesto de apropiación de esta casa abandonada no respondió a intenciones marcadamente políticas, vinculadas a conflictos por el derecho a la ciudad, la desobediencia y el conflicto urbano por el espacio, ni tampoco a acciones organizadas y colectivas predeterminadas que pugnan por el derecho al uso común de espacios (s/a 2016). En la misma conversación con la autora, Antonio Chimarro contó que entre los gestores que iniciaron la ocupación de la Uvilla, estaba un colega del País Vasco-España, donde la *okupación* es un movimiento de larga tradición; esta presencia aportó en la idealización de La Uvilla como un proyecto anticapitalista y productor de un modelo de uso común frente a la especulación urbana, que fue promovido incluso en encuentros académicos:

Te daban toda una definición de lo que es ser *okupa* y realmente no me sentía tan identificado porque estaba tan alejado de nuestro contexto. Estaba muy idealizado lo que implicaba ser

¹² González, en conversación con la autora, 26 de noviembre de 2020.

okupa acá en Ecuador; perdón, acá en Quito, al norte, al lado de la Universidad Central [...].¹³

Si bien la Uvilla ha desarrollado en todos estos años actividades artísticas, ferias y otras acciones con participación del barrio, la vinculación con los vecinos de Miraflores no ha sido fácil:

El problema que destaca la mayoría de las personas entrevistadas es la propia estructura del barrio, conformado por población de la clase media alta, y sus características demográficas, es decir que no es un barrio en el cual viven muchas personas jóvenes.¹⁴

Un agente clave en sus procesos de mediación comunitaria fue una señora de aproximadamente 70 años, vecina de la casa, quien, además, fue presidenta del comité barrial. Ella vivía la mitad del año en Ecuador y la otra mitad en Bélgica, y por su cercanía con proyectos *okupas* en este país europeo, entendía las dinámicas de trabajo de La Uvilla y respaldaba su gestión. Su mediación fue fundamental para el acercamiento entre este espacio autogestivo y la comunidad vecinal de Miraflores.

La tercera casa es la Nina Shunku, un espacio en comodato otorgado en 2012 por el Ministerio de Salud Pública a la asociación legalmente constituida de este mismo nombre.¹⁵ La Nina está ubicada en el Boulevard 24 de Mayo y García Moreno, junto al Museo de la Ciudad, en el centro histórico de Quito. Para la consecución del comodato en 2012, los colectivos de jóvenes que promovieron el proyecto —vinculados sobre todo al arte urbano y grafiti— desarrollaron una propuesta de uso de la casa con acciones centradas en la salud mental juvenil, esparcimiento y uso del tiempo libre, trabajo con los barrios y jóvenes en situación de riesgo; es decir, ni la propuesta ni sus argumentos para el comodato del espacio se inscriben en la política cultural sino en la de jóvenes y salud. Actualmente, además de su

13 Chimarro, en conversación con la autora, 26 de noviembre de 2020.

14 Klein. “El surgimiento de espacios heterotópicos...”, 100.

15 La Nina Shunku es una organización sin fines de lucro, inscrita en el Ministerio de Inclusión Económica y Social; se constituyó como asociación el 29 diciembre de 2012.

sede principal, la Nina gestiona un nuevo espacio en Cotocollao y está articulada a dos casas que son parte del proceso: la una está ubicada en Pintag y la otra en el sur de Quito, en una tienda de *street art*. Proyectan abrir espacios en comodato en Colombia; sus nuevos estatutos contemplarán el trabajo con estas sedes internacionales.

A 2021, la Nina trabaja en la redefinición de sus estrategias de gestión: se elegirá una nueva directiva y se actualizarán los estatutos de la organización. De los trece colectivos que iniciaron el proceso, varios se han retirado. Antes de la pandemia de la COVID-19, Nina Shunku tenía 42 socios, de los cuales hoy quedan 18. El uso de cada espacio de la casa, hasta marzo de 2020, tenía un costo de arriendo de USD 15 (quince dólares) más una cuota de USD 5 (cinco dólares) mensuales por socio, que se recolectaba irregularmente sin ningún mecanismo de gestión. Este fondo servía para mantenimiento de la infraestructura y pago de servicios básicos. Con la reforma estatutaria, la propuesta, a 2021, es cobrar USD 100 (cien dólares) mensuales de arriendo por cada espacio utilizado. Este fondo servirá para pagar el impuesto predial municipal del inmueble —que tiene una deuda acumulada de veinte años— y para formar un presupuesto operativo anual de la organización que le garantice autonomía. La casa cuenta con doce espacios que se pueden alquilar, para lo cual Nina Shunku convocará a organizaciones y agentes interesados. Si bien se alquilarán espacios, se mantendrán también los de uso colectivo y libre acceso. Con los fondos que ahora pretende recaudar mediante alquileres, la organización busca remunerar el trabajo de gestión de los cuatro integrantes de la directiva de la asociación con un sueldo fijo mensual. Para Isaac Peñaherrera, gestor cultural del espacio, en conversación con la autora, el 1 de diciembre de 2020, este componente pretende reducir el pluriempleo de los miembros de la directiva, y que estos puedan tener un tiempo pleno de dedicación a la gestión de la casa.

Esta estrategia de sustentabilidad, aún por implementarse, está vinculada también a un programa de alimentación. La

Nina tiene entre sus principales propuestas crear un banco de alimentos, a través del sistema ‘truquearte en las comunidades’: «Vamos llevando arte a las comunidades y ellos nos pagan con quintales de arroz, con quintales de azúcar, y eso vamos metiendo al banco de alimentos».¹⁶ Conectada a esta propuesta de trabajo está la producción artística, el equipamiento y mantenimiento de espacios de la casa, y la realización de funciones *streaming*: «A los artistas se les pagará con alimentos. Alimentación, arte, cultura e inclusión es nuestro nuevo modelo».¹⁷

Las casas culturales autogestionadas: una definición incompleta

El derecho constitucional de acceso a la cultura se ha empequeñecido con una cultura institucional que se puede mirar pero no tocar, consumir pero no producir, deglutir pero no debatir; y que debemos pagar todos, pese a que enriquece a unos pocos.

Jaron Rowan

Cultura libre de Estado

La cultura es algo ordinario.¹⁸ Acogiendo este postulado del teórico de los Estudios Culturales, parto por asumir a la cultura como prácticas, relaciones sociales cotidianas y cambiantes y formas de vida de la clase trabajadora, que ponen en duda nociones de autoridad cultural, productor y consumidor de cultura, masa ignorante y democratización. De este modo, trabajar con esta noción de cultura conlleva una interpelación a las bases conceptuales y aplicadas de las políticas culturales de Estado, dominantes en la cultura pública institucional desde mediados del siglo XX: la primera, una cultura restringida a

¹⁶ Isaac Peñaherrera (gestor cultural Nina Shunku), en conversación con la autora, 1 de diciembre de 2020.

¹⁷ Peñaherrera, en conversación con la autora, 1 de diciembre de 2020.

¹⁸ Cfr. Raymond Williams. “La cultura es algo ordinario”. En *The Raymond Williams reader*, traducido por Ricardo García Pérez, 2001: 37–62.

un asunto de profesionales y especialistas del campo, una esfera social y autosuficiente constituida en la modernidad;¹⁹ la segunda, relacionada con la anterior, una cultura corporizada en sujetos ilustrados, en la que perviven raíces y discursos civilizatorios, así como la configuración de un Estado-nación patriarcal; y la tercera, la cultura como objeto de intervención institucional que legitima prácticas estéticas y culturales y las promueve, generando una oferta bajo el discurso de política de acceso y participación, o en otros casos, haciendo de ellas una mercancía o un espectáculo. Así, lo explica Peters, para el caso chileno con vectores muy similares al de Ecuador:

Aun cuando las políticas culturales actuales han destacado en sus declaraciones programáticas la importancia de la participación cultural —comprendida, principalmente, como acceso y creación de audiencias— y la producción artística —principalmente a través de la concursabilidad (Fondos de Cultura) y fomento de las industrias creativas—, su labor ha sido más bien de soporte administrativo e institucional a la creación de oferta cultural que un verdadero compromiso.²⁰

Las casas culturales autogestionadas suspenden estos relatos y políticas hegemónicas, a modo de prácticas críticas y experimentales, que se gestan en la acción y la agencia, en el trabajo con/para una ciudadanía popular, diversa e igualitaria. Parte de la cultura expresada en los modos de vida cotidianos de los territorios, sujetos y comunidades con las que se implican estos artistas y gestores, es la materia prima con la que idean formas de vinculación afectiva y solidaria, gestión y colaboración generosa: el trabajo en minga, las redes de interdependencia comunitaria, los saberes populares y organizativos, etc.; pero a su vez, otros hábitos cotidianos, que definen también lo cultural y

19 Víctor Vich. *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014): 84.

20 Tomás Peters. “A cincuenta años de las políticas culturales de la Unidad Popular: enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en Chile”. *Periférica. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* (2020): 316.

sostienen un orden social hegemónico, son cuestionados y desestabilizados desde estos procesos colectivos: el consumismo, la xenofobia, el machismo y el racismo, la falta de ética y cuidado de la vida y la naturaleza en las prácticas alimentarias, entre otros. En este sentido, estas políticas culturales, gestadas desde abajo, y promovidas por estas casas, son «dispositivos centrales para la transformación de las relaciones sociales existentes».²¹ La cultura, de este modo, se despoja del orden que la determina como algo extraordinario y deviene un problema común.

Interpelar los imaginarios que han imposibilitado una valoración social plena de la cultura exige ‘bajarla del pedestal’ y abrirla a prácticas transversales y pedagógicas de lo cultural. Abrir es dejarse permeable, aprender de comunidades diversas, germinar redes educativas apartadas del mercado académico y cultural, creando «contextos de sentido compartido que, en lugar de encerrarlo entre líneas gruesas y excluyentes, abre el sentido de la experiencia: enmarcar en blanco».²² Las casas son lugares de posibilidad para el aprendizaje en común, el error, la pregunta y la experimentación; sus paredes desbordan certezas.

Promover la transformación social como horizonte político desde estos procesos colectivos no es un mandato de partido ni tampoco una estrategia acomodaticia y adaptativa a discursos de moda para gestionar recursos. Tampoco es una promesa mesiánica o salvífica, con prácticas verticales de imposición de agendas políticas prefabricadas. Transformar pasa primero por el cuerpo y la subjetividad individual, por la empatía, por comprender convergencias de luchas sociales y culturales distintas, por implicarse y afectarse en la duda, la acción y la repregunta. Transformar pone en conflicto la receta garantizada del pensamiento tecnocrático entrampado en lo administrativo y normativo, y del pensamiento solucionista de la inmediatez. La acción cultural, comunitaria, pedagógica y transformadora de estas casas opera de forma situada, mira el presente, es

²¹ Vich, *Desculturizar la cultura*, 83.

²² Marina Garcés. *Filosofía fuera de clase* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016): 86.

permeable a coyunturas sociales²³ y se ancla sobre todo en la imaginación de lo que podría ser. Se trata de producir en común saberes para trabajar sobre conflictos actuales que nos afectan e imaginar mundos posibles. Se gestiona, por tanto, en un desplazamiento constante entre las urgencias del presente y la producción de nuevos relatos sobre los deseos comunes y las prácticas emancipatorias. Nelson Villacrés, gestor del Centro Cultural Turubamba, en conversación con la autora, el 24 de noviembre de 2020, comentó: «Estamos planteando otra forma de organizarnos como sociedad. Ese es el proyecto».

En definitiva, las casas culturales, en diálogo con Silvia Rivera Cusicanqui,²⁴ son comunidades capaces de hacer al mismo tiempo que hablar; trabajar con las manos al mismo tiempo que trabajar con la mente, que no silencian voces disidentes y que ponen el cuerpo en una comunidad de afectos. Son, asimismo, lugares de encuentro y escuelas no formales, interculturales e intergeneracionales, que cobijan la multiplicidad y la diferencia. Las casas culturales apuestan por

[...] la construcción artístico cultural en el aquí y ahora político, sin evadir las problemáticas actuales, sino todo lo contrario: las toman, las apropian, las discuten y las devuelven al ruedo cultural con aportes y propuestas.²⁵

¿Quiénes habitan estos espacios culturales, estas fisuras urbanas? Por un lado, un núcleo más estable y permanente de artistas y gestores encargado de tareas de coordinación, ar-

23 Un ejemplo de lo mencionado lo expresó Nelson Villacrés, gestor cultural del Centro Cultural Turubamba, en conversación con la autora, el 24 de noviembre de 2020, a propósito del Paro Nacional de octubre de 2019, en Ecuador, y la pandemia de la COVID-19: «Nosotros participamos activamente cuando toca. Los dos mejores ejemplos como colectivo han sido octubre de 2019 y la pandemia [...]. Tenemos que exigir y hacer cumplir los derechos».

24 Silvia Rivera Cusicanqui. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2018): 73.

25 Mariel Fernández y Julieta Hantouch. «Visibilizar es la tarea. Desafíos de los centros culturales como sector de la cultura independiente». En *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizadado en Buenos Aires*, compilado por Julieta Hantouch y Romina Sánchez (Buenos Aires: RGC Libros, 2018): 59.

ticulación y gestión que garantizan el funcionamiento y sostenimiento de las casas; y por otro, los colectivos, proyectos, vecinos, artistas y demás agentes culturales como una comunidad inestable y transitoria, que podría más bien definirse, siguiendo a Gutiérrez y Salazar, como un ‘entramado comunitario’, entendido como un conjunto de relaciones sociales complejas, de ‘compartencia’.

—jamás armónica o idílica, sino pletórica de tensiones y contradicciones— que operan coordinada y/o cooperativamente de forma más o menos estable en el tiempo con objetivos múltiples —siempre concretos, siempre distintos en tanto renovados, es decir, situados— que, a su vez, tienden a cubrir o a ampliar la satisfacción de necesidades básicas de la existencia social y por tanto individual.²⁶

Son un espacio de trabajo común y también de organización y producción de pensamiento/aprendizaje en una trama de haceres en la que comparten jóvenes con adultos transmisores de experiencia política. Un ejemplo de ello es Nelson Villacrés, gestor del Centro Cultural Turubamba, quien ha creado escuela en la casa a partir de su formación organizativa y de educación y comunicación popular, obtenida en su trabajo con las comunidades eclesiales de base (teología de la liberación y movimientos juveniles cristianos de la década de los ochenta) y con organizaciones campesinas, a través del arte: teatro, títeres y elaboración de ilustraciones para los folletos y hojas volantes de colectivos sociales. Por su parte, en la Uvilla, la escuela se vincula al aprendizaje sobre diseño de proyectos y su gestión, encaminados desde la acción mancomunada con otros colectivos: «Uvilla nos ha permitido encontrarnos con gente que está muy organizada o más organizada que nosotros [...]».²⁷ Y fi-

26 Raquel Gutiérrez y Huáscar Salazar Lohman. “Reproducción comunitaria de la vida. Pensando la transformación social en el presente”. En *Producir lo común. Entramados comunitarios y luchas por la vida*, El Aplante. Revista de Estudios Comunitarios (Madrid: Traficantes de Sueños, 2019): 24-25.

27 González, en conversación con la autora, 26 de noviembre de 2020.

nalmente, la Nina ha construido escuela para la incidencia en política pública en dos líneas de trabajo: juventud y cultura viva comunitaria como proyecto político de un modo de vida alternativo que repiense las relaciones Estado-sociedad civil. Sus gestores consideran que actualmente la Nina es un espacio de formación política en cuanto a derechos de la juventud y derechos culturales:

Las personas que nos han sabido ayudar siempre han sido personas mayores [...] Antes de que nos den la casa, hay un compañero que se llama Guillermo Barragán —funcionario del Ministerio de Salud, Museo de la Medicina—. Con él estábamos creando todo el tema de salud mental juvenil [...] y la mesa de juventudes [...] en 2009. Él nos hizo entender que no éramos solo un festival sino que éramos un movimiento [...]. Él nos hizo entender para qué sirve la Ley de la Juventud, para qué sirve la Constitución [...], por qué armar un proyecto político para tener alcance a largo plazo [...] Cuando llega Nelson Ullauri²⁸ nos empoderamos de todo lo que tiene que ver con derechos culturales [...].²⁹

Si bien las relaciones intergeneracionales son un motor fundamental de formación política, hay otro eje central de aprendizaje que viene de los sistemas de organización social y gobierno comunales o barriales y de las formas económicas para la autosatisfacción de necesidades colectivas. La huerta comunitaria del Centro Cultural Turubamba, nacida en la pandemia de la COVID-19, es un ejemplo de lo mencionado; el trabajo común no solo busca garantizar la alimentación vecinal sino también es una práctica pedagógica compartida sobre diversidad y soberanía alimentaria, usos múltiples de plantas y verduras, modos de cuidar y cultivar la tierra, etc.

En conclusión, se podría decir que las casas culturales, como experiencias pedagógicas intergeneracionales, formas de

²⁸ Gestor cultural de larga experiencia en procesos culturales y de base comunitaria, en la Red Cultural del Sur, en Quito.

²⁹ Peñaherrera, en conversación con la autora, 1 de diciembre de 2020.

organización política y del trabajo abiertas, móviles y cambiantes, funcionan como una mancomunidad, entendida como:

[...] la voluntad de compartir medios y fines, recursos y acciones, horizontes colectivos y decisiones individuales. [Mancomunar] Es un verbo que crea un vínculo a múltiples escalas y dimensiones de la vida, personal y colectiva. Es un verbo que nos recuerda que las comunidades no son, sino que se hacen y se deshacen, se inventan, se transforman y se imaginan. Y que esta creación abierta es la verdadera respiración de la vida política.³⁰

La emergencia de estas casas culturales hace más de una década en Quito —un espacio urbano cada vez más tendiente a la neoliberalización y corporativización— debe pensarse considerando a la ciudad como un campo de poder y disputa, en el que estos proyectos experimentales apuestan, en sentido contrario, por los vínculos comunitarios y una cultura común. Por otro lado, si bien el marco constitucional de 2008 y la Ley de Cultura de 2016, en Ecuador, garantizan derechos culturales, estos no han logrado hasta la actualidad concreciones efectivas en políticas igualitarias de acceso y uso común de la infraestructura cultural pública, ni tampoco políticas de fomento que respondan a prácticas de gestión cultural heterogéneas. Las casas habitan los límites que ha trazado la política cultural de ciudad y de Estado, son hijas del incumplimiento de las promesas democratizadoras y de las escasas condiciones de los espacios públicos para acoger propuestas experimentales y emergentes. A día de hoy el acceso a las grandes infraestructuras culturales públicas en Quito «se concibe como una suerte de consumo pasivo de la cultura»,³¹ o como un relleno esporádico de políticas enunciadas como participativas.

Frente a esta realidad, las casas autogestionadas agrietan esa política dominante. Sus gestores son especialmente jóvenes de clase media que se enuncian en muchos casos como

³⁰ Garcés, *Filosofía fuera de clase*, 156.

³¹ Jaron Rowan. *Cultura libre de Estado* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2016): 38.

‘populares’, educados, en buena parte, en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, y que no han encontrado cabida para sus prácticas en la infraestructura oficial. Son jóvenes que no se reconocen en los valores proyectados por estos espacios y por la cultura institucional que mantiene ‘un sesgo de clase’.³² En una ciudad como Quito, cuya geografía cultural se dibuja entre límites marcados por el racismo estructural, los estratos sociales definidos por consumos culturales, la violencia institucional y patriarcal, y un elitismo histórico, las barreras de acceso clasistas —aunque a veces silenciosas— están todavía presentes. Rowan³³ reflexiona al respecto: puede que las instituciones no sean clasistas «pero no han hecho lo suficiente por dar cabida a los intereses ni los imaginarios de todos los estratos sociales». Y más adelante afirma:

No podemos olvidar que las infraestructuras ordenan y reproducen clases sociales. Del mismo modo que no toda la ciudadanía tiene un automóvil particular, tampoco todos los agentes sociales pueden participar del acceso productivo a la cultura en igualdad de condiciones.³⁴

Así, las casas culturales son prácticas de reapropiación espacial y política que se vuelven desafío y desborde a los límites del Estado y del capital, ocupan intersticios urbanos,³⁵ tensionan el individualismo, promueven prácticas basadas en una ética del consumo, en los intercambios justos, en la producción de valor de los espacios de la ciudad, desmarcándose de lógicas especulativas. Por ejemplo, la Nina Shunku gestiona una casa en comodato ubicada en el área histórica patrimonial de la ciudad —suelo de alta rentabilidad para intereses inmobiliarios— con un proyecto colectivo, no especulativo; el Centro Cultural Tububamba emerge como una propuesta de usos sociales y cultu-

32 Rowan, *Cultura libre de Estado*, 48.

33 *Ibíd.*

34 Rowan, *Cultura libre de Estado*, 58.

35 Iván Miró i Acevedo. “Dibujando nuevas, rápidas figuras. Okupaciones en la transformación metropolitana” (15 de marzo de 2011): 6.

rales en un espacio comunal que se proyectaba como un estacionamiento de negocio privado.

De otro lado, la política de acceso promovida por estos intersticios urbanos se descentra de discursos públicos de ‘llevar la cultura al barrio’, y de instalarla como un OCNI (objeto cultural no identificado), apostando por una construcción lenta y compartida:

Apostar a construir cultura independiente en el barrio no es lo mismo (ni parecido) que instalar cultura en el barrio. La construcción es lenta y requiere de muchos más elementos que la instalación. Para empezar supone diálogo, discusiones, acuerdos y consensos.³⁶

Para terminar esta breve presentación descriptiva quiero decir que, a pesar de las convergencias esbozadas sobre estas tres casas culturales autogestionadas en Quito, es indispensable reparar que uno de los grandes problemas es disolver su diversidad e intentar otorgarles una identidad homogénea, pues se trata de experiencias con singularidades, proyectos y miradas políticas específicas, que se insertan en territorios y contextos sociales con dinámicas propias:

Cada espacio se produce en función de variables territoriales, donde nace y se gesta, agentes y subjetividades que lo significan, construcción de imaginarios en base a su autorrepresentación y las representaciones que les otorgan. Son espacios que son respuesta, pero a la vez ensayo permanente de hipótesis. Espacios de la multiplicidad, para ensayar economías autónomas.³⁷

Así también, cada uno de estos espacios tiene estrategias de trabajo, prácticas económicas y modelos de gobernanza específicos que difícilmente encajan en estructuras administrativas homogéneas de Estado: «someterse a los criterios de lo público

³⁶ Fernández y Hantouch, “Visibilizar es la tarea...”, 64.

³⁷ Miró i Acevedo. “Dibujando nuevas, rápidas figuras...”, 8.

supondría una presión que aniquilaría de facto muchos de estos espacios».³⁸

Trabajadores de la cultura: actualización de una potencia política

Si el neoliberalismo pudo triunfar al incorporar los deseos de la clase trabajadora post-1968, una nueva izquierda podría empezar por construirse sobre los deseos que el neoliberalismo ha generado, pero que no ha logrado satisfacer.

Mark Fisher

Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?

En el Centro Cultural Turubamba, la reivindicación política y autoidentificación como trabajadores y obreros de la cultura —«Nos pusimos al nivel del carpintero, del cerrajero, del chofer»—³⁹ da cuenta de modo más evidente de una constante histórica en el pensamiento político vinculado a la militancia de izquierdas desde mediados de los años sesenta en Ecuador, en las artes y la cultura, muy especialmente la vertiente que sostenía que el concepto ‘intelectual’ responde a una tradición burguesa, proponiendo que el artista y el escritor son ‘trabajadores de la cultura’ tal como el obrero o el campesino.⁴⁰ Como lo he sostenido en otros artículos,⁴¹ esta escuela de *gestión cultural*⁴² en Ecuador hace referencia a una tradición de pensamiento-acción, de base comunitaria y popular, que se moviliza en Améri-

38 Rowan, *Cultura libre de Estado*, 46.

39 Moisés Soria (gestor cultural Centro Cultural Turubamba), en conversación con la autora, 24 de noviembre de 2020.

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

41 De la Vega, Paola. “Gestión Cultural en Ecuador: genealogía, trayectorias y relaciones de poder en la constitución de un campo”. En *South and Central American Cultural Management*, editado por Escribal, Federico y Raphaela Henze (Londres: Routledge, 2021).

42 El uso de las cursivas responde a que la noción *gestión cultural* emerge y se instala como legítima en el campo cultural en Iberoamérica a fines de los años ochenta.

ca Latina desde hace al menos seis décadas y que propone posicionar a la cultura como un agente de transformación social.⁴³ Una comprensión similar ha sido analizada también en el caso chileno, país donde de modo paralelo a mediados de los años sesenta,

[...] el trabajador de la cultura comenzaría a ser reconocido como un agente clave para la reconfiguración de una nueva sociedad. Tanto el cultor-artista como el gestor cultural local, lograron un nuevo rol al ser concebidos como agentes de transformación social y política.⁴⁴

En una resonancia presente, en el trabajo cultural que acciona en la construcción de una nueva hegemonía, gestores y artistas del Centro Cultural Turubamba se afirman como trabajadores comprometidos con el cambio social:

Más que trabajadores, somos obreros, por la misma condición de clase a la que pertenecemos [...]. Y también por ese sentido de que la cultura es transformadora. Somos obreros de la cultura no solo porque hacemos cultura sino porque a través de la cultura buscamos que la gente se organice, que la gente luche, apuntando a una transformación.⁴⁵

El concepto ‘trabajador de la cultura’ a partir de mediados de los sesenta, en Quito, ha sido apropiado, actualizado y resignificado por diversas configuraciones organizativas y artísticas como la Coordinadora de Artistas Populares (1982), la Asociación de Trabajadores de Teatro (1984), Arte en la calle (1981, 1982), Centro Cultural del Sur-Red Cultural del Sur (1997), el Centro Cultural Turubamba (2011), entre otros. Un parteaguas en los usos y acepciones del término agitados por estas organi-

⁴³ Vich, *Desculturizar la cultura*, 85.

⁴⁴ Tomás Peters y Roberto Guerra. “Gestión cultural local en Chile: breve repaso histórico y político (1970-2020)” (s/l., s/f.).

⁴⁵ Tamara Estrella (gestora cultural Centro Cultural Turubamba), en conversación con la autora, 24 de noviembre de 2020.

zaciones lo estableció el exministro de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Juan Fernando Velasco quien, en distintos momentos de su gestión entre 2019 y 2020, se refirió a ‘trabajadores del arte y cultura’ como agentes productivos y sujetos emprendedores, tomando distancia de la vertiente político cultural antes mencionada. El término se utilizará desde entonces por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del país como parte del discurso institucional, promotor de la ideología del emprendimiento. Esto no quiere decir que la comprensión ligada a la gestión cultural y las prácticas artísticas como acción política⁴⁶ se haya difuminado; por el contrario, continúa vigente.

El Plan Ecuador Creativo, presentado por Velasco el 7 de agosto de 2019, es el documento que plasma esta ideología. Por un lado, la gestión del exministro intentó emplazar a la cultura como un sector económico, en clave de industrias creativas, en la agenda política de gobierno, a través de algunas medidas de incentivo tributario y crédito, anunciadas en este plan: 0 % de IVA a servicios artísticos y culturales, el crédito Impulso Cultura, la exención de tributos al comercio exterior de bienes para uso artístico y cultural importados por personas naturales o jurídicas, etc.; y por otro, reiterar la necesidad de generar procesos autosustentables, eliminar el paternalismo de Estado, promover la autonomía, el empoderamiento y meritocracia, así como otras ideas correlativas a la gubernamentalidad neoliberal.⁴⁷

Para Rowan,⁴⁸ «Michel Foucault establece claramente que el emprendizaje es la forma de gobierno (gobernanza) propia del neoliberalismo», cuya viabilidad debe comprenderse a

46 Vich, *Desculturizar la cultura*.

47 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*, 57–78 (Madrid: Traficantes de Sueños y Transform, 2008). «Según Lorey “las ideas de autonomía y libertad están constitutivamente conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades capitalistas occidentales” (2008: 58). La falsa libertad se introduce en la construcción discursiva de la figura del emprendedor y se vuelve un elemento básico de su constitución» (Jaron Rowan. *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural* [Madrid: Traficantes de Sueños, 2010]: 29).

48 Jaron Rowan. *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2010): 69.

la luz de dispositivos subjetivos como la noción de autonomía, libertad, placer en el trabajo y creatividad, y también del autoempleo y autoexplotación como sujeto-empresa. En Ecuador, a partir de agosto de 2019, con una promesa mesiánica de empleo y crecimiento —que se mantuvo durante la pandemia de la COVID-19 desde marzo de 2020, detrás de alegatos de capacidad de adaptación, reinención y resiliencia, a pesar de la grave crisis y precariedad de artistas y gestores culturales del país—, la narrativa del emprendimiento devino en el centro programático oficial de la cultura de Estado en detrimento de políticas públicas de protección. En el Centro Cultural Turubamba, el posicionamiento crítico frente a esta ideología del emprendimiento promovida hoy por el Estado es claro:

Para esconder lo que antes conocíamos como desempleados o subempleados, nos vendieron desde las Europas y desde el Norte, el cuento del emprendimiento: volvernos empresarios, volvernos patrones; es decir, estamos muriéndonos de hambre, vendiendo chicles, pero ya no somos desempleados, somos emprendedores.⁴⁹

Resulta importante pensar que, si bien en varios países europeos las claves históricas que contextualizaron la emergencia del sujeto emprendedor como trabajador autónomo fueron las revueltas de Mayo del 68 y la crisis laboral de la desindustrialización de ciudades europeas en los 70 y 80, expresadas en el deseo de trabajadores de abandonar la fábrica y de romper formas de subjetividad de los regímenes de producción fordista,⁵⁰ el trabajo autónomo en Quito, en estas mismas décadas, estuvo determinado por flujos de migración interna campo-ciudad, crecimiento urbano y formación de barrios obreros y populares, reconfiguración del comercio popular e indígena, incremento de la desigualdad y neoliberalización de la economía, así como

49 Nelson Villacrés (gestor cultural Centro Cultural Turubamba), en conversación con la autora, 24 de noviembre de 2020.

50 Rowan, *Emprendizajes en cultura*, 58-64.

la yuxtaposición propia de modos de producción e intercambio económico en ciudades andinas. El trabajo autónomo, inestable y desregulado ha sido una práctica permanente de subsistencia de las clases populares, una condición que no es ajena a artistas y gestores culturales que se enuncian como pertenecientes a esta clase trabajadora, no solo como gesto de empatía política sino por sus propios legados vitales y las desigualdades históricas y estructurales que les han afectado. Karen Salcedo, gestora cultural del Centro Cultural Turubamba, en conversación con la autora, el 24 de noviembre de 2020, afirmó:

En mi condición y en mi clase social no entra esa palabra [emprendedor] porque si la puedo etiquetar de algún modo es comerciante. Mi familia es comerciante y tiene las mismas condiciones de los emprendedores que ahora somos los desempleados.

Si bien el trabajo autónomo en los tres casos analizados se entreteteje también con particularidades del trabajo creativo globalizado en las sociedades capitalistas y los ‘sujetos del rendimiento’⁵¹ —la eficiente positividad del poder (*Yes, we can*), elevados niveles de productividad libres del dominio externo que los obligue a trabajar, con o sin remuneración; es decir, autoexplotación acompañada de libertad—, los modos de subjetivación en gestores culturales y artistas de estas casas culturales pueden comprenderse con mayor pertinencia mediante dos categorías: ‘economías barrocas y abigarradas’ y ‘neoliberalismo desde abajo’. Verónica Gago (2014), en diálogo con Silvia Rivera Cusicanqui (2018), propone como ‘economías barrocas’ a una economía de cualidad abigarrada que «revela la pluralidad de formas laborales y pone de relieve las fronteras mismas de lo que llamamos trabajo».⁵² Para Rivera Cusicanqui,⁵³ ‘lo abigarrado’ es la simultaneidad de tiempos heterogéneos de vertientes históricas diversas que

51 Byung-Chul Han. *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder, 2012).

52 Verónica Gago. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2014): 23.

53 Rivera Cusicanqui (2018, 76-77)

confluyen en una superficie sintagmática en el presente: «como yuxtaposición aparentemente caótica de huellas o restos de diversos pasados, que se plasman en *habitus* y gestos cotidianos [...], aparecen “huellas materiales en la producción y el espacio”, en “actos creativos, actos de deseo y de imaginación”».

¿Qué formas de gestión de la vida cultural y el trabajo se pueden desentrañar de estas economías barrocas, abigarradas, activas en un sintagma presente, que no se cruzan plenamente con la subjetividad neoliberal del trabajador autónomo como emprendedor-cultural? Para Gago,⁵⁴ comprender cómo la gubernamentalidad foucaultiana opera en una red de prácticas y saberes populares, en «modos de vida que reorganizan las nociones de libertad, cálculo y obediencia», «más allá de la voluntad de un gobierno, de su legitimidad o no», supone una lectura de esos entramados como «neoliberalismo desde abajo», caracterizado por su capacidad polimórfica de

[...] recuperar muchos postulados libertarios al mismo tiempo que ese polimorfismo es tensionado y desafiado desde economías (comerciales, afectivas, productivas), formas de hacer y calcular, que usan al neoliberalismo tácticamente a la vez que lo ponen en crisis de manera intermitente pero recursiva.⁵⁵

Quizás las tres casas culturales como espacios sociales y creativos son expresiones de la recuperación de postulados de libertad y autonomía, desobedientes a una ausencia de políticas culturales del gobierno local y central, que responden desde la autoorganización colectiva y comunitaria, a través de prácticas de gestión y economía «articuladas con el mercado pero a la vez adversas a sus formas totalitarias».⁵⁶ Ambas categorías (economías barrocas y neoliberalismo desde abajo) se hermanan con el *ethos* barroco de Bolívar Echeverría y «su fascinación por el valor de uso, de rehacerlo, de reconstruirlo, donde

54 Gago, *La razón neoliberal*, 10-12.

55 Gago, *La razón neoliberal*, 304.

56 Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible*, 38.

sea».⁵⁷ Se trata de prácticas que resisten al capitalismo, pero al mismo tiempo esa resistencia está integrada a él. De ahí que la transformación social a través de la cultura y su gestión no sea ‘revolucionaria’ sino que estas economías barrocas y políticas comunitarias que negocian la dignidad y la vitalidad del presente, permiten entender que «el capitalismo no es nunca total, pese a su lógica totalizante; que en el presente se dibujan y despliegan distintas maneras de reproducir la vida que no son —o no totalmente— regidas por las relaciones capitalistas».⁵⁸ En definitiva, resistir, subvertir y a la vez convivir, moverse en varios mundos al mismo tiempo con una brújula ética.⁵⁹

Para gestores culturales y artistas de la Casa Uvilla y Nina Shunku, otras dos comprensiones del trabajo y el emprendimiento se entrelazan con nociones de movimiento-vida, de espacios autónomos de experimentación y aprendizaje, y de suspensión momentánea de la rutina cotidiana con un paréntesis de trabajo colectivo, como «una pequeña conspiración contra la saturación del mundo, contra la saturación como forma privilegiada del mundo, contra el cierre de los sentidos».⁶⁰ El trabajo en la casa es entonces interrupción de la rutina y elaboración de preguntas e ideas comunes, con desacuerdos y tensiones. El trabajo en la casa no es una obligación regida por un salario, es más bien una fisura donde la imaginación y la vitalidad en el encuentro colectivo accionan en la incertidumbre, la contradicción y la diferencia. Este es, quizás, un punto de partida importante para idear otra gestión cultural.

En la Nina Shunku, sus gestores resignificaron el término ‘emprendimiento’ y además lo usaron discursivamente de modo estratégico para negociar y justificar su razón de ser en el espacio en comodato público otorgado por el Ministerio de Salud: generar emprendimientos para «impulsar a la juventud a

57 Iván Carvajal. “Una conversación con Bolívar Echeverría”. *Kipus Revista Andina de Letras* 4 (1995-1996): 139.

58 Gutiérrez y Salazar, “Reproducción comunitaria de la vida...”, 44.

59 Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch’ixi es posible*, 68-70.

60 Amador Fernández Savarer “Pensar, para poder respirar” (7 de diciembre de 2019). En <http://lobosuelto.com/pensar-para-poder-respirar-amador-fernandez-savater/>.

desarrollar habilidades y destrezas». ⁶¹ En intersecciones mucho más directas con la construcción de espacios de aprendizaje y con el desarrollo humano que, con la rentabilidad económica, la administración empresarial y los negocios, para la Nina Shunku el ‘emprendimiento’ es un estadio de experimentación, la etapa inicial de descubrimiento de una habilidad individual y de formación en una práctica creativa:

El emprendimiento es algo inicial. Es el primer paso para poder ver si lo que tú estás pensando, lo que tú estás desarrollando, realmente va con tu vida, y si eso se puede convertir en tu forma de vivir y gestionar constantemente para el futuro. ⁶²

El ‘emprendimiento’, en este sentido, se asume como parte de la cultura de la experimentación, de la transformación y del aprendizaje, ⁶³ no de la consecución de modelos de eficacia.

De modo general, hablar de trabajo para gestores y artistas de las tres casas es reconocer sus múltiples dimensiones en convivencia y funcionando a la vez. Trabajo remunerado y no remunerado, trabajo individual y colectivo, trabajo productivo y reproductivo operan como capas que convergen y se superponen, donde los límites categóricos resultan insuficientes y opacos, y donde se conjugan «de manera dinámica los procesos eminentemente productivos (económicos) y las actividades políticas». ⁶⁴ En todas las casas, las relaciones y el trabajo no pasan por el salario, sino por la construcción de un espacio donde se ponen en común saberes, tiempos y recursos.

Ninguno de los artistas y gestores culturales de estos tres procesos se dedica exclusivamente al trabajo por/para el espacio y el sostenimiento colectivo. La superposición de tiempos y actividades, y en la mayoría de casos, las prácticas de supervi-

⁶¹ Peñaherrera, en conversación con la autora, 1 de diciembre de 2020.

⁶² Peñaherrera, en conversación con la autora, 1 de diciembre de 2020.

⁶³ Recomiendo mirar la charla de Amador Fernández Savater: “Aquí y ahora. Hacia qué diseños institucionales”. IV Encuentro de Cultura y Ciudadanía. Ministerio de Cultura y Deporte de España (19 de noviembre de 2020). En: https://www.youtube.com/watch?v=pP_XdYcbHfA&t=4399s

⁶⁴ Gutiérrez y Salazar, “Reproducción comunitaria de la vida...”, 40.

vencia y el pluriempleo definen sus tiempos laborales-vitales, cuyos límites son también difusos: «Somos sin sueldo ni horario, trabajamos 25/8». ⁶⁵ El trabajo en las casas culturales se organiza con base en proyectos puntuales: conciertos, talleres, ferias, pintadas, actividades en articulación con otros grupos artísticos o colectivos, y procesos de más largo aliento: asociatividad y organización social o trabajo en los huertos comunitarios y plataformas más amplias. Lorey ⁶⁶ define a estos gestores y artistas como productores y productoras culturales:

De lo que hablamos es de la práctica de atravesar una variedad de cosas: producción teórica, diseño, autoorganización política y cultural, formas de colaboración, empleos remunerados y no remunerados, economías informales y formales, alianzas temporales, una forma de trabajo y de vida sostenida por la idea de proyecto.

El trabajo no remunerado —o con remuneración intermitente— en las casas culturales se subvenciona mediante trabajos remunerados en otras actividades ‘no culturales’. Así, por ejemplo, además del tiempo que dedica a la gestión y al trabajo creativo en el Centro Cultural Turubamba, Nelson Villacrés labora en una farmacia, Moisés Soria es chofer profesional, Tamara Estrella actualmente investiga para su tesis de licenciatura y Karen Salcedo, hasta antes de la pandemia, daba clases de ballet. En el caso de La Uvilla, Antonio Chimarro realiza trabajos de diseño y además cumple actividades para la plataforma digital con enfoque transfeminista, Kaypi Chaypi (Comunicación, Arte y Activismo), articulada a la Casa Uvilla; a la casa, Antonio le dedica tres días a la semana para revisar solicitudes de uso de espacios, organización de actividades, generar acuerdos con los residentes, y otros trabajos reproductivos como mantenimiento de la infraestructura y cuidado de los perros que viven en la casa. Juan Carlos González, antes de la pandemia, dejó de tra-

⁶⁵ Nelson Villacrés (gestor cultural, Centro Cultural Turubamba), en conversación con la autora, 24 de noviembre de 2020.

⁶⁶ Lorey, “Gubernamentalidad y precarización de sí...”, 57.

bajar en La Uvilla para buscar otras fuentes de ingreso económico como comunicador profesional que le permitieran ahorrar para luego reinvertir en la casa. Finalmente, Isaac Peñaherrera, de la Nina Shunku, trabaja en la comercialización de canastas agroecológicas (un proyecto articulado a este espacio) que le permite, además, autoabastecerse de alimentos para consumo propio. Isaac también ha pintado murales, ofreció servicio de transporte ‘puerta a puerta’ durante la pandemia, utilizando su vehículo personal, participó en un proyecto que recibió una ayuda estatal del Fondo de Fomento a la Cultura Viva Comunitaria⁶⁷ y su trabajo fue remunerado; además, realiza páginas web, da servicio de diseño gráfico, sonido y producción de eventos. En 2020, debido a la crisis desatada por la pandemia, algunos productores culturales y artistas de la Nina Shunku se vieron obligados a dejar sus trabajos creativos; por ejemplo, uno de ellos abandonó su actividad como productor musical y migró a Estados Unidos para trabajar como albañil; otros se han vuelto fuerza de trabajo para negocios familiares. La COVID-19 develó cómo las estructuras de clase actúan sobre trabajos feminizados y desvalorizados como el cultural y dejó claro que decidir permanecer en el ejercicio de trabajos culturales en pandemia no es solo una actitud individual de reinención, sino que, en ausencia de Estado, es un privilegio de clase social.

Un análisis crítico del pluriempleo que afecta a estos trabajadores de las casas culturales, en su mayoría jóvenes de clase media y estratos populares, invita a pensar en la violencia que ha ejercido la precarización sobre sus vidas y sus cuerpos. Aunque muchos de ellos cuentan con redes de apoyo vecinales y colectivas y ayudas familiares, como parte de su soporte material, el trabajo cultural no remunerado que acumula solo capital simbólico se convierte en violencia porque produce cansancio y angustia, y porque captura el tiempo para crear y gestar en común; sabemos que el agotamiento por la búsqueda incesante de subsistencia material, en muchos casos termina con la frac-

67 Fondo promovido por el Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación, del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

turación colectiva, el abandono del trabajo cultural o el cambio de actividad:

No es lo mismo pagar con reconocimiento a un rico que a un pobre. Porque son fuerzas increíblemente conservadoras las que alimentan este pago inmaterial como algo suficiente. Pago inmaterial que en el rico se convierte en *prestigio*, y en el pobre en *frustración* y abandono por necesidad de dedicar sus tiempos a ese otro trabajo que le permita “vivir”.⁶⁸

En definitiva, los productores y las productoras culturales,⁶⁹ pluriempleados que sostienen proyectos movilizados desde estas casas culturales, surfean entre actividades que les permiten financiar la propia vida y la de sus procesos colectivos, los cuales no funcionan de modo aislado sino en redes permanentes de trabajo, solidaridad e intercambio, formación y educación no formal, discusión política, organización comunitaria y experimentación artística en las que habitualmente participan otras comunidades o colectivos. Los tiempos que requieren estos procesos culturales son lentos; las comunidades son inestables; las alianzas políticas, resistencias y adaptaciones tácticas se concretan en acciones que no encuentran lugar en indicadores de eficiencia o éxito; sus prácticas de experimentación artística y cultural transdisciplinarias son un vacío en las clasificaciones rígidas de Estado, por tanto, no son objeto de política pública.

Este aparente caos, desorden técnico y de gestión, en una lectura superficial y acrítica de lo político-cultural, y también de la economía, dominada por imaginarios, invitaría a activistas, gestores y artistas de estos espacios culturales a ‘profesionalizarse’, a ‘salir del caos’ para salvarse de la precariedad. La gestión cultural ha sido promovida con mayor fuerza, al menos en la última década en Ecuador, como uno de

68 Remedios Zafra. *El Entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (Barcelona: Anagrama, 2017): 203.

69 Lorey, “Gubernamentalidad y precarización de sí...”.

esos ‘salvavidas’ profesionales del trabajo cultural. En mi tesis doctoral⁷⁰ analizo cómo la gestión cultural devino en la década de los noventa en América Latina un campo especializado en contextos de políticas de neoliberalización que tecnificaron, despolitizaron y opacaron (no de modo absoluto) gramáticas y prácticas de organización colectiva, permeadas por la educación popular, el trabajo social y la mediación cultural, bajo la noción de lo profesional y su razón instrumental de Estado neutra y apolítica. Por supuesto, el nuevo tablero de herramientas técnicas soportado en los derechos culturales como norte democrático, fue apropiado y utilizado en agenciamientos de organizaciones de base.

La profesionalización no está exenta de perspectivas críticas. A ‘lo profesional’, el Centro Cultural Turubamba, lo define como parte de su arraigo territorial, del trabajo de proximidad, la experimentación artística en las artes escénicas, la investigación, la implicación y afectación en/por el contexto, y la generación de espacios de discusión permanentes y colectivos sobre sus procesos. Este enfoque que supone un método de trabajo, pedagogía y organización, tensiona la maximización del valor individual en el mercado de las artes y la cultura al que convoca la profesionalización:

Por tiempo y por entrega, no nos hace falta el cartón realmente [...] En el Laboratorio Escénico de La Changa veo cosas que en la academia se han pasado por alto [...] pero que el trabajo comunitario no da el chance de pasarse por alto. [...] En el ejemplo del laboratorio escénico es súper interesante cómo vamos proponiendo, investigando desde el territorio, desde nuestro espacio, desde nuestro barrio, desde nuestras aspiraciones, necesidades, problemas. En mi caso personal, esto no hubiera pasado si seguía en la academia. Este es el profesionalismo que nosotros le estamos poniendo a las cosas: siempre hacer planificación, eva-

70 “Territorios políticos para una gestión cultural crítica” (Tesis doctoral en elaboración. Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador).

luación, discutiendo, investigando los temas que nos vienen y nos nacen.⁷¹

Lo profesional en la Nina Shunku, en cambio, tiene que ver con una reivindicación de la experiencia, de la praxis y el hacer, que cuestiona a lo académico y profesionalizante como «mucha teoría sin práctica»;⁷² así también la Nina se asume como un espacio de constante formación, aprendizaje, y crecimiento de vocaciones individuales y experiencias colectivas, capaces de trabajar en contexto:

Nina está siendo una posibilidad de utilizar esa vocación para poder construir personas íntegras en el sector cultural que puedan entender lo que es la producción musical, la gestión cultural, que puedan entender el lado artístico, el proceso, sin dejar de lado el tema humano, cómo me vínculo con mi entorno [...].⁷³

Dice Marina Garcés⁷⁴ que el dilema de la profesionalización, en algún momento, siempre se plantea a lo largo de la vida de un colectivo —«Tengo crisis existenciales, algunas veces, cuando me cuestiono o me estoy preguntando: ¿Cómo carajo se sostiene un colectivo hoy en día? [...] Es fuerte»—. ⁷⁵ Profesionalizarse en cultura significa tecnificarse, aprender instrumentos proyectuales, administrativos y jurídicos, saber navegar la institucionalidad pública, levantar financiamiento, asumir formas legales-organizativas reguladas y reconocidas por el Estado, cuya naturaleza, muchas veces, poco o nada responde a dinámicas situadas de la gestión de estos espacios y sus colectivos. La profesionalización de lo colectivo o del activismo y el compromiso político comunitario se ha ido posicionando en el imaginario de los actores culturales como el antídoto contra

71 Moisés Soria (gestor cultural Centro Cultural Turubamba), en conversación con la autora, 24 de noviembre de 2020.

72 Peñaherrera, en conversación con la autora, 1 de diciembre de 2020.

73 Peñaherrera, en conversación con la autora, 1 de diciembre de 2020.

74 Marina Garcés. *Ciudad princesa* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018): 107.

75 Chimarro, en conversación con la autora, 26 de noviembre de 2020.

la precariedad; es decir, que el compromiso debe volverse productivo y el activismo especializarse.⁷⁶ Apropiarse de instrumentos técnicos permite negociar la supervivencia material, a veces individual, a veces colectiva, del presente; sin embargo, convertir a la profesionalización en el único horizonte político podría significar la pérdida de aquello que solo la lentitud y la trama comunitaria viva y en gestación permanente se propone y se pregunta, lo que solo la autodeterminación y la autonomía hacen posible.

La profesionalización se expresa también en la legalización de los colectivos y centros culturales, una figura jurídica (asociación, fundación, sociedad) que valida su interlocución y negociaciones con entidades gubernamentales e internacionales, amparando la gestión de fondos y recursos. Conscientes de que la exigibilidad de derechos culturales y políticos es fundamental, pero también de los cambios que podría ocasionar su legalización como organización de derecho, el Centro Cultural Turubamba ha decidido mantenerse como sociedad de hecho, apostando por la única legitimidad y reconocimiento que le interesa: el de la comunidad con la que trabaja:

Nosotros nos hemos definido como organización de hecho y no nos vamos a legalizar. Esa es la definición del colectivo, pero eso no implica que dejemos espacios para que el Estado no nos cumpla.⁷⁷

Por otra parte, la pregunta por la necesidad de profesionalización llevó a la Uvilla, en el cuarto año de su existencia como espacio cultural, a desarrollar estatutos en jornadas colectivas de trabajo con participación de abogados, estudiantes, artistas, entre otros. Al momento de iniciar su legalización se toparon con la incomprensión institucional, la tramitología y, con ellas, el desgaste organizativo y el desencanto:

⁷⁶ Garcés, *Ciudad princesa*.

⁷⁷ Villacrés, en conversación con la autora, 24 de noviembre de 2020.

Hemos intentado legalizar al colectivo, pero el mismo Estado no nos ha permitido legalizarnos porque no hay una palabra en el diccionario y eso puede generar una controversia tres meses después de haber presentado todo el papeleo.⁷⁸

En Ecuador las instituciones culturales padecen de anacronismo, la noción de acompañamiento a estos colectivos y espacios culturales, con un trabajo de cercanía, cuidado y respeto a sus procesos, su autonomía y vitalidad, es nula. Por el contrario, la burocratización ciega, autoritaria y violenta (que recae en el discurso institucional de que el problema es la falta de profesionalización de artistas y gestores), la carencia de trabajo interinstitucional en cultura en el aparato de Estado y de un proyecto político-cultural de ciudad y de país que incorpore estas experiencias diversas y colectivas, son el pan de cada día en la relación Estado - espacios colectivos autogestionados.

Por su parte, la Nina Shunku decidió constituirse legalmente como asociación debido a la necesidad de una estructura jurídica para la gestión de un fondo económico otorgado por el Gobierno Provincial de Pichincha en 2011; es decir, un móvil absolutamente pragmático que luego fue estratégico para conseguir la casa en comodato.

Si bien los postulados desarrollados en los párrafos anteriores sobre las características y condiciones de trabajo y el grado de institucionalización de las casas culturales podrían llevar a calificarlos por parte de poderes instituidos como sujetos y prácticas vulnerables, propongo interpelar esta mirada. Para ello, dialogo con la propuesta de Verónica Gago⁷⁹ que toma a la vitalidad —característica del *ethos* barroco de Bolívar Echeverría y las ‘economías abigarradas’— como el lente de una perspectiva política fundamental para aproximarnos a estas prácticas: no considerar a los sujetos de estas economías barrocas como víctimas.⁸⁰ Es decir, abandonar un pensamiento que los defi-

78 Chimarro, en conversación con la autora, 26 de noviembre de 2020.

79 Gago, *La razón neoliberal*.

80 Gago, *La razón neoliberal*, 36.

ne como sujetos de asistencia —concepción muy distinta a la protección y al cuidado— y, por el contrario, concebirlos como sujetos políticos y agentes culturales cuyas prácticas, en clave de la «pluralización del neoliberalismo»,⁸¹ entretejen una gestión táctica y popular, entre el trabajo comunitario, las redes de interdependencia colectiva y barrial, la negociación y disputa de derechos culturales, y la incertidumbre no como problema sino como potencia política:

Cuando te catalogan de vulnerable y precario es básicamente para tratar de comprarte con migajas y torear los derechos de uno [...] No nos identificamos.⁸²

Más bien somos creativos, reinventivos, propositivos y tratamos de ser lo más participativos e incluyentes en los ámbitos que trabajamos.⁸³

En mi cabeza Casa Uvilla es un ecosistema y yo no te diría que es solo vulnerable, obvio que es vulnerable, pero también es sensible, también se transforma, también se alimenta [...].⁸⁴

En el campo del aprendizaje de lo cultural creo que somos riquísimos, no hay dinero que pueda pagar ese conocimiento adquirido, del intercambio con las personas [...].⁸⁵

Las casas culturales son también bienes comunes. Javier Rodrigo⁸⁶ explica el concepto desarrollado por Elionor Ostrom y otros, en los años sesenta: los comunes siempre tienen un recurso (bien material), una comunidad (usuaria del recurso) y una gobernanza (protocolos, normas sobre la gestión de ese

81 Gago, *La razón neoliberal*.

82 Villacrés, en conversación con la autora, 24 de noviembre de 2020.

83 Moisés Soria (gestor cultural Centro Cultural Turubamba), en conversación con la autora, 24 de noviembre de 2020.

84 Chimarro, en conversación con la autora, 26 de noviembre de 2020.

85 Peñaherrera, en conversación con la autora, 1 de diciembre de 2020.

86 Javier Rodrigo. "Desbordes de institucionalidad". En *Plaza Casa Mario* (FfAI y Proyecto CasaMario, 2020): 237.

recurso, distribución de la riqueza). La gestión del recurso común ‘casa’ es un camino anfíbio: «dentro y fuera del campo estatal, con políticas intra y extra-estatales, de la propia gente organizada, reatando vínculos, reconstruyendo comunidades [...]».⁸⁷ Así, por ejemplo, la Uvilla gestiona recursos de fondos internacionales o locales convocados para proyectos entendidos como ‘no culturales’ o artísticos; la Nina Shunku y el Centro Cultural Turubamba han recibido ayudas muy puntuales otorgadas mediante subvenciones públicas culturales. Sin embargo, la gestión de los tres espacios se sostiene sobre todo en redes y articulaciones comunitarias de intercambios materiales y simbólicos, en formas actuales de trueque, en aportes voluntarios de las comunidades en las actividades culturales organizadas por los espacios:

Los artistas, titiriteros, teatreros venían y pedían presentarse acá, no porque se llevaban un buen caché. Nunca. Hemos tenido sombreros de siete dólares. La gente venía a acá porque había público, había ese *feedback*, había gente que les quería ver. De ese fondo que se recaudaba, el 70 % era para el artista y el 30 % para el espacio, realmente nos tocaba un dólar a cada uno en esa función. Eso sí, nada es gratis; puede haber un trueque: ¡Vecino, traiga una funda de arroz, traiga un libro! Y si no tiene nada, venga un día y nos ayuda a pintar, nos ayuda a barrer, a limpiar.⁸⁸

Para cerrar quiero subrayar la importancia de las casas culturales como espacios de cuidado, gestados por una ‘cuidadanía’,⁸⁹ el sujeto político ‘cuidadora’ de los comunes y las mancomunidades, de las redes y los procesos colectivos, los cuerpos y las vidas. En los últimos meses Casa Uvilla ha trabajado protocolos contra la violencia de género para la construcción de la casa como un espacio seguro, que se piensa en relación con diversidades sexuales y corporales, un espacio que cuida a los cuerpos

87 Rita Segato. *La guerra contra las mujeres* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2016): 25.

88 Soria, en conversación con la autora, 24 de noviembre de 2020.

89 Rodrigo, “Desbordes de institucionalidad”, 233.

que acoge, libre de acoso. El Centro Cultural Turubamba, en la crisis más honda de la pandemia, cuidó —apoyándose en redes de solidaridad— a 93 familias del barrio vulneradas, con la gestión de kits de alimentos y limpieza. De igual modo, en los tres espacios la preocupación por el cuidado de la vida a través de la alimentación, el cultivo de alimentos en las huertas comunitarias, los intercambios económicos con alimentos sanos, son también una política de cuidado.

En conclusión, las casas culturales son ensayos de otra vida y otras relaciones sociales posibles; son haceres y prácticas de autogestión colectiva y vincular que fisuran relatos distópicos y formas totalitarias del *management*. Su gestión popular y comunitaria reivindica derechos y autonomía, responde a una comprensión de la cultura como práctica social viva, en transformación y transformadora, no directiva, ni mandatoria ni unívoca, sino pedagógica y experimental. El accionar de estos tres centros-casas culturales y sus colectivos es territorial y transversal y se asume como parte y en diálogo con la clase trabajadora; de ahí la experiencia política y sus saberes para afrontar las crisis, sus economías y sus aprendizajes organizativos.

Referencias bibliográficas

- Carvajal, Iván. “Una conversación con Bolívar Echeverría”. *Kipus Revista Andina de Letras* 4, 1995-1996: 133-146.
- De la Vega, Paola. “Gestión Cultural en Ecuador: genealogía, trayectorias y relaciones de poder en la constitución de un campo”. En *South and Central American Cultural Management*, editado por Escribal, Federico y Raphaela Henze. Londres: Routledge, 2021.
- Fernández, Mariel y Julieta Hantouch. “Visibilizar es la tarea. Desafíos de los centros culturales como sector de la cultura independiente”. En *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizad* en Buenos Aires, compilado por Julieta Hantouch y Romina Sánchez, 55-72. Buenos Aires: RGC Libros, 2018.

- Fisher, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Gago, Verónica. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014.
- Garcés, Marina. *Filosofía fuera de clase*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- . *Ciudad princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- Gutiérrez, Raquel y Huáscar Salazar Lohman. “Reproducción comunitaria de la vida. Pensando la transformación social en el presente”. En *Producir lo común. Entramados comunitarios y luchas por la vida*, El Aplante. Revista de Estudios Comunitarios, 21-44. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012.
- Jaramillo, Evelyn. “Comunicación, ciudad y gestión cultural: Análisis del Centro Cultural Independiente Turubamba del sur de Quito”. Trabajo de titulación, Universidad Central del Ecuador, 2018.
- Klein, Hanna. “El surgimiento de espacios heterotópicos como respuesta alternativa frente al modelo urbano neoliberal y cultural imperante. El caso de los ‘espacios ocupados’ en el Distrito Metropolitano de Quito”. Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Flacso Ecuador, 2018.
- Lorey, Isabell. “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*, 57-78. Madrid: Traficantes de Sueños y Transform, 2008.
- Miró i Acevedo, Iván. “Dibujando nuevas, rápidas figuras. Okupaciones en la transformación metropolitana”. 15 de marzo de 2011. s/l.
- Peters, Tomás. “A cincuenta años de las políticas culturales de la Unidad Popular: enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en Chile”. *Periférica. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*: 310-318, 2020.
- Peters, Tomás y Roberto Guerra. “Gestión cultural local en Chile: breve repaso histórico y político (1970-2020)”. s/l., s/f.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

- Rodrigo, Javier. “Desbordes de institucionalidad”. En *Plaza Casa Mario*. FfAI y Proyecto CasaMario, 2020: 224-248. s/l.
- Rowan, Jaron. *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- . *Cultura libre de Estado*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- Segato, Rita y Amador Fernández Savater. “Epílogo. Habitar la incerteza: sobre la transformación social en tiempos de contagio”. En Amador Fernández Savater. *Habitar y gobernar. Inspiraciones para una nueva concepción política*. Madrid: NedEdiciones, 2020: 357-377.
- Tinajero, Fernando. *Más allá de los dogmas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
- Vich, Víctor. *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014.
- Williams, Raymond. “La cultura es algo ordinario”. En *The Raymond Williams reader*, traducido por Ricardo García Pérez, 2001: 37-62.
- Zafra, Remedios. *El Entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 2017.

Textos y videos consultados online

- Fernández Savater, Amador. “Aquí y ahora. Hacia qué diseños institucionales”. IV Encuentro de Cultura y Ciudadanía. Ministerio de Cultura y Deporte de España. 19 de noviembre de 2020. En: https://www.youtube.com/watch?v=pP_XdYcbHfA&t=4399s
- . “Pensar, para poder respirar”. 7 de diciembre de 2019. En <http://lobosuelto.com/pensar-para-poder-respirar-amador-fernandez-savater/>
- “Gobierno Nacional presentará ‘Ecuador Creativo’: un programa de incentivos a la economía naranja”. En: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/gobierno-nacional-presentara-ecuador-creativo-un-programa-de-incentivos-a-la-economia-cultural/>

Organización de Casas Culturales Independientes, Red Comuna Kitu:
<https://comunakitu.com/>

Sánchez, Ana. “Transmitir la experiencia y la memoria de las luchas: el centro social El Laboratorio”, 15 de marzo de 2020. En <https://www.youtube.com/watch?v=shsJKQWSrGU>

“Un Centro Cultural de Chillogallo podría perder su sede”. *El Comercio*, 12 de marzo de 2019. En: <https://www.elcomercio.com/tendencias/centro-cultural-chillogallo-desalojo-sede.html>

“Quito cuenta con una red de casas culturales”. *El Comercio*, 11 de marzo de 2020. En: <https://www.elcomercio.com/tendencias/quito-red-casas-culturales-proyectos.html>

“Rompecandados quiere conservar su espacio”. *El Telégrafo*, 14 de marzo de 2019.

<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/rompecandados-quiere-conservar-su-espacio>

Elementos para pensar el mercado de las artes visuales y la precariedad en el campo artístico de Latinoamérica y Ecuador

Carlos Moreno Yáñez

Investigador, actor cultural y artista visual

Maestrando de Flacso-Ecuador

cfmorenofl@flacso.edu.ec

Resumen

Este artículo propone un análisis sobre el mercado del arte, la legitimidad y la precariedad como elementos presentes en el campo del arte, permitiendo caracterizar la situación de un circuito de comercialización de arte en Ecuador. Apoyado de la teoría de campos de Pierre Bourdieu, se examina la configuración del poder financiero en el mercado global del arte, la transformación de estructuras de legitimidad en el arte latinoamericano, y elementos sobre la precariedad en el arte en el contexto capitalista. Finalmente, desde una revisión bibliográfica y una sistematización de entrevistas, se realiza un análisis del mercado de arte en Ecuador en sus esquemas, agentes y posiciones de legitimación.

Palabras claves: mercado del arte, arte global, precariedad, mercado del arte ecuatoriano, arte latinoamericano, campo del arte.

Abstract

This paper proposes an analysis of the art market, legitimacy and precariousness as present elements in the field of art, allowing us to characterize the situation of an art commercialization circuit in Ecuador. Based on Pierre Bourdieu's field theory, it examines the configuration of financial power in the global art market, the transformation of legitimacy structures in Latin American art and the elements of art's precariousness in the capitalist context. Finally, from a bibliographic review and a systematization of interviews, an analysis of the art market in Ecuador is carried out in its scheme, agents and positions of legitimation.

Keywords: art market, global art, precariousness, Ecuadorian art market, Latin American art, art field.

Introducción

En Latinoamérica los circuitos del campo artístico¹ se sincronizan con dinámicas y prácticas del arte global,² mientras las instituciones culturales reflexionan sobre políticas culturales y la creación de procesos inclusivos para la sociedad. Sin embargo, aún cuando el mercado del arte se ha posicionado como un imaginario de legitimidad importante para el desarrollo de este campo, las desigualdades económicas y sociales repercuten en la relación y acceso al arte. Esta realidad socioeconómica dificulta el consumo de arte, estableciendo condiciones que envuelven en la precariedad e informalidad a una gran parte de artistas y su producción.

En el caso de Ecuador se han generado circuitos de comercialización y difusión de arte, en la apertura de galerías o la formación de públicos desde las instituciones culturales, sin embargo, persiste un ecosistema inestable para los artistas. En este sentido, el texto propone problematizar cómo las prácticas de legitimidad del mercado del arte presentes en los espacios institucionales profundizan las desigualdades para este campo, limitando a su vez la diversidad de perspectivas posibles que la sociedad construye sobre el arte. De esta manera, la precariedad en el arte se produce como un complejo problema de relaciones entre la sociedad, las instituciones del arte y los artistas.

Este análisis sostiene que el imaginario del mercado del arte global y la 'alta cultura' eurocéntrica persisten en las prácticas y relaciones del campo artístico, y que estas son legitimadas por las instituciones culturales contemporáneas, como

1 La teoría de 'campos sociales' de Bourdieu (1993) propone analizar las interacciones sociales como una estructura conformada entre agentes e instituciones, y las posiciones que ambos ocupan dentro de un espacio o contexto determinado. Bourdieu propone una analogía al campo de juego, en donde las reglas y prácticas delimitan e indican que quienes están participando tienen un conocimiento consciente o involuntario de lo que está en juego.

2 El concepto 'arte global' se constituyó como categoría en los debates internacionales del arte y buscó construir una mirada inclusiva en la geografía histórica de la modernidad, incluso para que el arte latinoamericano, africano y arte asiático «co-existen en un mismo espacio-tiempo con el 'arte occidental'». Cfr. Joaquín Barrientos. *La idea del arte latinoamericano* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013): 86.

elementos externos a la realidad contextual de los artistas. Para explorar esta hipótesis se ha optado por un abordaje teórico de las relaciones de producción cultural y la precariedad en el campo artístico en sus dimensiones globales y locales, lo cual se contrasta con experiencias de artistas, galeristas, académicos y coleccionistas entrevistados.

El presente texto se construye en cuatro secciones que, desde la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu, reconoce las jerarquías, relaciones y prácticas del campo artístico. En la primera sección, se examina el proceso de consolidación del mercado del arte global, la idea de construcción de valor y la financierización. En la segunda, se examina cómo la legitimación toma lugar en las instituciones de arte latinoamericanas pese a la existencia o falta de un mercado de arte. La tercera sección revisa brevemente visiones sobre la precariedad en el arte y en contexto capitalista. En la última sección se propone un breve recorrido sobre la trayectoria del mercado de arte en Ecuador que, junto con 16 entrevistas realizadas a actores del campo, permiten analizar la situación actual del mercado de arte local.

El mercado del arte en el capitalismo global

La diversidad de expresiones que conforman al campo del arte dialoga y depende de la interconectividad que caracteriza a la globalización. Academias, museos, galerías, centros culturales son espacios que reproducen y propician prácticas en sincronía con perspectivas del arte global, y en ellos la idea de un mercado para los públicos se discute entre modos de consumir y entender al arte. Sin embargo, autoras como Mariana Cerviño (2009) indican que en estos espacios la legitimidad que sostienen las obras artísticas se rige a un conjunto de instituciones, estéticas e individuos de un circuito internacional «con alto poder de consagración», ubicado principalmente en Estados Unidos y Europa. Esta red de relaciones refuerza «una comunidad

de ideas y sentidos que a la vez unen y dividen este espacio», en que cada actor «aspira a hegemonizar los criterios acerca del Arte, y su lugar dentro de la sociedad más amplia».³

En relación a esto, Bourdieu señala que no es posible pensar en el campo del arte⁴ y su funcionamiento desde un fragmento aislado —un artista, obra, estilo o régimen estético—, sino que se trata de un objeto inseparable constituido por agentes e instituciones, que se movilizan y relacionan en «un campo de posiciones y toma de posiciones», y en una vinculación económica específica que tiene una forma particular de ‘creencia’.⁵ Por tanto, la producción material y el valor simbólico de una obra de arte es intervenida por posiciones de poder en una relación compleja de agentes e instituciones.⁶ Así, cuando se piensa individual o colectivamente en una obra de arte no solo se tiene en mente un objeto material observable, sino que se percibe el valor que este ha cobrado en el imaginario social, donde se han incorporado diálogos jerárquicos, económicos y de legitimidad.

Las relaciones necesarias para el mercado del arte

En un esquema básico los artistas invierten su fuerza de trabajo al producir obras de arte que pueden ser comercializadas en galerías, casas de subastas o ‘merchantes’. Los consumidores o coleccionistas generan un interés particular por un trabajo artístico en los sentidos subjetivos que genera la obra o debido a su relevancia social. A esto se puede agregar el rol de las instituciones del arte, como centros culturales y museos, que desde la investigación especializada o procesos específicos formalizan

3 Mariana Cerviño. “El discurso del arte global”. En *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires* (Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología, 2009): 4.

4 Si bien podríamos enfocarnos en explorar la especificidad y el potencial significativo que representa una u otra obra, artista o proyecto, para autores como Tomás Peters (2020) el método sociológico y la teoría de campos de Bourdieu resaltan la importancia de abordar conflicto, las relaciones de los actores y las condiciones estructurales.

5 Pierre Bourdieu. *The Field of Cultural Production: Essays on art and literature*. Ed. Randall Johnson (Nueva York: Columbia University Press, 1993): 35.

6 Bourdieu, *The Field of Cultural Production...*, 37.

la socialización de la producción artística. De esta manera una obra de arte se constituye por categorías de valor en sus características técnicas, estéticas, históricas o conceptuales; por los comentarios y diálogos que ha causado en críticos de arte; o por el tratamiento y acompañamiento que curadores realizan sobre el trabajo del artista.

En un panorama ideal este esquema permitiría que los públicos se vinculen con el campo artístico en sus diferentes niveles y consuman arte. Sin embargo, en la actualidad, la baja rentabilidad de los mercados de arte ha conducido a que algunas instituciones y proyectos elaboren subsidios estatales y políticas culturales para financiar a fracciones del campo. En cualquier caso, la recepción de la producción artística despliega una diversidad de actores y relaciones complejas en donde el conocimiento y la capacidad de interpretación del arte se tornan en un elemento distintivo. Según Peters:

[...] las obras más complejas o las propuestas estéticas más vanguardistas (el arte culto) exigen la puesta en operación de las categorías de desciframiento más avanzadas y adquiridas formalmente [...] los individuos —observadores, espectadores, públicos— poseen categorías de desciframiento que son históricamente constituidas e instituidas, y, por lo tanto, cambiantes. Por ello, las formas de lectura del arte no son estáticas, sino socialmente construidas.⁷

Por tanto, en la diversidad de entender al arte, los públicos construyen formas de interpretación propias y discernimientos sobre qué es el arte. Ello permite cuestionar cómo se ha conformado un mercado global del arte entre agentes y espacios especializados que producen criterios de legitimidad. Por ejemplo, un banano adherido a la pared con cinta adhesiva industrial ha llegado a venderse por 120 000⁸ dólares en categoría de obra de

7 Tomás Peters. *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020): 81.

8 Durante la feria Art Basel de Miami en 2019 dos ediciones de la obra titulada *Co-mediante*, de Maurizio Cattelan, fueron vendidas por el precio mencionado.

arte, y así mismo varios tipos de objetos se comercializan por cientos de millones de dólares cada año. Estas propuestas generan interrogantes sobre cómo el arte llegó a ser tan costoso, o qué es el arte.

El imaginario del arte como
'industria emergente' en las esferas financieras

Durante el siglo XX se establecieron criterios de valoración sobre el arte y diversas producciones culturales que tuvieron una intrincada relación entre el patrimonio y los mercados financieros. Durante la década del 60 la clase capitalista motivada por el deseo de conseguir piezas únicas de la historia de la cultura humana empezó a comprar el 'mundo del arte', apareciendo así empresas financieras para coleccionistas privados. Para 1980 y 1990 se establecieron redes de interacción entre museos, historiadores, críticos de arte y grupos inversionistas que especulaban sobre planes futuros para las colecciones y cambios de tendencias, integrando a bancos internacionales y sus portafolios de inversión.⁹ En la actualidad, el mercado del arte se mimetiza con el campo financiero reproduciendo prácticas como la especulación guiada por los criterios legítimos de expertos o el aseguramiento de inversiones, en los que diversos agentes globales como los curadores toman roles de legitimación, proponen la relevancia de nuevas propuestas y perspectivas, y garantizan el trabajo de las instituciones culturales e inversores y coleccionistas privados.¹⁰

Las esferas financieras acogen al arte como una 'industria emergente'¹¹ y para esto diversos medios de prensa especializada cada año socializan cifras prometedoras. Según ArtBasel, para el año 2018 el total de transacciones del mercado del arte

9 Erica Coslor y Olav Velthuis. "The financialization of art". En *The Sociology of finance* (Oxford: Oxford University Press, 2012): 577.

10 Cerviño, "El discurso del arte global", 5.

11 Deloitte. *Art and finance report 2019*. (2019): 27. Obtenido de <https://www2.deloitte.com/lu/en/pages/art-finance/articles/art-finance-report.html>

global llegó a cuantificar 67 400 millones de dólares.¹² Sin embargo, estas cifras conciernen al grupo de galerías y casas de subasta de élite, en donde el 35 % del valor neto de transacciones corresponde a los intermediarios y aseguradoras de arte, y se integra como máximo a un grupo de 35 mil artistas del mundo. Además, solo el 6,4 % del valor comercializado corresponde al arte contemporáneo, es decir, 4 367 millones de dólares. Por otra parte, el 35 % de obras que ingresan a este circuito no llegan a venderse.¹³

Como se observa, el imaginario de un mercado de arte opulento atañe únicamente a la esfera financiera y casas de subasta, apoyado de medios de comunicación, expertos sobre las dinámicas del sector e inversionistas en la cima de una jerarquía social del arte.¹⁴ Según Nicolás Bourriaud (2009) el dinamismo del capitalismo conlleva a que una lógica consumista ‘líquida’ y las tendencias del arte reúnan un régimen precario de estéticas diversas, desde las cuales expertos se movilizan y cambian sus perspectivas sobre el arte de maneras más rápidas y complejas que el entendimiento de los públicos.

Isabel Graw sostiene que en el campo artístico la subjetividad de cada agente y su deseo «confiere gran valor a algunas cosas y ningún valor a otras». Así, las obras de arte actúan como objetos «en virtud de la creencia colectiva» y el valor simbólico de un grupo específico,¹⁵ que «guía los deseos individuales de los agentes en una misma dirección, promoviendo la imitación de los deseos observados o asumidos de los demás».¹⁶ Esto con-

12 Art Basel. “The Art Market 2019: Global art market reaches its second highest level in 10 years, amidst further consolidation at the top end” (Press Release, 8 de marzo de 2019). Obtenido de <https://www.artbasel.com/news/art-market-report>.

13 Artprice. *El mercado del arte en 2020* (2020). Obtenido de <https://es.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2020>.

14 Bourdieu indica que las clases capitalistas, en su capacidad de sostener, movilizar y acumular recursos, obtienen capital económico. Para esto deben poseer formas intangibles de reconocimiento que les permitan tener un lugar importante en la jerarquía social; esto último sería el capital simbólico. Cfr. Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant. *Respuestas para una antropología reflexiva* (México D.F.: Grijalbo, 2007): 212.

15 Bourdieu, *The Field of Cultural Production...*

16 Isabelle Graw. “El valor de la mercancía artística. Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad”. En *ARQ 97 Valor* (Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2017): 140.

duce a que ciertos trabajos artísticos o artistas eventualmente se objetalicen como «oportunidades de inversión».¹⁷

Esta breve descripción del mercado global del arte indica condiciones fundamentales de un imaginario que se ha gestado en las esferas financieras y los circuitos de la elite del arte, el cual es difícilmente replicable fuera de los centros capitalista del mundo. Por ello, el deseo de expertos y artistas por mimetizarse en los modos de producción, estéticas o temas que cobran relevancia en estos circuitos. Sin embargo, las elites del arte se replican en toda centralidad urbana, y vemos así que las relaciones necesarias para crear circuitos de arte se acompañan de instituciones y prácticas de legitimación sobre qué es arte, a pesar de la ausencia de un mercado.

La relación entre campo y el mercado del arte en Latinoamérica

Según el Art & Finance Report del 2019, de los 4 367 millones de dólares de transacciones de arte contemporáneo solo el 1,7 % corresponde a obras de artistas latinoamericanos, es decir, 74,9 millones de dólares.¹⁸ Aun así, indicadores económicos de la prensa especializada proyectaban que la situación de esta región ‘mejoraría’ en un 2,7 % para el 2020.¹⁹

La clara distancia entre el mercado del arte global y la producción artística de Latinoamérica no ha impedido el desarrollo de diversas formas de arte. De esta manera, la ausencia del mercado como un agente de poder ha depositado en las instituciones del arte y la cultura la posición homóloga²⁰ de construcción

17 Coslor y Velthuis, “The financialization of art”, 473-474.

18 Deloitte, *Art and finance report 2019*, 60-61.

19 Según el informe Deloitte, Latinoamérica presenta un PIB del 1,1 % entre el 2017 y 2018. Además, las encuestas de confianza de coleccionistas de Art Price proyectan una posibilidad de 20 % de crecimiento y 31 % de disminución para esta región. Cfr. Deloitte, *Art and finance report 2019*, 61.

20 Para Bourdieu las ‘homologías’ se entienden como reglas de las posiciones de poder y esquemas de relaciones que se repiten o tienen un patrón identificable entre diferentes campos sociales, o en la extensión en que los campos se reproducen (Cfr. Bourdieu y Wacquant, *Respuestas para una antropología reflexiva*, 71). En otras palabras, por ejemplo, son las dinámicas y relaciones de poder que se perciben similares a pesar de que se observan en lugares distintos.

del valor simbólico, en la consagración y legitimidad de obras de arte y artistas. Así, a pesar de que las instituciones artísticas de la región representan una fracción del campo del arte global, estas han jugado un rol fundamental para resaltar y establecer características distintivas de la producción cultural y de arte, en tensión con las culturas populares y las identidades nacionales.

Durante el siglo XX el paradigma desarrollista²¹ posicionó al ‘primer mundo’ como referente en las relaciones sociales de la cultura Latinoamérica. Por su parte, los Estados de la región establecían políticas sobre un ‘orden cultural’ apoyados en el arte para la producción de discursos de identidad nacional.²² Así, la idea del gran maestro o el genio nacional fue uno de los paradigmas tradicionales del campo artístico latinoamericano, desde el cual se consolidó una posición para los artistas latinoamericanos representativos en la construcción de los relatos de identidad nacional, como en los casos de Diego Rivera, Oswaldo Guayasamín o Fernando Botero,²³ entre otros. Estos procesos se impulsaron por las instituciones culturales nacionales e internacionales como agentes legitimadores al fomentar, difundir y consagrar a los artistas y su trabajo como novedades en el mercado global.²⁴

Estos procesos de consagración de artistas latinoamericanos tuvieron una intrincada relación con el deseo de consumo internacional. La exotización de artistas representativos, sobre todo desde los 60 hasta inicios de los 90, marcó la forma de ver a la producción y a Latinoamérica internacionalmente.²⁵ Para los coleccionistas, las obras de arte latinoamericanas crearon

21 A nivel mundial el paradigma del ‘tercer mundo’ condujo a los Estados a buscar superar las condiciones precarias en el desarrollo desde perspectivas de Europa y Estados Unidos (Prebisch y CEPAL 1950).

22 Aníbal Quijano. “Dominación y cultura”. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (Buenos Aires: CLACSO, 2014): 672.

23 Marta Traba. *Arte de América Latina: 1900-1980* (Washington D.C.: BID, 1994): 13, 41, 114.

24 Nelly Richard. “La presencia de la modernidad artística en América Latina”. En Susana Leval (ed.), *Visión del Arte Latinoamericano en la Década de 1980* (La Habana: Instituto Wilfredo Lam, 1994): 36. (Richard en Leval 1994, 36)

25 Barriendos, *La idea del arte latinoamericano*, 57.

un interés particular por su legado patrimonial o el renombre mediático e institucional, en casas de subasta y museos de Estados Unidos y Europa.²⁶ Así, la producción de las figuras más relevantes del campo del arte en la región se caracterizó como el *boom* latinoamericano bajo el signo de una estética periférica.²⁷ En este proceso, los agentes institucionales de la región gestionaron focos intelectuales para la definición de estéticas y políticas latinoamericanas de cultura.

Sin embargo, durante la década de los 90 las relaciones en la interconectividad global propiciaron un momento de reflexión internacional²⁸ para los espacios y agentes institucionales. Desde entonces, academias, museos, fundaciones, colecciones públicas y privadas han concebido una suerte de sincronización crítica sobre los espacios institucionales del campo del arte para reflexionar «desde dónde y cómo se está consumiendo a Latinoamérica»;²⁹ además, estas reflexiones obligaron a repensar la «función social, legitimidad histórica y futuro institucional» de los museos de arte contemporáneo.³⁰ Esto se puede observar actualmente en espacios culturales que integran nuevas metodologías de trabajo, y mediación artística y comunitaria, como alternativas para la interpretación de la producción de arte contemporáneo, a diferencia de privilegiar una sola interpretación hegemónica.³¹

Cabe considerar que, como se explicó en la primera sección, el poder del mercado del arte influye en las prácticas y la construcción de circuitos legítimos. Y, en este sentido, a pesar

26 Urbi Garay. “El mercado de arte latinoamericano: literatura y perspectivas”. En *Academia Revista Latinoamericana de Administración* Volumen 31, Número 1 (2018: 239-276).

27 Barriendos, *La idea del arte latinoamericano*.

28 Barriendos indica que para el medio del arte internacional esta década puede resumirse en el cambio sustancial de «la geografía económica y las relaciones simbólicas del sistema internacional del arte contemporáneo. Resumidos en cuatro puntos [...] 1) la masificación del turismo cultural; 2) la mundialización de los museos de arte; 3) la bienalización del sistema internacional de exhibiciones y 4) la corporativización transnacional del arte contemporáneo». Cfr. Barriendos, *La idea del arte latinoamericano*, 398.

29 Barriendos, *La idea del arte latinoamericano*, 22-24.

30 Barriendos, *La idea del arte latinoamericano*, 398.

31 Peters. *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*, 78.

de que son pocos los nombres latinoamericanos en los informes de las revistas especializadas, la existencia de artistas que ingresan en estos circuitos indica la clausura de otros, resultando en la distinción como una condición del campo del arte, que conduce a que «individuos polarizados nunca se conozcan, e inclusive se ignoren entre ellos sistemáticamente»,³² a pesar de coexistir en el campo del arte.

Por tanto, es necesario reconocer que, por más reflexiones o cambios que proyecten los agentes del campo en el contexto latinoamericano, subyacen formas de dominación. Como indica Barriendos:

[...] el revisionismo geopolítico de los museos de arte no solo elimina el patrón asimétrico de la modernidad occidental —del cual se ha valido Occidente para explicarse a sí mismo como el Sujeto de la historia— sino que lo reproduce.³³

En este contexto, pese a las historias visibles de éxito particular en el mercado, o la relevancia significativa de procesos llevados por algunas instituciones, persiste la invisibilización de artistas empobrecidos y precarizados, como un grupo o comunidad ampliada que enfrenta cada día la exclusión, posicionando elites dependientes de los roles de poder que portan las instituciones del arte. Así, la precarización se desarrolla como un proceso de falta de reconocimiento integral a las riquezas y prácticas culturales propias, en el direccionamiento o énfasis por una perspectiva y prácticas occidentalizadas del arte.

La precariedad en el campo del arte

Tratar de la precariedad en el desarrollo de este texto se convierte en un punto necesario para hilar lo indicado en las secciones anteriores. Por una parte, se presenta el desarrollo de

³² Bourdieu, *The Field of Cultural Production...*, 46.

³³ Barriendos, *La idea del arte latinoamericano*, 399.

un mercado de las elites del arte que resulta deslocalizado para nuestro contexto; por otra parte, los espacios institucionales continuamente evitan reproducir patrones de poder en sus procesos, sin embargo, sostienen prácticas de legitimación y distinción históricas. Estos dos elementos confluyen en el campo del arte atravesado por la globalización y el capitalismo, produciendo un contexto informal e inestable para los artistas.

La definición de 'precario' como adjetivo designa la falta de recursos o medios, lo inestable, lo inseguro y la corta duración. Para Vilar, la 'precarización' consiste en:

[...] convertir en inestable aquello que era relativamente seguro y fiable, desde el trabajo hasta el arte, desde las tecnologías hasta los significados, desde los valores hasta las verdades.³⁴

En este sentido, la precarización se desarrolla cuando los procesos internos y externos que presenta el campo del arte, ya sea para los artistas o agentes del campo como para los públicos, se ven afectados por cambios dinámicos del mercado global y la falta de estabilidad en que se articulan las instituciones artísticas.

Gilles Lipovetsky y Manuel Serroy, explican estos cambios del mercado a través de lo que se ha denominado como el capitalismo artístico, el cual es un «sistema en que se desestabilizan las antiguas jerarquías artísticas y culturales al mismo tiempo que se imbrican en las esferas artísticas, económicas y financieras». Para el campo del arte, la globalización ha implicado borrar sus fronteras con el mercado, creando «una dimensión de desregulación, conjunciones e hibridaciones», en donde los artistas viven en una dependencia a las leyes del mercado y las clases capitalistas obtienen ganancias y beneficios en el proceso.³⁵

Espacios institucionales como los «museos deben gestionarse como empresas, poner en práctica políticas de co-

34 Gerard Vilar. *Precariedad, estética y política* (Madrid: Círculo Rojo, 2017): 84.

35 Gilles Lipovetsky y Jean Serroy. *La estatización del mundo* (Barcelona: Anagrama, 2014): 37.

mercialización y comunicación, aumentar el número de visitantes». ³⁶ Así, las instituciones del arte en la precariedad difícilmente pueden construir nuevos marcos regulatorios para el trabajo artístico, o crear relaciones con la diversidad de públicos. Por tanto, cuando hablamos de precariedad en el arte no nos referimos únicamente a las condiciones de pobreza de los artistas, sino también al entendimiento de la población sobre qué es el arte y cómo funciona el campo.

El campo y el mercado del arte en Ecuador

Los resultados de la *Encuesta de condiciones laborales de los trabajadores del arte y la cultura*, llevada a cabo por la Universidad de las Artes, 2020, indican que el 71 % de los actores culturales no ha tenido un ingreso estable en los últimos tres años, el 59 % no tiene capacidad de ahorro o cuenta con seguro médico, el 40 % trabaja de forma intermitente, y un 31 % trabaja sin remuneración o no tiene trabajo. ³⁷ Estas cifras muestran cómo la precariedad se materializa en condiciones de vida inestables de personas que, a pesar de esto, contribuyen al desarrollo de la producción cultural y artística.

De acuerdo a esta encuesta, el segmento de las artes plásticas y visuales, como grupo objetivo de este texto, conforma el 17 % del sector cultural. Sin embargo, los aportes expuestos en la investigación proponen problematizar cómo se extiende el imaginario del arte en sus diferentes facetas, desde la influencia de los procesos globales de las elites del arte hasta las estructuras institucionales y sus intereses. ¿Cómo ha influido el mercado del arte y los procesos regionales en Ecuador?, ¿qué condiciones han derivado en la informalidad y la precariedad del trabajo artístico?

³⁶ Lipovetsky y Serroy, *La estatización del mundo*, 37.

³⁷ Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura (OPEC). “Resultados de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura”. En *Reporte Termómetro Cultural* (1): 4-35 (Guayaquil: Universidad de las Artes / ILIA, 2020).

Breve recuento de la conformación del campo del arte ecuatoriano

Durante el siglo XX el Ecuador elaboró su propio proceso artístico, como el resto de países latinoamericanos, en que discursos identitarios y patrimoniales, el crecimiento económico, la crisis y las instituciones propiciaron prácticas de legitimación y consagración de artistas. De esta manera, artistas como Mideros, Egas, Guayasamín, Gilbert, Viteri, entre otros, se han convertido en referentes importantes de la historia del arte ecuatoriano. Sin embargo, estos artistas, junto a la diversidad de agentes, trabajaron desde la informalidad y precariedad del campo creando estrategias de sustentabilidad entre un mercado particular, y relacionándose con las instituciones legítimas del arte y la cultura.

El mercado de arte en Ecuador se hace visible desde la década del 60; sin embargo, desde los años 30 hasta los 40 el indigenismo y el realismo social se convirtieron en propuestas estéticas y políticas importantes para el orden cultural del Estado. La falta de un mercado preparó el terreno para que la Casa de la Cultura Ecuatoriana junto a los incentivos del Estado legitimaran y entregaran recursos a los artistas de este período, consagrando su producción en el discurso identitario nacional.³⁸

Posterior a esto, el proceso más representativo del mercado de arte se dio en relación al *boom* petrolero, desde los 60 hasta los 80. El crecimiento económico vinculó al campo artístico por medio del coleccionismo con las elites económicas, la banca, los principales museos nacionales y el Banco Central del Ecuador. Durante este fenómeno, los espacios de exhibición se propagaron, conformándose como agentes de legitimación que intensificaron la diversidad de propuestas y procesos artísticos.

38 Cfr. Lupe Álvarez. "Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano". En *Políticas de la Diferencia, Arte Iberoamericano fin de siglo* (Recife-Brasil, 15 de julio de 2001: 462-513) y Angélica Ordoñez. "¡Carajo, soy un indio, me llamo Guayasamín!". *La construcción social de las "razas" en el Ecuador. Un estudio de caso* (Tesis de maestría en Estudios Ecuatorianos. Quito: FLACSO, 2000).

Se inauguró la Bienal de Cuenca, se fortalecieron salones y premios nacionales como el Mariano Aguilera, y aparecieron más de 50 galerías en todo el país. Además, desde los 90 hasta inicios del 2000, medios de prensa, como la revista *Diners*, crearon un sistema de ‘canje’ de obras por publicaciones,³⁹ estableciendo una práctica de intercambio por legitimación dentro del campo que se extendió entre curadores y críticos.

Sin embargo, con la crisis del feriado bancario, en el 98, inicia un desmantelamiento de lo que se había augurado como una etapa dorada del mercado de arte. La ausencia de medios de verificación del avalúo de obras, y piezas sin autor o registros que constaban como patrimonios bancarios, fueron subastadas en medio de la dolarización, desvalorizando el imaginario e institucionalidad del arte, y visibilizando los inconvenientes de un mercado en apogeo guiado por el sector privado y la banca. Pese a la caída del coleccionismo, los conflictos en las relaciones entre los agentes revelaron que la precariedad del campo se había profundizado en la inestabilidad y desarticulación de las instituciones, y la alta movilidad de un mercado en un contexto carente de políticas culturales claras.⁴⁰ Así, esta crisis significó un quiebre para el campo del arte ecuatoriano y su posibilidad de mercado.

Durante la primera década del siglo XXI en el Ecuador el arte independiente se convirtió en una noción que caracterizó la naturaleza de las prácticas del campo artístico, posicionando la autonomía en las relaciones de producción y circulación. La falta de un mercado formal condujo a que los artistas reestructuraran su participación en el campo en estrategias de autofinanciamiento y gestión de recursos por fuera de las instituciones.⁴¹ En este sentido, los pocos artistas que conti-

39 Jaime Sánchez. *El proceso de ruptura de la pintura ecuatoriana entre 1999 y 2007* (Tesis de maestría en Estudios Culturales. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2015): 85.

40 Cfr. Álvarez, “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano” y María del Carmen Oleas. *El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)* (Tesis doctoral en Historia de los Andes. Quito: Flacso, 2018).

41 Manuel Kingman. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito* (Quito: Flacso, 2012): 96.

nuaron su trabajo independiente después de la crisis de los 90 construyeron nuevas plataformas de legitimación autónomas como una ‘institucionalidad emergente’, estructuradas por ellos mismos y sus relaciones, «en formas colaborativas y comunitarias de trabajo [...] fuera de lo tradicional».⁴² Para finales de la década ya se habían organizado galerías autónomas, proyectos de arte comunitario e innumerables colectivos desde esta lógica.

Desde el 2008, el Estado se ha posicionado como un agente legítimo dentro del campo de la cultural, en la figura del Ministerio de Cultura del Ecuador. El cual se ha propuesto fortalecer la institucionalidad, ampliando perspectivas de gestión institucional e implementando recursos. Por una parte, en el fomento de espacios culturales y artísticos públicos, que incorporaron políticas de interculturalidad y reconocimiento de las diversidades sociales;⁴³ y, por otra parte, en el despliegue de fondos concursables de cultura, como una política cultural fundamentada en la democratización y participación de recursos públicos.⁴⁴ En este contexto, las ‘instituciones emergentes’ de artistas independientes se relacionaron con las diversas posibilidades desarrolladas en el campo con el auspicio estatal, lo cual se refleja en el aumento de exhibiciones artísticas, proyectos culturales y procesos de diversa índole que se producen en los espacios institucionales públicos, en donde prácticas del arte global, como la curaduría o la mediación artística y comunitaria, aportan en los modelos de gestión institucional y buscan relacionar a los públicos con las perspectivas vanguardistas del campo global del arte.

Si bien para conformar un mercado del arte la lógica del fomento es distinta a la inversión privada, no se puede ignorar que en la actualidad en el Ecuador la baja comercialización conlleva a que el Estado tome la posición de consumi-

42 Oleas, *El campo del arte en Quito...*, 188.

43 Siguiendo las reflexiones críticas que se desarrollaron sobre este tipo de espacios en Latinoamérica, como se explicó en la segunda sección

44 El modelo de estado progresista en el gobierno de Rafael Correa integró los principios de participación social y democratización desde la reforma constitucional del 2008.

dor principal. Esto presenta diversas problemáticas, como la competitividad entre artistas por los recursos y oportunidades, la limitación que representa la disposición en términos y clientelismo desde las instituciones públicas de cultura, o inestabilidad en las asignaciones y disposición de recursos limitada por el rendimiento de la macroeconomía del país. Así, se introduce un régimen de incertidumbre y precariedad para los artistas, en lo que Paola de la Vega ha denominado una relación ‘proyecto-dependiente’ en «un estado de vulnerabilidad permanente, de aislamiento y autoexploración»,⁴⁵ cuestionando el impacto que han tenido los fondos de fomento institucional para construir un ecosistema sostenible para el campo del arte.⁴⁶

El mercado del arte ecuatoriano desde sus agentes

Partiendo del contexto expuesto, se puede decir que el carácter del campo del arte ecuatoriano se ha marcado por una diversidad de referentes que han transformado el sentido del arte desde posturas identitarias y políticas, cuya producción se comercializó principalmente por las elites económicas. Ahora bien, la crisis económica desde el 2000 reveló que la orientación de los agentes a estéticas y propuestas diversas no consiguió sostener al mercado sin un proyecto institucional sólido, condicionando un escaso consumo social del arte hasta

45 Paola de la Vega. “El trabajo afectivo y el trabajo instrumental en la precarización de los actores culturales”. En *Domestika: arte, feminismos y trabajo* (Quito: Arte Actual Flaco, 2019): 65.

46 Mientras el Sistema Nacional de Cultura se ha propuesto «reconocer el trabajo de quienes participan en los procesos de creación artística y de producción [...] como una actividad profesional y generadora de valor agregado», e «incentivar, estimular y fortalecer la creación, circulación, investigación y comercialización de obras, bienes, servicios artísticos y culturales» (Art. 3, Art. 103 Ley Orgánica de Cultura, 2017), cabe evaluar si los USD 23 835 713 entregados por los organismos de fomento que se han invertido en 2124 proyectos, entre el 2007-2019, han conseguido mejorar o formalizar las relaciones laborales del campo. Cfr. Dirección de Información del Sistema Nacional de Cultura. *ICCA e IFAIC: Tres años de fomento (2017-2019)* (Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2020): 9. Obtenido de https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/04/ICCA-E-IFAIC_-Tres-anos-de-fomento-cultural-2017-2019.pdf.

la actualidad. Por su parte, en los últimos años las estrategias de organización autónomas han articulado procesos artísticos desde lógicas distintas a las tradiciones del campo, las cuales se han beneficiado del fomento en una nueva institucionalidad, que a la par posiciona políticas de gratuidad limitando las economías del arte.

Los procesos del arte local más recientes enfrentan retos considerables, desde la integración de la globalización, la renovación de generaciones de artistas y procesos, hasta la constante de un limitado consumo de arte. Para analizar estas condiciones, a continuación, se exponen resultados sistematizados de una serie de entrevistas realizadas a grupos de académicos, coleccionistas, galeristas y artistas locales. La definición de estos grupos se propuso teniendo en cuenta su posición como agentes en la producción valor simbólico del campo; con experiencias diferentes sobre la sustentabilidad en el arte, los conflictos del campo artístico y la idea de un mercado de arte ecuatoriano,

Para esta investigación se consideró que la selección de cada grupo fuera heterogénea, contando con interlocutores que se ubican desde experiencias exitosas del mercado hasta las condiciones más precarias.⁴⁷ Cabe indicar que los entrevistados seleccionados pertenecen a Quito y Guayaquil, como centralidades urbanas que focalizan al campo y el mercado del arte. Se eligió mantener el anonimato y así evitar dar relevancia a espacios, procesos y personas específicas, procurando imparcialidad y la libertad de expresión de los participantes.

A continuación, se presentan cuadros organizados desde las tres preguntas principales realizadas a los entrevistados. Los resultados muestran una sistematización, proponiendo categorías basadas en criterios recopilados durante la interpretación de las entrevistas:⁴⁸

47 La tabla del Anexo1 indica una lista y caracterización de los entrevistados desde rasgos generales como su experiencia, trayectoria y ubicación.

48 Se ha optado por construir cuadros que sostienen los criterios de cada grupo. Sin embargo, se han omitido citas específicas o criterios individuales con el objetivo de enfatizar las visiones de los grupos como agentes concretos del campo.

1) ¿Qué dificultades tiene el sector artístico para tener un mercado del arte?

Grupo	Categorías	Criterios
Artistas	Dignidad del trabajo	<ol style="list-style-type: none"> 1. La dificultad de vivir del arte no trata solo del mercado. 2. Falta de posibilidades de aprecio, entendimiento y valoración del trabajo artístico. 3. El costo de la vida afecta la calidad del trabajo y el acceso a materiales. 4. La comercialización de arte se limita a las redes de apoyo.
	Escasos medios de subsistencia	
Galeristas	Informalidad en las relaciones de trabajo	<ol style="list-style-type: none"> 1. Informalidad en las relaciones y prácticas del mercado. 2. Falta de formación de públicos desde la educación. 3. Limitado entendimiento social del arte. 4. La integración con circuitos internacionales del mercado del arte es demasiado costosa.
	Desarticulación de circuitos internacionales	
Coleccionistas	Homogeneidad de la oferta	<ol style="list-style-type: none"> 1. En espacios de exhibición públicos y privados se difunde principalmente arte contemporáneo, limitando otros gustos e intereses. 2. Incertidumbre en la situación económica nacional impide invertir en arte. 3. Existe peligro del mercado negro y la falsificación de obras
	Precariedad del mercado de arte	
Académicos	Infraestructura institucional deficiente	<ol style="list-style-type: none"> 1. La crisis del Feriado Bancario y la ausencia de institucionalidad limitan una infraestructura para el mercado del arte. 2. Falta de financiamiento para procesos universitarios y académicos. 3. Falta de profesionalización especializada en nuevas áreas del arte como la política pública o la educación.

El cuadro de la pregunta 1 indica que las dificultades del sector se caracterizan por diversas formas de precariedad. Como se trató en la tercera sección de este texto, la precariedad en el arte se produce en los escasos medios de entendimiento sobre qué es el arte, la inestabilidad y dinamismo de los procesos contemporáneos, y la informalidad en las relaciones de trabajo y producción. Además, los criterios respecto al arte contemporáneo, los circuitos internacionales y los espacios de exhibición muestran relación con las problemáticas que presenta el capitalismo del arte. También se puede agregar que la caída del mercado del arte, desde la crisis del Feriado Bancario, se ha

convertido en un evento histórico difícilmente superable, pese a la nueva institucionalidad que se muestra poco confiable.

2) ¿Qué conflictos se dan en las relaciones entre otros agentes del campo artístico?

Grupo	Categorías	Criterios
Artistas	Exclusión	1. Limitado acceso a espacios de exhibición institucionales y galerías debido a la falta de relaciones previas o favorables. 2. El apoyo del Estado se limita a fondos concursables de cultura o proyectos que requieren entender de burocracia. 3. Las universidades no contemplan o tratan sobre el escaso mercado laboral.
	Burocratización	
Galeristas	Respeto	1. La falta de formalización en las relaciones con los artistas ocasiona conflictos y falta de respeto. 2. Se ha observado que artistas que participan en una galería venden sus obras por fuera para reducir precios. 3. Los estudiantes de arte no generan relaciones con las galerías. 4. No existe la cantidad necesaria de compradores para crear un mercado adecuado.
	Desarticulación	
Coleccionistas	Sobrepuestos	1. Los precios de algunas obras resultan muy elevados sin que exista claridad sobre su valoración. 2. Las colecciones de arte carecen de asesorías para incorporar nuevos artistas y tendencias. Ejemplo: vinculación con la investigación académica e institucional. 3. Falta de relación directa con los artistas.
	Necesidad de asesorías especializadas	
Académicos	Socialización del arte en el sistema educativo	1. Limitada relación con las instituciones de educación primaria y secundaria para articular estrategias institucionales y formación de públicos. 2. Las academias privadas tienen un sesgo de clase debido al estrato social al que está dirigida su oferta, condicionado el funcionamiento del campo. 3. Ausencia de críticos de arte para aportar en la educación y socialización del arte a nivel social.
	Exclusión de clase	

El cuadro de la pregunta 2 muestra a la desarticulación como condición presente en las relaciones entre los diferentes agentes del campo. Habitar en un mismo contexto y a su vez sostener relaciones de exclusión conduce a que las diversas partes del campo se debiliten. Sin embargo, se hace notorio que, por ejemplo, sentidos como el respeto se hacen centrales para construir relaciones de confianza, como es el caso de los galeristas, o la desconfianza en los precios por parte de los coleccionistas. Por otra parte, la desarticulación institucional pone en cuestión

la capacidad de despliegue que tiene el sistema educativo en su conjunto, haciendo relevante que incluso los coleccionistas necesitan vincularse con el espacio de conocimiento.

3) ¿Cómo se podría mejorar la situación (del mercado) del arte local?		
Grupo	Categorías	Criterios
Artistas	Reconocimiento de la diversidad de prácticas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Es necesario un mayor reconocimiento por parte de las galerías, curadores, museos y centros culturales sobre la diversidad de prácticas y estilos que se producen. 2. Para superar la centralización del arte contemporáneo en los espacios institucionales con mayores recursos es necesario investigar sobre nuevas formas de gestionar arte, como las ferias de diseño, la ilustración, el tatuaje o el arte urbano 3. Entender a la práctica artística como un trabajo serio y enfocado en la investigación permite mejorar el reconocimiento social e institucional.
	Nuevas formas de gestión de las artes	
	Profesionalización autónoma	
Galeristas	Formalizar las relaciones de trabajo desde acuerdos horizontales	<ol style="list-style-type: none"> 1. Generar relaciones más claras y acuerdos específicos cuando se trabaja con artistas. Ejemplo: contratos de exhibición temporal con puntos mínimos de profesionalismo. 2. Transparentar los costos de trabajo y manutención de las galerías. 3. Generar planes de trabajo y asistencia a largo plazo para artistas, para difundirlos en ferias internacionales. 4. La formación de públicos puede vincular a curadores, mediadores, críticos y periodistas para crear nuevos compradores.
	Formación de públicos especializada	
Coleccionistas	Ampliar y diversificar espacios para la oferta	<ol style="list-style-type: none"> 1. Descubrir nuevos temas y parámetros estéticos. La presencia exclusiva del arte contemporáneo en los espacios más visibles imposibilita tratar que los intereses de los compradores son variados y diversos. Existe interés por el coleccionismo de paisajismo, antigüedades, artesanías, arte urbano, etc. 2. Formalizar o estandarizar los precios de las obras en un proceso de su avalúo coherente. 3. Se sugirió analizar el caso de una asociación de galerías en Argentina, promovida junto a la Cámara de Comercio y el Estado. Esta ha permitido formalizar las relaciones comerciales, incluyendo a la diversidad de espacios y tipos de producción.
	Estandarizar oferta	
	Asociación de galerías	
Académicos	Definir del campo artístico	<ol style="list-style-type: none"> 1. Definir roles de cada agente en el campo del arte. 2. Crear nuevos perfiles profesionales desde los espacios laborales que ocupan los artistas. Ejemplos: profesores de arte, funcionarios públicos del sector cultural, mediación artística, curaduría, gestión de las artes, etc. 3. Disponer a las academias como espacios interinstitucionales para diálogos críticos, propositivos y plurales, sobre los sentidos de las obras de arte y la labor artística.
	Incluir nuevos perfiles profesionales	
	Diálogos interinstitucionales	

En el cuadro de la pregunta 3 los entrevistados plantean la necesidad de articulación de las partes del campo. Se hacen presentes la demanda de definir roles, crear nuevos perfiles laborales, formalizar relaciones, o ampliar y estandarizar la oferta de arte. En sí, se proponen necesarias prácticas de reconocimiento sobre las dinámicas, partes y tipos de involucramiento de los agentes del campo, y la definición del campo. A esto cabe agregar que una respuesta generalizada de los entrevistados a la interrogante de cómo mejorar la situación del mercado del arte local, fue crear acciones conjuntas. De esta manera, la disposición de las academias al diálogo interinstitucional o el caso de la asociación de galerías en Argentina, muestran que existen diversos caminos o maneras para formalizar el accionar conjunto. Sin embargo, para esto es importante partir de solucionar los desentendimientos que presenta el cuadro 2 y prestar atención a las condiciones en que se materializa precariedad en el cuadro 1.

Por otra parte, esta investigación se realizó durante la crisis de la COVID-19, la cual ha afectado profundamente los procesos del campo artístico. Los académicos mencionaron que en la educación virtual se afronta la pérdida de sensibilidad y contacto, necesario para la formación artística. Los artistas buscan activamente cómo comercializar su producción por sus cuentas en las redes sociales, algo que ya era común antes de la pandemia pero que ahora se ha enfatizado. Los galeristas indicaron que el cambio de panorama actual conduce a digitalizar su oferta, mientras afrontan pérdidas significativas en los pocos ingresos que tenían. Sin embargo, una de las galerías entrevistadas reveló que ha experimentado un aumento vertiginoso de sus ventas, en la estrategia de mapear y difundir a nuevos artistas constantemente, mostrando el potencial del reconocimiento y visibilización de las partes del campo.

Conclusiones

El mercado del arte global es un proceso que se ubica en un contexto económico y social lejano al Ecuador, pero, sin embargo, por medio de las prácticas de espacios institucionales y agentes expertos influye en la construcción de criterios de valoración y subjetividades en los artistas. En este sentido, la legitimidad en el arte se ha convertido en una práctica que, además de consagrar artistas, consolida posiciones de poder que son ocupadas por agentes como los curadores, críticos, espacios institucionales, casas de subasta o ministerios, influyendo en el desarrollo de cada dimensión del campo artístico y el entendimiento que tiene la sociedad del mismo.

Las secciones de este escrito se han propuesto ejemplificar cómo operan las posiciones de poder y legitimidad en segmentos del campo artístico, y anotar las caras que toma la idea consumo de arte. En el mercado del arte global operan agentes financieros, inversionistas, bancos y diversos expertos que acumulan riqueza en obras de arte; en las instituciones latinoamericanas, la legitimidad cambió de consagrar genios a posicionar reflexiones sobre la periferia que se materializaron en políticas para la cultura; y en Ecuador, los agentes del campo artístico se movilizan de diversas formas ante las crisis, cambiando sus prácticas y sentidos de legitimación entre la autonomía y la dependencia de recursos.

Sin embargo, la precariedad como signo de la inestabilidad permite reconocer cómo en la relación entre el arte y la sociedad subyacen desigualdades y distancias que afectan a ambas partes. La crisis de consumo de arte en Ecuador ejemplifica cómo la precaria relación entre el arte y la sociedad influye más que la falta de un *boom* petrolero, ya que, durante la última década se han invertido más de 23 millones de dólares en fondos concursables por parte del Estado⁴⁹ y, sin embargo, el campo cultural se mantiene en la informalidad.

⁴⁹ Dirección de Información del Sistema Nacional de Cultura, ICCA e IFAIC: *Tres años de fomento (2017-2019)*, 9.

La investigación cualitativa en la sección final nos muestra que los agentes del campo del arte en la actualidad mantienen relaciones precarias entre sí, y que la influencia continua de la vanguardia del arte contemporáneo, que se legitima en el mercado global, determina de mayor manera el sentido de la producción y sus prácticas. Sin embargo, las propuestas de los entrevistados para mejorar las condiciones del mercado local indican la necesidad de definir al campo, formalizar relaciones y reconocer los procesos locales, lo cual puede revelar claves para sortear la precariedad.

ANEXO						
Grupo	Código	Característica 1		Característica 2		Ubicación
Académicos	A1	Pública	Institución	12	Años de docencia	Quito
	A2	Privada		10		Quito
Colecciones	C1	Alta	Experiencia	Sí, bajo	Nivel de actividad durante la pandemia	Guayaquil
	C2	Media		Sí, bajo		Quito
	C3	Inicial		Sí, medio		Quito
Galeristas	G1	Alta	Experiencia y Trayectoria	Sí, bajo	Nivel de actividad durante la pandemia	Guayaquil
	G2	Alta		No		Quito
	G3	Media		Sí, medio		Quito
	G4	Media		Sí, medio		Quito
	G5	Emergente		Sí, alto		Guayaquil
Artistas	Art1	Larga	Trayectoria	Sí, bajo	Nivel de actividad durante la pandemia	Quito
	Art2	Larga		Sí, bajo		Quito
	Art3	Media		Sí, alto		Quito
	Art4	Media		Sí, alto		Guayaquil
	Art5	Emergente		Sí, bajo		Quito
	Art6	Emergente		Sí, alto		Quito

Tabla: La muestra propone una selección heterogénea de actores con características diversas. Desde galeristas de prestigio a emergentes, a artistas involucrados y al margen del mercado. Elaboración propia.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Lupe. “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano”. En *Poéticas de la Diferencia, Arte Iberoamericano fin de siglo*. Recife-Brasil, 15 de julio de 2001: 462-513.
- Art Basel. “The Art Market 2019: Global art market reaches its second highest level in 10 years, amidst further consolidation at the top end”. Press Release, March 8, 2019. Obtenido de <https://www.art-basel.com/news/art-market-report>.
- Artprice. *El mercado del arte en 2020*. 2020. Obtenido de <https://es.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2020>.
- Barriandos, Joaquín. *La idea del arte latinoamericano*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on art and literature*. Ed. Randal Johnson. Nueva York: Columbia University Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant *Respuestas para una antropología reflexiva*. México D.F.: Grijalbo, 2007.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Constitución Nacional del Ecuador, 2008.
- Cerviño, Mariana. “El discurso del arte global”. En *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología, 2009.
- Coslor, Erica y Olav Velthuis. “The financialization of art”. En *The Sociology of finance*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Deloitte. *Art and finance report 2019*. (2019). Obtenido de <https://www2.deloitte.com/lu/en/pages/art-finance/articles/art-finance-report.html>.
- Dirección de Información del Sistema Nacional de Cultura. *ICCA e IFAIC: Tres años de fomento (2017-2019)*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2020. Obtenido de https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/04/ICCA-E-IFAI-C_-Tres-anos-de-fomento-cultural-2017-2019.pdf.
- Garay, Urbi. “El mercado de arte latinoamericano: literatura y perspectivas”. En *Academia Revista Latinoamericana de Administración* Volumen 31, Número 1. 2018: 239-276.

- Granovetter, Mark. "A Theoretical Agenda for Economic Sociology". En *Economic Sociology at the Millenium*, de Mauro F. Guillen, Randall Collins, Paula England y Marshall Meyer. New York: Russell Sage Foundation, 2001.
- Graw, Isabelle. "El valor de la mercancía artística. Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad". En *ARQ 97 Valor*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2017: 130-145.
- Kingman, Manuel. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: Flacso, 2012.
- Ley Orgánica de Cultura del Ecuador, 2017.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La estatización del mundo*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura (OPEC). "Resultados de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura". En *Reporte Termómetro Cultural (1)*: 4-35. Guayaquil: Universidad de las Artes / ILIA, 2020.
- Oleas, María del Carmen. *El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)*. Tesis doctoral en Historia de los Andes. Quito: Flacso, 2018.
- Ordoñez, Angélica. "¡Carajo, soy un indio, me llamo Guayasamín!". *La construcción social de las "razas" en el Ecuador. Un estudio de caso*. Tesis de maestría en Estudios Ecuatorianos. Quito: FLACSO, 2000.
- Peters, Tomás. *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.
- Quijano, Aníbal. "Dominación y cultura". En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso, 2014: 667-690.
- Richard, Nelly. "La presencia de la modernidad artística en América Latina". En Susana Leval (ed.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980* (La Habana: Instituto Wilfredo Lam, 1994).
- Sánchez, Jaime. *El proceso de ruptura de la pintura ecuatoriana entre 1999 y 2007*. Tesis de maestría en Estudios Culturales. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2015.
- Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington D.C.: BID, 1994.
- De la Vega, Paola. "El trabajo afectivo y el trabajo instrumental en la precarización de los actores culturales". En *Domestika: arte, feminismos y trabajo*. Quito: Arte Actual Flacso, 2019.
- Vilar, Gerard. *Precariedad, estética y política*. Madrid: Círculo Rojo, 2017.

Economías
creativas:
realidades y
posibilidades

Integración laboral de personas en condiciones de movilidad humana a la economía creativa

Mónica Coronel-Rivadeneira

Coordinadora de proyectos

Fundación FIDAL

mcoronel@fidal-amlat.org

Resumen

En este estudio se plantea revisar el estado actual de la población en situación de movilidad humana venezolana, que ha llegado al Ecuador en los últimos 5 años de forma masiva, incluyendo a profesionales en áreas relacionadas con el arte, la cultura y la creatividad, y cómo los migrantes y refugiados, se pueden integrar al mercado laboral ecuatoriano para aportar a la mejora de sus condiciones socioeconómicas. El artículo presenta una revisión de los principios de la economía naranja y de la situación de las industrias creativas en América Latina y en Ecuador para luego conectar con las posibilidades de generación de emprendimientos creativos por parte de migrantes y refugiados venezolanos. Siguiendo esta idea, se revisa casos de éxitos que se han impulsado dentro de la economía naranja recientemente con el impulso de la cooperación internacional.

Palabras claves: economía naranja, industrias culturales, migración, emprendimientos creativos.

TITLE: Labor integration of people in conditions of human mobility to the creative economy

Abstract

This study proposes to review the current state of the Venezuelan population, which has arrived in Ecuador in the last 5 years in a massive way, in which there are professionals in careers related to art, culture and creativity and how they can be integrated into the Ecuadorian labor market to contribute to the improvement of their socioeconomic conditions. The work is based on an investigation of the current situation presented cases of creative ventures generated by Venezuelan migrants and refugees, including art and culture projects, with cases of success in creative

industries or creative professional associations that have been created. to promote projects within the orange economy, which encompasses cultural and creative products and services.

Keywords: orange economy, cultural industries, migration, creative ventures.

Introducción

Este estudio trata sobre las posibilidades de integración a la economía naranja de las personas que se han radicado en el Ecuador como migrantes o refugiados, especialmente de nacionalidad venezolana principalmente a partir del año 2016, huyendo de la crisis económica que vive su país.

La Economía Naranja abarca industrias relacionadas con el talento y la creatividad y la cultura, dentro de las cuales se encuentran aquellas relacionadas con las artes plásticas, musicales, visuales, animación, videos juegos, moda, entre otras, que permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios, cuyo valor puede tener integrado la propiedad intelectual.

El análisis se enfocará en la población en situación de movilidad humana de nacionalidad venezolana que cuenta con estudios a nivel técnico, universitario y posgrado en ámbitos culturales, presentado ejemplos de éxito en la integración a las industrias culturales, ya que tienen experiencia en ramas artísticas como la música, las artes plásticas y otras relacionadas con la creatividad, y pueden ser un apoyo a la sociedad ecuatoriana.

Se tomará en cuenta que las dificultades que existen para las personas migrantes, en especial las mujeres, al comenzar de nuevo y darse a conocer en medios culturales ecuatorianos, por lo que deben generar colectivos, grupos de apoyo y emprendimientos creativos que pueden lograr a futuro nuevas formas de presentar obras artísticas en el Ecuador, como país de acogida. Adicionalmente, a raíz de la emergencia sanitaria se ha dificultado más la creación de industrias creativas para este grupo poblacional.

La metodología de la investigación inicia con un estudio del estado del arte de la industria naranja en Ecuador y sobre la situación de migrantes con estudios en carreras relacionadas con arte y creatividad radicados en la sierra ecuatoriana. Posteriormente, se hará una revisión de casos de industrias culturales que se han formado con la participación de población migrante y de acogida y cómo han creado alianzas para crear productos o servicios en el medio artístico.

Principios de la economía naranja

El color naranja se asocia con la creatividad, cultura e identidad. Según la clasificación del Banco Interamericano de Desarrollo dentro de la economía naranja se encuentran las actividades relacionadas con la transformación de ideas en productos, servicios culturales o creativos. Comprende las áreas de las actividades tradicionales y artísticas, la industria creativa y las actividades de apoyo creativo. La creatividad, innovación y propiedad intelectual son parte fundamental de esta economía.¹

La relación entre economía y cultura suele abordarse como antagónica, pero en realidad están relacionados, ya que las actividades creativas generan valor y riqueza, empleos e impacto social. Dentro de la economía naranja se establece un ecosistema creativo como el conjunto de agentes y sus relaciones que forman parte de toda la cadena de valor hacia la creación de un producto o servicio, donde los emprendedores son parte fundamental de esta economía. El ecosistema creativo está compuesto por los agentes o instituciones proveedores de bienes y servicios creativos, los proveedores de insumos para los agentes productivos: educación, financiación, tecnología y el marco legal compuesto por gobierno, propiedad intelectual, reglamentos y leyes.

Comprende tres áreas como son: a) actividades tradicionales y artísticas, que buscan la preservación y transmisión

¹ Buitrago y Duque, *La Economía Naranja: Una Oportunidad Infinita*.

del patrimonio cultural material e inmaterial de una sociedad, donde se encuentran por ejemplo, el teatro o los festivales culturales, lo que también se conoce como la economía cultural; b) industria creativa que abarca actividades comerciales en donde el valor del resultado final se debe principalmente al contenido creativo, incluida la industria cultural (actividades reconocidas por estar fuertemente asociadas a la cultura, como la editorial, la audiovisual y la fonográfica), y las creaciones funcionales (donde el resultado es creativo, pero no necesariamente relacionado a la cultura, como videojuegos, publicidad o moda) y c) las actividades de apoyo creativo a industrias tradicionales, donde se encuentran aquellas que son parte de las cadenas de valor de otras industrias, por ejemplo, el diseño de un auto en la industria automotriz, el diseño de empaque o el marketing.²

Las características principales de esta economía se refieren a su sostenibilidad, ya que se resiste en muchos casos a la automatización de trabajos, la inclusividad porque da oportunidad de trabajo principalmente de jóvenes y mujeres, y la promoción del desarrollo de las ciudades donde existen industrias de economía naranja.

Industrias culturales y creativas

El término de industrias culturales, según la Unesco, abarca aquellas industrias que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos que son inmateriales y culturales en su naturaleza. Estos productos normalmente están protegidos por derechos de autor y pueden tomar la forma de bienes o servicios.³

Así, se define a las industrias culturales como las formas de producción y consumo cultural que tienen un elemento expresivo o simbólico en su núcleo. Se refiere a las técnicas de reproducción industrial, la creación, distribución y exposición de

² Santamaría, *Guía básica de elementos a considerar para iniciar un negocio en la Economía Creativa*.

³ CISAC, *Cultural Times: The First Global Map of Cultural and Creative Industries*.

productos culturales. Cuando la creatividad es el eje central, se denominan también como industrias creativas.

Como características que identifican a las industrias culturales y creativas se distingue que se generan como la intersección entre la economía, cultura y derecho con la creatividad e innovación. Como componentes principales se encuentran el contenido artístico, cultural o patrimonial, que los bienes y servicios producidos estén protegidos por derechos de autor o propiedad intelectual, tienen dos dimensiones una cultural, por el valor simbólico que fomentan y otra economía por la generación de capital. En este tipo de industrias es difícil determinar la demanda y los públicos a quienes va dirigido.⁴

El impacto económico y social de las industrias creativas en el mundo, de acuerdo con la organización mundial de propiedad intelectual, representa el 5,22 % del Producto Interno Bruto (PIB) a nivel mundial, además, el 5,35 % del empleo mundial está en el campo creativo, y presenta un crecimiento anual del 5 %, lo cual genera 2 250 millones de dólares en ingresos anuales. Los principales empleadores se encuentran en los campos de las artes visuales, las editoriales y la música.

Dentro de los objetivos de desarrollo sostenibles 2030, planteados por las Naciones Unidas, la cultura es un sector que aporta no solo a la economía, sino también es parte de la libertad cultural parte importante del desarrollo humano, por lo que los gobiernos, organismos internacionales y organizaciones sociales están buscando cómo integrar a más personas en el campo cultural y fomentar las industrias creativas.

A nivel local o regional, las industrias culturales locales cumplen un rol fundamental en el desarrollo de las personas, sociedades y naciones, son portadores de identidad, valores y significados, generadoras de innovación y empleo. Contar con las habilidades en el campo creativo, nuevas tecnologías y administración de negocio son la clave para que un emprendimiento sea exitoso y duradero.

⁴ CISAC, *Cultural Times: The First Global Map of Cultural and Creative Industries*.

Emprendimientos creativos

La mayoría de industrias culturales se han desarrollado como emprendimientos, es decir, han iniciado desde cero, con ideas propias y se han ido posicionando poco a poco dentro de la economía local o regional, y llegan a formarse como pequeñas o medianas empresas en un lapso de 5 a 10 años.

Se requiere de una gran dosis de valentía para emprender en economía creativa, la clave está en el conocimiento del producto o servicio que se va a ofrecer, así como del mercado al que se desea llegar, y encontrar el modelo de negocio que se adapte al emprendimiento creativo. Un modelo de negocio exitoso requiere que sea rentable, repetible, escalable, viable y deseable.

Como alternativas para encontrar trabajo ha sido emprender o asociarse con otras personas del ramo para crear actividades creativas. Los artistas o creativos se pueden integrar en gremios, colectivos, asociaciones, redes, organizándose como un grupo de individuos en el sector cultural. Cada uno tiene sus características propias como son:

- Gremios: organización o alianza legalmente constituida, conformada por personas que comparten la misma profesión, oficio o estado social.
- Colectivos: es una asociación que no está legalmente constituida. Tienen un objetivo en común. Se encuentran vinculados a un mismo sector o actividad.
- Asociaciones: alianza estratégica entre personas con vínculos y objetivos en común. Busca la promoción o difusión de las actividades culturales de sus miembros y generar alianzas para producir iniciativas en su campo. A diferencia de los gremios, se encuentran constituidas legalmente, su objetivo principal es fomentar las actividades en su campo cultural, mientras que en los gremios cuidan los aspectos culturales, profesionales, laborales, fomento económico y aseguramiento de derechos.

- Red cultural: espacio de intercambio y diálogo entre individuos y grupos de distintos campos, para lograr compartir actividades concretas.⁵

Industrias culturales en América Latina

América Latina y el Caribe son considerados el próximo reducto o región que concentrará un mayor número de industrias culturales, de acuerdo con las proyecciones del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), ya que se ha determinado que esta región existe un gran potencial de personas en el sector creativo considerando que la población es mayoritariamente joven.⁶

Cada país tiene su propia forma de medir el impacto de las industrias creativas en su economía, en general se estima que la contribución promedio de las industrias creativas o culturales al PIB de América Latina y el Caribe oscila alrededor del 2,2 %, y se estima que las industrias creativas y culturales fueron responsables de 1,9 millones de los puestos de trabajo existentes en América Latina y el Caribe en el 2015.⁷

Considerando que América Latina es un continente con población joven, un estudio del BID pudo determinar que los creativos de esta región tienen una edad promedio de 35 años, un 90 % cuenta con estudios superiores, y dan trabajo una mayoría de mujeres en un 13 % frente a los hombres. Las industrias culturales son en su mayor parte microempresas con menos de 10 empleados que han iniciado en promedio hace 5 años, y tienen proyecciones de crecimiento en su campo de trabajo.

Las tecnologías digitales son importantes para el desarrollo de la creatividad, como herramienta importante para la promoción de los productos y crear grupos de apoyo. En los países de América Latina 50 % tienen acceso a internet, sobre todo en personas de ingresos medios o altos, la desigualdad digital urbano-rural es del 30 %, el tráfico de internet en su mayoría

⁵ Peña and Forero, "La Era de La Economía Naranja."

⁶ Rodríguez, *Economía Creativa En América Latina y El Caribe: Mediciones y Desafíos*.

⁷ Gasca and Luzardo, *Emprender Un Futuro Naranja*.

es a páginas internacionales 70 % y el 30 % a locales.⁸ La industria fonográfica, por ejemplo, experimenta una paradoja, ya que mientras más facilidad existe para la difusión y consumo de música, sobre todo en generaciones más jóvenes, los ingresos para el artista y la producción disminuyen.

La pandemia por COVID-19 desde mediados del año 2020, cambio la forma de vida y de trabajo a toda la sociedad. Si hablamos de industrias culturales, el cambio se evidenció en la paralización algunos sectores, lo que obligó a reinventarse y plantear nuevas formas de transmitir el arte al público, y en América Latina, una de las regiones más afectadas por la enfermedad, es incierto aún el impacto económico y social que dejará esta emergencia sanitaria.

Caso ecuatoriano

La economía ecuatoriana se encuentra en proceso de contracción desde la segunda década de este siglo, en 2017 el empleo pleno se ubicaba en el 42 % mientras que para 2019 bajó al 38 % y en consecuencia de la pandemia de la COVID-19 para 2020 tuvo un descenso hasta el 17 % con una pérdida de más de 650 000 empleos. En el caso de las mujeres han sido más afectadas por la crisis, ya que, durante 2020, la tasa de desempleo se ubicó en 15,7 % mientras que para los hombres en 11,6 %. Actualmente más del 40 % de la población vive en condiciones de pobreza y pobreza extrema. Se estima que por la pandemia de COVID-19 que esta tendencia siga y la tasa de desempleo continúe en aumento en un 5 % hacia 2021.⁹

A 2019, la economía naranja aportó con un 1,93 % al PIB, según datos del Ministerio de Cultura y Patrimonio, dando trabajo a más de 53 000 personas. Estaba previsto un crecimiento para 2021 hasta un 3 % del PIB, con un plan integral de fortalecimiento de esta industria denominado “Ecuador Creativo”, lo cual se vio afectado por la pandemia.

8 Gutiérrez, *Economía Naranja y Oportunidades de Negocio*.

9 BID, *La Pandemia Pone a Prueba a La Economía Creativa*.

Limitaciones para emprender en cultura en el Ecuador son, entre otras, la poca asociatividad, acceso al mercado, es muy pequeño, dificultad para vincularse con otros eslabones en las cadenas culturales (producción, promoción distribución), pocas fuentes de financiamiento (público y privado) y falta de solvencia económica del emprendedor.

La crisis producto de la pandemia provocó que muchos creativos perdieran sus negocios o emprendimientos. Sin embargo, en algunos casos, se vio una oportunidad para explotar su creatividad al máximo. Las industrias culturales, se vieron afectadas por la cancelación de eventos, festivales, exposiciones, presentaciones y otras actividades, a medida que pasaron los meses, se están reinventando para llegar al público de forma digital y adecuar los espacios para respetar las normas de bioseguridad. La cultura fue un aspecto de apoyo para los meses de confinamiento ya que transmitieron mensajes, levantaron el ánimo de la gente y dieron entretenimiento a una población que pasaba mayor tiempo en su vivienda, con lo que se evidenció la adaptabilidad de los artistas y creativos a las necesidades de la sociedad.

Tabla 1- Distribución del mercado laboral de las artes en Ecuador

Artes vivas y escénicas	26 %
Artes cinematográficas y audiovisuales	13 %
Artes musicales y sonoras	26 %
Artes plásticas y visuales	17 %
Formación artística	2 %
Diseño	1 %
Artesanías	6 %
Artes literarias, narrativas y producción editorial	7 %
No clasificado	2 %

Fuente: ILIA, "Resultados de la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura", 2020.¹⁰ Elaboración propia.

10 OIT Países Andinos, *Sectores Económicos Con Potencial Para La Inclusión Laboral de Migrantes y Refugiados Venezolanos En Quito y Guayaquil*.

Situación de la movilidad humana venezolana en Ecuador

La migración ha formado parte de la humanidad, con el movimiento de personas de un lugar a otro por circunstancias culturales, sociales y económicas. En el siglo XXI se han registrado flujos migratorios en distintos lugares del mundo, y el caso venezolano forma parte importante de la movilidad humana en la región americana.

De acuerdo con estudios realizados por la Organización de Naciones Unidas el número de venezolanos en condición de movilidad humana en el mundo es de más de 5.2 millones. Desde 2015 los destinos de migración han sido interregional, en países cercanos como Colombia, Brasil, Ecuador, Perú, Argentina y Chile. A septiembre de 2020 se estima que más de 417 000 personas de nacionalidad venezolana se han establecido en el Ecuador, no se puede tener la cifra exacta porque un gran número no se ha regularizado y existe un número indeterminado de personas que habrían ingresado por pasos informales. El Ecuador se ha convertido en el tercer país en acoger a venezolanos, luego de Colombia y Perú. Se han establecido principalmente en ciudades como Quito y Guayaquil, y en provincias fronterizas como Carchi, El Oro, Imbabura y Sucumbíos.¹¹

La migración venezolana en la primera parte del siglo XXI tiene tres etapas, la primera entre 2006 y 2008 con un flujo menor de migrantes, en su mayoría con interés y capital de inversión, la segunda etapa entre 2008 a 2015 llegaron migrantes con estudios superiores que desearon incorporarse al mercado laboral ecuatoriano, y una tercera ola de migración desde 2015 a la fecha, migrantes con formación básica y en condiciones de alta vulnerabilidad.

Como característica para la inserción en el mercado laboral, la mayoría de las personas migrantes han terminado sus estudios a nivel universitario y de posgrado, es población eco-

¹¹ R4V - Plataforma de Coordinación para Refugiados y Migrantes de Venezuela, Ecuador: Reporte Respuesta Operacional No. 1.

nómicamente activa, posee una estratificación social diversa y mixta. Existen procesos de reválida académica para migrantes en el país que son complejos, toman mucho tiempo por lo que no todos acceden a este beneficio, y también porque no traen consigo los documentos completos, y tienen mucha dificultad de obtenerlo directamente en Venezuela.

Dentro de este grupo identificar a los emprendedores culturales que han llegado en condiciones de movilidad humana, no es fácil, porque la mayoría se dedican a otras actividades, sobre todo de comercio informal y no han legalizado su situación.

Marco legal

La Constitución de Ecuador, aprobada y ratificada en 2008, declara la migración como un derecho, reconoce la ciudadanía universal, plantea la eliminación progresiva de la condición de persona extranjera y reconoce iguales derechos y obligaciones a las personas extranjeras que a las nacionales.¹²

A partir de 2017 se encuentra en vigencia la Ley de Movilidad humana, que reglamenta el ejercicio de derechos, deberes, obligaciones, institucionalidad, y mecanismos vinculados a las personas en condición de movilidad humana. Existen dos condiciones migratorias, una es la de visitante temporal y otra de residencia temporal, dentro de las cuales hay 19 tipos de visa. Autorización de residencia permanente se da cuando una persona acredite residencia temporal por 21 meses cuando desean permanecer de forma permanente en Ecuador.

El gobierno ecuatoriano durante 2020 llevo un proceso de regulación migratoria masiva orientada a migrantes venezolanos, con la creación de la visa VERHU (visa de residencia temporal de excepción por razones humanitarias) lo que hizo que se regularicen más de 10 000 personas, de todas maneras, existen un gran número de personas en situación irregular.

En el año 2019 se aprobó el Código orgánico de la economía social de los conocimientos, creatividad e innovación, per-

¹² Asamblea Nacional, *Constitución de La República Del Ecuador*.

mitieron a los trabajadores acceder a beneficios operativos en este sector, buscando incentivar la formalidad.

Todas estas normativas llevan a que las empresas deban cumplir normas internacionales del trabajo y legislación laboral, motivando a que la empresa privada apoye en la regularización y capacitación de profesionales venezolanos como un proceso de inversión en responsabilidad social.

Integración de las personas en movilidad humana dentro de las industrias culturales

En un estudio realizado por la Organización Internacional del Trabajo OIT, con apoyo de USAID y otras instituciones, sobre la situación laboral de los migrantes venezolanos en las ciudades más grandes de Ecuador, Quito y Guayaquil en 2020, refleja que de los y las migrantes venezolanos que llegaron en los últimos años, un 52 % tiene estudios superiores a nivel universitario y en promedio tienen 10 años de experiencia profesional o laboral en su país de origen.

En Quito y Guayaquil se tiene que el 7,6 % tiene trabajo formal, el 52 % se encuentra en búsqueda de empleo y muy pocos inician un emprendimiento debido al desafío que representa formalizar un emprendimiento en el país.

De la población encuestada, las áreas relacionadas con las industrias culturales, se tiene que en los profesionales con carreras de la ingeniería en sistemas computacionales representa el 4 % y la arquitectura y urbanismo el 4 %, artes en general el 1 % y en carreras de diseño gráfico o industrial el 1 %. La relación por género en estos campos de trabajo es diferente por carreras, así en artes hay un 50 % de mujeres, mientras que en las áreas de diseños computacionales, el porcentaje es del 48 % para las mujeres, llegando a un 36 % para las profesiones de diseño gráfico. Los y las profesionales en estas carreras tienen experiencia previa en Venezuela sea como emprendedores o con empleo formal. Específicamente en

el área del arte y entretenimiento se tiene un promedio de 16 años de experiencia previa.¹³⁻¹⁴

En estos cuatro campos profesionales, se puede determinar que la mayoría se encuentran sin trabajo, en la búsqueda de empleo, en el sector informal, y como independientes brindan sus servicios en diseño gráfico e industrial mayoritariamente.

Tabla 2- Situación laboral por área de estudios y género

AREA DE ESTUDIOS	Sin trabajo, en búsqueda de empleo		Formal		Informal		Independiente	
	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres
Artes (música, literatura, teatro o similares)	2,36 %	2,36 %	0,47 %	0,47 %	0,94 %	0,94 %	0,94 %	0,94 %
Diseño gráfico e industrial	3,30 %	2,36 %	0,47 %	0,00 %	1,42 %	0,94 %	1,42 %	0,47 %
Ingeniería en <i>software</i> , sistemas computacionales o informática	11,32 %	10,85 %	1,89 %	1,42 %	4,25 %	3,77 %	3,77 %	3,30 %
Ingeniería civil, arquitectura y urbanismo	12,26 %	9,91 %	1,42 %	0,94 %	4,25 %	3,30 %	4,25 %	3,30 %

Fuente: OIT Países Andinos, Sectores Económicos con potencial para la inclusión laboral de migrantes y refugiados venezolanos en Quito y Guayaquil, 2020.¹⁵ Elaboración propia

De este estudio se concluye que los sectores de desarrollo de *software*, internet de las cosas tienen características potenciales para emprender ya que tienen una estructura más libre de mercado y dan posibilidades de trabajo a los migrantes, y se puede potenciar al trabajo independiente sobre todo para las mujeres.

Por otro lado, dentro del estudio presentado por el observatorio de la cultura ILIA en 2020; de una muestra de 2 508 personas, el 4,15 % son extranjeros, es decir un 105 creativos y artistas de otras nacionalidades, fueron parte del termómetro cultural ecuatoriano. Se pudo ver que se encuentran sobre todo

13 OIT Países Andinos, *Sectores Económicos Con Potencial Para La Inclusión Laboral de Migrantes y Refugiados Venezolanos En Quito y Guayaquil*.

14 PNUD, "Reinventarse Sobre La Marcha: Mujeres Refugiadas y Migrantes de Venezuela."

15 OIT Países Andinos, *Sectores Económicos Con Potencial Para La Inclusión Laboral de Migrantes y Refugiados Venezolanos En Quito y Guayaquil*.

en las artes vivas y escénicas, artes musicales y sonoras, artes plásticas, y cinematográficas.¹⁶

Estudio de casos de emprendimientos creativos

Al encontrarse radicados en Ecuador miles de venezolanos y venezolanas en condición de migrantes, refugiados o refugiadas, están buscando cómo integrarse al mercado laboral para aplicar sus habilidades y experiencias previas de estudio y trabajo. Una alternativa que se abre es el emprendimiento creativo, creando nuevos negocios en el campo de la cultura y la creatividad.

Como un ejemplo de ello, se tomó una muestra de las escuelas de emprendimiento realizadas en el proyecto Todos Migramos de Fundación FIDAL en el año 2020, un programa de capacitación e inclusión orientado principalmente a venezolanos y venezolanas regularizados en la zona sierra del Ecuador. Al finalizar el curso cada participante debía presentar su plan de negocio sea para un emprendimiento ya existente o para una idea nueva de negocio. En esta capacitación participaron 313 emprendedores, de los cuales 257 eran de nacionalidad venezolana, con una participación del 71,6 % de mujeres, en distintas edades y condiciones sociales. La mayoría tenían estudios universitarios y experiencia previa de trabajo en Venezuela de entre 5 a 10 años.

De los planes presentados, se tiene que el 12,7 % corresponde a negocios relacionados con el ámbito creativo y cultural, la mayoría estaba en el área del diseño publicitario, diseño de modas, artesanía, artes plásticas y escénicas, producción audiovisual, diseño multimedia y arquitectura.¹⁷

Al realizar entrevistas con los emprendedores y emprendedoras que presentaron los proyectos creativos, se pudo ver que todos son profesionales venezolanos y venezolanas con título universitario de tercero o cuarto nivel, han llegado en

16 ILIA, "Resultados de La Encuesta de Condiciones Laborales En Trabajadores de Las Artes y La Cultura."

17 Fundación FIDAL, "Memorias Todos Migramos 2020."

los últimos cuatro años, se encuentran regularizados con visa humanitaria o visa Unasur vigentes, y tienen experiencia en su país de origen en negocios propios o trabajo en relación de dependencia. Todos mencionan que han encontrado problemas para integrarse al medio laboral en industrias culturales como son: dificultad para legalizar el título universitario, poca apertura del mercado, falta de documentos de respaldo sobre el trabajo en Venezuela, entre otros. Debido a la difícil situación económica que enfrentan, cuando llegan al país deben iniciar desde cero, por necesidad aceptan trabajos en el comercio informal o en otros campos, y si se da la oportunidad se van ubicando en industrias culturales.

Los que han optado por generar su emprendimiento creativo, han buscado alianzas y apoyo de otros profesionales o grupos ya existentes para conocer el medio y crear su producto o servicio.

Existen varias organizaciones nacionales e internacionales, ONG que están apoyando a los y las emprendedores con capital semilla o créditos por medio del sistema financiero, para la creación o mejora del negocio, lo que les da la oportunidad de adquirir equipos, insumos y herramientas de trabajo.

Las redes sociales se han convertido en la principal forma de promoción y difusión de actividades culturales, adicionalmente se encuentran páginas web, y cómo tercera forma de promoción es la prensa escrita.

La mayoría de emprendedores resaltan que la mayor ayuda ha sido asociarse, crear redes de apoyo, asociaciones gremiales, lo que da un mayor impulso al emprendimiento.

Adicionalmente, se ha investigado algunos casos exitosos de la inclusión de migrantes en las industrias culturales y creativas, dentro de las que se encuentra la Orquesta Joven del Ecuador, dirigida por el maestro Diego Carneiro, chelista brasileño, formada en 2016 con músicos de varias nacionalidades en condiciones de movilidad humana y músicos locales. La orquesta apoya a jóvenes talentos con clases y capacitación en música de cámara y sinfónica. Han recibido apoyo de varias

instituciones y han logrado presentarse en más de 40 conciertos a nivel nacional e internacional. La orquesta da oportunidad a músicos profesionales a que sean tutores de los jóvenes e integren una red que se está abriendo a varias provincias del país.

Otro caso es la Asociación Textil Sin Fronteras, formada por diseñadores de moda venezolanos y ecuatorianos, creada en Quito en 2020, con el apoyo de una ONG para su inicio y financiamiento, lo que hace que puedan crecer en conjunto y llegar a conocer sus creaciones.

En las artes escénicas y artes plásticas, se ha hecho más difícil darse a conocer, individualmente, pero existen iniciativas comunitarias como el grupo Motivarte Expresiones artísticas, en el Cantón Baños de Agua Santa, conformado por un grupo de mujeres artistas, quienes realizan talleres a niños y jóvenes, vinculando el arte con la publicidad y la creación de contenido audiovisual.

Conclusiones

Dentro de las personas en situación de movilidad humana de nacionalidad venezolana que han llegado al Ecuador, sobre todo en los últimos cinco años, existen profesionales en el área cultural, que cuentan experiencia en campos como las artes plásticas, artes escénicas, producción audiovisual, música, diseño, quienes con esta experiencia pueden aportar al Ecuador e incluirse de manera formal en el mercado laboral ecuatoriano de industrias culturales y creativas.

El emprendimiento creativo es la alternativa a la que apuntan muchos venezolanos en Ecuador, cuando no consiguen un trabajo formal, y ven que pueden de esta manera abrirse al medio donde se han radicado, tomando en cuenta que ya cuentan con experiencia en manejo de su negocio en Venezuela o en el área de trabajo, actualmente existen un apoyo al emprendimiento por parte de organismos nacionales e internacionales que dan apoyo al migrante venezolano fuera de su país

de origen, lo que puede generar nuevos productos o servicios culturales para nuestro país.

Para lograr una mejor visibilización de los emprendimientos creativos o empresas culturales, la formación de asociaciones, redes de trabajo, mixtos con profesionales extranjeros y locales, hace que se obtenga más reconocimiento y se pueda aplicar a financiamiento y apoyo de instituciones nacionales e internacionales.

La economía naranja está considerada de impulso en la región latinoamericana, por lo que el Ecuador no puede quedarse afuera de iniciativas de apoyo de industrias creativas, y se fortalecerán las iniciativas con el aporte de profesionales extranjeros radicados en distintas ciudades del país, para lo que es importante fortalecer los vínculos y dar más oportunidades de trabajo.

Referencias bibliográficas

- Asamblea Nacional. *Constitución de La República Del Ecuador*, 2008.
- BID. *La Pandemia Pone a Prueba a La Economía Creativa*, 2020. <https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/La-pandemia-pone-a-prueba-a-la-economia-creativa-Ideas-y-recomendaciones-de-una-red-de-expertos.pdf>.
- Buitrago, Felipe, and Ivan Duque. *La Economía Naranja: Una Oportunidad Infinita*. Banco Interamericano de Desarrollo. Vol. 1, 2013. <https://publications.iadb.org/es/la-economia-naranja-una-oportunidad-infinita>.
- Bustamante Ramírez, Enrique. “Las Industrias Culturales y Creativas.” *Periferica*, N° 18, 2017: 88–117 <https://doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.08>.
- CISAC. *Cultural Times: The First Global Map of Cultural and Creative Industries*. Edited by Banco Mundial. EY., 2015. <https://en.unesco.org/creativity/files/culturaltimesthefirstglobalmapofculturalandcreativeindustriespdf>.

- Finlev, Tessa, Rachel Maguire, Ben Oppenheim, and Sara Skvirsky. “El Futuro de La Economía Naranja: Fórmulas Creativas Para Mejorar Vidas En América Latina y El Caribe.” Banco Interamericano de Desarrollo. Fundación FIDAL. “Memorias Todos Migramos 2020.” Quito, 2021. https://issuu.com/todosmigramos/docs/folleto_armado_todos_migramos.
- Gasca, Leticia, and Alejandra Luzardo. *Emprender Un Futuro Naranja*. Edited by BID, 2018. <https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/Emprender-un-futuro-naranja-Quince-preguntas-para-entender-mejor-a-los-emprendedores-creativos-en-América-Latina-y-el-Caribe.pdf>.
- Gutiérrez, Diana Patricia. *Economía Naranja y Oportunidades de Negocio*. Fundación Universitaria Del Área Andina. Fundación Universitaria del Área Andina, 2018. <https://doi.org/10.33132/9789585539174>.
- ILIA. “Resultados de La Encuesta de Condiciones Laborales En Trabajadores de Las Artes y La Cultura.” Edited by Universidad de las Artes/ILIA. *Termómetro Cultural* 1, no. 1 (2020): 1–36. <http://ilia.artes.edu.ec/download/20-07-reporte-de-termometro-cultural/>.
- Lebrún Aspíllaga, Ana María. “Industrias Culturales, Creativas y de Contenidos.” *Consensus* 19, no. 2, 2014, pags 45–58. http://www.unife.edu.pe/centro-investigacion/revista/N19_Vol2/Artu00EDculo_3.pdf.
- Lago Martínez, Silvia. “Trabajo y Empleo En Las Industrias Culturales y Creativas En Argentina. La Figura Del Emprendedor.” *Quórum Académico* 14, no. 2 (2017). <https://www.redalyc.org/pdf/1990/199053182002.pdf>.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio, and Pontificia Universidad Católica del Ecuador. “Estudio de Identificación y Mapeo de Actores , Redes y Asociaciones y Otros Actores Vinculados a Emprendimientos Culturales,” 2016. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2019/09/Documento-final.pdf>.
- OIT Países Andinos. *Sectores Económicos Con Potencial Para La Inclusión Laboral de Migrantes y Refugiados Venezolanos En Quito y Guayaquil*, 2020. https://www.ilo.org/lima/publicaciones/WCMS_759355/lang-es/index.htm.
- Peña, Yessica y Manuel Forero. “La Era de La Economía Naranja.” *Perspectivas* 9, no. 1 (2018): 10–15. <https://revistas.uniminuto.edu/index.php/Pers/article/view/1701>.

- PNUD. “Reinventarse Sobre La Marcha: Mujeres Refugiadas y Migrantes de Venezuela.” *PNUD, Programa de Las Naciones Unidas Para El Desarrollo*, 2020. <https://www.latinamerica.undp.org/content/dam/rblac/docs/Research and Publications/Empoderamiento de la Mujer/UNDP-RBLAC-EstudioMujeresMigraciones.pdf>.
- Rodríguez, Lázaro. *Economía Creativa En América Latina y El Caribe: Mediciones y Desafíos*. Banco Interamericano de Desarrollo, 2018. <https://publications.iadb.org/handle/11319/9111>.
- Rodríguez-Ferrándiz, Raúl. “From Cultural Industries to Entertainment and Creative Industries. The Boundaries of the Cultural Field.” *Comunicar* 18, no. 36, 2011 pags. 149–56. <https://doi.org/10.3916/C36-2011-03-06>.
- Rodríguez Sánchez, María Victoria, and Mildre Karola López López. “Economía Naranja: Una Opción de Emprendimiento Para Colombia de La Mano de Las Instituciones de Educación Superior.” *Apuntes Contables*, no. 25, 2019, pags.59–84. <https://doi.org/10.18601/16577175.n25.05>.
- R4V - Plataforma de Coordinación para Refugiados y Migrantes de Venezuela, Ecuador: *Reporte Respuesta Operacional No. 1*, 2019. <https://www.refworld.org/docid/5c2d32364.html>
- Santamaria, Esteban. *Guía Básica de Elementos a Considerar Para Iniciar Un Negocio En La Economía Creativa*. BID. Curso BID: El valor de la creatividad y la inovación: la economía naranja, 2020. www.edx.org.
- Vernimmen Aguirre, Guadalupe. “Las Industrias Culturales En Ecuador: Reflexiones y Perspectivas Para El Desarrollo.”, *Las Industrias Culturales y Creativas En Iberoamérica: Evolución y Perspectivas*, 2017, pags 173–85 <http://culturacreativaiberoamericana.edu.umh.es/wp-content/uploads/sites/1321/2018/01/Ecuador.pdf>.

De cámaras a camaradas

Proyecto de cine comunitario
para la integración y la coexistencia
pacífica de jóvenes en situación
de movilidad humana en Ecuador

Lorena Salas

Directora de “Cámaras a camaradas”

Cine Comunitario

cinecomunitario@gmail.com

Introducción

“De cámaras a camaradas” es un proyecto de cine comunitario que nace en el año 2019 con el objetivo de promover entornos de coexistencia pacífica entre jóvenes en situación de movilidad humana y jóvenes ecuatorianxs a partir de prácticas artísticas colaborativas.

El proceso incluye la formación, producción y exhibición de cortometrajes creados de manera colaborativa por lxs participantes, que promueven mensajes para una convivencia de paz y que cuentan con una amplia difusión tanto a nivel local como regional; es decir, concebimos al cine comunitario como ‘un todo integrado’, trabajamos desde la formación hasta la exhibición y la articulación de los aprendizajes como medios de vida, todo desde una perspectiva participativa, colaborativa y que fomente el trabajo en red, procurando fortalecer toda la microcadena productiva del cine comunitario, en este caso con una problemática transversal: la movilidad humana, el refugio y la migración.



Fuente: Stefan Kaspar

Por ello, para nuestro proceso no solo es importante contar con facilitadores que trabajen desde la educación popular, sino también integrar una serie de actores que permiten la sostenibilidad y la participación activa de todos. Es así que hemos logrado una serie de alianzas estratégicas con espacios culturales, centros comunitarios, casas barriales, organizaciones artísticas, gestores y promotores comunitarios, instituciones públicas y privadas, artistas, cineastas y colectivos de comunicación comunitaria locales e internacionales que permiten dar vida a estos procesos en un formato de co-gestión.

La gestión colectiva de cortometrajes es una premisa para este proceso, cortometrajes que abordan temas que serán parte de un guion participativo y que nacerán de los consensos colectivos que se trabajan en las instancias de formación, producción y exhibición. Así, promovemos otra forma de producir cine de una manera horizontal, colaborativa, de bajo presupuesto, recursivo y sobre todo que promueva la autorrepresentación como algo imperativo en este tipo de procesos de cine social.

Proyecto 2019: inicio

En el año 2019 se inició una fase piloto del proyecto, se ejecutaron seis talleres de cine comunitario en cuatro ciudades: Quito, Guayaquil, Cuenca y Machala. Como resultado de esta primera etapa trabajamos con 133 Jóvenes de siete países. Los talleres se realizaron en casas barriales, centros culturales y comunitarios que se configuraron en las sedes y espacios donde se dio vida a cada proceso.

Cada taller tuvo una duración de dos semanas, donde se construyeron colectivamente los guiones, así como los rodajes de cada cortometraje. Cada taller contó con la participación de jóvenes de varias nacionalidades, facilitadores y productores de campo locales que idealmente son parte de colectivos artísticos de cada barrio o del propio espacio que nos recibía como sede.

En total se produjeron seis cortometrajes en formato Spot que fueron parte de una campaña para la prevención de la xenofobia y la promoción de una convivencia de paz.

Tabla 1: Producciones realizadas a partir de la creación colectiva

“El viaje”	Cuenca
“El abuso cuando somos migrantes”	Machala
“Guatiarepa”	Guayaquil
“La maleta viajera”	Cotacollao (Quito)
“Todos tenemos un origen”	Turubamba (Quito)
“Notinforma”	Cotacollao (Quito)

Fuente: Lorena Salas / De cámaras a camaradas

“De cámaras a camaradas”: Reportersx Comunitarixs 2020

Debido a la declaratoria de emergencia sanitaria por el virus de la COVID-19, el proyecto “De cámaras a camaradas” tuvo que adaptarse a una modalidad virtual. En este contexto, se parte de la necesidad de conformar redes de

formación audiovisual con un enfoque crítico de consumo audiovisual en las plataformas que permitan, por un lado, visibilizar las dinámicas locales en el contexto de pandemia desde la visión de lxs jóvenes, y por otro, generar redes de contención y apoyo en plataforma en línea a través del cine comunitario. En este sentido, implementamos varios procesos de formación, producción y exhibición de cine comunitario con el uso exclusivo de teléfonos celulares y en un formato *online*.

Reporterxs Comunitarixs 2020: series web

Durante los meses de abril y julio de 2020 se produjeron más de 25 cortometrajes que formaron parte de la serie web Reporterxs Comunitarixs. Estas producciones fueron realizadas íntegramente por lxs participantes desde el confinamiento de sus hogares, con dispositivos móviles, y contaron con el acompañamiento de tutorías *online* de expertos nacionales e internacionales. Lxs participantes fueron jóvenes que formaron parte del proyecto durante el año 2019, y esto se constituyó en su segunda fase de formación, producción y exhibición.

La serie web tiene varias secciones que abordan diferentes puntos de vista de la movilidad humana en el contexto de pandemia y contó con la participación de 24 jóvenes de Venezuela, Colombia, Cuba, El Salvador, y Ecuador, residentes de las ciudades de Quito, Cuenca, Guayaquil y Puyo del Ecuador. Esta serie tuvo su estreno durante varias semanas, logrando una gran acogida del público y siendo un valioso material que da cuenta de la necesidad por comunicar y preservar entornos de cuidados colectivos, uso del tiempo libre, y salud mental en un contexto muy complejo, como fue el confinamiento por la pandemia que atravesamos.

Tabla 2: Producciones realizadas desde el confinamiento

“La segunda piel de P”
“99 y una”
“De cian a magenta”
“Mi historia”
“Mi travesía”
“Una paz sin fronteras”
“Cuando llego a casa”
“Tanto de verde como de maíz”

Fuente: Lorena Salas / De cámaras a camaradas

Taller básico de cine comunitario con Plaperts

Desde el mes de octubre a noviembre de 2020 se implementaron talleres de cine comunitario *online* en un nivel inicial, con la participación de mujeres y personas trans que son parte de quienes ejercen el trabajo sexual en Plaperts, sede Machala.

Estos talleres abordaron contenidos teóricos y prácticos para que las participantes aprendan cómo se elabora un guion participativo y vinculen el lenguaje y técnica audiovisual para crear un cortometraje de manera colaborativa. Como resultado de este proceso se realizó el cortometraje “Siempre Bella”, que tuvo su preestreno *online* en el mes de diciembre 2020, en el marco del día internacional para la prevención de la violencia hacia las personas que ejercen el trabajo sexual. Contó con más de 2500 visualizaciones.

Taller de cine comunitario nivel tres

Desde octubre a diciembre de 2020 se ejecutaron los talleres de cine comunitario del nivel III, dirigido a jóvenes que han participado del proceso de formación audiovisual y cine comunitario

“De cámaras a camaradas” en sus etapas previas (2019 y 2020), con el fin de ir desarrollando y afinando sus conocimientos en las técnicas y prácticas audiovisuales con un enfoque colaborativo y participativo.

En este nivel, lxs jóvenes desarrollaron 7 proyectos audiovisuales de manera colaborativa, desde el guion hasta la puesta en escena. Todo se realizó con teléfonos celulares. Los proyectos fueron: “Vivir para triunfar”, “Si sus ojos escucharan”, “Sabor latino”, “San Lucas”, “Emprendemia”, “Decisiones” y “Cruz Diez”.

Nuestros cortometrajes han participado también en festivales de cine a nivel local y regional y se han difundido en espacios de educación formal y no formal en Ecuador, Argentina, México y Brasil.

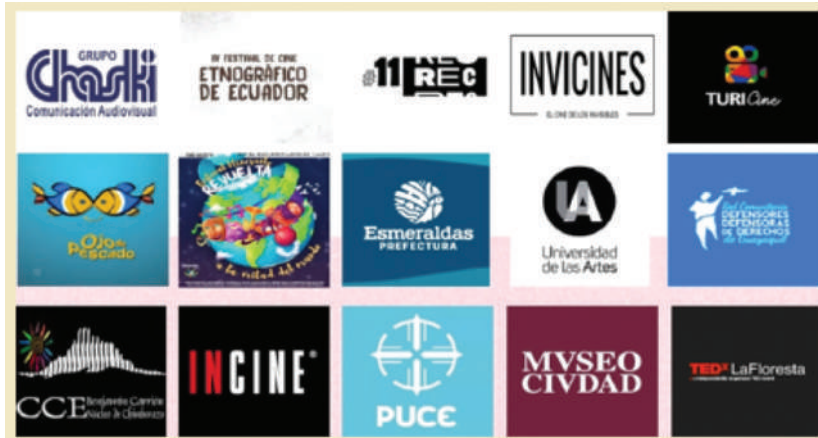
Festivales y difusión

Además del proceso de formación y producción, consideramos vital la etapa de exhibición y difusión de los trabajos realizados por lxs jóvenes participantes del proyecto. Esta fase de difusión y exhibición abarca varias plataformas y espacios convencionales y alternativos. Los cortometrajes se han proyectado en espacios públicos, en las sedes de los talleres (espacios alternativos de exhibición) y también en un formato *online*, televisión abierta y cineclubes, así como festivales tanto en Ecuador como en la región.

Hemos logrado un gran número de espectadores, alcanzando más de 20 mil visualizaciones de nuestras producciones. También hemos compartido espacios de cineforo, donde lxs jóvenes comparten su experiencia tanto del proceso de formación como del rodaje.

Nuestras producciones están disponibles para exhibiciones no comerciales, solicitándolas a través de nuestras redes sociales.

Nuestros filmes han sido seleccionados en diferentes muestras y festivales:



Fuente: Lorena Salas / De cámaras a camaradas

Actualmente hemos inaugurado un cineclub como parte del proceso, que se realiza de manera consecutiva cada miércoles en nuestras redes sociales, con el fin de contribuir también a la formación de públicos y al debate en torno a las temáticas expuestas, modos de producción, formas de autorrepresentación y soberanía audiovisual.



Fuente: De cámaras a camaradas

De cámaras a camaradas 2021

Para el año 2021, nuestro reto es continuar con los procesos de formación haciendo talleres iniciales de cine comunitario en Ambato y Lago Agrio en coordinación con jóvenes de colectivos locales y comunitarios de movilidad humana, migración y comunicación comunitaria.

También estarán los talleres del nivel 4, en los que se trabajará con jóvenes participantes de etapas previas (2019 a 2021) para que eventualmente puedan consolidar una productora audiovisual comunitaria. Por ello, recibirán una formación sostenida de 6 meses que incluya las etapas de posproducción y donde se realizarán productos audiovisuales que integren ofertas para diversos mercados, sobre todo en formato digital.

El proceso ha producido más de 35 cortometrajes en un formato de alta calidad, ha trabajado con aproximadamente 200 jóvenes y ha llegado a una audiencia de más de 20 mil espectadores, no solo a nivel local sino regional. También ha recibido el apoyo de ACNUR y reconocimiento como una de las prácticas emblemáticas de protección comunitaria a nivel regional, siendo así que no solo se proyectan las prácticas artísticas —en este caso el cine comunitario como herramientas y formas posibles de incidir en la transformación social—, sino también son parte de un encadenamiento productivo que involucra artistas, jóvenes en situación de movilidad, jóvenes de las comunidades de acogida, gestores comunitarios, cineastas, educadores populares, productores de campo, posproductores y exhibidores en un trabajo con un amplio impacto desde lo social y económico. Muchos de los jóvenes próximos a integrarse al nivel 4 han diversificado sus actividades siendo hoy por hoy la producción de videos una actividad a través de la cual generan ingresos, apoyan sus emprendimientos o el de sus pares, y también generan contenidos audiovisuales propios o en coordinación con otros colectivos en las ciudades, gestando así una red que trabaje sobre la comunicación comunitaria basada en principios de trabajo horizontal, colaborativo e integral.

Las paradojas de la distribución digital

El caso de la música independiente ecuatoriana

Juan Pablo Viteri

Docente

Universidad San Francisco de Quito

jviteri@usfq.edu

Resumen

En Ecuador y en el mundo, las dinámicas de producción y consumo de música se han visto afectadas por el surgimiento de sistemas digitales de distribución de música. Desde el auge del mercado pirata a la más reciente adopción del streaming, la transición a lo digital ha planteado un escenario cambiante y ampliamente complejo. Un escenario que, si bien ha traído ciertas ventajas, no ha contribuido de manera significativa a mejorar las condiciones para el sector musical y en especial para el autodefinido sector independiente. Desde un enfoque mixto, esta investigación hace una evaluación de las posibilidades, limitaciones y complejidades que el uso generalizado de las piraterías y servicios de streaming como YouTube y Spotify ha traído al sector musical independiente del país. Se espera que el presente sirva como base para plantear estrategias, alternativas y políticas que permitan contrarrestar la precariedad que enfrenta el sector.

Palabras claves: música independiente, streaming, piratería, industria musical, distribución digital.

TITLE: The paradoxes of digital distribution: the case of Ecuadorian independent music

Abstract

In Ecuador as in the rest of the world, digital distribution changed the ways music is accessed, distributed and consumed. From the emergence of a huge pirate market to the most recent adoption of streaming, the transition to the digital has fostered a shifting and complex scenario. Although this process has brought some opportunities, it has not created better conditions for the self-defined independent music sector. Through a mix method approach, this research examines the possibilities, threats and complexi-

ties that piracy and the use of streaming platforms have brought to local independent music. I hope this work could be used to develop strategies, alternatives and policies designed to confront the precarity that the sector faces.

Keywords: independent music, streaming, piracy, music industry, digital distribution.

La distribución digital de música surgió en el nuevo milenio, generando un escenario cambiante y altamente complejo para la distribución y consumo de música alrededor del mundo.¹ La piratería y el *streaming* han revolucionado las formas en las que la música se distribuye y consume en una escala global. Sin embargo, a pesar de que estos cambios han tenido una influencia mundial, sus efectos y las formas en las que se experimentan difieren de contexto a contexto. En esta investigación me propongo analizar las maneras en las que la música ecuatoriana, especialmente la música autodefinida como independiente, se ha visto afectada y se ha ido adaptando a estas transformaciones digitales en las últimas dos décadas.

El flujo global de música en gran parte ha venido determinado por las condiciones que la industria musical y las tecnologías imponen. No obstante, a lo largo de este trabajo demostraré que esas condiciones son susceptibles a ser resistentes y adaptadas de múltiples formas. Es preciso asumir que el modo en que la música se distribuye y consume, desde un contexto del sur global como Ecuador, presenta una amalgama de problemas y especificidades que contrasta con las experiencias de los centros culturales hegemónicos. Considerando que la música en Ecuador ha sido tradicionalmente producida en condiciones precarias y marginales a circuitos globales de música, mi propósito es evidenciar cómo la digitalización de la distribución musical ha afectado la manera en que los artistas locales, públicos y mediadores culturales consumen, distribuyen y experimentan música.

1 Cfr. David Kusek, Gerd Leonhard and Susan G. Lindsay. *The future of music: manifesto for the digital music revolution* (Boston: Berklee Press, 2005) y Michael D. Smith and Rahul Telang. *Streaming, sharing, stealing: big data and the future of entertainment* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2016).

Debo aclarar que mi intención es ir más allá de las perspectivas celebratorias o pesimistas a menudo ligadas a las tecnologías digitales y el consumo de música. Al contrario, lo que aquí presento es un escenario paradójico en el que en distintos momentos la distribución digital ha traído oportunidades, pero también limitaciones. La transición a lo digital y sus constantes cambios ha plantado un escenario ampliamente complejo, en el que se han puesto en tensión los distintos intereses de actores locales como públicos y artistas frente a los intereses de actores globales como plataformas digitales de *streaming* y la industria musical. De esta forma, mi intención es evaluar cómo cada uno de estos actores ha encontrado ventajas o se ha perjudicado de las distintas transformaciones digitales. Sin embargo, mi foco principal se centra en el sector musical independiente ecuatoriano, lo que exige explicar el sentido de lo ‘independiente’ a nivel local sin obviar, por supuesto, su relación con el uso global del término.

En términos generales, la definición de ‘música independiente’ alude a artistas que producen su música desde esfuerzos autogestionados y al margen de grandes compañías discográficas internacionales conocidas como *majors*. Por estos motivos, la idea de independencia también se asocia con esfuerzos creativos que no proponen como fin principal, o único, el espectáculo y lo lucrativo. En otras palabras, a menudo lo independiente implica una perspectiva no estricta o principalmente comercial de la música. En términos de estéticas, tradicionalmente la música independiente se ha asociado con las versiones menos comerciales, o alternativas, de estilos modernos de origen anglo-europeo como el rock, aunque también se incluyen a artistas de música electrónica, hip hop y el mismo pop no asociados a los *majors*.

En este sentido, cabe considerar que en Ecuador prácticamente no existe un circuito significativo de artistas asociados a *majors* como sí los hay en otros países de la región como México, Argentina, Puerto Rico, Chile y Colombia. Sin embargo, desde el origen del llamado ‘movimiento rockero ecuatoriano’ en la década de los 1970, se ha ido forjando una escena o circuito

de artistas que han ido adoptando el término ‘independiente’. Evidentemente, esta autodenominación no deviene de su obvia marginalidad a circuitos *mainstream* globales, pero sí por forjarse a partir de esfuerzos autogestionados enfocados en generar productos artísticos alternativos. Entiéndase también que ese carácter alternativo no solo implica propuestas estéticas innovadoras, sino la generación de ideas que, a menudo, chocan o critican convencionalidades locales y globales.

Por estos motivos, la marginalidad local y global que ha caracterizado al crisol de sonidos y estéticas que hoy por hoy conforman el sector musical independiente ecuatoriano se ha dado en condiciones precarias para la producción y distribución de música. Además, se debe considerar que se han dado en un contexto conservador y en ocasiones represivo frente a expresiones musicales emergentes. Por estos motivos, la posibilidad de usar nuevas tecnologías para generar mecanismos alternativos de distribución ha sido un factor que no ha pasado desapercibida en este sector, pero que, como demostraré, ha traído nuevas limitaciones que parecen incrementarse en la medida que plataformas de *streaming* pasan a tomar control de la distribución mundial de música.

Estructura y estrategia metodológica

Para empezar a estudiar los efectos de la distribución digital en la música del país, parto de revisar el crecimiento de la piratería en Ecuador durante la primera década del siglo XXI. Alrededor del mundo, la piratería, vista como una forma ilícita de distribución digital o de copias físicas, ha sido criminalizada y acusada de dañar a los artistas y a la industria musical mundial. Sin embargo, para el contexto ecuatoriano ha tenido otras implicaciones. En cierta medida se convirtió en una posibilidad para las audiencias de acceder a formas de cultura que prácticamente no estaban disponibles de ninguna otra manera. Así mismo, los mercados piratas locales de copias físicas, en deter-

minado momento, sirvieron como un canal alternativo para la distribución de artistas locales marginalizados, supliendo así la carencia de canales lícitos de distribución. Sin embargo, esto no niega que, en gran medida, la piratería limitó la posibilidad para la mayoría de artistas locales de obtener ganancias por la venta de música en formatos físicos.

En la última década, la piratería ha sido progresivamente reemplazada por servicios de *streaming* como Spotify y YouTube. Para la industria de la música global, la penetración del *streaming* en contextos como Ecuador ha representado una suerte de expansión y control sobre mercados que previamente habían sido marginados precisamente por la piratería. De esta manera, me enfoco en los efectos que la transición de la distribución digital ilícita a lícita ha tenido en los públicos locales y mediadores culturales, pero específicamente en los artistas independientes. Así, anticipo que, en diferentes momentos, estas transformaciones digitales han mejorado algunas condiciones, generando ciertos beneficios y, al mismo tiempo, imponiendo limitaciones.

Esta problemática requirió diseñar una estrategia metodológica capaz de atajar al mismo tiempo experiencias locales y condiciones estructurales globales. Por eso, he utilizado una combinación de metodologías cualitativas y cuantitativas que me han permitido estudiar la distribución digital desde la experiencia directa de los distintos actores involucrados. No obstante, la mayor parte de la información que presento en esta investigación es de naturaleza cualitativa y de tono etnográfico. La intención de este abordaje se basó en observar desde la experiencia cotidiana el consumo y la distribución de música en el Ecuador.

Mi aproximación etnográfica tomó en cuenta mi propia experiencia como productor mediático que ha trabajado cubriendo música independiente por más de 10 años. Esta actividad ha implicado mediar la relación entre públicos y artistas haciendo uso de plataformas de *streaming* como YouTube. Esto me ha permitido experimentar las ventajas de utilizar estos entornos digitales para promocionar y difundir música localmente. Asimismo, trabajar de cerca con bandas, artistas y

promotores me ha permitido conducir entrevistas y conversaciones informales sobre las posibilidades y problemas que enfrentan adaptándose a nuevas formas de distribución digital. Finalmente, de forma complementaria a este abordaje cualitativo y con el interés de recolectar información desde un número amplio de actores, realicé una encuesta para medir los niveles de satisfacción de los artistas locales independientes con la distribución por *streaming*.

Este conjunto de información cualitativa y cuantitativa se propuso representar la perspectiva local sobre la distribución digital. Sin embargo, la perspectiva local podría ser una mirada limitada si no se complementa con una comprensión clara sobre cómo la industria musical y plataformas digitales funcionan y establecen condiciones globales para la distribución de música. Por esa razón, parte fundamental de este estudio es el uso de informes que presentan datos duros sobre distribución de música y el acceso a la tecnología alrededor del mundo.

El *streaming*, la industria y América Latina hoy

En la actualidad, la industria musical y las nuevas formas de distribución digital de música parecen haber logrado una simbiosis. De hecho, plataformas como Spotify han empujado a la industria a recuperar el terreno que argumentalmente perdió debido a la piratería a principios de esta era digital.² En este contexto, América Latina se ha convertido en una de las regiones de más rápido consumo de *smartphones* y la que más presencia ha ganado en la escena global de música.³ Hoy en día, artistas de reguetón como J Balvin y Bad Bunny están en puestos más altos de las principales listas de popularidad, y no solo de las regionales. Este 2020,

2 IFPI. *Digital Music Report: New business model for a changing environment* (International Federation of the Phonographic Industry, 2009) e IFPI. *Global Music Report 2017: Annual State of the Industry* (International Federation of the Phonographic Industry, 2017).

3 Leila Cobo. "How smartphones spurred Latin Music's streaming explosion" (Billboard, December 8, 2016). Disponible en: <https://www.billboard.com/articles/news/magazine-feature/7603795/smartphone-latin-music-streaming-explosion>.

el reguetón y Bad Bunny lograron posicionarse como el género musical y el artista más escuchados en Spotify.⁴

En sus informes anuales, la industria discográfica ha celebrado estos logros y los ha planteado como un momento de mayor diversidad musical en el mercado global.⁵ En la primera década de los 2000, sin embargo, la situación era completamente distinta. Por efecto de la piratería y el internet, la industria discográfica reportó pérdidas millonarias y América Latina era un mercado en constante declive. Por eso resulta completamente inédito que un género latino y cantado en su mayoría en español esté ocupando espacios que le han pertenecido exclusivamente a la música en inglés. Parecería que, efectivamente, su éxito avasallador sumado a la popularidad del *streaming* están marcando el inicio de una inclusión definitiva de la música latinoamericana en el escenario global.

Sin embargo, si se hace una evaluación más profunda de la realidad de la música latinoamericana, el reguetón es una excepción y su presencia en el escenario global no ha representado mayor exposición ni mejores condiciones para otros estilos de música latinoamericana. De hecho, parecería que, para la industria, América Latina es solamente reguetón. Además, la fijación exclusiva en este estilo de orígenes afrocaribeñas en escenarios no latinos refuerza representaciones estereotípicas de la cultura latinoamericana como hipersexual y exótica.⁶ En este sentido, el éxito del género es señal de una industria musical que convierte la alteridad en mercancía⁷ antes que de una industria más incluyente.

Consecuentemente, como me propongo a demostrar, el uso de *streaming* como sistema de distribución no necesariamente ha

4 Spotify. "The trends that shaped streaming in 2020". Disponible en: <https://newsroom.spotify.com/2020-12-01/the-trends-that-shaped-streaming-in-2020/> [visto el 21 de diciembre de 2020].

5 IFPI. *Digital Music Report: New business model for a changing environment*.

6 Petra R. Rivera-Rideau and Jericko Torres-Leschnik. "The colors and flavors of my Puerto Rico: Mapping "Despacito"'s Crossovers". *Journal of Popular Music Studies* 31 (2019): 87-108.

7 Sandra Ponzanesi. *The postcolonial cultural industry: icons, markets, mythologies* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire New York: Palgrave Macmillan, 2014).

planteado una mejora significativa de condiciones para los artistas ecuatorianos. De hecho, dos de los problemas que atravesaban en la era predigital siguen presentes: la poca o nula presencia en circuitos internacionales de música y la incapacidad de generar ganancias por la venta de sus producciones musicales.

Resulta evidente que, a pesar de estos cambios en los sistemas de distribución, la relación entre la industria musical global y Latinoamérica se ha mantenido a las órdenes de lo que es conveniente para la industria. Los avances tecnológicos y mediáticos han hecho que la música sea una experiencia cada vez más transnacional. Sin embargo, a pesar de que la tecnología ha generado la ilusión de que las fronteras se diluyen, las diferencias culturales, hegemonías y desigualdades se conservan. De esta forma, es imperativo enfrentar las narrativas celebratorias que propone la industria sobre el momento en que vivimos y ver más allá de la punta del *iceberg* para examinar a profundidad los efectos de estas transformaciones digitales en el contexto ecuatoriano. Para esto es preciso regresar a la primera década de los 2000, cuando la era digital potenció la llamada piratería de música, afectando negativamente a la industria, pero no necesariamente al acceso a ella desde el contexto ecuatoriano.

Antes del *streaming*: la piratería y los circuitos independientes en el Ecuador

Comenzar a reconsiderar la piratería como un fenómeno complejo es un punto de partida indispensable. Mi intención, en este sentido, no es ni solamente atacar o celebrarla. Sin embargo, sí pongo en cuestionamiento la narrativa dominante sobre la piratería que la acusa de ser una amenaza a los artistas, a la industria e incluso a la sociedad en su conjunto. De esta manera, siguiendo a Lobato,⁸ mi propósito es ver a la piratería como

8 Ramón Lobato. "Las paradojas de la piratería". En *post(s)*, volumen 4. Quito: USFQ PRESS, (2018), 74-91.

un fenómeno complejo problemático y multifacético que, además de ser un problema, puede servir para abrir posibilidades a consumidores y productores, especialmente en contextos periféricos. De esta manera, en las siguientes secciones haré una aproximación a la piratería desde la de las audiencias locales, la industria y los artistas.

La piratería en Ecuador desde mi experiencia
como consumidor de música independiente

Para quienes estábamos interesados en el rock y otras formas alternativas de música en la década de los 80 y 90 la situación era adversa. El catálogo en las tiendas de discos era limitado y a excepción de algunos *shows* en programas de pequeñas estaciones de radio, no había maneras sencillas de acceder a este tipo de música. Pero la curiosidad era mayor que las limitaciones, y las estrategias que aprovechaban las tecnologías emergentes continuaron superando el acceso restrictivo a la cultura.

Por ejemplo, en la década de los 80 las grabaciones caseras en casete proporcionaron alivio a la limitada oferta de rock en el país. Quienes podían viajar a los Estados Unidos o a Europa solían traer consigo revistas de música y grabaciones originales. Tomar prestadas las revistas y hacer copias en cinta de los originales era una práctica común para distribuir la música entre pares. Sin embargo, las grabaciones caseras evolucionaron a un mercado informal casi de inmediato. Tiendas pequeñas o vendedores callejeros dedicados a vender copias en casete se espacieron rápidamente por todo el país.

Un momento importante que abrió las puertas a la música alternativa internacional vino con la televisión por cable. La rama latinoamericana de MTV apareció en la televisión por cable en 1993. Esta cadena jugó un rol importante en la integración de la región a un flujo global de música y potenció la escena de rock alternativo latinoamericano. MTV creó una conexión entre la música alternativa regional y global. Pero el acceso a la televisión por cable era un privilegio y solo estaba disponible en

pocos centros urbanos. Aunque vale mencionar que entre 1996 y 1997, MTV se habilitó en señal abierta en Quito.

Para el final de los 90, mientras el internet se expandía por la región, MTV pasó de transmitir videos musicales a programas de *reality* y su programación se volvió considerablemente menos alternativa. Para el principio de los 2000, los servicios de *peer to peer* como Napster, Emule, Limewire y después los Torrents se convirtieron en la alternativa para aquellos que querían música que no era accesible en las tiendas de música locales. Sin embargo, como sucedió con el cable, al principio solo pocos tuvieron acceso a la conexión de internet. Otro efecto importante que vale la pena mencionar es que el acceso a la web contribuyó a expandir el conocimiento alrededor de formas de música menos convencionales. Buscadores, páginas web especializadas, *chat rooms* y blogs acercaron a las audiencias locales a formas internacionales de música alternativa y sus historias.

De manera parecida a lo que sucedió con los casetes, aunque mucho más masivo, el internet generó un sistema informal de copias piratas en CD y más tarde en DVD para contenidos audiovisuales. Mientras este sistema de piratería empezó a expandirse como un virus por todo el país, las tiendas de discos cerraron. Por ejemplo, la tienda internacional Tower Records, que llegó en 1999 al país, cerró sus puertas solo 5 años después. La multinacional explicó que su fracaso se debió a las descargas ilegales digitales y al creciente mercado pirata.⁹

En pocos años, la distribución pirata no solo creció, sino que se sofisticó yendo más allá de vender copias. Algunos vendedores piratas se convirtieron en una mezcla de curadores de contenido y distribuidores. Varias tiendas se dedicaron a distribuir compilaciones de estilos de música o discografías completas de artistas en formato MP3. Estos distribuidores además aceptaban pedidos de música que no eran todavía parte de su catálogo y los conseguían en pocos días. Esto era obviamente

9 "Tower Records se declaró ayer en bancarrota" (Diario *El Universo*. 10 de febrero de 2004). Disponible en: <https://www.eluniverso.com/2004/02/10/0001/9/E311253F3C6C497B9EBF8157D2867241.html> [visto el 21 de noviembre de 2020].

te conveniente en varios niveles para consumidores. Muchos de sus clientes podrían no tener conexión a internet o quizás no tenían los conocimientos para descargar música de sitios piratas. Pero por un bajo costo, podían acceder a un CD con la discografía completa de un artista que después podía quemar o poner en un reproductor de MP3 (Imagen 1).

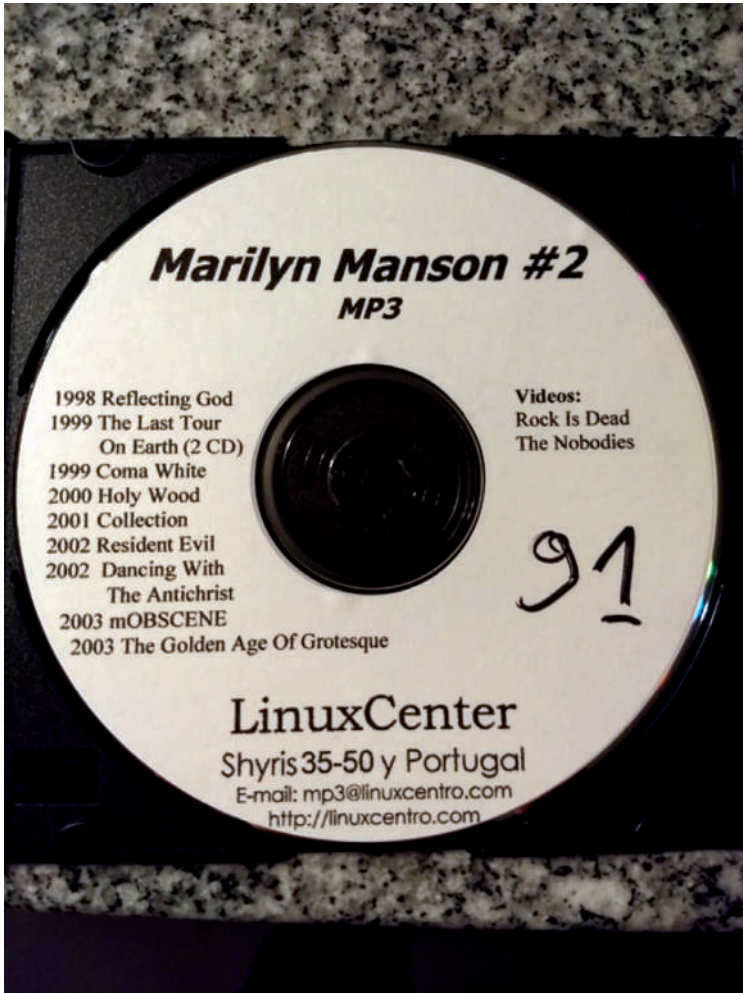


Imagen 1. Parte de la discografía de Marilyn Manson quemada en un MP3 o CD y distribuida por LinuxCenter

Debido al tamaño pequeño de los archivos de audio, estas formas de piratería fueron primero exclusivas a la música, pero eventualmente se trasladaron a películas. De hecho, la piratería de la música pasó a ser secundaria a la piratería de contenidos audiovisuales. La demanda de películas y música se hizo tan grande que algunos vendedores piratas pasaron de la calle a tiendas en centros comerciales. Esto demuestra lo laxas que han sido las regulaciones sobre la piratería y cuán naturalizada y aceptada ha sido en el país.

La piratería: la industria contra la gente

En varios niveles, la piratería en Ecuador se volvió una forma de esquivar las limitaciones económicas y de infraestructura que implica habitar un país y una región periférica. De hecho, la piratería, digital o análoga, ha sido utilizada en varios lugares del sur global para sobreponerse a restricciones geográficas que las industrias del cine y de la música imponen.¹⁰ La piratería en la era digital además vino a ofrecer opciones mucho más asequibles y diversas que las que los distribuidores legales normalmente ofrecían en las periferias en la época análoga. En términos geopolíticos es claro que la lógica de la distribución global de cultura y entretenimiento ha sido controlada por centros culturales del norte global. Dicho esto, resulta curioso que las industrias del entretenimiento hayan perseguido a un sistema que distribuyó productos que ni siquiera estaban disponibles de manera legal en determinados contextos. En otras palabras, si ciertos contenidos no se distribuyen legalmente, ¿cómo distribuirlos a través de la piratería representa una pérdida?

Una clave para entender esta incongruencia es que la mayoría de las instituciones afiliadas al IFPI son propiedad de la Asociación de Industrias de Grabación de América [EE.UU.] (RIAA por sus siglas en inglés). Esto quiere decir que, a pesar de los intentos de la IFPI de presentarse a sí misma como una

¹⁰ Lobato. “Las paradojas de la piratería”.

institución multinacional, en realidad representa los intereses de las industrias discográficas de los Estados Unidos.¹¹ Esto es suficiente para sospechar de las narrativas y acciones que ha dispuesto la industria en contra de la piratería. Tal vez, más que pérdidas económicas, podría ser que el problema real con la piratería es que desestabiliza el rol de la industria como mediador (*gatekeeper*) que decide qué es distribuido y qué no lo es en ciertas locaciones.

De hecho, la IFPI no solo ha retratado a la piratería como una forma de robo, sino que ha hecho afirmaciones descabelladas y engañosas para justificar acciones en su contra. Por ejemplo, en el 2003 sacó un reporte con el título: “La Piratería Musical, el crimen organizado y el Terrorismo”.¹² Uno de los argumentos principales contra la piratería del reporte indica que la piratería estaba siendo usada para financiar al crimen organizado y a organizaciones terroristas del Medio Oriente (Imagen 2). Por supuesto, eventualmente este tipo de acusaciones bajaron de tono y se volvieron más sutiles. Pero incluso en sus argumentos menos exagerados, la IFPI ha sido inconsistente.

Basándose en la idea general de que los propietarios legales no están siendo retribuidos por el consumo de copias piratas, por años la institución reportó cientos de millones de dólares en pérdidas.¹³ Estas supuestas pérdidas, sin embargo, parten de asumir que si las copias ilegales no hubiesen estado disponibles, los consumidores simplemente comprarían los originales.¹⁴ Una inconsistencia enorme considerando que las copias legales, como se mencionó anteriormente, muchas veces no estaban disponibles en la mayoría de la región. Además, no se considera tampoco la diferencia radical de precio de una copia frente a un original.

11 José Carlos Aguiar. “La piratería como conflicto. Discursos sobre la propiedad intelectual en México.” *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, N.º 38 (septiembre 3, 2013).

12 IFPI. *La piratería en la industria musical, el crimen organizado y el terrorismo* (International Federation of the Phonographic Industry, 2003).

13 IFPI. *Digital Music Report: New business model for a changing environment*.

14 Aguiar. “La piratería como conflicto...”.



Imagen 2A. La portada del informe de IFPI del 2003 sobre la piratería. Las imágenes en la portada sugieren el contenido del informe.

En Ecuador, antes que financiar organizaciones terroristas en Medio Oriente, la piratería se volvió una oportunidad para crear pequeños emprendimientos y ser el ingreso principal de familias de escasos recursos. De hecho, ante un anuncio de acciones legales desde el Estado para controlar la piratería en 2008, algunos distribuidores locales se organizaron. Una de sus acciones fue imprimir en las cajas de DVD de películas el eslogan:

«Trabajamos por la democratización de la cultura».¹⁵ Un argumento consistente, considerando que solo alrededor del 30 % de ecuatorianos tienen las posibilidades de ir a salas de cine. Para la mayoría del país, especialmente aquellos en zonas rurales y periféricas, la piratería ha representado la única manera de acceder a cualquier forma de producciones cinematográficas.

La piratería en Ecuador:
la perspectiva del productor independiente

Aun cuando se considera que la piratería ha contribuido a democratizar la cultura en regiones periféricas, para los artistas que se apoyan en la venta de discos como una fuente de ingresos resulta problemática. Sin embargo, es importante asumir que la presencia de artistas ecuatorianos a nivel internacional ha sido limitada. Además de esto, antes de la explosión de la piratería, no había muchos artistas locales obteniendo ganancias significativas a partir de ventas domésticas de discos. De hecho, para artistas locales independientes, llegar a hacer grabaciones de calidad profesional, incluso al final de los 90, era un lujo casi imposible de financiar.¹⁶ Profesionales y estudios especializados y tecnologías necesarias para grabar e imprimir música en el país en esa época eran extremadamente escasos. En este sentido, para la mayoría de artistas, la piratería no necesariamente vino a representar pérdidas importantes.

En el 2004, Cruks en Karnak, una de las bandas ecuatorianas más exitosas de los 90, fue pionera en una estrategia para ‘confrontar’ a la piratería. En el contexto local, Cruks no era una banda de rock común. Considerando que la mayor parte del rock producido a lo largo de esa década era demasiado agresivo para los medios locales, la banda produjo un rock amigable para la radio y la TV. Para el comienzo de los 2000, en efecto,

¹⁵ Miguel Alvear. “La piratería consentida”. En Miguel Alvear y Christian León. *Ecuador bajo tierra: videografías en circulación paralela* (Quito: Ocho y Medio. 2009).

¹⁶ Kevo Hidalgo. “¿Cómo se grababa rock en el Ecuador de los 90’s?”. La Metro (Ecuador, 2020). Disponible en: <http://www.lametro.com.ec/2020/07/24/como-se-graba-ba-rock-en-el-ecuador-de-los-90s/>.

Cruks ya no estaba realmente alineada con la escena independiente. Por esa razón, su posición frente a la piratería y la manera en que se vieron afectados fue mucho más explícita que la de la mayoría de bandas de rock. Cuando lanzaron su álbum *13 gracias* (2004) —el cual fue grabado y mezclado en un estudio prestigioso de Argentina— Cruks se enfrentaba a una situación peculiar en la que trataba de encontrar la mejor estrategia de distribución para el álbum. Las tiendas de discos estaban en declive y la piratería iba en aumento. Entonces, la estrategia alternativa que dilucidaron fue adaptarse a las condiciones y utilizar la distribución pirata para vender sus copias originales a un precio conveniente; es decir, un precio cercano al de las copias piratas.¹⁷ Aparentemente, la estrategia no funcionó y el álbum que la banda había esperado que les permitiría cruzar a los mercados regionales terminó siendo su último álbum producido en estudio.

Para las bandas independientes emergentes, la distribución pirata no era necesariamente un inconveniente. De hecho, algunas tiendas piratas que se especializaban en distribuir música alternativa internacional se convirtieron en un buen espacio para conseguir grabaciones de bandas locales independientes. Algunas bandas incluso escogieron proveer a los piratas de copias originales de sus discos.¹⁸ Con muy pocas opciones de ser transmitidos en estaciones de radio y muy pocas tiendas de discos disponibles, la distribución pirata se convirtió en uno de los pocos canales para hacer llegar música independiente a manos del público. Sin embargo, era una opción que no representaba ganancias directas y no generó suficiente exposición.

En el 2012, la ASECOPAC (la asociación de productores audiovisuales del Ecuador) reportó que la piratería se había expandido a más de 60 000 tiendas formales e informales en todo el país, lo que quería decir que era la fuente primaria de ingre-

17 María Mercedes Murrieta. "Cruks en Karnak presenta su nuevo disco 'Trece Veces Gracias'". *Diario El Universo*. 15 de junio de 2004. Disponible en: <https://www.eluniverso.com/2004/06/15/0001/1065/DA0E215B001E416F9AF15B3CFFEA8AA9.html> [visto el 21 de noviembre de 2020].

18 Juan Pablo Viteri. *Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI* (Quito: Abya-Yala, 2011): 148.

sos de muchas familias.¹⁹ No obstante, después de la presión internacional de la Organización Mundial de Comercio (OMC) y una serie de intentos fallidos institucionales para controlar y castigar a la piratería, las autoridades ecuatorianas se vieron forzadas a tolerar y más bien desarrollar un sistema que permitiera proteger, por lo menos, los derechos de producciones locales. Es así que, las medidas tomadas por el gobierno consistieron en legalizar la distribución de películas ecuatorianas originales en formato DVD a través de distribuidores piratas. Una estrategia que terminó siendo beneficiosa, al menos para algunos cineastas locales.²⁰

La piratería como circuito de exhibición
de los márgenes: la experiencia de la tecnocumbia

Para la mayoría de productores de cine y música, la piratería era un problema al que había que adaptarse. Sin embargo, hay una escena musical en Ecuador que en realidad prosperó usando la piratería: la tecnocumbia. Como estilo de música, el público de este género está entre las clases bajas y sectores más periféricos del país.²¹ Sin embargo, a pesar de su popularidad, las élites la han visto como un género vulgar e inferior de música.²² Por estas razones, por lo menos en sus primeros años, la tecnocumbia no tuvo otra alternativa que desarrollar estrategias alternativas para su distribución. Una de esas fue justamente la de generar alianzas con los distribuidores piratas.

El seguir procesos de producción domésticos y de baja calidad técnica permitieron que la tecnocumbia se volviera

19 Alexander García. "Un proyecto piloto busca que músicos nacionales vendan sus creaciones a través de comercios informales" (Diario El Comercio, 23 de septiembre de 2015). Disponible en: <https://www.elcomercio.com/tendencias/musica-derechos-deautor-iepi-industriacional-ecuador.html> [acceso el 21 de noviembre 2020].

20 "El 'acuerdo de caballeros' entre la piratería y el cine local en Ecuador" (BBC News Mundo, 13 de diciembre de 2012). Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/12/121213_cine_y_pirateria_en_ecuador_pm

21 Alfredo Santillán y Jacques Ramírez. "Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito". Íconos. *Revista de Ciencias Sociales*, N.o 18 (August 28, 2013): 43. Disponible en: <https://doi.org/10.17141/iconos.18.2004.3115>.

22 Ketty Wong. *Whose national music?: identity, mestizaje, and migration in Ecuador* (Philadelphia PA: Temple University Press, 2012).

rápida­mente una industria capaz de producir en masa y a un relativo bajo costo. Sus videos musicales se distribuyeron por la señal UHF y las grabaciones originales eran distribuidas en tiendas piratas pequeñas de barrios de clase popular.²³ De hecho, la distribución de discos originales de tecnocumbia en las tiendas piratas ocurrió antes de que lo hiciera Cruks en Karnak. La diferencia fue que para la tecnocumbia la estrategia fue exitosa, aunque no duró mucho tiempo. Eventualmente, las tiendas piratas y los vendedores ambulantes empezaron a distribuir solamente copias piratas. Pero los artistas de tecnocumbia no resistieron este proceso y más bien lo asumieron como una oportunidad de llegar a más audiencias, ganar visibilidad que les permitiera obtener contratos para actuar en eventos en vivo.²⁴

La estrategia de la tecnocumbia de asumir la piratería como un canal de distribución para llegar a más gente revela un punto de vista interesante: la piratería puede ser un método de distribución capaz de saltar las restricciones que impone el *statu quo*. En este sentido, la relación entre tecnocumbia y mercados piratas locales demostró que la piratería no es necesariamente inconveniente para los artistas.

Música independiente ecuatoriana y piratería

La tecnocumbia y la música independiente ecuatoriana son dos expresiones culturales profundamente distintas. La tecnocumbia, al ser un estilo basado en ritmos tradicionales y reversiones de canciones populares le ha permitido llegar a audiencias locales tanto en zonas rurales como en zonas urbanas, a lo largo de diferentes regiones y de grupos etarios diferentes. La popularidad casi inmediata que alcanzó rápidamente le abrió puertas en estaciones de radio AM y FM y redes de televisión. En ese sentido, la piratería pasó a ser uno más de sus muchos canales de distribución.

²³ Wong, *Whose national music?*

²⁴ "El 'acuerdo de caballeros'".

Por otro lado, la música independiente ha tendido hacia la innovación e irreverencia. Estas características, para el contexto local, han representado limitadas oportunidades de entrar a circuitos masivos como canales de televisión y estaciones de radio tradicionales. Al mismo tiempo, la música independiente está concentrada en los principales centros urbanos y atraen a audiencias más jóvenes lo cual, en un país como el Ecuador, reduce el mercado significativamente. Con opciones limitadas de distribución, la piratería por sí sola no representó un apoyo significativo y, probablemente, tampoco mayor daño. De hecho, la distribución de música independiente no fue común en las tiendas piratas.

Además, es importante considerar que, como la música local independiente está basada en estilos que vienen de países hegemónicos, las demandas técnicas que se necesitan para hacer, por ejemplo, álbumes de rock se vuelven relativamente costosas. De esta manera, que la tecnocumbia trabaje bajo sus propios estándares técnicos es una gran ventaja sobre la música independiente que, a un nivel técnico, se compara a sí misma a los estándares globales.

Finalmente, las diferencias entre la tecnocumbia y la música independiente local es principalmente un asunto de clase. La tecnocumbia es una escena musical más localizada, sus elementos hacen referencia a lo nacional o regional. La música independiente, por el otro lado, requiere audiencias con acceso a la cultura global a menudo en inglés, lo que ha supuesto el acceso a medios costosos como la televisión por cable e internet. Elementos que, en un país como el Ecuador, con brechas sociales marcadas, se reduce a sectores específicos de la población.

El fin de la piratería como la conocíamos
y hacia el resurgir del antiguo *statu quo*

En los últimos años, las tiendas piratas que solo hace pocos años solían estar atiborradas, ahora se ven vacías y varias han cerrado sus puertas. Los vendedores ambulantes piratas son mucho menos comunes, por lo menos en zonas urbanas. La mayor par-

te de las tiendas que quedan están ubicadas en barrios de clase popular y los consumidores que quedan de copias piratas son en su mayoría adultos mayores y gente de bajos recursos. La razón de este declive de la piratería basada en la distribución de copias físicas se debe, como lo demostraré en la siguiente sección, a la popularización de servicios de transmisión como YouTube, Spotify y Netflix. Basados en el internet, el *streaming* ha reemplazado la necesidad de un formato físico para reproducir imágenes y sonidos y solo ha mantenido la necesidad de aparatos de reproducción digital como teléfonos inteligentes, computadoras y tabletas.

Ya sean de acceso abierto o por suscripción, desde la perspectiva de los consumidores, el *streaming* posiblemente ha generado una experiencia conveniente en muchos niveles. Los usuarios no tienen que ir a una tienda para obtener una copia o pasar el tiempo buscando en la web un sitio que les permita descargar un álbum o una película. De la misma manera, el tamaño del catálogo de contenidos disponibles es enorme y siempre está creciendo. Las plataformas de *streaming*, en ese sentido, han hecho que la cultura global sea mucho más accesible para las audiencias de lugares periféricos como Ecuador.

Para los artistas, la ventaja de los sistemas actuales de *streaming* es que pueden distribuir su música sin perder sus derechos de propiedad intelectual sobre sus obras. Los últimos informes de la IFPI son enfáticos en asegurar que el *streaming* se ha convertido en una herramienta efectiva para combatir la piratería y para expandir a la industria musical. En efecto, Spotify contribuye un estimado de 20 dólares mensuales por usuario a la industria de la música.²⁵ Sin embargo, dependiendo de la plataforma en la que publiquen su música, los artistas esperan ganar desde \$ 0,006 a 0,0084 por *streaming*. Un margen de ganancia que muchos artistas de alto perfil han manifestado en repetidas ocasiones como

25 Saskia Mühlbach and Payal Arora. "Behind the music: How labor changed for musicians through the subscription economy" (*First Monday*, March 23, 2020).

injusto, pues representa menos ingresos por la venta de descargas digitales o copias físicas.²⁶ Queda claro que la era de la distribución de música por *streaming* ha beneficiado a la industria a la vez que ha perjudicado a ciertos artistas internacionales de alto perfil. Pero ¿qué ha pasado con los artistas independientes en Ecuador?

El *streaming* y la música independiente en Ecuador

Para empezar a definir los impactos del *streaming* en la música independiente ecuatoriana partí de realizar una encuesta a una muestra de 50 de los artistas independientes más importantes. La mayor parte de las preguntas buscaron definir las plataformas más usadas, las fuentes principales de ingresos, y los niveles de satisfacción con su uso. La muestra para la encuesta fue intencional e incluyó un amplio rango de estilos y géneros musicales en el espectro independiente. También se consideraron proyectos nuevos y artistas con una carrera más larga.

El primer resultado importante que lanzó la encuesta fue que todos los artistas actualmente usan estas plataformas de *streaming* para distribuir su música. Entre estas plataformas se incluyen servicios de acceso abierto como YouTube y SoundCloud, y plataformas basadas en suscripciones (*freemium*²⁷) como Spotify, Deezer, Youtube Music y Apple Music. Sin embargo, aunque menor, también se evidenció el uso de plataformas de venta de archivos digitales como BandCamp y iTunes de Apple. En todos los casos, los artistas locales están usando por lo menos dos de estos servicios: Youtube y Spotify. Por este motivo, en esta sección centré mis análisis en el uso de estas dos plataformas.

26 Nils Wlömert and Dominik Papies. "On-demand streaming services and music industry revenues — insights from spotify's market entry". *International Journal of Research in Marketing* 33, N.o 2 (June 2016).

27 Estos son servicios a los que se puede acceder de forma gratuita o pagada. La opción gratuita implica opciones reducidas y publicidad, mientras que la opción premium abre ventajas como no tener publicidad y opciones como poder acceder a contenido sin conexión a internet.

Dos factores fueron determinantes para que el *streaming* entrara y se popularizara en un contexto como Ecuador: conexión a internet y acceso a tecnologías móviles. Estas no son condiciones que se esperarían en un país del sur global. De hecho, entre regiones prósperas y lugares menos afluentes como América Latina y África, ha existido una diferencia radical de acceso a tecnología o 'brecha digital'.²⁸ En 2010, por ejemplo, el acceso al internet llegaba solo a un 29,3 % de la población, siendo uno de los más bajos en la región. Una diferencia importante si se compara con Gran Bretaña y Estados Unidos, que en ese año marcaban un 85 % y 71,6 % respectivamente.²⁹

Sin embargo, durante esta última década esa brecha se estrechó rápidamente y en el 2017 el acceso al internet prácticamente se duplicó, llegando al 57,27 %, un número que sobrepasa el promedio regional.³⁰ La razón de este rápido crecimiento se debió al aumento del uso de teléfonos inteligentes y servicios de internet móvil ofrecido por compañías telefónicas. Se puede especular entonces que mientras el acceso a conexiones tradicionales de internet era escaso, la disponibilidad de servicios móviles de internet vino a compensar esa falta de conexión. El porcentaje de propietarios de estos artefactos en el país, de hecho, creció del 6,2 % en el 2012 al 41,4 % en 2018.³¹ Es probable, entonces, que para un número representativo de ecuatorianos su primera conexión a internet se dio a través de un teléfono inteligente y, para muchos, esa puede seguir siendo su única forma conexión. Por lo tanto, esta reducción relativa de la brecha digital, determinada por la necesidad de compensar la falta de conexión fija a internet, fue definitiva para la popularización de los servicios de *streaming* en el país. En 2018 lo pude confirmar cuando colaboré con la organización de un taller para artistas sobre estrategias de distribución digital dictada por represen-

28 Massimo Ragnedda and Glenn W. Muschert. *Theorizing digital divides* (London: Routledge, 2019).

29 "Internet Audiences Worldwide 2020" (Statista, 2020). Disponible en: <https://www.statista.com/statistics/271411/number-of-internet-users-in-selected-countries/>.

30 "Internet Audiences Worldwide 2020".

31 "Internet Audiences Worldwide 2020".

tantes Spotify (Imagen 2). En el evento, uno de los aspectos que se recalcaron fue el dramático incremento en conectividad y uso de teléfonos inteligentes en el país, factores que lo convertían, por primera vez, en mercado viable. No obstante, para el sector de música independiente, antes de Spotify el servicio de *streaming* que tuvo un impacto importante durante la última década fue YouTube. Un servicio que implicó otro tipo de condiciones y oportunidades para distribuir y promocionar música en el país.

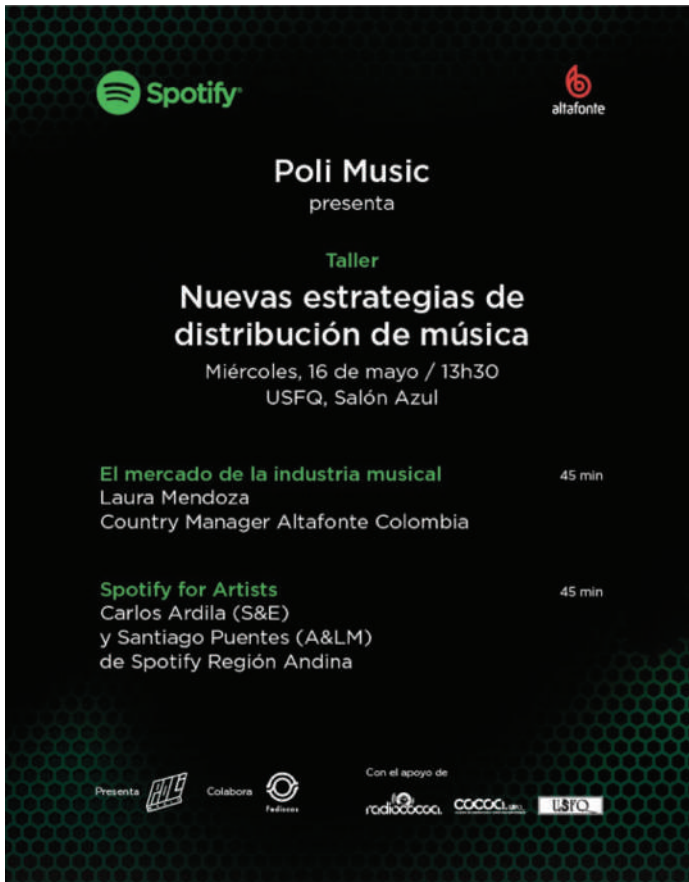


Imagen 2B. Este era el afiche para el evento que nosotros, como Radio COCOA y la Universidad San Francisco de Quito, la institución que represento, ayudamos a programar. Parte de la colaboración consistió en hacer una invitación directa a artistas independientes para el evento.

El uso de YouTube y Spotify en la música independiente local

YouTube, que empezó como un servicio de *streaming* basado en contenido generado por los usuarios, llegó a aumentar las posibilidades de crear medios alternativos.³² Esta característica fue adoptada por la escena independiente ecuatoriana, cuyos artistas han carecido, en gran medida, de acceso a medios tradicionales para promocionar su música. Vale la pena mencionar que esta falta de acceso a medios tradicionales se debió, en gran medida, a las actitudes contraculturales de la música independiente y al conservadurismo de la sociedad local que se ha reflejado en los medios masivos como radio y televisión. En este sentido, las posibilidades de cargar videos musicales y pistas a YouTube, así como la habilidad de compartirlas en las redes sociales, ciertamente contribuyeron a acercar a las audiencias y a los artistas independientes locales.

Además de esto, YouTube llegó a potenciar la creación de nuevas formas de mediar y promocionar música independiente. Obviamente, en la primera década del milenio, antes de que la plataforma se popularizara, blogs de música creados por fans se convirtieron en la alternativa digital para crear contenido sobre las escenas musicales. Sin embargo, YouTube permitía a los creadores de contenido ir más allá de hacer contenido en texto y comenzar a producir contenidos en video que lógicamente tuvieron más alcance. En efecto, este ha sido el caso de medios independientes digitales como Radio COCOA, Epicentro y Sesiones Al Parque, que la última década han venido produciendo sesiones de música en vivo para artistas independientes.

YouTube permitió crear un flujo de diseminación de música independiente en un contexto que ha ofrecido muy pocos espacios para hacerlo. Al generar contenidos fácilmente distribuibles por redes sociales, YouTube también contribuyó a construir una comunidad alrededor de música y artistas inde-

32 Jean Burgess and Joshua Green. *YouTube: online video and participatory culture*. Cambridge, UK Malden, MA: Polity Press, 2018.

pendientes. Sin embargo, la visibilidad que YouTube y las redes sociales han ofrecido ha sido limitada en alcance, la mayor parte del tiempo llegando a nichos o comunidades pequeñas más que a audiencias masivas.

En los últimos 5 años, Spotify llegó a acompañar a YouTube en la función de permitir la distribución de música digital para música independiente. Pero como ya mencioné, ambas plataformas distan en la relación que permiten generar entre audiencias, mediadores y artistas. Spotify es un servicio especializado en música que se convirtió en uno de los canales obligatorios para la distribución digital musical en el país. Pero, a diferencia de la difusión de contenidos que YouTube permite, Spotify no cumple una función promocional; es decir, no solo busca conectar a la música con sus audiencias y potenciales nuevas audiencias. Spotify funciona como una forma directa de distribución y, en gran medida, reemplaza las ventas de discos o de descargas digitales.

De esta forma, los sistemas de pago por *stream* en teoría deberían compensar las ganancias por la venta de discos o pistas digitales. Sin embargo, la encuesta evidenció que para la gran mayoría de los artistas ambas plataformas, por partes iguales, han tenido un efecto en aumentar sus audiencias. Ahora bien, esto no se ha traducido en ganancias o aumento de las mismas. El 64 % de los participantes afirmaron que solo Spotify les estaba generando ganancias, aunque no fueron consideradas una fuente significativa de ingresos. El 75 % de los artistas indicó que su fuente principal de ingresos viene de presentaciones en vivo. Solo el 8 % escogió a los servicios de *streaming* como su fuente principal de ingresos y en iguales proporciones a la venta de mercadería y patrocinios.

Algo que se puede resaltar en este sentido es que aquellos que indicaron estar pagando por servicios de distribución digital, servicios también llamados agregadoras, indicaron obtener mejores resultados. Las agregadores ofrecen beneficios, como hacer que ciertas canciones ingresen a listas de reproducción con un número importante de seguidores. Esto no solo poten-

cia las ganancias sino la exposición que un artista puede tener frente a nuevas audiencias, principalmente internacionales. No obstante, los artistas que usan estos servicios dieron una calificación promedio de 3 en una escala del 1 al 5 a los beneficios de utilizar estos servicios.

Dicho esto, cabe preguntarse si los artistas ecuatorianos independientes están satisfechos con las condiciones que la distribución por *streaming* implica. En la encuesta directamente se hizo esta pregunta. Las respuestas estuvieron divididas, pero en general no fueron las más optimistas. El 42,1 % de los encuestados afirmó que el *streaming* ha sido beneficioso; un 15 % piensa que el *streaming* no les ha traído ningún beneficio, y el 42,9 % restante dio respuestas ambiguas. Para entender las motivaciones de sus respuestas, se les solicitó que de forma abierta las justificaran. La mayoría aseguró que, si bien el *streaming* ayudó a aumentar las audiencias, como fuente de ingresos no es justo ni lo suficientemente efectivo. Algunos de los comentarios fueron «parcialmente tiene sus ventajas y desventajas», «ayudan a ganar exposición, pero el porcentaje de ganancia es increíblemente desigual», «crean exposición, pero los ingresos son insignificantes». Por otro lado, el optimismo frente al *streaming* mostrado por casi la mitad de los artistas se puede explicar por la falta de alternativas que los artistas ecuatorianos han tenido para distribuir su música. Después de todo, los servicios de *streaming* se han convertido en el principal y a veces único canal de distribución para este tipo de música.

Una consecuencia negativa no muy evidente se empezó a dar cuando las audiencias empezaron a migrar de YouTube a Spotify para escuchar música. Ambas plataformas generan experiencias distintas a sus usuarios. En Spotify, por ejemplo, la posibilidad de encontrar mediadores o curadores de contenido locales que puedan dirigir la atención a música fuera del rango de lo convencional se reduce considerablemente. La difusión de contenidos en esta plataforma en gran medida se realiza de forma personalizada y automática. Las recomendaciones de música se basan en el historial de escucha de cada usuario y se presentan

de forma automática en *playlists* autogeneradas por la plataforma. Esto genera experiencias de escucha hiperindividualizadas que tienden a no conectarse con el contexto local de sus usuarios a menos que este lo requiera. En otras palabras, la más probable para un usuario ecuatoriano que llega a usar la plataforma música sin conocer de música local es que no descubra este tipo de música en la plataforma.

En mi experiencia de más de 10 años de producir videos y otros tipos de contenido para artistas independientes usando YouTube, he notado una reducción en el promedio de *streams* (*views*) que este tipo de producciones antes generaba. Esta disminución coincide con la popularización de Spotify en el país. Con esto en mente, en la encuesta pregunté si los artistas han notado una baja en el impacto de sus videos musicales en YouTube. Como se esperaba, proyectos que eran más nuevos argumentaban que aumentó o se mantuvo; sin embargo, proyectos con más de 5 años de existencia, que han venido usando YouTube por más tiempo, afirmaron que han notado un declive.

En este sentido, las preguntas lógicas a hacer son: ¿qué le interesa a Spotify que sus usuarios escuchen?, ¿hay sesgos o preferencias en la forma en que la plataforma presenta música a sus usuarios? Y, en ese sentido, ¿le interesa a Spotify apoyar a lo local?, ¿o la plataforma establece una estructura que favorece procesos de globalización?

Spotify y la globalización

Con el propósito de definir cómo Spotify media la música ecuatoriana, la estrategia más lógica es navegar la plataforma y averiguarlo. Si se ingresa la palabra 'Ecuador' en el buscador, el resultado principal presentado es una *playlist* titulada "Ecuador top 50". Su descripción indica que es un *ranking* automático que presenta las pistas más escuchadas del país. Sorpresivamente, ninguna de las 50 canciones de la lista pertenece a artis-

tas ecuatorianos. La gran mayoría son canciones de reguetón. Canciones de artistas latinos de alto perfil como J Balvin, Bad Bunny y Karol G se repiten varias veces. Las otras opciones que los resultados del buscador presentaban eran *playlists* basadas en números de escucha como “Éxitos Ecuador”, “Viral 50 Ecuador”, “Top Canciones de la década”. Bajo estos *rankings* y *playlists* oficiales de Spotify aparecen *playlists* hechas por usuarios; sin embargo, el número de seguidores en las más visibles de estas apenas son una fracción del número de seguidores de una *playlist* de Spotify. En la mayoría de las otras listas de *rankings*, la presencia de artistas internacionales de reguetón también fue dominante.

No obstante, una de las *playlists* oficiales de Spotify que la plataforma destaca y que no es generada por *rankings* y algoritmos es “Made in Ecuador”. Mientras escribo estas líneas, la portada de la lista de reproducción muestra a la artista Paola Navarrete y la mayoría de los 60 artistas en ella son artistas alternativos ecuatorianos. El estilo dominante es claramente indie, pero hay artistas de electrónica, rock y pop. Es claro que esta es una lista de reproducción generada por personas, bajo criterios curatoriales e intenciones específicas. En definitiva, es lo que Spotify considera son los artistas que mejor representan al país. La descripción de la lista de reproducción en realidad exhibe en inglés y en español el mensaje «representando con orgullo». En este sentido, se podría decir que el proceso de curaduría de Spotify es más inclusivo con artistas independientes de lo que la mayoría de radios locales tradicionalmente han sido.

Sin embargo, “Made in Ecuador” es una lista de reproducción bastante uniforme en cuanto estilos, privilegiando a la música indie y excluyendo a otros estilos como el metal, el hip-hop, la música tradicional ecuatoriana y la tecnocumbia. Lo que llama la atención, no obstante, es el hecho de que, a pesar de ser una lista de reproducción oficial de Spotify, tiene solo 12 498 seguidores (Imagen 3).



Juzgando por lo que la plataforma indica son las pistas más escuchadas en el país y el poco alcance que demuestran los artistas ecuatorianos en la misma, se vuelve evidente que Spotify no logra, ni le interesa equilibrar el consumo de lo internacional y *mainstream* con lo local e independiente. En ese sentido, es claro que las audiencias locales prácticamente no están escuchando música ecuatoriana en la plataforma. Por el contrario, parecería que tiende a favorecer a lo *mainstream*. Finalmente, considerando lo homogéneas que tienden a ser sus *playlist* oficiales, también es claro que la plataforma no fomenta experiencias musicales diversas.

Cabe recalcar que el hecho de que los ecuatorianos prefieren formas de música extranjeras sobre estilos locales no es una consecuencia directa del *streaming*. Este fenómeno es un problema idiosincrático que antecede el uso de plataformas digitales.³³ Sin embargo, en el mundo del *streaming* el problema se ve reflejado y es quizás acentuado. En consecuencia, los servicios de *streaming* como Spotify pueden estar fomentando un sentido clásico de globalización. Es decir, un proceso homogeneizante que expande el alcance de culturas hegemónicas mientras anula a las culturas de las periferias.

De la 'música como agua' a la nueva era del colonialismo

El 2017 de la Internet Global Society se planteó como una evaluación del estado de las brechas digitales. Uno de los puntos

³³ Wong, *Whose national music?*

más reveladores del informe indica que mientras las brechas empiezan a estrecharse en la economía del internet actual, América Latina y África aún son regiones en las que se consume más contenidos de los que se produce. Además, el reporte indica que las principales plataformas y proveedores de servicios digitales pertenecen a países del primer mundo y mantienen un control global, haciendo cada vez menos probable que emerjan nuevos competidores de otras regiones.³⁴

El incremento en el uso de servicios de *streaming free-mium* en Ecuador ha generado una lógica de consumo equivalente; es decir, una lógica que beneficia a lo internacional y *mainstream* sobre lo local e independiente. Estos servicios, si bien llegaron a brindar un acceso a contenidos globales sin precedentes, han beneficiado muy poco a los contenidos producidos localmente, que tienen poca trascendencia incluso dentro del mismo territorio nacional. En este sentido, estos sistemas siguen favoreciendo un flujo unidireccional de información en el cual los centros siguen siendo los centros y las periferias siguen siendo periferias.

Rocío Fuente, mánager y fundadora de la disquera independiente local Poli Music, confirma esto. Por años, Fuente trabajó desde España y Miami con importantes oficinas *management* musical que representan a artistas latinos de alto perfil. Sin embargo, en el 2015, razones personales hicieron que se mudara a Ecuador donde comenzó una disquera independiente. Fuente entonces cuenta con experiencia trabajando desde dos polos diferentes: la industria global y lo local independiente. Además, los últimos 5 años en su carrera también han implicado pasar de las estrategias de *management off-line* a las *on-line*. Reflexionando sobre lo que ha sido trabajar desde Ecuador en este tiempo, Fuente³⁵ asegura que es básicamente trabajar en ‘desconexión’.

34 Internet Society Global Internet Report. “Path to our digital future 2017”: 84. Disponible en: <https://www.internetsociety.org/globalinternetreport/>.

35 Rocío Fuente, entrevista del autor. Quito, 14 de mayo de 2018.

Afirma que Ecuador es un contexto desconectado de los circuitos globales, algo comparable con habitar en una isla. De hecho, en el país no hay oficinas de plataformas como Spotify o Deezer, editores famosos ni oficinas de disqueras con la excepción de una representante de Universal Music. Esto quiere decir, en su opinión, que esos ‘puentes’ que podrían permitir más exposición —doméstica e internacional— son básicamente inexistentes.

Irónicamente, estos argumentos demuestran que la industria que alguna vez tropezaba por la llegada de la distribución digital de música ha encontrado en las plataformas de *streaming* como Spotify un mecanismo para tener mayor control sobre el flujo global de música. La distribución digital se parece cada vez más al antiguo modelo predigital, en el sentido de que los entes dominantes son europeos y corporaciones de Estados Unidos. Como Eriksson et al. exponen en “The Spotify Terdown”, hoy más que nunca los tres grandes de la industria mundial, Sony, Warner y Universal, han consolidado un oligopolio comparable con un cartel.³⁶

Para Edgar Castellanos,³⁷ miembro de una de las bandas locales independientes más importantes y un prominente productor de festivales, la transición al digital representó una oportunidad para crear música que trascienda las limitaciones del mercado. En efecto, considera que las tecnologías digitales han sido beneficiosas en el sentido de que han abaratado y facilitado el costo de producir y difundir música. De la misma manera, consideran que han generado dinámicas donde las audiencias tienen más poder del que tenían cuando el sistema mediático antiguo dominaba. Sin embargo, menciona que mientras esto se ha ido dando, los poderes corporativos estaban aprendiendo a lucrarse de las posibilidades que trajeron los nuevos medios.

36 Maria Eriksson et al. *Spotify teardown: inside the black box of streaming music* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2019).

37 Edgar Castellanos, entrevista del autor. 16 de julio de 2020.

En efecto, las fantasías liberadoras que el internet un día despertó hoy se han materializado en una realidad no muy distinta a la anterior. Al entrar al siglo XXI, la popularización del internet era vista como el anuncio de un flujo de información menos restrictivo y más democrático.³⁸ De la misma manera, en el nuevo milenio, la web cambió las reglas de las antiguas lógicas mediáticas al transformar audiencias pasivas en audiencias participativas al permitir que el contenido generado por usuarios coexistiera con contenido corporativo.³⁹ En el libro *The future of Music*,⁴⁰ se habla de un futuro donde la música iba a ser libre y accesible. De hecho, como argumento se cita un artículo del 2002 del New York Times en el que David Bowie afirmaba que los derechos de propiedad en la música (copyright) dejarían de existir en diez años, y que la música pasaría a ser como el agua potable o la electricidad.

Desafortunadamente, la predicción de Bowie dista mucho de la realidad presente. En los servicios de *streaming* actuales, la música con licencia es más fuerte que nunca. Las plataformas como Spotify ciertamente son más restrictivas que los servicios digitales que las antecedieron. En estas plataformas, la participación de la audiencia y la formación de comunidades de usuarios es cada vez más reemplazada por experiencias individuales mientras que se posiciona al contenido corporativo por encima del independiente.

De hecho, desde el 2015, se afirma que Spotify ha estado operando no solo como un proveedor de música, sino como un *data broker*.⁴¹ La plataforma fue capaz de transformar las preferencias musicales de sus usuarios en mercancía. La metadata que generan sus usuarios se sintetiza y vende a compradores que incluye a los *majors*. Así, estos

38 Manuel Castells. "The impact of the Internet on society: a global perspective". En *Ch@nge: 19 key essays on how the Internet is changing our lives* (Madrid: BBVA, 2013).

39 Jenkins, Henry. "Convergence culture: where old and new media collide" (New York: New York University Press, 2008).

40 Cfr. Kusek, Leonhard and Lindsay. *The future of music...* e IFPI. *Digital Music Report...*

41 Cfr. Eriksson et al. *Spotify teardown...*

metadatos que sirven para crear estas *playlists* mientras se apegan a las preferencias personales del usuario, también tienden a favorecer música del catálogo de los *majors*.⁴² En otras palabras, el sistema funciona conectando los gustos personales de sus usuarios con tendencias que ya son populares. La administración algorítmica del gusto musical termina haciendo lo que O' Neil⁴³ afirma que la mayoría de algoritmos hoy en día hacen: reforzar el *statu quo* mientras se genera la ilusión de agencia y control sobre contenidos. Mientras estas condiciones se mantengan, escenas periféricas como la ecuatoriana no alcanzarán mejores posibilidades para su exposición y seguirán siendo nichos pequeños.

Se puede decir entonces que Spotify se ha vuelto un sistema centralizado que administra las preferencias musicales de sus usuarios administrando sus metadatos. Como Wall⁴⁴ afirma, la tendencia es que sistemas automatizados de recomendaciones reemplazan a roles humanos como el que han ocupado presentadores de radio para fomentar nuevas tendencias. Asimismo, el hecho de que Spotify y plataformas similares ofrecen pocas opciones de interacción entre usuarios dentro de las mismas es una amenaza para el aspecto comunitario y local necesario para el desarrollo orgánico de escenas musicales. De esta manera, el desequilibrio entre las corporaciones y usuarios, y centros y periferias que ha definido la historia de la música popular desde el siglo XX, simplemente se ve reforzado. La idea de un futuro de la música como un bien común —‘música como agua’— es por el momento un presente controlado y orquestado por corporaciones privadas. Como Fuch⁴⁵ expone, mientras más se

42 Cfr. Eriksson et al. *Spotify teardown...*

43 Cathy Neil. *Weapons of math destruction: how big data increases inequality and threatens democracy* (New York: Crown, 2016).

44 Tim Wall. “La radio musical entra a internet”. En *post(s)*, volumen 3 (Quito: USFQ PRESS, 2017): 36

45 Christian Fuchs. *Critical theory of communication: new readings of Lukács, Adorno, Marcuse, Honneth and Habermas in the age of the internet* (London: University of Westminster Press, 2016).

incorporan los medios a nuestra vida, más aspectos de nuestras vidas pasan a ser controlados por corporaciones.

Conclusiones y una posible respuesta a la globalización en la era del *streaming*

En esta investigación he cubierto la transición a sistemas digitales de distribución musical desde la perspectiva de la música ecuatoriana independiente en dos momentos. El primero, que fue determinado por la piratería vasta de copias físicas sin licencia; y el segundo, dado por el uso de las plataformas de *streaming*. Una consecuencia innegable en estos dos momentos es que han propiciado un acceso mucho menos restrictivo a la música internacional. En sus versiones ilegal o legal, la distribución digital ciertamente democratizó el acceso a música que en una época anterior al internet era mucho más limitada.

Sin embargo, para la mayoría de artistas locales, la piratería contribuyó a eliminar casi por completo las posibilidades de generar ganancias por la venta de su música en formatos físicos o digitales. La popularización de plataformas de *streaming* como Spotify en los últimos años hizo que la venta de copias piratas pierda terreno, pero a pesar de que artistas locales ahora pueden recibir ganancias por *streams*, estas ganancias son poco significativas, al igual que la exposición que obtienen dentro de las plataformas. De este modo, mientras las audiencias locales centran sus hábitos de escucha en estas plataformas, lo más probable es que lo internacional y comercial tenga más alcance que lo que se produce en el mismo país.

Bajo estas condiciones, los artistas emergentes alrededor del mundo se ven forzados a encontrar formas alternativas de generar ingresos y hacer trabajo adicional no remunerado para autopromocionarse y obtener exposición.⁴⁶ De acuerdo con esto, para la vasta mayoría de artistas locales, las ganancias por su quehacer artístico, cuando se logra, viene principalmente de

46 Mühlbach y Arora. "Behind the music...".

presentaciones en vivo. Pero obtener la base de seguidores necesaria para vender boletos fuerza a los artistas y administradores a involucrarse en prácticas de promoción que son poco o nada compensadas. Irónicamente, al subir sus pistas en estas plataformas transnacionales, los artistas contribuyen con contenidos que permiten a estas plataformas cobrar a los usuarios por un servicio o vender publicidad.⁴⁷ Se puede concluir entonces que los sistemas actuales de distribución digital contribuyen a una mayor precarización del trabajo creativo relacionado con la música.

De hecho, la insatisfacción con estas condiciones actuales está aumentando alrededor del mundo y hay una necesidad urgente de encontrar alternativas justas para la distribución de música.⁴⁸ Si no se fomentan estos cambios, se corre el riesgo de acentuar la precarización de la labor creativa alrededor de la música y, al mismo tiempo, las brechas entre centros y periferias musicales solo incrementarán. En países como el nuestro, en donde la producción de cultura enfrenta un escenario extremadamente precario y adverso, es incluso más urgente el desarrollo de estrategias y alternativas que fomenten la producción cultural.

Una medida ejemplar ha sido recientemente propuesta por el gobierno español para controlar a las plataformas que distribuyen contenidos audiovisuales por *streaming*. La propuesta se basa en exigir que plataformas como Netflix y HBO destinen el 5 % de sus ganancias locales al financiamiento de la producción audiovisual europea y española.⁴⁹ Una medida semejante podría ser instaurada en Ecuador, considerando que desde septiembre del 2020 los servicios de *streaming* como Spotify y Netflix comenzaron a pagar impuestos. No sería des-

47 Axel Bruns. "Prosumption, Prousage". *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy* (Wiley, October 23, 2016). Disponible en: <https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect086>.

48 Mühlbach y Arora. "Behind the music...".

49 Ramón Muñoz. "Las plataformas como Netflix o HBO deberán destinar un 5 % de sus ingresos en España a financiar cine y series europeas" (Diario El País. 06 de noviembre de 2020). Disponible en: https://elpais.com/economia/2020-11-06/netflix-hbo-o-amazon-deberan-destinar-el-5-de-sus-ingresos-a-financiar-el-cine-espanol.html?ssm=TW_CM.

cabellado destinar parte de esa recaudación o tomar medidas similares a las tomadas por el estado español para fomentar la producción audiovisual y fonográfica local.

Referencias bibliográficas

- Alvear, Miguel. “La piratería consentida”. En Miguel Alvear y Christian León. *Ecuador bajo tierra: videografías en circulación paralela*. Quito: Ocho y Medio. 2009.
- Aguiar, José Carlos. “La piratería como conflicto. Discursos sobre la propiedad intelectual en México.” *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, N.o 38 (septiembre 3, 2013): 143.
- BBC News Mundo. “El ‘acuerdo de caballeros’ entre la piratería y el cine local en Ecuador”. *BBC News Mundo*. 13 de diciembre de 2012. Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/12/121213_cine_y_pirateria_en_ecuador_pm.
- Beck, Ulrich. *What is globalization?* Cambridge, UK Malden, MA: Polity Press, 2000.
- Bruns, Axel. “Prosumption, Prodsusage”. *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. Wiley, October 23, 2016. <https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect086>.
- Burgess, Jean and Joshua Green. *YouTube: online video and participatory culture*. Cambridge, UK Malden, MA: Polity Press, 2018.
- Cobo, Leila. “How smartphones spurred Latin Music’s streaming explosion”. *Billboard*, December 8, 2016. <https://www.billboard.com/articles/news/magazine-feature/7603795/smartphone-latin-music-streaming-explosion>.
- Castells, Manuel. “The impact of the Internet on society: a global perspective”. En *Ch@nge: 19 key essays on how the Internet is changing our lives*. Madrid: BBVA, 2013.
- Eriksson, Maria et al. *Spotify teardown: inside the black box of streaming music*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2019.
- Editorial El Telégrafo. “Ecuador y la piratería”. *El Telégrafo*. 01 de abril de 2011. Disponible en: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/15/ecuador-y-la-pirateria>.

- Edmonds, Lauren & Valerie Edwards. “Too sexy for the Super Bowl! Parents slam J-Lo’s pole-dancing and Shakira’s tongue-wagging half-time performances blasting that they were inappropriate for kids”. Daily Mail Online. 4 de febrero de 2020. Disponible en: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-7964217/Parents-slam-J-Los-Shakiras-halftime-performances-inappropriate-kids.html>.
- El Universo. “Tower Records se declaró ayer en bancarrota”. Diario *El Universo*. 10 de febrero de 2004. Disponible en: <https://www.eluniverso.com/2004/02/10/0001/9/E311253F3C6C497B9EB-F8157D2867241.html> [visto el 21 de noviembre de 2020].
- Eriksson, Maria, Rasmus Fleischer, Anna Johansson, Pelle Snickars and Patrick Vonderau. *Spotify teardown: inside the black box of streaming music*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2019.
- Fuchs, Christian. *Critical theory of communication: new readings of Lukács, Adorno, Marcuse, Honneth and Habermas in the age of the internet*. London: University of Westminster Press, 2016.
- García, Alexander. “Un proyecto piloto busca que músicos nacionales vendan sus creaciones a través de comercios informales”. Diario *El Comercio*. 23 de septiembre de 2015. Disponible en: <https://www.elcomercio.com/tendencias/musica-derechosdeautor-iepi-industriacional-ecuador.html> [acceso el 21 de noviembre 2020].
- Hidalgo, Kevo. “¿Cómo se grababa rock en el Ecuador de los 90’s?”. *La Metro*. Ecuador, 2020. Disponible en: <http://www.lametro.com.ec/2020/07/24/como-se-grababa-rock-en-el-ecuador-de-los-90s/>
- IFPI. *La piratería en la industria musical, el crimen organizado y el terrorismo*. International Federation of the Phonographic Industry, 2003.
- IFPI. *Global Music Report 2017: Annual State of the Industry*. International Federation of the Phonographic Industry, 2017.
- IFPI. *Digital Music Report: New business model for a changing environment*. International Federation of the Phonographic Industry. 2009.
- “Internet Audiences Worldwide 2020”. Statista, 2020. Disponible en: <https://www.statista.com/statistics/271411/number-of-internet-users-in-selected-countries/>.

- Internet Society Global Internet Report. "Path to our digital future 2017". Disponible en: <https://www.internetsociety.org/globalinternetreport/>.
- Jenkins, Henry. "Convergence culture: where old and new media collide". New York: New York University Press, 2008.
- Kusek, David, Gerd Leonhard and Susan G. Lindsay. *The future of music: manifesto for the digital music revolution*. Boston: Berklee Press, 2005.
- Lobato, Ramón. "Las paradojas de la piratería". En *post(s)*, volumen 4. Quito: USFQ PRESS, (2018), 74-91.
- Muñoz, Ramón. "Las plataformas como Netflix o HBO deberán destinar un 5 % de sus ingresos en España a financiar cine y series europeas". Diario *El País*. 06 de noviembre de 2020. Disponible en: https://elpais.com/economia/2020-11-06/netflix-hbo-o-amazon-deberan-destinar-el-5-de-sus-ingresos-a-financiar-el-cine-espanol.html?ssm=TW_CM.
- Mühlbach, Saskia and Payal Arora. "Behind the music: How labor changed for musicians through the subscription economy". *First Monday*, March 23, 2020.
- Murrieta, María Mercedes. "Cruks en Karnak presenta su nuevo disco 'Trece Veces Gracias'". Diario *El Universo*. 15 de junio de 2004. Disponible en: <https://www.eluniverso.com/2004/06/15/0001/1065/DAOE215B001E416F9AF15B3CFFEA8AA9.html> [visto el 21 de noviembre de 2020].
- Neil, Cathy. *Weapons of math destruction: how big data increases inequality and threatens democracy*. New York: Crown, 2016.
- Ponzanesi, Sandra. *The postcolonial cultural industry: icons, markets, mythologies*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Ragnedda, Massimo and Glenn W. Muschert. *Theorizing digital divides*. London: Routledge, 2019.
- Rivera-Rideau, Petra R. and Jericko Torres-Leschnik. "The colors and flavors of my Puerto Rico: Mapping "Despacito"'s Crossovers". *Journal of Popular Music Studies* 31 (2019): 87-108.
- Santillán, Alfredo y Jacques Ramírez. "Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito". *Íconos. Revista de Cien-*

- cias Sociales*, N.o 18 (August 28, 2013): 43. Disponible en: <https://doi.org/10.17141/iconos.18.2004.3115>.
- Smith, Michael D. and Rahul Telang. *Streaming, sharing, stealing: big data and the future of entertainment*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2016
- Spotify. “The trends that shaped streaming in 2020”. Disponible en: <https://newsroom.spotify.com/2020-12-01/the-trends-that-shaped-streaming-in-2020/> [visto el 21 de diciembre de 2020].
- Sundaram, Ravi. *Pirate modernity: Delhi’s media urbanism*. London and New York: Routledge, 2009.
- Viteri, Juan Pablo. *Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI*. Quito: Ab-ya-Yala, 2011.
- Wall, Tim. “La radio musical entra a internet”. En *post(s)*, volumen 3. Quito: USFQ PRESS, (2017).
- Wlömert, Nils and Dominik Papies. “On-demand streaming services and music industry revenues — insights from spotify’s market entry”. *International Journal of Research in Marketing* 33, N.o 2 (June 2016): 314–27.
- Wong, Ketty. *Whose national music?: identity, mestizaje, and migration in Ecuador*. Philadelphia PA: Temple University Press, 2012.

Condiciones laborales de ilustradores *freelance* en Instagram: «Esos seguidores no son míos, son de Instagram»

Luciana Musello

Profesora del Colegio de Comunicación
y Artes Contemporáneas
Universidad San Francisco de Quito
lmusello@usfq.edu.ec

Resumen

Miles de artistas *freelance* alrededor del mundo están usando Instagram para promocionar su trabajo. Este uso de la plataforma, dirigido a atraer oportunidades laborales a través de técnicas de *self-branding*, es hoy una práctica regular en economías creativas precarizadas, basadas en el trabajo independiente, donde la reputación y la visibilidad en redes sociales es fundamental. Sin embargo, el posicionamiento de plataformas privadas como intermediarios poderosos en los procesos de búsqueda de trabajo merece un análisis más detenido. Este estudio examina cómo los aspectos políticos, económicos y tecnológicos de Instagram están impactando en las condiciones laborales de artistas visuales en Latinoamérica. A través de entrevistas a ilustradores que usan la plataforma para promocionar su trabajo, el artículo revela tres formas en las que la situación de precariedad de artistas *freelance* se ha acentuado por la intermediación de la red social. A pesar de estas condiciones, algunos artistas parecen estar abrazando su 'éxito' individual en Instagram, una actitud que podría dificultar la politización de los trabajadores creativos para mejorar su situación.

Palabras claves: *self-branding*, *freelance*, artistas visuales, Instagram, precariedad, Latinoamérica.

TITLE: Working conditions of freelance illustrators on Instagram: «Those followers are not mine, they are from Instagram»

Abstract

Freelance visual artists around the world are using Instagram to promote their work and make a living from their art. This use of the platform, aimed at at-

tracting social and economic benefits via self-branding techniques, is now a regular practice in precarious economies where reputation and high visibility on social media are paramount. However, the positioning of proprietary social media platforms as powerful intermediaries in the processes of job procurement deserves further interrogation. In this article, I examine how the political, economical and technological aspects of the platform are changing the working conditions of Instagram-based freelance visual artists in Latin America. Based on a series of interviews with freelance illustrators, this project sheds light over three ways in which precarity among freelance visual artists has intensified due to the intermediation of Instagram. In spite of these conditions, visual artists seem to be embracing their individual success on the platform, an attitude that could potentially hinder the emergence of politics among creative workers.

Keywords: self-branding, freelance, visual artists, Instagram, precarity, Latin America.

Dada su naturaleza visual y creciente popularidad, Instagram se ha convertido en la plataforma favorita de artistas visuales *freelance* que buscan promocionar su trabajo en línea. Este uso instrumental de las redes sociales, orientado a atraer oportunidades laborales y beneficios económicos a través de técnicas de *self-branding* o de la construcción de una marca personal, es hoy una práctica ordinaria, altamente difundida en economías creativas caracterizadas por la precariedad laboral.¹ Esta situación, sin embargo, merece un análisis más detenido. Como explica Scott Kushner, el asunto de la precariedad en las industrias creativas y culturales no es una novedad.² En lo que se debe profundizar, sostiene Kushner, es en cómo las rápidas transformaciones en el ambiente mediático y tecnológico están modificando la ‘especificidad’ de esa precariedad. En Latinoamérica, por ejemplo, la situación de precariedad en el sector creativo ha sido bien documentada. Los estudios cuantitativos disponibles sobre condiciones laborales han

1 Alison Hearn. “Verified: Self-presentation, identity management, and selfhood in the age of big data”, *Popular Communication*, 15:2, 62–77 (2017) doi: 10.1080/15405702.2016.1269909.

2 Scott Kushner. “The *freelance* translation machine: Algorithmic culture and the invisible industry”, *New Media & Society*, 15(8), pp. 1241–1258. (2013) doi: 10.1177/1461444812469597, 1252.

demostrado que las relaciones de trabajo inseguras predominan en el sector,³⁻⁴⁻⁵ un panorama que se ha agudizado por la implementación de modelos de precarización laboral como la llamada Economía Naranja,⁶ basada en el emprendizaje, la innovación y el riesgo. Lo que no se ha explorado a profundidad, sin embargo, es el impacto que las transformaciones digitales del trabajo, en especial a nivel de redes sociales, está teniendo en estas industrias. A medida que el *self-branding* en redes sociales se establece como una estrategia para navegar las incertidumbres del mercado laboral, es crucial analizar de qué forma el uso de estas plataformas está modificando las condiciones laborales de los trabajadores creativos que las utilizan. Esto permitirá dar cuenta de la complejidad de los retos que los artistas afrontan en la era digital y ampliar el panorama de acción para abogar por futuros más justos para los trabajadores creativos en Latinoamérica. El enfoque en las redes sociales es relevante por una serie de razones.

Alessandro Gandini sostiene que los trabajadores creativos y culturales están experimentando una transformación en sus identidades laborales como consecuencia de la intermediación de las redes sociales en los procesos de búsqueda de trabajo.⁷ Esto ha sucedido a medida que la reputación —un atributo esencial para el desarrollo profesional en este sector—⁸ se vuelve cada vez más prominente en las métricas de redes sociales,

3 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* (1), 4-35. (Guayaquil: Universidad de las Artes - ILIA, 2020).

4 Julieta Brodsky, Bárbara Negrón y Antonia Possiel. *El escenario del trabajador cultural en Chile* (Proyecto Trama, Observatorio de Políticas Culturales, 2014).

5 Germán Sánchez Daza, Jorge Romero Amado y Juan Reyes Álvarez. "Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México", *Entreciencias*, Vol. 7 N.º 21, Dec. (2019). doi: <https://doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2019.21.69464>.

6 Pedro Felipe Buitrago e Iván Duque. *The Orange Economy: An Infinite Opportunity* (New York: Inter-American Development Bank, 2013). URL: <https://publications.iadb.org/en/orange-economy-infinite-opportunity>.

7 Alessandro Gandini. "The Reputation Economy: Understanding Knowledge Work in Digital Society" (Londres: Palgrave Macmillan, 2016), 49.

8 Bridget Connor, Rosalind Gill y Stephanie Taylor. "Gender and Creative Labour", *The Sociological Review*, 63(1_suppl), 1-22 (2015) doi: 10.1111/1467-954X.12237.

en lo que Alison Hearn y Gandini han llamado «la economía de la reputación digital».⁹⁻¹⁰ El problema, sin embargo, es que las plataformas que agregan atención en forma de *likes*, número de seguidores y otras métricas no son ambientes neutrales.¹¹ Como José Van Dijck explica, la infraestructura técnica de las redes sociales funciona en interdependencia con sus modelos de negocio, basados en la acumulación y mercantilización de datos sobre sus usuarios.¹² De este modo, construir una marca personal somete a los usuarios a modos de participación rentables prescritos por la plataforma, en detrimento de su autonomía. Por estas razones, el posicionamiento de plataformas privadas como intermediarios poderosos en las economías *freelance* debe ser interrogado. Aquí el caso de Instagram es especialmente relevante.

Instagram está creciendo rápidamente en Latinoamérica, abarcando el 43,1 % de usuarios de redes sociales en la región.¹³ Así mismo, la red social se ha posicionado como una valiosa herramienta de marketing tanto para negocios como para creadores, a través de las funciones de *Instagram for Business*. El uso de Instagram con fines profesionales es tan predominante, que el director de la plataforma Adam Mosseri ha sido vocal a la hora de celebrar a pequeños y grandes creadores que se apalancan en Instagram para ganarse la vida. En un video reciente subido a su cuenta de Twitter,¹⁴ Mosseri aseguró que Instagram respalda este proceso y que pronto ofrecerá más herramientas para apoyar a los creadores. Su declaración demuestra que el uso difundido de Instagram para atraer oportunidades laborales y

9 Alison Hearn. "Structuring feeling: Web 2.0, online ranking and rating, and the digital 'reputation' economy", *ephemera* 10(3/4), (2010), 421-438.

10 Gandini, "The Reputation Economy", 28.

11 Tarleton Gillespie. "The politics of 'platforms'", *New Media & Society*, 12(3), 347-364. (2010) doi: 10.1177/1461444809342738.

12 José Van Dijck. "The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media" (Oxford: Oxford University Press, 2013).

13 Corey McNair. "Social Network Users in Latin America 2018", *eMarketer*, 25 septiembre 2018. URL: <https://www.emarketer.com/content/social-network-users-in-latin-america-2018>.

14 Adam Mosseri (@mosseri). "We're seeing a significant...", Twitter, 2 octubre 2020. URL: <https://twitter.com/mosseri/status/1312074501358678016>.

beneficios económicos está definiendo las funciones técnicas y el futuro de la plataforma.

En este contexto, el presente artículo pone a dialogar la literatura sobre *self-branding* en redes sociales y los estudios sobre condiciones laborales en los sectores creativos para examinar cómo los aspectos tecnológicos, políticos y económicos de Instagram están cambiando las condiciones laborales de artistas *freelance* latinoamericanos que instrumentalizan la plataforma para atraer oportunidades de trabajo. A través de un análisis temático de 16 entrevistas a ilustradores de Ecuador, México, Colombia, Argentina y Chile, este estudio revela que la situación de precariedad laboral de los artistas se ha acentuado por la intermediación de esta red social. Esto ha sucedido de tres maneras. En primer lugar, los artistas parecen haber desarrollado una fuerte dependencia de la plataforma, colocando a sus reputaciones profesionales en una situación de inseguridad. En segundo lugar, los artistas están incurriendo en gastos adicionales en un intento por manejar la plataforma ‘adecuadamente’, acoplándose a modos de autogestión prescritos por Instagram. Finalmente, sus oportunidades laborales parecen haberse removido aún más de procesos formales e igualitarios a medida que la plataforma empieza a clasificarlos a discreción. A pesar de estas condiciones, algunos artistas parecen estar abrazando su éxito individual en Instagram, una actitud que podría dificultar la politización de los trabajadores creativos para mejorar su situación.

Trabajo *freelance*, creativo y precario

El trabajo *freelance*, así como otras formas de trabajo inseguro, casualizado y temporal, no aparecieron de la noche a la mañana. La liberalización de los mercados de trabajo alrededor del mundo, y en especial en Latinoamérica, es parte de un proceso estructural que conlleva cambios profundos

en el capitalismo avanzado, empujados por el impacto de las tecnologías de la comunicación y la información, la globalización y modos neoliberales de gobernanza, orientados a reducir costos laborales y aumentar la acumulación.¹⁵⁻¹⁶ A medida que las políticas neoliberales han extendido su alcance global, la flexibilización generalizada de las relaciones de trabajo se ha transformado en una ideología que promueve el emprendizaje bajo la promesa de autonomía, oscureciendo el riesgo estructural asociado a estas modalidades de trabajo.¹⁷ Los trabajadores se han vuelto personalmente responsables de negociar y asegurar su empleo en un ambiente que fomenta la competencia, profundiza el individualismo y favorece la despolitización laboral.¹⁸⁻¹⁹ Efectivamente, como Gill y Scharff señalan, el neoliberalismo se ha transformado en una tecnología calculada y móvil para gobernar sujetos constituidos como «autogestionados, autónomos y empresariales».²⁰

Según Gill y Pratt, los trabajadores culturales y creativos ocupan un lugar especial en las transformaciones contemporáneas del trabajo.²¹ Mientras que el discurso neoliberal enfatiza la emoción, el placer y la autonomía como las cualidades centrales del trabajo en estos sectores,²² estudios enfocados en las experiencias de los trabajadores han revelado un cuadro distinto. Una revisión de estas investigaciones sugiere que la precariedad, definida como todas las formas de trabajo inseguro en una situación de incertidumbre sobre el futuro,

15 Rosalind Gill y Andy Pratt. "In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work". *Theory, Culture & Society*, Vol. 25(7-8) (2008) 1-30. doi: 10.1177/0263276408097794.

16 Adrián Sotelo. "La precarización del trabajo: ¿premisas de la globalización?", *Papeles de Población*, vol. 4, núm. 18, octubre-diciembre, (1998), 82-98.

17 Gandini, *The Reputation Economy*.

18 Angela McRobbie. *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries* (Cambridge: Polity Press, 2016).

19 Mark Deuze. *Media Work* (Cambridge: Polity Press, 2007).

20 Rosalind Gill y Christina Scharff (eds.) *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity* (Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2011): 5.

21 Gill y Pratt, "In the Social Factory?"

22 Rosalind Gill. "Life is a pitch: managing the self in new media work" en *Managing Media Work*, ed. por Mark Deuze (Londres: Sage, 2010).

es la característica central del trabajo creativo y cultural.²³ De acuerdo a estos estudios, la ansiedad permanente por encontrar trabajo,²⁴ la incapacidad de los trabajadores para distinguir entre tiempo de trabajo y tiempo libre,²⁵ y la particular tolerancia ante la autoexplotación y la incertidumbre en nombre de la ‘libertad creativa’²⁶ son algunas de las expresiones de esta precariedad.

De forma crucial, Connor, Gill y Taylor han postulado que los sectores creativos se caracterizan por prácticas informales de contratación donde el *networking*, las conexiones personales y el boca a boca son imprescindibles para asegurar empleo.²⁷ La búsqueda de trabajo en estas áreas demanda ‘relaciones públicas’ efectivas,²⁸ donde aquellos que no tienen las habilidades quedan desaventajados o marginalizados del mercado de trabajo.²⁹ El panorama que emerge es uno en el que la reputación profesional es una mercancía clave y en el que las competencias comunicativas del individuo son fundamentales para la estabilidad laboral.³⁰ Así, sostiene Gill, trabajar en estas industrias comanda intensas formas de autodisciplina que implican un concienzudo «manejo de uno mismo».³¹ Los trabajadores creativos se desenvuelven en un ambiente en el que el éxito depende de una adecuada autogestión, y en donde el fracaso ha sido individualizado, oscureciendo las inequidades del sistema económico en el que están insertos.³²⁻³³

23 Gill y Pratt. “In the Social Factory?”

24 David Hesmondhalgh y Sarah Baker. “A very complicated version of freedom: Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries”, *Variant* 41, 34-38 (2011). URL: <http://www.variant.org.uk/41texts/complicated41.html>, 36.

25 Gill y Pratt, “In the Social Factory?”, 18.

26 Mark Banks. *The Politics of Cultural Work*. (New York: Palgrave Macmillan, 2007), 64.

27 Connor, Gill y Taylor. “Gender and Creative Labour”, 10.

28 McRobbie. *Be Creative*, 91.

29 Gillian Ursell. “Television production: issues of exploitation, commodification and subjectivity in UK television labour markets”, *Media, Culture & Society*, 22(6) (2000), 813.

30 Connor, Gill y Taylor, “Gender and Creative Labour”.

31 Gill, “Life is a pitch”.

32 Christina Scharff. “The Psychic Life of Neoliberalism: Mapping the Contours of Entrepreneurial Subjectivity.” *Theory, Culture & Society* 33, N.o 6 (November 2016): 107-22. <https://doi.org/10.1177/0263276415590164>.

33 Gill, “Life is a pitch”.

Self-branding, reputación e intermediarios digitales

La constitución de los trabajadores culturales como sujetos flexibles, empresariales y autogestionados, parece estar profundamente relacionada con la rápida difusión de las redes sociales a inicios del siglo XXI. Como Alison Hearn explica, el internet, emparejado con condiciones de acumulación flexible, emprendizaje y relaciones de trabajo precarias, promovió el surgimiento del *self-branding*, una forma de trabajo en la que los individuos instrumentalizan las redes sociales para atraer atención, reputación y con suerte, beneficios económicos.³⁴ En la visión de Alice Marwick, el *self-branding* o la construcción de una marca personal supone la «creación estratégica de una identidad para ser promocionada y vendida»,³⁵ con el propósito de destacar y asegurar trabajo en un mercado cada vez más competitivo e inestable. Las redes sociales han sido claves en este proceso pues permiten alcanzar audiencias potencialmente masivas y distribuir contenido de forma «global, instantánea y barata». ³⁶ Plataformas como Instagram han democratizado los medios con los que los usuarios pueden desarrollar y mantener bases de seguidores, permitiendo que gente ‘ordinaria’ obtenga fama e incluso estatus de celebridad.³⁷ Además, el *self-branding* se ha alimentado de ideologías de larga trayectoria sobre el internet y la libertad, posicionándose como una manera efectiva en la que cualquier persona puede alcanzar sus expectativas personales y económicas.³⁸ En el trabajo independiente en línea, dice la narrativa, las barreras estructurales del empleo tradicional se desplazan.³⁹

34 Hearn, “Structuring feeling”, 427.

35 Alice Marwick. *Status update: Celebrity, publicity and branding in the social media age* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2013), 166.

36 Marwick, *Status update*, 185.

37 Susie Khamis, Lawrence Ang y Raymond Welling. “Self-branding, ‘micro-celebrity’ and the rise of Social Media Influencers”, *Celebrity Studies*, 8:2, 191-208, (2017) doi: 10.1080/19392397.2016.1218292, 126.

38 Brooke Erin Duffy y Urzula Pruchniewska. “Gender and self-enterprise in the social media age: a digital double bind”, *Information, Communication & Society*, 20:6, 843-859, (2017) doi: 10.1080/1369118X.2017.1291703, 844.

39 Duffy y Pruchniewska, “Gender and self-enterprise...”.

La generalización de las prácticas de *self-branding* en redes sociales es el escenario en el que Hearn⁴⁰ y más recientemente Gandini⁴¹ han explorado el auge de una *digital reputation economy* o «economía de la reputación digital». Según Gandini, a medida que la búsqueda de trabajo y el reclutamiento se han concentrado en la esfera digital, los trabajadores se han visto obligados a practicar *self-branding* en redes sociales para adquirir una ‘reputación profesional’.⁴² Como se examinó antes, la reputación siempre ha sido un aspecto determinante para el desarrollo profesional en sectores marcados por la informalidad y el individualismo. En línea, sin embargo, las características técnicas de las redes sociales hacen que la reputación sea cada vez más visible, tangible y medible en la forma de *likes*, número de seguidores y otras métricas.⁴³

En estudios anteriores, Gandini ha identificado que los trabajadores *freelance* consideran que las prácticas de *self-branding* en redes sociales son una ‘inversión’ necesaria.⁴⁴ Hallazgos similares han llevado a Kuehn y Corrigan a describir estas actividades como *hope-labor* o «trabajo de esperanza», es decir, trabajo no remunerado o poco remunerado llevado a cabo en el presente, generalmente en busca de experiencia o exposición, con la esperanza de obtener oportunidades de trabajo en el futuro.⁴⁵ Bajo estas condiciones, el *self-branding* profundiza la precariedad que dice combatir. Por otro lado, la adquisición de reputación en redes sociales requiere crear y mantener lo que Marwick llama un *edited-self* o «persona editada», es decir, una persona extremadamente consciente de su audiencia, que debe presentarse con una actitud de negocios pero conservar una apariencia auténtica.⁴⁶ De este modo, aunque el *self-bran-*

40 Hearn, “Structuring feeling”.

41 Gandini, *The Reputation Economy*.

42 Alessandro Gandini. “Digital work: Self-branding and social capital in the *freelance* knowledge economy”, *Marketing Theory*, 16(1), 123–141. (2016) doi: 10.1177/1470593115607942.

43 Gandini, *The Reputation Economy*, 28.

44 Gandini, “Digital work”, 132.

45 Kathleen Kuehn y Thomas F. Corrigan. “Hope labor: The role of employment prospects in online social production”. *The Political Economy of Communication*, 1(1), 9–25. (2013) URL: <http://www.polecom.org/index.php/polecom/article/view/9>, 10.

46 Marwick, *Status update*, 194.

ding promete libertad, en realidad mercantiliza y reduce al individuo a una serie de comportamientos predeterminados, enfocados en atraer atención y beneficios económicos.⁴⁷ De forma más preocupante, la metrificación de reputación digital o ‘popularidad’, como Van Dijck la llama, no es una representación fiable de talento o calidad, sino una computación algorítmica altamente susceptible a la manipulación.⁴⁸ A pesar de esta falta de confiabilidad, dice Van Dijck, los usuarios que tienen muchos seguidores y el contenido que obtiene muchas interacciones, es más visible. Esto claramente supone una condición asimétrica de visibilidad al interior de redes sociales como Instagram, donde las oportunidades de trabajo y el éxito profesional podrían depender de cálculos algorítmicos opacos representados en métricas.

De este modo, mientras que las plataformas de redes sociales tienden a posicionarse como intermediarios abiertos, neutrales e igualitarios, o como meros ‘facilitadores’ de expresión,⁴⁹ en realidad sus funciones técnicas moldean profundamente las experiencias de los usuarios. Es por esta razón que las prácticas de adquisición de reputación en redes sociales no pueden separarse de los modelos de negocio y de los intereses de las plataformas, porque son estos los que informan sus características técnicas y regulatorias.⁵⁰ Como Christian Fuchs⁵¹ ha señalado, las redes sociales proveen acceso a un medio particular de comunicación que es simultáneamente un medio de producción de valor y provecho económico. En otras palabras, las prácticas comunicativas que el *self-branding* supone, producen un valioso producto para las compañías de redes sociales: datos personales y de comportamiento que son almacenados, clasificados y mercantilizados en la publicidad personalizada que plataformas como Instagram ofrecen. En consecuencia, explica

47 Alison Hearn. “Meat, Mask, Burden: Probing the contours of the branded self”, *Journal of Consumer Culture*, 8(2), (2008) doi: 10.1177/1469540508090086, 206.

48 Van Dijck, *The Culture of Connectivity*, 13.

49 Gillespie, “The politics of ‘platforms’”.

50 Van Dijck, *The Culture of Connectivity*, 41.

51 Christian Fuchs. *Digital Labour and Karl Marx* (New York: Routledge, 2014).

Van Dijck, la infraestructura técnica de estas plataformas estará diseñada para dirigir a los usuarios hacia formas específicas de participación ricas en interacción, producción de contenido y tiempo de uso, para así acumular más datos.⁵² Usando el visto de verificación de Twitter como ejemplo —una insignia de reputación altamente deseada—, Hearn argumenta que, como parte de la cacería de datos, las redes sociales están empleando nuevas «tecnologías de manejo de la identidad» que motivan a los usuarios a construir su marca personal, cultivar una reputación y básicamente, nunca dejar de comunicarse.⁵³ En el proceso, dice Hearn, estas plataformas se están convirtiendo en poderosos «árbitros de estatus social y valor» en economías precarias, donde la reputación y la visibilidad son fundamentales para la estabilidad laboral. Para Kane Faucher, entonces, los ganadores del juego de acumular reputaciones digitales no son los usuarios, sino los dueños de las plataformas de redes sociales.⁵⁴

Metodología

Este proyecto analiza 16 entrevistas con ilustradores latinoamericanos *freelance* que usan Instagram para promocionar su trabajo. Tomando como referencia los estudios existentes sobre condiciones laborales en las industrias creativas⁵⁵ y sobre *self-branding* en redes sociales,⁵⁶ las entrevistas estuvieron orientadas a profundizar en las actitudes y opiniones de artistas visuales sobre su uso de la plataforma por motivos de trabajo. Este acercamiento pone énfasis en las experiencias subjetivas del trabajo creativo y cultural, una dimensión que no ha recibi-

52 Van Dijck, *The Culture of Connectivity*, 33.

53 Hearn, “Verified: Self-presentation...”, 69.

54 Kane X. Faucher. “*Social Capital Online: Alienation and Accumulation*”. (London: University of Westminster Press, 2018) DOI: <https://doi.org/10.16997/book16>, 137.

55 Ver Gill. “Life is a pitch”; Hesmondhalgh y Baker. “A very complicated version of freedom”; McRobbie. *Be Creative*; Scharff “The psychic life of neoliberalism”.

56 Ver Gandini. *The Reputation Economy*; Duffy y Pruchniewska. “Gender and self-entertainment...”.

do suficiente atención en los estudios de condiciones laborales en Latinoamérica, y que sin embargo es crucial para entender la complejidad del trabajo creativo.⁵⁷ Se escogieron entrevistas semiestructuradas en busca de una conversación más flexible donde lo importante es cómo los entrevistados encuadran y entienden cada tema.⁵⁸ Los ilustradores *freelance* fueron seleccionados como unidad de análisis para permitir una mejor comparación de experiencias dentro de la misma ocupación. El proceso de reclutamiento fue realizado en Instagram y empezó por contactar ilustradores a través de muestreo por conveniencia, tras lo cual se usó la función de ‘cuentas similares’ para ahondar en las redes digitales de interacción entre ilustradores. De este modo, el proceso resultó una versión digital de muestreo de bola de nieve, posiblemente limitado por una conocida tendencia hacia la homofilia.⁵⁹ Se determinaron los siguientes criterios para la selección: a) ser ilustrador o ilustradora *freelance*, b) tener una cuenta activa de Instagram por motivos de trabajo, c) trabajar en Latinoamérica. La muestra final estuvo constituida por 10 mujeres y 6 hombres de entre 24 y 37 años que estaban trabajando en Ecuador (n=5), Argentina (n=3), Colombia (n=2), Chile (n=4) y México (n=2). Aunque los criterios de selección no consideraron métricas de redes sociales, vale la pena mencionar que las cuentas de los participantes tenían entre 1000 y 65 000 seguidores, incluyendo ilustradores emergentes trabajando por comisión y artistas establecidos con varios libros publicados. Por otro lado, a pesar de que el género, el contexto social y la nacionalidad han sido el enfoque de otros estudios sobre trabajo cultural y creativo,⁶⁰ no identifiqué diferencias de ese tipo entre las experiencias de mis participantes.

Las entrevistas fueron conducidas vía Skype y fueron grabadas tras obtener el consentimiento informado de los participantes. El material recopilado fue analizado a través

57 David Lee. “Creative labour in the cultural industries”, *Sociopedia.isa*, (2013). URL: <http://www.sagepub.net/isa/resources/pdf/CreativeLabour.pdf>.

58 Alan Bryman. *Social Research Methods* (Oxford: Oxford University Press, 2012).

59 Gandini, “Digital work”.

60 Ver Connor, Gill y Taylor. “Gender and Creative Labour”.

de análisis temático, un proceso que consiste en la codificación, identificación e interpretación de patrones o temas significativos en un cuerpo de datos cualitativos.⁶¹ El esquema de codificación empleado estuvo fuertemente vinculado a las categorías presentes en el marco teórico de este trabajo. Los tres temas identificados son analizados en la siguiente sección, donde un seudónimo ha sido usado para proteger las identidades de los participantes.

Es importante mencionar que el enfoque en las experiencias subjetivas de los trabajadores ha sido cuestionado por estudios de la economía política de la cultura.⁶²⁻⁶³ Según esta perspectiva, el trabajo cultural y creativo no puede ser entendido a partir de la subjetividad de los trabajadores, sino que demanda un entendimiento crítico de las condiciones objetivas de ese trabajo tal como han sido determinadas por dinámicas político-económicas más amplias. Ante esta crítica, Hesmondhalgh y Baker han clarificado que el enfoque en las experiencias de las personas no implica estar de acuerdo o sobreestimar lo que se dice, sino «tomar en serio los testimonios de los trabajadores culturales»⁶⁴ o como «declaraciones que están haciendo cosas»,⁶⁵ para luego considerarlas en relación con las fuerzas que las moldean. Este artículo, entonces, pone énfasis en las experiencias subjetivas de los trabajadores, pero continúa prestando atención a los aspectos estructurales que les dan forma y que incluyen, por supuesto, las dinámicas político-económicas presentes en los aspectos tecnológicos de las plataformas.

61 Virgina Braun y Victoria Clarke. "Using thematic analysis in psychology", *Qualitative Research in Psychology*, 3:2, (2006), 77-101, doi: 10.1191/1478088706qp0630a, 79.

62 Nicole Cohen. "Cultural Work as a Site of Struggle: Freelancers and Exploitation", *tripleC* 10(2): 141-155. (2012) URL: <https://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article/view/384>.

63 Pawel Popiel. "'Boundaryless' in the creative economy: assessing freelancing on Upwork", *Critical Studies in Media Communication*, 34:3, pp. 220-233, (2017) doi: 10.1080/15295036.2017.128261.

64 David Hesmondhalgh y Sarah Baker. *Creative labour: Media work in three cultural industries* (Londres y New York: Routledge, 2011): 50.

65 Scharff, "The Psychic Life of Neoliberalism", 113.

Análisis

Incertidumbre, dependencia
y reputación en plataformas privadas

Para los ilustradores *freelance* en Instagram, el uso instrumental de la plataforma dirigido a la adquisición de una reputación profesional a través de técnicas de *self-branding* parece haberse convertido en una actividad ordinaria. Al preguntar cómo habían llegado a Instagram, los participantes nombraron el deseo de darse a conocer y la necesidad de encontrar trabajo como sus principales razones para involucrarse profesionalmente con la plataforma. En ambas situaciones, dada su naturaleza visual y creciente popularidad, Instagram había emergido como la mejor opción para promocionarse. Mis entrevistados manejaban la plataforma como un portafolio que les permitía mostrar su trabajo, seguir a otros artistas, compartir su proceso, conectarse con posibles clientes, recibir retroalimentación y, sobre todo, construir un ‘nombre’ como ilustrador, es decir, una reputación. Natalia explicó:

Renuncié a la publicidad por esto. Dije: ‘Me voy a salir y voy a confiar más en lo que he creado hasta ahorita’, como que en mi nombre y sí, ha sido por Instagram. Una de las cosas que ha hecho Instagram es que yo me haya animado a renunciar a mi trabajo y a trabajar directamente con los clientes.

En promedio, los ilustradores *freelance* que entrevisté le atribuyeron más de la mitad de sus proyectos pagados a su presencia en Instagram, y esperaban obtener más beneficios — como vender mercadería, conseguir un acuerdo editorial o colaborar con marcas— a medida que seguían acumulando seguidores y ganando visibilidad en la plataforma. Una y otra vez, sus testimonios demostraron que la reputación, ahora tangible en las métricas de redes sociales, es el aspecto más importante de su marca personal y un atributo esencial a la hora de asegurar trabajo en una economía *freelance*. Esto su-

giere que las prácticas informales de contratación basadas en la reputación siguen firmemente instaladas en la esfera digital e incluso parecen haberse organizado alrededor de Instagram en específico. Mientras que Gandini, Duffy y Pruchniewska han sugerido que los *freelancers* y pequeños emprendedores movilizan estratégicamente sus reputaciones profesionales a través de varias redes sociales,⁶⁶⁻⁶⁷ los ilustradores que entrevisté habían concentrado sus esfuerzos exclusivamente en Instagram. Algunos la describieron como el ‘centro’ de su vida profesional (Rocío), la plataforma a la que le dan ‘más importancia’ (Carlos), y de forma más problemática, la plataforma en la que habían invertido dinero para aprender a usarla ‘adecuadamente’ (Luisa). Según Gabriela, una ilustradora emergente, no tener una cuenta de Instagram simplemente sería un ‘autoboicot’. Leonora, ilustradora famosa con varios libros publicados, explicó:

Yo pienso que, si no estoy ahí, no tengo más trabajo. Me da la impresión de que estamos todos un poquito muy cautivos ahí. Muchos de los encargos que recibo vienen de Instagram. Entonces sí, no me arriesgaría [a no tener una cuenta].

Adquirir una reputación a través de la autopromoción siempre ha sido la ‘norma’ y motivo de exclusiones en el sector creativo.⁶⁸⁻⁶⁹ En redes sociales, también, una presencia digital robusta es un indicador de valor.⁷⁰ Sin embargo, el rol central que mis entrevistados le otorgaron a Instagram en la adquisición de esta reputación permite vincular la falta de presencia en esta plataforma con una potencial marginalización del ámbito de las artes visuales. Usar Instagram, en otras palabras, se ha instalado como una actividad obligatoria para el desarrollo profesional en el sector artístico, en particular para ilustradores

66 Gandini, “Digital work”.

67 Duffy y Pruchniewska, “Gender and self-enterprise...”.

68 McRobbie, *Be Creative*.

69 Ursell, “Television production...”.

70 Gandini. “Digital work”, 129.

emergentes. Guido, por ejemplo, comentó sin reparos: «Yo les digo: ‘Abre tu Instagram, promociona tu producto, porque hoy en día si no lo tienes, lamentablemente, no eres nadie’». En la misma línea, Victoria, dijo:

En el ámbito creativo está tan incorporada la red social que también empiezas a sentir que no puedes aislarte demasiado ni por tanto tiempo porque no quieres que tenga un impacto negativo en tu movimiento profesional.

El establecimiento de plataformas privadas como intermediarios obligatorios en el proceso de búsqueda de trabajo en las escenas creativas implica riesgos considerables para los artistas visuales. A medida que los ilustradores concentran sus esfuerzos en cultivar sus reputaciones en la plataforma y empiezan a canalizar todas sus interacciones profesionales a través de ella, el ‘respaldo’ de otras redes sociales pierde fuerza y la figura más establecida de la ‘página web’ es desplazada. Así, son empujados a desarrollar una fuerte dependencia de Instagram. Santiago me dijo: «Mi página web los clientes tampoco la ven tanto (...) Ahora ven tu Instagram, te mandan un mensaje, te piden el mail y ya».

De este modo, los artistas *freelance* en Instagram son individuos cuya reputación —un atributo esencial para su desarrollo profesional— parece ser específica o ‘nativa’ de Instagram, en lo que Marwick previamente ha llamado *Instafame* o ‘Instafama’.⁷¹ Sin embargo, esta especificidad ha colocado sus reputaciones en una situación de profunda inseguridad. Sin excepciones, todos mis entrevistados reconocieron que temían qué pasaría con sus oportunidades de trabajo y portafolios si Instagram dejara de funcionar. Sus preocupaciones evidenciaron no solo su alta dependencia y bajas expectativas sobre la estabilidad de la plataforma, sino las

71 Alice Marwick. “Instafame: Luxury Selfies in the Attention Economy”, *Public Culture*, 27:1. (2015) doi: 10.1215/08992363-2798379.

desventajas de su ‘trabajo de esperanza’,⁷² por el que nadie toma responsabilidad. Como Natalia dijo: «Es una aplicación que en cualquier momento puede dejar de estar de moda, y nada. Y si la retiran, todo lo que hayas construido ahí también, chao». Luisa lo puso así: «Yo estoy en los 2800 *followers*, pero esos 2800 *followers* no son míos, son de Instagram». Declaraciones como esta demuestran que los ilustradores están conscientes de que Instagram efectivamente es el propietario y tiene gran control sobre sus reputaciones profesionales. Bajo esta luz, las impresiones de Leonora sobre estar ‘cautivos’ en la plataforma son un testimonio poderoso de lo que significa ser una artista *freelance* en Instagram hoy.

A pesar de las narrativas de libertad y autodeterminación en las que tanto el *self-branding* como el trabajo creativo han sido predicados, la adquisición de reputación en redes sociales no libera a los practicantes de dinámicas jerárquicas ni parece permitir que los individuos tomen control sobre contextos de incertidumbre, como algunos han sugerido.⁷³ De hecho, se podría argumentar que la incorporación de plataformas volátiles, como Instagram, en la búsqueda de oportunidades laborales ha acentuado el sentimiento de incertidumbre entre los trabajadores creativos. Sin embargo, en una demostración de la tolerancia ejemplar que caracteriza a los trabajadores *freelance*,⁷⁴ mis entrevistados parecían resignados ante esta inseguridad y estaban dispuestos a moverse ‘con los tiempos y las tecnologías’, como Luisa dijo, en caso de que Instagram desapareciera. Guido elaboró:

La conclusión a la que he llegado es que tendría que irme a otra plataforma y empezar de cero. No dejaría de postear mi trabajo en internet, porque esto ya se convirtió en un estándar para las personas de esta era que saben que es importante promocionarse *online*.

72 Kuehn y Corrigan, “Hope labor”.

73 Ver Khamis, Ang y Welling, “Self-branding, ‘micro-celebrity’...”

74 Andrew Ross. “The New Geography of Work: Power to the Precarious?”, *Theory, Culture & Society*, Vol. 25(7–8): 31–49. (2008) doi: 10.1177/0263276408097795.

Siguiendo a Scharff, esta capacidad de adaptación desplaza la crítica social y, con ella, la necesidad de cambiar algo que no sea el individuo.⁷⁵ Así, a pesar de que los artistas se mueven en un contexto digital de incertidumbre exacerbada y se encuentran atrapados en una relación de poder asimétrica con Instagram, su reputación digital es su apuesta más segura por ahora. Lo suficientemente segura para proveer, al menos, un sentimiento pasajero de seguridad en vidas ya contingentes.

El manejo ‘adecuado’ de Instagram

Aunque los artistas *freelance* saben que las prácticas de *self-branding* en Instagram son un modelo inseguro de trabajo, muchos de mis entrevistados pensaban que, si manejaban la plataforma de forma ‘adecuada’, entonces esta de verdad podría traerles beneficios y oportunidades considerables, y permitirles ganarse la vida como *freelancers*. Su interpretación de lo que implicaba manejar Instagram ‘adecuadamente’ parecía girar alrededor de un único imperativo: ser constante. Felipe, ilustrador de moda, me dijo:

Cuando no saco ilustraciones, obviamente el *engagement* va para abajo y uno lo nota en *likes* o en *views*, pero también en que no hay gente que te esté escribiendo para hacer proyectos o cualquier cosa. Entonces, sí siento que cuanto más tiempo le dedicas, el algoritmo de Instagram también te favorece.

Alessandro Gandini ha descrito este impulso de participar constantemente en redes sociales como una forma obligatoria de sociabilidad, usualmente dirigida a subrayar la disponibilidad del trabajador ante posibles empleadores.⁷⁶ Sin embargo, el testimonio de Felipe sugiere que la socialidad obligatoria de los ilustradores —o el manejo ‘adecuado’ de Instagram— no está dirigida al mantenimiento de una reputación profesional frente

⁷⁵ Scharff, “The Psychic Life of Neoliberalism”, 113.

⁷⁶ Gandini, *The Reputation Economy*, 62.

a otros, sino a hacerse visibles ante el algoritmo de la plataforma en primer lugar. Rocío ejemplificó este punto:

Interactúo no solamente para generar una conversación y hacerlo más dinámico, sino también porque me funciona como herramienta para darle un poco más de fuerza a mi post. O sea, si Instagram detecta que hay interacciones en el post, entonces el algoritmo va a hacer que mucha más gente lo vea.

Taina Bucher ha teorizado los algoritmos como mecanismos disciplinarios que premian con alta visibilidad a los individuos que participan, se comunican e interactúan constantemente.⁷⁷ Este modo de gobernanza opera bajo lo que ella llama la «amenaza de la invisibilidad» o la posibilidad de no ser visto, un riesgo considerable para artistas *freelance* cuyas oportunidades laborales dependen de la visibilidad que adquieren en la plataforma. Por eso, dice Cotter, los usuarios que usan redes sociales por motivos de trabajo tratarán de descifrar cómo funcionan los algoritmos y desarrollarán tácticas para ganar visibilidad basándose en esas interpretaciones.⁷⁸ Jordan, ilustrador emergente, compartió su percepción:

Dejé de publicar 6 o 7 días y cuando hice una publicación me pareció extraño porque solo tuvo como 54 likes, y ahí sí dije: ‘Wow, es verdad que si dejas de publicar un tiempo ellos [Instagram] te dejan de dar visibilidad’.

Más allá de la precisión de sus interpretaciones, lo importante es que mis entrevistados modificaban sus comportamientos de acuerdo a esas teorías. Gabriela, por ejemplo, me dijo: «Me he creado la idea de que si dejo Instagram por algún tiempo perderé seguidores y oportunidades de trabajo». Así mismo, San-

77 Taina Bucher. “Want to be on the top? Algorithmic power and the threat of invisibility on Facebook”, *New Media & Society*, 14 (7), (2012), 1164–1180. doi: 10.1177/1461444812440159.

78 Kelley Cotter. “Playing the visibility game: How digital influencers and algorithms negotiate influence on Instagram”, *New Media & Society*, 21(4), (2019). doi: 10.1177/1461444818815684, 908.

tiago añadió: «Es como una miniansiedad siempre presente, es como: ‘¿Ya subiste?’». Así, usar Instagram se ha instalado como una actividad ineludible en la agenda diaria de los ilustradores. Para todos, manejar sus cuentas era una ‘responsabilidad’ (Karina) o un ‘trabajo a medio tiempo’ (Victoria). A veces, incluso, sentían que estaban trabajando gratis, pero de todas formas se sometían a ello. Karina y Olga compartieron sus pensamientos:

Hubo un periodo en el que dije: ‘Si para trabajar de esto y para que la gente me vea, tengo que subir cosas todos los días a Instagram, bueno... y claro, sin que me paguen’. (Olga)

Siento que de verdad está súper naturalizado subir por lo menos dos publicaciones semanales, idealmente todos los días, y estar activa todo el tiempo porque sé que es algo que trae beneficios para mi trabajo y es lo que tengo que hacer no más. (Karina)

La tarea permanente de negociar visibilidad con la estructura algorítmica de la plataforma ha tenido un impacto notorio en los estados emocionales de mis entrevistados, quienes reportaron haber experimentado ansiedad, y notado una línea borrosa entre la vida y el trabajo. Aunque lidiar con estos sentimientos no es algo nuevo entre las personas que construyen una marca personal, parece que la carga emocional no está relacionada con la presión de mantener una ‘persona editada’ frente a otros, como ha propuesto Marwick,⁷⁹ sino con el tener que participar por atención y visibilidad en una plataforma saturada donde, a pesar de sus tácticas, mis entrevistados sentían que tenían poco control. El llamado a ‘hacerse visibles’ ha venido acompañado de la colonización de Instagram sobre nuevos aspectos de la vida de los ilustradores. Una y otra vez mis entrevistados explicaron cómo las Historias de Instagram — contenido que desaparece en 24 horas — había cambiado el régimen de atención en la plataforma. Para algunos, las Historias ofrecían una oportunidad para ‘ser más informal’ (Rocío)

⁷⁹ Marwick, *Status update*.

o para que ‘la gente conozca quién soy’ (Helena). Para otros, se habían convertido en una carga adicional. Carlos ofreció una versión matizada de esta función:

Las *stories* te permiten un día a día, mostrar un poco más de lo que tú eres. Eso es bueno y malo, porque también tiene una nueva exigencia de contenido. Todo el tiempo tienes que estar participando por la atención (...) De repente se vuelve muy complicado.

De este modo, siguiendo a Hearn⁸⁰ y Bucher,⁸¹ las Historias de Instagram podrían ser teorizadas como otra «tecnología de manejo de la identidad» que incentiva prácticas que producen alta cantidad de datos y que, por lo tanto, contribuyen al modelo de acumulación de las redes sociales. Victoria lo describió así: «Empiezas a estar un poco al servicio de esta tecnología en lugar de que sea al revés». Ahora, aunque la mayoría de los ilustradores estaban de acuerdo con que ser ‘estratégicos’ en Instagram era importante, aquellos que estaban intentando ‘crecer’ activamente parecían estar dispuestos a ir más allá y aprender a manejar Instagram como un ‘experto’. En línea con los hallazgos de Cotter sobre las prácticas de *influencers* en Instagram,⁸² muchos ilustradores reconocieron que era crucial aprender cómo funciona la plataforma, probar y perfeccionar sus conocimientos. Este llamado a estar en ‘constante aprendizaje’, como Rocío lo puso, es típico del sector creativo donde los *freelancers* siempre han tenido que estar al día no solo en las habilidades relacionadas a su ocupación, sino en las habilidades empresariales y de relaciones públicas requeridas para autopromocionarse efectivamente.⁸³⁻⁸⁴⁻⁸⁵ Hoy, sin embargo, la intermediación de tecnologías digitales en los procesos de bús-

80 Hearn, “Verified: Self-presentation...”.

81 Bucher, “Want to be on the top?”.

82 Cotter, “Playing the visibility game”.

83 McRobbie, *Be Creative*.

84 Gill, “Life is a pitch”.

85 George Morgan y Pariece Nelligan. “Labile labour: gender, flexibility and creative work”, *The Sociological Review*, 63(1_suppl), 66–83, (2015) doi: 10.1111/1467-954X.12241.

queda de trabajo demanda ‘dominar’ la plataforma y sus algoritmos, y ser capaz de optimizarlos en beneficio propio.⁸⁶ Para hacerlo, muchos de mis entrevistados habían dejado a un lado sus tácticas intuitivas y se habían inscrito en cursos pagados de marketing digital para Instagram, en un intento por tomar control sobre la plataforma, sobre sus métricas y, por lo tanto, pensaban, sobre sus oportunidades de trabajo. Rocío me dijo:

Hace poquito me metí a un curso (...) y en verdad me ha ayudado demasiado. Se llama ‘Maneja Instagram como experto’. En realidad, subestimamos el poder de las redes sociales porque pensamos que las sabemos manejar cuando en realidad hay demasiadas herramientas que van cambiando y que nunca hubiéramos sabido que existen (...) De hecho acabo de comprar otro curso.

Manejar Instagram como un experto o como ‘la plataforma te pide’, como Luisa lo puso, requiere que los usuarios se cambien a una ‘cuenta profesional’, una modalidad de uso basada en la instrumentalización y optimización de estadísticas sobre sus audiencias y contenido. Felipe describió este proceso:

Por ejemplo, yo sé que, si subo cosas al mediodía, el algoritmo me va a matar, o sea nadie me va a ver. Mis estadísticas me dicen que la gente ve mi trabajo el fin de semana, en la noche, entonces ahí voy a postear.

Sin embargo, tener una cuenta profesional también permite a los usuarios promocionar sus publicaciones utilizando las herramientas de publicidad pagada de la plataforma. En efecto, esta modalidad de uso había llevado a algunos de mis entrevistados a promocionar sus publicaciones, una situación que Santiago, Leonora y Carlos, todos ilustradores de largas trayectorias, condenaron. Leonora, por ejemplo, comentó: «Lo haces una vez y ya no hay vuelta atrás. [Instagram] es re policia: ‘Si no pagas, no se lo mostro a nadie’». Santiago estaba de acuerdo:

⁸⁶ Kushner, “The *freelance* translation...”, 1254.

Los *freelancers* están invirtiendo mucho dinero en mostrar su contenido (...) pero como no es orgánico vas a tener que empezar a publicitar todas tus publicaciones y eso les sirve más a ellos [Instagram] que a ti como ilustrador.

Así, movidos por la necesidad de ganarse la vida como *freelancers* adquiriendo una reputación y alta visibilidad en Instagram, los artistas visuales parecen haberse acoplado al manual de uso promovido por la plataforma. Algunos ilustradores, en especial aquellos que están al inicio de sus carreras, incurren en gastos adicionales al participar en lo que parece una industria emergente de marketing digital. Pero de forma crucial, algunos de ellos están pagando directamente a Instagram en un intento por tomar control sobre su visibilidad y reputación a través de publicidad pagada. Además de profundizar la precariedad de los artistas, esto constituye una nueva victoria para los propietarios de estas plataformas que han incorporado exitosamente las prácticas de *self-branding* en su modelo de negocio, cuando ya les estaba yendo bastante bien solo con los datos de sus usuarios.

Nuevas inequidades

Aunque pagar por publicidad e instrumentalizar estadísticas puede proveer a los ilustradores de un sentido de control sobre su visibilidad, algunos de mis entrevistados se habían rendido y concluido que la plataforma simplemente operaba de formas incomprensibles que estaban fuera de su control. Olga explicó:

Pusiste un dibujo que en los primeros 5 minutos te dieron 40 *likes*, entonces el algoritmo hace que le llegue a mucha gente más. Eso es lo no orgánico, lo menos democrático. Me parece un poco de mentiras eso de los *likes* y todo eso...

El testimonio de Olga captura la naturaleza problemática de la reputación digital a medida que se vuelve medible en redes sociales y 'fetichizada' como un indicador objetivo para evaluar a

los ilustradores *freelance*.⁸⁷ Como Hearn sostiene, la reputación digital en redes sociales depende de estrategias opacas y privatizadas de clasificación social que permanecen ocultas al público.⁸⁸ Además, las métricas de redes sociales son susceptibles a manipulación a través de publicidad pagada, sin mencionar que se derivan de interacciones viscerales con botones⁸⁹ y de que el uso de *software* automatizado para inflar estos números está en auge con la proliferación de bots y granjas de clics.⁹⁰ A pesar de todo esto, las métricas siguen influyendo en la toma de decisiones en el mundo fuera de línea. Todos mis entrevistados recordaron experiencias en las que se les había ofrecido —o negado— un proyecto en base a su número de seguidores. Gabriela explicó:

Hay ilustradores que los auspician marcas o se hacen parte de un mercado solo por tener muchos seguidores. En parte, tener seguidores y *likes* me ha servido para que me inviten a algunas colaboraciones. Pero en lo personal, es algo que cuestiono y no estoy de acuerdo con la validación que se le otorga.

Declaraciones como esta parecen confirmar la preocupación de Gandini sobre una potencial ‘algorocracia’ o uso poco crítico de indicadores numéricos en los procesos de búsqueda de trabajo en economías *freelance*.⁹¹ Asegurar un trabajo en este sector parece aún más inseguro y precario que la ‘meritocracia de relaciones públicas’ descrita por McRobbie para espacios fuera de línea.⁹² Aquí, en un ambiente en el que los algoritmos filtran y clasifican lo que se hace visible sin rendir cuentas,⁹³⁻⁹⁴ ni siquiera relaciones públicas efectivas —o un manejo ‘adecuado’ de Instagram— son garantía para conseguir un traba-

87 Gandini, *The Reputation Economy*, 81.

88 Hearn, “Verified: Self-presentation...”.

89 Van Dijck, *The Culture of Connectivity*, 13.

90 Faucher, *Social Capital Online*, 52.

91 Gandini, *The Reputation Economy*.

92 McRobbie, *Be Creative*.

93 Bucher, “Want to be on the top?”.

94 Hearn, “Verified: Self presentation...”.

jo. Además, las herramientas digitales y los conocimientos de marketing implicados en el manejo estratégico de la plataforma siguen constituyendo una ventaja frente a ilustradores que no tienen estas habilidades, produciendo nuevas inequidades, como Cotter ha sugerido, en la tarea de conseguir un trabajo en estas economías.⁹⁵ Luisa ejemplificó este punto al comparar sus habilidades con las de otros ilustradores en Instagram:

Obviamente son creativos, pero saben venderse mejor. Entonces, cuando uno conoce las posibilidades del marketing digital empiezas a leer Instagram no por qué tan buenos son en el oficio, sino en cómo se venden.

En su estudio de *freelancers*, Gandini identificó ‘el fin del CV’ y su reemplazo por la capacidad de crear y manejar una reputación dentro de un mercado de trabajo.⁹⁶ En el caso de los ilustradores en Instagram, las cualificaciones establecidas e incluso sus portafolios parecen importar poco al haber sido reemplazados por las métricas en sus cuentas. Aunque algunos de ellos estaban preocupados por esta dinámica, otros encuadraron la situación de forma distinta. Rocío me dijo:

Yo creo que sin Instagram no podría estar trabajando exclusivamente como ilustradora, porque al final es como mi ventana, es como mi diploma universitario. Siento que mi diploma universitario funciona menos que mi Instagram.

En la misma línea, Felipe se refirió a las métricas de Instagram como indicadores legítimos de valor: «Así tú digas: ‘Los números no me importan’, el número de *likes* está como haciendo legítimo tu trabajo, como que está siendo aceptado (...) Yo siento que es como un pago de cierta manera». Este respaldo a las métricas de redes sociales tiene consecuencias importantes y tal vez no deseadas para las condiciones laborales de los artistas

⁹⁵ Cotter, “Playing the visibility game”, 909.

⁹⁶ Gandini, *The Reputation Economy*, 90.

freelance. Siguiendo a Hearn, aprobar estas métricas, o abrazar el «sueño de la economía de la reputación», como ella lo llama, refuerza las ideologías de la meritocracia y emprendizaje que actúan para enmascarar la realidad precaria del trabajo flexible y desregulado.⁹⁷ De este modo, aunque los artistas *freelance* están siendo clasificados a discreción de una plataforma privada —y están recibiendo comisiones pagadas de acuerdo a esa clasificación—, su éxito actual en Instagram parecía ser suficiente para que consientan a este mecanismo. Como Felipe me dijo: «Lo que pasa es que hace un año el crecimiento que he tenido ha sido absurdo. Digamos que sí hubo un periodo de frustración, pero fue antes». Este testimonio demuestra cómo en sectores precarizados incluso un sentido temporal de autodeterminación es suficiente para anular cualquier recelo, desventaja e inequidad.⁹⁸

Conclusión

A pesar de la promesa de empoderamiento y éxito económico del *self-branding* en redes sociales, este artículo ha revelado tres formas en las que la situación de precariedad de ilustradores *freelance* se ha intensificado por la intermediación de Instagram y su ‘economía de la reputación digital’. Esto ha sucedido a medida que las prácticas y discursos alrededor del *self-branding* en redes sociales han sido cooptados por los dueños de las plataformas, incorporados en sus modelos de negocio y estructurados por sus funciones técnicas. En primer lugar, los artistas *freelance* han desarrollado una fuerte dependencia de la plataforma, adquiriendo reputaciones profesionales inseguras que son específicas de, y, por lo tanto, propiedad de Instagram. Simultáneamente, en un intento por tomar control sobre su visibilidad, los ilustradores se han acoplado a modos de participación desgastantes y costosos. Estar ‘siempre en línea’ y

97 Hearn, “Structuring feeling”, 435.

98 Banks, *The Politics of Cultural Work*, 55.

pagar por publicidad son algunas de las prácticas prescritas por Instagram, asociadas al manejo ‘adecuado’ de la plataforma. Este proceso, que involucra habilidades que no están disponibles para todos los ilustradores, ha acrecentado la desigualdad e informalidad en un mercado laboral donde las métricas opacas de redes sociales son abordadas como indicadores objetivos de reputación y valor.

A pesar de estas condiciones, los logros personales y el sentido de autonomía que mis entrevistados percibían en su involucramiento con la plataforma, parecen ser más importantes para ellos. Así, a medida que el éxito temporal en Instagram sedimenta la idea de que el trabajo *freelance* en Latinoamérica es un modelo sostenible de trabajo —como muchos ilustradores me dijeron—, los problemas estructurales del sector se vuelven secundarios, y necesidades urgentes como la organización de los trabajadores creativos parecen cada vez más lejanas. En este sentido, construir una marca personal en Instagram no solo es un modelo precario de trabajo, sino que es profundamente despolitizante. En países latinoamericanos, donde la inseguridad social caracteriza al sector creativo, esta situación es grave. Ciertamente, como Gill y Pratt sostienen, el individualismo continúa siendo la causa y el efecto de la falta de organización laboral y de la precariedad.⁹⁹ Pedro, ilustrador *freelance* de trayectoria, ilustró este punto con lucidez:

Esa idea de que sí se puede ser *freelance* porque en Instagram está todo bien es un poco peligrosa (...) Yo siento que donde hay que hacer hincapié es en materia por ejemplo mucho más de fondo. Una es la seguridad laboral de los trabajadores (...) Y siento que Instagram puede dar la idea de que esas cosas dan lo mismo, porque si tienes 50 mil seguidores y estás publicando todos los días, no importa lo demás.

Aunque respaldar la ‘economía de la reputación digital’ podría contribuir a la preservación de subjetividades individualistas

⁹⁹ Gill y Pratt, “In the Social Factory?”, 20.

en el sector creativo,¹⁰⁰ la sensación de autonomía que Instagram le confería a los ilustradores que entrevisté no debería ser reducida a una simple actitud ‘egoísta’. De hecho, como Ross sostiene, la autonomía es un objetivo crítico y la flexibilidad que supone es una demanda legítima de los trabajadores.¹⁰¹ Lo que sí debería ser cuestionado, sin embargo, son las condiciones a través de las cuales esta autonomía es alcanzada. Como este artículo ha demostrado, Instagram ciertamente no es el ambiente democrático de oportunidad igualitaria que promete ser, sino una plataforma altamente estructurada, optimizada para servir a sus propios intereses corporativos, perpetuando relaciones asimétricas de poder con y entre sus usuarios. En este punto, cabe señalar posibles direcciones para investigaciones futuras sobre trabajo *freelance* y *self-branding* en redes sociales.

Al hablar del trabajo independiente, por ejemplo, McRobbie ha argumentado que las ‘políticas laborales’ podrían no ser posibles cuando el trabajo no tiene un espacio fijo.¹⁰² Pero si los trabajadores *freelance* en efecto están ‘cautivos’ en Instagram, entonces la plataforma podría ser reconceptualizada como un ‘espacio de trabajo’ para el surgimiento de políticas laborales. Estudios futuros podrían investigar las políticas laborales o estrategias de resistencia a la precariedad en Instagram, en un giro necesario para reconocer el rol de los trabajadores — y de los usuarios — como agentes de cambio, una perspectiva que con frecuencia hace falta en los estudios sobre trabajo creativo y cultural.¹⁰³ Otro enfoque para futuras investigaciones podría ser la emergente industria de *coaching* en ‘marketing digital’ asociada a Instagram, con el propósito de determinar qué narrativas, intereses y usos preferentes de la plataforma están contemplados en estos programas, y cuáles podrían ser sus consecuencias para los trabajadores creativos.

100 Hearn, “Verified: Self-presentation...”.

101 Ross, “The New Geography of Work”, 38.

102 McRobbie, *Be Creative*.

103 Greig de Peuter & Nicole Cohen. “Emerging labour politics in creative industries”, en *The Routledge Companion to the Cultural Industries*, ed. por K. Oakley y J. O’Connor. (New York y Londres: Routledge, 2015), 305.

Sin duda, Instagram está cambiando y creciendo rápidamente y, a su paso, está transformando las condiciones laborales de los individuos que utilizan la plataforma para atraer oportunidades laborales. Los hallazgos presentados en este artículo dan cuenta de la complejidad de la situación laboral de los trabajadores creativos en Latinoamérica a medida que las redes sociales, sus modelos de negocio e infraestructuras empiezan a definir los procesos laborales en estos sectores. Las dimensiones digitales del trabajo creativo y cultural no pueden ser pasadas por alto.

Referencias bibliográficas

- Banks, Mark. *The Politics of Cultural Work*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Braun, Virginia y Victoria Clarke. “Using thematic analysis in psychology”, *Qualitative Research in Psychology*, 3:2, (2006), 77-101, doi: 10.1191/1478088706qp0630a.
- Brodsky, Julieta, Bárbara Negrón y Antonia Pössel. *El escenario del trabajador cultural en Chile*, Proyecto Trama, Observatorio de Políticas Culturales, 2014.
- Bryman, Alan. *Social Research Methods*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Bucher, Taina. “Want to be on the top? Algorithmic power and the threat of invisibility on Facebook”, *New Media & Society*, 14 (7), (2012) pp. 1164-1180. doi: 10.1177/1461444812440159.
- Buitrago, Pedro Felipe e Iván Duque. *The Orange Economy: An Infinite Opportunity*. New York: Inter-American Development Bank, 2013. URL: <https://publications.iadb.org/en/orange-economy-infinite-opportunity>.
- Cohen, Nicole. “Cultural Work as a Site of Struggle: Freelancers and Exploitation”, *tripleC* 10(2): 141-155. 2012. URL: <https://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article/view/384>.
- Connor, Bridget, Rosalind Gill and Stephanie Taylor. “Gender and Creative Labour”, *The Sociological Review*, 63(1_suppl), (2015), 1-22. doi: 10.1111/1467-954X.12237.

- Cotter, Kelley. "Playing the visibility game: How digital influencers and algorithms negotiate influence on Instagram", *New Media & Society*, 21(4), (2019), 895–913. doi: 10.1177/1461444818815684.
- de Peuter, Greig y Nicole Cohen. "Emerging labour politics in creative industries", en *The Routledge Companion to the Cultural Industries*, ed. por K. Oakley and J. O'Connor. New York and London: Routledge, 2015.
- Deuze, Mark. *Media Work*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Duffy, Brooke Erin y Urzula Pruchniewska. "Gender and self-entertainment in the social media age: a digital double bind", *Information, Communication & Society*, 20:6, 843–859, (2017). doi: 10.1080/1369118X.2017.1291703.
- Faucher, Kane X. *Social Capital Online: Alienation and Accumulation*. London: University of Westminster Press, 2018. doi: <https://doi.org/10.16997/book16>.
- Fuchs, Christian. *Digital Labour and Karl Marx*. New York: Routledge, 2014.
- Gandini, Alessandro. *The Reputation Economy: Understanding Knowledge Work in Digital Society*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- . "Digital work: Self-branding and social capital in the freelance knowledge economy", *Marketing Theory*, 16(1), (2016) pp. 123–141. doi: 10.1177/1470593115607942.
- Gill, Rosalind. "Life is a pitch: managing the self in new media work" en *Managing Media Work*, ed. por M. Deuze. London: Sage, 2010.
- Gill, Rosalind y Andy Pratt. "In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work". *Theory, Culture & Society*, Vol. 25(7–8) (2008): 1–30. doi: 10.1177/0263276408097794.
- Gill, Rosalind y Christina Scharff. "Introduction", en *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Editado por R. Gill and C. Scharff. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2011.
- Gillespie, Tarleton. "The politics of 'platforms'", *New Media & Society*, 12(3), (2010) pp. 347–364. doi: 10.1177/1461444809342738.
- Hearn, Alison. "'Meat, Mask, Burden': Probing the contours of the branded 'self'", *Journal of Consumer Culture*, 8(2), (2008) pp. 197–217. doi: 10.1177/1469540508090086.
- . "Structuring feeling: Web 2.0, online ranking and rating, and the digital 'reputation' economy", *ephemera* 10(3/4), (2010), 421–

438. URL: <http://www.ephemerajournal.org/contribution/structuring-feeling-web-20-online-ranking-and-rating-and-digital-%E2%80%98reputation%E2%80%99-economy>
- . “Verified: Self-presentation, identity management, and selfhood in the age of big data”, *Popular Communication*, 15:2, (2017), 62-77, doi: 10.1080/15405702.2016.1269909.
- Hesmondhalgh, David y Sarah Baker. “A very complicated version of freedom: Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries”, *Variant* 41, (2011). 34-38. URL: <http://www.variant.org.uk/41texts/complicated41.html>.
- . *Creative labour: Media work in three cultural industries*. Londres y New York: Routledge, 2011.
- Khamis, Susie, Lawrence Ang y Raymond Welling. “Self-branding, ‘micro-celebrity’ and the rise of Social Media Influencers”, *Celebrity Studies*, 8:2, (2017) 191-208, doi: 10.1080/19392397.2016.1218292.
- Kuehn, Kathleen y Thomas F. Corrigan. “Hope labor: The role of employment prospects in online social production”. *The Political Economy of Communication*, 1(1), 9-25. (2013) URL: <http://www.polecom.org/index.php/polecom/article/view/9>.
- Kushner, Scott. “The *freelance* translation machine: Algorithmic culture and the invisible industry”, *New Media & Society*, 15(8), (2013), 1241-1258. doi: 10.1177/1461444812469597.
- Lee, David. “Creative labour in the cultural industries”, *Sociopedia.isa*, (2013). URL: <http://www.sagepub.net/isa/resources/pdf/CreativeLabour.pdf>.
- Marwick, Alice. *Status update: Celebrity, publicity and branding in the social media age*. New Haven and London: Yale University Press, 2013.
- . “Instafame: Luxury Selfies in the Attention Economy”, *Public Culture*, 27:1, (2015) doi: 10.1215/08992363-2798379.
- McNair, Corey. “Social Network Users in Latin America 2018”, *eMarketer*, 25 septiembre (2018). URL: <https://www.emarketer.com/content/social-network-users-in-latin-america-2018>.
- McRobbie, Angela. *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press, 2016.
- Morgan, George y Pairece Nelligan. “Labile labour: gender, flexibility and creative work”, *The Sociological Review*, 63(1_suppl), (2015), 66-83, doi: 10.1111/1467-954X.12241.

- 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* (1), 4-35. Guayaquil: Universidad de las Artes - ILIA, 2020.
- Popiel, Pawel. “‘Boundaryless’ in the creative economy: assessing freelancing on Upwork”, en *Critical Studies in Media Communication*, 34:3, (2017), 220-233, doi: 10.1080/15295036.2017.128261.
- Ross, Andrew. “The New Geography of Work: Power to the Precarious?”, en *Theory, Culture & Society*, Vol. 25(7-8), (2008), 31-49. doi: 10.1177/0263276408097795.
- Scharff, Christina. “The Psychic Life of Neoliberalism: Mapping the Contours of Entrepreneurial Subjectivity”, *Theory, Culture & Society*, 33(6), (2016), 07-122. doi: 10.1177/0263276415590164.
- Sotelo, Adrián. “La precarización del trabajo: ¿premisas de la globalización?”, *Papeles de Población*, vol. 4, núm. 18, octubre-diciembre, (1998), 82-98.
- Ursell, Gillian. “Television production: issues of exploitation, commodification and subjectivity in UK television labour markets”, *Media, Culture & Society*, 22(6), (2000), 805-825. doi: 10.1177/016344300022006006.
- Van Dijck, José. *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Una
aproximación
sectorial:
el ecosistema libro

Tambos de Lectura del Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra: hacia la formalización de una ocupación laboral

Sebastián Concha

Coordinador de Talleres de Mediación Lectora
Organización de Estados Iberoamericanos - Ecuador
sebastian.concha@oeiecuador.org

Resumen

El objetivo de este artículo es describir el proceso de formación en promoción de lectura recibido por los mediadores del proyecto Tambos de Lectura del Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra. Para esto, se revisa la propuesta formativa, en cuanto a sus aspectos metodológicos y de contenido, impulsada por Fundalectura y mediada por la Organización de Estados Iberoamericanos; posteriormente, se alude a la instancia educativa en consideración de la recepción que tuvo en sus participantes. Se argumenta que estos últimos han adquirido las competencias que exige la institución del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador con base en sus saberes y vivencias previas, tanto personales como profesionales.

Palabras claves: promoción de lectura, mediación de lectura, proceso de formación, plan de lectura, política de lectura.

TITLE: Tambos de Lectura Project of National Reading Plan Jose de la Cuadra: towards the formalization of a job occupation

Abstract

The objective of this paper is to describe the training process in reading promotion received by the mediators of Tambos de Lectura Project of National Reading Plan José de la Cuadra. For this, the training proposal is reviewed, in terms of its me-

thodological and content aspects, promoted by Fundalectura and mediated by the Organization of Ibero-american States; subsequently, it was the educational programme in consideration of the reception it had on its participants. It is argued that the latter have acquired the competencies required by the institution of Ministry of Culture and Heritage of Ecuador based on their previous knowledge and experiences, both personal and professional.

Keywords: reading promotion, reading mediation, training process, national reading plan, national reading policy.

Introducción

La promoción de la lectura en Ecuador no es un fenómeno nuevo. Desde hace más de una década se han estado implementando varios proyectos, públicos y privados, que intentan generar vínculos significativos entre las personas y los libros. Esto, no a partir de una mera pretensión, sino a través de procesos que se estructuran con miras a una determinada planificación que obedece a objetivos concretos.

La Asociación Ecuatoriana del Libro Infantil y Juvenil - Girándula, organización sin fines de lucro, nació en 2006 con el fin de agrupar a todos los actores de la producción y difusión de la literatura para niños y jóvenes en el Ecuador.¹ A partir de la divulgación del trabajo de escritores, ilustradores, editoriales, librerías, bibliotecarios y promotores culturales, ha puesto en evidencia la importancia que tiene la mediación lectora no solo para la promoción de las creaciones literarias locales, sino también para la población en general.

Partiendo de la premisa de que la cultura escrita es una herramienta que permite a toda persona vincularse consigo misma y con los otros, Girándula dio inicio a una serie de instancias de diálogo sobre políticas para promover el libro y la lectura. En una de las ediciones de su evento insigne, la Maratón del Cuento, dieron vida al seminario internacional *Hacia la construcción de un Plan Nacional de Lectura en el Ecuador*. Realizado en 2015 con el apoyo del Ministerio de Cultura

¹ Girándula, "Quiénes somos", 2016.

y Patrimonio y la sede ecuatoriana de Flacso, se impulsaron una serie de diálogos en los que intervinieron importantes personalidades que se han dedicado a la reflexión académica del acto de leer desde la política pública, como Didier Álvarez, docente de la Escuela de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia; Bernardo Jaramillo, subdirector de Producción y Circulación del Libro de Cerlalc; Ángela Vásquez, directora general de Fomento a la Lectura de Conaculta de México; Constanza Mekis, en esos entonces directora de Bibliotecas del Ministerio de Educación de Chile; y Laura Szwarc, directora de Akántos, Argentina.²

En el afán de generar acciones sistemáticas a nivel nacional para la construcción de una sociedad lectora, hay que destacar la labor realizada por la *Campaña Eugenio Espejo*, que se ha esmerado por generar canales de circulación de literatura ecuatoriana a través de todo el país a costos económicos. Por otro lado, hay que resaltar el trabajo efectuado por organizaciones que nacen esencialmente de la sociedad civil, como *Yo Amo Leer* y *Picnic de Palabras*, que, por medio de la implementación de diversas estrategias lúdicas de animación y mediación lectora en terreno, democratizan los contenidos de los libros con toda la comunidad.

En el ámbito de lo público, es importante destacar el trabajo realizado por el Sistema Nacional de Bibliotecas (SINAB). En 2013, la desaparecida institución pública implementó un programa de talleres de escritura que estuvo a cargo de escritores, cronistas, periodistas y otros profesionales vinculados al ejercicio escritural, en varias escuelas fiscales del país a estudiantes de entre 13 y 17 años.

Otro proyecto público que se debe resaltar es el impulsado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio a través de la Dirección de Artes Literarias antes de la creación del Plan Nacional del Libro y la Lectura José de la Cuadra. A inicios de 2017, la institución implementó una serie de laboratorios de escritura creativa en siete provincias del país, que estaban cargo de me-

² Cerlalc, *Planes nacionales de lectura en Iberoamérica 2017: objetivos, logros y dificultades*, 7.

diadores oriundos de los respectivos lugares. Esta acción tenía como objetivo la formación de nuevos mediadores, con el afán de que, posteriormente, replicaran el proceso que ellos vivieron con las poblaciones de sus cantones.

Bajo el alero de estas iniciativas, y otras que no han sido mencionadas, se ha formado un importante número de promotores de lectura que continúan generando importantes vínculos entre la ciudadanía y los libros. En consideración de estos antecedentes, el Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra (PNPLLJC), creado por mandato del artículo 126 de la Ley Orgánica de Cultura, comienza, en el marco de una serie de acciones vinculadas a dinamizar la cadena productiva del libro, a idear un proyecto para promover el acto de leer como una forma de placer desde el trabajo directo con las comunidades que componen el país.

A finales de 2018 se celebró un encuentro que convocó a mediadores de lectura y personas vinculadas al mundo de la literatura y las artes. Su objetivo era dar inicio a un proceso de formación en promoción de lectura, liderado por Fundalectura y mediado por la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), de acuerdo a las exigencias del PNPLLJC. De esta forma se empezaba a vislumbrar el proyecto *Tambos de Lectura*, que daba vida a una de las grandes líneas de acción de la última institución mencionada:

Mediación lectora: comprende la formación y capacitación de personal encargado de motivar al público en el placer de la lectura (mediar, leer en voz alta, realizar talleres de creatividad literaria, etc.).³

El proceso de formación liderado por Fundalectura apostaba a entregar una serie de herramientas de promoción de lectura que devenía de la experiencia de más de 30 años de la institución ejecutando acciones de mediación, además de la reflexión

³ CERLALC, *Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra*, 51.

académica que sus expertos realizan constantemente sobre el tema. Sin embargo, partiendo de la premisa de que un programa de mediación depende del contexto en el que se ejecuta, el insumo fundamental debía ser la propia experiencia de los participantes.

En vista de esta problemática, el objetivo de este artículo es la descripción del proceso de formación en promoción de lectura recibido por los mediadores de los Tambos de Lectura impulsado por Fundalectura y mediado por la OEI. Para lograr esto, se hace alusión a los principales contenidos metodológicos y teóricos de la instancia educativa, en vista de la forma en que fueron recibidos por los mediadores que participaron en ella. Por lo último, se entrevistó a un número considerable de ellos con base en las siguientes preguntas:

- ¿Cómo ha contribuido el proceso de formación en promoción de lectura implementado por Fundalectura/OEI en tu ejercicio como mediador de lectura?
- ¿Cómo se ha vinculado el proceso de formación en promoción de la lectura implementado por Fundalectura/OEI con tus experiencias previas y tus estudios académicos?
- ¿Cómo tus experiencias previas y tu profesión han contribuido a tu quehacer en los Tambos de Lectura?

Las preguntas planteadas buscan indagar sobre la relación entre el proceso de formación en promoción de lectura impulsada por iniciativa del PNPLLJC y los mediadores de Tambos de Lectura considerando los siguientes aspectos: el primero tiene relación con la posibilidad de explorar las contribuciones generales de la instancia educativa en la praxis; el segundo, con la de examinar la forma en que se vinculó el proceso con las experiencias previas de los participantes; el último, con la de verificar cómo, luego de implementado el proceso, los participantes pudieron llevar a la práctica sus saberes previos en los Tambos.

Es importante mencionar que, de acuerdo a los hallazgos pesquisados, se argumenta que los participantes del mencionado proceso han adquirido las competencias que exige el trabajo en los Tambos de Lectura en consideración de sus propios saberes y experiencias.

Sobre los Tambos de Lectura y el proceso de formación de sus mediadores

Tambos de Lectura

Como el proceso formativo en promoción de lectura que se pretende estudiar tiene como fin último que sus participantes implementen acciones en estos espacios llamados Tambos de Lectura, es imprescindible entregar información sobre estos. En términos etimológicos, la palabra ‘tambo’ remite a aquellos espacios que, en los tiempos del imperio inca, servían como albergue a los caminantes que recorrían largas distancias entre una ciudad y otra. También, funcionaban como centros de acopio de alimentos y materiales básicos para enfrentar los periodos de escasez y conflicto.⁴ Teniendo en cuenta la realidad y las acciones que se implementan en los Tambos de Lectura, se podría afirmar que este último término sería un símil del descanso del viajero y de lo que le permite subsistir tanto en momentos de prosperidad como de crisis.

En la práctica, los Tambos de Lectura son espacios que tienen como objetivo generar vínculos significativos, mediante diferentes estrategias lúdicas, entre el acto de leer y las comunidades que habitan el Ecuador. Para su instalación, se han elegido lugares estratégicos por su ubicación geográfica y su capacidad para convocar a personas que han estado habitualmente relegadas de instancias lectoras. Entre los espacios que se han seleccionado situados en diferentes ciu-

⁴ John Hyslop, *The Inka Road System*, 275.

dades del país, se destacan bibliotecas, museos, casas culturales, aulas hospitalarias y centros de detención. Hay que resaltar que las alianzas generadas son esenciales, ya los lugares que albergan los Tambos brindan todas las condiciones materiales, en relación con la convocatoria de personas y adecuación de espacios, para que los mediadores encargados puedan ejecutar sus propuestas.

Desde marzo de 2019 están en funcionamiento 24 Tambos de Lectura en 9 provincias del país: Sucumbíos (1), Carchi (1), Imbabura (2), Pichincha (10), Tungurahua (2), Azuay (2), Loja (1), Guayas (3) y Manabí (2). A partir de diciembre de 2020 se comenzaron a implementar 15 nuevos Tambos en las siguientes provincias: Chimborazo (1), Napo (1), El Oro (Machala), Galápagos (1), Puyo (1), Manabí (2), Tungurahua (1), Guayas (2), Pichincha (2), Esmeraldas (1), Santo Domingo de los Tsáchilas (1) y Orellana (1). Como se puede inferir, las recientes aperturas apuestan por llegar a aquellos lugares del país que no habían sido beneficiados por el proyecto.

Considerando que la generación de un vínculo significativo entre un grupo de personas que no suele leer y la lectura no se logra de un día para otro, los mediadores a cargo de los Tambos deben planificar una serie de actividades con miras a establecer procesos a largo plazo que permita a los participantes, por un lado, dialogar entre ellos de manera constante y, por el otro, generar productos significativos para ellos mismos. Por lo mismo, las acciones realizadas por los mediadores se pueden categorizar en dos: unas dedicadas a públicos itinerantes y, otras, a aquel público que ya está cautivo.

Sin embargo, independiente de la itinerancia o permanencia del público de los Tambos de Lectura, las actividades están cruzadas por una serie de ideas que buscan que toda acción de mediación lectora permita la reflexión individual y comunitaria. Para entenderlas, se debe hacer alusión a cierta instancia del proceso formativo impulsado por Fundalectura y la OEI.

Proceso de formación de los mediadores de Tambos de Lectura

Como se refirió en la introducción del artículo, el proceso formativo se inicia a finales de 2018, cuando un grupo de expertos de Fundalectura realiza una visita al Ecuador para recabar información sobre cómo se debía plantear una propuesta educativa acorde al contexto. Ya en la marcha, la OEI y sus funcionarios encargados tenían el deber de cumplir con dos compromisos: 1) que los mediadores en formación actuaran en concordancia con las estrategias planteadas por Fundalectura y que, por su parte, la institución ofreciera recomendaciones concordantes con las prácticas que se estaban ejecutando; 2) sistematizar el proceso formativo con base en las experiencias generadas por los Tambos de Lectura para formar nuevos mediadores de lectura cuando fuese necesario.

Teniendo en cuenta lo dicho, en esta instancia se hace referencia a la propuesta formativa que elaboró la OEI con base en el diálogo que se fue generando entre el proceso gestado por Fundalectura y el trabajo realizado por los mediadores de Tambos de Lectura en sus respectivos espacios. Esta ya se puso en práctica en noviembre de 2020 con las personas que se harán cargo de los 15 nuevos Tambos, y fue guiada por 8 mediadores que fueron seleccionados por la capacidad que han demostrado tener para reflexionar sobre su propio ejercicio. Se ejecutó en 8 módulos de trabajo, que se traducen en 38 horas laborales, incluyendo los momentos de lectura personal y realización de evaluaciones.

Es esencial, antes de proceder a referenciar el proceso de formación en promoción de lectura, comprender que su metodología se ha creado en consideración de una serie de ideas transversales que centran cualquier instancia de enseñanza-aprendizaje en la experiencia del participante. Esto tiene por objetivo entregar la posibilidad a cada mediador de reflexionar y generar sus propios insumos con base en sus conocimientos y experiencias. Por lo tanto, la dinámica que guía la instancia educativa es la del laboratorio pedagógico.

Los laboratorios pedagógicos son instancias que tienen como objetivo generar las condiciones para que los participantes creen sus propias herramientas desde un crisol amplio de posibilidades.⁵ Se parte de la premisa de que, para que una acción de mediación lectora tenga incidencia, es fundamental que los asistentes puedan reflexionar sobre los objetivos de sus planteamientos y sobre cómo pueden ser ejecutados. Para esto, todas las actividades efectuadas en el marco del proceso son planificadas para incitar la deliberación tanto personal como colectiva en torno a un saber determinado.

A través de la dinámica presentada, los contenidos que atraviesan el proceso de formación son los siguientes: 1) promoción de lectura y sus estrategias, 2) literatura y promoción de lectura, 3) promoción de lectura y población vulnerable, 4) promoción de lectura e intergeneracionalidad, 5) promoción de lectura y cultura digital y 6) planeación de procesos. A continuación, se describe brevemente cada uno.

Promoción de lectura y sus estrategias

El objetivo de esta instancia es revisar los conceptos que surgen del ejercicio de la promoción de lectura. Se destacan los términos de promoción de lectura, mediación lectora, animación lectora, entre otros. Al mismo tiempo, se reflexiona sobre el acto de leer, partiendo de la idea de que su comprensión pasa por entender que sus sentidos están determinados por las prácticas y apropiaciones que devienen de diversos conceptos de representación.⁶ Por lo tanto, el mediador estaría sujeto al desafío de incitar a los lectores a plantear sus propias interpretaciones en discusión con las de sus semejantes.

A la luz de lo anterior, en el proceso formativo se proponen las siguientes estrategias, partiendo de la creencia de que

5 Milena Barquero, Alí Durán y Elvia Ureña, "Laboratorio Pedagógico: una respuesta a necesidades educativas", 2010, 168-179.

6 Alejandro Parada, "Cuando los lectores nos susurran: libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina", 2007, 107-112; y Manuel Romero, Radamés Linares y Zoia Rivera, "La lectura como práctica socio-cultural", 2017, 224-230.

son transversales a todo ejercicio de promoción de lectura: la lectura en voz alta, la autobiografía lectora, la conversación literaria, los espacios de lectura y mediación, la oralidad y, finalmente, la generación y circulación de contenidos.

Literatura y promoción de lectura

En esta sección se reflexiona sobre el proceso de selección de textos literarios para realizar actividades de mediación lectora de acuerdo con las particularidades de las comunidades con las que se trabaja. Para esto, se hace alusión, de manera transversal, al concepto de canon, poniendo énfasis en las categorías de literatura infantil y juvenil (comprendiendo que estos son los grupos etarios que se corresponden con la mayoría de los beneficiarios del proyecto). Se concluye que toda acción de mediación debe contemplar la utilización de material bibliográfico seleccionado en base a criterios amplios y diversos que consideren las características a través del diálogo constante.⁷ Finalmente, se arriesgan dos criterios, planteados por Gemma Lluch:⁸

- Diversidad textual: implica no cerrarse a ningún tipo de texto, independiente de su contenido y la forma en la que se manifiesta. Por lo mismo, se puede considerar la utilización de narrativas audiovisuales, como cortos cinematográficos. Al mismo tiempo, este criterio implica el uso de todos los géneros literarios posibles.
- Evitar la moralización: el promotor de lectura en ninguna circunstancia debe imponer su punto de vista, entregando una lección o enseñanza explícita. Tampoco se puede arrojar la facultad de solucionar un problema determinado; por lo tanto, debe seleccionar textos que muestren diferentes puntos de vista con respecto a cualquier tema, incluso los más difíciles (como la se-

7 Michelle Petit, *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*, 1999.

8 Gemma Lluch, "La necesidad de construir criterios para la selección de lectura (del aula y la biblioteca a las políticas públicas)", 2012.

paración de los padres, la muerte, la soledad, etc.). De esta manera, el lector puede reflexionar y elegir bajo su propia voluntad una determinada perspectiva.

Promoción de lectura y población vulnerable

En esta instancia se busca reflexionar sobre las potencialidades que tiene la cultura escrita y su promoción con personas vulnerables. Para esto se estudian dos conceptos: el de vulnerabilidad, entendido como una posición de desventaja que limita el ejercicio de las libertades y los derechos a partir de múltiples factores que solo pueden ser reconocidos en el diálogo directo con la persona en cuestión;⁹ y el de injusticia hermenéutica, definido como «la injusticia de que alguna parcela significativa de la experiencia social propia quede oculta a la comprensión colectiva debido a la marginación hermenéutica persistente y generalizada».¹⁰ A partir del diálogo con los términos mencionados, se espera que los participantes valoren la lectura literaria como una posibilidad de construcción de un espacio íntimo, independiente de la condición que le arroje la sociedad.¹¹

Promoción de lectura e intergeneracionalidad

La meta de esta instancia es reflexionar sobre las posibilidades que tiene la promoción de lectura en la generación de diálogos intersubjetivos, más allá del grupo etario al que pertenezcan los participantes. Para esto se repasan algunas nociones de infancia, juventud, adultez y tercera edad, partiendo de la premisa de que, independiente de sus particularidades, todos sus miembros inciden tanto en sus relaciones inmediatas como en el comportamiento de la sociedad.¹²

En esta instancia, considerando algunos planteamientos de Walter Benjamin, se hace especial énfasis en el concepto de

9 Ángela Orrego Cardona, “Ampliando la mirada frente a la vulnerabilidad”, 2011.

10 Miranda Fricker, *Injusticia epistémica*, 2017, 249.

11 Michelle Petit, “El derecho a la metáfora”, 2008, 131-143.

12 Juliana Fonseca, *Los jóvenes como agentes del desarrollo*, 2019.

niñez. Para el filósofo, la experiencia infantil se caracteriza por la capacidad de transmutar los objetos, otorgándole un uso diferente, incluso contrario, al que se le suele dar.¹³ A partir de esto, se exploran las diversas posibilidades que tiene la mediación lectora con niños y niñas.

Promoción de lectura y cultura digital

Entendiendo que es inevitable que los promotores de lectura se enfrenten al desafío que supone la evidente popularización del uso de las redes sociales, sobre todo en niños y adolescentes, en esta instancia se busca reflexionar sobre cómo la cultura digital se ha permeado en el lenguaje de la sociedad¹⁴ y, por lo tanto, cómo puede ser una herramienta para contextos de mediación lectora. Para esto, se indaga sobre los conceptos de red social y web 2.0;¹⁵ posteriormente, se entra en aquellas instancias cibernéticas en las que se difunde la cultura literaria, sobre todo desde el mundo de los jóvenes.¹⁶

Planeación de procesos

Para evitar que los mediadores determinen sus actividades en el Tambo de Lectura y su implementación sobredimensionando sus preconcepciones sobre las comunidades con las que van a trabajar, es imprescindible contar con una metodología que permita planificar acciones significativas con objetivos concretos para quienes van a ser, en teoría, sus beneficiarios. Por esto, se apela a la Investigación Acción Participativa, que se entiende como un proceso por el que los miembros de un grupo social recogen y analizan información mientras que, al mismo tiempo, actúan sobre los problemas que emergen con el propósito

13 Alejandro Fielbaum, "La filosofía de la infancia de Walter Benjamin", 2012, 69-80.

14 Melania Brenes Monge, "Promover el interés por la lectura, la comunicación y el desarrollo del lenguaje en ambientes de aprendizaje con el apoyo de tecnologías en la primera infancia", 2019, 74-88.

15 Juan José De Haro, "Redes sociales en educación", 2010, 203-217.

16 Gloria Durán y Nuria Esteban, "Estrategias dispersas en Red", 2017, 235-255.

de encontrarles una solución y, en consecuencia, generar una transformación positiva sobre el territorio.¹⁷

En cuanto a estrategias, se opta por la cartografía social, en la que se implementa una actividad de mapeo:

[...] que no es otra cosa que dibujar [colectivamente] la realidad, empezando por lo más simple para poco a poco ir creando un campo estructurado de relaciones que posibilita la traducción, a un mismo lenguaje, de todas las distintas versiones de la realidad que empiezan a ser subjetivamente compartidas.¹⁸

Finalmente, en esta sección se les describe a los participantes la dinámica burocrática del proyecto Tambos de Lectura, vinculada a los formatos de planificación y de entrega de informes.

Recepción de los mediadores
del proceso formativo en promoción de lectura

Ya realizada una breve descripción de la metodología del proceso formativo y cada uno de los contenidos que lo componen, es posible entrar a analizar cómo la instancia formativa fue recibida y aprehendida por sus participantes. Para esto, como ya se mencionó, se consultó a 10 personas, planteándoles 3 preguntas. A continuación, se procede, primero, a hacer un balance de las respuestas con base en cada interrogación y, segundo, una evaluación general de la información recabada.

¿Cómo ha contribuido el proceso de formación en promoción de lectura implementado por Fundalectura/OEI en tu ejercicio como mediador de lectura?

Frente a esta pregunta, todos los consultados destacaron que el proceso formativo les permitió vincularse con estrategias de planificación de programas de promoción de lectura desde la investigación constante sobre las comunidades con las que tra-

17 Daniel Selener, *Participatory action research and social change*, 1997.

18 Juan Herrera, "Cartografía social", 2008, 9.

bajaban. Por ejemplo, Ana Lucía Aulestia, del Tambo de Lectura del MUNA, destaca que se le brindaron los recursos para pensar en qué acciones implementar teniendo en cuenta la diversidad de realidades culturales que pueden estar contenidas en una determinada población.¹⁹ En la misma sintonía, Andrea Vélez, del Tambo de Lectura del área infantil de la Universidad de las Artes (Ría), indica que el éxito de una acción previamente planeada depende del análisis constante del contexto en el que se va a ejecutar.²⁰

Además de la idea de que el aprendizaje de la planificación devenía de diversas técnicas de investigación sobre los contextos de las comunidades, los entrevistados destacan que este tiene estrecha relación con la posibilidad que da el curso para reflexionar sobre aquello de lo que antes no se tenía conciencia. En este sentido, se subraya que el proceso formativo, en su afán de aludir constantemente a las experiencias personales de los participantes, permite que los saberes teóricos propuestos sean una incitación a pensar sobre el ejercicio de la mediación lectora a la luz de los conocimientos previos. Nardel Vera, del Tambo de Lectura del Hospital Psiquiátrico Julio Endara, avala la afirmación destacando que pudo hacerse consciente, en su proceso de aprendizaje, de aspectos que antes pasaba por alto en su quehacer como encargado de una biblioteca popular y como músico.²¹

Otra de las afirmaciones que se destacan de las respuestas entregadas tiene que ver con la idea de que el proceso formativo amplió el horizonte de la experiencia individual desde las actividades que promovían el diálogo entre todos los participantes. Por esto, Selene Loayza, del Tambo de Lectura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana – Núcleo Galápagos, asevera que los diferentes laboratorios fueron una posibilidad de reconocer, a

19 Ana Lucía Aulestia (socióloga por la Universidad Central del Ecuador y Magíster en Estudios de Género por la Universidad Técnica del Norte), en conversación con el autor, diciembre de 2020.

20 Paula Andrea Vélez (Bibliotecóloga de la Universidad de Antioquia), en conversación con el autor, diciembre de 2020.

21 Nardel Vera (Músico con estudios superiores en Filosofía), en conversación con el autor, diciembre de 2020.

través de las opiniones provenientes de los tutores y sus compañeros en formación, las diferentes potencialidades que tiene la promoción y la mediación de lectura.²²

Finalmente, otra idea que merece ser destacada es que el proceso formativo permitió demostrar que la cultura escrita tiene la capacidad de generar pensamiento crítico. En concordancia con lo dicho, Anthony Guerrero, del Tambo de Lectura del Museo y Centro Cultural Esmeraldas, destaca el potencial que tiene la práctica lectora para fortalecer la capacidad de las personas para reflexionar sobre su realidad social y personal.²³

¿Cómo se ha vinculado el proceso de formación en promoción de la lectura implementado por Fundalectura/OEI con tus experiencias previas y tus estudios académicos?

Los consultados respondieron a esta interrogante reafirmando algo que ya habían insinuado en sus respuestas a la pregunta anterior: que el proceso formativo les permitió reflexionar sobre aquellos aspectos que en sus labores educativas eran inconscientes. Ejemplo de esto es lo dicho por María Auxiliadora Vásquez, del Tambo de Lectura del Hospital IESS Durán, que afirma que en experiencia como mediadora de lectura antes del proyecto no había tenido la oportunidad de meditar sobre las técnicas que implementaba, pues jamás había reflexionado sobre los conceptos que de este ejercicio nacen, ya que su trabajo era esencialmente empírico.²⁴

Al igual que la mediadora mencionada, todos los consultados afirman que el proceso formativo los interpeló reiteradamente con respecto a sus experiencias, tanto en lo personal como en lo laboral, viéndose en la posibilidad de hacer consciente aquello que antes no lo era. Sin embargo, cada partici-

22 Selene Loayza (Psicóloga infantil de la Universidad Central del Ecuador y Magíster en Literatura Infantil y Juvenil por la Universidad Técnica Particular de Loja), en conversación con el autor, diciembre de 2020.

23 Anthony Guerrero (Estudiante de la Licenciatura en Literatura de la Universidad de las Artes), en conversación con el autor, diciembre de 2020.

24 María Auxiliadora Vásquez, estudiante de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes, en conversación con el autor, diciembre de 2020.

pante hace este ejercicio en concordancia con dos elementos: su propio saber y un determinado contenido de la propuesta de formación.

Por ejemplo, Yuliana Ortiz, del Tambo de Lectura del Hogar Infante-Juvenil Femenino, destaca que se vio interpelada por su trabajo gestionando eventos literarios en diferentes espacios,²⁵ por lo que se enfrenta, junto con sus compañeros de la instancia de formación, con la problemática de los espacios de lectura y mediación. Por su parte, Selene Loayza rescata que se vio en la exigencia de recordar sus labores con personas vulneradas y vulnerables,²⁶ por ende, se vincula con el tópico de la promoción de la lectura y la vulnerabilidad.

¿Cómo tus experiencias y tu profesión han contribuido a tu quehacer en los Tambos de Lectura?

En esta pregunta, todos los consultados entregaron respuestas diferentes, pues resaltaron sus experiencias profesionales anteriores en vínculo con las acciones que han estado implementando en los Tambos de Lectura. Se puede afirmar que el trabajo de mediación lectora en los Tambos se construye a partir de lo aprendido por los mediadores en sus entornos laborales y procesos formativos previos.

Por lo anterior, es importante destacar las palabras de Alexander Muñoz, del Tambo de Lectura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana - Núcleo Carchi, quien resalta que el espacio del que está a cargo ha tenido la oportunidad de poner en práctica las habilidades y conocimientos adquiridos durante 15 años de experiencia como escritor, gestor de talleres de escritura y editor independiente. Al mismo tiempo, enfatiza que el proceso formativo le permitió reforzar estas destrezas.²⁷

25 Yuliana Ortiz, estudiante de Literatura de la Universidad de las Artes, en conversación con el autor, diciembre de 2020.

26 Selene Loayza, psicóloga infantil de la Universidad Central del Ecuador y magíster en Literatura Infantil y Juvenil por la Universidad Técnica Particular de Loja, en conversación con el autor, diciembre de 2020.

27 Alexander Muñoz, escritor con estudios superiores en Filosofía, en conversación con el autor, diciembre de 2020.

En la misma línea, María Laura Rodríguez, a cargo del Tambo de Lectura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana – Núcleo Santo Domingo de los Tsáchilas, subraya que el proyecto le ha dado la posibilidad de vincular su conocimiento artístico, entendido como el manejo de múltiples lenguajes, con la promoción de la lectura y sus diversas estrategias.²⁸

Merece especial atención lo planteado por Aura Núñez, del Tambo de Lectura del Centro de Adolescentes Infractores de Conocoto, que resalta la importancia que han tenido sus saberes pedagógicos en sus acciones de promoción lectora. Pero, al mismo tiempo, evidencia que el proceso formativo le ha permitido comprender que la mediación implica librarse de algunos prejuicios que provienen del trabajo en el aula escolar y sus exigencias.²⁹

Finalmente, Ana Lucía Aulestia afirma que el trabajo en el Tambo de Lectura del MUNA le ha permitido no solo aplicar sus conocimientos como profesional de la sociología, sino también saciar su necesidad de comprender la realidad particular que se encierra en toda persona a través de ejercicios vinculados al acto de leer y escribir,³⁰ lo que resalta la importancia que tienen los vínculos emocionales en toda instancia de mediación lectora.

Balance general de las entrevistas

De acuerdo con la información obtenida en cada una de las entrevistas realizadas, es plausible sacar en limpio las siguientes ideas:

- Que el proceso formativo permite que los mediadores se hagan conscientes de sus experiencias previas a la luz del ejercicio de la promoción de lectura tanto en su dimensión práctica como teórica.

²⁸ María Laura Rodríguez, licenciada en Artes por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, en conversación con el autor, diciembre de 2020.

²⁹ Aura Núñez, Promotora de lectura con estudios superiores en Pedagogía, en conversación con el autor, diciembre de 2020.

³⁰ Ana Lucía Aulestia, socióloga por la Universidad Central del Ecuador y magíster en Estudios de Género por la Universidad Técnica del Norte, en conversación con el autor, diciembre de 2020.

- Que el proceso formativo, a través de diferentes actividades, promueve el diálogo entre todos los participantes, sean educandos o tutores. De esta manera, se amplía el horizonte de la experiencia individual y se avizoran nuevos escenarios de reflexión para la implementación de acciones.
- Que el proceso formativo permite que los mediadores reflexionen sobre la importancia que tiene la planeación de programas en consideración de los contextos particulares de las comunidades con las que se va a trabajar. Esto, a su vez, implica comprender que el ejercicio investigativo se debe realizar en todo momento y no solo cuando se está comenzando.
- Que el trabajo en los Tambos de Lectura implica un diálogo entre el conocimiento previo de los mediadores —sea laboral, académico o íntimo— y el ejercicio de la promoción de lectura en su dimensión tanto práctica como teórica.

Conclusiones

Puesto que el proceso formativo en promoción lectora analizado en este artículo se plantea desde una metodología que pretende incitar el diálogo entre los participantes a partir de sus propias experiencias, como ellos mismos resaltan en las entrevistas, es factible aseverar lo siguiente: que la instancia educativa aludida entrega las competencias necesarias para ser promotor de lectura en base a los saberes y vivencias previas, tanto personales como profesionales, de sus participantes.

Para avalar esta afirmación, es imprescindible aludir a ciertas ideas claves que se desprenden de las entrevistas. La primera es que dicho proceso permite hacer consciente aquello que antes no lo era, gracias a la comprensión de la promoción de la lectura en sus dimensiones práctica y teórica; la segunda es que se incita, por medio de diferentes actividades, al diálogo

entre educandos y tutores, dilatando el horizonte de la experiencia particular con la posibilidad de conocer otras; la tercera, es que entrega herramientas de planeación de procesos, vinculadas a la acción investigativa constante, que permiten la ejecución de programas con objetivos concretos en consideración de los contextos en que se realizan.

Un último elemento, que no puede ser omitido, es que el proceso formativo parte de la premisa de que el ejercicio de la promoción y la mediación lectora no se puede desligar de las experiencias previas, sean estas académicas, laborales e incluso íntimas. Por esta razón, en todas sus instancias se ha estimulado el diálogo entre los saberes individuales y las estrategias que tradicionalmente se han empleado en la tarea de generar vínculos entre lectores y libros.

Es permisible, por todo lo dicho, arriesgarse a afirmar que el PNPLLJC junto con la OEI están sentando las bases para la institucionalización de un ejercicio en el ámbito de la gestión cultural en el Ecuador: el de la promoción de la lectura. Y se basa la aseveración en la idea de que ambas instituciones han logrado, por un lado, conformar un grupo de personas con la capacidad de formar a nuevos mediadores de lectura y, por el otro, absorber una cantidad considerable de profesionales de diferentes áreas para trabajar en el proyecto Tambos de Lectura.

Se podría afirmar que la idea propuesta alude a algo que nada tiene de novedoso, puesto que han existido experiencias similares en el Ecuador. Sin embargo, si bien a los Tambos de Lectura aún les falta recorrer un largo camino para tener un alcance realmente nacional, el proyecto presenta como novedad la intención de tener capacidades instaladas para ejecutar procesos formativos en promoción lectora. Y se debe reiterar algo que este artículo se esmeró en demostrar: que la propuesta de formación se constituyó desde la reflexión teórica y práctica; por lo tanto, va más allá de la mera réplica de acciones y fórmulas.

Es importante señalar que, pese a sus innovaciones, el proyecto Tambos de Lectura y el proceso formativo que de él nació aún está en un estado incipiente, pues, entendiendo que

el ejercicio de la promoción lectora es parte de la gestión cultural, es posible afirmar que su proceso de formalización está en la fase en que quienes lo ejercen recién se están autorreconociendo como practicantes de una ocupación laboral más allá del encargo social que se despliega bajo la lógica del voluntariado.³¹

Por lo tanto, el primer desafío descansa en los mediadores de los Tambos de Lectura, y tiene que ver con la idea de consolidarse como grupo en términos de asociatividad. Esto implica generar redes con otras personas que estén fuera del proyecto con el objetivo de trabajar colaborativamente en planes para definir, promover, normalizar y legitimar la promoción de la lectura como ocupación laboral y, también, como profesión.

Por su parte, el PNPLLJC y la OEI, las instituciones que han liderado el proyecto, deben reforzar el trabajo realizado en el sentido de avanzar hacia el establecimiento de nuevas alianzas estratégicas con otras instituciones, sean públicas o privadas, que permitan ampliar las posibilidades de acción de los Tambos de Lectura. Al mismo tiempo, es imprescindible fortalecer el proceso formativo en promoción de lectura, entendiendo que es un insumo esencial para continuar creando nuevos Tambos y robusteciendo el trabajo de los que ya están funcionando. Lo último se podría hacer, por ejemplo, generando nexos con instituciones académicas.

Referencias bibliográficas

Barquero, Milena, Alí Durán y Elvia Ureña. 2010. "Laboratorio Pedagógico: una respuesta a necesidades educativas". *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales* 11 (20), 2010. 168-179.

Brenes Monge, Melania. "Promover el interés por la lectura, la comunicación y el desarrollo del lenguaje en ambientes de aprendizaje con el apoyo de tecnologías en la primera infancia". En *Lectura digi-*

³¹ José Luis Mariscal Orozco. "La triple construcción de la gestión cultural en Latinoamérica", 2015, 96-112.

- tal en la primera infancia*, editado por CERLALC. Bogotá: CERLALC, 2019. 74-88.
- De Haro, Juan José. “Redes sociales en educación”, en *Educación para la comunicación y la cooperación internacional*. Editado por Concepción Naval, Sonia Lara, Carolina Ugarte y Charo Sábada. Navarra: Publicaciones del Consejo Audiovisual de Navarra, 2010. 203-217.
- Durán, Gloria y Nuria Esteban. “Estrategias dispersas en Red”. En *¿Cómo leemos en la sociedad?: lectores, booktubers y prosumidores*, editado por Francisco Cruces y Gemma Lluch. España: Ariel, 2017. 235-255.
- CERLALC (Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe). *Planes nacionales de lectura en Iberoamérica 2017: objetivos, logros y dificultades*. Bogotá: CERLALC, 2017.
- CERLALC (Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe). *Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra*. Quito: CERLALC, 2017.
- Fielbaum, Alejandro. “La filosofía de la infancia de Walter Benjamin”. *Revista de Filosofía* 2012-2, 69-80.
- Fonseca, Juliana. *Los jóvenes como agentes del desarrollo*. Bogotá: Fundalectura, 2019.
- Fricter, Miranda. *Injusticia epistémica*. Barcelona: Herder, 2017.
- Girándula. “Quiénes somos”. 2016. <http://girandulaecuador.blogspot.com/p/direccionamiento-estrategico.html>
- Herrera, Juan. “Cartografía social”. 2008. <https://juanherrera.files.wordpress.com/2008/01/cartografia-social.pdf>.
- Hyslop, John. *The Inka Road System*. Orlando: Academic Press, 1984.
- Lluch, Gemma. “La necesidad de construir criterios para la selección de lectura (del aula y la biblioteca a las políticas públicas)”. Ponencia presentada en el *Seminario Internacional ¿Qué leer? ¿Cómo leer? Perspectivas sobre la lectura en la infancia*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 7 de diciembre, 2012.
- Mariscal Orozco, José Luis. “La triple construcción de la gestión cultural en Latinoamérica”. *Telos* 17 (1), 2015. 96-112.
- Orrego Cardona, Ángela María. “Ampliando la mirada frente a la vulnerabilidad”, 2011. <https://ridum.umanizales.edu.co/xmlui/bitstream/handle/20.500.12746/1233/Articulo%20Ampliando%20>

la%20mirada%20frente%20a%20la%20vulnerabilidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Parada, Alejandro. “Cuando los lectores nos susurran: libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina”. *Información, cultura y sociedad: revista del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas* 16, 2007. 107-112.

Petit, Michelle. *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Petit, Michelle. “El derecho a la metáfora”. *Signo&Seña* 19, 2008. 131-143.

Romero, Manuel, Radamés Linares y Zoia Rivera. “La lectura como práctica socio-cultural”. *Anales de investigación* 13 (12), 2017. 224-230.

Selener, Daniel. *Participatory action research and social change*. Nueva York: Cornell University Participatory Action Research Network, 1997.

Editoriales independientes, más allá de la pandemia

Damián de la Torre

Comunicador social

Mundo Diners

delatorreayora@gmail.com

Los libros van siendo el único lugar de la casa donde todavía se puede estar tranquilo.

Julio Cortázar

Resumen

Una vez revisados los *Resultados de la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y las culturas*, elaborado por la Universidad de las Artes y el Instituto Latinoamericano de Investigación, bajo la ejecución del Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, se detalla que un 7 % de los trabajadores de las artes y las culturas se encuentran dentro del apartado Artes literarias y publicaciones. El presente artículo aborda la labor de este sector, enfocado en las editoriales independientes, que en la actualidad son las que visibilizan el trabajo literario de nuestros autores y autoras, así como dan cabida a los nuevos novelistas, poetas, ensayistas. Se busca evidenciar la labor de estas editoriales, sus redes y los espacios para distribución, así como las precariedades del sector, considerando los problemas que se agudizaron durante la pandemia provocada por la COVID-19. De esta manera, se pretende dar un diagnóstico del sector editorial independiente que se desarrolla (titánicamente) en el país, más allá de la situación de 2020.

Palabras claves: editoriales, independientes, pandemia, economía, cultura, literatura, libros.

TITLE: Independent publishers, beyond the pandemic

Abstract

After reviewing the results of the survey on working conditions of workers in the arts and culture, prepared by the University of the Arts and the Latin American Research Institute, under the execution of the Observatory of Policies and Economics of Cul-

ture, it is detailed that 7 % of workers in the arts and culture are in the literary arts and publishing sector. This article addresses the work of this sector, focusing on independent publishing houses, which are currently the ones that make visible the literary work of our authors, as well as give space to new novelists, poets, essayists. The aim is to highlight the work of these publishers, their networks and spaces for distribution, as well as the precariousness of the sector, considering the problems that worsened during the pandemic caused by COVID-19. In this way, the aim is to provide a diagnosis of the independent publishing sector that is developing (titanically) in the country, beyond the situation of 2020.

Keywords: publishers, independent, pandemic, economy, culture, literature, books.

Contexto económico y situación de los libros independientes

Sin los libros nuestro mundo estaría lleno de rumores. La palabra escrita le hace frente a los mismos, aún en épocas donde los mensajes de texto y de WhatsApp ganan terreno y son parte de nuestras lecturas —y hasta se transforman en las nuevas narrativas—. Los libros se convierten en ese espacio donde encontramos un sentido más profundo, menos superficial.

Tienes un libro en tus manos. Lo vas a leer. Pero, ¿te has preguntado todo lo que implica el que puedas leerlo? Publicar un libro representa todo un proceso de trabajo que va más allá de la escritura: la edición y corrección del texto, diseñar el libro, maquetarlo y crear su portada. A esto hay que sumarle la impresión, distribución y promoción para poder venderlo. Un libro engloba una serie de labores para que puedas adquirirlo y llegue a tus manos. ¿Y si ese libro es de un autor ecuatoriano? ¿Y si ese libro es un trabajo de una editorial independiente? Si bien existe un reconocimiento internacional y títulos de autoras y autores ecuatorianos se publican con mayor frecuencia en sellos extranjeros, las editoriales independientes ecuatorianas son la vitrina para conocer lo que se realiza en nuestro campo literario. Curiosamente, quienes se dedican a este rubro no reciben las condiciones adecuadas en el plano económico. Este sector ha evidenciado una falta de políticas para

su protección y dinámicas económicas acordes a la labor que ejecutan y que responden al arte y la cultura. Una realidad que supera la crisis actual como consecuencia de la pandemia producto del coronavirus.

Entre mayo y junio de 2020, alrededor de 700 000 ecuatorianos perdieron su trabajo (o han dejado de tener un trabajo adecuado). Esto, según la *Encuesta Nacional de Empleo, Desempleo y Subempleo (Enemdu)*, la cual también revela que 3 900 000 personas se encuentran en las categorías de subempleo y ‘otro empleo no pleno’, lo que representa que el 53 % de la Población Económicamente Activa (PEA) no vive dentro de las mejores condiciones laborales. Esto durante los primeros y más críticos meses de la pandemia.

Ya considerando el cierre anual (diciembre 2020), en marzo de 2021 el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social (INEC) presentó unos nuevos resultados de la Enemdu, en los cuales se señala que el 30,8 % de los trabajadores tenía un empleo adecuado, develando un deterioro del mercado laboral, lo cual ya arrastraba Ecuador y se agravó por la pandemia. Para diciembre de 2019, el 38,8 % de la población en edad de trabajar contaba con un empleo adecuado, es decir, hubo una caída de ocho puntos porcentuales. Para que se entienda mejor: al cierre de 2019 había 3.1 millones de trabajadores con un empleo adecuado; para diciembre 2020 hubo 2.4 millones. Tan solo dos de 10 personas contaban con un empleo adecuado (trabajan 40 horas a la semana y reciben, por lo menos, el salario básico: USD 400 mensuales). También, los indicadores de pobreza en Ecuador resultaron alarmantes al cierre de 2020. La pobreza se ubicó en el 32,4 % de la población en diciembre de 2020, mientras que en diciembre de 2019 fue de 25 %; y la pobreza extrema subió de 8,9 % al 14,9 %.

Esta situación también se refleja en el sector cultural, tal como lo indican los *Resultados de la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura*, expuestos por el Observatorio de Políticas Culturales de la Universidad de las Artes de Ecuador, donde el 84 % de los consultados (2508) afir-

man que las condiciones laborales se han modificado durante la pandemia, periodo que tan solo agrava la crisis dentro de lo cultural, considerando que tan solo el 28 % de los trabajadores culturales aseguran tener estabilidad en los ingresos de los últimos tres años (ganar entre USD 400 y USD 750). El resto presenta una inestabilidad que en su peor año de ingresos —en lo cultural— no llega ni al salario básico unificado (USD 400). Además, el 26,35 % de los trabajadores culturales, en la actualidad, se encuentra realizando actividades sin percibir remuneración alguna, con la expectativa de recibir un pago en el futuro, un futuro que implica otro año pandémico.

Dentro de las disciplinas artísticas, el 7 % de los trabajadores culturales se encuentra en las artes literarias, narrativas y de producción editorial, donde se ubican las editoriales independientes. Quienes participan en las mismas deben realizar otras actividades para sostener sus proyectos.

El pluriempleo, es decir, el desempeño de una misma persona en dos o más actividades, es la realidad que viven quienes trabajan dentro de las editoriales independientes ecuatorianas; sin contar que, muchas veces, realizan varias actividades dentro de la propia editorial.

Pulpos para generar cultura

La condición de pluriempleo en el sector cultural tan solo evidencia la desprotección del sector. Ningún área del entorno cultural escapa de esta práctica, pues el trabajo que ejecutan quienes apuestan por los libros publicados en editoriales independientes no son la excepción. Trece gestores independientes, entre fundadores, directores o editores, fueron consultados acerca de las actividades que realizan. Tan solo una persona indica que trabaja de lleno en su editorial (César Salazar, de Editorial El Fakir, quien también emprende un nuevo sello editorial, Siamesa Editora). El resto señala que no puede estar ‘de cabeza’ en sus labores editoriales y, para ello, debe bus-

car otras fuentes de ingresos económicos, los cuales no solo les permite subsistir, sino que esas otras actividades permiten que sus proyectos editoriales sigan vivos: se transforman en sujetos-pulpo, en trabajadores-orquesta.

Lucía Moscoso Rivera, editora de Mecánica Giratoria, es Responsable de Desarrollo de Babelio, una red de lectores en España; César Chávez, director de Tiresias Ediciones, es el bibliotecario del Centro Cultural Benjamín Carrión, en Quito; María Paulina Briones, directora de Cadáver Exquisito Ediciones, se divide entre la docencia y su labor de librera en La Casa Morada; Santiago Peña Bossano, editor de Cactus Pink, debe realizar talleres de Creación Literaria; Kevin Cuadrado, director de Bichito Editores, realiza diversas labores en gestión cultural, además de la escritura; Roger Ycaza, cofundador de Deiday-vuelta, se dedica a la ilustración y a la música; Germán Gacio Baquiola, director editorial de La Caída, se desempeña como librero y gestor cultural; Xavier Oquendo Troncoso, director de El Ángel Editor, se dedica a la docencia; Andrés Cadena, cofundador, editor y corrector de La Caracola Editores, realiza talleres de escritura, da clases ocasionalmente y revisa y corrige textos en otras editoriales; Aleyda Quevedo Rojas, coordinadora editorial y coeditora de Ediciones La Línea Imaginaria y La Castalia, es consultora de temas relacionados a comunicación, arte, cultura y educación universitaria; Verónica Vacas, editora de Eufonía Ediciones, debe trabajar como correctora de estilo y editora independiente; Romina Muñoz, fundadora y editora de Festina Lente, se dedica a la docencia, es investigadora y dirige el espacio cultura Media Agua. A estas personas, quienes fueron consultadas a través de una encuesta, se suma Fausto Rivera, editor de Severo Editorial, con quien se realizó una entrevista.

Si se lee con atención, sus actividades paralelas —sus tentáculos o instrumentos al ser sujetos orquesta— están ligados al área cultural. Esto resulta preocupante cuando los *Resultados de la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura* determinan que el 71,33 % de los trabajadores de la cultura muestran una inestabilidad de ingresos durante

los últimos tres años; es decir, una línea temporal que rebasa al 2020 pandémico, y que además devela que siete de cada 10 trabajadores de la cultura laborarían en actividades donde la precariedad es una contante.

Al ser consultados sobre un promedio mensual de ingresos tan solo referido a su labor editorial, el 58,3 % de los consultados aseguró recibir un monto menor a USD 200 mensuales. Por su parte, el 33,3 % recibe entre USD 200 y USD 399. Es decir, el 91,6 % de los consultados recibe menos del salario básico unificado por su actividad dentro de las editoriales independientes.

La espiral de la pandemia

No caben líneas ascendentes ni descendentes al referirse a la situación económica de las editoriales independientes. Cabe una línea que da vueltas indefinidas alrededor de un punto: precariedad. La pandemia solo evidencia —y (re)confirma— la espiral que envuelve al sector cultural y artístico: la deuda que como sociedad se tiene con estas actividades en Ecuador. ¿Qué sucede con las editoriales independientes en medio de una pandemia que sobrepasa lo médico? ¿Qué sucede con las editoriales independientes en medio de la pandemia y un distanciamiento social que va más allá del coronavirus?

En términos generales, y considerando los datos de los *Resultados de la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura*, el 84 % de los trabajadores de la cultura cambiaron su forma de trabajar durante la cuarentena. El 72 % tiene la percepción de que el impacto en los ingresos es definitivo en la afectación de sus negocios. En cuanto a la percepción de pérdida de ingresos culturales para el período del 15 de marzo al 30 de abril de 2020, la media es de USD 600. Por su parte, el 47,25 % de los consultados asegura que su situación económica en 2019, en relación con 2015, es peor. La principal dificultad del sector durante los últimos cinco años estaría ligada a las normativas de incentivos y fomento a la cultura (41 %), las mismas que no se-

rían las más adecuadas. Otras problemáticas serían que producir cultura en Ecuador es cada vez más costoso (27 %) y que los públicos prefieren ofertas culturales extranjeras (15 %), entre otras dificultades que completan la totalidad del universo.

Ante esta situación, cabe reflexionar que dentro de las normativas de incentivos y fomento a la cultura priman los fondos concursables que, si bien permiten a los artistas y gestores culturales desarrollar sus proyectos, han terminado limitando los procesos y consecuciones de políticas culturales, que empiecen dotando el valor de las actividades culturales y artísticas empezando por concebir a las mismas dentro de términos de profesionalización, lo cual va más allá de un título universitario, pues implica entender que estas actividades involucran un profesionalismo que debe ser retribuido, contar con un seguro y no pasar por procesos burocráticos. Si bien el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC) significa un avance, aún no termina por aliviar las problemáticas tributarias y de seguridad social del sector: hasta diciembre de 2019 se encontraban 9369 personas registradas y de ellas un poco más de 100 contaban con seguro social; en la actualidad hay alrededor de 15 000 inscritos. De hecho, resulta inconcebible que muchas personas ligadas a la cultura reciban el calificativo de ‘microempresario’ para ser parte de nuevos tributos. Pero el problema va más allá. Al inicio de la pandemia surgió la iniciativa “Desde mi casa”, que buscaba hacerle frente a la crisis —que se ahondaba aún más— en el sector cultural, sobre todo al apoyar a los artistas que se encontraban en un mayor estado de vulnerabilidad. El desprestigio a la misma partió desde la propia ciudadanía que, pese a palear la crisis con la oferta cultural y artística desde múltiples plataformas, se quejaba por pagar. Así, como contrapunto, surgió otra iniciativa de concienciación: “El arte también es trabajo. Y punto”. Se buscaba desde un decálogo reflexionar acerca de la situación real de los artistas y gestores culturales, quienes han sufrido un menosprecio profesional desde antes de la pandemia, como emplear a artistas sin pagar por sus presentaciones, no contar con políticas culturales (que van más allá de

excepciones en el cobro de impuestos e incentivos como fondos concursables), que el empleo adecuado no es privilegio de gestores ni artistas (generalmente, sus labores son temporales e intermitentes).

Para entender las problemáticas que enfrentan los trabajadores del arte en su profesionalización hay que recordar que existen diferentes tipos de economía que afectan al sector cultural, que no se centra solo en la monetaria, tal como lo explica Izaskun Echevarría, al analizar la sociología del arte desde Pierre Bourdieu. La economía monetaria constituye una parte de la cadena de valor, pues se debe considerar que el arte está determinado por las relaciones humanas. Es así como aparece la economía informal, que se basa en principios de reciprocidad y confianza y da paso a trabajos colaborativos; una práctica que podría resultar peligrosa al implementar modelos asistenciales desde lo público (recordemos que no se trata de ‘regalar pinceles’ sino que un conjunto de políticas dé la posibilidad de que el artista pueda adquirirlos). También aparece una economía simbólica, donde una obra, por su gran capital simbólico, puede adquirir otras obras de importante valor, algo que podría operar en la distancia a favor del artista, como aquel elemento separable en el tiempo. La interacción de estas economías da paso a una tríada que ofrece dos caminos: que los artistas y gestores culturales, para continuar con sus labores, deban realizar otras actividades económicas; y que si no existe una retribución económica sus labores culturales y artísticas dejarán de ser sus actividades principales a corto plazo.

En el inicio (fue) está el verbo, pero...

Mi abuelo, que en paz descansa, me regaló una edición de la *Égloga Trágica*, la novela de Gonzalo Zaldumbide, el 17 de febrero de 1996. Sé la fecha exacta porque, como era su costumbre, mi abuelo escribió y fechó una sentida dedicatoria manuscrita en la guarda anterior del libro... En ese entonces yo tenía 15 años y

vivía en un suburbio de Nueva York. Ahora, que vuelvo a leer estas palabras de mi abuelo, ni siquiera de su puño y letra sino de este soporte digital adonde las acabo de pasar a limpio, los sentimientos que hallo revoloteando dentro de mí son inexplicables.

La cita pertenece a *El nuevo Zaldumbide*, libro de Salvador Izquierdo que alcanzara el Premio Joaquín Gallegos Lara 2019, que otorga el Municipio de Quito. La obra fue publicada por Festina Lente, una editorial independiente. Ya que se señala a su autor y editorial, y este artículo responde a mostrar la situación de quienes trabajan en las editoriales independientes, cabe señalar que su diseño editorial estuvo a cargo de Adrián Balseca y la revisión de textos bajo Andrés Cadena (quien es uno de los fundadores de La Caracola, otra editorial independiente).

¿Qué quieren que haga? Tengo fuego en el corazón. Y me consumo, me consumo, me consumo. Soy irracional. El fuego hace un magnífico trabajo, me deja sin aliento. Puedo ser un idiota, un estúpido también, un pequeño salvaje; o quizás inmenso. Tampoco importa mucho. Ahora escribo estas líneas violentas, pero anoche fue un desastre. Anoche nos asaltaron con pistolas y cuchillos. Algo repugnante con los ladrones tocando a Catalina y con ganas de violarla en medio del Puente del Velero...

Así inicia *La piel es un veneno: Historia sucia de Guayaquil*, de Francisco Santana. La obra fue publicada por La Caída Editorial. La edición estuvo a cargo de Germán Gacio Baquiola y Alejo Hernández Puga, mientras que el diseño de tapa pertenece a David Atanasovski.

Llegamos a ese galpón con la noche colándose por las faldas y las mangas, salpicando babas que brillaban en medio de un entusiasmo incontenible. Las manos con olor a mentol y los ojos vibrando por una plenitud espesa. Sin sacarnos los patines, entramos y empezamos a bailar a modo frenético, queriendo abrazar eso que no se podía tocar ni nombrar, pero que derramaba

nuestra intimidad entre la multitud y el ruido... Nos sentíamos como un solo cuerpo —hueso, sangre y carne— que se desmembraba por instantes, para volver a unirse por la irremediable necesidad del tacto.

La escritora Gabriela Ponce arranca así su libro *Sanguínea*, con el cual nace como novelista —había incursionado antes en teatro y cuento— y también nace con esta publicación Severo Editorial. El diseño editorial estuvo a cargo de Adrián Balseca; la promoción cultural la hizo Nessa Terán; la corrección de estilo la realizó Andrea Torres Armas; la diagramación, Carlos Almeida Cueva y la edición, Fausto Rivera.

Cuando nací me pusieron un nombre y, cuando aprendí a entender mi nombre, me dijeron que era única. Y uno lo cree porque aprender a dudar de lo que se entiende cuesta mucho. Por ejemplo, yo entendí mi casa en el papel, mi forma de resbalar por el tobogán, de cabeza, estirando los brazos, las marcas de los dientes en las crayolas, los rectángulos de mis uñas mal cortadas... La verdad, la única en este desierto de repeticiones, es que mi nombre no es Gianella Silva: es Gianella Silva.

La cita pertenece a la introducción de *La desfiguración Silva*, de Mónica Ojeda, obra que fue publicada por primera vez en La Habana (2015) tras ganar el Premio ALBA Narrativa, y que contó con una edición ecuatoriana (más apegada al manuscrito original), publicada por Cadáver Exquisito, con edición de María Paulina Briones e ilustración de portada de Andrea Fernández. De la propia Ojeda, en 2015, bajo una coedición entre Rastro de la Iguana Ediciones y UArtes Ediciones, contando con la edición de Ernesto Carrión y el diseño de Isabel Mármol, se publicó el poemario *El ciclo de las piedras* (Premio de Poesía Desembarco), y así se daba a conocer a una de las autoras de mayor trascendencia internacional, quien por cierto continúa publicando con editoriales independientes nacionales y extranjeras (Candaya, Páginas de Espuma y Severo).

Se podría continuar con citas de publicaciones independientes, pero ¿por qué colocarlas en este artículo? Simple. Además de ejemplificar la calidad narrativa de los escritores y escritoras y de mostrar parte de las apuestas de las editoriales independientes ecuatorianas, se puede evidenciar que más allá del verbo (la palabra y su acción) hay toda una cadena de actividades que dan vida a un libro. A Sócrates, de quien por cierto no se tiene ningún vestigio escrito de su palabra, se le atribuye la explicación de que el lenguaje se distorsiona con el tiempo (cuánta distorsión habrá de sus palabras a siglos de pronunciarlas), pero, justamente, los libros son los objetos que permiten un mayor acercamiento fidedigno de la palabra y permiten contextualizar el lenguaje de una época. Entonces, queda clara la importancia de un libro, y por ello el valor de todos quienes dan paso a la publicación del mismo, y mucho más si no cuentan con las dinámicas necesarias y favorables para su aparición.

Realidad pandémica

Sobre las editoriales consultadas, en diciembre de 2020, El Fakir tiene cinco años de vida, su gerente y editor César Salazar recientemente ha apostado por un nuevo sello editorial, Siamesa, con menos de un año; Mecánica Giratoria tiene cinco años; Tiresias (3); Cadáver Exquisito (8); Cactus Pink (4); Bichito (4); Deidayvuelta (6); La Caída (7); El Ángel (15); La Caracola (8), considerando su apuesta por obras literarias, pues antes realizaba otro tipo de publicaciones; La Línea Imaginaria (de la cual se desprende la propuesta editorial digital La Castalia) tiene 25 años; Eufonía (3); Festina Lente (5), y Severo un año de existencia. Sus fundadores, con sus distintos cargos expuestos en el apartado *Pulpos para generar cultura* del presente artículo, llevan el mismo tiempo trabajando en sus propuestas. A excepción de Cactus Pink, todas las editoriales tienen al menos dos personas trabajando de lleno en su propuesta editorial. Dentro de las labores que ejecutan (edición, corrección, diseño, etc.), el 53,8 %

de los trabajadores cuenta con un rol específico, el 46,2 % tiene que hacer de todo dentro de la editorial; es decir, no solo son una especie de pulpo con otras actividades ajenas al entorno editorial, sino que son pulpos dentro de las mismas.

En cuanto a lo económico, el 61,5 % de los consultados perciben menos de USD 200 mensuales por su trabajo dentro de la editorial. El 30,8 % gana entre USD 400 y USD 600, mientras que el 7,7 % percibe más de USD 600. Nadie gana más de USD 900. Esto, aunque la gran mayoría le dedique más de 20 horas semanales. Esta situación se torna aún más compleja cuando la percepción de los editores independientes es que la situación ha empeorado durante la pandemia (77 %). Previo a esta, el 70 % opina que la venta de libros fue mejor, mientras que un 15 % sostiene que las ventas se mantienen iguales y el 15 % restante asegura que han mejorado. El 70 % también opina que había una mayor difusión en medios de comunicación sobre sus publicaciones. Esto considerando espacios de difusión cultural semanal como los entregados por Diario El Telégrafo con *Cartón Piedra* y Diario La Hora con *Revista Artes*, además de que ambos rotativos mantenían una sección cultural diaria en sus páginas. Con respecto a la acogida en librerías, tanto comerciales como independientes, las respuestas apuntan a que el 69 % reciben con la misma acogida antes y durante la pandemia, periodo en el que las publicaciones no cesaron. Mecánica Giratoria publicó dos libros, *Cadáver Exquisito* (3), *Cactus Pink* (4), Bichito Editores (1), *La Caída* (6), *El Ángel Editor* (20), *La Caracola* (3), *La Línea Imaginaria* (8, en versión digital y coedición con *La Castalia*), *Eufonía* (2), *Festina Lente* (4) y *Severo* (3).

¿Cómo mejorar la situación?

Para César Salazar se debe mejorar lo referente al marketing digital, aprovechando las plataformas que brinda Internet y las redes sociales, donde se puede comercializar de mejor manera los títulos propios a través de contenidos originales. Por su par-

te, Lucía Moscoso concentra su opinión en mejorar los puntos de distribución. César Chávez considera que es necesario:

[...] que se establezcan, desde el Estado, políticas de adquisición de libros para alimentar la red de bibliotecas públicas. Eso ayudaría mucho más que cualquier fondo asignable, pues se publicarían libros de autores ecuatorianos, se distribuirían en las bibliotecas, se ganarían lectores y las editoriales tendrían asegurados, por lo menos, la venta de un número regular de sus existencias.

María Paulina Briones considera que se deben fomentar políticas editoriales que contemplen subsidios, mientras que Santiago Peña apuesta por fomentar un porcentaje de venta y porcentaje en consignación a librerías, y que las bibliotecas compren un mínimo establecido de libros que permita aumentar el tiraje sin pérdida. Kevin Cuadrado, apelando a que pueden establecerse cuarentenas periódicas, considera la creación de un sistema de distribución bajo pedido, de entrega puerta a puerta, para tener acceso al libro físico sin salir de casa. Roger Ycaza, además de señalar la importancia de compras estatales y una mayor difusión desde los medios de comunicación, piensa que debe existir apertura para que los libros independientes puedan comercializarse en centros educativos. Verónica Vacas concuerda con sus colegas y piensa que estas acciones generarían una dinámica para incentivar/activar todo el mercado editorial.

Germán Gacio Baquiola expone que existen diversos modos de apoyar a las editoriales independientes, tanto desde instituciones públicas (fondos específicos, subsidios a costos de producción, planes desde el Ministerio de Educación, compras públicas, etc.), como también desde instituciones académicas a través de la coedición, o bien desde los medios de comunicación (mayor interés por la publicación y autores locales). Lo propio sostiene Xavier Oquendo Troncoso, quien enfatiza que el mayor apoyo debe provenir desde las instituciones culturales del país.

Andrés Cadena, entre todas estas acciones, considera que debería consolidarse una red de distribución de libros, comple-

mentada con una red de bibliotecas (e incluso librerías), que tengan alcance nacional.

Cuando existía el Sinab, se garantizaba una demanda mínima de ejemplares de los libros nacionales, así como una difusión de la producción editorial en muchas ciudades y provincias, lo que redundaba en una formación de lectores creciente.

Aleyda Quevedo recalca la importancia de fondos estatales y de empresas privadas «que apuesten por incentivos financieros para editoriales independientes que se comprometan a realizar curadurías de buenos libros de literatura, es decir, calidad en el contenido y en el diseño y modos creativos de ponerlos a circular».

Por su parte, Romina Muñoz considera que «se debe trabajar a largo plazo», donde la crítica jugaría un rol importante:

Se debe apuntar a sensibilizar a las personas con la producción local. A mirar con generosidad crítica (no complaciente) lo que se produce aquí, levantar cierta curiosidad por ello. Es un trabajo que debe venir de diferentes frentes y agentes de los medios de comunicación tradicionales y no tradicionales, de las instituciones pedagógicas formales y no formales, de las instituciones culturales, del consumo singular.

Fausto Rivera asegura que los fondos concursables resultan vitales, pero insiste en que las políticas públicas no pueden reducirse a estos procesos, ya que tan solo son el eslabón de la cadena en cuanto a publicar un libro. Considera que esta cadena debe continuar soldándose con un sistema nacional de bibliotecas que sirva como repositorio de la producción local, que además permita el acceso a la lectura de quienes no pueden comprar un libro. Otro eslabón sería un Plan Nacional de Lectura, que hasta el momento representa un modelo sin continuidad ni con los recursos económicos suficientes y adecuados. Además, resulta primordial una revisión de ma-

llas curriculares, tanto en instituciones públicas como privadas, donde se considere la incorporación de autoras y autores ecuatorianos, que en la actualidad publican en mayor medida con editoriales independientes.

Ante las tentativas de soluciones propuestas desde los propios editores independientes, se evidencia el abandono por parte del Estado, que ha sido incapaz de generar políticas que permitan mejores condiciones laborales, pero también mejores dinámicas para la distribución de estas propuestas editoriales que no solo dan paso a la ganancia del sector artístico literario, sino que fomentarían la lectura en la ciudadanía. Es loable que existan procesos de coedición entre estas editoriales, al igual que se publiquen coediciones con editoriales universitarias; siempre es saludable que exista una Asociación de Editores Independientes de Ecuador, así como redes como El Enjambre, en Quito, y La Colmena, en Guayaquil, pero estas deberían responder a una unión que implique un debate y propuestas para mejorar los procesos de edición y publicación de libros en Ecuador —que de hecho lo hacen—, pero no nacer como la respuesta ante la ausencia de políticas estatales y un abandono por parte de las autoridades.

Referencias bibliográficas

- Alfaro Rotondo, Santiago; Legonía Córdova Emilio. “Crecimiento con desigualdad: brechas y restos de la economía de las industrias culturales y creativas del Perú”. En *Las industrias culturales y creativas en Iberoamérica: evolución y perspectivas*. Coord. por Juan José Sánchez Balaguer, Santiago Arroyo Serrano, José Francisco Parra Azor, Antonio José Verdú Jover. Orihuela (Alicante): Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas, 2018.
- De la Vega, Paola. “Gestión Cultural y Despolitización: cuando nos llamaron gestores”. Revista *Index* (2) (2016): 96-102.
- González Sierra, Laura Catalina; Ruiz Quiroga, Rey David. *Economía Naranja en Colombia: el desafío de la propiedad intelectual*. Trabajo

- de grado en Administración de Negocios Internacionales. Bogotá: Universidad del Rosario, 2018.
- Izquierdo, Salvador. *El Nuevo Zaldumbide*. Quito: Festina Lente, 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 en Estudios de la Cultura. Mención en Políticas Culturales. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020
- Ojeda Franco, Mónica. *La desfiguración Silva*. Guayaquil: Cadáver Exquisito, 2017.
- Ponce, Gabriela. *Sanguínea*. Quito: Severo, 2019.
- Prada, Katrin; Vargas, Karen. *Economía naranja como potencializador de innovación en los proyectos de emprendimiento generados al interior del Programa de Finanzas y Comercio Internacional de la Universidad La Salle de Bogotá*. Trabajo de grado en Finanzas y Comercio Internacional. Bogotá: Universidad de la Salle, 2019.
- Santana, Francisco. *La piel es un veneno: Historia sucia de Guayaquil*. Cuenca: La Caída., 2019.
- Sztajnszrajber, Darío. *Filosofía en 11 frases*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- Zafra, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 2017.

Quito sin bibliotecas: Un antes y un después de la pandemia

Abril Altamirano

Escritora y periodista cultural

Abril07puce@gmail.com

Resumen:

No es novedad que la biblioteca pública sea una institución desvalorizada y olvidada por los organismos rectores de la cultura en Ecuador. En plena crisis sanitaria desatada por la pandemia de COVID-19, la reapertura de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo se promocionó como la consolidación de la Red de Bibliotecas, un paso urgente para democratizar y garantizar el acceso a la lectura a nivel nacional. No obstante, la situación de las bibliotecas continúa incierta. Tras un año de paralización por la pandemia, a esto se suman la desaparición del público y la reducción de presupuestos, lo cual genera la necesidad de reinventar las dinámicas en estos espacios. Este artículo pretende visibilizar la situación crítica en la que se encuentran las bibliotecas, a través de un acercamiento a sus protagonistas: los trabajadores culturales dedicados a la gestión bibliotecaria y la promoción lectora.

Palabras claves: biblioteca pública, Quito, biblioteca nacional, cultura, COVID-19.

TITLE: Quito without libraries: before and after the pandemics

Abstract

It is nothing new that public libraries are belittled and forgotten institutions by Ecuador's governing culture authorities. In the midst of the health crisis unleashed by the COVID-19 pandemic, the reopening of the Eugenio Espejo National Library was publicized as the consolidation of the National Library Network, an urgent step in order to democratize and guarantee access to reading at a national level. Nonetheless, the libraries' situation remains uncertain. After a year standstill due to the pandemic, this is compounded by the disappearance of the users and budget reductions, which generates a need to reinvent these spaces' dynamics. This article hopes to visibilize the critical situation public libraries are in, by taking into account its lead players: the cultural workers involved in library management and the promotion of reading.

Keywords: public library, Quito, national library, culture, COVID-19.

Sin bibliotecas, ¿qué nos quedaría?
No tendríamos pasado ni futuro.
Ray Bradbury

Marzo, 2021.

A un año de la llegada del COVID-19 a Ecuador, Quito se ha convertido en el posible inicio de una pesadilla distópica: una ciudad sin bibliotecas. Un sondeo por los principales repositorios bibliográficos de la capital evidencia que, en su mayoría, estos espacios continúan trabajando a puerta cerrada. La biblioteca pública —probablemente el sector más desatendido de la cultura ecuatoriana— se enfrenta hoy más que nunca al olvido y la negligencia de sus autoridades, con resultados desastrosos tanto para el usuario como para sus trabajadores.

A partir de los datos alarmantes que arroja el Termómetro Cultural del Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura¹ sobre las pérdidas económicas y la inestabilidad laboral que enfrentan los trabajadores culturales, y la todavía imprevisible situación a la que los expone la emergencia sanitaria, es necesario saber quiénes están actuando en auxilio de las bibliotecas públicas, cómo sobrevive el sector a la pandemia y cuáles serán las transformaciones necesarias, algunas indispensables, que deberán llevarse a cabo para cambiar la dinámica y darle a la biblioteca ecuatoriana la relevancia y el rol social que le corresponde.

Este artículo busca visibilizar la situación de los trabajadores culturales en las bibliotecas públicas de Quito, con el fin de reconocer las falencias que ha confrontado el sector en los últimos años, las acciones que se han tomado para superar estas problemáticas, y si estas han sido —o no— efectivas. Además, se abordarán los efectos de la pandemia por

¹ 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*, 1 (Guayaquil: Universidad de las Artes/ILIA, 2020), 4-35.

COVID-19 en el sector bibliotecario y cómo han respondido las instituciones a cargo de las bibliotecas al contexto actual, en beneficio o perjuicio de sus trabajadores y usuarios.

Para ello se ha utilizado la escasa bibliografía disponible —que ha evidenciado, además, una ausencia absoluta de investigación alrededor de la biblioteca pública ecuatoriana en la última década—, además de artículos de periódico y revistas que aportan múltiples perspectivas sobre el desarrollo de la problemática en los últimos años. Con esta información, se realizó una revisión histórica y una aproximación a la situación en la que se encontraban las bibliotecas más importantes de la ciudad antes de la pandemia de COVID-19.

En una segunda fase de la investigación, esta información se complementó con un estudio cualitativo a partir de entrevistas estructuradas a personajes que han tenido un rol representativo en el sector bibliotecario: Eduardo Puente y Ana Borja, miembros de la Asociación Nacional de Bibliotecarios del Ecuador (Anabe); Katia Flor, directora de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo; Liset Lantigua, coordinadora de la Red Metropolitana de Bibliotecas, y Pablo Rosero, coordinador técnico de la Biblioteca Nacional Aurelio Espinosa Pólit. Por último, para un acercamiento a la realidad de los trabajadores culturales involucrados con las bibliotecas, a un año de su cierre por la pandemia, se realizó un estudio cuantitativo a partir de una encuesta estructurada anónima, aplicada a bibliotecarios exclusivamente de Quito. En esta se tomaron como ejes la profesionalización, el rango salarial y el tipo de relación laboral que mantienen con las instituciones, así como los efectos de la pandemia de COVID-19 en su trabajo.

Los resultados de esta investigación son un llamado de atención urgente para las autoridades de la cultura y, todavía más, para los usuarios y la comunidad. Se deben tomar acciones inmediatas para posicionar, por fin, a la biblioteca pública como núcleo del acceso libre al conocimiento y la lectura en todo el país.

1. El problema de las bibliotecas

La percepción general sobre la gestión de la biblioteca pública en Quito señala la falta de atención que ha sufrido este sector por parte de las autoridades desde su misma conformación. En una revisión histórica de la biblioteca pública en Ecuador, Eduardo Puente, exdirector del Sistema Nacional de Bibliotecas (Sinab) y uno de los pocos investigadores en este tema durante la última década, indica en su libro *Biblioteca pública, democracia y buen vivir* que las primeras bibliotecas del país aparecieron en la Colonia, en conventos e iglesias con los sacerdotes como custodios.

Con las primeras universidades —pertenecientes a órdenes religiosas— las bibliotecas pasaron a la academia. Luego de la expulsión de los jesuitas (1767-1768) surgió la necesidad de una biblioteca pública que acogiera parte del patrimonio bibliográfico de la Compañía de Jesús. El precursor del proyecto fue Eugenio Espejo, reconocido como el padre de la biblioteca ecuatoriana y director de la que en 1792 pasaría a ser la Biblioteca Nacional. El resto del acervo jesuita pasó a la biblioteca de la Universidad Central. En este origen, Puente destaca la cualidad de «espacio sacralizado» que marcó a las primeras bibliotecas, pensadas para uso exclusivo de la élite: «al pasar a las universidades, su rol de espacio elitista se mantiene, su acceso es restringido y su uso limitado».² Ante esta problemática germinal, surge la duda de cuál es la realidad actual de la biblioteca ecuatoriana y su nivel de accesibilidad para la comunidad.

Para obtener una vista panorámica de la situación en la capital, se seleccionaron como casos de estudio a algunas de sus bibliotecas más importantes, tanto por su antigüedad como por su acervo bibliográfico.

2 Eduardo Puente. *Biblioteca pública, democracia y buen vivir*. (Quito: Flacso, 2013), 36-37.

1.1 El caso de la Biblioteca Nacional

«En todos los países de América Latina, la Biblioteca Nacional es emblemática, es sin duda un referente para la cultura de un país; en el Ecuador no sucede lo mismo».³ Con estas líneas, Puente denuncia la irrelevancia que tenía la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo para el sector investigativo y cultural del país, cuando todavía se encontraba en las instalaciones de la Sede Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión (CCE). ¿Qué se ha hecho para que, con la reapertura de la Biblioteca Nacional en septiembre de 2020, esta problemática no continúe replicándose?

Desde su designación como Biblioteca Nacional, el repositorio se mudó en varias ocasiones: «Entre sus sedes se cuentan el edificio de la antigua Universidad Santo Tomás, el desaparecido Coliseum (en el sector de San Blas), el Banco Central del Ecuador y el Edificio de Espejos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana».⁴ En este último edificio permaneció desde 1945, adscrita a la CCE a un año de su creación. Casi 70 años más tarde, Puente reclama:

La Biblioteca Nacional, que debió cumplir con el rol de ente rector de las bibliotecas en el país, atraviesa por una situación calamitosa de la que está saliendo lentamente. La situación de esa biblioteca refleja el descuido, la negligencia y la irresponsabilidad de quienes estuvieron al frente de esta entidad.⁵

Para 2016, las grietas técnicas y estructurales de la Biblioteca Nacional recibirían un golpe mortal con la llegada del Hábitat III, una conferencia internacional organizada en las instalacio-

³ Puente. *Biblioteca pública...*, 45.

⁴ Fernando Criollo. "La Biblioteca Nacional Eugenio Espejo reabrió en su nueva sede en Quito". *El Comercio*, 25 de septiembre de 2020.

<https://www.elcomercio.com/tendencias/biblioteca-nacional-eugenio-espejo-cultura>. *ht-m?fbclid=IwAR382Mhh7IDxyWQb_c8MWghSDskzC95j3Vzj8afP7BY-mxIHfS7QH qla9S8*

⁵ Puente. *Biblioteca pública...*, 45.

nes de la CCE, para la cual se realizó una transformación compleja del Edificio de los Espejos. En la página web del Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda, una entrada sin fecha anuncia que el 23 de marzo de 2016 se iniciaron los trabajos:

Se ha diseñado un plan de embalaje, traslado, custodia y preservación de las colecciones que posee la biblioteca. El material bibliográfico permanecerá en un lugar acondicionado para el efecto y contará con las seguridades técnicas pertinentes. Mientras dure este proceso, el personal técnico y administrativo de la biblioteca actualizará registros y trabajará en la catalogación y digitalización de los documentos y fondos bibliográficos.⁶

El mismo documento señala que la atención al público se suspendería por los trabajos, pero que la Biblioteca Nacional continuaría funcionando mediante la consulta en línea. Más de un año después, el acceso al público continuaba negado y empezaron las discusiones sobre si la biblioteca —con sus más de 60.000 libros—⁷ debía o no permanecer en la CCE. En una entrevista en 2017, el todavía presidente de la CCE, Camilo Restrepo, indicaba: «La empresa que contrató el Miduvi para Hábitat III dañó el piso de la Biblioteca Nacional. Durante estos meses se ha estado trabajando en esa rehabilitación»,⁸ sin especificar una fecha para la reapertura. En noviembre de 2016, con la aprobación del Reglamento General a la Ley de Cultura, en el artículo 35 se estableció que:

6 Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda. “La Biblioteca Nacional Eugenio Espejo entra en proceso de reeducación arquitectónica”, 2016. <https://www.habitatyvivienda.gov.ec/la-biblioteca-nacional-eugenio-espejo-entra-en-proceso-de-reeducacion-arquitectonica/>

7 Gabriel Flores. “Katia Flor: ‘La Biblioteca Nacional se reabrirá en septiembre de 2020’”, *El Comercio*, 2 de septiembre, 2020. <https://www.elcomercio.com/tendencias/katia-flor-biblioteca-nacional-reapertura.html#:~:text=2020%2000%3A00-,Katia%20Flor%3A%20'La%20Biblioteca%20Nacional%20se,reabrir%C3%A1%20en%20septiembre%20de%202020'&text=Katia%20Flor%20es%20la%20directora,se%20integrar%C3%A1%20la%20Biblioteca%20Digital%E2%80%9D>

8 Gabriel Flores. “La Biblioteca Nacional Eugenio Espejo lleva cerrada 573 días”. *El Comercio*, 16 de octubre, 2017. <https://www.elcomercio.com/tendencias/biblioteca-nacional-cierre-habitat-reapertura-cce.html>

La Biblioteca Nacional Eugenio Espejo se transformará en una Entidad Operativa Desconcentrada y ejercerá las funciones y atribuciones que le son inherentes y que tienen que ver con la elaboración de los lineamientos y normas técnicas específicas para las bibliotecas del país junto con el ente rector de la cultura.⁹

Esto implicó la desvinculación definitiva de la Biblioteca Nacional y la CCE. Tuvieron que pasar tres años para que, en 2019 — que el entonces ministro de Cultura, Raúl Pérez Torres, declaró como «el año de las bibliotecas»— se firmara el convenio ente el Ministerio de Cultura y Patrimonio (MCYP) y el Municipio de Quito para la reapertura de la principal biblioteca del país en el Centro de Convenciones Eugenio Espejo, ubicado en el Centro-Norte de Quito.

La reapertura parcial, en septiembre de 2020, permitió reactivar la atención al público. Katia Flor, directora de la Biblioteca Nacional, explicó entonces que se instalaron en el nuevo espacio el Fondo Jesuita (9 095 volúmenes) y la Hemeroteca Nacional Contemporánea (1 200 000 ejemplares).¹⁰ Mientras tanto, continúa el proceso de verificación, embalaje y traslado de los fondos bibliográficos, según el cronograma establecido hasta enero de 2021. Llegados a marzo, todavía no se ha anunciado la conclusión del traslado.

1.2 La Biblioteca Municipal de Quito y la Red Municipal de Bibliotecas

Quito vio nacer a la Biblioteca Municipal Federico González Suárez bajo circunstancias que Puente califica como «incidentales»:

[...] a partir de una oferta de venta de una biblia, realizada en julio de 1886 por un norteamericano al presidente del Conce-

⁹ Presidencia de la República del Ecuador. *Reglamento General a la Ley Orgánica de Cultura*. Decreto Ejecutivo 1428, 6 de junio de 2017, 10.

¹⁰ Flores. «Katia Flor: «La Biblioteca...»». *El Comercio*, 2020.

jo Municipal, Benjamín Chiriboga, se proyectó la creación de la biblioteca municipal, encargándosele al secretario de Concejo, Leonidas Batalla. [...] Para el 7 de diciembre de 1886 se contaba entonces con los fondos iniciales, aún insuficientes, pero que sirvieron como una suerte de capital semilla para lograr el aporte mediante donaciones de algunas personalidades que vivían en la ciudad. Recién en 1888 se designó un presupuesto general de 200 sucres para el fomento bibliográfico. [...] Su inauguración se llevó a cabo el 9 de agosto de 1890.¹¹

Esta biblioteca llegó a poseer un fondo que hoy —se estima— supera los 80 000 volúmenes.¹² Ubicada en el Centro Cultural Metropolitano, la Biblioteca Municipal González Suárez es el núcleo de la Red Municipal de Bibliotecas (RMB), conformada por esta y seis bibliotecas municipales (El Ejido, Tumbaco, Calderón, Llano Grande, Píntag, y San Marcos; hasta hace unos años, también eran parte la Biblioteca Quito Sur y la Biblioteca de San José, en Conocoto).

Liset Lantigua, coordinadora de la RMB, indica que la Biblioteca Federico González Suárez «centraliza los procesos técnicos de catalogación y clasificación de todos los fondos bibliográficos» de la RMB.¹³ Este repositorio es destacable, además, por acoger al Fondo Antiguo Luciano Andrade Marín, que alberga 13.000 volúmenes publicados entre 1523 y 1950.¹⁴

Algo que destacan los expertos en bibliotecología consultados es el gran paso dado hacia la democratización del libro gracias a la implementación del préstamo a domicilio en la RMB. Eduardo Puente, quien intervino en la redacción del Reglamento General a la Ley Orgánica de Cultura en su tiempo

11 Puente. *Biblioteca pública...*, 40

12 Este dato es impreciso, puesto que, según la coordinadora de la RMB, no existe un informe del inventario histórico de ese acervo. Actualmente se está trabajando en ello.

13 Entrevista a Liset Lantigua, realizada por la autora vía WhatsApp el 30 de noviembre de 2020.

14 Ana Alvarado. “El Fondo Antiguo Municipal tiene 2.000 libros que valen USD 500.000”, *El Comercio*, 22 de agosto, 2019. <https://www.elcomercio.com/tendencias/fondo-antiguo-municipal-libros.html>

como funcionario del MCYP, rescata el que se incluyera el artículo 38, sobre la obligatoriedad de la estantería abierta y del préstamo a domicilio:

La estantería abierta es un sistema en el cual el propio usuario se acerca a los libros, busca lo que le interesa, hace la consulta y lo deja en las mesas. Es común en América Latina, pero en Ecuador no se había desarrollado. El préstamo a domicilio fue un problema, porque de acuerdo con el Reglamento de Bienes del Sector Público, el bibliotecario es el custodio. Si un libro se pierde, tiene que pagarlo; si en el año han desaparecido 20 libros de su biblioteca, y se pone como valor referencial USD 10 por libro, tendría que pagar USD 200. Eso era un freno para prestar los libros. Establecimos en el artículo 38 la excepcionalidad al Reglamento de Bienes del Sector Público, con un mínimo del 0,2 % anual de pérdidas admisibles, en cuyo caso el bibliotecario no debía responder. Esto no es invento nuestro, se aplica en varias legislaciones de otros países en torno a las bibliotecas.¹⁵

A pesar de constar en la ley, estos servicios no están disponibles en la mayoría de bibliotecas públicas de la ciudad. Como parte de su gestión, Lantigua promueve su implementación en la RMB, para lo cual se puso en marcha desde 2019:

[...] un proceso de inscripción de usuarios de la Red Metropolitana de Bibliotecas —que hemos mantenido e incrementado en estos meses de confinamiento de forma online— clave para avanzar hacia la carnetización de usuarios —también sin precedentes en el país—, y hacia la implementación del préstamo externo de libros, que será el cambio radical, esencial nuestro en materia de servicios.¹⁶

15 Entrevista a Eduardo Puente, realizada por la autora vía Zoom el 2 de diciembre de 2020.

16 Agustín Garcells. “Hay que generar política pública para la lectura”. *El Telégrafo*, 14 de junio, 2020 <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/liset-lantigua-lectura>.

El formulario de inscripción para hacer uso del préstamo de libros está disponible en la página de Facebook @RedMetropolitanaDeBibliotecasQuito. El inicio del plan piloto de préstamo externo se ha programado finalmente para el 15 de abril, con la reapertura de varias salas de la Biblioteca González Suárez. Lantigua señala que, siguiendo los protocolos internacionales para las bibliotecas mientras dura la pandemia, todavía no se dará el servicio de estantería abierta ni el uso de las salas de lectura. Más bien, se trabajará en la interacción con el usuario para familiarizarlo con el proceso de préstamo y devolución de los libros.

1.3 Otras bibliotecas

Entre las bibliotecas fundamentales de la ciudad está la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP), que, aunque de carácter privado —pertenece a la Compañía de Jesús—, recibe una asignación estatal. Este repositorio emblemático de Cotacollao fue inaugurado en 1929 por iniciativa del padre Aurelio Espinosa Pólit, quien persiguió el ideal de compilar la obra de todos los escritores nacionales.¹⁷ Ese deseo se vio respaldado por el Congreso Nacional en 1995, con la aprobación de la Ley de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, en la que se determinó, primero, declarar a la BEAEP como institución de interés nacional. Segundo, constituir a la BEAEP como biblioteca archivo del Depósito Legal del Libro y Publicación ecuatorianos; esto quiere decir que «todos los editores de libros, folletos y periódicos están obligados a entregar dos ejemplares de cada publicación a la Biblioteca». En tercer lugar, se ratificó el trabajo de la BEAEP como encargada de la publicación del *Diccionario Bibliográfico Ecuato-*

17 Redacción Cultura. “Centro Cultural, Biblioteca y Museo Aurelio Espinosa Pólit celebra sus 90 años”, *Diario La Hora*, 19 de mayo, 2019. <https://lahora.com.ec/quito/noticia/1102244508/centro-cultural-biblioteca-y-museo-aurelio-espinosa-polit-celebra-sus-90-anos?fbclid=IwAR3qHoOzeQBQaj3INCP21yr18JTbARUIjPeOO-M6EWCPsEZWVbDYCXgbqnWs>

riano, y finalmente se determinó que, desde ese año, «la partida asignada en el Presupuesto General del Estado en beneficio de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit no será inferior al equivalente a 1.500 salarios mínimos vitales generales».¹⁸

En la actualidad, la BEAEP resguarda alrededor de medio millón de libros, siendo el mayor repositorio bibliográfico especializado en la memoria histórica ecuatoriana. La Ley Orgánica de Cultura de 2016, en su artículo 39, estableció a la Biblioteca Nacional como depósito legal de las publicaciones nacionales, y reafirmó a la BEAEP como biblioteca archivo del Depósito Legal del Libro y Publicación ecuatorianos.¹⁹

Pablo Rosero, coordinador técnico de la BEAEP, cuenta que desde 2018 la biblioteca inició un «cambio del modelo de gestión cultural», en el que se han ejecutado proyectos de conservación, adecuación del espacio físico y reconfiguración de la estructura institucional. Desde su reinauguración en abril de 2019, esta entidad se ha constituido como el Centro Cultural Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, compuesto por tres áreas: la biblioteca, el museo y el archivo histórico.²⁰

A diferencia de las bibliotecas públicas de la ciudad —en las que apenas se empieza a pensar en ello— la BEAEP lleva más de una década avanzando un proceso lento pero constante de digitalización de sus contenidos impulsado por el padre Francisco Piñas, quien lo dirigió los primeros cinco años: «Él es un hombre muy creativo, se las ingenió con escáneres caseros y avanzó a digitalizar dos o tres millones de páginas. Luego se pudo adquirir escáneres especializados, y eso lo aceleró muchísimo», dice Rosero. En esta tarea colabora la mayoría de los 18 trabajadores de la BEAEP, y a la fecha llevan unos ocho millones de páginas

18 Congreso Nacional. *Ley de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit*. Registro Oficial, 10 de enero de 1995. <https://vlex.ec/vid/ley-4-ley-biblioteca-645314085#articulo1>

19 Presidencia de la República del Ecuador. *Ley Orgánica de Cultura*. Registro Oficial, 30 de diciembre de 2016, 10.

20 Entrevista a Pablo Rosero, realizada por la autora vía Zoom el 14 de diciembre de 2020.

digitalizadas: «Suena bastante, pero, en relación con el volumen total de la biblioteca, es poco; alrededor de un 20 %. Avanzamos todos los días, en el equipo hay personas que digitalizan las ocho horas del día, los cinco días de la semana. Aun así, todavía nos queda muchísimo tiempo para digitalizarlo todo».

La digitalización es uno de los puntos fuertes de la BEAEP durante la pandemia; la imposibilidad de atender al público en las instalaciones no ha detenido el acceso a sus servicios. Al contener una alta cantidad de colecciones históricas y patrimoniales —que están exentas del préstamo obligatorio que dicta el Reglamento a la Ley de Cultura—, la BEAEP está pensada para brindar acceso a la información sin necesidad de que los usuarios manipulen los libros. En sus instalaciones cuenta con una sala de lectura con computadoras con acceso al acervo digitalizado, algunas de ellas con monitores de gran tamaño que facilitan la lectura de periódicos y textos antiguos. Asimismo, la BEAEP tiene desde hace dos años en su página web (www.beaep.ec) el catálogo en línea de sus fondos. Si el libro que necesita el usuario ya está digitalizado, la biblioteca le envía un DVD con el texto íntegro; caso contrario, los bibliotecarios pueden digitalizarlo. El DVD y el envío tienen un costo, y este valor «es reinvertido en el proceso de digitalización y en otros proyectos orientados a la conservación y difusión de nuestro patrimonio».²¹

Entre las bibliotecas icónicas de la ciudad es importante mencionar también a la del Centro Cultural Benjamín Carrión, que, como la RMB, se adscribe al Municipio de Quito y su Secretaría de Cultura. Esta biblioteca está conformada por el Fondo Benjamín Carrión, con 13.300 volúmenes que pertenecieron a la biblioteca personal del escritor ecuatoriano, y el Fondo Especializado, con más de 8.000 libros.²² Según el bibliotecario

21 Entrevista a Pablo Rosero, 2020.

22 Sitio web del Centro Cultural Benjamín Carrión. “Biblioteca”. <https://ccbenjamin-carrion.com/biblioteca/>

César Chávez,²³ todavía no se ha implementado el préstamo a domicilio. En la página web (www.ccbenjamincarrion.com) está disponible el catálogo virtual de la biblioteca.

Por otro lado, no hay que olvidar a las bibliotecas escolares, que están bajo responsabilidad del Ministerio de Educación. La más importante es la biblioteca del Ministerio de Educación, fundada en 1994 y nombrada Biblioteca Pablo Palacio en 2006, en homenaje al centenario del nacimiento del escritor lojano. Ubicada junto al Ministerio en el sector La Carolina, su reinauguración en 2015 —como parte del Programa para el Fomento de la Lectura ‘Yo Leo’— constituyó el arranque de un proyecto que aspiraba a generar «un modelo de bibliotecas escolares abiertas», caracterizadas por «sus espacios amigables, accesibles y dinámicos, donde todos los ciudadanos, no solo los estudiantes, se sentirán atraídos a la lectura».²⁴ Esta biblioteca cuenta con un fondo variado de más de 20.000 textos, tanto para público infantil como adulto, y brinda el servicio de estantería abierta.

1.4 Redes fantasma: El SINAB y la Red de Bibliotecas

La primera iniciativa estatal que buscó generar una red de bibliotecas fue el Sistema Nacional de Bibliotecas (Sinab), que apareció en 1987 como proyecto del entonces Ministerio de Educación y Cultura. En el libro *En el tiempo... Sinab desde Guayas (1987-95)*,²⁵ de Mariana Roldós, Francisco Delgado, primer

23 Consulta a César Chávez, realizada por la autora vía Facebook Messenger el 22 de diciembre de 2020.

24 Ministerio de Educación. “Ministro Espinosa inaugura la Biblioteca Pablo Palacio, un modelo de bibliotecas escolares abiertas que se implementará a nivel nacional”, 3 de febrero de 2015. <https://educacion.gob.ec/ministro-espinosa-inaugura-la-biblioteca-pablo-palacio-un-modelo-de-bibliotecas-escolares-abiertas-que-se-implementara-a-nivel-nacional/>

25 Roldós, Mariana. *En el tiempo... Sinab desde Guayas (1987-95)*. (Guayaquil: Programa Editorial de la Municipalidad de Guayaquil, 2010). Citado en Ponce, Isabela. “La caída del Sistema Nacional de Bibliotecas”, Gk.City, 7 de abril de 2014. <https://gk.city/2014/04/07/la-caida-del-sistema-nacional-bibliotecas/>

director del Sinab, cuenta que un año antes de su creación se elaboró un diagnóstico previo de las bibliotecas nacionales. Entre los resultados de esta investigación, Delgado escribió:

[...] reinaba una anarquía total en cuanto al funcionamiento de las bibliotecas; el país carecía tanto de un sistema nacional de bibliotecas públicas como de un sistema nacional de bibliotecas escolares; la Biblioteca Nacional, que debía ser la cabeza [...], no asumía su papel ni funcionaba como tal.

Más de tres décadas han pasado y es alarmante comprobar que la situación sigue siendo la misma. Ana Borja, presidenta de la Asociación Nacional de Bibliotecarios Eugenio Espejo (Anabe), comenta al respecto que:

Las redes de bibliotecas deben crearse por muchas razones, como el préstamo interbibliotecario, o para comprar las bases de datos, que son muy caras. Ahora, hay un déficit en la Biblioteca Nacional, que es el eje para completar y formar estas redes de bibliotecas. Si no hay una Biblioteca Nacional consolidada, no van a existir las redes.²⁶

Este testimonio está fundamentado en la Ley Orgánica de Cultura, que determina en su artículo 40 la creación de la Red de Bibliotecas:

La Red de Bibliotecas estará integrada por la Biblioteca Nacional, que la preside, las bibliotecas públicas y aquellas que reciban fondos públicos, las bibliotecas escolares, universitarias, especializadas e históricas, [...] y las personas naturales o jurídicas de derecho privado que voluntariamente quieran formar parte de la Red.²⁷

26 Entrevista a Ana Borja, realizada por la autora vía Zoom el 15 de diciembre de 2020.

27 Presidencia de la República del Ecuador. *Ley Orgánica de Cultura...*, 10.

A cuatro años de dictarse la ley, Eduardo Puente sostiene que, hasta la fecha, la Red de Bibliotecas es inexistente: «no hay, por ejemplo, un catálogo en línea de todas las bibliotecas, y eso es parte sustancial de una red. Estaban queriendo hacer, pero la Biblioteca Nacional no ha tenido el respaldo y el apoyo. Eso es lo grave».²⁸

Puente cumplió tres períodos como director del Sinab, e indica que este programa inició con la instalación de pequeñas bibliotecas en los sectores urbano-marginales y rurales del país. Aunque su objetivo inicial era dar acceso a la información a la población no escolar, «al no existir bibliotecas escolares o al estar mal equipadas [...], este proyecto atendió también al público escolar».²⁹

Según Puente, el Sinab llegó a contar con alrededor de 700 bibliotecas públicas populares, entre las que destacaron las creadas en zonas fronterizas con colaboración de los países vecinos. Con la escisión del Ministerio de Educación y Cultura en 2007, el Sinab quedó como parte de la cartera de Educación, y tomó bajo su cargo a las bibliotecas del sistema educativo, «específicamente en unidades educativas del Milenio y en escuelas Réplica». En 2012, desde el ministerio se ordenó «que las bibliotecas del Sinab pasen a las escuelas que no tenían bibliotecas [...] para optimizar los pocos recursos que había»; para ese año, el presupuesto del Sinab llegó a USD 400 000.³⁰

En 2011, el Ministerio de Educación planteó la liquidación del Sinab. Por ese tiempo, empezó a elaborarse un Plan Nacional de la Lectura (PNL) —impulsado por la última directora del Sinab, María Paulina Briones—, que pretendía generar una política pública de lectura y escritura en coordinación con las bibliotecas. A la final, la propuesta no bastó para disuadir a las

²⁸ Entrevista a Eduardo Puente, 2020.

²⁹ Puente. *Biblioteca pública...*, 80.

³⁰ Ponce. «La caída del Sistema Nacional de Bibliotecas», *Gk.City*, 2014.

autoridades y en febrero de 2014 se emitió el acuerdo que suprimió al Sinab.³¹ En la Ley Orgánica de Cultura, la vigésima disposición transitoria estableció que:

[...] los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial [...] pasarán a administrar y gestionar las bibliotecas públicas comunitarias del antes denominado Sistema Nacional de Bibliotecas (Sinab) [...], las mismas que formarán parte de la Red de Bibliotecas.³²

Para Puente, esta decisión «fue un crimen cultural», porque implicó una enorme pérdida para la red edificada por el Sinab en sus casi tres décadas de funcionamiento. «Han pasado más de cuatro años y todavía no terminan de liquidar todo lo que era el Sinab», indica.³³ Puente trabajó en coordinación con la cartera de Educación en la transición, y asegura que al menos 200 bibliotecas que formaban parte del Sinab desaparecieron durante la reestructuración:

Levantamos información, porque ni siquiera tenían datos precisos. En los listados había bibliotecas que iban a pasar a unidades educativas, y cuando se iba a territorio, resulta que estas ya no estaban, las habían encajonado, se las llevaron y nadie sabía a dónde. Un verdadero caos, eso provocó una decisión torpe de un ministro que no entendió lo que significaba un proyecto de esta naturaleza.

Las bibliotecas escolares del Sinab pasaron a unidades educativas y quedaron bajo responsabilidad de la Dirección Nacional de Mejoramiento Pedagógico (DNMP) del Ministerio de Educación, que desde 2014 conformó la Red Nacional de Bibliotecas

31 Ponce. “La caída del Sistema Nacional de Bibliotecas”, *Gk.City*, 2014.

32 Presidencia de la República del Ecuador. *Ley Orgánica de Cultura...*, 32.

33 Entrevista a Eduardo Puente, 2020.

Escolares como parte del programa ‘Yo Leo’. En una entrevista publicada en enero de 2020, Fernanda Espinoza, directora de la DNMP, indica que esta red cuenta con 679 bibliotecas escolares, además de 140 bibliotecas núcleo, una por cada distrito educativo del país.³⁴ Según el Ministerio de Educación, estas bibliotecas deberían seguir la *Guía de funcionamiento de Bibliotecas Escolares Abiertas*, creada a partir del modelo de la Biblioteca Pablo Palacio.³⁵ Según Espinoza:

Cada vez que se inaugura una institución educativa también se abre una biblioteca escolar. Actualmente, a través de la Subsecretaría para la Innovación Educativa y el Buen Vivir, se está levantando información actualizada sobre el estado de las bibliotecas escolares y el personal que está a cargo de este espacio. Posteriormente, esta red formará parte del catálogo y del directorio de la Red Nacional de Bibliotecas.³⁶

En cambio, la presidenta de Anabe muestra su preocupación con respecto a las bibliotecas escolares, al afirmar que «en Ecuador no tenemos un espacio para las bibliotecas en el organigrama estructural de las instituciones educativas». Esta ausencia se expresa en que, de las 12 296 unidades educativas fiscales existentes en el país, alrededor del 95 % no cuentan con una biblioteca, aunque supuestamente tienen acceso a la Red de Bibliotecas Escolares.³⁷

Anabe ha solicitado la atención del Gobierno Nacional sobre este tema en diversas ocasiones, y finalmente ha recibido oídos por parte de la Asamblea Nacional, que en la reforma a

34 Redacción. “Bibliotecas escolares, no todos los colegios la tienen en Ecuador”, *El Universo*, 14 de enero de 2020. <https://www.eluniverso.com/noticias/2020/01/14/nota/7689717/bibliotecas-nucleo-coordinan-actividades-red-bibliotecas-escolares>

35 Ministerio de Educación; OEI. *Guía de funcionamiento de Bibliotecas Escolares Abiertas*. (Quito, 2016). <https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2019/08/Guia-de-bibliotecas-escolares.pdf>

36 Redacción. “Bibliotecas escolares...”, *El Universo*, 2020.

37 Redacción. “Bibliotecas escolares...”, *El Universo*, 2020.

la Ley Orgánica de Educación Intercultural (LOEI) incluyó un apartado en donde se especifica la obligatoriedad de que la biblioteca sea parte de la institución educativa. La asambleísta Silvia Salgado, de la Comisión de Educación de la Asamblea, presentó la propuesta en octubre de 2020.

Por otra parte, desde el ente rector de la cultura se creó la Red de Bibliotecas del MCYP, conformada por 12 bibliotecas distribuidas en Ibarra, Quito, Riobamba, Cuenca, Loja, Esmeraldas, Bahía de Caráquez, Manta, Portoviejo y Guayaquil. Una investigación de Lorena Garrido y Ricardo Ortiz sobre la Red del MCYP, publicada en 2019,³⁸ indica que hay 250.000 libros en estos espacios. Además, señala que la Red «ha ejecutado algunas actividades en virtud de la conservación del patrimonio cultural», en donde se mencionan la conservación de bienes en el Fondo Antiguo Jijón y Caamaño, en 2012, y la intervención en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional (siglos XV y XIX), en 2010. Se indica también que el personal que labora en las bibliotecas de la Red trabaja «constantemente en la conservación de libros como una actividad diaria». En cuanto a servicios que brinda la Red, los autores mencionan que:

[...] se han realizado varias actividades relacionadas con las fuentes bibliográficas que han permitido motivar y sensibilizar a los usuarios sobre sus usos y sus beneficios, entre los cuales se encuentran: 15 conversatorios y 15 muestras bibliográficas considerando la temática más buscada por los usuarios en la ciudad de Quito. [...] En las otras bibliotecas ubicadas en el territorio nacional se registran alrededor de 30 actividades bajo el mismo mecanismo de trabajo.

La investigación destaca la alianza de la Red del MCYP con el Programa Iberoamericano de Bibliotecas Públicas (Iberbiblio-

³⁸ Lorena Garrido y Ricardo Ortiz. "Bibliotecas sostenibles: un objetivo primordial para el Plan Nacional de Desarrollo Ecuatoriano. Caso bibliotecas del Ministerio de Cultura y Patrimonio", Revista Códice 5: 2019, 59-72.

tecas), la cual «permite a Ecuador [...] mejorar las capacidades profesionales y promover el acceso, organización, descripción, conservación y difusión del patrimonio documental, a través de la entrega de fondos para el mejoramiento de la calidad de los servicios bibliotecarios».

Por último, señala «la implementación de un sistema de Gestión Bibliotecaria KOHA», realizada entre 2010 y 2012, que consiste en «un software que determina la interconexión por redes de bibliotecas basado en el nuevo enfoque de gestión bibliotecaria». Con esta tecnología se creó el catálogo electrónico de la Red del MCYP y la Biblioteca Nacional, disponible en www.biblioteca.culturaypatrimonio.gob.ec. Para la reserva de ejemplares, el usuario debe registrarse en la administración de la biblioteca y obtener un carné (según la información en la página web).

La biblioteca sede de Quito está ubicada en el Edificio Aranjuez, que desde finales de 2019 cerró sus reservas e inició la evacuación ante una inminente amenaza de colapso estructural. Esta biblioteca alberga más de 221 000 bienes bibliográficos, muchos de ellos de carácter patrimonial.³⁹ Según la última actualización del MCYP sobre esta problemática (enero de 2021), los fondos serán trasladados al Centro de Investigación de la Memoria y el Patrimonio Cultural (CIMPC).⁴⁰ Entre los fondos que se movilizarán está la Biblioteca de Ciencias Humanas, que tiene digitalizada su colección hemerográfica.⁴¹ No obstante, no se ha encontrado información en la web para acceder a estos contenidos; cabe mencionar que el diseño del catálogo en línea es demasiado simple para ser el más importante de las biblio-

39 Ministerio de Cultura y Patrimonio. “Ministerio de Cultura y Patrimonio invita a las visitas guiadas en la biblioteca, sede en Quito por el día del Patrimonio”. 4 de abril de 2014. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/ministerio-de-cultura-y-patrimonio-invita-a-las-visitas-guiadas-en-la-biblioteca-sede-en-quito-por-el-dia-del-patrimonio/>

40 Gabriel Flores. “Fondos bibliográficos del Aranjuez no serán trasladados al edificio de la ex Unasur”. *El Comercio*, 7 de enero de 2021. <https://www.elcomercio.com/tendencias/fondos-bibliograficos-aranjuez-traslado-unasur.html>

41 Garrido y Ortiz. “Bibliotecas sostenibles...”, 66.

tecas públicas a nivel nacional, a pesar de los casi diez años que lleva en funcionamiento.

Durante la pandemia, el sitio web del MCYP implementó una página dedicada a las bibliotecas (www.culturaypatrimonio.gob.ec/bibliotecas), que bajo el lema #QuédateEnCasa presenta un listado de 15 bibliotecas nacionales, entre públicas y universitarias, y 4 bibliotecas internacionales, con los links a la página oficial de cada una. Más allá de eso, no hay mayores evidencias de la existencia de una Red de Bibliotecas consolidada a nivel nacional, que genere lazos colaborativos entre las instituciones estatales, municipales y privadas.

1.5 El Plan Nacional del Libro y la Lectura, desligado de las bibliotecas

Con el antecedente del desaire que recibió el Sinab con su Plan Nacional del Libro, en el Reglamento a la Ley Orgánica de Cultura de 2017 se logró crear una política de Estado enfocada en la promoción lectora, que trabajaría de la mano con las bibliotecas públicas. Al menos, eso está en el papel:

Art. 37.- De la Red de Bibliotecas.- [...] El Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura tendrá como eje ejecutor a la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo, para el fomento de la lectura a través del fortalecimiento y desarrollo de las bibliotecas de la Red.⁴²

De nuevo, el funcionamiento óptimo de este proyecto dependía de la estabilidad institucional de la Biblioteca Nacional. Aún sin biblioteca y sin redes, el hoy llamado Plan Nacional del Libro y la Lectura José de la Cuadra (PNLL) se aprobó en 2018 y empezó a funcionar presidido por el escritor Edgar Allan García. En el documento disponible en la página del Centro Regional

⁴² Presidencia de la República del Ecuador. *Reglamento General...*, 11.

de Lectura para América latina y el Caribe (Cerlalc-Unesco), el segundo objetivo específico del PNLL hace referencia al «Fortalecimiento bibliotecario»:

[...] orientado a mejorar las capacidades técnicas de las bibliotecas, la sensibilización y capacitación de los bibliotecarios y profesionales en mediación lectora.

- a. Organizar y activar la Red Ecuatoriana de Bibliotecas del Ecuador.
- b. Promover la creación de la carrera de bibliotecología, en alianza con la Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia y Tecnología (Senescyt).
- c. Reformar el reglamento en torno a la figura del libro como «bien público» para que la responsabilidad de las obras prestadas recaiga sobre el usuario y no sobre el bibliotecario.
- d. Crear el carné único y universal que sirva para préstamo de libros en cualquier biblioteca del país.
- e. Convertir a las bibliotecas en espacios de encuentro de la comunidad, con oferta de lecturas lúdicas (noches de cuento y chocolate, actuación de cuentacuentos, actores, titiriteros, autores), cine-foro, centro de exposiciones.⁴³

¿Por qué, entonces, ninguno de esos objetivos se ha tomando en cuenta en los proyectos que ejecuta el PNLL? Actualmente, el que podría considerarse proyecto emblemático del PNLL es el correspondiente a los Tambos de Lectura, auspiciados por la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), que empezaron a tomar fuerza en 2019. A la fecha existen 32 tambos a nivel nacional —con 12 en Quito—, que trabajaban la mediación lectora en espacios no convencionales como hospitales, unidades penitenciarias, museos, centros comunitarios y, en algunos casos, bibliotecas.

⁴³ Ministerio de Cultura y Patrimonio. *Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra*. (Quito: Cerlalc.org, 2017) https://cerlalc.org/wp-content/uploads/2018/09/42_Plan_Nacional_Lectura_Ecuador-1.pdf

Puente comenta que: «La iniciativa es buena, pero los tambos quedaron aislados; funcionan gracias a la gestión de los mediadores de lectura, pero no hubo nunca una articulación con las bibliotecas». Armin Soler, encargado desde septiembre de 2020 del tambo Selva de Libros —ubicado en Sucumbíos—, comenta que «una de las grandes dificultades es el tema del material para trabajar». Aunque indica que la OEI hizo una inversión reciente con el PNLL para comprar material, gracias a la cual su tambo recibió 51 libros, Soler resalta la necesidad de articular su trabajo con las bibliotecas: «No solo es cierto que no ha habido un vínculo muy estrecho, sino que además sería muy práctico y muy útil que existiera, porque sería un acervo de libros que se podría utilizar para la mediación».⁴⁴

El Tambo de Lectura Selva de Libros funciona en la biblioteca de la CCE Núcleo de Sucumbíos, y Soler trabaja en coordinación con su bibliotecario. De ahí podría salir una relación de beneficio mutuo, si los libros adquiridos para el tambo pasaran a ser parte del fondo —bastante limitado— de la biblioteca. Pero esto no sucede así: «El acuerdo es que, mientras el mediador esté trabajando en el tambo, él administra, gestiona, controla y supervisa los libros», dice el mediador.

Un ejemplo de lo que sucedería si los tambos trabajaran mano a mano con las bibliotecas es el caso del Centro Cívico Museo Biblioteca Mariscal Sucre, ubicado en Chillogallo. Ana Borja trabajó desde 2018 hasta marzo de 2020 como bibliotecaria de este centro, en el que también funciona un tambo de lectura. «Era un trabajo conjunto entre el tambo y la bibliotecaria. Hicimos una conexión perfecta, yo trabajaba en la motivación a la lectura en las mañanas y les acarreaba al club de lectura con el tambo, que era en la tarde. Ahí se conectaban. Hacíamos reuniones con escritores, conversatorios, y eso también despertó

44 Entrevista a Armin Soler, realizada por la autora vía Zoom el 4 de diciembre de 2020.

ese entusiasmo por la lectura».⁴⁵ Borja implementó el préstamo de libros en esta biblioteca, que tuvo enorme recepción por parte de la comunidad: «Podría decir que era una de las bibliotecas más visitadas del país». Gracias al éxito de su modelo de gestión, se le solicitó su asesoría para el proceso técnico de otras bibliotecas como la Telmo Hidalgo, de Sangolquí, en donde se buscó replicar lo logrado en Chillogallo.

Mientras tanto, el resto de tambos trabajan de forma independiente, con un solo mediador a cargo de actividades diversas, como la organización de cuenta-cuentos, talleres de escritura y clubes de lectura, además de la gestión de redes sociales y generación de contenidos multimedia para estas, explica Soler: «Cada tambo atiende su red social y todo lo relacionado con ella. El logo lo creamos nosotros mismos, los videos, y ese trabajo tiene una cuantificación. Un taller se considera dos horas de trabajo, y la preparación de la clase, otras dos horas». Aunque el MCYP ayuda a difundir su trabajo en la Agenda Cultural —por redes sociales—, Soler indica que la supervisión que esta cartera da a los tambos es mínima:

En gran medida, los mediadores somos bastante autónomos. Todos los meses proponemos nuestro plan de acción: las actividades y horas de trabajo. Las revisan los técnicos, que hasta donde sé son de la OEI, y nos aprueban. En función de eso realizamos las actividades, y al final del mes rendimos el informe. [...] Los tambos sobreviven gracias al apoyo financiero de la OEI, si esta decidiera no seguir invirtiendo en los tambos, no creo que el PNLL sea capaz de mantenerlo. Los tambos no los está llevando a cabo el MCYP.⁴⁶

Se solicitó una entrevista con la actual directora del PNLL, Juana Neira, para conocer su postura al respecto, pero no hubo respuesta.

⁴⁵ Entrevista a Ana Borja, 2020.

⁴⁶ Entrevista a Armin Soler, 2020.

2. Anabe: contra la precarización laboral

El desarrollo del sector bibliotecario en el país debe gran parte de sus logros a las acciones coordinadas de los trabajadores culturales, quienes, ante la necesidad de exigir el cumplimiento de sus derechos, han buscado organizarse y generar espacios para la colaboración. La primera iniciativa que logró consolidarse en este sentido fue la creación de la Asociación Ecuatoriana de Bibliotecarios, en 1944. María Eugenia Mieles, en un recuento de la historia de esta asociación,⁴⁷ indica que hasta 1967 esta funcionó «con alcance nacional, siendo su sede la Biblioteca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en la ciudad de Quito». En 1968, ascendió a la dirección Emma Espinosa Calisto e inició una etapa de renovación e importantes avances, en donde se dieron acercamientos «con la OEA y otros organismos internacionales con el objeto de obtener becas en el exterior para entrenamiento de bibliotecarios». La gestión de Espinosa fue bien recibida y en 1969 fue reelecta como directora, cuando el número de miembros ya sobrepasaba el centenar. En este segundo período se crearon las filiales provinciales de Pichincha, Tungurahua, Chimborazo e Imbabura, y se estableció el contacto con la intención de crear otras filiales en Cuenca, Guayaquil, Portoviejo y Manta.

La Asociación se mantuvo activa hasta 1987, generando convenios para la impartición de cursos y talleres con expertos internacionales. Estas actividades fueron impulsadas, indica Mieles, esencialmente desde la filial Pichincha, que incluso «elaboró un anteproyecto de creación de una Escuela de Ciencias de la Información en la ciudad de Quito», aunque este no fue aceptado por ninguna universidad.

Para 2013, año en que Eduardo Puente decidió unirse a la Asociación, esta había sido totalmente descuidada y carecía de

⁴⁷ María Mieles. "La Asociación Ecuatoriana de Bibliotecarios: Una pequeña aportación a su historia". *Revista Códice* 2 y 3: 2015-2016, 17-20.

institucionalidad. «Creo que hay que ser autocríticos —dice—. Los bibliotecarios hemos cometido errores, nos hemos equivocado. No hemos logrado valorizar la profesión, ni transmitir a la sociedad la importancia de las bibliotecas».⁴⁸ Según su criterio, la falta de atención del Estado y la comunidad a este sector es consecuencia de la falta de vocería en el gremio bibliotecario.

Esta falta de representatividad lo motivó a retomar los principios de la Asociación y darle un nuevo inicio: «Cuando vimos la necesidad de trascender con el trabajo del bibliotecario, pensamos en revivirla. Esta se reunía cada dos años y hacían congresos en distintas provincias, pero el resto del tiempo no pasaba nada. Fui a uno de esos congresos y me eligieron presidente». A partir del nombramiento, Puente se dedicó a tramitar la actualización de la información de la Asociación en el Ministerio de Educación, pero se encontró con que no existían registros de su existencia. La asesoría jurídica del Ministerio le recomendó crear otra asociación, y así surgió la Asociación Nacional de Bibliotecarios Eugenio Espejo (Anabe):

Con un grupo de compañeros hicimos toda la documentación, los estatutos, y le dimos personería jurídica, ahora en el MCYP. Venimos operando desde el 2015. En cinco años hemos hecho mucho; por ejemplo, nos hemos inscrito en la Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios (IFLA) y vertebramos una línea de cooperación internacional que todavía está presente. Encumbramos a la asociación y al gremio hacia el lugar que debería tener desde hace rato.⁴⁹

Puente fue el primer director de la nueva Anabe, ahora presidida por Ana Borja. Actualmente la asociación bordea los 300 miembros, quienes reciben acceso a capacitaciones certificadas

⁴⁸ Entrevista a Eduardo Puente, 2020.

⁴⁹ Entrevista a Eduardo Puente, 2020.

y descuentos, así como a los congresos de Anabe, con la posibilidad de ser electos miembros de la directiva.

Entre las funciones concretas que cumple Anabe en favor de los bibliotecarios y profesionales afines está «el velar por los derechos de los bibliotecarios y trabajar temas tan cruciales como el perfil bibliotecario, la recategorización de puestos y también realizar un trabajo importante en la bolsa de empleo», según señala Verónica Maigua, quien fue presidenta de Anabe de 2017 a 2019,⁵⁰ refiriéndose a la inacabable lucha contra la precarización laboral y la desvalorización de los conocimientos. Esto sucede con tanta frecuencia en instituciones educativas como en las altas esferas de la cultura. Como ejemplo, Borja menciona que la Dirección de Bibliotecas del MCYP (de la que ella y Puente fueron parte) fue suprimida en 2018:

Ese fue un retroceso para la biblioteca. Primero, yo era la única profesional de bibliotecología. Había bibliotecas que seguían yendo al MCYP a pedir apoyo técnico, pero como ya no había esta dirección —que obligaba que sean bibliotecarios los que fueran parte—, ya no sabían qué hacer. Me llamaban para que fuera a apoyar, y era un apoyo, porque ya no era mi trabajo. Ahora no quedó nadie como técnico en bibliotecología.⁵¹

Otro caso en el que se evidencia la poca preocupación —o la falta de presupuesto— del MCYP para contar con un equipo profesional completo es la Biblioteca Nacional. En el artículo antes citado⁵² se menciona el trabajo de Eduardo Puente durante su corto período al frente de la Dirección de Bibliotecas del Ministerio de Cultura, tiempo en el que presentó «un plan para delinear la nueva estructura de la Biblioteca Nacional en el que se logró establecer el número de funcionarios y los perfiles que

50 Verónica Maigua. “El panorama bibliotecario en el Ecuador en los últimos dos años”. *Revista Códice* 5: 2019, 83–87.

51 Entrevista a Ana Borja, 2020.

52 Flores. “La Biblioteca Nacional...”, *El Comercio*, 2017.

necesita la Biblioteca Nacional». Puente indicó que, según las características de este repositorio, «para que opere en óptimas condiciones, necesita 56 funcionarios, mínimo 42». Katia Flor, directora de la Biblioteca Nacional, sostiene que: «La Biblioteca Nacional Eugenio Espejo cuenta con 13 servidores públicos: 1 directora (bibliotecaria), 4 bibliotecarios, 4 funcionarios administrativos, 2 restauradores, 1 técnico de biblioteca digital y 1 Auxiliar».⁵³ Es decir que la principal biblioteca del país funciona con el 30 % del personal requerido.

A menor escala, la decisión de separar a los bibliotecarios de las instituciones, sacarlos de sus funciones para que cumplan otras o remunerarlos con el sueldo básico es frecuente, y es la lucha de Anabe el evitar que esto siga sucediendo, señala Borja:

Nuestro trabajo es ganarles razón sobre la importancia de los bibliotecarios en el país. Explicar que los bibliotecarios no son pasa-libros, tenemos un proceso técnico. En el caso de las instituciones educativas, los directores, peor ahora, dicen que la biblioteca ya no funciona, entonces ponemos a la bibliotecaria como secretaria. Nuestra política es hablar con ellos, explicarles lo que hacemos.⁵⁴

Anabe mantiene diálogo constante con la DNMP del Ministerio de Educación, con resultados como la emisión del Memorando Nro. MINEDUC-SIBV-2015-00040-M, del 10 de febrero de 2015, donde se especifica:

- Los bibliotecarios no deben cumplir otra función que no sea el de atender y gestionar el servicio en la biblioteca [...]
- En el caso de que la biblioteca se encuentre cerrada por renuncia, finalización del contrato o jubilación del bibliotecario, el Distrito debe realizar la gestión para cubrir la ausencia con

⁵³ Entrevista a Katia Flor, realizada por la autora vía correo electrónico el 2 de diciembre de 2020.

⁵⁴ Entrevista a Ana Borja, 2020.

el fin de garantizar el servicio de la biblioteca en la institución educativa.⁵⁵

Asimismo, Maigua indica en su artículo que, durante su período en la presidencia, se impulsó «la gestión para que los bibliotecarios de las Unidades educativas logren su justa reclasificación y, con ella, la mejora de sus salarios».⁵⁶ Actualmente, Anabe procura brindar acompañamiento desde la asesoría y el apoyo profesional. Según la actual presidenta, durante la pandemia los trabajadores han acudido a Anabe con consultas sobre el trabajo virtual y las herramientas que pueden utilizar. Durante los últimos meses se han realizado conversatorios —con aforo de hasta 90 personas— sobre estos temas.

Otro de sus logros más importantes fue la realización del primer Censo de Bibliotecarios Ecuatorianos, a partir del cual se obtuvo una base de datos (ahora desactualizada por la situación de la pandemia) con los nombres, contacto e institución donde laboran alrededor de 480 trabajadores de las bibliotecas. El crecimiento de Anabe es paulatino, indica Borja, y se están realizando campañas de afiliación para cubrir las necesidades de este sector.

3. El problema de los bibliotecarios

Lo anterior nos lleva por fin al tema de los trabajadores culturales involucrados con la bibliotecología, la mediación y los aspectos técnicos que intervienen en la gestión de las bibliotecas y la promoción de la lectura. La opinión general de los expertos consultados por medio de entrevistas es que el trabajo del bibliotecario no es reconocido ni apreciado. Para conocer más a detalle la situación real de estos trabajadores en la ciudad de

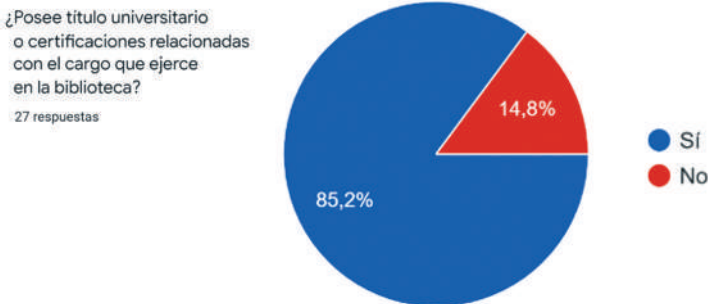
⁵⁵ Documento facilitado por Ana Borja, disponible en la Biblioteca Digital del Ministerio de Educación. <https://educacion.gob.ec/documentos-legales-y-normativos/>
⁵⁶ Maigua. “El panorama bibliotecario ...”, 85.

Quito, se realizó una encuesta basada en los datos preliminares arrojados por el Termómetro Cultural,⁵⁷ del cual se tomaron los siguientes indicadores como guía:

- La profesionalización
- El rango salarial y el tipo de relación laboral
- Los efectos de la pandemia de COVID-19 en su trabajo

La encuesta, titulada *Situación laboral de los trabajadores culturales de las bibliotecas de Quito*, se realizó utilizando la herramienta Formularios de Google y se difundió por Facebook, Instagram y WhatsApp en diferentes grupos vinculados con la cultura y la promoción lectora. Esta consta de 16 preguntas cerradas y fue respondida por un total de 27 personas: 12 mujeres y 15 hombres. Entre los profesionales que participaron en el estudio están: 11 bibliotecarios, 8 directores de biblioteca, 3 mediadores de lectura, 1 coordinador técnico, 1 coordinador administrativo, 1 responsable de Tecnología enfocada a la Bibliotecología, 1 auxiliar de biblioteca y 1 analista. A continuación, se presentan los resultados.

3.1 La profesionalización



Fuente: Elaborado por la autora.

⁵⁷ Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. “Resultados de la encuesta...”, 4-35.

Uno de los indicadores del Termómetro Cultural es la forma de aprendizaje para realizar las actividades culturales. Los resultados señalan que solo el 30 % de trabajadores culturales del país han realizado estudios formales.⁵⁸ En el ámbito de las bibliotecas, los especialistas consultados coinciden en que el origen de los problemas del sector está en la falta de espacios de formación profesional para los trabajadores de las bibliotecas.

En 2013, Puente sostuvo que «el 80 % de personas que se dedican a esta actividad lo hace de manera empírica. [...] No hay demanda por esta carrera, porque en nuestra sociedad no existe conciencia social sobre el rol del bibliotecario y de la biblioteca».⁵⁹ Esta falta de formación supone, además, un riesgo para el patrimonio documental de las bibliotecas, al no seguirse los procedimientos adecuados para su uso y conservación. En 2015, el bibliotecólogo Michurin Vélez hacía un análisis sobre el patrimonio documental del país e indicaba que «gran parte de los problemas de organización y riesgo se derivan de la manipulación antitécnica de los recursos documentales», para lo cual recomendó la implementación de «un programa académico permanente de profesionalización del personal responsable de los repositorios patrimoniales».⁶⁰ Al respecto de las áreas de formación indispensables para trabajar con el patrimonio documental, la investigación de Garrido y Ortiz (2019) arroja que: «Para las bibliotecas de la red [del MCYP] las principales disciplinas para fortalecer la capacitación de los profesionales se encuentra articulada a los procesos técnicos, la conservación documental y el manejo de colecciones, a fin de establecer espacios adecuados para el acceso a la información».⁶¹

58 Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. “Resultados de la encuesta...”, 12.

59 Puente. *Biblioteca pública...*, 48.

60 Michurin Vélez. “Bibliotecas y archivos del Ecuador: prospectiva en el ámbito constitucional y el proyecto de ley orgánica de las culturas”, *Revista Códice* 1: 2015, 60-63.

61 Garrido y Ortiz. “Bibliotecas sostenibles...”, 70.

Por otra parte, sin un título profesional, los trabajadores culturales no pueden exigir el salario que corresponde a sus funciones y conocimientos. Como se vio en el capítulo anterior, una de las funciones del PNLL era crear la carrera de bibliotecología en la educación pública, lo cual no ha sucedido.

Los datos que arroja la encuesta dan la vuelta al panorama de forma positiva. Cabe recordar que este es el caso de la población residente en Quito, que tuvo acceso a la carrera de bibliotecología o afines en centros privados; por ejemplo —como es el caso de Eduardo Puente y Ana Borja—, en la Universidad Cristiana Latinoamericana, que fue suspendida por la Senescyt al no pasar la evaluación del Consejo de Evaluación, Acreditación y Aseguramiento de la Calidad de la Educación Superior (Ceaaces) en 2012.

Otras universidades han ofrecido la carrera a nivel nacional, aunque de forma intermitente. La única que ha ofrecido permanentemente su carrera de Bibliotecología y Archivología de manera presencial es la Universidad de Guayaquil. «Sin embargo, al ser presencial, las demás provincias no han podido acceder».⁶² Borja señala que la Universidad Técnica de Manabí es la única en ofrecer tanto la licenciatura en Bibliotecología, Documentación y Archivo, como la maestría en Bibliotecología, con mención en Gestión de la Información. En Quito, en cambio, está la Maestría en Archivística y Sistemas de Gestión Documental, ofertada por la Universidad Andina Simón Bolívar, que está de alguna forma relacionada y es la opción que Borja y otros bibliotecarios han decidido tomar, dice, «porque no nos ha tocado más».⁶³

Al respecto de la cifra en aumento de profesionales graduados, Puente indica que el crecimiento se debe a la oportunidad de realizar estudios no presenciales en el ex-

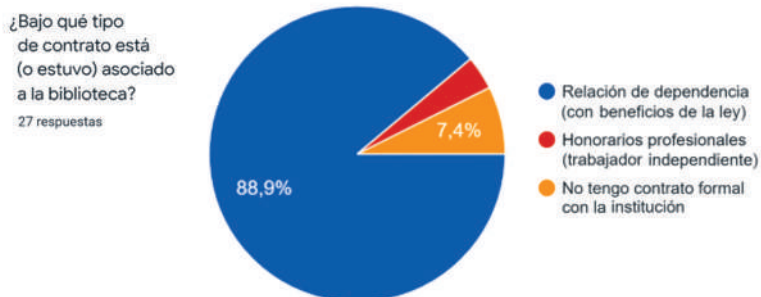
⁶² Entrevista a Eduardo Puente, 2020.

⁶³ Entrevista a Ana Borja, 2020.

tranjero: «Hay un buen sector que ha hecho estudios en bibliotecología, aunque todavía son muy pocos los colegas con posgrado. Algunos lo hacen fuera del país, en programas académicos en línea».

Por otra parte, menciona Puente: «La gran mayoría de la oferta académica en el ámbito bibliotecológico [en Ecuador] es deficiente, no existe buen nivel académico y eso es terrible, porque el bibliotecario no siempre está a la altura de las corrientes bibliotecológicas a nivel mundial». ⁶⁴ Ante este déficit, Anabe está colaborando con María del Carmen Gaibor, directora de la biblioteca de la Universidad Central del Ecuador (UCE), en la creación de la carrera de Bibliotecología, que será impartida de forma virtual. «Estamos súper convencidos de que el lugar donde tiene que crearse es la UCE, porque la educación de los bibliotecarios debería ser gratuita. Con nuestro sueldo, que generalmente es el básico, no podemos acceder a la educación privada», dice Borja. ⁶⁵ Esto último nos lleva al análisis del segundo tema.

3.2 Rango salarial y tipo de relación laboral con la institución

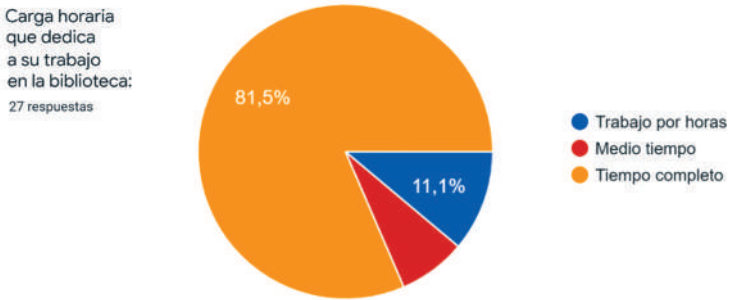


Fuente: Elaborado por la autora.

⁶⁴ Entrevista a Eduardo Puente, 2020.

⁶⁵ Entrevista a Ana Borja, 2020.

Otra preocupación de los trabajadores del sector es la remuneración, muchas veces injusta, que reciben en las bibliotecas de la ciudad. La encuesta fue respondida por 14 trabajadores culturales que laboran en instituciones privadas, y 13 pertenecientes a bibliotecas públicas. La comparación entre ambos casos permite conocer si existe una brecha salarial, y su tamaño, entre el sector público y el privado.

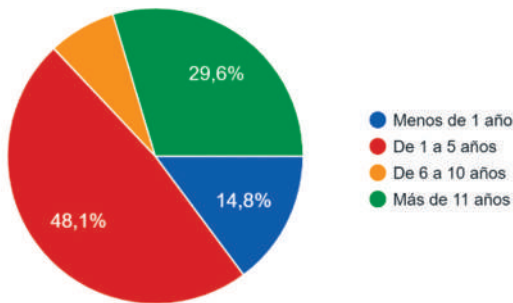


Fuente: Elaborado por la autora.

Un dato preocupante arrojado por el Termómetro Cultural indica que más del 70 % de trabajadores culturales ejerce su profesión desde el empleo independiente; es decir, no reciben los beneficios de la ley (afiliación al IESS, décimos, vacaciones, etc.) que asegura un trabajo en relación de dependencia.⁶⁶ En el caso de los bibliotecarios y profesionales afines, un resultado positivo es que la mayoría de encuestados afirman estar reconocidos con un contrato laboral por la institución en la que trabajan. Asimismo, la mayoría recibe los beneficios de la ley. Solo 2 de los 27 encuestados no tienen ningún tipo de contrato formal con la institución. A continuación, tenemos dos indicadores importantes a la hora de analizar el rango salarial de los trabajadores:

⁶⁶ Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. “Resultados de la encuesta...”, 14.

Tiempo que ha trabajado (o trabajó) para la institución:
27 respuestas

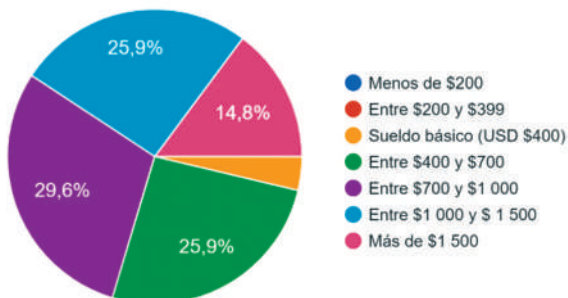


Fuente: Elaborado por la autora.

La mayoría de trabajadores cumple las ocho horas de tiempo completo y ha trabajado en la institución por un tiempo razonable. Hay un alto porcentaje (8 respuestas) que ha permanecido en la institución por más de 11 años, un indicio de estabilidad laboral en el sector bibliotecario.

Para pasar al tema de la remuneración, primero, se buscó conocer el sueldo que los trabajadores recibían antes de que iniciara el confinamiento por la pandemia de COVID-19, para tener una referencia del rango salarial en un contexto que podríamos llamar ‘normal’. Como dato previo tenemos los resultados del Termómetro Cultural, el cual indica que la mayoría de trabajadores culturales recibían un sueldo de entre USD 400 y USD 750,⁶⁷ relativamente bajo si se toma en cuenta el tiempo de dedicación, la formación profesional de los trabajadores y su aporte a la cultura nacional.

Rango salarial que recibía mensualmente por su trabajo ANTES de la pandemia de Covid-19:
27 respuestas



Fuente: Elaborado por la autora.

⁶⁷ Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. “Resultados de la encuesta...”, 15.

La mayoría se encuentra en un rango salarial de entre USD 400 y USD 1 000, mientras que ninguno gana menos del sueldo básico. Un análisis individual de las respuestas evidencia que, en realidad, en el sector privado los sueldos son menores que en el sector público: la mitad de encuestados pertenecientes al sector privado afirman ganar entre USD 400 y USD 700, mientras que todos los trabajadores del sector público reciben un sueldo por sobre los USD 700.

Ana Borja indica que, según las Escalas de Remuneración del Sector Público, la remuneración mensual que debería recibir un bibliotecario (o profesionales afines) es de mínimo USD 1 200, al estar clasificado como un Servidor Público 5 (SP5). La directora de la Biblioteca Nacional, Katia Flor, afirma, en cambio, que: «El rango del salario de los trabajadores de la institución va, de acuerdo a la clasificación respectiva de servidores públicos, desde un SP4 hasta un NJS4 (Nivel Jerárquico Superior 4)», esto corresponde a un rango de entre USD 1 086 y USD 3 038.⁶⁸ «Claro que, para ganar esa cantidad, estas personas tienen que tener su título», aclara Borja.⁶⁹ Vemos que en la realidad esto no siempre sucede, puesto que cinco de los encuestados pertenecientes al sector público afirman recibir entre USD 700 y USD 1 000. Estas cinco personas dijeron laborar en bibliotecas asociadas al Ministerio de Educación, el MCYP y la RMB.

En una comparación con el sueldo que reciben los bibliotecarios en otros países de la región, en Argentina el sueldo promedio es de ARS \$ 46 000 (alrededor de USD 550), que puede llegar hasta los ARS \$ 88 000 (alrededor de USD 1 000).⁷⁰ En Colombia, el salario mínimo para estas profesiones es de

68 Ministerio del Trabajo. *Mecanismo de seguimiento de la implementación de la Convención Interamericana Contra la Corrupción (Mesicic)*. Quito: OAS.org, 2016. http://www.oas.org/juridico/PDFs/mesicic5_ecu_pan_3_min_trab.pdf

69 Entrevista a Ana Borja, 2020.

70 Información tomada del portal Glassdoor.com.ar. Actualizada en noviembre de 2020. https://www.glassdoor.com.ar/Sueldos/bibliotecario-sueldo-SRCH_KO0,13.htm

COP \$ 967.653,31 (alrededor de USD 280), y el sueldo máximo es de COP \$ 3'378.165,60 (alrededor de USD 965).⁷¹ A partir de los datos arrojados por la encuesta, se puede afirmar que la bibliotecología y profesiones similares son bien remuneradas en Ecuador. Hay que tomar en cuenta que todos los profesionales que afirmaron ganar más de USD 1 500 en el sector público son directores de biblioteca. En el sector privado, solo un director de biblioteca universitaria iguala este sueldo.

Ahora bien, tomemos el caso aislado de un mediador de lectura anónimo, responsable de un Tambo de Lectura. El encuestado afirmó ganar un sueldo neto de USD 640, e indicó que quien responde por su sueldo no es el MCYP, sino la OEI: «Nuestra forma de trabajar no es por afiliación, no somos funcionarios públicos. No es un empleo con los beneficios de la ley, sino por contratación de servicios», afirma.⁷² Los encargados de los tambos, que deberían dedicarse exclusivamente a la mediación lectora, reciben este sueldo por un trabajo que debería ser hecho por un equipo de profesionales —comunicadores, diseñadores— y han debido aprender a realizarlo a partir de capacitaciones y, mayoritariamente, la experiencia empírica. Este caso pone en evidencia, de nuevo, la precarización laboral a la que están expuestos los trabajadores del sector.

3.3 Efectos de la pandemia de COVID-19 en su trabajo

Un documento emitido por el Ministerio de Cultura y Patrimonio (MCYP) en junio de 2020 establece los *Protocolos para la activación y/o funcionamiento de los repositorios de la memoria social (museos, archivos, bibliotecas) durante la emergencia sanitaria*, en donde se especifica que, para retomar la atención al público,

⁷¹ Información tomada del portal TuSalario.org. [https://tusalarario.org/colombia/carre-
ra/funcion-y-salario/bibliotecarios-y-profesionales-afines](https://tusalarario.org/colombia/carre-
ra/funcion-y-salario/bibliotecarios-y-profesionales-afines)

⁷² Entrevista a uno de los encuestados, que prefiere no identificarse.

los repositorios deben tener en cuenta el sistema de semaforización establecido por el COE Nacional y Cantonal a raíz de la pandemia por COVID-19, que desató la crisis sanitaria en el país desde marzo de 2020:

- **Semáforo rojo:** en este período los repositorios no abren al público. El personal laborará en modalidad teletrabajo, a excepción del personal de seguridad que se mantiene en el edificio [...].

- **Semáforo amarillo:** [...] los repositorios tendrán una reapertura gradual y semirrestringida para los usuarios. El personal vuelve al trabajo presencial organizado en turnos y horarios específicos. Se preparan las condiciones para la apertura física y reactivación cultural-educativa. En caso de que el repositorio considere pertinente la apertura [...], se abrirá únicamente bajo reserva en horarios predefinidos y con el aforo del 30 %.

- **Semáforo verde:** se reabre el espacio físico al público (con restricciones de aforo del 50 %) [...].⁷³

Tras un trimestre de encierro total, Quito pasó a semáforo amarillo el 3 de junio de 2020, aunque con disposiciones especiales debido al alto número de contagios (para diciembre del mismo año fue la ciudad con más contagios en el país, bordeando los 70 000 casos).⁷⁴ La reapertura de cines y teatros, por ejemplo, se habilitó con aforo limitado el 1 de julio para el resto de cantones en amarillo; en Quito, esta disposición se postergó hasta finales agosto, cuando volvieron a funcionar, también, algunos espacios culturales. No fue así con las bibliotecas.

En el Termómetro Cultural, un altísimo porcentaje de trabajadores culturales (84 %) afirma que su forma de trabajar

⁷³ Ministerio de Cultura y Patrimonio, *Protocolos de bioseguridad para la reactivación de las actividades y servicios culturales*. Quito, 2020, 6.

⁷⁴ Redacción Elcomercio.com, "Ecuador registra 203 461 casos de COVID-19 este 16 de diciembre del 2020; 1.105 nuevos contagios en 24 horas". *El Comercio*, 16 de diciembre de 2020. <https://www.elcomercio.com/actualidad/ecuador-casos-coronavirus-diciembre-pandemia.html>

se ha modificado a partir de la cuarentena, y casi el 90 % asegura que esta ha tenido un impacto directo en sus ingresos.⁷⁵ Una de las causas más importantes para esta modificación — además de los obvios estragos provocados por la cuarentena y las limitaciones para congregarse— es la reducción de presupuestos en el sector cultural, que, por supuesto, ha afectado a las bibliotecas.

Por poner algunos ejemplos, el presupuesto asignado por el Municipio de Quito para el ‘Fortalecimiento de la Red Metropolitana de Bibliotecas y Acceso Democrático al Libro’ en 2020 era de USD 190 000.⁷⁶ La coordinadora de la RMB, Liset Lantigua, afirma que la totalidad de ese monto «se destinó a emergencia por COVID-19, con la excepción de lo destinado al pago de la Membresía al Programa Iberoamericano de Iberbibliotecas, cuyo costo es USD 5 000». Además, se prevé una reducción en el presupuesto para 2021.⁷⁷ En casos menos desafortunados, como la BEAEP, no ha habido reducciones en el presupuesto, pero sí retrasos en la entrega de los fondos. Pablo Rosero indica que la asignación estatal suele llegar entre abril y junio, y en 2020 la recibieron en octubre, lo cual provocó retrasos en los pagos a los trabajadores e, incluso, obligó a la biblioteca a recurrir a préstamos.⁷⁸ En cuanto a la Biblioteca Nacional, la directora Katia Flor indica que:

Por ser una Entidad Operativa Desconcentrada de reciente creación, hemos tenido pocos recortes presupuestarios en comparación con otras instituciones. Las autoridades del MCYP han logrado demostrar la importancia que tiene la Biblioteca Na-

75 Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. “Resultados de la encuesta...”, 33–35.

76 Municipio de Quito. *Presupuesto 2020*. http://www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/Administraci%C3%B3n%202019-2023/Asamblea%20de%20Quito/Asamblea%202019-10-18/III.%20Presupuesto%20General%20del%20Municipio/ANEXO%20ANTEPROYECTO%20POA%202020%20INVERSION.pdf

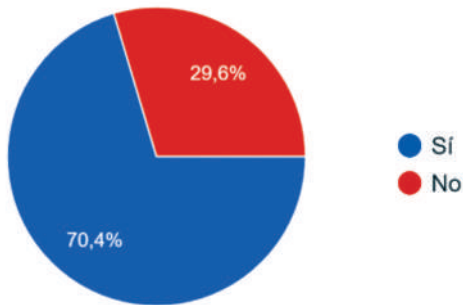
77 Entrevista a Liset Lantigua, 2020.

78 Entrevista a Pablo Rosero, 2020.

cional para el país. La implementación de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo figura como uno de los compromisos presidenciales que tiene el Gobierno Nacional dentro de los proyectos sectoriales en lo social y cultural.⁷⁹

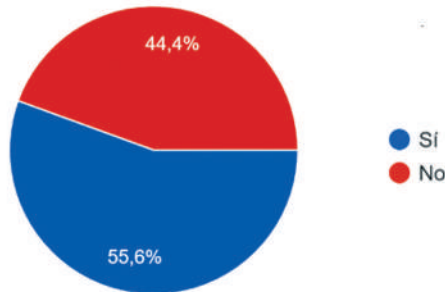
Un aspecto no abordado por el Termómetro Cultural (que se realizó entre marzo y abril de 2020, apenas al inicio de la pandemia) es el aumento de desempleo en el sector a partir de la crisis sanitaria; a un año de distancia, esta fue la primera inquietud al abordar el tema de los trabajadores en las bibliotecas, así como las acciones específicas que se han tomado en estos meses para reactivar el sector. A partir de ello, se plantearon las siguientes preguntas:

¿Actualmente continúa trabajando en la institución?
27 respuestas



Fuente: Elaborado por la autora.

Si su respuesta anterior fue negativa, ¿fue la pandemia por Covid-19 la razón de su separación?
9 respuestas

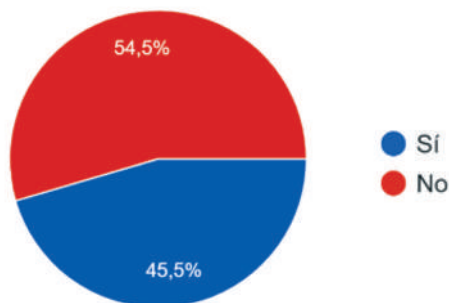


Fuente: Elaborado por la autora.

⁷⁹ Entrevista a Katia Flor, 2020.

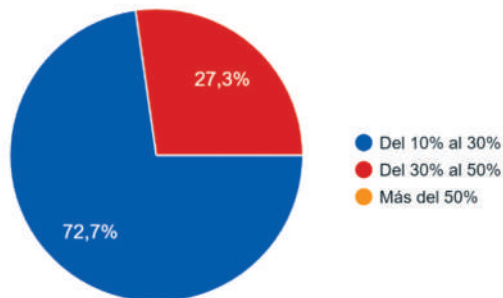
De los nueve encuestados que dejaron de trabajar para sus bibliotecas en 2020, más de la mitad afirman haber sido separados de la institución a partir de la pandemia por COVID-19. Como vemos, la situación mundial ha tenido un fuerte impacto y generado mayor desempleo en el ya antes debilitado sector bibliotecario. Entre las bibliotecas públicas mencionadas en el primer capítulo de esta investigación, Katia Flor, responsable de la Biblioteca Nacional, y Liset Lantigua, coordinadora de la RMB, indican que no ha habido recortes de personal en estas instituciones a partir de la crisis sanitaria. No obstante, señalan que tampoco ha habido nuevas contrataciones. Mientras las bibliotecas continúen cerradas, es improbable que quienes perdieron sus trabajos logren encontrar un nuevo empleo relacionado con su profesión.

Si continúa trabajando en la institución, ¿Se redujo su sueldo a raíz de la pandemia?
22 respuestas



Fuente: Elaborado por la autora.

Si su respuesta anterior fue afirmativa, ¿cuál fue el porcentaje de dicha reducción?
11 respuestas



Fuente: Elaborado por la autora.

Tanto en el sector público como en el privado ha habido una reducción de la jornada laboral, con su consecuente disminución salarial, a partir de la crisis sanitaria. Según los resultados de la encuesta, esta reducción ha sido tan frecuente en el sector público como en el privado, puesto que solo 5 de 13 trabajadores públicos no sufrieron ninguna reducción, y solo 5 de 14 del sector privado tampoco. Como dato adicional, 4 de los 5 trabajadores públicos que no tuvieron ninguna reducción en su salario pertenecen al MCYP. Al sector privado pertenecen, en cambio, la mayoría de trabajadores que afirman haber perdido su trabajo como efecto de la pandemia de COVID-19.

La reducción salarial debería estar acorde a lo establecido en el Decreto Presidencial N.º 1053 del 19 de mayo de 2020, emitido a partir de la emergencia sanitaria:

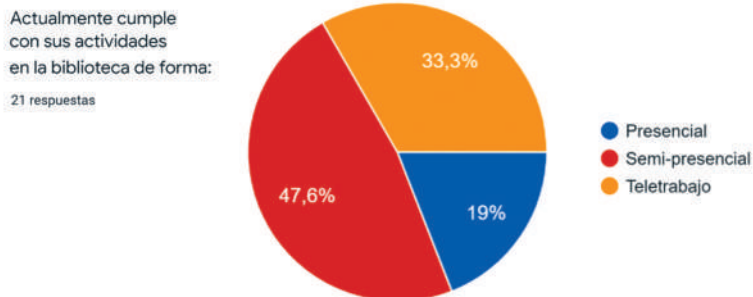
Por excepción y con la aprobación de la máxima autoridad, por un período no mayor a seis meses renovables por seis meses más por una sola ocasión, la jornada de trabajo podrá ser disminuida, previa autorización de Ministerio rector del Trabajo, hasta un límite no menor a treinta horas semanales.⁸⁰

De acuerdo con el Gobierno Nacional, eso implica una reducción del 16,6 % en el salario mensual. El cumplimiento del decreto en el sector público se evidencia en que, en ningún caso, los trabajadores encuestados han sufrido descuentos mayores de entre el 10 % y el 30 %. Mientras tanto, en el sector privado 3 trabajadores indican que la reducción de su sueldo fue del 30 % al 50 %. Con la aprobación de la Ley de Apoyo Humanitario, en junio de 2020, en el sector privado la reducción de jornada fue-

80 Redacción ElComercio.com. "Plazos, despidos, IESS... Se emitió el Decreto 1053 que oficializa la reducción de la jornada en el sector público", *El Comercio*, 20 de mayo de 2020. <https://www.elcomercio.com/actualidad/decreto1053-oficializa-reduccion-jornada-ecuador.html#:~:text=En%20el%20Decreto%201053%20reza,no%20menor%20a%20treinta%20horas>

de aplicarse hasta un máximo del 50 %, con una reducción de hasta el 45 % del sueldo.⁸¹

La siguiente pregunta tiene que ver con la forma de trabajo durante la pandemia, un indicador de si se han reincorporado a sus funciones en el espacio físico de la biblioteca:



Fuente: Elaborado por la autora.

Estos datos confirman que las bibliotecas, en su mayoría, no han abierto; los trabajadores continúan trabajando desde casa a pesar de que Quito se encuentra en semáforo amarillo, y otros centros culturales han retomado sus actividades presenciales con el límite de aforo que manda el COE Nacional. Si la mayoría de bibliotecas no funciona con el sistema de estantería abierta, la manipulación de los libros no es pretexto para continuar con las puertas cerradas, negando a los usuarios la posibilidad de obtener otros servicios como el uso de internet libre o la asistencia presencial a clubes de lectura y talleres.

Veamos lo que sucede en los casos consultados específicos: la Biblioteca Nacional sí se encuentra recibiendo al público general, que puede acceder a los dos fondos ya transferidos a la nueva sede, según Flor:

⁸¹ María Silva. "Sector privado podrá reducir hasta en un 50% la jornada laboral en Ecuador". *El Comercio*, 19 de junio de 2020. <https://www.elcomercio.com/actualidad/jornada-reduccion-fuerza-mayor-ley.html>

[...] el servicio bibliotecario de atención a usuarios y consulta se está desarrollando, aplicando todas las medidas de bioseguridad pertinentes (plasmados en los protocolos elaborados tanto por la Subsecretaría de Memoria Social del MCYP como por nuestro equipo técnico), en el horario de 8h00 a 17h00.⁸²

Ana Borja sostiene que la biblioteca del MCYP ubicada en Chillogallo también ha vuelto a funcionar, aunque solo los sábados. En el Centro Cultural Benjamín Carrión, en cambio, se ha optado por seguir el ejemplo de algunas bibliotecas universitarias y ofrecer el servicio *in situ* bajo previa cita, según el bibliotecario César Chávez. En el contexto de la emergencia sanitaria, la Eugenio Espejo es probablemente la única biblioteca pública de Quito que se encuentra abierta al público los cinco días laborables en horario normal. El resto se ha acogido a las actividades virtuales.

Tal es el caso de la Biblioteca Municipal y la RMB, que mantiene solo a 7 trabajadores de forma totalmente presencial, a cargo de la elaboración del inventario. Como se mencionó en el primer capítulo, la reapertura paulatina de la González Suárez está programada para mediados de abril de 2021, luego de que la biblioteca ha implementado la delimitación de áreas para atención a usuarios, teniendo en cuenta que «las normas internacionales de bioseguridad para las bibliotecas obligan al cierre de las estanterías y a la disposición de un área para aislamiento de los libros que han sido prestados», explica Lantigua.⁸³

La Biblioteca Pablo Palacio permanece cerrada al público, pero con los funcionarios trabajando presencialmente. Uno de los bibliotecarios que laboran en este espacio, y prefiere no identificarse, comenta que su jornada laboral varía según un sistema de turnos: realiza teletrabajo la mitad de la jornada, y la otra mitad de forma presencial. No obstante, su trabajo se li-

⁸² Entrevista a Katia Flor, 2020.

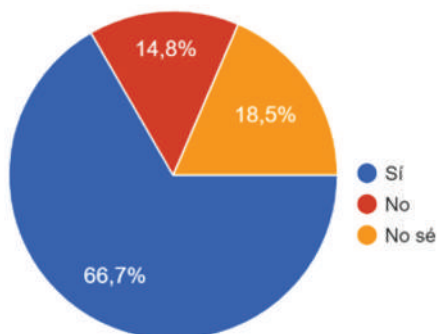
⁸³ Entrevista a Liset Lantigua, 2020.

mita a la administración de la nueva página web y la atención virtual a los usuarios que se contactan por correo, puesto que la biblioteca no permite la entrada los usuarios, aunque el bibliotecario se encuentre en el mostrador.⁸⁴

En cuanto a la BEAEP, Rosero indica que sus 18 trabajadores se han incorporado al trabajo presencial, pero esta funciona a puerta cerrada. «Nos preocupa bastante el hecho de que Coto-collao es quizá la parroquia con el más alto índice de contagios», dice. Por otra parte, afirma que se han mantenido reuniones con el personal para evaluar la posibilidad de reapertura. «Estamos pensando, y creo que tal vez nos decidamos por eso, en atender bajo reserva de visita. Que el usuario haga su reserva vía internet y vaya a la biblioteca, con una estancia máxima, tal vez, de una hora».⁸⁵

¿La institución ha ejecutado algún proyecto de reactivación que permita a los usuarios acceder a los bienes y servicios de la biblioteca? (migración a archivos virtuales, actualización de la página web, etc.)

27 respuestas



Fuente: Elaborado por la autora.

Pasamos ahora a las medidas concretas que se han tomado para la reactivación de estos espacios:

En la mayoría de los casos, las bibliotecas han intentado adaptarse al contexto actual para seguir brindando servicios vía virtual. Algunas han implementado la virtualidad desde el inicio del confinamiento, mientras que otras están incorporándose a este sistema como parte de la reactivación cultural.

⁸⁴ Entrevista a uno de los encuestados, que prefiere no identificarse.

⁸⁵ Entrevista a Pablo Rosero, 2020.

En cuanto a las acciones que se han tomado al respecto en la Biblioteca Nacional, Flor menciona las actividades virtuales que se llevan a cabo a través de sus redes sociales (sobre todo, vía Facebook) «para los bibliotecarios, investigadores, público en general», así como la atención virtual al usuario a través de correo, redes sociales y mensajería instantánea.

No obstante, al hablar de las propuestas para adaptar los servicios de la biblioteca al contexto de la pandemia, decepciona la poca relevancia que se le ha dado a la reactivación de la Biblioteca Digital, que según Flor «sigue en el dominio web de la CCE» y se reactivará «en la medida en que vayan llegando el resto de las colecciones». Una búsqueda rápida en el servidor (www.biblioteca.casadelacultura.gob.ec) evidencia la desactualización e impracticabilidad de esta página web, que ha quedado obsoleta para ser la única vía de acceso virtual a los bienes de la Biblioteca Nacional. Flor señala, además, que próximamente se ejecutarán los proyectos de «Adquisición de Mobiliario, Digitalización y Conservación para el Fortalecimiento de los Procesos Técnicos de la BNEE». Sobre la parte de la digitalización, que es esencial en estos momentos de la crisis sanitaria, la directora no indica en cuánto tiempo se iniciará ni cuándo podrá la ciudadanía disponer de este servicio.⁸⁶

Entre los proyectos que se han puesto en marcha para adaptar las funciones de la Biblioteca Municipal y la RMB a la nueva normalidad, Lantigua menciona el Servicio de Apoyo Escolar, implementado desde septiembre: «Nuestros bibliotecarios apoyan a más de 2 000 estudiantes del Distrito Metropolitano de Quito que tienen dificultades para acceder a internet y llegar a fuentes de información en línea».⁸⁷ Dicho servicio no tiene costo y puede ser requerido vía correo electró-

⁸⁶ Entrevista a Katia Flor, 2020.

⁸⁷ Entrevista a Liset Lantigua, 2020.

nico o WhatsApp.⁸⁸ Esta iniciativa de la RMB recuerda la relación esencial de las bibliotecas con el sistema educativo, y coincide con la opinión de Ana Borja, quien menciona:

Las instituciones educativas manejan la educación virtual, pero no dan un espacio para los estudiantes que no la solventan. La idea de Anabe, y de los bibliotecarios en general, es que la biblioteca sea ese centro de ayuda para los estudiantes que no tengan internet en su casa, o cuyos papás no puedan ayudarles. Esa es nuestra labor ahora, atraer a los estudiantes que tengan dificultades de aprendizaje, armar una conexión con el profesor, ser una guía. Si las aulas todavía no funcionan, utilicemos a las bibliotecas como el centro donde se reúnan. Ese sería nuestro panorama, acompañar al aprendizaje íntegro.⁸⁹

Asimismo, la RMB y la Biblioteca Municipal mantienen actividades virtuales de fomento a la lectura para niños y adultos, promocionadas constantemente en sus páginas de Facebook. También está disponible el catálogo en línea, aunque sin posibilidad de hacer reserva de libros. Además, falta trabajar en la página web de la RMB (www.centroculturalq.quito.gob.ec), en la que la información disponible es escasa y está desactualizada. En este caso, la implementación del préstamo a domicilio será un punto de giro sumamente positivo para las bibliotecas de la RMB, pero debe venir acompañado de un proceso de migración a lo digital y actualización de tecnologías.

En la BEAEP, además de la posibilidad de adquirir los DVD con la información digitalizada mediante envío a domicilio, otra herramienta que se implementó recientemente es la tien-

⁸⁸ Redacción La Hora. "Red Metropolitana de Bibliotecas inicia servicio de apoyo escolar". *Diario La Hora*, 18 de septiembre de 2020. <https://lahora.com.ec/noticia/1102328101/red-metropolitana-de-bibliotecas-inicia-servicio-de-apoyo-escolar>

⁸⁹ Entrevista a Ana Borja, 2020.

da en línea, disponible en la página web, que funciona como un carrito de compras en donde el usuario puede adquirir los textos digitalizados y descargarlos directamente en su ordenador. Rosero enfatiza que el precio por este servicio es muy económico: los textos más voluminosos pueden llegar a los USD 10, mientras que los documentos tamaño promedio están entre dos y cuatro dólares: «Esa es la primera parte de un proyecto más ambicioso. Para el 2021 podremos tener una herramienta en la que, además de encontrar material de pago, encuentres libros de acceso gratuito, esto para dar énfasis al tema de promoción de la cultura», añade.⁹⁰

En cuanto al Centro Cultural Benjamín Carrión, este mantuvo una constante programación virtual de clubes de lectura, talleres y conversatorios durante los meses de cuarentena, difundidos a través de sus redes sociales —siendo la más activa su página de Facebook @CentroCulturalBenjaminCarrion.oficial—, y retomó las actividades presenciales con límite de aforo y normas de seguridad desde diciembre de 2020. Actualmente, a través de la campaña Cultura en Movimiento, en su página de Facebook también se divulgan versiones digitalizadas de la obra de autores nacionales.

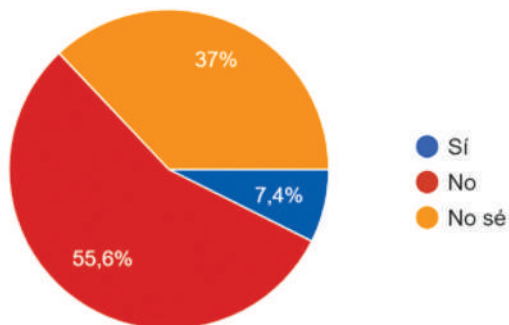
En la Biblioteca Pablo Palacio, bajo supervisión del Ministerio de Educación, en lo que va de la pandemia se ha creado una página web (www.bibliotecapablopalacio.blogspot.com) para facilitar la atención virtual a los estudiantes. En la página, el usuario tiene acceso a un catálogo de libros de dominio público con links para su descarga, clasificados en infantiles, juveniles y para todo público. Además, están disponibles los Recursos para el Fomento de la Lectura que forman parte del programa 'Yo Leo'.⁹¹

⁹⁰ Entrevista a Pablo Rosero, 2020.

⁹¹ Entrevista a uno de los encuestados, que prefiere no identificarse.

¿Se ha beneficiado la institución de los incentivos estatales para la reactivación del sector cultural?

27 respuestas



Fuente: Elaborado por la autora.

Esta pregunta evidencia que los incentivos lanzados por el Estado para reactivar el sector cultural, como las líneas de fomento, no están llegando a la biblioteca. Este es un indicador de la necesidad imperiosa de medidas y estrategias puntuales que deben plantearse —tanto desde el Gobierno Nacional como desde instituciones privadas— para la formulación de proyectos alternativos que aporten al fortalecimiento de las bibliotecas y a la creación, ahora más que nunca urgente, de una Red de Bibliotecas, para que aquellas que han logrado estabilizar su situación —tal vez, porque cuentan con mejor presupuesto, equipo profesional y acervo bibliográfico— colaboren con las más vulnerables. Esto último también lo mencionan Garrido y Ortiz en los resultados de su estudio de 2019, entre los retos que debe enfrentar la Red de Bibliotecas del MCYP: «Motivar a las bibliotecas hacia la gestión interinstitucional para una colaboración mutua en beneficio del desarrollo de estos espacios».⁹²

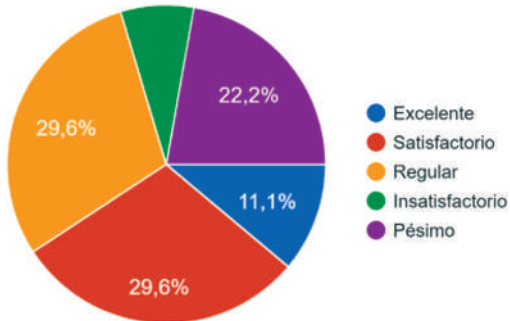
El tema de los presupuestos con que cuenta la Red del MCYP también es problemático, según los datos presentados en dicha investigación: «Los indicadores en cuanto a la asignación de presupuesto vs. la suscripción de convenios es relativamente baja, por lo que es necesario fortalecer los sistemas de autogestión y los mecanismos de información para el acceso

⁹² Garrido y Ortiz. “Bibliotecas sostenibles...”, 71.

a nuevas fuentes de financiamiento», señalan los autores. En consecuencia, el reto es buscar ayuda en la cooperación internacional, que en la mayoría de los casos es —como se ha visto a lo largo de esta investigación— un salvavidas para las bibliotecas, cuyo presupuesto amenaza con disminuir e, incluso, desaparecer: «Sustentar líneas de cooperación con organismos internacionales para la obtención de fuentes de financiamiento y demás recursos que apoyen al talento humano, sistemas de redes e infraestructura».⁹³ En el contexto actual, tal recomendación es aplicable a todas las bibliotecas públicas de la ciudad.

¿Cómo calificaría el manejo de la situación laboral de los trabajadores, por parte de los directivos de la institución, durante la emergencia sanitaria?

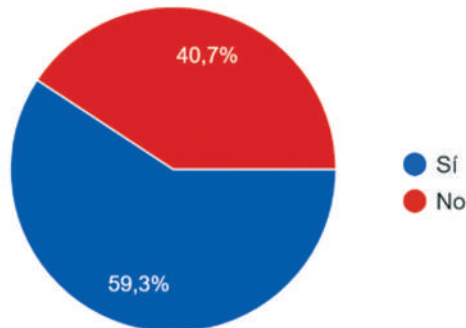
27 respuestas



Fuente: Elaborado por la autora.

¿Ha considerado el cambiar de trabajo a partir de la crisis desencadenada en el sector cultural por la pandemia?

27 respuestas



Fuente: Elaborado por la autora.

⁹³ Garrido y Ortiz. "Bibliotecas sostenibles...", 70-71.

Por último, vemos que es muy poco el porcentaje de entrevistados que considera que el manejo de la situación por parte de sus empleadores es excelente. Las tres respuestas que corresponden a esta escala positiva provienen del sector privado. Tomando en cuenta las circunstancias, un porcentaje considerable de encuestados considera satisfactoria la gestión institucional en este difícil período, y aquí cabe resaltar que solo dos pertenecen al sector privado, mientras que seis corresponden al sector público, específicamente al MCYP y al Ministerio de Educación. En cuanto a la RMB, sus empleados califican el manejo de la situación como regular. Esta escala es más frecuente en el sector público, con 5 respuestas. Por otra parte, ambos sectores se llevan una calificación insatisfactoria cada uno, mientras que el descontento total está presente de igual forma en el sector público (3 respuestas) como en el privado (3 respuestas), en donde los trabajadores califican como ‘pésima’ la gestión de las instituciones durante la pandemia. En la escala más negativa vuelven a estar presentes el MCYP y el Ministerio de Educación.

Como es lógico, la mayoría de trabajadores que respondieron en escalas entre ‘regular’ y ‘pésimo’ afirman haber considerado el cambiar de trabajo, un resultado que tristemente puede significar una condena para las bibliotecas, que en la actualidad sobreviven gracias al empeño de sus trabajadores.

4. Conclusiones

La situación de la biblioteca pública en Quito no es la mejor, pero hay claros indicios de que está mejorando. Vemos que, aunque la reapertura de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo augura la consolidación de una Red de Bibliotecas que fortalecerá al sector en todo el país, este proceso se proyecta lento y arduo, y corre el riesgo de estancarse nuevamente si se siguen

postergando cuestiones urgentes como la conformación de un equipo profesional completo y capacitado, la digitalización y la actualización de los servicios virtuales.

Uno de los resultados más positivos es la verificación de que la estantería abierta y el préstamo a domicilio empiezan a aplicarse en algunas instituciones públicas en Quito, con el respaldo de la ley, lo cual, de ser replicado a gran escala, generará interés en la comunidad, fomentando un sentido de apropiación y buen uso que solo puede tener resultados beneficiosos en la promoción de la lectura.

Es grato conocer, por otra parte, que la profesionalización en bibliotecología y carreras similares está en aumento, clara muestra de que existe una población interesada en acceder a la educación de tercer y cuarto nivel en estas áreas, lo cual demanda el incremento de oferta académica, en donde deben, por fin, involucrarse el PNLL y la Senescyt para brindar acceso a la educación gratuita.

Aunque la situación de los trabajadores culturales involucrados con la biblioteca sigue siendo precaria, la constitución de Anabe ha tenido en poco tiempo efectos muy positivos para el sector, con la inclusión de artículos en la LOEI que respaldan su trabajo y aseguran la implementación de bibliotecas en todas las escuelas públicas. Resta esperar que a largo plazo esta normativa sea acatada y no quede, como muchas otras, solo en el papel.

El panorama deja de ser tan luminoso al hablar de la pandemia de COVID-19, que tiene como principales consecuencias el aumento del desempleo y la reducción de presupuestos, sueldos y oportunidades laborales en el sector bibliotecario. Ante los recortes presupuestarios, los trabajadores se han respaldado en las herramientas virtuales gratuitas para no dejar desamparados a los usuarios, con resultados positivos. No obstante, esto no elimina la obliga-

ción del Estado de apoyar al sector y generar estrategias que permitan el acceso de las bibliotecas a los incentivos para la reactivación cultural.

Asimismo, las bibliotecas deben agilizar la implementación de proyectos de digitalización y protocolos de seguridad que permitan reactivar sus servicios lo más pronto posible, puesto que —en su mayoría— no están cumpliendo con su propósito fundamental: proveer acceso libre a la información. Los estudiantes necesitan, ahora más que nunca, que las bibliotecas sean un complemento en su educación.

Por último, queda la amarga certeza de que, ante las duras condiciones en que la pandemia deja a los trabajadores culturales, si las instituciones públicas y privadas no reconocen la importancia de las bibliotecas y toman acciones que favorezcan a sus trabajadores, estos renunciarán a la lucha, con consecuencias fatales —tal vez, irreversibles— para el sector. Para evitarlo, todos los miembros de la comunidad debemos involucrarnos, también, en el reconocimiento de la biblioteca como espacio fundamental para la educación, la investigación y el desarrollo del pensamiento crítico. Está en nosotros, como sociedad, el velar por el buen manejo de nuestros espacios culturales y exigir el acceso libre y democrático al conocimiento.

- Maigua, Verónica. “El panorama bibliotecario en el Ecuador en los últimos dos años”. *Códice* 5: 2019. 83–87.
- Mieles, María. “La Asociación Ecuatoriana de Bibliotecarios: Una pequeña aportación a su historia”. *Códice* 2–3: 2015–2016. 17–20.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. *Protocolos de bioseguridad para la reactivación de las actividades y servicios culturales*. Junio, 2020. Último acceso: 10 de diciembre de 2020.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. “Ministerio de Cultura y Patrimonio invita a las visitas guiadas en la biblioteca, sede en Quito por el día del Patrimonio”. Quito, 4 de abril, 2014. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/ministerio-de-cultura-y-patrimonio-invita-a-las-visitas-guiadas-en-la-biblioteca-sede-en-quito-por-el-dia-del-patrimonio/>.
- . *Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra*. Quito: 2017. Cerlalc.org. https://cerlalc.org/wp-content/uploads/2018/09/42_Plan_Nacional_Lectura_Ecuador-1.pdf.
- Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda. “La Biblioteca Nacional Eugenio Espejo entra en proceso de readecuación arquitectónica”. 2016. <https://www.habitatyvivienda.gob.ec/la-biblioteca-nacional-eugenio-espejo-entra-en-proceso-de-readecuacion-arquitectonica/>.
- Ministerio de Educación. “Ministro Espinosa inaugura la Biblioteca Pablo Palacio, un modelo de bibliotecas escolares abiertas que se implementará a nivel nacional”. 3 de febrero, 2015. <https://educacion.gob.ec/ministro-espinosa-inaugura-la-biblioteca-pablo-palacio-un-modelo-de-bibliotecas-escolares-abiertas-que-se-implementara-a-nivel-nacional/>.
- Ministerio de Educación; OEI. *Guía de funcionamiento de Bibliotecas Escolares Abiertas*. Quito: 2016.
- Ministerio del Trabajo. *Mecanismo de seguimiento de la implementación de la Convención Interamericana Contra la Corrupción (Mesicic)*. Quito: OAS.org, abril, 2016. http://www.oas.org/juridico/PDFs/mesicic5_ecu_pan_3_min_trab.pdf.
- Municipio de Quito. *Municipio de Quito*, 2009
- Municipio de Quito. s.f. *Presupuesto 2020*. http://www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/Administraci%C3%B3n%202019-2023/Asamblea%20de%20Quito/Asamblea%202019-10-18/III.%20

Presupuesto%20General%20del%20Municipio/ANEXO%20AN-TEPROYECTO%20POA%202020%20INVERSION.pdf.

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* (Universidad de las Artes / ILIA) 1: 2020. 4-35.

Ponce, Isabela. “La caída del Sistema Nacional de Bibliotecas”. *Gk.City*, 7 de abril, 2014. <https://gk.city/2014/04/07/la-caida-del-sistema-nacional-bibliotecas/>.

Presidencia de la República del Ecuador. *Ley Orgánica de Cultura*, 2016. —. *Reglamento General a la Ley Orgánica de Cultura*, 2017

Puente, Eduardo. *Biblioteca pública, democracia y buen vivir*. Quito: FLACSO, 2013.

Redacción Cultura. “Centro Cultural, Biblioteca y Museo Aurelio Espinosa Pólit celebra sus 90 años”. *Diario La Hora*, 19 de mayo, 2019. <https://lahora.com.ec/quito/noticia/1102244508/centro-cultural-biblioteca-y-museo-aurelio-espinosa-polit-celebra-sus-90-anos?fbclid=IwAR3qHoOzeQBQAJ3INCP21y18jTbARUIj-PeOOM6EWCPsEZWvbDYCXgbqnWs>.

Redacción. “Bibliotecas escolares, no todos los colegios la tienen en Ecuador”. *El Universo*, 14 de enero, 2020. <https://www.eluniverso.com/noticias/2020/01/14/nota/7689717/bibliotecas-nucleo-coordinan-actividades-red-bibliotecas-escolares>.

Redacción Elcomercio.com. “Ecuador registra 203 461 casos de COVID-19 este 16 de diciembre del 2020; 1 105 nuevos contagios en 24 horas”. *El Comercio*, 16 de diciembre, 2020. <https://www.elcomercio.com/actualidad/ecuador-casos-coronavirus-diciembre-pandemia.html>.

Redacción ElComercio.com. “Plazos, despidos, IESS... Se emitió el Decreto 1053 que oficializa la reducción de la jornada en el sector público”. *El Comercio*, 20 de mayo, 2020. <https://www.elcomercio.com/actualidad/decreto1053-oficializa-reduccion-jornada>.

Redacción La Hora. “Red Metropolitana de Bibliotecas inicia servicio de apoyo escolar”. *Diario La Hora*, 18 de septiembre, 2020. <https://lahora.com.ec/noticia/1102328101/red-metropolitana-de-bibliotecas-inicia-servicio-de-apoyo-escolar->.

Silva, María. “Sector privado podrá reducir hasta en un 50% la jornada laboral en Ecuador”. *El Comercio*, 19 de junio, 2020. <https://www.elcomercio.com/actualidad/jornada-reduccion-fuerza-mayor-ley.html>.

Vélez, Michurin. “Bibliotecas y Archivos del Ecuador”. *Revista Códice* 1: 2015. 60-63.

Biografías de los autores

Luciana Mussello (Quito, 1993)

Comunicadora y docente especializada en teoría del internet y redes sociales. Es profesora del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito (USFQ). Sus intereses incluyen la economía política del internet y las redes sociales, el trabajo digital, y la producción cultural y creativa. Tiene una maestría en Social Media, Culture and Society de la Universidad de Westminster en Londres, y una licenciatura en Comunicación Publicitaria de la USFQ. Ha trabajado como comunicadora y directora de arte en varios proyectos artísticos, culturales y académicos.

Carla García Marcelino (Tubarao SC Brasil, 1977)

Doctoranda en Educación en la Universidad Benito Juárez, México, desde 2019. Magíster en Dirección Teatral y de Espectáculo de la Universidad de la RIOJA. Especialista en Prácticas Interdisciplinarias de la Enseñanza, Historia del Arte y Arte-Educación. Licenciada en Artes Visuales. Pedagoga. Actualmente es directora de la Carrera Artes Escénicas UTPL. Coordinadora del Observatorio Cultural UTPL. Partner Oz Arte Educación Investigación. Dramaturga y productora de la Compañía Teatral UTPL. Asesora Cultural de la Unidad de Gestión Cultural UTPL. Ha trabajado como directora, productora y docente de teatro de la Cia. Encena Dehon Universidade do Sul de Santa Catarina UNISUL/DEHON, SC/Brasil. Coordinadora de Terapeutas de la Alegría Universidade do Sul de Santa Catarina UNISUL/DEHON, SC/Brasil. Docente de Historia del Arte, Educación Artística y Artes Visuales de la Universidad del Sul de Santa Catarina UNISUL/DEHON, SC/Brasil. Actriz en la Compañía de teatro En nombre del Arte, Universidade do Sul de Santa Catarina UNISUL/DEHON, SC/Brasil. Docente parvularia en la Secretaria de Educación Municipal Tubarão SC, Brasil.

Isabel Lucéa Álvarez Merchán (Loja, 1985)

Magíster en Gerencia y Liderazgo Educacional de la Universidad Técnica Particular de Loja. Licenciada en Arte y Diseño de la de la Universidad Técnica Particular de Loja. Bachiller Técnico Musical, especialización Violín en el Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi. Actualmente es investigadora del Observatorio Cul-

tural UTPL. Gestora Cultural de apoyo al Centro de Innovación y Emprendimientos PRENDHO UTPL. Docente del Área Socio Humanística de la Universidad Técnica Particular de Loja. Directora Ejecutiva de la Escuela de Instrumentos Andinos de Loja adscrita a la Casa de la Cultura Benjamín Carrión Núcleo de Loja. Directora artística de la Agrupación Femenina de Folklore de Loja ASIRI. Trabajó como administrador del Museo de la Música Salvador Zaragocín Tapia del GAD Municipal de Loja en el 2018 y 2019. Jeje de Cultura del GAD Municipal de Loja en el 2018. Líder de Asuntos Culturales en la Dirección General de Relaciones Interinstitucionales en la Universidad Técnica Particular de Loja, del 2010 al 2018. Gestora cultural independiente, desde el 2008 hasta la actualidad.

Janina Suárez (Guayaquil, 1981. Naturalizada ciudadana argentina en 2013) Docente e investigadora de la Universidad de las Artes (UARtes). Coordina el Grupo de Trabajo de CLACSO “Artes, educación y ciudadanía” 2019-2022. Integra el Comité Académico Cumulus 2021 (International Association of Universities and Colleges of Art, Design and Media). Es candidata doctoral en Sociología en la Universidad de Coimbra, en Portugal; su investigación está relacionada con el teatro universitario guayaquileño para profundizar en procesos creativos colectivos. Colabora activamente con el Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos, Festival de Cortometrajes Cine de la Culata, Festival Otra Orilla, Fondo de Animal Editores, Colectivo Central Dogma y la Red de Gestores Culturales Independientes de Guayaquil.

Juan Pablo Viteri (Quito, 1983) Investigador, docente y productor audiovisual de intereses interdisciplinarios. En su práctica indaga en las intersecciones entre la investigación académica y la producción creativa. Se especializa en el estudio de la música popular, la tecnología, los medios y la visualidad. Mantiene un especial interés por difundir la música independiente producida en Ecuador y en la región. Actualmente, se encuentra cruzando sus estudios doctorales en la Birmingham City University de Inglaterra y se dedica a la docencia tiempo completo en la Universidad San Francisco de Quito. Desde ahí coordina la línea de producción audiovisual de Radio COCOA, el Encuentro Multidisciplinar de creación new media, Hausmann, y colabora con la compañía de danza contemporánea TALVEZ.

Sebastián Concha (Santiago de Chile, 1991)

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad de Chile y Licenciado en Educación por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Tiene una maestría en Relaciones Internacionales con mención en Negociación y Cooperación Internacional por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador. Se ha dedicado al estudio de las migraciones internacionales y de la implementación de políticas públicas en los ámbitos de la educación y la cultura. Actualmente se desempeña como coordinador de Talleres de Mediación Lectora en la Organización de Estados Iberoamericanos, oficina nacional de Ecuador.

Mónica Coronel Rivadeneira (Quito, 1974)

Arquitecta graduada en la Universidad Central del Ecuador, Especialista en Dirección de Empresas por la UASB, máster en Ingeniería del Diseño por la UNED (España). Experta en desarrollo de proyectos, diseño y creación de cursos virtuales, capacitadora en áreas de ciencias e investigación. Ha trabajado en gestión de proyectos, administración de negocios, docencia universitaria. Actualmente es coordinadora de proyectos en Fundación Fidal y está a cargo del programa de capacitación e inclusión Todos Migramos.

Lorena Salas (Quito, 1983)

Antropóloga visual, socióloga, gestora cultural y productora de cine. Recientemente realizó el máster en Antropología Visual Flacso Ecuador, donde estudió experiencias de cine indígena y comunitario en América Latina, con especial énfasis en el cine producido por pueblos originarios amazónicos y su relación con las luchas por la defensa del territorio. Ha colaborado con varias organizaciones locales y regionales para el fomento de espacios de encuentro académico y práctico en torno al cine y video comunitario.

Pablo Mogrovejo (Quito)

Cineasta e investigador. Su primer largometraje documental, *Ecuador vs. el resto del mundo* (2005), participó en varios festivales y muestras en el mundo (incluidos el Instituto Cervantes de Beijing y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro). La película fue nominada a Mejor Largometraje Documental, en la competencia internacional de Docu-sur/ MiradasDoc (España, 2006). Magíster en Dramaturgia, de la Universidad Nacional de las Artes de Argentina (2015/2018). Consultor e investigador del Plan Nacional del Cine y el Audiovisual del Ecuador, PANDA (2019/2020). Actualmente es asesor y tutor de guiones (*script*

doctor), ganador de la convocatoria pública 2021 del Instituto de Fomento a la Creación e Innovación (IFCI) del Ecuador.

Paola de la Vega Velasteguí (Quito, 1978)

Docente, investigadora y gestora cultural. Candidata a doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador (UASB). Máster en Gestión Cultural por la Universidad Carlos III de Madrid. Licenciada en Comunicación y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Actualmente es coordinadora académica de la Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales de la UASB, institución donde trabaja como docente de programas de posgrado en Estudios Culturales, Derechos Humanos y Museología y Patrimonio Histórico. Es docente de la Carrera de Artes Visuales de la PUCE, y docente de varios programas de posgrado nacionales e internacionales en gestión cultural. Ha publicado libros y artículos académicos y divulgativos, especialmente sobre gestión cultural en Ecuador, gestión comunitaria, procesos colectivos, derechos culturales y gestión cultural crítica. Acompaña y participa en varias plataformas organizativas nacionales, entre ellas Cultura Viva Comunitaria, por los derechos culturales y la incidencia en políticas culturales.

Jéssica Zambrano (México DF, 1990)

Periodista. Cofundadora y productora de Boca 9, un sitio de microdocumentales de gente de la ciudad. Escribe en Mundo Diners, Manifiesta, es parte de la red de Chicas Poderosas. Es becaria de GK y maestranda en Periodismo Digital en la Universidad Casa Grande. Trabajó por casi siete años como periodista de cultura en Diario El Telégrafo, el primer periódico de Ecuador. Editó la sección de Arte y Cultura y afrontó el reto de editar y sacar adelante un suplemento cultural de 68 páginas, *Cartón Piedra*. En este camino aprendió que el periodismo cultural es la base de una forma de narrar, de abordar historias de personas que pueden ser más complejas y contradictorias de lo que muestran con su vida pública y su trabajo artístico. Buscó formas de enlazar lo cotidiano con el trabajo de creadores que toman sus discursos de pequeños intersticios de la realidad.

Carlos Moreno (Quito, 1989)

Artista visual, investigador en el área de las políticas culturales y gestor cultural independiente. Su trabajo se enfoca en la relación entre los públicos, las artes y la cultura, y las instituciones cultu-

rales del Estado. Ha curado, producido y participado en diversos proyectos y exhibiciones. Obtuvo la licenciatura en Artes Plásticas en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE). Realizó estudios en la Maestría de Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Actualmente realiza una maestría en Sociología en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso).

Abril Altamirano (Quito, 1994)

Escritora y periodista cultural. Licenciada en Comunicación y Literatura por la PUCE y maestranda en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas por la UBA. Trabajó como periodista y editora para Diario La Hora. Fue coeditora del libro *Despertar de la Hydra, antología del nuevo cuento ecuatoriano* (2017) y de la revista digital de poesía *Cráneo de Pangea*. Ha sido colaboradora para *Mundo Diners* (Ecuador), *Casapalabras* (Ecuador), *Visor* (España) y *Espora* (México), y forma parte de la antología de cuento *Señorita Satán* (2017). Ha trabajado como correctora de estilo para Editorial El Conejo, Editorial La Caída, Editorial Santillana y el Centro de Publicaciones de la PUCE. Actualmente es miembro del Consejo Editorial de la revista literaria *Elipsis.ec* y mediadora en el Centro Cultural Benjamín Carrión.

Damián de la Torre (Quito, 1984)

Estudió Ciencias de la Educación con mención Lengua y Literatura en la Universidad Técnica Particular de Loja y Comunicación Social en la Universidad Central del Ecuador. Trabajó en Diario La Hora, donde se desempeñó como redactor del suplemento Artes, editor de la sección Cultura y jefe de Información. Ha publicado en distintas revistas como *Desde El Teatro*, *La Revista de la Flacso*, *Letras del Ecuador* y *Mundo Diners*. En esta última colabora hasta la actualidad.

Pablo Cardoso (Quito, 1981)

Economista especializado en los ámbitos de economía de los saberes, de la cultura y la creatividad. Docente e investigador y director del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes de la Universidad de las Artes. Doctor en Economía por la Université de Paris 1 Panthéon-Sobornne. Sus líneas de investigación son: economía de los conocimientos, saberes, cultura e innovación; políticas públicas y sistemas de gobernanza; y propiedad intelectual, derecho de autor y capitalismo cognitivo.

Carla Salas (Guayaquil, 1993)

Economista con mención en Gestión Empresarial de la Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL, Ecuador. Asistente de investigación en el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes. Intereses en políticas culturales, economía pública, métodos estadísticos, minería de datos, mercado laboral, educación y género.

Una publicación digital de la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones
de Guayaquil, junio de 2021.

Familias tipográficas: Merriweather y Unisans



**Trabajadores de la cultura:
Condiciones y perspectivas en Ecuador**

Es una publicación que cierra el primer año de investigación del Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, que inició con la realización de la primera *Medición de estadísticas laborales en trabajadores de la cultura*, realizada en 2020, al inicio de la pandemia del Covid-19, y cuyos resultados fueron expuestos en la publicación *Termómetro Cultural*. Este libro es la profundización de la interpretación y análisis de este ejercicio, a partir de una convocatoria amplia y plural a investigadores y periodistas culturales del Ecuador.

El Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura es un proyecto académico de la Universidad de las Artes con el auspicio de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI-Ecuador).

ISBN: 978-9942-977-36-6



9 789942 977366

Artes
EDICIONES
P R I S M A S