

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2019-2021

Tesis para obtener el título de Maestría de Investigación en Antropología

Cuando se cierran las plazas: Un estudio sustantivo de la economía del arte popular en Quito

Sara Andrea Cando Lizano

Asesor: Alfredo Santillán

Lectoras: Irina Verdesoto y Erika Bedón

Quito, octubre de 2023

Dedicatoria

Al arte y a todos quienes hacen y son arte, sobre todo, a quienes llenan de color, reflexión y risas los espacios públicos.

A mi propia red de seguridad, especialmente a Gabriel.

Epígrafe

The world gives you so much pain and here you are making gold out of it.

There's nothing purer than that

– Rupi Kaur

Índice de contenidos

Resumen	9
Agradecimientos.....	10
Introducción	11
Capítulo 1. El arte, la antropología económica y sus diferentes formas de encontrarse	13
1.1. La mirada de la antropología económica formal.....	13
1.1.1. Los “desarrollos” del paradigma formal de la antropología	14
1.1.2. El rol de las artes en el desarrollo económico.....	17
1.2. El significado sustantivo de lo económico	19
1.2.1. La economía y su relación con el entorno.....	19
1.2.2. El desarrollo de una economía que tiene en cuenta a lo no económico	21
1.2.3. La economía moral para los tiempos de crisis	25
1.2.4. Las dinámicas económicas, más allá de la maximización: una aproximación metodológica	27
1.2.5. Mi cruce en el camino de la Asociación de Artistas Populares	29
2.1. El contexto histórico del desarrollo del arte popular en Quito.....	32
2.1.1. La relación histórica del arte popular de Quito con el espacio público	32
2.1.2. La consolidación del arte popular como parte de las dinámicas del espacio público del Centro Histórico de Quito	34
2.1.3. Las disputas por el uso artístico y popular del espacio público	37
2.2. El contexto previo a la llegada de la pandemia del arte en Quito	40
2.2.1. Las principales problemáticas económicas del sector cultural y artístico.....	41
2.2.2. El pago a través de honorarios en un entorno de pluriempleo	50
2.2.3. El contexto específico en el que se desarrolla la economía del arte popular	52

Capítulo 3. El impacto de la pandemia sobre el sector artístico y cultural	58
3.1. La inestable economía del arte en Quito en medio de una pandemia	62
3.1.1. La transformación de la economía del sector artístico y cultural durante los confinamientos.	63
3.1.2. La reconfiguración sobre la economía del sector artístico y cultural.....	65
3.1.3. La exacerbación de las consecuencias de las crisis estructurales del sector cultural y artístico	68
3.2. Contexto economía del arte popular en la pandemia provocada por la COVID-19	70
3.2.1. La aparición de la COVID-19 en las ciudades y su impacto en la economía de la AAP	71
3.2.2. La reconfiguración de la AAP en los primeros confinamientos.	76
3.2.3. Las medidas de adaptación económicas de la AAP para la supervivencia en la pandemia	80
Capítulo 4. La influencia de los sistemas de valores en el retorno a la “nueva normalidad” de la AAP a los espacios públicos	89
4.1. Los primeros intentos de reactivación, el inicio del largo camino hacia la “nueva normalidad” de la AAP	90
4.1.1. El incremento en los contagios y su relación con los primeros planes de reactivación, un impacto diferenciado en la economía de distintos sectores.....	90
4.1.2. El impacto del vacío en el desarrollo del arte popular en las primeras etapas de la reactivación	93
4.2. El lugar del arte popular en los planes de reactivación, la importancia de romper con los estereotipos sobre el arte	96
4.2.1. Los planes de reactivación del Centro Histórico, el constante vacío en la generación de políticas públicas sostenidas de regulación del uso cultural y artístico del espacio público	97

4.2.2. La casi imposible reactivación de las actividades de la AAP en los espacios públicos101

Conclusiones107

Referencias113

Lista de ilustraciones

Figuras

Figura 2.1. Tiempo de dedicación a su carrera artística.....	43
Figura 2.2. Comparación general de ingresos	47
Figura 2.3. Percepción de justicia en el pago	47
Figura 2.4. Percepción de justicia en el pago en relación con la dedicación de tiempo semanal ..	49
Figura 3.1. Percepción sobre el impacto del RUAC sobre la economía del sector artístico y cultural.....	67

Gráficos

Gráfico 2.1. Ingresos del sector cultural y artístico, 2018-2020	44
Gráfico 3.1. Resultados de la encuesta: suspensión de actividades	64
Gráfico 3.2. ¿Usted considera que el Gobierno Nacional respondió a las demandas del sector cultural durante la cuarentena?.....	66
Gráfico 4.1. ¿En qué modalidad realizó su evento?	94

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Sara Andrea Cando Lizano, autora de la tesis titulada “Cuando se cierran las plazas, un estudio sustantivo de la economía del arte popular en Quito” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de Maestría de Investigación en Antropología concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, octubre de 2023

CANDO
Sara



Firmado digitalmente
por CANDO Sara
Fecha: 2023.10.17
10:49:49 -05'00'

Sara Andrea Cando Lizano

Resumen

La presente investigación se inicia examinando las discusiones generadas en torno a la antropología económica sustantiva, la cual plantea la existencia de diversos sistemas económicos que se ajustan a cada contexto, época y sociedad. En este contexto, la investigación busca responder a la pregunta ¿cómo afectan los sistemas de valores en las dinámicas económicas de los miembros de la Asociación de Artistas Populares (AAP) de Quito?, en medio de las múltiples crisis surgidas a raíz de la pandemia de COVID-19. Para lograr esto, en primer lugar se revisan las condiciones del desarrollo del sector artístico y cultural en general, poniendo énfasis en las dinámicas del arte popular ejercido por la AAP y sus constantes luchas por el uso libre y popular del espacio público. A continuación, se investiga en profundidad el impacto directo de la pandemia en la AAP, analizando las transformaciones surgidas en el sector durante este contexto específico. Asimismo, se examina detalladamente el caso particular de la AAP en las etapas posteriores de reactivación. En estas etapas, al no poder trabajar en su escenario preferido (el espacio público), los miembros de la AAP desarrollan estrategias, dinámicas y relaciones económicas particulares de adaptación. En resumen, esta investigación tiene como objetivo analizar la dinámica económica del arte popular, enfocándose en la AAP de Quito, y para ello se examinan las condiciones generales del sector artístico y cultural, se investiga el impacto de la pandemia en la AAP y se profundiza en las estrategias de adaptación adoptadas por sus miembros en etapas posteriores de reactivación.

Agradecimientos

Primero quisiera agradecer a los miembros de la Asociación de Artistas Populares quienes me acogieron en su grupo inmediatamente. Gracias por su tiempo y por haber compartido conmigo virtual y presencialmente en medio de los confinamientos. A todxs los artistas quiteños que me acompañaron en el proceso, sobre todo a Galo, Santiago y Marcelo por sus comentarios sobre la marcha, fueron cruciales para esta investigación. A todxs, porque sin su experiencia, conocimientos y ayuda no hubiese sido posible realizar este trabajo, pero, sobre todo, por seguir haciendo arte en medio de una pandemia.

A FLACSO Ecuador por apoyarme en la construcción de un espacio seguro para investigar sobre el arte popular y a mi tutor Alfredo Santillán por su guía, comprensión y comentarios en el proceso. A mis compañerxs, especialmente a Daniela y Gabriela por su empuje cuando más lo necesité. Quiero extender este agradecimiento a Irina Verdesoto, Erika Bedón, Víctor Bretón y Eduardo Kingman por sus valiosos aportes, sin estos, esta tesis no sería lo mismo.

A mi familia nuclear, extendida y escogida, especialmente a mi esposo.

Introducción

La presente investigación busca profundizar en las dinámicas socioeconómicas que se generan en la Asociación de Artistas populares de Quito (AAP) considerando los postulados propuestos desde la antropología económica sustantiva. La misma, está motivada y enmarcada en el contexto de las múltiples crisis que se generaron debido a la pandemia y la inquietud por conocer la realidad de los y las artistas y su forma de adaptarse a la situación.

La AAP surge en 1990 como parte de la demanda de varios/as artistas populares por unificar sus esfuerzos para incluir al arte popular dentro de las dinámicas de los espacios públicos. Así, la AAP aglomeró a un grupo de artistas que se expresaban en las plazas, calles, parques y semáforos de Quito con la finalidad de responder frente a las constantes agresiones que recibían por ocupar el espacio público y, por otro lado, solicitando su inclusión dentro de los procesos institucionales del manejo de los mismos.

Pese a esto, uno de los problemas que se reportan con más frecuencia en las esferas del arte popular es que al inicio de cada administración municipal se generan políticas distintas con respecto al uso del espacio público, por lo que, los y las artistas deben adaptarse y negociar con cada una de estas. De hecho, se reporta que incluso durante varias ocasiones las negociaciones se encontraban por buen camino, no obstante, en los cambios de administración todo lo conseguido es dejado de lado, lo que implica que los y las artistas vuelvan a empezar en un terreno completamente nuevo.

En el caso particular de la AAP, en la cual se centra la presente investigación, es posible observar que, quienes la conforman, resisten a la visión tradicional y hegemónica sobre el uso de los espacios públicos y plantean varias formas de reivindicar su presencia dentro de los mencionados lugares. Por lo tanto, uno de los principales objetivos de la AAP es promover la construcción de un espacio público en el Centro Histórico de Quito, donde el arte sea accesible y esté al alcance de todos los habitantes y visitantes. Al mismo tiempo, esta lucha busca generar ingresos constantes que les permitan mantenerse económicamente a través del ejercicio de su arte.

Sin embargo, como se mencionó anteriormente, estas luchas están estrechamente ligadas a la voluntad política y la visión del “ornato” urbano que tengan las autoridades en el momento. Este hecho resulta problemático, ya que los artistas populares reconocen que el espacio público es el escenario óptimo para presentarse, dado que allí convergen los públicos a los que se dirigen.

A lo largo de la investigación será posible rastrear el contexto en el cual se desarrolla el arte popular en Quito y cuáles son las relaciones que determinan sus comportamientos económicos. En este sentido, en un primer momento se realizará un recorrido en torno a la posibilidad de la existencia de múltiples formas económicas confluyendo en un mismo contexto. Y, dentro de este marco, preguntarse por la afectación que tienen los sistemas populares dentro del desarrollo de las dinámicas económicas del sector artístico y cultural. En este marco, se señala la existencia del pluriempleo y el pago por evento como una constante en el mundo del arte en Quito.

Cabe recalcar, que durante las primeras etapas de la pandemia cualquier tipo de intervención, actividad, expresión y/o espectáculo que involucre el uso de los espacios públicos en el contexto estuvo prohibida lo cual generó un fuerte impacto en los miembros de la AAP. En este sentido se vuelve trascendental reparar en el hecho que, incluso en etapas posteriores de la pandemia, las afectaciones socio económicas de la pandemia continuaron siendo fuertes ya significaron serios problemas para los y las trabajadoras del arte y la cultura, especialmente, frente a la inexistencia de política pública y planes específicos de reactivación para el sector artístico popular.

Naturalmente, este hecho se incrementó considerablemente con la llegada de la pandemia COVID-19 y, ante la constante inoperancia del estado, los y las artistas quiteños también tuvieron que reinventarse. Varios/as de ellas que se encontraban en el pluriempleo tuvieron que aferrarse a sus ingresos que se vieron disminuidos, en cambio, lo que no, tuvieron necesariamente que apoyarse en su tejido social y buscar otras fuentes de ingresos. Asimismo, la AAP se adaptó y en este contexto aparece el proyecto “Arte en todas partes”, como parte de una premisa de llegar a colorear la incertidumbre que se generó en la pandemia en los barrios de Quito y una forma de apoyar a solventar las necesidades básicas de sus miembros, además, de otros mecanismos que se relacionan directamente con los vínculos afectivos entre sus miembros.

Capítulo 1. El arte, la antropología económica y sus diferentes formas de encontrarse

Hablar entre la conexión entre antropología, economía y arte en sus diversas formas es hacer referencia a la existencia de múltiples relaciones económicas coexistiendo dentro de un mismo entorno. Y, aunque, inicialmente los debates sobre antropología económica planteaban la existencia de un solo sistema económico cuya dinámica se basaba en los postulados de la economía clásica, estudios posteriores refieren la existencia de actividades, trabajos y dinámicas económicas que salen fuera de la lógica mercantil, que coexisten y se adaptan a un entorno determinado (Burling, 1976).

Dentro de este marco, en este capítulo pretendo problematizar las visiones económicas que tienden a construir generalizaciones y visiones totalizantes acerca del desarrollo de la economía en los diferentes contextos. Y, en su lugar, asentar las bases para entender a la economía como una ciencia social integral que abarca tanto al capital económico, como a otros tipos de capitales que se adaptan y se reconfiguran constantemente para adaptarse a un contexto en específico. Todo esto, enfocado en un tipo de economía que analiza al arte popular en medio de un contexto de crisis.1.1. La mirada de la antropología económica formal

Para empezar, es necesario realizar un breve recorrido a través de los principales postulados de la antropología económica formal cuyos planteamientos están basados en la teoría económica clásica. De acuerdo a Esteva, en términos generales, esta teoría se basa en el postulado de la existencia de ciertos momentos de escasez, frente a lo cual, todos los comportamientos de los seres humanos económicos ya sean individuales o colectivos, están orientados a generar el máximo beneficio en términos de ganancia con el menor esfuerzo posible y, procurar, con esto tener un ahorro para los tiempos de escasez (1988).

Dentro de este marco, se determinó también la existencia de un “homo economicus”, es decir, un tipo de ser humano quien, de forma innata, se comporta para maximizar los beneficios de todas sus acciones. Estas dos premisas son la base que sostiene a la idea de la existencia de un único sistema de mercado y de distribución, el cual, como si fuera un molde, se desarrolla de la misma forma en todas las culturas y sociedades. En otras palabras, se postula que el comportamiento económico de los seres humanos, independientemente del contexto en el cual estos se desarrollen, siempre busca maximizar sus ganancias.

Es así, que el presente apartado busca ahondar en las bases de la idea clásica de la economía para problematizar sus desarrollos e impacto dentro del contexto en el que se desarrolla la presente investigación.

1.1.1. Los “desarrollos” del paradigma formal de la antropología

La lectura de la antropología económica clásica, como ya se mencionó, está muy anclada a la propuesta teórica de la economía clásica. De acuerdo a Torrent- Sellens esta teoría tiene su origen en un mundo industrial, lo cual coincide también con los inicios del capitalismo. Dentro de este marco, el autor propone también que, en su desarrollo, se entiende que los “factores productivos” del capitalismo se enfrentan necesariamente a “rendimientos decrecientes”, por lo que en su base busca esta la maximización u optimización de los recursos para enfrentarse a posibles tiempos de escasez (2016).

Por esta razón, desde este paradigma se asume que la economía en general debe necesariamente buscar el crecimiento económico constante y sostenido en el tiempo. En otras palabras, la importancia de la maximización para el funcionamiento del capitalismo radica en la necesidad de seguir creciendo para enfrentarse a tiempos de escasez y también para continuar produciendo dentro de un mundo industrializado (Torrent- Sellens 2016).

En este sentido, ambas, la teoría económica clásica y la antropología formal, se fundamentan en la idea que las diferentes interacciones económicas que se producen a nivel universal buscan en todo momento maximizar los beneficios de sus acciones. Lo cual, implica también que se proponga la existencia de leyes económicas universales que rigen de forma global todos los comportamientos de todas las personas, sociedades y culturas (Polanyi 1976).

Dentro de este marco, es posible afirmar que el pensamiento clásico de la economía interpreta a los comportamientos humanos y sociales desde una visión utilitarista que se produce como parte del proceso de instaurar y reproducir al sistema capitalista. Por esta razón, también se maneja la premisa de maximización se asienta también en la idea de la existencia de un “homo economicus” el cual determina que las personas siempre actúan de acuerdo a sus propios intereses privados y sus actos se articulan en función de lo que puedan conseguir a través de estos (Torrent- Sellens 2016).

En este sentido, se entiende que las teorías clásicas arguyen que, al buscar el crecimiento económico con libertad, se podrá conseguir un bienestar general para todas las personas,

desconociendo la afectación de otros factores dentro del desarrollo de las economías. Por esta razón, también muchos de los estudios que enfocan su estructura desde este paradigma pretenden encajar dentro de esta lógica a todos los comportamientos económicos entiendo que únicamente al actuar de esta manera se están generando procesos para que se generen economías a grande escalas capaces de seguir produciendo sin limitaciones (Torrent- Sellens 2016).

El hecho de entender a todos los procesos económicos desde este enfoque puede resultar problemático ya que se niega la presencia de otras prácticas económicas dentro de cualquier contexto; pero también, porque rechaza la influencia de los factores sociales, culturales y políticos dentro del desarrollo de las dinámicas económicas.

Este planteamiento, se vuelve relevante para este estudio en la medida en que las prácticas que se desarrollaron a partir de esta teoría se encuentran presentes en el desarrollo de la economía del contexto. Y es que, en algún punto este paradigma generado a partir de la economía clásica y globalizante se convirtió en una práctica discursiva denominada “desarrollo”. A la cual, como comenta Escobar, es necesario entenderlo como un sistema de relaciones en donde se establecen: las reglas del juego, los enfoques, las teorías y los criterios a partir de los cuales se desarrollarán planes y políticas públicas (1999).

En enero de 1949, en pleno germen de la guerra fría, el presidente estadounidense Harry Truman luego de haber mantenido una reunión con el gobierno de Grecia, el cual, en ese momento, se enfrentaba a una creciente guerrilla comunista, pronuncia un discurso ante el congreso en el cual señala la importancia de apoyar a los países a “mantener su libertad” y solicita entregar un monto de dinero para apoyar a la estabilización de ese gobierno y el de Turquía, que al momento, tenía un contexto similar al de Grecia (Veltmeyer 2010).

De acuerdo a Veltmeyer, este hito marcaría una etapa en donde se reconoce la existencia de un modelo capitalista al cual deben o deberían estar adaptadas todas las sociedades a largo plazo. Por lo que, se podría inferir que la finalidad del desarrollo sería acelerar el proceso de transición de las consideradas economías “pre capitalistas” hacia un sistema industrial y moderno. Y así, cualquier forma de intercambio y/o relación comercial que no calce dentro de estas nociones se explicaría al denominarla “arcaica” o “en vías del desarrollo” (2010).

En este punto, la teoría económica clásica se adapta y propone la necesidad de un mercado libre, el cual, a través de la maximización, se autorregularía y generaría el máximo beneficio para los

estados, lo que a su vez implicaría una mejora en las condiciones de vida de la población. En términos prácticos, esto implicaba que, en sus primeras etapas, el desarrollo se medía en función del crecimiento económico. Es decir, se sostenía la creencia de que cuantos más ingresos tuviera un país, más se consideraba que estaba "desarrollado" y tenía mayores posibilidades de "desarrollarse".

Amparados en esta perspectiva, diversos actores del desarrollo y cooperación realizaron préstamos para inyectar dinero de manera agresiva en los países "subdesarrollados" y se diseñaron fórmulas y asistencias técnicas" que deberían seguir los países para implementar "la receta del desarrollo y con esto mejorar su sociedad y economía. En su mayoría, estos programas consistían en guías para privatizar los recursos, medios de producción y empresas del estado, realizar reformas laborales con la finalidad de reducir costos y optimizar ganancias. Sin embargo, muchas de estas reformas que afectan a los derechos laborales, salarios mínimos y el gasto público reducido; además de la modernización y descentralización del estado buscan darle control al sector privado (Veltmeyer 2010).

Hacia 1980, en la práctica, el nivel de endeudamiento que algunos "países subdesarrollados" habían adquirido con organismos del desarrollo, ligado a los fuertes niveles de inequidad y corrupción, condujeron a una profunda crisis económica en ciertos contextos. En este punto, se creía la que idea del desarrollo había fracasado, por lo que, de esta ruptura surgieron dos corrientes nuevas. La primera, fue la estructuralista, la cual plantea que la crisis de los "países del tercer mundo" retrasa la globalización neoliberal y esto impide el crecimiento y la estabilización de todas las economías; por lo que, se proponía una intervención aún más agresiva para la consolidación del modelo económico a escala global (Veltmeyer 2010).

Por otro lado, aparecen también otras corrientes que, proponen que el sector privado no puede regularse a sí mismo. Por lo que, en este marco, se otorga al estado el rol más participativo a la hora de generar entornos que favorezcan la inclusión y para capacitar a los individuos para que "aprovechen las oportunidades" que se les presente dentro de un entorno capitalista y, con esto, mejorar la calidad de vida de la población en general (Veltmeyer 2010). Entonces, se empieza a entender al desarrollo como un "asunto de libertad"; es decir, se rompe con la idea del crecimiento económico como "desarrollo" per sé y se proponen otras formas de crecimiento, sin embargo, continúa presente la idea de la expansión de las dinámicas económicas del capitalismo.

1.1.2. El rol de las artes en el desarrollo económico

Dentro de este contexto, el arte también empieza a ser considerado un factor clave generador de ingresos. De acuerdo a Soto, en el contexto latinoamericano de finales de los años ochenta, se produjo una fisura en el sistema estético del momento debido a la influencia de ciertas tendencias vanguardistas las cuales realizaban una discriminación positiva hacia las técnicas y contenidos considerados como primitivos o ancestrales (2017).

Cabe recalcar, que, además durante estos años en Latinoamérica se instauraron gobiernos dictatoriales, frente a lo cual apareció un cierto tipo de arte era crítico con el estado. Este tipo de arte fue violentamente reprimido, por lo que, como parte de los procesos de reparación y, teniendo en cuenta una creciente estética que miraba “hacia lo primitivo, exótico o ancestral” como interesante, a finales de los ochenta se abrieron oportunidades para expandir el arte de los pueblos ancestrales, entendidos como primitivos, pero también de los grupos excluidos, como rebeldes, feministas, población LGBTIQ+, trabajadoras sexuales, entre otros (Yúdice 2019)

En este marco, empieza a vislumbrarse la posibilidad de generar ingresos dentro del mundo de las artes y las culturas, por lo que también se empieza a estudiar este campo. Así, aparece la concepción de la economía naranja la cual, dentro del marco del desarrollo, empieza a impulsar también varios procesos artísticos con la finalidad de apoyar en la circulación y generación de ingresos del contexto en el cual se encontraban desarrollando. El autor menciona también que, en este marco las instituciones del desarrollo comenzaron proponer inclusión de las culturas populares dentro de los proyectos artísticos culturales (Yudice 2002).

Por este motivo, se establecen leyes y políticas que defienden a las culturas populares y a los grupos excluidos dentro del arte. Dentro de este marco, se conforma un discurso internacional desde instituciones del desarrollo como: PNUD, UNESCO, UNCTAD, entre otras, en donde se “promueven el reconocimiento de la diversidad cultural y su vínculo con el desarrollo. En este marco, se entiende que la diversidad cultural contribuye a la “creación y mantenimiento de un mundo variado de capacidades, prácticas, modos de ser y valores” (Yúdice 2019, 5) que también pueden incidir en el desarrollo de los países.

Es así como, de acuerdo a lo planteado por Yúdice, los factores asociados a la diversidad cultural y social, producto del contexto, logran ubicarse dentro del discurso del desarrollo como factores claves para la generación de una “economía e industria naranja” latinoamericana. Y, de esta

forma, las diversidades en las artes y culturas pasan a ser consideradas como un valor agregado muy cotizado dentro del mercado de “lo diferente” o “lo exótico” (2019).

De acuerdo a Yúdice, este hecho, por un lado, favorece la inclusión de “actores históricamente excluidos” dentro de los proyectos culturales para la creación de una industria distinta y productiva. Sin embargo, comenta el autor, por otro lado, esta economía, al basarse en los modelos exitosos de la economía cultural de los países “desarrollados” tales como Estados Unidos, Inglaterra y sus altos índices de ganancia económica en taquilla, obvian la existencia de la alta tasa de informalidad (subsectores culturales) que existe al margen de las industrias culturales y, por ende, estos son excluidos (2019).

En este sentido, es posible observar un desarrollo en la idea de una rama de la economía dedicada al estudio de las relaciones de oferta, demanda y producción dentro del mundo artístico, a la para este estudio me referiré como “economía cultural”. Esta surge en un contexto en donde el arte y las culturas están asociadas principalmente con dos visiones radicalmente opuestas entre sí la “lógica económica de las industrias culturales” y la noción del “arte por el arte”.

De acuerdo a Bourdieu (citado en Soto 2017), al introducir a la economía en el mundo artístico y cultural, muchos agentes e instituciones se insertan en un juego de relaciones de poder para empezar a generar más ingresos, lo cual tiene un impacto en la visión que se maneja sobre el arte, su objeto y la forma de realizarlo. En este contexto, se desarrollaría la idea de la existencia de varios agentes que, además, buscan generar ingresos utilizando medios artísticos, lo cual entra en conflicto con la concepción más clásica que el arte es reconocido como puro y con fines únicamente estéticos.

Con estos postulados, se da pie a entender a la economía cultural como un fenómeno más complejo en donde factores económicos y no económicos coexisten, se adaptan y se relacionan entre sí de forma compleja dentro de un contexto determinado. Entonces, se entiende que concluir que postulados economía clásica rigen y predicen el comportamiento de todas las economías globales puede no reflejar el panorama completo de la relación entre el arte y la economía.

1.2. El significado sustantivo de lo económico

La economía es una ciencia social que, de acuerdo a Polanyi, está compuesta por dos significados: sustantivo y formal. El primero, “deriva de la dependencia del hombre, para su subsistencia, de la naturaleza y de sus semejantes. Se refiere al intercambio con el medio ambiente natural y social” (1976, 155). El significado formal, por otro lado, “deriva del carácter lógico de la relación medios-fines, tal como aparece en palabras como “económico” (barato) o “economizar” (ahorrar)” (155), como se menciona en el apartado que precede.

Dentro de este marco, apunto a que la visión formal de la antropología económica se sostiene en la lógica de la abundancia y escasez de recursos sobre los cuales todos los seres humanos eligen “racionalmente” para maximizar los beneficios que se obtienen de estos. Sin embargo, de acuerdo a Polanyi, la creencia que existen recursos abundantes, de hecho, aumenta las dificultades para realizar una elección y la escasez, al no ser un fenómeno global, no se afronta de la misma forma en todos los contextos. Por lo cual, se presenta más bien un panorama diverso lleno de estructuras, respuestas o intercambios económicos que se desarrollan en relación directa con su entorno (1976). En este sentido, el objetivo de este acápite busca introducir los fundamentos teóricos para analizar las diversas formas en que la economía puede desarrollarse en los diferentes contextos.

1.2.1. La economía y su relación con el entorno

Una investigación clásica que muestra los diferentes desarrollos de la economía es “La economía primitiva de los Isleños Trobriand” de Malinowski. En esta se muestra como dentro de este contexto en donde la economía está anclada al poder social y la influencia de los shamanes, se generan nociones sobre la propiedad, valor, intercambio que no pueden ser asimiladas desde una mirada clásica:

Sería inútil generalizar a partir de un ejemplo, o trazar paralelismos forzados: hablar del jefe como el “capitalista” o usar el término de “banquero tribal” con la más mínima pretensión (...) Si tuviéramos más descripciones similares a ésta de la economía indígena —es decir, en que se adentrara más en los detalles y se diera una síntesis económica de los hechos— Tal vez llegaríamos a poder comprender la índole del mecanismo económico de la vida de los salvajes, y de paso podríamos dar respuesta a muchas cuestiones referentes a los orígenes y al desarrollo de las instituciones económicas (1976, 96)

En otras palabras, al asumir que el desarrollo de las dinámicas económicas se genera desde una visión macro y generalizada que propone la antropología económica formal, es posible caer en el error de generalizar y forzar conceptos para estos se adapten a una determinada realidad y no explicar y dar respuesta a la misma. Por esto, recalca Polanyi, las normas que pueden aplicarse a un sistema económico son varias y, su desarrollo dependerá de cómo este evoluciona a lo largo del tiempo y de la relación de esta con su entorno (1976).

Entonces, es posible proponer que, detrás de los postulados de la visión sustantiva de la antropología económica, se propone entender que:

La economía humana, pues, está incrustada y enredada en instituciones económicas y no económicas. La inclusión de lo no económico es vital. Pues la religión o el gobierno pueden ser tan importantes para la estructura y el funcionamiento de la economía como las instituciones monetarias (Polanyi 1976, 161)

Así, al hablar de nuestro contexto, es necesario romper con la idea de una “homogeneidad sociocultural” generada a partir de la globalización, sino que, al contrario, es importante estar atentos a cómo el “renacimiento de las identidades en todo el mundo” que se desarrollan y relacionan dentro del contexto globalizado. Como ejemplo, podemos encontrar que en la actualidad existen varios conflictos políticos y las disputas económicas, envueltos dentro de un entramado que tiene que ver con el territorio, los recursos y las diferencias socioculturales (Díaz-Polanco 2011).

Por lo tanto, es necesario mirar de forma crítica a la pretensión de homogenizar todas las actividades económicas o de encajarlas dentro de categorías, conceptos, estructuras o instituciones. Y, así, retomando los planteamientos de la visión sustantiva de la antropología económica, entonces, sería posible proponer una comprobación a ciertos conceptos y categorías económicas, siempre y cuando, estos reciban una interpretación desde el lugar en el cual se encuentran y respondan al contexto.

La visión sustantiva de la antropología económica nos permite observar la existencia simultánea de muchas racionalidades, estructuras, procesos, intercambios y conductas económicas a nivel global. Dentro de este marco, Kaplan afirma que no es posible hacer naturalizaciones sobre estos aspectos, así, citando a Polanyi 1947, propone, por ejemplo, “que los pueblos primitivos no son innatamente ni más ni menos altruistas o egocéntricos que las personas de las economías con

organización de mercado” (1976, 214). Sino más bien, se apunta la existencia histórica de múltiples motivaciones económicas que actúan como guía en los comportamientos económicos de individuos y colectivos.

Con estos antecedentes de por medio, para la presente investigación me alinee con la postura de Kaplan al considerar que, existen una diversidad de motivaciones que pueden guiar los comportamientos económicos a nivel general. En este sentido, además se reconoce la existencia de frenos, jerarquías, guías y marcos culturales que también influyen en las dinámicas económicas de las sociedades (1976). Por esta razón, es imposible afirmar empíricamente que todas las elecciones del comportamiento humano respondan a una lógica de maximización, pues las mismas se deciden de acuerdo con la posición del sujeto en el marco de lo propuesto por su entorno.

1.2.2. El desarrollo de una economía que tiene en cuenta a lo no económico

Como ya lo analizamos, la propuesta de la economía clásica apunta a la existencia de un “homo economicus”, una especie de máquina que, en cada oportunidad, decide de tal forma que maximiza los beneficios de todas sus acciones para generar siempre más ingresos económicos. A partir de este postulado, se puede inferir que se entiende que los motivos de los seres humanos para comportarse de cierta forma siempre están anclados a una lógica económica del capital.

Y, aunque, es probable que dentro de un contexto globalizado que, al manejarse desde la lógica capitalista que bombardea a la población de mensajes que apuntan a la existencia de un solo tipo de formas de consumo e intercambios y un solo determinado estilo de vida, las motivaciones para ciertos individuos o grupos buscan maximizar beneficios. Esto no excluye la posibilidad que existan otros tipos de relaciones individuales y colectivas que, paralelamente, se desarrollan a partir de motivaciones no económicas.

De acuerdo a Yun-Casalilla, a nivel colectivo, cada entorno determina a través de su historia, su coyuntura y sus relaciones con otros contextos, una determinada escala de valores los cuales tienen una influencia directa en las decisiones económicas que puedan tomarse. A nivel individual, específicamente, nuestros afectos, emociones, relaciones, etc., al tener un fuerte impacto en nuestra cotidianidad guían también nuestras dinámicas económicas y no están desapegados del contexto en el cual estos se desarrollan (2005).

En otros términos, podríamos apuntar a que las personas buscamos obtener múltiples beneficios, además de los ingresos económicos los cuales se desarrollan dentro de un entramado complejo de relaciones tanto a nivel individual como colectivo. De acuerdo a Bourdieu, existe una “matriz de comportamiento” a la que denominó “hábitus”, la cual actúa como un “principio cognitivo socialmente constituido” que, al ser un sistema de disposiciones duraderas, estructura a las personas debido a que estas se desarrollan en torno a una serie de aprendizajes que fueron aprendidos, aprehendidos e internalizados por los diversos agentes, por lo que, el “hábitus” podría considerarse como las condiciones subjetivas que se internalizan y confieren orden y coherencia a las actividades y percepciones de los agentes. Por otro lado, se manifiesta también que estas relaciones también se institucionalizan e inciden en las esferas económicas, sociales, políticas y culturales (2012).

En esta misma línea de análisis, Bourdieu, (citado en Cerón 2019) propone otra categoría a la que denomina campo y hace referencia a las condiciones objetivas en la que se desarrollan y se relacionan las diferentes dinámicas económicas. En otras palabras, se reconoce a los campos como parte de las dinámicas sociales de los agentes, entendiéndolo como la fuerza que hace que ciertos agentes se agrupen o alejen de acuerdo al volumen y dimensión de los recursos que poseen. Así, manifiesta también que, dentro de los campos existen relaciones de jerarquía, sin embargo, al agruparse serían lo que conocemos como “sociedad” o, en palabras del autor “campo de poder”. Dentro de este marco, el autor alude que generalmente en los diversos contextos coyunturales estos campos generan condiciones desiguales, por lo que es necesario que la economía se desarrolle dentro de su hábitus y su relación dentro de los diversos campos sociales y las relaciones asimétricas existentes entre ellos.

Dentro de este marco, se abre la posibilidad de reconocer la existencia de varios de sistemas de valores que inciden en que los diversos agentes actúen de diversas formas para obtener varias recompensas, o, en palabras de Bourdieu (1973), diversos capitales los cuales están determinadas por cada hábitus. Y es que, para el autor, el capital es “trabajo acumulado” que incluye a bienes y servicios materiales o simbólicos, que pueden manifestarse en forma material o “incorporada” en los sujetos, entendiéndolo que la distribución de los diferentes tipos de capital corresponde necesariamente a la estructura del mundo social (hábitus + campo):

Es imposible dar cumplida la cuenta de la estructura y el funcionamiento del mundo social a no ser que reintroduzcamos el concepto de capital en todas sus manifestaciones y no solo en la forma

reconocida por la teoría económica (...) cuyo concepto científico económico de capital reduce al universo de relaciones sociales de intercambio, en intercambios de mercancías, el cual está objetiva y subjetivamente orientado hacia la maximización del beneficio, así como dirigido por el interés personal o propio (1973, 133).

En este sentido, se justifica la constitución de una ciencia económica que aborde tanto al intercambio mercantil, como un caso más entre las “diversas formas posibles de capital” y de intercambiar a las mismas. En este punto, entiendo al capital en sus diversas manifestaciones las que están determinadas y sujetas a las diferentes leyes, transformaciones y coherencia que se desarrollan en cada hábitus y campo (Bourdieu 1973).

A lo largo de su trabajo, el mismo autor define la existencia de cuatro tipos de “sub capitales” con los cuales se rigen en su organización (orden y jerarquía) por su hábitus y en su desarrollo por su relación con cada campo y con el campo de poder. El primer capital, corresponde al económico, el cual, como lo analizamos, hace referencia estricta al intercambio material con fines de maximización de beneficios de tipo económico y al cual podrían convertirse todos los otros capitales (Bourdieu 1973).

El segundo capital que vamos a analizar es el simbólico, elegí estratégicamente ubicar a este capital en segundo lugar ya que está en relación directa con los otros tipos de capitales. De acuerdo con (Fernández 2013), el capital simbólico se desarrolla a lo largo de la obra de Bourdieu como un concepto relacional que no puede ser entendido fuera de su hábitus ya que dentro de este es que se determinan sus características, valor y posición dentro del campo social.

En otras palabras, el capital simbólico es el “reconocimiento” que se tiene y se otorga sobre los demás capitales. En este marco, se entiende que los agentes tienen diferentes percepciones y asignan distintos valores a los diferentes capitales las cuales son determinadas dentro del hábitus. De acuerdo a Bourdieu, citado en Fernández, es este reconocimiento puede generarse únicamente dentro de un campo concreto y en relación con los otros tipos de capitales, ya que en cada campo se desarrollan formas específicas que motivan a los agentes a luchar por “mantener o alterar la distribución de capitales” (2013, 36).

Con esto de por medio, podemos analizar al capital social, la tercera especie de capital la cual, de acuerdo a Bourdieu, se puede entender como una red de relaciones que nacen de estrategias individuales o colectivas para obtener reconocimiento de estas y de las cuales se puede obtener

provecho. De acuerdo al autor, estas relaciones deben estar más o menos institucionalizadas y ser reconocidas de forma externa para que, efectivamente, el capital social que posee un sujeto pueda movilizar recursos a su favor; en este sentido, dependen del volumen del capital económico, cultural o simbólico que posean los individuos con los que se establecen y mantienen relaciones (1973).

Por último, analizaremos el concepto del capital cultural, el cual, de acuerdo con Bourdieu, puede expresarse en tres aspectos diferentes. El primero es el aspecto incorporado el cual, en un principio, puede ser reconocido como una especie de “propiedad innata” que posee un sujeto. En este sentido, este depende del prestigio y con esto, del capital simbólico que el mismo pueda acumular. Por esta razón, el autor apunta que muchas veces lo económico no está plenamente reconocido dentro de este aspecto del capital cultural (1979).

En segundo lugar, se encuentra el capital cultural objetivado que puede entenderse como la forma material del capital incorporado, es este marco, su valor se define en sus propiedades inherentes y a través del reconocimiento que tengan los agentes sobre estas. En otras palabras, este puede expresarse a través de “apoyos materiales”, por ejemplo, libros, pinturas, monumentos, colecciones, etc. que se transmiten de generación en generación y representan también capital económico para quienes las poseen. Pero también, está sujeto a lo que el autor denomina una “transmisión jurídica” de capital cultural incorporado que permita al sujeto apropiarse del valor específico de los instrumentos heredados:

Así los bienes culturales pueden ser objeto de una apropiación material que supone el capital económico, además de una apropiación simbólica, que supone el capital cultural. De allí que el propietario de los instrumentos de producción debe de encontrar la manera de apropiarse, o bien del capital incorporado, que es la condición de apropiación específica, o bien de los servicios de los poseedores de este capital: es suficiente tener el capital económico para tener máquinas; para apropiárselas y utilizarlas de acuerdo con su destino específico (definido por el capital científico y técnico que se encuentra en ellas incorporado) hay que disponer, personalmente o por poder, del capital incorporado (Bourdieu 1979, 13).

Por último, se encuentra el capital cultural en su forma institucionalizada que, de acuerdo a Bourdieu, busca neutralizar los límites estrictamente biológicos del capital incorporado al brindar valor constante y jurídico a través de títulos, diplomas. Dentro de este marco, se puede decir que este posee relativa autonomía de su portador y del capital cultural que este posee. En otras

palabras, se podría mencionar que este es una especie de creencia colectiva que reconoce o garantiza, a través de una institución, la “competencia cultural” que tenga un sujeto o grupo (1979).

1.2.3. La economía moral para los tiempos de crisis

Con esto de por medio, es posible reconocer que cada contexto influye directamente en el desarrollo de la economía. El contexto específico para el desarrollo de la presente investigación está atravesado por la profunda crisis económica generada a partir de la COVID-19. Una pandemia que, a nivel global, para ser combatida propuso la realización de cuarentenas que afectaron de forma generalizada a la población, pero también tuvo consecuencias específicas en ciertos grupos, como en el caso del arte popular, que se encuentran en situación de informalidad al conseguir sus ingresos diariamente y dentro del espacios públicos, los que fueron cerrados para frenar los contagios.

Así, considero necesario analizar el contexto de la crisis, dadas las condiciones en las que fue realizada la investigación y, entendiendo que las dinámicas tienden a reconfigurarse y a adaptarse para la supervivencia, sin embargo, siempre están condicionadas por los sistemas de valores que se construyen en campo. Como menciona (Acinas 2007), las crisis, al producirse de forma inesperada no son asimiladas por completo por las personas, lo cual incide en la generación de comportamientos y acciones que no son parte de la cotidianidad, lo cual reconfigura también la forma en la que se desarrollaban previamente las dinámicas económicas.

Para esto, propongo analizar esta realidad a través de la categoría “economía moral” la cual de acuerdo a la visión clásica de (Thompson 1974) afirma que las sociedades se reorganizan en torno a la supervivencia y el bienestar de sus miembros. En el contexto de la investigación, la entiendo como un marco analítico que permite integrar a las variables historia, cultura, política para apoyar en el entendimiento de la configuración y reconfiguración de las relaciones entre los diversos capitales dentro de los contextos de crisis. Como menciona Polanyi:

Habiendo definido de este modo la elección, la insuficiencia y la escasez en términos operativos, resulta fácil ver cómo hay elección de medios sin insuficiencia y cómo hay insuficiencia de medios sin elección. La elección puede estar inducida por una preferencia de lo cierto frente a lo equivocado (elección moral) o bien, en un cruce, donde se presentan dos o más caminos que nos conducen a nuestro -destino y que poseen idénticas ventajas y desventajas (elección

operacionalmente inducida). En cualquier caso, la abundancia de medios, en vez de disminuir las dificultades de la elección, más bien las aumentan. Por supuesto, la escasez puede presentarse o no presentarse en casi todos los campos de la acción racional (1976, 158)

Por este motivo, me permito pensar en que, al realizar un análisis de las relaciones entre los contextos y los comportamientos económicos, es posible poner en perspectiva a las motivaciones reales que tienen los individuos o colectivos para comportarse de cierta forma. Como menciona Yun-Casalilla, cada sistema cultural configura sus propias escalas de valores las cuales dirigen su comportamiento económico. En otras palabras, tanto el hábitus, como los campos sociales son los encargados de determinar los valores reales que se asignan y los juicios sociales (como la solidaridad, amistad o parentesco) desde los cuales se desarrollarán sus dinámicas (2005).

De acuerdo a (Jiménez 2016), se puede entender a la economía moral como una serie de mecanismos que buscan ser parte de una redistribución que permita la ayuda recíproca en tiempos de crisis. De acuerdo a ella, un ejemplo de este tipo de economía son los intercambios que se producen en lo que denomina sociedades comunitarias y familiares propias de los pueblos andinos en donde, cuando una crisis ocurre se ven permitidos los intercambios entre los diferentes tipos que capitales ya sean estos no comerciales, donaciones, regalos recíprocos, trueques, préstamos y labores colaborativas.

En esta línea, la autora también menciona que puede existir una reconfiguración en las relaciones para que estas permitan una reciprocidad a nivel de aldeas, clanes y familias extendidas. Así, arguye también que en estas “sociedades tradicionales” se puede observar cómo la crisis empuja a que se busque un bienestar colectivo el cual está basado en un sistema ético el cual se encuentra profundamente instaurado en la estructura de cada contexto y, al final, busca la “reproducción y mantenimiento social” de todos los miembros de la comunidad (Jiménez 2016)

Dentro de este contexto, se puede apuntar a que dentro de las crisis los marcos que rigen el desarrollo de la economía empiezan a reconfigurarse para apoyar en la supervivencia del grupo. Entonces, es también posible pensar en una adaptación en las formas de interacción de los diversos capitales ya que estos también adaptan a partir bases éticas que se siembran desde cada hábitus.

Por lo tanto, de acuerdo a lo propuesto por una mirada sustantiva sobre la antropología económica, es posible afirmar que la economía, las relaciones y el desarrollo de los capitales

dependen y se adaptan a su hábitus y al campo(s) en los que se desarrolla. Dentro de este marco, aparece la posibilidad de observar cómo interactúan sobre un contexto determinado diversas formas del capital, entendiendo, cuáles son las motivaciones que se generan en sus transformaciones y desarrollo en general. El reconocimiento de estos planteamientos es importante pues abre un abanico de posibilidades de investigación en donde la cultura, el contexto social y la economía van de la mano.

1.2.4. Las dinámicas económicas, más allá de la maximización: una aproximación metodológica

A partir de los postulados propuestos, la presente investigación responde a la pregunta ¿cómo afectan los sistemas de valores en las dinámicas económicas de los miembros de la AAP? Entendiendo que esta reflexión parte del conocimiento de las condiciones subjetivas producidas por el hábitus de los miembros de la AAP y su desarrollo e interacción con los diversos campos sociales y el campo de poder a un nivel más objetivo.

En este sentido, la investigación se manejó desde una visión que recoge y resalta las formas particulares del desarrollo de la economía en tiempos de crisis. Entendiendo también que los diversos grupos populares y artísticos fueron afectados de manera directa e indirecta por la pandemia, y que, al estar dentro de un sector informal, están más expuestos a atravesar una posible situación incrementada de vulnerabilidad con respecto a la reproducción social y supervivencia de los miembros del grupo y del grupo como tal. Dentro de este marco, la misma es eminentemente cualitativa y busca reconocer los procesos y sentidos propios de los actores sobre el desarrollo de sus dinámicas económicas en medio de un contexto de crisis económica y sanitaria.

A este respecto, Godelier propone observar al entorno sin asumir la existencia de un solo funcionamiento y desarrollo de las estructuras que se puedan generar en este (entendiendo a las mismas como leyes, conceptos, categorías lógicas o principios que organizan las diferentes actividades en todos los niveles de una sociedad). Por esta razón, recalca también la importancia de entender a las “leyes de correspondencia entre estructuras” sin métodos preconcebidos para enfocar cada nivel, Entonces, propone, ir hacia la práctica con una mirada crítica, que busque, sobre todo, las “totalidades orgánicas”, entendidas como los factores sociales, económicos,

políticos y culturales del entorno y su relación con los sujetos y objetos para precisar el funcionamiento del sistema en la coyuntura (1967).

Dentro de este marco, la propuesta de la antropología económica sustantiva está inclinada y alineada con los objetivos de la presente investigación al realizar un análisis de los elementos del sistema, tanto económicos, como no económicos y sus relaciones en el tiempo y en la coyuntura. Así, como también con el desarrollo e interacción de los diversos capitales de forma sincrónica, es decir su evolución y, conjuntamente plantear un estudio diacrónico en donde se analice “cómo se han formado y evolucionado los elementos y sus relaciones a través del tiempo de duración del sistema” (Godelier 1967, 13). Para el autor, realizar un análisis de este tipo es fundamental pues reconoce que no se puede separar la comprensión de una estructura de su evolución.

Con esto de por medio, el presente marco metodológico respondió al constructo teórico que se presenta en las hojas que preceden. Y por esta razón, esta investigación se propuso desde una visión sustantiva, en donde primer lugar se realizaron actividades de pre-campo la cuales permitieron generar un análisis de los “problemas preliminares” propuestos tanto desde la teoría, como también al contexto en donde se desarrolla el arte popular. De acuerdo a Peralta:

Lo que sí se puede y debe hacer es la exploración de los conceptos e implicaciones de un problema preliminar general con la ayuda de los textos necesarios que permitan estar preparado para dar un primer paso en la investigación o trabajo (2009, 41).

En este sentido, primero construí un marco teórico flexible, abierto y que me permitió confrontar a la investigación de campo, teniendo en cuenta el hecho que las estructuras sociales y económicas siempre están transformándose y es necesario realizar un análisis de su evolución.

Concomitante a esto, se realizó una investigación de campo en donde en cada parte del proceso se logró “registrar todo lo que sea posible”, incluyendo los afectos, interrupciones, resistencias y límites y problemas que surgieron durante el proceso. Esto ayudó mucho para que en mi rol de investigadora pudiera generar una agudeza que pueda transformar a los sentidos, emociones, relaciones, etc. En datos que sean capaces de articularse con la teoría en el momento del análisis de los mismos (Gúber 2009).

Luego, para la fase de campo, al ser esta una propuesta de investigación antropológica, busqué partir de las experiencias y puntos de vista de los miembros de la AAP para profundizar en las

bases desde las cuales se generan y transforman las dinámicas económicas dentro del marco propuesto para la investigación.

En este sentido, realicé dos actividades principales concretas para entender el mencionado contexto. Primero, diseñé y apliqué 90 encuestas en las cuales se reunió la mayor cantidad de información de los/as artistas para poder adquirir una visión más o menos general sobre el panorama económico del desarrollo de las artes y culturas en el contexto mencionado. En un segundo momento, se profundizó sobre las condiciones específicas del arte popular y la transformación en las interacciones económicas dentro del contexto específico de la tesis. Para esto diseñé entrevistas semiestructuradas que siguieron una lógica no directiva e impulsaron la creación de un proceso de interacción dialógica. Y, en la medida de lo posible debido a los confinamientos, acompañé a los miembros a sus actividades para lo cual utilicé un diario de campo. Para operacionalizar este enfoque construí un esquema de codificación mixta que combina la lógica axial (códigos pre-definidos) y la lógica abierta (códigos in vivo).

En este marco, como menciona Vessuri , además de realizar una recolección minuciosa de detalles, también resultó muy importante tener en cuenta qué contenidos son significativos para los y las artistas involucrados en el proceso. Así, generé un análisis de la información que da cuenta de la situación del arte y la cultura y las estrategias económicas que estos usan para afrontar la crisis económica generada a partir de la pandemia COVID- 19 en medio de su contexto. A la par, empecé a generar procesos “dimensionamiento y la interpretación de los fenómenos sociales, a la vez de ser instrumento ineludible la enunciación de diagnósticos sustentados. Y, por ende, aumentar la posibilidad de contar con mejores políticas públicas, estrategias privadas, acciones independientes o iniciativas comunitarias” (Universidad de las Artes 2020, 5), teniendo en cuenta, la nueva realidad presentada debido a la pandemia.

1.2.5. Mi cruce en el camino de la Asociación de Artistas Populares

Como a muchos de mis compañeros, la pandemia me obligó a readaptar mi tema de investigación debido a la “nueva realidad” que se generó a partir de su inicio. En medio de esto, empecé a recibir el curso de antropología económica, en donde surgió en mí la inquietud sobre la economía del arte popular y con esto el desarrollo de la presente investigación.

Hasta ese momento, no había tenido acercamientos directos con personas involucradas en el ejercicio del arte popular, sin embargo, debido al contexto, tuve la oportunidad de empapararme de

todo el material virtual que pude para mis trabajos previos a la investigación. Cabe mencionar, que, pese a mi falta de contacto con personas del arte popular, vengo de una familia de artistas quienes me pudieron contactar con un amigo que me puso en contacto con Marcelo Baez, el presidente de la AAP.

La AAP está conformada por aproximadamente 12 personas que se dedican al arte popular en el Centro Histórico de Quito. La mayoría de sus miembros provienen del grupo de teatro Eclipse Solar, el cual está compuesto por alrededor de 4 hombres y una mujer. Además, hay otros artistas que se especializan en disciplinas como clown, mimo, música y se desempeñan en los espacios públicos más concurridos del Centro Histórico.

En general, antes de la pandemia, la mitad de sus miembros ejercía el arte popular y generaba ingresos a partir de este. Sin embargo, tras el cierre de los espacios públicos empezaron a realizar diversas actividades para solventar sus necesidades básicas. De ellos, además, únicamente 2 personas cuentan con un título académico en artes, todos, con una amplia trayectoria en el ejercicio del arte popular.

Así, pude acompañar a varios de sus miembros a sus actividades, asistí por primera vez a un show híbrido del grupo Eclipse Solar para una compañía en Cumbayá. También a una entrevista de radio popular que compartía el espacio con un local de venta de medicinas homeopáticas en la Plaza del Teatro. Dentro de este marco, apoyé en temas logísticos y viví la experiencia de las dinámicas del Centro Histórico de Quito en medio de una pandemia, cosa que al momento fue bastante problemática dada la estigmatización sanitaria que existía sobre este. Tuve otras interacciones virtuales en donde me encontré con problemas logísticos, fallas de internet, confusiones de horarios, entre otras.

Capítulo 2. Aproximaciones generales sobre el sector cultural y artístico en Quito

En este apartado pretendo retratar el escenario en el cual se desarrolla y adapta el arte popular en Quito, con el objetivo de explorar cuáles fueron las dinámicas del mismo antes del inicio de la pandemia. En este marco, el mismo se divide en dos partes: la primera busca contextualizar el desarrollo histórico del arte popular en la ciudad y la segunda aborda las transformaciones del mismo a lo largo del tiempo dentro de un contexto lleno de disputas por el uso del espacio público.

De acuerdo a (Verdesoto 2013), las dinámicas propias de la estructura social de Quito hacia el año 1905 se reflejaba en la configuración de sus plazas y parques. Así, con la inauguración de la Plaza de la “Avenida 24 de mayo”, se propició un ambiente para el desarrollo de diversas expresiones artísticas, pero también de intercambios comerciales. En esta misma línea (Bejarano López 2013), apunta a que el arte popular tiene como referencia a la cultura popular indígena propia de las ciudades andinas y se manifiesta como una adaptación de las mismas a los diferentes contextos coyunturales,

Así, hay indicios que apuntan a que el inicio del mismo se da dentro del espacio público y actualmente es posible observar cómo varios actores sociales buscan mantener a sus expresiones dentro del mismo. Todo esto, dentro de un contexto urbano caracterizado por dinámicas que excluyen a estas expresiones de los espacios aludiendo a una posible desorganización espacial y una “afectación en el ornato” de la ciudad. Dentro de este contexto, es posible reconocer que el arte popular está inscrito dentro de las dinámicas del espacio público en una ciudad en donde es posible observar la existencia de desigualdades sociales.

Así, el presente apartado se divide en dos partes, la primera pretende profundizar en el contexto histórico en el que se desarrolla el arte popular en la ciudad de Quito, haciendo hincapié en las relaciones entre este y el espacio público. En este sentido, también analizo la construcción histórica de la agenda del arte popular por la construcción de un espacio público de uso libre, artístico y popular. Esto, con la finalidad de reconocer cual es el campo social en el cual confluye el mundo artístico popular con el económico y sus formas de adaptación al contexto en el que se desarrollan.

La segunda parte pretende ser el comienzo del esbozo del contexto del arte en general justo antes de la pandemia. En otras palabras, pretendo empezar a hilar un esbozo general del marco en el

que se desarrollan el arte popular y otros tipos de artes para entender después el contexto en el que se producen transformaciones con la pandemia. Cabe mencionar, que dentro de este se utilizará información Termómetro cultural: primer producto del Observatorio de Políticas Culturales y una adaptación de su encuesta realizada en el contexto de la investigación con fines de contextualización, sin embargo, los principales hallazgos de la misma se presentarán a detalle en el tercer capítulo. Con esto de por medio, el apartado tiene como objetivo presentar el contexto en el que se desarrolla el arte en general y las principales problemáticas a las cuales se enfrentan los y las artistas cotidianamente y las respuestas que generan para hacer arte.

2.1. El contexto histórico del desarrollo del arte popular en Quito

El presente subapartado está enfocado principalmente en ahondar en el contexto en el cual se desarrolla el arte popular en Quito. Así, dentro del mismo se relata la historia del arte popular desde su inicio aproximadamente durante el siglo XIX, profundizando también en sus principales transformaciones de acuerdo a sus contextos. Estos procesos, al estar ligados a las dinámicas de los espacios públicos, confluyen con la historia política y regulatoria de Quito y a la visión que cada administración tenga sobre el tema.

Por esto, este apartado también dedica su segunda sección y pone especial atención al entorno político, social y cultural en el que se sigue generando arte popular después de su instauración histórica en los espacios públicos. En este sentido, se reúnen también los marcos regulatorios frente a los cuales cada administración desarrolla su lectura de acuerdo a su tendencia y contexto, así como también las formas de adaptación a ellas que mantiene el sector artístico y cultural. Con fines de organización, este apartado incluye información hasta el 2018, año con un incremento en las disputas y respuestas de organización por el uso cultural y artístico del espacio público, contexto que será analizado a profundidad en el siguiente apartado.

2.1.1. La relación histórica del arte popular de Quito con el espacio público

Para empezar, es importante aclarar a qué me refiero específicamente al hablar sobre arte popular y su ejercicio dentro del espacio público. De acuerdo con (Kingman 2014), de hecho, el germen del arte popular puede encontrarse en las ciudades andinas, específicamente, desde el siglo XIX cuando se empezaron a crear espacios públicos destinados a que toda la población pueda realizar actividades, sobre todo, de tipo comercial. Dicho esto, al mismo tiempo estos espacios tenían como objeto ser puntos de encuentro dentro de las fiestas de tipo religioso, como, por ejemplo, el

carnaval, día de muertos, fiestas de santos, etc. en donde, cargados de risa, ironía y burlas, se desarrollaban desfiles, pregones, entre otras.

De acuerdo al autor, estas dinámicas lúdicas que se producían en las fiestas incluían a blancos, mestizos, indios y negros (Kingman 2014) los cuales, en determinados momentos, formaban parte de una muchedumbre que, sin distinciones, disfrutaba del espectáculo lúdico. En otras palabras, me permito afirmar que estos espacios actuaban como escenarios para la integración entre los habitantes de Quito en este contexto en específico.

Aunque las élites buscan diferenciarse en sus estilos y gustos, comparten todavía con la gente común las calles y las plazas, que siguen siendo el espacio festivo por excelencia. Son partícipes, además, de un mismo sentido del tiempo dentro del cual ocupa un lugar privilegiado el sistema de fiestas (Kingman 2014, 64).

Pese a esto, con el desarrollo de la idea del progreso y la “estética neoclásica” las expresiones barrocas de la cultura fueron relegadas de las élites y, por ende, también se transformaron. Dentro de este marco, Kingman menciona que algunas de estas estrategias incluyeron a expresiones de resistencia que denomina el “contra-teatro de las culturas indígenas y populares urbanas” (2014, 65). En este marco Verdesoto ubica en una crónica del siglo XIX, que estos espacios “se caracterizaban por el gusto por la música indígena o de origen indígena [que] era frecuente entre blanco-mestizos (...) [y también las] creencias compartidas, como muestran las devociones de santos” (2012, 33). Así, es posible decir que, en un punto de su historia, el arte popular se adaptó y adoptó rasgos de su público que, en este momento, era sobre todo de origen indígena.

Estas, convivían a la par con expresiones culturales nuevas para la época como la proyección de películas, las galleras, carruseles, billares, entre otros, por lo cual también se vieron influenciadas por estas en su desarrollo. Y también con un comercio informal callejero dentro del cual se permitían ciertas relaciones en red en donde indígenas y mestizos comerciaban con productos, telas, vestidos, hierbas y otros alrededor de la ciudad generando una especie de “mercado colorido” en los espacios públicos (Kingman 2014).

Con esto de por medio, Verdesoto plantea que, en el contexto quiteño del siglo XX, la conformación de la Plaza Grande, la Plaza de la Avenida 24 de mayo, y el callejón que se formaba entre esta y el Mercado de San Roque, generaron un espacio de confluencia en donde se producían y permitían intercambios de diversos tipos, uno de estos, las expresiones artísticas

populares que entretenían a la población y formaban parte de la dinámica económica del entorno. En este sentido, para este estudio apunto a que estos espacios son reconocidos como el punto de inicio del desarrollo del arte popular el cual convoca a un público variado que acude a dichas plazas para realizar todo tipo de actividades (2013).

En otras palabras, estas plazas, al estar articuladas con el mercado de San Roque, formaron una avenida en la cual se vendían diversos productos, pero también era el centro de actividades artísticas y culturales, también estación de buses, tenía sastrerías, talleres de oficios, cantinas, restaurantes, entre otros (Verdesoto 2013). En esta línea, es posible afirmar que dentro de estos espacios públicos compartidos se empieza a desarrollar una especie de cultura popular con orígenes indígenas y mestizos que se adaptan, tanto a nivel material como simbólico a un Quito que empezaba a modernizarse.

2.1.2. La consolidación del arte popular como parte de las dinámicas del espacio público del Centro Histórico de Quito

De acuerdo a la autora, estas expresiones del arte popular empezaron a irrumpir el espacio público, aunque no exclusiva, sí principalmente, en el Centro Histórico de Quito de forma más organizada y cotidiana a partir de los años sesenta. Entonces, relata cómo se dejaron de lado poco a poco los eventos ligados a festividades religiosas y en su lugar se afianzaron varios grupos artísticos en los que se encuentran características de su origen indígena y mestizo, además del humor y el colorido que se relataron en el subapartado que antecede; así, estos grupos empezaron a construir productos artísticos que iban reproduciendo de plaza en plaza con la finalidad de presentar arte y a la par generar pequeños ingresos económicos. Verdesoto describe a estos espacios cargados de “bullicio y la alegría, los aplausos, las risas, los gritos y los pregones; es decir las nociones operativas de oralidad y risa” (2012, 19).

Cabe mencionar que, dadas estas características y el contexto de desigualdad que se evidencia en el Centro Histórico de Quito, varias de estas actividades fueron y son concebidas como oficios en donde el capital cultural incorporado que se aprehende y de desarrolla a través de la facilitación otra persona que las adquirió previamente y no se formaliza necesariamente a través de una institución para conseguir capital económico. Verdesoto relata, a través de la historia de vida de varios artistas populares, cómo frente a diversas situaciones de pobreza sus padres les enviaron a “aprender el oficio” desde edades tempranas para apoyar en la economía del hogar.

En esta misma línea, de acuerdo a la autora, una de las características más comunes de expresiones artísticas populares es que, al desarrollarse dentro de los espacios públicos, las mismas tienen que invitar de forma espontánea a un público interrumpir su cotidianidad para observar y ser parte de una obra de arte. En este sentido, de acuerdo a la autora, el público que accede a este tipo de arte es heterogéneo, por lo que el arte popular tiende a traspasar diferencias socioeconómicas y de género.

Sin embargo, la autora también hace hincapié en cómo estas expresiones artísticas, al ser parte inherente de las dinámicas del Centro histórico, también llaman a un público popular que ya conoce la logística, horarios y lugares de presentaciones y que suele acudir y conformar estos espacios de forma más cotidiana, por lo que en general su contenido apunta a este público y a realizar una sátira del contexto al que responden.

Casi paralelamente, en los sesenta y dentro del contexto de la Guerra Fría, en Latinoamérica empezó un proceso de instauración, muchas veces violenta, de un modelo de desarrollo neoliberal el cual abordé a más detalle en el primer capítulo. De acuerdo a (Verdesoto 2013), dentro de este contexto en el mundo del arte quiteño en general se produce una “primera insurrección” que estaba alineada, por su parte, a los ideales de izquierda que buscaban aportar a una transformación estructural en el modelo económico que se estaba intentando implementar.

En específico en el mundo del arte popular, estos hechos incidieron en la generación de contenidos que criticaban directa y satíricamente al orden establecido. La respuesta desde el estado se tradujo en la instauración políticas y prácticas que reprimían y excluían de forma violenta cualquier tipo expresión de desacuerdo y/o rebeldía frente al orden establecido en todos los espacios, incluido el espacio público (Verdesoto 2013).

En este contexto, el espacio público también experimentó restricciones en cuanto a cualquier manifestación "no oficial" y, especialmente, aquellas que contenían críticas hacia el orden establecido en ese momento. Como se mencionó anteriormente, varios grupos de artistas populares comenzaron a crear contenido crítico, a menudo en tono humorístico, en relación a las políticas restrictivas sobre el uso del espacio público y el orden impuesto por los gobiernos vigentes. Paralelamente, muchas de estas expresiones artísticas y culturales buscaban mantener y reivindicar una identidad indígena que se adaptaba, generaba crítica, cuestionaba y exigía su presencia en el espacio público.

Con esto, el arte popular también empezó a generar un discurso dirigido a criticar la falta de asignación de espacios para el arte popular, frente a la oficialidad de los espacios generados para la presentación de espectáculos de “bellas artes” que reproducían, sobre todo, varios tipos de arte europeo como el ballet, la música clásica, la pintura clásica, etc. Así, se hace hincapié en cómo este tipo de arte está dirigido exclusivamente a un público élite con capital cultural y económico suficiente para acceder y disfrutar de este tipo de espectáculos relegando así cualquier otro tipo de público de estos.

En esta misma línea, en esta época es posible observar cómo poetas, teatreros/as, cómicos, entre otros, fueron perseguidos y expulsados violentamente aludiendo un “uso no oficial” de los espacios públicos, debido a su estética y al contenido crítico que presentaban al abundante y heterogéneo público sobre el cual también tenían un fuerte impacto (Verdesoto 2013). Entonces, resume la autora, el arte popular puede ser definido a través de los siguientes elementos:

Primero, por el contenido y la forma de los espectáculos donde se rompen los roles jerárquicos y ponen en la escena callejera a las autoridades y el manejo político del Estado, además se aflojan las ataduras de comportamiento moral y se propicia la interrelación lúdica de los/as participantes (...). En segundo lugar, la producción de obras para la calle tenía alto componente de comicidad verbal y gestual. En tercer punto se despliega el “lenguaje de la plaza pública” conformado por refranes, chistes, trabalenguas, insultos y las llamadas malas palabras y todo confluye en la “risa que es patrimonio del pueblo: universal y ambivalente: burlona/sarcástica, niega y afirma” (Verdesoto 2013, 36)

Me atrevo a mencionar, entonces, que el arte popular es un fenómeno muy difícil de definir como tal, sin embargo, puedo pensar que este está ligado al desarrollo de los espacios públicos y a las dinámicas que determina el contexto, así como el público que los transita y habita. Por otro lado, también resulta importante recalcar en el origen indígena y carnavalesco que tiene el arte popular y que se mantiene en lo cómico de sus historias. Así como también en sus formas de resistir tanto a las dinámicas sociales como a la hegemonía estética que muchas veces descalifican su presentación en los espacios públicos. Estas posturas, las cuales están ligadas con la constitución histórica del espacio público, se muestran a sí mismas como el espacio adecuado para el crecimiento de poetas, mimos, teatreros/as, payasos/as, músicos/as, entre otros, quienes, siguieron adaptándose y transformándose al contexto del espacio público y sus respectivas restricciones y oportunidades.

2.1.3. Las disputas por el uso artístico y popular del espacio público

Como se retrató en el subapartado que precede, el desarrollo del arte popular en Quito se encuentra muy ligado a las dinámicas políticas y sociales de la ciudad. Dentro de este marco, como se ahondará a continuación, existe una demanda constante de los artistas populares para que se generen planes y políticas participativas que apoyen en los aspectos logísticos y que generen soluciones sostenibles en el tiempo con respecto al uso del espacio público.

Esto debido a que artistas populares consideran que las negociaciones y acuerdos generados empiezan y terminan con los gobiernos de turno, por lo que se ven obligados a repetir estos procesos al menos una vez cada cuatro años. Por esta razón, el presente apartado busca plantear el marco dentro del cual se generan las expresiones artísticas y populares dentro del contexto político y las visiones de cada administración con respecto al uso popular y artístico del espacio público.

Así, de acuerdo con Regalado, dentro de la historia de planificación urbana de Quito se manejó un discurso higienista, el cual buscaba regular, restringir y sancionar a cualquier manifestación de informalidad incluyendo, sobre todo a las expresiones indígenas considerando que estas afectaban al “ornato de la ciudad”. Así, en el contexto de los 70 también empezó el “boom petrolero”, el cual apoyó en la instauración de modelos de gestión que se ajustaban tanto al modelo neoliberal como al crecimiento económico desigual caracterizado por un aumento en la informalidad que buscaba ser ocultada (2021).

Además, en medio de todo esto, en 1978 Quito es declarado, junto con Cracovia, como el primer Patrimonio Cultural de la Humanidad, por lo que las miradas del público en general y las administraciones se enfocaron en la recuperación del casco colonial del centro de Quito considerando a este hecho, además de un reconocimiento, como una posibilidad de explotar el turismo en el país. Esto, a la vez, implicó que se afiance la idea de una supuesta necesidad de sacar a los sectores artísticos y culturales populares y a la población de comerciantes minoristas y ambulantes y/o cualquier otra expresión de esta informalidad bajo la premisa que los mismos afectaban a un posible “consumo cultural y turístico” en la ciudad (Terán 2014 citado en Regalado 2021).

De acuerdo a Carrión y Cepeda, el desarrollo urbano de Quito siguió este rumbo, tanto que en el año 1988 se desarrolló un proyecto de ciudad el cual estaba basado en la visión del ornato antes

mencionada y fue un modelo considerado exitoso y replicable en la época. Sin embargo, en este mismo año se instauró un interinato con la alcaldía Roque Sevilla quien no logró continuar con este proceso de urbanización y lo que desembocó en la “inestabilidad crónica en el municipio de Quito” (2021, 7).

Esto se evidencia en el hecho de que durante los siguientes 20 años se establecieron cinco alcaldías de cinco partidos políticos diferentes, lo cual impidió la construcción de un proyecto a mediano o largo plazo (Carrión y Cepeda, 2021). Esto contrasta con lo ocurrido en Guayaquil, donde un solo partido político ha administrado la ciudad desde aproximadamente 1966. Según los autores, esta situación cambió un poco entre 2000 y 2009, con la alcaldía de Paco Moncayo, quien implementó una administración que seguía el modelo de gestión de Guayaquil en términos de mejora de infraestructura, desarrollo económico y planes de movilidad, lo cual generó cierta estabilidad política en la ciudad (Carrión y Cepeda, 2021).

Siguiendo en esta línea temporal, de 2009 hasta 2014 se instaura la alcaldía de Augusto Barrera quien, por el contrario, busca implementar un modelo alineado al proyecto de gestión nacional de la época (Carrión y Cepeda 2021). Así, dentro de este contexto, se desarrollan varios lineamientos que macarían, hasta el momento, la gestión de las actividades artísticas dentro de los espacios públicos; en la Constitución aprobada en 2008 se propone de forma general que la población tiene derecho

A acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad. El derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley, con sujeción a los principios constitucionales (Constitución de la República del Ecuador 2008).

Además, dentro de la misma también que se reafirma que las actividades realizadas dentro de los espacios públicos se definirán a nivel local, es decir a través de los diversos Gobiernos Autónomos Descentralizados (GADs). Para este caso en particular, el Gobierno Autónomo Descentralizado del Distrito Metropolitano de Quito (GAD- DMQ) ubica que todas las manifestaciones que ocurren dentro de los espacios públicos estarán reguladas exclusivamente por este y de acuerdo a los enfoques de cada administración:

En casos de otros tipos de expresiones artísticas urbanas diferentes a las antes descritas (artísticas, escritas o simbólicas), la ocupación temporal del espacio público deberá contar con la autorización del órgano metropolitano competente (Consejo Municipal del Distrito Metropolitano de Quito 2012, 13)

Incluso, en lo que se refiere a la publicidad de eventos realizados en el espacio público estos deben acatarse a las normas dispuestas desde el GAD-DMQ. En este sentido, se menciona que este organismo habilitará una infraestructura para la colocación de elementos de difusión. Por último, se recalca que luego de cinco días posteriores a la finalización del evento la publicidad deberá ser quitada y las carteleras restituidas a su estado original. (Consejo Municipal del Distrito Metropolitano de Quito 2012).

Durante la siguiente administración que corresponde al período de 2014 a 2018 y a la alcaldía de Mauricio Rodas, nuevamente se replantean los enfoques del uso del espacio público. A nivel macro, cabe destacar que se construye la Ley Orgánica de Ordenamiento Territorial en la que se define al espacio público de la siguiente manera:

Son espacios de la ciudad donde todas las personas tienen derecho a estar y circular libremente, diseñados y construidos con fines y usos sociales recreacionales o de descanso, en los que ocurren actividades colectivas materiales o simbólicas de intercambio y diálogo entre los miembros de la comunidad (Asamblea Nacional 2016)

Considero que, nuevamente, estas regulaciones generan un marco legal bastante abierto en lo que respecta al uso del espacio público, lo que impulsa a que, cada administración lo regule de acuerdo a su voluntad, enfoque y criterio. De acuerdo a Carrión y Cepeda, en esta administración en particular se mantuvo un enfoque urbanista bastante centrado en la construcción del Metro de Quito y, por ende, mantiene también una lógica de ornato y modernización (2021).

En este contexto, a partir del año 2016 me encontré en internet con una amplia lista de regulaciones sobre el uso del espacio público que se transforman para ajustarse a las diversas apuestas políticas de cada alcaldía y a la voluntad de las personas encargadas de manejar estos aspectos. Se reportan varios procesos que buscan “regular” los usos del espacio público; por ejemplo, me encontré con propuestas que buscaban que los artistas realicen solicitudes para presentar sus obras, varios espacios en donde se detallaba una lista extensa de trámites para

obtener permisos y varios intentos por cobrar regalías por el uso de estos espacios, pero ninguna solución a largo plazo (Torres 2016).

2.2. El contexto previo a la llegada de la pandemia del arte en Quito

Como mencioné en la introducción del capítulo, este apartado busca realizar un esbozo sobre el contexto económico del sector cultural y artístico previo a la pandemia del arte en Quito, dado que la crisis generada por la misma afectó de forma general en las dinámicas de la mayoría de la población. Así pretendo construir un retrato de la situación generalizada del sector artístico y cultural desde el año 2018 a hasta justo antes de la declaración de crisis sanitaria en Ecuador el 11 de marzo de 2020. Profundizando paralelamente en la situación y el contexto particular del arte popular dentro de esta misma línea temporal, el cual, como se analizó en el apartado que antecede, se caracteriza por, entre otros factores, la posibilidad y su preferencia por presentarse dentro del espacio público.

Cabe mencionar, que, debido a la poca información sobre este contexto en particular, ciertas partes del capítulo se nutren con las 90 respuestas de personas del sector cultural y artístico de Quito de una encuesta realizada para la investigación. La misma consta de dos secciones, la primera aborda la temporalidad a tratar en el presente apartado y la segunda profundiza en las transformaciones de las mismas a raíz de la llegada de la pandemia que serán abordadas a continuación. En el siguiente capítulo se realizará una descripción más amplia sobre esta.

Dentro de este marco, quisiera hacer énfasis en que el contexto que se presenta hasta el momento existen indicios que muestran una posible crisis estructural que genera inestabilidad en la economía del sector cultural y artístico. Por esto, en el desarrollo del mismo indagaré en las “raíces” de los problemas económicos que se perciben dentro del sector cultural y artístico para ahondar posteriormente en una posible exacerbación de sus consecuencias debido a la pandemia.

De acuerdo a Bourdieu, para comprender los procesos económicos y productivos asociados al arte y cultura es importante indagar sobre la idea del arte por el arte. Esta apunta a que el arte es creado con fines únicamente estéticos y, cualquier intento que se realice por mercantilizarlo implica “profanar” su esencia. Para el autor, dentro de estos marcos, entre más “puro” sea el arte, más grande puede llegar a ser valor en términos de capital económico (1995).

Este ideal, así como las percepciones que cada contexto tiene acerca del arte y las culturas, se insertan dentro del campo y afectan en las relaciones económicas del mismo. Esto implica que,

como se detalló en el primer capítulo, las relaciones, el capital social y cultural de los agentes también juegan un rol importante dentro de estas dinámicas económicas. Así, las relaciones y dinámicas económicas de cada agente tienen que ver con las características previamente adquiridas, por lo que su posición podría estar determinada sobre todo por condiciones heredadas y, aunque no exclusivamente, también habilidades adquiridas y que influyen en las dinámicas de cada contexto (1995).

2.2.1. Las principales problemáticas económicas del sector cultural y artístico

Como se abordó brevemente en la introducción, este subapartado también parte de la idea que las dinámicas económicas del sector cultural y artístico están determinadas por diferentes aspectos que parten desde los imaginarios colectivos sobre el arte y las culturas y los marcos políticos culturales y sociales, como también de ciertos aspectos individuales que determinan la posición de los agentes en las relaciones de poder dentro de este campo. Para Bourdieu citado en (Martínez 2008), el origen social, el capital cultural y simbólico, las circunstancias y tendencias, los modos de alcanzar el reconocimiento, entre otros, determina la posición del artista dentro de su medio, lo cual, a su vez incide también en el capital económico y social que cada uno/a pueda generar a partir de su arte.

En otras palabras, el valor del arte dentro del campo de poder está ligado a aspectos individuales de cada artista, hecho que puede generar una diferenciación entre estos y en la forma en que se insertan dentro de la esfera económica del sector. A esto hay que sumarle, que a nivel macro, está presente el hecho que, en el contexto latinoamericano y semi feudal con un amplio sector informal, personas en situación de pobreza y pobreza extrema, existen prejuicios que reconocen y (re) afirman como valioso únicamente a lo que es “productivo”. Esto presenta un panorama en el que se asienta la situación económica de la mayoría de miembros del sector artístico y cultural.

De forma general, en Ecuador, de acuerdo a la Universidad de las Artes en los 3 años anteriores a la pandemia 1 de cada 3 artistas de los 2508 artistas encuestados, tenía ingresos inferiores al salario básico unificado, la mitad de los mismos no cuenta con seguros médicos de ningún tipo y un gran porcentaje de los mismos no ha podido mantener ahorros dadas las condiciones inestables de generar ingresos. Asimismo, el 71,33% ha tenido ingresos inestables en los que un gran porcentaje refiere ingresos entre menos de USD250 y USD400 mensuales.

En el mismo estudio, Universidad de las Artes se apunta a un 50,88% de personas que refiere percibir ingresos todos los meses, frente a un 25,17% que los percibe cada 2 o 3 meses, un 7,26% que percibe ingresos dos veces al año y un 6,70% que genera ingresos una sola vez por año. Dentro de este marco, “el 39,99% trabaja de forma intermitente, un 26,6% que trabaja bajo remuneración y un 18,3% de personas que trabajan sin remuneración con expectativas de recibir una remuneración en el futuro” (2020, 14). Estas cifras muestran una profunda inestabilidad dentro del sector lo cual incide en que el 59,21% de las personas encuestadas refieran no tener capacidad de ahorro, un 28,38% que puede ahorrar menos de USD100, 8,25% de personas que pueden ahorrar entre USD101 y USD300 un porcentaje muy bajo que ahorra entre USD201 hasta USD800 mensuales.

Frente a esto, la respuesta del estado, de acuerdo al (Ministerio de Cultura y Patrimonio 2017), los recursos asignados al sector artístico y cultural se asignan de forma no reembolsable y anual. Para distribuirlos, se realizan concursos para la realización de proyectos, festivales y emprendimientos; además, a partir del año 2017 se desarrolló una herramienta “en línea” conocida como Registro Único de Actores y Gestores (RUAC), para la integración y el registro de personas pertenecientes al sector artístico. Su registro es voluntario, pero a partir del año mencionado esta inscripción es un requisito para acceder a fondos concursables. En esta misma línea el estado afirma a través de su página web oficial que este registro es una respuesta para la inclusión del sector en un “régimen de seguridad social” y permitir el acceso a incentivos y fondos.

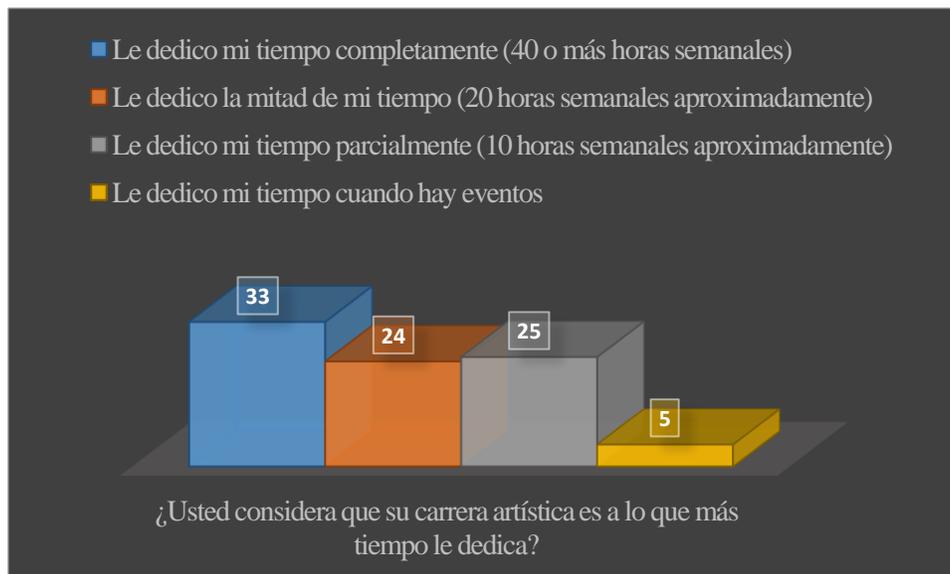
Esto, sin duda, dificulta la labor del artista que, dentro de este contexto inestable busca generar capital social que pueda movilizar recursos a su favor, y dedicar tiempo para el desarrollo de capital cultural incorporado y/o institucionalizado y la producción de capital objetivado del cual se puedan generar ingresos económicos. Pese a esto, un sinnúmero de actividades artísticas y culturales continúan desarrollándose dentro de un contexto inestable y con una baja asignación de recursos. Esto incide en que muchas veces el sector artístico y cultural tenga la necesidad de realizar esfuerzos sobrehumanos para crear y presentar un producto artístico dados el bajo interés y recursos asignados al mismo.

En Quito específicamente, como se mencionó, la información sobre este sector es bastante escasa, por esto, a través de la encuesta basada en el estudio de la Universidad de las Artes citado

previamente, empecé por preguntar por el capital económico que puedan generar los artistas dentro y fuera del sector, además

del tiempo que dedican a las actividades, anhelando tener una primera impresión de este contexto antes de la pandemia. El 40% de las personas encuestadas corresponde a personas que dedican 40 horas semanales aproximadamente para sus actividades artísticas y culturales, el 31% le dedica su tiempo parcialmente (aproximadamente 10 horas), el 23% 20 horas semanales aproximadamente y el 6% personas que ocupan su tiempo para este tipo de actividades únicamente cuando tienen eventos (fig. 2.1.).

Figura 2.1. Tiempo de dedicación a su carrera artística



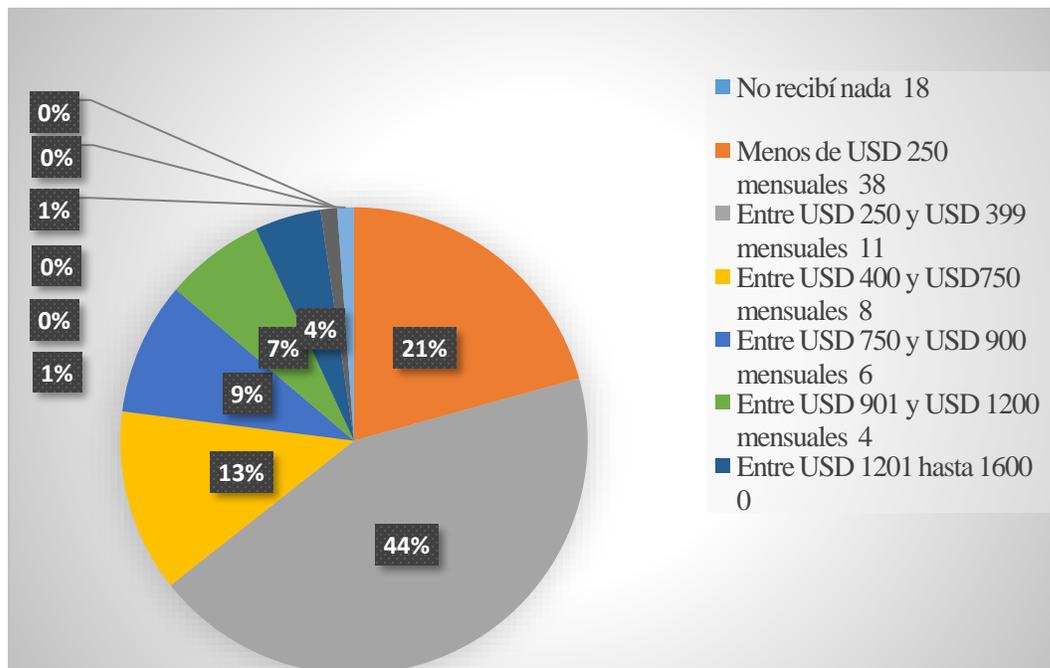
Elaborado por la autora con base en la Universidad de las Artes (2020).

Dentro de este marco, en la encuesta pregunté por el nivel de ingresos que perciben los y las artistas dentro de los siguientes rangos: no recibí nada, menos de USD 250 mensuales, entre USD 250 y USD 399 mensuales, entre USD 400 y USD 750 mensuales, entre USD 750 y USD 900 mensuales, entre USD 901 y USD 1200 mensuales, entre USD 1201 hasta 1600, entre USD 1601 y USD 2000 mensuales, entre USD 2001 y USD 3000 mensuales, entre USD 3001 y USD 4000 mensuales y más de USD 4000 mensuales.

Además, pregunté por el tiempo dedican los y las artistas para desarrollar sus actividades dentro de los siguientes niveles: Le dedico mi tiempo completamente (40 o más horas semanales, le dedico la mitad de mi tiempo (20 horas semanales aproximadamente), le dedico mi tiempo parcialmente (10 horas semanales aproximadamente) y le dedico mi tiempo cuando hay eventos. Con esto de por medio, en la encuesta pude observar que entre el 2018 hasta el 2020 38% de los y las artistas encuestadas afirman dedicarle 40 horas semanales aproximadamente a su actividad artística, seguido de un 29% que indican que le dedica 10 alrededor de horas semanales a su labor y un 27% que afirma dedicarle medias jornadas de 20 horas a la semana aproximadamente. Estos datos representan el 94% de personas encuestadas, frente a un 6% que menciona dedicar su tiempo a desarrollarlas cuando tiene eventos.

Luego de esto, para ubicar una posible relación entre el tiempo invertido y las ganancias recibidas se preguntó por los ingresos a través de rangos que iban desde no percibir nada hasta ingresos superiores a USD 4000 mensuales. Sin embargo, al preguntarles por sus ingresos los datos son heterogéneos, entre los que se destacan los siguientes: el 44% de las personas encuestadas mencionan percibir menos de USD250 mensualmente, el 21% afirma no recibir nada, el 13% entre USD250 y USD399, estos datos representan el 78% de las personas encuestadas y los ingresos que se mencionan percibir se encuentran en el límite del salario básico en la época y son inferiores a la canasta básica. Existe una persona que menciona percibir ingresos entre USD 1601 y USD 2000 mensuales, en los rangos entre el 2001 hasta el 4000 no existieron respuestas (Graf. 2.1.). Esto puede ser un indicio que, en Quito, aun cuando no existe una gran cantidad de capital económico asignado para el arte, artistas tienden a dedicar su tiempo a la generación y consolidación de su capital cultural incorporado y/o institucionalizado para el desarrollo de un producto artístico.

Gráfico 2.1. Ingresos del sector cultural y artístico, 2018-2020



Elaborado por la autora con base en la Universidad de las Artes (2020).

Al analizar el caso específico de 33 artistas que señalan trabajar una jornada de 40 horas, es decir personas que trabajan al menos 8 horas por jornada, también existe una variedad considerable en sus respuestas. El 32% (11 personas encuestadas) menciona percibir menos de USD250 mensuales, el 18% (6) mencionan recibir entre USD250 y USD399 y USD400 y USD750 mensuales respectivamente y, por último, el 14% (5) comentan generar ingresos entre USD750 y USD900 mensuales. Este primer análisis apunta a un entorno en donde la mayoría de artistas perciben entre USD250 y USD750, además, el nivel personas que no reciben nada o menos de USD250 disminuye entre este grupo de personas con respecto al promedio general y teniendo en cuenta también que 3 personas mencionan no haber percibido ingresos.

Por otro lado, al analizar las respuestas de las personas que dedican media jornada, es decir, trabajan 20 horas semanales aproximadamente se presentan las siguientes respuestas. El 52% de las personas encuestadas mencionan percibir ingresos menores a USD250 mensuales, el 20% mencionan no haber generado ingresos y el 16% menciona un ingreso mensual de entre USD250 y USD400; un 4% menciona generar ingresos entre USD 400 y USD750 mensuales y entre USD 901 y USD 1200 mensuales respectivamente. Por su lado, estos datos presentan una considerable disminución con respecto al promedio general, en el número de personas que no perciben

ingresos o tienen ingresos de hasta USD400 mensualmente. Sin embargo, este mismo número de personas muy pocas mencionan generar más de USD750 mensuales.

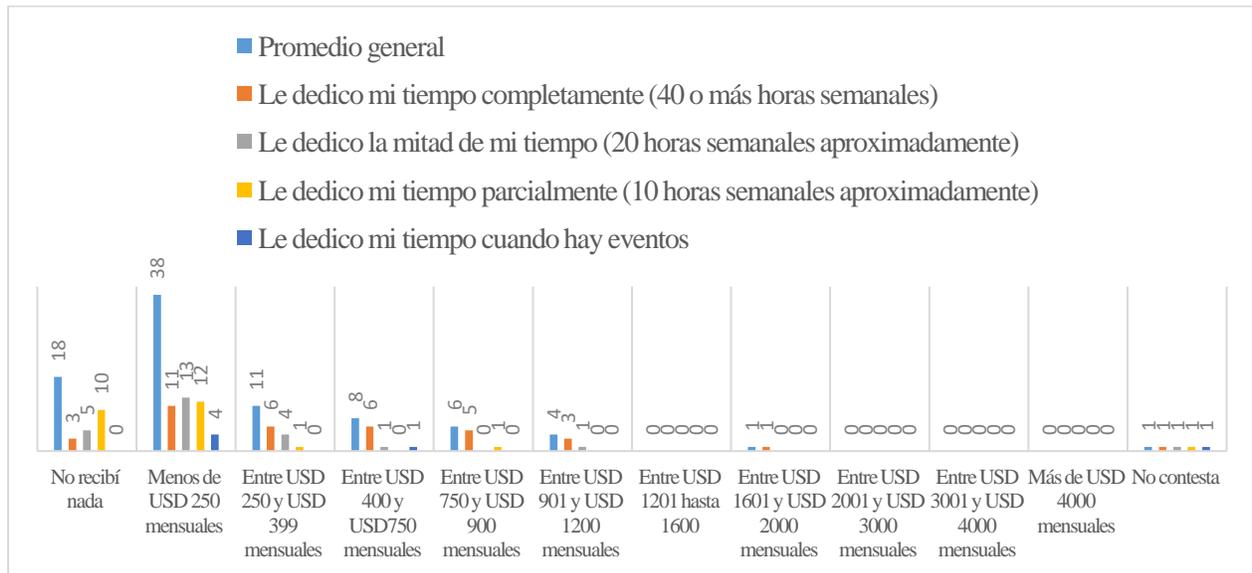
Con respecto al grupo de personas que afirman dedicarle su tiempo de forma parcial a sus actividades artísticas y culturales, es decir, 10 horas aproximadamente, el 47% afirma percibir menos de USD250 mensuales, el 40% menciona no haber percibido nada. 1 persona menciona percibir ingresos entre USD250 y otra entre USD750 y USD900 mensuales, cada una representa el 4% respectivamente. Los demás rangos de ingresos se encuentran vacíos. Con respecto al promedio general, en este grupo se mantienen bajos los niveles de personas que reciben entre los USD400 y el rango de más de USD4000 mensuales. También, un gran número de personas apunta a que sus ingresos oscilan entre no recibir nada y menos de USD250 por sus actividades artísticas y culturales, lo que sigue la tendencia general. Paralelamente un gran número de personas de este grupo menciona tener otra actividad fuera de los sectores culturales y artísticos, considerando que este grupo corresponde al 29% de las personas encuestadas nos habla sobre una posible tendencia al pluriempleo.

Por otro lado, el 80% (4) de las personas encuestadas que afirman dedicar su tiempo al desarrollo de sus actividades artísticas y culturales cuando existen eventos y también menciona tener otra actividad económica fuera de los sectores culturales y artísticos, comenta haber percibido menos de USD250 mensuales y una persona que representa al 20% menciona haber recibido ingresos entre USD400 y USD750 mensuales. Teniendo en cuenta que este grupo representa al 6% de las personas encuestadas, en el mismo se presenta una inclinación clara hacia la tendencia general en la que la mayoría de artistas menciona percibir entre menos de USD250 hasta USD750 mensuales.

Por consiguiente, estos datos muestran que, en primer lugar, existe un rango amplio en cuanto a la retribución por el trabajo, así como también lo son las actividades artísticas de quienes las practican. Aunque, de forma general las personas que asignan entre 40 semanales tienden a generar ingresos entre los USD250 y USD900, no se pueden obviar la gran cantidad de respuestas en diferentes rangos. A la vez, no se puede dejar de lado el alto promedio de personas que afirma haber recibido menos de USD250 mensuales por sus actividades (fig. 2.2.), lo cual puede tener que ver también con inexistencia políticas, marcos regulatorios y/o prácticas que propongan un rango de honorarios, salarios o cualquier tipo de regulación para un pago adecuado

y digno para los y las artistas que considere todo el trabajo, tiempo y recursos que se invierte en la producción de sus obras.

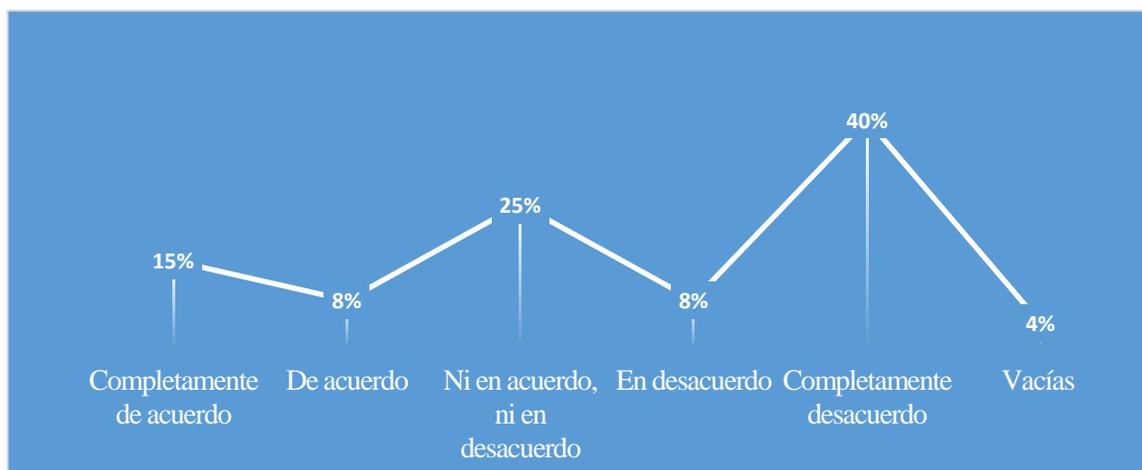
Figura 2.2. Comparación general de ingresos



Elaborado por la autora con base en la Universidad de las Artes (2020).

Realicé una investigación exhaustiva sobre este tema, encontré que en el país en general sí existen tablas de rangos que pretenden regular salarios y honorarios, sin embargo, sobre el sector cultural y artístico me encontré con muchos vacíos. Este hecho, representa una fuerte vulnerabilidad dentro del contexto de trabajo de los y las artistas quienes, por ciertas condiciones, muchas veces se ven obligados a “cobrar lo que sea” aún, cuando esto no refleje todo el trabajo realizado previamente. A este respecto, en la encuesta los y las artistas nos presentan un matiz sobre su percepción sobre el pago que reciben por sus actividades artísticas y culturales en donde un gran porcentaje menciona estar en desacuerdo con el pago recibido (fig. 2.3.).

Figura 2.3. Percepción de justicia en el pago



Elaborado por la autora con base en la Universidad de las Artes (2020).

La imagen muestra como el 40% de las personas encuestadas se encuentran completamente en desacuerdo con el pago que recibieron, frente a un 25% que menciona no estar ni de acuerdo ni en desacuerdo con el pago y un 15% que percibe estar completamente de acuerdo con el pago que recibe por la realización de sus actividades artísticas y culturales. Dentro de este marco, el 34% de las personas que afirman dedicar aproximadamente 40 horas a sus actividades artísticas y culturales comentan estar completamente en desacuerdo con el pago recibido por su producto artístico, el 24% menciona estar parcialmente de acuerdo y el 21% estar parcialmente en desacuerdo.

Además, el 12% de este grupo de personas mantiene una postura neutral sobre el pago que recibieron y como última cifra el 9% de las personas menciona estar completamente de acuerdo con el pago. Estos datos muestran una tendencia hacia la inconformidad con relación a la cantidad de tiempo dedicado para el desarrollo de capitales culturales incorporados, institucionalizados, el desarrollo y creación de capitales objetivados y el capital económico que se genera a partir de su producción.

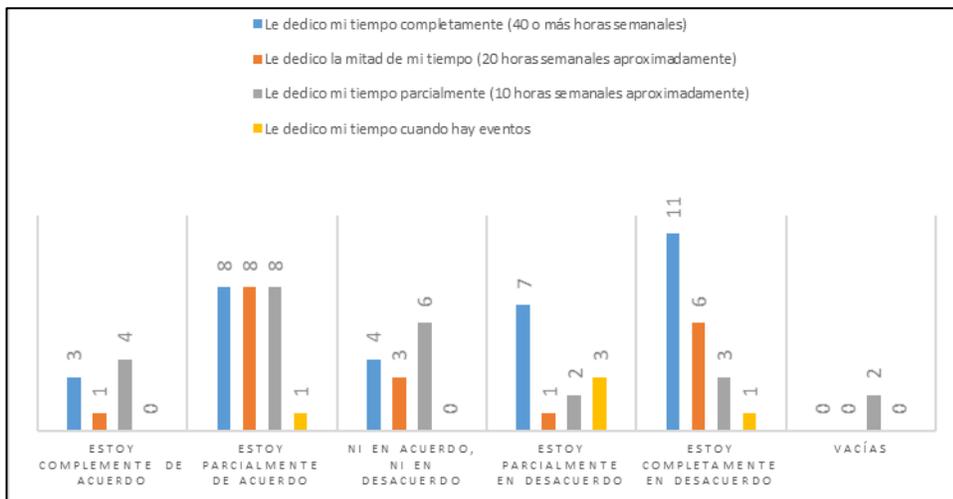
Por su lado, de las personas que mencionan dedicarle 20 horas semanales a sus actividades artísticas y culturales el 42% menciona estar completamente de acuerdo con el pago que recibió el desarrollo de las mismas, el 32% alude estar completamente en desacuerdo y el 16% mantiene una postura neutral al respecto. Las categorías "estoy parcialmente de acuerdo" y "estoy parcialmente en desacuerdo" tiene el 5% de respuestas respectivamente. Por su lado, estos datos aluden a un sector que se encuentra mayoritariamente conforme con el pago recibido, sin dejar de

tener en cuenta a su vez que casi la otra mitad de personas menciona, por el contrario, a estar completamente en desacuerdo.

Dentro del grupo de personas que comentan dedicarle 10 horas semanales aproximadamente al desarrollo de sus actividades artísticas y culturales el 32% menciona estar parcialmente de acuerdo con el pago recibido, el 24% se mantiene neutral, el 16% está completamente de acuerdo, seguido de un 12 % que menciona estar completamente en desacuerdo. El 8% comenta estar parcialmente en desacuerdo con el pago y otro 8% de personas que no responden esta pregunta. Aquí las cifras muestran una fuerte tendencia hacia la conformidad con el pago las cuales representan el 56% frente a un 24% que refiere no estar del todo de acuerdo con el pago.

Por su parte, las personas que dedican tiempo a sus actividades artísticas y culturales únicamente cuando existen eventos en un 60% mencionan estar parcialmente en desacuerdo con el pago recibido. El 20% menciona estar completamente de acuerdo con el pago y otro 20% menciona estar parcialmente de acuerdo (fig. 2.4.). Dentro de este marco la tendencia va hacia la inconformidad lo que podría ser un indicio que el tiempo invertido para el desarrollo de un evento no tiene concordancia con el capital económico generado a partir del mismo. En otras palabras, el hecho que las personas no dediquen su tiempo completamente implicaría que, cuando existe un evento, se invierta una cantidad fuerte de esfuerzos para generarlo, lo cual, no concuerda con el pago recibido por este.

Figura 2.4. Percepción de justicia en el pago en relación con la dedicación de tiempo semanal



Elaborado por la autora con base en la Universidad de las Artes (2020).

Sin duda, estos datos permiten visualizar que, en el entorno de Quito, una gran cantidad de personas mencionan percibir menos de USD400 mensuales, independientemente del tiempo que dedican a sus actividades culturales y artísticas. Sin embargo, como se mencionó brevemente al principio y de acuerdo al estudio generado por la Universidad de las Artes, la producción continúa, aun cuando para el sector artístico y cultural no represente capital económico de forma estable y teniendo que en cuenta también que en la encuesta se señala como principales problemáticas al inadecuado manejo en normativas, incentivos y fomento para el sector y los altos costos de producción (2020). Dentro de este marco, el rango de ingresos de las personas encuestadas se muestra dentro de una gama amplia, sobre la que se tienen distintas percepciones sobre el capital económico obtenido. Como dato final, la figura muestra cómo un gran número de artistas que dedican aproximadamente 40 horas semanalmente al ejercicio cultural y artístico y no están de acuerdo con el pago recibido por el mismo,

2.2.2. El pago a través de honorarios en un entorno de pluriempleo

Dentro de este marco, me es posible empezar a reconocer también que dentro del mundo artístico y cultural la forma de pago tiende a ser heterogénea y, en su mayoría, se genera de forma esporádica. En otras palabras, las personas involucradas en la creación y presentación del arte brindan un servicio del cual reciben un pago por un producto en específico, el cual podría considerarse como un pago a través de honorarios (Irene 2021).

En el estudio realizado por la Universidad de las Artes, el 77,3% de las personas encuestadas reportaron una profunda inestabilidad en sus ingresos; además, este grupo de personas mencionan que sus ingresos se encuentran entre USD250 y USD400 mensuales (2020). En la encuesta diseñada para la investigación, el 77,8% de artistas encuestados menciona percibir ingresos en función a los eventos que realizan, el 45% de este grupo menciona no haber generado vínculos laborales dentro del sector cultural en los tres años anteriores de la pandemia.

De hecho, cuando realicé el piloto de la encuesta, Marcelo, un querido amigo teatrero, me recomendó agregar una variable en donde se pregunte a los y las artistas acerca la época del año en las que se generan ingresos, pues, en ciertas temporadas estos aumentan y/o disminuyen. Así, fue interesante observar cómo las economías del arte se fortalecen en ciertas fechas cargadas de afectos (día de la madre, navidad, San Valentín, etc.) desde antes de la pandemia (Luje 2021).

Después de la adhesión de la pregunta, durante las conversaciones del piloto de la encuesta varios/as artistas me comentaron que es habitual, por ejemplo, que en época de navidad exista una gran demanda de eventos, lo cual no es una constante el resto del año, y, por esta razón, se tiene por costumbre aceptar la mayor cantidad de eventos que puedan, incluso contratando a personas de forma temporal, para conseguir más ingresos, ahorrarlos y administrarlos para que duren al menos durante los primeros meses del año, que por el contrario son “épocas más bajas” (Luje 2021).

Además, pude notar cómo la inexistencia de una regulación externa de los precios de los honorarios que perciben, incide en la generación de una especie de negociaciones entre el artista y la persona contratante dentro de la cual el valor del servicio se determina en función del contratante y su capital económico. Dentro de estas relaciones se determinan la cantidad y calidad de los eventos que se realicen y, por ende, cuántos ingresos puedan generarse.

Así, el hecho que los ingresos que se generen dependan de las relaciones desarrolladas en el plano individual y el capital social previo y que pueda ir generando un agente, muestra a una economía inestable que reproduce las relaciones de poder que existen en el campo en el que se desarrolla el arte y la cultura. Estos hechos, ligados a la tendencia mostrada sobre la percepción acerca del pago recibido por partes de los y las artistas, son indicios que apuntan a una posible crisis estructural dentro de la economía del mundo cultural y artístico.

Además, estos datos muestran una tendencia que muestra cómo los ingresos de los y las artistas están ligados al contexto, lo que cual puede generar una fuerte inestabilidad en su economía. De acuerdo al reporte de la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura, en Ecuador, esta inestabilidad tiene como una de sus consecuencias al pluriempleo:

“Con 2 500 respuestas de trabajadores de la cultura, utilizando un muestreo no probabilístico por conveniencia nos ha permitido tener una referencia sobre la realidad de algunas de las características estructurales más importantes relacionadas con el empleo cultural: la multiplicidad de fuentes de aprendizaje de las personas que trabajan en el ámbito cultural y la vigencia del pluriempleo como práctica adoptada por la mayoría. Es decir, la frecuencia de recurrir a simultáneos empleos y labores —por dentro y fuera del ámbito cultural— aparece como un recurso generalizado para sostener el ejercicio de las actividades artísticas y culturales” (Universidad de las Artes 2020, 4).

Dentro de este marco, de las 90 personas encuestadas para esta investigación, 55 de afirman mantener otro empleo por fuera de los sectores culturales. De este número, únicamente 8 personas afirman haber tenido un empleo estable que duró entre 12 y 24 meses dentro de los sectores culturales tres años antes de la pandemia, lo cual, nuevamente nos lleva a pensar en una generalización del pluriempleo, pero no necesariamente dentro del sector cultural y artístico.

Dentro de esta línea, en la encuesta 17 personas afirmaron que mantienen trabajos fuera del sector cultural, 22 que iniciaron algún tipo de emprendimiento y 9 recibieron apoyo o financiamiento de fuentes externas (familia, fondos públicos y privados, etc.) Por lo que, aunque no existe un tipo de actividad a la cual los y las artistas se dediquen de forma generalizada, esta cifra muestra lo difícil que es sobrevivir con los recursos obtenidos únicamente a través de las diferentes actividades artísticas, incluso antes de la pandemia. Esto, sin duda forma parte de las múltiples crisis frente a las cuales se tienen que enfrentar los y las artistas. Así, tanto en el caso de los pagos por honorarios en eventos, como en el pluriempleo es posible notar que existe una sobrecarga de trabajo que tienen que realizar los y las artistas para mantener sus actividades culturales y continuar generando arte.

De acuerdo a Bourdieu, la economía del sector artístico y cultural muy ligada a las vinculaciones personales por lo cual dentro de este contexto también se reproducen las desigualdades estructurales (1995). Dentro de este apartado apunto a que en Quito el pago a trabajadores del arte y la cultura es través de honorarios, sin embargo, no existen regulaciones sobre el valor que estos deberían tener. Esto hace que los ingresos en el mundo artístico dependan del capital social de los agentes el cual depende del capital económico y reconocimiento simbólico de los mismos, lo que muestra una tendencia que reproduce dinámicas de exclusión preexistentes en la estructura social y lo que genera inestabilidad en la economía del mundo artístico.

2.2.3. El contexto específico en el que se desarrolla la economía del arte popular

Como se desarrolló a lo largo del capítulo, en el caso del arte popular, las dinámicas económicas se encuentran ligadas a las del espacio público. Entonces, además de las condiciones económicas antes mencionadas sobre el contexto general del sector artístico y cultural, es necesario profundizar en el entorno específico de su desarrollo y las dinámicas de poder que se generan en este. Durante la revisión del primer borrador de la tesis, noté en conjunto con mi tutor que el año 2018, en particular, es un año en donde hubo mucha actividad dentro de las disputas por el uso

artístico y cultural espacio público. Por esto, en esta subsección pretendo unificar la información sobre las políticas y marcos de regulación y uso y disputa por el uso de los espacios públicos en Quito desde el 2018 hasta febrero de 2020 aproximadamente.

Dentro de esta línea temporal, me llamó la atención que, en 2018, el secretario de Cultura del Municipio en el momento, Pablo Corral, inició un proceso para otorgar un carné a artistas populares, quienes tendrían que demostrar su trayectoria artística y, con esto, se les otorgaría un tiempo límite para presentarse en los espacios, a la par, se les impedía vender cualquier tipo de mercadería aludiendo que para la administración:

“El objetivo principal es que el arte se tome las calles, pero cumpliendo con las normas de la ciudad”, dijo. Agregó que los detalles sobre el proceso y los canales para aplicar al carné se comunicarán en las próximas semanas (Diario La Hora 2018a, 1)

Dentro de esa coyuntura, El Telégrafo menciona que otra de las alternativas generadas en este marco, fue la idea de incluir a la mayoría de artistas populares posibles dentro del Registro Único de Artistas y Gestores culturales (RUAC) para garantizar los derechos laborales y también regularizar su situación de los mismos en los espacios públicos (2018).

En teoría, estos procesos buscaban ser una solución a largo plazo para apoyar en la estabilización de la situación de los artistas en general, sin embargo, estas políticas generaron resistencia por parte de los y las artistas, quienes, al contrario, consideraban que estas políticas inciden en la precarización laboral del sector cultural y artísticos pues, por un lado, dicho registro únicamente funciona para participar en concursos de fondos concursables, lo cual no garantiza el cumplimiento de sus derechos, y tampoco regula su situación dentro de los espacios públicos (El Telégrafo 2018).

En este marco de análisis, de acuerdo a Santillán, el sentido público de un espacio se define a través de sus usos, por lo cual, el mismo “está definido por las necesidades hegemónicas de la época, y resulta de vital importancia para el orden y el funcionamiento social” (2013, 48). El autor propone que en el contexto quiteño los gobiernos locales tienden a privatizar a los espacios públicos lo cual genera conflictos entre los diferentes actores que se desenvuelven dentro de este espacio y que no encajan necesariamente dentro de esta tendencia.

Por esto, el autor afirma que, dentro de estos contextos, el sentido público no depende de las intervenciones institucionales que se puedan realizar, sino de cómo se manejan las disputas por su

ocupación. Dentro de este marco, se plantea que generalmente en Quito existe un reclamo por “la falta de espacios para las expresiones culturales”, frente a las cuales los y las artistas mantienen una postura de resistir a una “inclusión subordinada” pues la misma no contemplan las demandas de los y las artistas, y tampoco está abierta a una negociación con los y las mismas (Santillán 2013).

En esta misma línea, Santillán hace hincapié en la existencia de estereotipos en torno a la cultura, los cuales consideran superior el valor de “bellas artes” y supeditan cualquier otra forma de expresión que no quepa dentro de sus parámetros. Así, cuando se construyen los planes de uso de los espacios públicos se dejan de lado a la diversidad de expresiones culturales populares que no coinciden con esta única estética reconocida desde la hegemonía. En otras palabras, dentro de las disputas por el espacio público se excluye al arte popular, al no encajar dentro cierta estética y, por ende, son consideradas como expresiones que afectan al ornato de la ciudad y que deben atenerse a la visión que cada administración política tenga sobre ellas (2013).

Como se muestra brevemente, en el año 2018 se reportan varios intentos engorrosos generados desde la administración de turno para regular el uso de los espacios públicos los cuales no tuvieron cabida. Frente a esto, desde el Colectivo de Artistas y Gestores Culturales TINKU se generó un borrador de ordenanza cual buscaba instaurar un proceso de regularización a largo plazo la situación de los y las artistas dentro de los espacios públicos. En el mismo se desarrollan varias propuestas para un uso regular y ordenado del mismo, incluso dentro de este se enlistan las posibles actividades artísticas que pueden realizarse dentro del espacio público:

Se considera para efectos de aplicación de la presente ordenanza a las actividades de servicios artísticos y culturales los siguientes: a) Venta de libros nuevos o usados b) Venta de revistas nuevas o usadas, c) Grupos de música que no implique la instalación de tarimas, d) Grupos de artes escénicas de 1 a 20 personas: estatuas humanas, teatro de la calle, funciones de títeres, espectáculos de clown y payasería, imitadores, declamadores, entre otros, que no utilicen tarima, e) Bailarines de forma individual o grupal que no utilicen tarima, f) Grupos de batucadas no mayor a 50 personas y que no utilice tarima, g) Performance teatral que no supere los 15 minutos de duración (en caso de modificar la circulación de personas en vehículos en las calles de la ciudad), h) Actividades de venta de bienes artísticos y culturales como galerías de artes plásticas y visuales (Colectivo de Artistas y Gestores Culturales TINKU 2018, 2)

La idea de este listado fue englobar a la mayor cantidad de artistas y trabajadores culturales dentro de la ordenanza para asegurar el ejercicio digno y seguro del trabajo artístico en los espacios públicos. Asimismo, en una entrevista en (Diario La Hora 2018), el representante del proyecto plantea que esta propuesta incluía también la creación de un comité que analice el uso del espacio público específicamente para las artes con la finalidad de evitar que estos temas sean tratados de acuerdo a la voluntad política de la administración de turno.

De acuerdo a Diario la Hora, por lo general, este tipo de proyectos no suelen tener mucha cabida y no tienden a ser tratados a profundidad dentro del Municipio. Este proyecto, en particular, fue incluido por la concejala Carla Cevallos quien aludió que no existían ordenanzas actualizadas hasta la fecha sobre el arte y la cultura, por lo que acompañó e inscribió al mismo dentro de la Secretaria General del Concejo de Quito (2018).

Al respecto, el Colectivo de Artistas y Gestores Culturales Tinku reconoce también que uno de los mayores retos para los artistas consistía en exponer sus propuestas dentro del espacio público, pero a la vez que se reconozca el valor de las mismas dentro de las dinámicas de este entorno. Por esto, el hecho que no existan ordenanzas claras al respecto implica un obstáculo en el ejercicio de actividades artísticas y culturales, lo cual, a su vez, incide en que los ingresos generados a partir de los mismos tampoco puedan ser estables y constantes. Además, muchas veces los y las trabajadoras del arte, comerciantes informales, entre otros, son expulsados violentamente del espacio público (2018)

En este contexto, en 2018 también se realizaron propuestas que, respaldadas por su público y producto artístico, buscaron justificar el ejercicio del arte en los espacios públicos. Como se menciona en El Telégrafo, en el Centro Histórico de Quito se realizaron diversas jornadas en donde se instó a los y las artistas urbanos a plasmar su arte en macetas ubicadas dentro de una plaza muy transitada. El objetivo de la misma, fue cambiar la imagen de la plaza, incentivar el recorrido de turistas y resaltar la importancia de incluir al arte dentro del espacio público como parte de estrategias turísticas, pero también como modelos de mejoramiento urbano (2018).

Para esto, también se reconoció la participación de los artistas pues, consideran, la expresión de su arte dentro de una plaza emblemática es necesaria para impulsar muchas otras actividades económicas. En otras palabras, una de las estrategias propuestas desde la gestión cultural para la negociación por el espacio público consiste en demostrar, a nivel empírico, los beneficios de

incluir al arte urbano/ popular dentro de sus dinámicas recalcando en que estas también mueven la economía dentro de los mismos (El Telégrafo 2018)

Con esto de por medio, en 2019 empezó la Alcaldía de Jorge Yunda, la cual, de acuerdo a Quito Informa -entidad manejada por la misma alcaldía- tuvo la intención de implementar el proyecto denominado “Quito abierto al arte y la cultura”, el cual propone la generación de espacios públicos peatonalizados del Centro de Quito que estén constantemente ocupados por grupos de danza, música, teatro, entre otros:

Es importante impulsar acciones que vayan construyendo ese Quito Intercultural. Promoviendo y fortaleciendo los procesos de creación, producción, circulación y consumo de las artes, además de valorar, proteger y recuperar el patrimonio cultural, fortalecer los procesos de diálogo e impulsar la participación de los actores culturales y ciudadanía a fin de apropiarse del Espacio Público como escenario de construcción de ciudadanía (Quito Informa 2019, 1)

Entre junio a noviembre de 2021 existió una iniciativa de este Municipio en donde se solicitaba a los y las artistas que quisieran realizar presentaciones en los espacios públicos inscribirse en un formulario en línea, para luego ser evaluados/as y, luego de ser acreditados como artistas, se les asignaba una hora y día en específico en el cual podrían ubicarse y presentarse. Esto, cabe mencionar, no fue bien recibido por varios/as artistas populares pues esta reglamentación no tomaba en cuenta las experiencias de estos al asignar horarios y lugares adecuados a las dinámicas propias del sector.

Es así que varios/as artistas alzaron sus voces demandando expresamente la planificación de planes participativos que permitan la adaptación del arte popular a la pandemia. En este sentido, se propusieron varias ideas en las cuales se buscaba ubicar y mantener un horario que responda a su conocimiento empírico sobre su público y las estrategias para conseguir más ingresos. Sin embargo, cuando estas demandas no fueron tomadas en cuenta por la administración de la época los y las artistas tuvieron que tomar varios caminos.

Estos proyectos se vieron coartados debido al cierre abrupto de los espacios públicos y las actividades económicas en general, lo cual abordaré a profundidad en el siguiente apartado. Sin embargo, esto nuevamente pone en evidencia que las políticas de regulación de los usos de los espacios responden al régimen municipal de turno y que, no existen garantías legales que impulsen la presentación del arte popular puedan dentro de los espacios públicos, frente a los

múltiples intentos por participar dentro de la generación de procesos de regulación por parte del sector cultural y artístico.

Por lo tanto, me atrevo a considerar que, a nivel legal, tanto de forma local como en el contexto nacional, existen derechos constitucionales que pretenden impulsar la construcción de espacios compartidos para los intercambios culturales dentro de las ciudades. Sin embargo, la regulación del uso del espacio público a nivel local muchas veces no responde a estos derechos, sino que, al contrario, restringe la participación de los y las artistas dentro de los mismos aludiendo al control sobre el ornato y desarrollo de los mismos.

Como menciona Regalado, históricamente la planificación urbana del Centro Histórico se basó en torno a la conservación del ornato de la ciudad, excluyendo con esto a cualquier expresión popular, lo que, lamentablemente se repite en cada administración. Esto, en la práctica incidió en que dentro del entorno se expulsen y marginalicen a las expresiones populares en general dentro de la ciudad (2021). Sin embargo, dentro de este contexto, y teniendo en cuenta la inestabilidad económica general del sector, los y las artistas continúan generando persistentemente productos, bienes y servicios artísticos. En el caso del arte popular, también se refleja mucha intención del sector en institucionalizar procesos para la difusión y presentación del arte popular a largo plazo.

Capítulo 3. El impacto de la pandemia sobre el sector artístico y cultural

De acuerdo con la (OMS 2021), la enfermedad por el contagio de coronavirus se identificó por primera vez en la ciudad China de Wuhan en diciembre 2019. El mismo se transmite a través de boca y/o nariz y genera una enfermedad respiratoria con efectos leves y moderados en la mayoría de los casos. Sin embargo, para ciertas personas, sobre todo para personas adultas mayores y aquellas con condiciones de salud previas como enfermedades cardiovasculares, respiratorias crónicas o cáncer corren el riesgo de adquirir síntomas graves.

Dentro de un contexto amplio, la aparición del COVID- 19 golpeó muy fuertemente, sobre todo, a las ciudades. Su primera aparición fue en una gran ciudad china, Wuhan, luego Milán y Lombardía en Europa, más tarde New York, también Sao Paulo y Melbourne (Lois Gonzáles 2020). De acuerdo a Carrión, el hecho que el contagio del virus sea a través del aire y de forma interpersonal, ubicó a las ciudades como un espacio adecuado para su expansión:

Esta afirmación tan contundente se explica porque, por un lado, el contagio es interpersonal, lo cual tiene como espacio privilegiado a la ciudad, dado que es el lugar que concentra la mayor densidad de interacción social y de población: a nivel planetario el 55% de la población vive en urbes y en América Latina el 84% (...) Después de ello la expansión del virus adopta dos modalidades globales muy claras: inicialmente y de forma preferente llega desde el exterior por avión, por lo cual se lo ha definido como importado, para luego irradiarse de modo desigual por la ciudad, a través de la locomoción colectiva (Carrión 2020, 25)

En otras palabras, las ciudades globales se convirtieron en el epicentro de la crisis sanitaria, donde los muertos se contaron por miles y los infectados constituyen un porcentaje significativo de la población, frente a la situación el campo en donde las cifras no eran tan alta dadas sus distintas condiciones (Lois Gonzáles 2020).

Para marzo de 2020, el virus se había transmitido de tal forma que la Organización Mundial de la Salud declaró una pandemia global. Específicamente en Ecuador, el 16 de marzo de 2020 la Presidencia de la República declaró estado de excepción en todo el territorio con la finalidad de evitar la propagación del virus y solicitaba a todos los habitantes quedarse en casa para tratar de contener la crisis sanitaria (Secretaría General de Comunicación 2020).

Ese mismo día, el Presidente de la República sacó el Decreto Presidencial 1017 en el que se establecía la necesidad de suspender la mayoría de actividades para evitar la propagación del

virus. Específicamente, para propósitos de la investigación se destacan los siguientes aspectos: se suspende el derecho a la libertad de tránsito, asociación y reunión; se focalizan actividades de primera necesidad y se les permite seguir continuando con ciertas especificidades, se restringen a todas las demás y se dispone la implementación del teletrabajo (EC 2020).

Dentro de este marco, el sector cultural y artístico que en Quito experimenta las consecuencias de una fuerte crisis estructural empieza a transformarse a partir de la llegada de una pandemia. Así, tras la instauración de un discurso que, por razones sanitarias, prohibió el desarrollo de este tipo de actividades al considerarlas “no esenciales” las condiciones previas retratadas más a detalle en el capítulo anterior se agudizaron y colocaron a gran cantidad de personas del sector en una situación de vulnerabilidad alta.

En el ámbito local, el GAD-DMQ declaró que la emergencia generada a partir de la declaratoria de pandemia del COVID 19 generó varias reacciones en varios niveles que obligó a los gobiernos y administraciones a adoptar medidas “excepcionales y urgentes” (Quito Informa 2020, 7). Así, con objeto de complementar las disposiciones del decreto, el mismo día el (GAD DMQ 2020a) sacó la primera resolución enfocada en impulsar “el aislamiento social, la restricción de la movilidad y el apoyo y asistencia a todos los ciudadanos, con especial atención a los grupos vulnerables” (GAD Distrito Metropolitano de Quito 2020).

Con esto de por medio, en este capítulo busco profundizar en estas situaciones a través de la información de 90 encuestas que fueron difundidas a través de la técnica “copo de nieve”. Solicité a varios grupos artísticos, incluyendo a los miembros de la AAP que la realicen y, a su vez, soliciten a otros/as artistas de su círculo que las hagan también; a la vez, pedí que estas personas soliciten a otras personas que la contesten. Esta muestra representa parte del ejercicio de la investigación, sin embargo, por sus características, no es representativa ni probabilística.

Dentro de este marco, es importante mencionar que el grupo de personas encuestadas es heterogéneo y el único criterio excluyente de las encuestas fue geográfico, es decir, artistas que no se encuentren viviendo y ejerciendo dentro del DMQ. Dentro del mismo, se destaca la participación de un gran grupo de artistas pertenecientes al sector de las artes vivas y escénicas y al de las artes musicales y sonoras. La edad promedio de las personas encuestadas es de entre 33 y 49 años.

La misma se basó en la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura generado por la (Universidad de las Artes 2020) y estuvo compuesta por 56 preguntas abiertas y cerradas. Su realización fue en línea y anónima en la que constaron 3 secciones: la primera de identificación general de las personas participantes, la segunda indaga sobre la situación económica antes de la llegada de la COVID-19 y una última sección que pregunta por las transformaciones después de la llegada de la pandemia. Todo esto, con el objetivo de presentar un panorama amplio sobre las condiciones de las personas trabajadoras del arte y la cultura, haciendo especial énfasis en el arte popular.

Paralelamente, con la finalidad de triangular la información, el capítulo recopila testimonios, notas periodísticas, sentires y experiencias de varios artistas miembros de la AAP a quienes pude entrevistar y acompañar varias veces y a quienes presento a continuación. Cabe mencionar que toda la sección no solo se nutre de las respuestas e información textual que se generó a través de las encuestas y entrevistas, sino también toma en cuenta al contexto y sus estructuras, el trayecto, las conversaciones *off the record* con personas del medio que fueron parte de la investigación:

Estos relatos se construyeron a través de 9 entrevistas a profundidad realizadas en modalidad híbrida (virtual y presencial) pues, justamente en el momento de la realización de estas, en Ecuador hubo un nuevo brote de casos de la COVID-19, el sistema de Salud Pública colapsó y las instituciones gubernamentales decidieron declarar estado de excepción, confinamientos los fines de semana y toque de queda muy temprano en la noche. Frente a la imposibilidad de coordinar tiempos y espacios con algunos/as artistas se realizaron entrevistas virtuales. Cuando fue posible, me pude encontrar y seguir la vida cotidiana de los y las artistas populares en el Centro Histórico de Quito.

Entonces, cabe mencionar que los capítulos anteriores nos muestran un panorama amplio de la situación de los y las artistas antes y durante la pandemia. Este apartado en específico pretende indagar de forma profunda en la situación particular de la AAP. Para la cual, el cierre de los espacios públicos representó un punto crítico para los y las artistas populares, pues con esto se canceló, por completo, la posibilidad de trabajar en el escenario apropiado para el ejercicio del arte popular.

Clara Germania Gonzaga León: tiene 45 años y lleva una trayectoria, que comenzó desde muy joven. Asimismo, apenas cumplió la mayoría de edad se fue involucrando en un grupo

profesional por lo cual ahora ya tiene 28 años de trayectoria. Se considera una artista multidisciplinaria y actualmente arte educadora.

Vinicio Barco: un trabajador del teatro gestual que empezó su recorrido artístico desde los 16 años entonces en diferentes salas, en teatros, individualmente, o sea, clases privados. Cuando estaba terminando el colegio decidió aventurarse y estudió la carrera de teatro en la UNAM en México, en donde construyó su personaje que es un mimo llamado Zilef.

Juan Sánchez: su nombre de personaje es Nito Paya, es un obrero de la música, la risa, el cuerpo. Trabaja en buses, plazas, parque, teatros, salas y calles con la danza, la música y el “paya contemporáneo”. Es un artista multidisciplinario y que se especializa en el payaso, en el clown.

Ismael Chaquinga; también conocido como “Chilo cuatro reales” un actor popular que decidió aprender el oficio del “teatro callejero” y, en conjunto con Marcelo Baez apoyó en la construcción del Grupo de Teatro “Eclipse Solar” el cual tiene 30 años de trayectoria aproximadamente.

Marcelo Báez: más conocido como Marcelino Pan con Queso, es un actor, escritor y productor de obras de teatro popular. Inició su recorrido en el teatro de vanguardia denunciando las injusticias sociales y, poco a poco, adaptó su enfoque para poder observar la realidad con ironía. Miembro y fundador en 1983 del Grupo de Teatro “Eclipse Solar”.

Es relevante destacar que varios miembros del grupo de teatro Eclipse Solar también forman parte activa de la AAP. Esto se debe a que muchos de los integrantes de Eclipse Solar llevan siendo miembros del grupo durante 30, 20 o 10 años, lo que ha creado relaciones estrechas entre ellos, de tipo familiar, aunque no consanguíneo y, por tanto, acudan como grupo también a otros espacios grupales.

Dentro de este marco, este capítulo busca retratar de forma general el impacto económico que tuvo la pandemia sobre el sector cultural y artístico, enfocándose en el arte popular. Así, por un lado, el mismo analiza la situación socioeconómica del mismo durante los primeros confinamientos y, por otro lado, profundiza en el caso específico del arte popular y su relación con las regulaciones de los usos de los espacios públicos.

3.1. La inestable economía del arte en Quito en medio de una pandemia

Como se señaló brevemente, durante los primeros meses la crisis sanitaria las medidas de confinamiento y restricción de movilidad fueron creadas con la finalidad de contener al virus y sus múltiples consecuencias sanitarias (el colapso del sistema de salud pública, los altos números de contagios que empezaron de 58 en marzo de 2020 a 39000 aproximadamente en mayo del mismo año (Comité de Operaciones de Emergencia Nacional 2020).) Así, el estado ecuatoriano procuró generar un momento de pausa total para tratar contener a la crisis sanitaria emergente, sin embargo, durante este proceso no se tomaron en cuenta los efectos sociales de esta crisis y de los confinamientos creados a partir de ellas.

Así, observamos fuertes repercusiones de esta en todos los sectores de la población: la disminución considerable en los ingresos mensuales, el aumento del desempleo, la afectación en otras áreas como la salud (no relacionada a la COVID-19), el desarrollo infantil, acceso a educación y vivienda y el endeudamiento de la población en general. Este hecho se vuelve particularmente problemático teniendo en cuenta que, en Latinoamérica existe una gran parte de la población que pertenece al sector informal, lo cual implica que este grupo tiene una capacidad de ahorro bajísima, ingresos inestables y que no tiene acceso a derechos laborales, lo cual agrava grandemente su situación de vulnerabilidad dentro de un contexto de crisis económica generalizada (González, Martínez, y Gulín-González 2020).

Como mencioné anteriormente, el sector cultural y artístico ya atravesaba una profunda crisis económica estructural. Sin embargo, con la llegada de la pandemia, se enfrentó a una situación aún más desafiante. Los confinamientos y el cierre de espacios públicos impidieron el ejercicio de su trabajo, lo que agravó su situación económica y limitó su capacidad de subsistencia.

En este sentido, en el presente trabajo busco retratar una parte de la realidad que los artistas populares tuvieron que enfrentar durante la crisis generada por la pandemia. En primer lugar, exploraré en la situación general del ámbito artístico y cultural, con el objetivo de comprender el contexto y las condiciones generales en las que se desenvuelven. Luego, profundizaré en la situación específica como artistas populares, especialmente a los miembros de la AAP.

3.1.1. La transformación de la economía del sector artístico y cultural durante los confinamientos.

Como punto de partida quisiera hacer énfasis en que las condiciones de vulnerabilidad que se generaron durante la crisis sanitaria no corresponden al contexto de la pandemia únicamente, sino a un problema estructural cuyas consecuencias se agudizaron en la pandemia. La llegada de la misma constituye entonces en el inicio de una de las crisis sanitarias, sociales y económicas más fuertes en nuestra época, pero no un problema estructural como tal.

Como mencionan González, Martínez y Guilín-González, el impacto de la COVID-19 en la economía global tiene su base en la creencia que, para preservar la vida, era necesario generar medidas de confinamiento y distanciamiento social. Lo cual no tomaba en cuenta el impacto de las mismas a nivel en otras esferas, niveles y entornos (2020). Considerando el hecho que la industria detuvo total o parcialmente sus sistemas de producción, distribución y comercio debido a la pandemia, es posible inferir que esto generaría un fuerte impacto en la población en general.

En el contexto específico de Ecuador, según Jumbo (2020), al ser un país con una economía primaria basada principalmente en las exportaciones, hace que el aparato estatal sea particularmente vulnerable frente a una crisis como la que se enfrentó durante la pandemia. Esto también se aplica al ámbito artístico y cultural, el cual desarrolla la mayoría de sus actividades económicas en torno a eventos y reuniones de grupos grandes. El cierre de estas actividades ha provocado una disminución abrupta de los ingresos para los artistas y actores culturales (González, Martínez y Guilín-González, 2020).

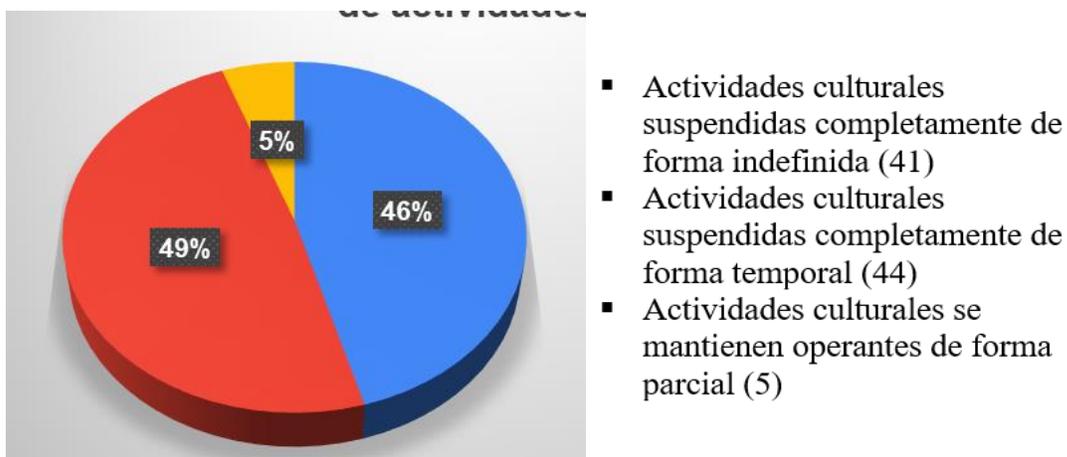
De forma general, como se esbozó en el capítulo que precede, las condiciones económicas del sector artístico y cultural son heterogéneas y, por lo general, precarizadas. Brevemente, en la encuesta realizada, 19 de los 90 artistas mencionan que, en los últimos tres años, es decir, entre 2018 y 2021, percibieron ingresos estables que les permitieron acceder a derechos dentro de los sectores culturales; 35 personas mencionan haber tenido un empleo fijo, con horarios, cargas y derechos laborales fuera del sector cultural.

Con la llegada de la pandemia, durante la primera época de confinamientos en marzo de 2020 únicamente 3 personas refieren generar ingresos estables dentro del sector cultural, 55 personas mencionan haber tenido que realizar otro tipo de actividades fuera del sector cultural. De este grupo, existe un gran número de personas que empezó a realizar trabajos independientes y

emprendimientos, lo cual, representa una fuente de ingresos intermitente. Considerando que el 53% de las personas encuestadas tiene familiares directos a su cargo, esta cifra es preocupante ya que muestra una fuerte inestabilidad en medio de una crisis.

Cuando pregunté por la transformación que vivieron los y las artistas al realizar su actividad cultural al principio de la pandemia pude observar que, el 46% (41) de las personas encuestadas tuvieron que suspender las actividades económicas culturales que venían realizando por completo de forma indefinida, el 49% (44) comentan que las mismas se suspendieron de forma temporal y, únicamente el 5% (5) comentan mantener su actividad previa operante de forma parcial. Cabe destacar que, debido a las condiciones en las cuales se desarrolló la pandemia en sus primeros momentos, el 0% de artistas pudo continuar realizando sus actividades culturales completamente (Graf. 3.1.).

Gráfico 3.1. Resultados de la encuesta: suspensión de actividades



Elaborado por la autora con base en la Universidad de las Artes (2020).

Entonces, de forma general, 41 de las 90 personas encuestadas que mencionan haber suspendido completamente sus actividades culturales durante las primeras etapas de la pandemia. Sin embargo, 67 de estas personas comentan que continuaron trabajando dentro del sector sin recibir remuneraciones que consideran adecuadas.

Estas cifras muestran un panorama en el que las actividades artísticas y culturales se adaptaron para seguir desarrollándose, aun cuando no representaba un ingreso económico para los y las

artistas. En este marco, en varias de las entrevistas se mencionó que, por un lado, el arte les ayudó a afrontar las consecuencias del encierro sobre la salud mental, cabe mencionar que este aspecto fue resaltado en 7 de las 9 entrevistas. Por otro lado, como me recalcaron seguido también, la labor del artista exige un entrenamiento continuo y disciplinado en las habilidades de su capital cultural incorporado, por lo que tampoco era una opción parar.

Dentro de este marco, el sector cultural y artístico se declaró en emergencia en 2020 y demandó que se le reconozca como sector prioritario dentro de los planes de contención de la crisis; 30 organizaciones firmaron una carta abierta en medio de la cuarentena recalcando la fragilidad del sector, incrementada por la crisis, solicitando que se establezcan políticas públicas que permitan desarrollar actividades artísticas y culturales (El Telégrafo 2020). Como menciona Ponce, el sector buscaba ubicar a las artes y las culturas junto a la educación “como bienes públicos irrenunciables e inalienables que deben fomentarse, protegerse y fortalecerse” (2020, 1).

La totalidad de artistas entrevistados relata cómo durante este tiempo atravesaron fuertes situaciones al no tener ingresos para cubrir sus necesidades básicas, como vivienda y alimentación. Frente a esto, tanto en las encuestas como en las entrevistas se recalca la importancia de las redes de apoyo de familiares y amigos para afrontar a la crisis. Además, se propone una reconfiguración estructural sobre las actividades artísticas y culturales que se realizaban antes de la crisis y los confinamientos generados por la pandemia.

3.1.2. La reconfiguración sobre la economía del sector artístico y cultural

En Ecuador, durante todo el transcurso de la pandemia existieron varios planes piloto que buscaban reactivar los diferentes espacios que fueron cerrados debido a la misma, sin embargo, la mayoría de estos, sobre todo al principio, únicamente estaban enfocados en el “sector productivo” primordialmente. El hecho que hubo actividades no consideradas “productivamente necesarias” incidió en que ciertos sectores se vieran obligados a confinarse y todo lo que eso implica en cada caso.

Específicamente en el sector artístico y cultural existieron alternativas que buscaban responder a la crisis económica del mismo por parte del estado. Entre estas destacan la recomendación del Ministerio de Cultura a los GADs locales para redirigir los fondos para eventos culturales hacia artistas locales. La asignación de fondos para realizar obras virtuales lo cual generó un gran debate en la opinión pública en redes sociales quienes, de acuerdo a (WordPress 2020), se

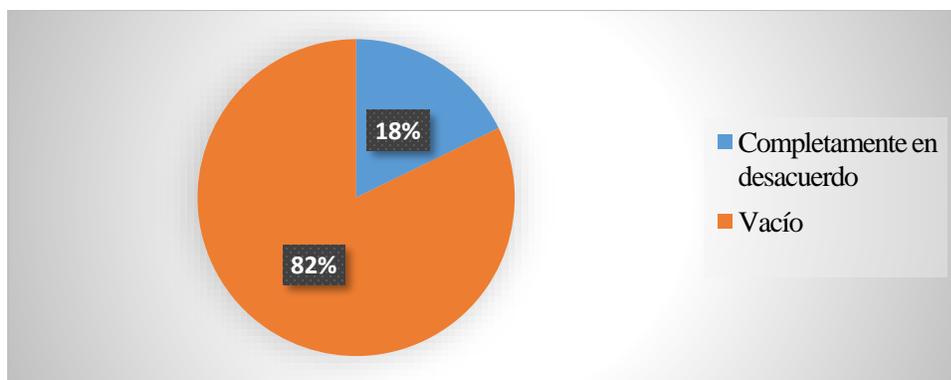
manifestaron en contra de esta medida aludiendo que el dinero debía asignarse a sectores y necesidades “más importantes”.

Dentro de este contexto, es importante mencionar que estos recursos fueron asignados, al menos en el Distrito Metropolitano de Quito (DMQ), a artistas que disfrutaban de una gran popularidad entre el público de clase media alta. Esta situación puede deberse a que estos artistas poseen un capital social que, en su mayoría, proviene del capital económico y simbólico les otorga poder y popularidad en el campo artístico. Como señalaba Bourdieu, esto pone de manifiesto cómo las dinámicas económicas en el sector cultural y artístico tienden a reproducir las desigualdades sociales estructurales.

Así, es también importante señalar la existencia del Plan Integral de Contingencia para las Artes y la Cultura, el cual fue desarrollado con la idea de entregar un bono de USD60 mensuales durante 3 meses a 55000 artistas en una situación de vulnerabilidad alta. En mayo de 2020, se realizó una entrevista al ex ministro de cultura Juan Fernando Velasco en la que se presentó a la idea como un plan que estaba a punto de activarse y buscaba apoyar a artistas a solventar sus necesidades más urgentes (El Universo 2020a). En julio del mismo año el discurso cambió y en una entrevista realizada por el mismo periódico el ex ministro comenta ser partidario de la idea que artistas y gestores culturales gestionen sus propios recursos y no dependan de una asistencia estatal (2020b).

No existe ningún reporte oficial o no oficial que permita conocer cómo fue el proceso de implementación y/o el impacto que tuvieron estos proyectos sobre el sector artístico y cultural. Al respecto, en la encuesta pregunté directamente si se considera que el Gobierno Nacional respondió adecuadamente a las demandas del sector cultural durante la cuarentena (Graf. 3.2.):

Gráfico 3.2. ¿Usted considera que el Gobierno Nacional respondió a las demandas del sector cultural durante la cuarentena?

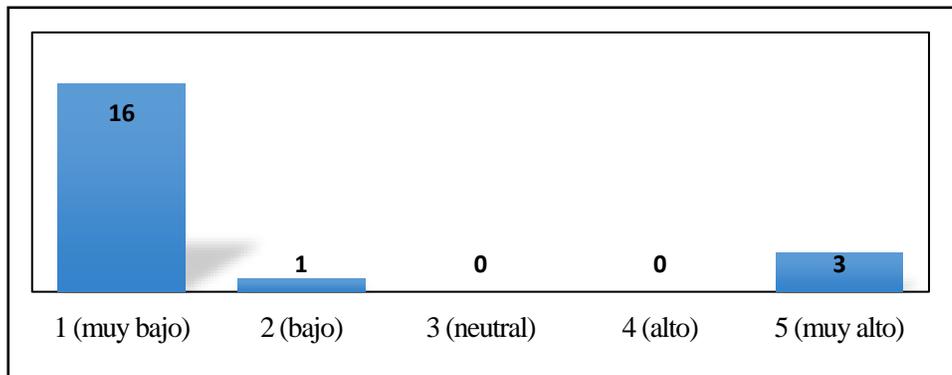


Elaborado por la autora con base en la Universidad de las Artes (2020).

Esta pregunta tiene la particularidad que muchas de las personas encuestadas no la respondieron. De las 90, únicamente 16 respondieron estar completamente en desacuerdo con la idea que el estado respondió de forma adecuada a la crisis del sector durante la cuarentena. Además, tanto en las encuestas, como en las entrevistas, nadie mencionó haber recibido el bono, ni ningún tipo de asistencia económica por parte del estado. Al contrario, en 4 de las entrevistas los artistas mostraron abiertamente su inconformidad por el manejo de este aspecto por parte del estado, especialmente durante la cuarentena.

Dentro de este mismo marco, también pregunté a las personas sobre su participación y percepción acerca del Registro Único de Actores y Gestores (RUAC) y su forma de responder a las demandas del sector en medio de la pandemia. Así, en la encuesta únicamente 20 personas comentan estar inscritos en el mencionado registro, de este número, la mayoría (16) califica como muy bajo al apoyo recibido debido a su registro, 1 persona lo califica como “bajo” y 3 personas como “muy alto” (fig. 3.1.). De forma general, de acuerdo a la percepción de los y las artistas encuestados este proyecto no les significó ningún tipo de apoyo ni antes, ni durante la pandemia.

Figura 3.1. Percepción sobre el impacto del RUAC sobre la economía del sector artístico y cultural



Elaborado por la autora con base en la Universidad de las Artes (2020).

Estos datos permiten observar un contexto en donde las consecuencias de la inestabilidad estructural del sector cultural y artístico se exacerbaban al principio de la pandemia. De forma general, dentro de este contexto, tal parece ser que la respuesta estatal no responde adecuadamente a las demandas del sector, lo cual profundiza las consecuencias de la crisis estructural y la generada por la pandemia.

3.1.3. La exacerbación de las consecuencias de las crisis estructurales del sector cultural y artístico

Como se profundizó, las consecuencias de la crisis estructural del sector cultural y artístico sufrieron una abrupta transformación con la llegada de la pandemia, de forma general, las encuestas muestran que de las 55 personas que generaban ingresos dentro y fuera del sector cultural, únicamente 5 continuaron generando ingresos por su actividad cultural en medio de los confinamientos. Asimismo, producto de este contexto, existe un gran número de personas que empezó a realizar trabajos independientes y emprendimientos, lo cual, tampoco representa una fuente de ingresos estable necesariamente. Estos hechos, ligados a las condiciones pre existentes, pueden incrementar los niveles de vulnerabilidad a los cuales los y las artistas se exponen ante una crisis, considerando que, además, el 53% de las personas encuestadas tiene familiares directos a su cargo.

De ahí que, durante las entrevistas fue posible observar que, específicamente en el caso de la AAP, el pluriempleo se incrementó fuertemente como otra consecuencia de la pandemia. De hecho, antes de la pandemia, únicamente 1 de los miembros mantenían otro empleo fijo fuera de los sectores culturales. Su caso es especial, pues su actividad cotidiana en los espacios públicos

les permitía vivir de ingresos diarios al contar con un público constante que aportaba poco, pero constantemente.

Sin embargo, la transformación en las dinámicas de uso de los espacios públicos debido a la pandemia, incidió en un incremento del pluriempleo. Las actividades realizadas por los y las artistas dentro de este marco son heterogéneas, varios/as de ellas empezaron a realizar diversas actividades de acuerdo a la disponibilidad de trabajo y en cualquier área. Por ejemplo, hubo quienes realizaron una serie de trabajos eventuales (actividades educativas, de albañilería, transporte, entre otras), otras personas también optaron por emprender en la venta de productos alimenticios. En su mayoría, actividades fuera del ámbito artístico y cultural, profundizaré al respecto en el siguiente apartado.

Este hecho, se vuelve más preocupante si lo cruzamos con la variable de género, la cual postula que, debido a los roles de géneros establecidos desde las estructuras patriarcales, a las mujeres se les asignan, además de sus tareas laborales de cualquier tipo, también todas relacionadas con el cuidado (Arza 2020). Este hecho, lastimosamente se vio reflejado en la baja participación que tuvieron las mujeres dentro del proceso. Cabe recalcar que esta parte de la investigación fue realizada durante la pandemia en donde, de acuerdo a Arza, la crisis económica, el cierre de las actividades, incluidas las escolares generaron incremento en el tiempo asignado al cuidado dentro del ámbito familiar. Asimismo, relata cómo en Latinoamérica hay una fuerte tendencia que feminiza las labores de cuidado la cual se intensificó en los contextos propiciados por los confinamientos (2020).

Entonces, dentro de las encuestas, el 42% de participantes se identificaron como mujeres, frente a un 57% de hombres y un bajísimo 0,8% de personas no binarias. Lastimosamente es muy difícil conocer el número exacto de artistas que existen en Quito dada la falta general de datos sobre la el sector artístico y cultural y mucho menos una segregación de estos datos por sexo y/o género. Esto muestra un vacío de información lo cual fue una limitante dentro del proceso de investigación.

Por otro lado, en la realización de las entrevistas tuve problemas para contactar y concretar una entrevista con mujeres. Varias de ellas aludieron a la falta de tiempo, otras simplemente no me contestaron. Finalmente, pude conversar únicamente con Clarita, quien durante la conversación varias veces me recalcó cómo el hecho que sus hijos estuvieran en casa todo el tiempo hizo que

se “confine aún más en el hogar” relegando sus actividades artísticas a una función terapéutica para afrontar la situación (Gonzaga 2021). En esta misma línea, pude asistir a 3 eventos colectivos de la AAP de los cuales participó una mujer una sola vez. Durante este tiempo escuché varias bromas con respecto a cómo cuando las mujeres se casan reducen su participación dentro de las actividades artísticas.

Entonces, pude notar como dentro de estas estructuras también se reproducen las desigualdades de género, lo cual se refleja en los vacíos y limitantes para analizar la situación económica de las artistas mujeres. Este hecho, parece estar ligado a la asignación de roles por género y el tiempo que se asigna o se deja de asignar a las actividades artísticas y culturales, lo cual se agudizó y transformó después de la llegada de la pandemia.

Dentro de este contexto, es posible notar las diversas dificultades que tuvo el sector cultural y artístico para solventar sus necesidades artísticas, pero también en muchas ocasiones, básicas. Las medidas propuestas para contener a la pandemia no contemplaron las situaciones de pobreza, hacinamiento, pero, sobre todo, al alto nivel de informalidad y precariedad a partir de la cual viven un sector de la población de la ciudad, lo cual les ubicó en una posición de vulnerabilidad todavía más aguda de la que se encontraban previo a la pandemia (Carrión y Cepeda 2021). De acuerdo a Regalado, esta visión de la pandemia generó vulneraciones de derechos con “dimensiones de tragedia humana” (2020, 111).

En resumen, la pandemia evidenció la fuerte crisis estructural del sector que cuyos efectos se exacerbaron durante esta etapa y lo que incidió en la disminución drástica de los ingresos económicos para los y las artistas. Frente a esto, no existen planes claros para mitigar los efectos de la crisis desde el estado, por lo que estos tuvieron que adaptarse para generar ingresos fuera y dentro del sector artístico, cosa que ya era común, pero se incrementó considerablemente a partir de la crisis, así como también se evidenciaron las brechas de género.

3.2. Contexto economía del arte popular en la pandemia provocada por la COVID-19

De acuerdo con Maricarmen Tapia, la historia del urbanismo muestra cómo las ciudades que son afectadas por enfermedades tienden a atravesar fuertes crisis sociales. Producto de esto, en el siglo XIX los trabajadores empezaron a reclamar por mejoras sustanciales en sus condiciones socioeconómicas. De este contexto, recalca la autora, es que surge el urbanismo y tiene como finalidad resolver las demandas sociales del contexto urbano (2020)

En esta misma línea, Buj Buj (2020) afirma que, históricamente las ciudades son más vulnerables frente a las epidemias y las pandemias. De acuerdo al mismo, en el siglo XIX el cólera fue un factor que incidió en el cuestionamiento y posterior transformación de las ciudades industriales. Por su parte, en el contexto actual generado a partir de la pandemia COVID-19 es posible notar el fuerte impacto del virus en las ciudades más globalizadas del mundo.

Dentro de este marco, afirma, el hecho que la enfermedad sea transmisible por el aire hizo que, por sus características, en el contexto urbano se considere al aislamiento como la mejor estrategia para evitar la expansión del virus. Sin embargo, esta medida, necesaria para la protección de la salud de sus habitantes, genera múltiples crisis a nivel económico, social y cultural (Buj Buj 2020).

En este marco y considerando la relación existente entre los espacios públicos y el ejercicio del arte popular, en el presente apartado busco retratar el contexto de la ciudad de Quito y la situación económica del arte popular dentro de este. Centrándome, sobre todo, en la situación de las personas miembros de la AAP. Así, empieza detallando de forma general la transformación de las ciudades y la economía del sector cultural y artístico dentro de estos momentos.

Así mismo, profundiza en la situación particular de la AAP cuyos miembros se vieron imposibilitados de generar recursos dada la constitución de su sector dentro de los espacios públicos. Dentro de este apartado también se detallan las primeras medidas generadas para contener la fuerte crisis social y económica de estos momentos indagando sobre todo en los vínculos que se movilizan para transformarse en redes de apoyo frente a una crisis.

3.2.1. La aparición de la COVID-19 en las ciudades y su impacto en la economía de la AAP

Con los antecedentes mencionados, en marzo de 2020 en Quito se restringe el uso de bienes de dominio público y se cancelan todas las actividades que se puedan realizar en los mismos y en los espacios públicos. De acuerdo a Quito Informa se prohíben actividades que sean consideradas un alto riesgo para los contagios entre estas se incluyen a:

Las actividades de recreación como conciertos, presentaciones artísticas y otras que impliquen aglomeración de personas, así se realicen al aire libre, son consideradas de alto riesgo por lo tanto no están autorizadas en el momento epidemiológico actual del DMQ (...) El día martes 17 de marzo se realizarán exhortos, y a partir del miércoles 18 se procederá con las sanciones (2020, 65)

Así, Quito se adhirió a la campaña mundial que incitaba a la población mantener medidas de aislamiento conocida como “Quédate en casa” la cual incitó también a una vigilancia constante de todos los espacios públicos y limitar la movilidad bajo la premisa que la única forma de contener al virus era “quedándose en casa” (Quito Informa 2020). Así, se produjeron operativos de control que empezaron el 17 de marzo de 2020, haciendo énfasis en lugares considerados focos de contagio como las aceras, calzadas, paradas de transporte sobre todo en el Centro Histórico de Quito, como menciona Carrión:

De esta forma, el impacto más fuerte de esta política restrictiva de la cuarentena se traslada hacia el espacio público, convertido en un lugar maldito, típico de una ciudad fantasmal, donde el habitante que transita por la calle es continuamente criminalizado, sometido a prisión y estigmatizado por su supuesta indisciplina, produciendo lo que podría conocerse como agorafobia (Carrión 2020, 27).

En esta misma línea, de acuerdo a (Carrión y Cepeda 2021), esta perspectiva no toma en cuenta que, incluso antes de la pandemia, Quito ya se encontraba en una profunda crisis estructural la cual fue normalizada desde inicios de siglo. En el momento en que empezó la emergencia sanitaria, estas crisis se aceleraron lo cual generó, en término de los autores, un “shock urbano” producto del detenimiento abrupto del desarrollo de todas las dinámicas sociales en la ciudad.

La medida generalizada de una cuarentena forzada vació el espacio público siguiendo la lógica de los vasos comunicantes (...) Estas políticas, que no reconocieron las heterogeneidades existentes en la ciudad, produjeron un triple gran problema: i) el incremento de las desigualdades y brechas urbanas; ii) el aumento del contagio interpersonal tanto en el espacio público como, sobre todo, en el doméstico; iii) la infección de la ciudad en su conjunto –proceso en el que se debe resaltar la afectación a las infraestructuras urbanas, en especial las de movilidad (Carrión y Cepeda 2021, 4).

Dentro de este marco, Redacción Primicias menciona que el Municipio de Quito realizó una fuerte campaña de control del espacio público que sancionó el comercio informal. Así, aludiendo a un supuesto incumplimiento de la disposición de ingresar en los mercados de acuerdo al último dígito de la cédula o al incumplimiento del uso obligatorio de la mascarilla, se apunta a un incremento altísimo en las cifras de personas multadas por estos motivos, tanto que hasta finales marzo de 2020 se realiza el levantamiento de 120 actas de inicio proceso por ventas no regularizadas, 885 retenciones de productos, entre otras (2020).

Foto 3.1. Cierre de espacios públicos en el Centro Histórico de Quito



Fuente: (Plan V 2020)

Así, artistas tuvieron que seguir readaptándose a la realidad generada a partir de los confinamientos y buscaron constantemente alternativas para continuar con sus actividades. Al preguntarles en la encuesta al respecto los y las artistas las opiniones fueron diversas, dado que esta fue una pregunta abierta, haré hincapié en las ideas que más se repiten. En primer lugar, 12 artistas proponen la realización de funciones y espectáculos utilizando medidas de bioseguridad y al aire libre como una alternativa. La segunda respuesta que se repite más es la búsqueda de empleos fuera del sector cultural, la cual se ancla a la constante del pluriempleo dentro del sector artístico.

De forma general, 9 de las personas encuestadas comentan que, debido a la pandemia tuvieron que continuar en el pluriempleo. Varios, 4 para ser exactos, proponen la creación de un emprendimiento, los y las demás, de hecho, proponen formas de continuar haciendo arte adaptándose a la realidad de la pandemia en la virtualidad. Otra de las respuestas que destaca, es que 7 de las personas encuestadas comentaron, con respuestas diversas, la necesidad de generar actividades colaborativas entre el sector. 5 de estas personas comentan la necesidad de un cambio en la organización del sector para que, de forma coordinada, se generen espacios de diálogo con el estado en donde se expongan las demandas de este sector en su totalidad. Cabe mencionar que

estas respuestas se dieron en medio de las elecciones para Representante de la Casa de las Culturas Ecuatoriana (CCE) en la que participaron varios colectivos.

Otra respuesta que no puede dejar de ser tomada en cuenta es que, de las 90 personas encuestadas, 7 apuntan que miran a la migración como una posible estrategia para estabilizar su situación socioeconómica. En una de las respuestas de la encuesta se menciona la posibilidad de migrar a un país distinto en donde el arte sea comercial pensando en la idea de generar un público y enfoque masivo. Esto podría apuntar a que el contexto generado debido a la pandemia, incidió en el aumento de la situación de vulnerabilidad de los y las artistas y, al no haber condiciones adecuadas para el desarrollo del arte y las culturas, especialmente desde la llegada de la COVID-19, la migración se muestra como una opción viable.

Dentro de esta misma línea, me fue posible observar cómo en medio de la crisis los y las artistas procuraron también generar también otros tipos de capitales, además del económico. Así, durante las entrevistas, la mayoría me comentó cómo durante este tiempo fortalecieron el contenido, cantidad y calidad del contenido que suben a redes sociales, lo cual, implicaría para ellos un mayor reconocimiento. Además, durante las entrevistas la plataforma TikTok se presentó como el espacio ideal y adecuado para volverse “virales” para ser reconocidos a nivel “nacional e internacional”, en otras palabras, está presente la idea de conseguir capital social a través del número de seguidores virtuales con enfoque masivo, pero también simbólico con la idea de adquirir fama.

Entonces, el mundo virtual es reconocido como algo importante dentro del marco de la pandemia, sin embargo, su funcionamiento, la monetización de sus canales y el contenido sigue siendo un terreno por explorar. De hecho, este aspecto “monetizable” de la virtualidad no fue mencionado ni en las encuestas, ni en las entrevistas, aunque, de acuerdo con (Sourtech 2022), en Ecuador es posible monetizar los contenidos en plataformas y redes sociales desde hace años. Se recalca sobre todo que, en el caso de YouTube, de hecho, se busca constantemente diversificar las formas de generar un pago por el contenido realizado a sus creadores e incentivar que se siga subiendo contenido.

Dentro de este marco, todos los artistas de la AAP entrevistados tienen cuentas activas en plataformas como Instagram y Facebook, sin embargo, aun cuando el volumen y su presencia aumentaron significativamente en estas redes, la forma en que el contenido es subido no se

encuentra en un formato monetizable. Aquí es importante mencionar el caso particular del grupo Eclipse Solar, miembros de la AAP, en donde la mayoría de sus obras de teatro, filmadas en una plaza se encuentran subidas en la plataforma YouTube con buena calidad.

El hecho que el grupo sea popular y reconocido por una gran cantidad de personas incide en que en estos vídeos existan muchas interacciones a través de comentarios, “me gustas”; además los mismos cuentan con varias de miles de horas de reproducción con cortes tácticos y “llamados a la acción” con frases como “suscríbete”, “comenta” y publicidad como tanto antes, durante y después de los vídeos, lo cual es característico de contenido con formato monetizable (Sourtech 2022).

Cuando vi el contenido organizado de esta forma por primera vez, de hecho, pensé que esta fue una forma de adaptación del grupo para generar ingresos de forma virtual. Sin embargo, al preguntarles, la mayoría de sus miembros no entendía muy bien de lo que estaba hablando y fue Marcelo B. quien me comentó que hace tiempo un joven se acercó para filmarles y fue parte del grupo durante un tiempo. Sin embargo, cuando encontraron “publicidad de KFC” en su página de Facebook esto llamó su atención y tomaron la decisión de separarse.

Aquí pude notar que hubo fricciones por este tema, pues Eclipse Solar continúa generando contenido propio, dentro de sus cuentas de TikTok con la finalidad de generar seguidores, pero sin excluir la posibilidad de generar ingresos. Lo que, en otras palabras, me hizo pensar que el vacío de información tiene que ver con el desconocimiento de las formas de monetizar el contenido en plataformas virtuales. Dentro de este marco, cabe destacar que en las entrevistas ninguno de los y las artistas considera como negativa la posibilidad de generar capital económico a través de sus productos y actividades artísticas.

Por tanto, el discurso estatal, acompañado de la aceptación general de la necesidad urgente de implementar una cuarentena, tuvo impactos económicos muy fuertes para la población. Dentro de esto, a nivel general, en el sector artístico y cultural es posible notar cómo una de las estrategias más comunes para afrontar al mismo mantiene un viraje hacia la virtualidad. En otras palabras, en los confinamientos también se reconfiguraron espacios artísticos y culturales para adaptarse a un mundo virtual.

3.2.2. La reconfiguración de la AAP en los primeros confinamientos.

La presencia de expresiones artísticas en las dinámicas de los espacios públicos es histórica y se desarrolla, sobre todo, en el Centro Histórico de Quito, por lo cual, los y las artistas forman parte constituyente de las mismas. En otras palabras, la presencia de estos es una constante dentro del espacio público, independientemente de las diversas regulaciones y administraciones impuestas sobre ellos desde tiempos coloniales. Dentro de este marco, el cierre de los espacios públicos representó una fuerte vulnerabilidad para los y las artistas populares, sobre todo porque se instauró un discurso de temor a cualquier representación que congregue a 10 o más personas lo que a la vez justificó la expulsión de estas expresiones artísticas populares del espacio público de manera irrefutable durante este tiempo.

La llegada de la pandemia tuvo tanto impacto que, incluso dentro la AAP las demandas por el uso artístico y popular del espacio previamente empezados dejaron de tener tanto peso en su discurso, en su lugar, la idea de actuar como red de apoyo para apoyar en la supervivencia de sus miembros se convirtió en la prioridad para el grupo en ese momento. Para comprender esta transformación, es fundamental tener en cuenta que la AAP siempre abogó por la práctica digna del arte en espacios públicos para lo cual buscó la construcción de un tejido social y la creación de relaciones significativas entre sus miembros y el público.

Estas relaciones son de gran importancia, ya que respaldan los procesos de exigir un ejercicio digno del arte popular en los espacios públicos durante cada administración de gobierno.

Entonces, el cambio de sus ideales y enfoque durante la pandemia es una clara muestra del profundo nivel de afectación que experimentó la AAP y cómo se vieron obligados a adaptarse a las nuevas circunstancias para poder seguir asegurando su supervivencia, convirtiéndose en una red de apoyo para sus miembros.

Muy brevemente, en varias entrevistas payasos, músicos, actores y actrices me comunicaron como la relación con su público representaba capital económico “cortos, pero constantes”, expresado como dinero y capital social expresado en la constancia del público. En su mayoría, las funciones realizadas en días y horarios laborables su principal público eran personas del sector informal ejerciendo la venta ambulante, funcionarios públicos “más del pueblo” e incluso la Policía Metropolitana. Dentro de este público, se menciona que todos, a excepción de la policía – quienes muchas veces están en los espacios para regular y controlar su uso- “colaboraban con

alguito”. Ismael C. también me comentó cómo el público que se acerca al teatro popular se encuentra cotidianamente en estos espacios y, dependiendo del día también busca “matar el tiempo”, por lo que varias veces realizaron funciones en estos horarios.

Para Marcelo B. la AAP buscar evitar al máximo generar relaciones de “vendedor-consumidor” con el público que asiste a sus espectáculos pues gran parte de sus ingresos económicos también depende de la constancia de su público y de acuerdo a él depende de la calidad del vínculo que tienen con su público que no termina cuando termina el espectáculo. Dentro de este marco, en varias ocasiones me mencionaron también cómo era común que, aunque no siempre, cuando se encontraban con su público en otros espacios también les regalaban algo de lo que vendían, como chicles, caramelos o tabacos.

En la calle la gente te va sintonizando, se va haciendo parte de ti y en un momento eres parte de la calle y parte de todo. Y el público que tienes es el público que está en la semana trabajando, ahí a diario, vendiendo cosas, con los trabajadores informales. Te asocias mucho con la gente de ahí del centro. También hacemos trabajos en sala, espectáculos en todo tipo de espacios. La calle es como el punto de partida, de ahí hemos estado en todos los espacios, jugamos con títeres, música, magia, malabares y lo conjugamos (Sánchez 2021, 6)

Para esto, también varios de los y las artistas buscan generar contenidos cercanos a la cotidianidad de su público, tanto las obras de las artes vivas y musicales se adaptan mayoritariamente al público que trabaja en el Centro Histórico. A este respecto, los y las artistas de la AAP comentan que buscan generar contenidos que, primero, estén basados en la realidad de su público para generar catarsis, después, que sean contenidos generales que se puedan adaptar cada día y, por último, que dejen algún “mensaje” en quienes participan del espacio. En este sentido, la labor del arte popular dentro de estos espacios es muy desafiante ya que, como me comentaron sobre todo las personas involucradas en el sector de las artes vivas, implica la construcción de “obras vivas” en donde los contenidos se adapten a las dinámicas del día a día.

Es por esta razón que, la creación de las “obras vivas” tienen la característica de ser muy flexibles en su estructura, empezando por los guiones que tienden a ser escritos con una estructura general que da orden a la presentación y sobre la cual cada artista, ya sea en grupo o de forma individual, la adapta diariamente a su ejercicio. Esto, es parte de una estrategia que busca generar un público cálido y constante que pueda asistir todos los días a los espacios artísticos. Ya que, como

comenta Marcelo B. “el público no llega a vernos en la plaza, la obra que ya vieron ayer y ven la obra que vieron ayer, pero de otra forma” (Baez 2, 2021).

En este sentido, es interesante analizar cómo otra de las características más comunes en lo que respecta al concepto que tienen los y las artistas sobre el arte popular es que, el mismo, tiende a utilizar el humor para generar un mejor ambiente en las dinámicas de los escenarios, lo cual llama a un público amplio. En este marco, es importante recalcar que, el hecho que el arte salga de los espacios a los que fue designado tradicionalmente para llegar a un público más extendido dentro de su cotidiano contribuye a la construcción de un ambiente de democratización del arte.

Se puede pensar en que el hecho que esté construido para y dentro del contexto popular, lo cual, también incide en el fortalecimiento de las relaciones entre sí y con el público. Asimismo, el hecho que el arte popular esté basado en las dinámicas propias de sus escenarios influye más en que, cuando alguien que no esperaba encontrarse con arte, le sorprenda y pueda identificar y reírse de su propia realidad.

Como comenta Zilef, quien, además de ser artista del teatro gestual, también es psicoterapeuta que utiliza al arte herramienta en los procesos de construcción de resiliencia comunitaria dentro del contexto del Centro Histórico:

El arte popular, más que nada, llena corazones, mentes, saca de momentos estacionarios a las personas. Si se encuentran con malestar y están caminando por la calle y se encuentran un artista va a cambiar su entorno y cuando se mejora su entorno automáticamente su familia y su entorno vivencial va a mejorar. Aunque falte el pan de la vida que no falte la alegría. Para que puedan pensar y salir adelante (Barco 2021, 10)

Entonces, es importante tener en cuenta que gran parte del público del arte popular, está constituido por los habitantes y trabajadores regulares de los espacios públicos del Centro Histórico. Además, de acuerdo al relato de varios artistas, este público era fijo y tenía conocimientos de las fechas y horarios de cada función, incluso, cuando estas se suspendían o cambiaban de lugar y las personas les encontraban en la calle les pedían que les avisen de estos cambios para trabajar por ahí en esos momentos. De hecho, cuando entrevisté a Ismael nos encontramos en la Plaza Grande, al salir, nos encontramos con una familia de personas ejerciendo la venta ambulante quienes al vernos se emocionaron pensando que empezaría una función,

Ismael les respondió señalando su mascarilla, luego me dijo “si antes era difícil, ahora es peor” (2021).

Dentro de este marco, cabe mencionar que la AAP se constituyó en los años 90’s con la finalidad de agremiar a los y las artistas populares del Centro Histórico y apoyarse a enfrentar las constantes regulaciones que expulsaban a este sector violentamente del espacio público. En 2019, cuando se reactivó, su principal objetivo también estaba enmarcado en este tema, buscaron, en muchas ocasiones generar diálogos para la construcción de alternativas sobre el uso del espacio público con fines artísticos y culturales.

Así, al principio de la pandemia nadie salió y durante este tiempo muchos de los y las artistas comentan como tuvieron que gastar sus pocos ahorros en los primeros meses de confinamiento. Y, dada la creciente crisis económica, el volver a los espacios públicos fue una necesidad urgente y, frente a la cual, fue muy difícil negociar. Por lo tanto, un pequeño grupo de los y las artistas regresó al espacio público en las condiciones propuestas desde las instituciones encargadas de regular el uso de los mismos, para tratar de solventar sus gastos básicos de vida.

Estas condiciones particulares de violencia experimentadas a través de las regulaciones del espacio público incidieron en que, dentro de este contexto, la organización y la unión entre los y las mismas, se convierta en necesidad básica y elemental en el ejercicio del arte popular, Nito lo resume muy bien:

El tener un conglomerado visible (refiriéndose a la AAP) es necesario para poder hablar con las autoridades porque si no es mucho más difícil. Tener esta asociación ha sido algo bello, algo que nos ha impulsado a seguir luchando por lo que te mencioné antes un arte libre, un arte que llegue a la gente y que no tiene acceso para entrar a una sala de teatro, sino que está en la calle a diario y quiere ver una cosa distinta que les cambie el día (Sánchez 2021, 5)

Entonces, los procesos organizativos de la AAP nacen como respuesta al manejo lleno de exclusiones, trabas e imposiciones de los espacios públicos. Así, es posible también entender el por qué fue esencial en la constitución de AAP el mantener relaciones de acompañamiento muy estrechas. Pues, dependiendo de cada administración, tendrían que lidiar con más o menos violencia estatal, para lo cual se tejieron estas redes de inter cuidado el sector tratado como informal.

Como mantiene Marcelo B. “la única regla para ingresar (a la AAP) es ser amigos”. Y, por tanto, esta se convierte en un espacio para acoger a cualquier artista que busque hacer arte en los espacios públicos, sobre todo, en tiempos de crisis. Fue Zilef quien me comentó un poco más a profundidad sobre los ingresos en la AAP, de acuerdo a su relato, al inicio de ejercicio del arte popular en su caso y, al ser un mimo, fue bastante solitario, refiere también haber sentido recelo de acercarse, por esto, aquí comenta cómo fueron otros miembros quienes se le acercaron y, al darse cuenta de la dinámica violenta de los espacios públicos, decidió “meterse de lleno”:

Verás te cuento que, meterme de lleno, fue el hecho de encontrar la lucha con unos compañeros. Sí, porque mientras yo estaba volviendo al teatro, volviendo a este eje, yo me acuerdo de que para poder sintetizar el personaje tenía que trabajarlo en calle, tenía que hacerlo en calle. Ese era mi primer pensar. Conocía a alguna gente, pero los conocía en otro ámbito porque eran las personas que estaban haciendo teatro en la calle, pero solo saludaba, no los conocía, no me llevaba completamente. Entonces hacía faro, en el semáforo con el mimo (...) Ahí me encuentran las amistades, jugando en el faro. Un día me llevaron a ver una y otras amistades y conversa y vamos para acá y vamos a la plaza y empezó este mundo. Teníamos una lucha por el espacio público porque ahí lamentablemente no puedes ejercer una actividad económica, sino una actividad social (Barco 2021, 8).

Dentro de este marco, es posible comentar como, frente a las diferentes crisis experimentadas en estos contextos, generalmente la AAP experimenta momentos de unión en donde busca incluso incluir a más personas. Al final Zilef me comentó sobre lo difícil que es ejercer al arte cómo una actividad económica en los espacios públicos. Esto vuelve muestra un contexto en donde tanto la agenda política de los artistas al luchar por el uso del espacio público, como la agenda económica de los y las artistas al ejercer esta actividad como una forma de generar ingresos confluyen y determinan ciertas acciones y objetivos en común. Esto muestra un patrón muestra como la AAP se articula para dar respuesta a las necesidades de artistas que ejercen en el espacio público del Centro Histórico o, en otras palabras, es el capital social que constituye una red de apoyo para sus miembros.

3.2.3. Las medidas de adaptación económicas de la AAP para la supervivencia en la pandemia

En el caso del arte popular, durante estos primeros meses en donde se generaron medidas de confinamiento y restricciones en la movilidad generaron situaciones altas de vulnerabilidad frente

a la crisis pues varios de sus miembros vivían a partir de los modestos, pero constantes ingresos que generaban a través de la presentación de sus productos y actividades artísticas en el espacio público, especialmente en el Centro Histórico. Como ejemplifica Bran, las condiciones de este sector fueron críticas en esta línea temporal:

Para Dzauí Itzamná Gallardo, músico y actor callejero, las afectaciones surtieron efecto desde el momento en que comenzaron a cerrar los restaurantes, pues aprovechaba esos sitios para tocar el piano (...) Ahora sobrevivo con los pocos ahorros que tengo y de algunos préstamos, no tengo certeza de cuándo terminará esto, pero si me gustaría que los eventos especiales, fiestas y obras de teatro se retomaran lo más pronto posible, porque de ahí solventaba la mayoría de mis gastos (Bran 2020, 1).

Durante las entrevistas, los miembros de la AAP me comentaron que la llegada de la pandemia impulsó varios cambios en su economía, entre estos se destacan mecanismos emergentes de apoyo mutuo y también la adaptación hacia la realidad generada por la pandemia. Esto incidió también en que este sector se reorganice su economía y durante la realización de las entrevistas fue posible observar cómo en medio de la crisis la AAP se articuló para apoyar a la obtención de recursos para solventar principalmente las necesidades básicas.

Este proceso de generación de redes de apoyo no es algo nuevo, como se detalló en el subapartado que precede, en varias ocasiones la AAP buscó articularse para responder a la crisis, lo que no representa necesariamente, ni únicamente que las personas hayan realizado acciones por solidaridad, sino por supervivencia. Para este análisis es importante mencionar que la AAP está compuesta, en su mayoría, por miembros del grupo de teatro “Eclipse Solar”, el cual cuenta con 30 años de trayectoria, por lo que, sus miembros tienen relaciones muy estrechas entre sí.

Cabe mencionar que pude compartir en 3 ocasiones y contextos diferentes con miembros de Eclipse Solar, asistí a una obra de teatro, a una entrevista de radio y les visité en la casa en donde construyen sus espectáculos. Durante este tiempo noté claramente cómo, de hecho, entre ellos se reconocen como una familia, varios de ellos me los dijeron durante este tiempo, pero también pude notarlos ya que referían pasar las principales festividades juntos, reunirse periódicamente entre ellos, más allá de las actividades artísticas y culturales que se realizaron, que también se generan cotidianamente y están involucrados en las vidas personales y familiares de cada uno.

Dentro de este marco, observé que al interno de la AAP la calidad (cercanía-lejanía) de estos vínculos generó que se desarrollen de forma simultánea dos procesos que actuaron como red de apoyo y actuaron como medidas para mitigar las consecuencias de la pandemia. En el caso de una fuerte cercanía en los vínculos (Eclipse Solar) que se construyeron a lo largo del tiempo, se generaron y siguen generando obligaciones de tipo familiar, tanto que cuando alguno de sus miembros atraviesa por una crisis los demás empiezan a realizar acciones en su favor como si fuera algo obligatorio.

Aquí, quisiera hacer una pausa para mencionar que en etapas posteriores de la pandemia cuando las medidas de confinamiento se empezaron a relajar, cada colectivo miembro (colectivo, no persona) de la AAP también empezó a conseguir proyectos esporádicos que rara vez representaron capital económico, cuando esto se dio, los recursos se quedaron dentro de cada círculo. Pude estar presente cuando esto sucedió con Eclipse Solar en donde habían solicitado un monólogo de stand up, sin embargo, asistieron varios miembros y se repartieron el pago entre sí. Nuevamente, pude notar como la calidad del vínculo incide también en la distribución del capital económico que, en este contexto, fue más bien escaso.

Foto 3.2. Show híbrido de Eclipse Solar en una empresa



Fuente: Cando 2021

En esta línea, los miembros que se encontraban en una mejor situación al tener, además, “empleos estables”, son quienes les dieron capital económico para apoyar a solventar gastos como el arriendo y la alimentación cuando atravesaron por las situaciones más complejas de la pandemia a las personas que se vieron afectadas por la crisis. Estas transacciones no pueden ser consideradas como un préstamo ya que sus miembros reconocen a este dinero como no reembolsable dada la calidad de sus relaciones, sino que, se entiende que si la situación cambia las mismas personas se verán en la misma obligación de responder y apoyar en estas ocasiones.

Cabe recalcar que en este aspecto son las personas en situación de pluriempleo quienes tuvieron la posibilidad de cumplir con la obligación de apoyar con capital económico para mitigar las consecuencias de la crisis generada por la pandemia COVID-19. Sin embargo, teniendo en cuenta también al fuerte impacto de la pandemia sobre la situación económica, la disminución generalizada de ingresos de los y las artistas pluriempleadas y, sus propias necesidades por

solventar en medio de las múltiples crisis que existieron durante los primeros confinamientos miembros de la AAP, entre estos, personas pluriempleadas de Eclipse Solar, empezaron a generar otras alternativas.

Es aquí en donde se refiere al surgimiento del proyecto “Arte en todas partes”, como parte de una iniciativa de la AAP para la recuperación de la estabilidad en la economía individual de cada uno de sus miembros. Este proceso puede ser reconocido como la articulación de sus miembros en tiempos de crisis ya que en este se incluyeron a todos los miembros de la AAP, a los que se puede considerar con vínculos más lejanos, similares a los que se construyen entre familias extendidas, en donde las obligaciones generadas se limitan en la inclusión dentro de un contexto de apoyo colectivo, mas no la entrega de capital económico necesariamente.

Así, de acuerdo a Marcelo B. varios de los miembros de la asociación “tocaron en todas las puertas posibles”, sobre todo en los contactos generados a lo largo de los años en el municipio para agilizar y permitir la realización de este proyecto en mayo de 2020. Esto nos da un indicio nuevamente sobre la importancia de generar capital social con capacidades efectivas para movilizar recursos a su favor, pues, Marcelo comentó cómo después de “un par de conversaciones” el proyecto estaba aprobado. Cabe recalcar que me dijo también que estos contactos funcionan cuando se proponen intervenciones cortas, nunca pudieron hacer lo mismo para generar una regulación sostenida sobre el uso artístico y popular del espacio público.

Entonces el proyecto buscó, tanto en su organización, como en su ejecución, agilizar la reactivación de la economía del arte popular yendo en caravanas artísticas a diferentes barrios de Quito a cambio de intercambios económicos, sociales y simbólicos. Comentan que la idea en este punto fue realizar presentaciones móviles en varios puntos estratégicos en los barrios y que sus habitantes salgan a sus ventanas, balcones, puertas y puedan disfrutar del arte popular.

Cabe mencionar que los barrios escogidos que se consideraron estratégicos para este proyecto son reconocidos tradicionalmente como “populares” y con esta premisa de por medio, los y las artistas emprendieron un recorrido en una caravana artística por varios barrios de la ciudad de Quito. Dentro de este marco, varios de los artistas entrevistados refirieron haberse encontrado con personas con las que solían compartir en el espacio público del Centro Histórico y muchas otras que les reconocieron de estos mismos espacios.

Foto 3.3. Arte en Todas partes



Fuente: (El Comercio 2020)

De hecho, varios de ellos me comentaron como este intercambio también incidió en la generación de capital económico. 3 artistas me comentaron como en varios lugares diferentes personas condicionaron la entrega de capital económico a través del envío de saludos y fotos dado el reconocimiento de los grupos en este contexto y el giro hacia la virtualidad. Entonces, en un primer momento es posible observar como en el desarrollo del proyecto se destaca la generación de capital social el cual, en ciertos momentos, simbolizó también capital económico.

Así es posible mencionar que paralelamente la idea de generar capital económico se encuentra presente en este contexto. Sin embargo, debido a las situaciones de crisis generadas debido a la pandemia este aspecto da un giro y se permiten intercambios no solo a través de dinero en efectivo, sino que también se recibieron víveres, productos de aseo, entre otras cosas de uso diario e indispensables para la cotidianidad en las caravanas. Varios artistas se refieren a esta

estrategia, especialmente al intercambio de comida, como parte crucial para su economía en aquel contexto.

Asimismo, muchos de ellos me refirieron cómo se generaron varios gestos simbólicos de agradecimiento por parte de su público. En diversas ocasiones pobladores de los barrios salieron a sus balcones y ventanas para disfrutar de los espectáculos en donde, de acuerdo a varias personas entrevistadas, también recibieron un pago a través de aplausos. Con esto de por medio, puedo mencionar que para la AAP este proyecto constituyó, tanto en su organización, como en su ejecución, una dinamización en la economía de sus miembros quienes atravesaban por situaciones críticas dada su imposibilidad de generar ingresos en la pandemia.

Dentro de este marco, tanto Marcelo, como Ismael, me comentaron que en la época de confinamiento hubo un momento determinante para que ellos y ellas decidieran buscar la forma de volver a hacer arte, el día de las madres (Báez 2021). Así en este ejemplo, Zilef también me comentó:

Te cuento que los primeros días que estuvimos todos encerrados lamentablemente no se podía hacer nada. Empezamos a salir creo que, al tercer mes, creo que, para mayo, para el día de las madres. Entonces, el encontrón con las personas fue abrumador porque la misma gente decía, unos a favor, otros en contra que cómo van a venir, van a enfermarnos. Como nosotros siempre manteníamos la distancia necesaria nada pasó (...) Se empezó a salir. Empezaron a salir donde lo bonito que estaba pasando era que la gente se sienta menos abrumada. Entonces arte en todas partes era un slogan que se venía haciendo mucho tiempo atrás. Y el mensaje era aquí estamos a pesar de las adversidades” (Barco 2021, 5).

Esto nuevamente muestra indicios de cómo el retorno paulatino de las actividades artísticas y culturales se determina en relación a un sistema de valores que está ligado a la celebración de eventos en familia. Varias de las respuestas tanto en las entrevistas como en las encuestas apuntaban a que los eventos por cumpleaños, día de la madre, día del padre, entre otros fueron los que más se mantuvieron y los que más aforo tuvieron durante este tiempo. Específicamente, las fiestas infantiles fueron una de las respuestas más recurrentes al preguntar este tipo de eventos, así mismo, se comenta que estas fueron de las primeras en generarse de forma presencial. Entonces, el sector artístico y cultural puede considerarse como una actividad de esparcimiento que acompaña los momentos libres y en los eventos familiares.

La idea de ir en una caravana artística a una gran cantidad de barrios de todos los sectores de Quito a cambio de “una colaboración” la cual no era necesaria, ni exclusivamente dinero en efectivo nos muestra el panorama de la economía de este contexto. Es posible vislumbrar que dentro de esta se genera relaciones en donde los vínculos sociales y afectivos que se generan en su interior tienen un gran peso a la hora de organizar y planificar la economía colectiva e individual, lo que muestra nuevamente que este capital social hace que la AAP se vuelva una red de apoyo para sus miembros pues, los vínculos que maneja tienen la capacidad de movilizarse y articularse con diferentes actores institucionales o no para generar beneficios para el grupo.

De este modo, busco enfatizar en la importancia de fortalecer este tipo de vínculos que adoptan diversas formas para proteger a los miembros de la AAP en el entorno de crisis generado por la pandemia. Sin embargo, también es necesario tener en cuenta la crisis estructural a la que se enfrenta el sector artístico y cultural en general, así como el subsector específico que se dedica al arte popular.

En este capítulo fue posible observar una agudización en las condiciones de precarización de la labor artística y cultural profundizando en la situación del arte popular. Todo esto, dentro de un contexto en donde la forma de expansión del virus generó en las ciudades una dinámica muy volátil y llena de “cambios acelerados tanto de la enfermedad como de sus consecuencias” (Carrión y Cepeda, 2020, 69). En este marco, para Carrión, los “shocks urbanos” tuvieron un fuerte impacto en la población ya que su llegada incluyó una paralización casi total de actividades, sobre todo, las realizadas por el sector cultural y artístico, lo que incidió en el aumento de la fragmentación y estigmatización territorial, la crisis política, el alto grado de desconfianza en el aparato y representantes del estado, la crisis sociales y laborales que permitieron flexibilizaciones y restricciones que afectaron a diferentes sectores (2020).

Frente a esto, pude observar cómo en la AAP, los sistemas de valores supeditan a los vínculos más cercanos y considerados “familiares” para la constitución de medidas urgentes de protección y apoyo frente a una crisis. Dentro de este marco identifiqué incluso la entrega de capital económico que no genera obligaciones de tipo económico, sino que en este contexto se entiende que esta dinámica deberá ser recíproca en caso de ser necesario. Paralelamente, los vínculos generados para resolver crisis no implican una entrega de dinero o recursos específicamente, ni

necesariamente, sino que inciden sobre todo en la inclusión de estas personas en proceso colectivos artísticos de apoyo.

Capítulo 4. La influencia de los sistemas de valores en el retorno a la “nueva normalidad” de la AAP a los espacios públicos

Como menciona (Bran 2020), muchas veces el arte popular fue considerado marginal por no presentarse en espacios tradicionales y no cumplir con los criterios estéticos de las “bellas artes”. Sin embargo, al ser un movimiento importante que busca democratizar el acceso al arte tiene una gran aceptación por parte del público. Por esto, comenta, cualquier tipo de intervención dentro de este marco tener en cuenta esta dinámica tanto en su marginalización y popularidad para una correcta adaptación frente a una crisis (Bran 2020). Esto, en otras palabras, nos hace pensar en que el capital social y las formas de construir trayectoria artística generadas desde el arte popular inciden en el desarrollo de los mecanismos de adaptación de los y las artistas.

De acuerdo al Cobo, Quito fue uno de los cantones más golpeados por el virus a nivel sanitario, pero también económicamente registrando pérdidas aproximadas de 4 millones de dólares que afectaron, sobre todo al sector informal, comercial, manufacturero y cultural (2020). En esta misma línea, de acuerdo con una nota periodística desde junio de 2020 aproximadamente cada vez era más común encontrar artistas populares en las calles del Centro Histórico de Quito (Guamán 2020).

Así, específicamente en el arte popular, para (Bran 2020), el hecho que los y las artistas se presenten en los espacios públicos generó una profunda afectación en su economía ya que su activación implicaba la generación una fuerte estrategia de prevención y disminución de contagios de COVID-19, lo cual no fue posible sino hasta mucho tiempo después. Así, el relato sobre la conciencia del riesgo que suponía salir a las calles en esos momentos, habla sobre todo de su necesidad por generar ingresos que les permitan sobrevivir. Además, porque incluso después no existieron planes sólidos para un ejercicio seguro del arte popular a los espacios públicos, situación que, de hecho, ha sido una constante para los miembros de la AAP desde hace tiempo.

4.1. Los primeros intentos de reactivación, el inicio del largo camino hacia la “nueva normalidad” de la AAP

En Ecuador las medidas de confinamiento empezaron a transformarse a partir de junio de 2020 cuando se empezó con la implementación de un proceso de reactivación económica sectorizado. Así, se categorizó a las provincias a través de un sistema de semaforización que diferenciaba el tipo de restricciones impuestas en la movilización y dinamización de actividades económicas de acuerdo al número de contagios registrados en cada una (Comité de Operaciones de Emergencia Nacional 2020).

Por su parte, el GAD-DMQ propuso una serie de lineamientos que se aplicaban de forma sectorial, reconociendo a ciertas actividades como esenciales para regresar a la “nueva normalidad” (Carrión y Cepeda 2021). Dentro de este marco, para el gobierno local, entre las actividades artísticas y culturales consideradas para reactivarse, el sector cultural y artístico no estuvo presente como tal, por lo que siguieron restringidas en este contexto:

Es imprescindible que el Municipio de Quito en ejercicio de su competencia de regulación y control del uso del espacio público metropolitano, no otorgue permisos para la realización de espectáculos públicos que puedan ser focos de contagio por aglomeraciones de personas que no guarden la debida distancia social, ni adopten medidas de bioseguridad (GAD-DMQ 2020, 28).

Dentro de este contexto, Carrión y Cepeda (2020) proponen que la reactivación sectorizada de actividades no se basó en criterios técnicos y sanitarios, sino en la influencia de ciertos grupos de poder que buscaban la reactivación para sectores específicos. De hecho, los autores señalan que existe evidencia que sugiere que estas medidas contribuyeron a la propagación del virus en Quito. hasta este mes Guayas había sido la provincia con mayor número de contagios a nivel nacional reportando 800 casos en agosto. Sin embargo, justo después de esto Pichincha comenzó a ocupar ese lugar pues se registraron 4671 casos, consolidándose como la provincia con más contagios en todo el país en esa fecha (Comité de Operaciones de Emergencia Nacional, 2020).

4.1.1. El incremento en los contagios y su relación con los primeros planes de reactivación, un impacto diferenciado en la economía de distintos sectores

Dentro del Informe de Situación COVID-19 Ecuador realizado en septiembre de 2020 por el Comité de Operaciones de Emergencia Nacional se registra la evolución en los planes de reactivación. Dentro del mismo, se puede destacar como se propone un retorno progresivo al

trabajo presencial dentro de las instituciones públicas, sin embargo, se privilegia el teletrabajo y se establecen medidas para el cuidado de personas de atención prioritaria y/o con condiciones de vulnerabilidad frente al virus.

Sin embargo, al hablar del retorno progresivo del sector privado y, con la finalidad de que se desarrollen sus actividades de forma adecuada, se delega las obligaciones de generar medidas de prevención del contagio a cada empleador. Además, se recalca como es responsabilidad de los mismos y de sus departamentos de salud y seguridad internos el valorar los riesgos de contagios para el retorno hacia la presencialidad.

Dentro de este contexto, la dinámica de la semaforización incidió en el incremento de contagios en ciertos cantones y provincias, sobre todo en Pichincha. Por su parte, en el discurso manejado por los medios de comunicación tradicionales se mostraba como al sector informal como el único responsable del incremento en los contagios, como mencionan Carrión y Cepeda:

Sin embargo y paradójicamente, el imaginario que finalmente se posicionó como factor explicativo del incremento de contagio fue la indisciplina de la población, con lo cual se criminalizó y estigmatizó a los grupos más desposeídos, así como se camufló la responsabilidad pública y la causa principal del incremento (Carrión y Cepeda 2021, 5)

De acuerdo a los autores, la influencia de los grupos de poder del país sobre los medios de comunicación jugó un papel crucial a la hora de posicionar dentro del imaginario la necesidad de reactivar cierto tipo de las actividades y juzgar el ejercicio de reactivación de otras dentro del sector informal (Carrión y Cepeda 2021). Dentro de este marco, me fue posible encontrar varios relatos periodísticos en los que se aludía a la “desobediencia” de la población en mercados, calles, parques y canchas, sectores generalmente considerados marginales, y cómo estas generaban un supuesto incremento en las cifras de contagio.

Por ejemplo, en El Comercio un título grande anunció un alto números de contagio en los meses de junio y julio de 2020 y paralelamente en la misma hoja presentaba noticias sobre cómo en interior del Mercado Mayorista y el Mercado Central “hubo desorden y desobediencia” de las medidas sanitarias (El Comercio 2020). Asimismo, otra noticia cercana señala que cerca de 90 comerciantes, estibadores, cargadores y cocheros no utilizaron protecciones en ciertos mercados. La nota incluso hace alusión a que incluso:

Escupieron en el piso sin importarles que había gente en los alrededores comprando alimentos (...) Esthela Domínguez, representante de los vendedores autónomos de ese sector, señaló que siempre tratan de cuidarse para no contagiar a los clientes; sin embargo, comentó que varios compañeros de su gremio ya se enfermaron” (El Comercio 2020).

Dentro de este marco, para (Carrión y Cepeda 2020), el hecho que la responsabilidad sobre las cifras de contagio haya recaído por completo en la ciudadanía generó el contexto adecuado para que las élites impulsen la finalización de la cuarentena imponiendo medidas que, a mediano plazo, permitan una transformación estructural de flexibilización en materia de derechos laborales y obligaciones tributarias, basadas en el lema de “reactivar a la economía”. Por esto, la importancia de plantear un imaginario se intentaba posicionar a las élites como un “sector filantrópico” que iba a brindar empleos, oportunidades y a mejorar la economía y, sobre todo, un sector estratégico para la reactivación económica.

Sin embargo, en la práctica, estas medidas en realidad tuvieron efectos adversos sobre empleados y empleadas públicos y privados, sectores que tampoco tuvieron la capacidad de acoger al alto número de desempleados y desempleadas y obviaron la existencia de un sector informal (Carrión y Cepeda 2020). Pero también, como menciona (Regalado 2021), de hecho, el discurso sanitario de la pandemia generó por fin una excusa irrefutable para implementar medidas excepcionales de control sobre el sector informal en los espacios públicos, medidas que no pudieron haber sido implementadas de no ser por la crisis generada a partir de la COVID-19:

La pandemia ha sido una situación excepcional que ha dotado a los tomadores de decisión con la capacidad de dictar medidas que en ningún otro contexto —que no fuera un desastre natural o una guerra— serían posibles. Como toda acción humana, las políticas de un gobierno responden a un contexto cultural delimitado y específico. En el caso de las restricciones sobre el espacio público y la limitación del comercio informal callejero o ambulante, estas demuestran una intencionalidad que tiene raíces en los inicios de la ciudad y que acarrea imaginarios que asignan valores a diferentes grupos humanos, ya sea por su origen, vestimenta, color de piel o forma de expresarse (2021, 78).

Este retrato de Quito me permite ubicar una crisis estructural que, en el contexto de la pandemia, impacta de forma excepcional sobre el sector informal, entre ellos también el sector artístico y popular, que desarrolla sus actividades económicas en el espacio público. La llegada de la pandemia representó entonces una agudización en las condiciones de vulnerabilidad de un sector

que se vio imposibilitado de generar ingresos con los cuales se sostenía diariamente y del cual se refiere una bajísima capacidad de ahorro.

Con la implementación de políticas que buscaban reactivar la economía dentro de una “nueva normalidad” se instauró un discurso que entregaba la responsabilidad de frenar a la pandemia a la población en general mientras se priorizaba la reactivación de la economía de sectores considerados prioritarios, entre ellos, principalmente el sector privado. A la par se posicionó la idea de que la responsabilidad en el control de los contagios estaba en la población y con esto al sector informal como “desobediente” y, por ende, el causante de los posibles incrementos en los contagios.

Como mencionan Cepeda y Carrión, estas crisis al ser históricas y estructurales son normalizadas por la población quienes dentro de estos marcos pusieron sus esperanzas de transformación en la reactivación del sector privado y su capacidad de brindar empleos. Además, muchas expectativas de transformación estaban enfocadas en las posibles “curas” y vacunas que se puedan desarrollar para retornar a la vida de antes. Esto, aluden ambos autores, impide realizar un cuestionamiento sobre las condiciones preexistentes al desarrollo de la pandemia las que eran, por lo general, precarizadas (2020). Por esta razón, es necesario enfocar la atención en medidas que mitiguen los efectos de una paralización de la economía global, con fuertes afectaciones sobre el sector informal y la población en situación de pobreza y pobreza extrema (Carrión y Cepeda 2020).

4.1.2. El impacto del vacío en el desarrollo del arte popular en las primeras etapas de la reactivación

Dentro de este contexto, el (Comité de Operaciones de Emergencia Nacional 2020) empezó a manejar un discurso con respecto a la reapertura de los sectores considerados no prioritarios. Dentro de esto, tanto el sector artístico y cultural, como el recreativo, fueron considerados como posibles focos de contagio por lo que existieron fuertes restricciones para este tipo de actividades dentro de los primeros planes de reactivación.

Así, también otorgó a los gobiernos autónomos y descentralizados la potestad de asumir, de acuerdo a sus condiciones, una posible reapertura controlada de estos sectores. Dentro de este marco, se recomienda a cada uno que, de acuerdo a las cifras, pueda implementar estas actividades con horarios y aforos establecidos. Sin embargo, dentro del Informe presentado en septiembre de 2020 se menciona que los espectáculos públicos están permitidos, “ninguna

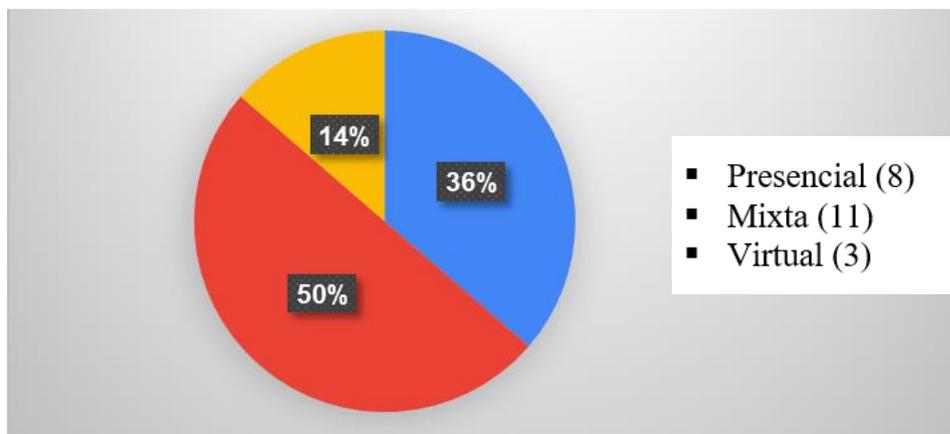
intendencia a nivel nacional otorgará permisos para este tipo de eventos, de existir un cambio en esta disposición será anunciado oportunamente” (Comité de Operaciones de Emergencia Nacional 2020, 3).

Paralelamente en Quito existía una crisis política, la cual resultó en la destitución del alcalde Jorge Yunda y la posesión de un nuevo alcalde. El 30 de septiembre de 2021 Santiago Guarderas asumió la alcaldía y, de acuerdo a la página web de “El Universo” el mismo aseguró que haría énfasis en realizar una “intervención en el Centro Histórico” para activar nuevamente la economía del lugar.

Dentro de este marco, el sector cultural y artístico también empezó a adaptarse para generar sus propias formas de reactivar su economía. El 67% de las personas encuestadas realizaron eventos en este lapso de tiempo comentaron haberlo hecho de forma mixta a través de plataformas para videoconferencias y de forma presencial, haciendo hincapié en que, entre los segundos, siempre se generaron alrededor de fechas conmemorativas familiares. Este dato en particular, también fue una constante desde antes de la pandemia en donde varias personas reportaron recibir ingresos en torno a fechas cargadas de afectos, como la navidad, lo cual, parece ser que continuó en medio de la pandemia.

En esta misma línea, el 33% restante de estas personas comentó haber empezado a retomar sus dinámicas de forma presencial paulatinamente (Graf. 4.1.). Esto, en complemento con la información sobre la modalidad en que habían presentado sus eventos muestra una cierta tendencia a retomar las actividades de forma presencial:

Gráfico 4.1. ¿En qué modalidad realizó su evento?



Elaborado por la autora con base en la Universidad de las Artes (2020).

Estos datos también muestran que los eventos que empiezan a retomar la presencialidad son, en su mayoría, los que se generan en torno a fechas conmemorativas individuales y colectivas. Así, encontré que 3 de los eventos realizados de forma presencial fueron pequeñas reuniones con menos de 20 personas y 2 con un público de entre 20 a 100 personas. Los eventos mixtos constan con 5 eventos con menos de 20 personas, reuniones que artistas en su mayoría consideraron pequeñas y familiares. En el ámbito virtual nos encontramos con 1 evento con menos de 20 y otro con entre 20 a 100 asistentes, con la particularidad que un evento virtual tuvo una convocatoria de más de 500 personas, lo que nos muestra por su lado que se permite y alienta a la masividad dentro de la virtualidad.

Así, es posible mencionar que en este contexto existe un primer relajamiento en las medias de confinamientos y restricciones en la movilidad. Las formas de adaptación del sector artístico y cultural empezaron a transformarse y, dentro de las encuestas, podemos observar una tendencia hacia generar espacios presenciales. Dentro de este marco, tanto esta información, como en la generada en las entrevistas, las personas encuestadas refieren constantemente una relación entre el consumo artístico y cultural y el incremento de espacio presenciales cuando están ligados a afectos de tipo familiar.

Dentro de este marco, es posible afirmar que el contexto en el que se desarrolla la economía del arte existe una supeditación de los valores, espacios y eventos considerados como “familiares”. Existe evidencia que apunta a que los sistemas de valores del contexto de Quito la economía del sector cultural y artístico está considerada dentro del imaginario, incluso desde antes de la pandemia, en donde el intercambio de estos servicios es considerado para espacios y festividades cargadas de afectos en torno a la familia.

El proceso de reactivación lento de las actividades culturales y artísticas refieren un imaginario en donde el arte es considerado como un sector no prioritario en tiempos de crisis, lo cual incidió en la precarización en la situación socioeconómica del sector cultural y artístico que busco adaptarse a la pandemia. Dentro de este marco, el sector reconoce que muchas veces su economía se ve afectada por estos valores del contexto que priorizan su consumo cultural y artístico como un valor añadido dentro de épocas y fechas consideradas especiales y/o importantes para los sistemas familiares, factor que incide también en un progresivo retorno hacia la presencialidad.

4.2. El lugar del arte popular en los planes de reactivación, la importancia de romper con los estereotipos sobre el arte

El discurso manejado para contener la crisis sanitaria producto de la pandemia posiciona a ciertos sectores como prioritarios. Dentro de ello, en un primer momento y considerando el colapso de los sistemas de salud, se generaron medidas de confinamiento que buscaban disminuir los contagios. Después, y teniendo en cuenta las fuertes afectaciones de estos en la economía se empezó a posicionar la idea de que era esencial reactivar al sector privado flexibilizando sus compromisos con los derechos laborales de forma que este tenga capacidad de generar empleos e dinamizar la economía de todo el país.

Esto provocó que, durante este tiempo, los sectores que no fueron reconocidos como prioridad tuvieron que buscar varios mecanismos para sobrevivir. En el caso específico del sector artístico y cultural existe evidencia a que estos siguieron generando productos y actividades tanto dentro de este ámbito, aunque esto no les representara capital económico. También generaron diversas actividades de otros tipos para sobrevivir.

Dentro de este marco, me gustaría destacar que el tiempo de dedicación que el sector dedica a la generación de estas actividades, de acuerdo a las entrevistas y las encuestas, es de alrededor de 40 horas a la semana. Sin embargo, muchas veces este trabajo previo, que constituye más de la mitad del trabajo necesario para la presentación del producto final, es invisibilizado. En este mismo orden de ideas, esto también conlleva a que se desconozcan los grandes beneficios que tiene el arte para presentar a la sociedad. A nivel general, varios estudios apuntan al reconocimiento de arte como una herramienta para el desarrollo cognitivo. Otros hacen énfasis en la capacidad de utilizar herramientas artísticas como parte de procesos terapéuticos generando catarsis y resiliencia. También está la línea que plantea la posibilidad que el arte apoye en la construcción de crítica social frente a las situaciones de injusticias, entre otros (Oroquieta 2014)

Sin embargo, el hecho que estos sean poco estudiados y conocidos en nuestro contexto hace que este no sea considerado un sector de especial atención. Así, se vuelve necesario romper con los estereotipos que colocan al arte y las culturas como distractores únicamente y en lugar ahondar en los múltiples beneficios que el arte aporta. Para el caso específico de la AAP, su retorno fue considerado incluso peligroso en medio de la pandemia, lo cual habla también de la minimización

histórica de su desarrollo lo que resulta en la constante intención de expulsar a artistas populares de las dinámicas del espacio público del Centro Histórico de Quito.

4.2.1. Los planes de reactivación del Centro Histórico, el constante vacío en la generación de políticas públicas sostenidas de regulación del uso cultural y artístico del espacio público

Después de este tiempo, no se produjeron cambios sustanciales en torno a la reactivación de espacios considerados no prioritarios, además, se mantuvo el sistema de semaforización en el país, por ende, las regulaciones específicas de cada ciudad siguieron a mano de los GAD's. Así, para noviembre de 2020 en Municipio de Quito generó medidas de restricción como un toque de queda y ley seca, además de las restricciones sanitarias y de aforo previamente establecidas.

Pese a esto se registró un incremento del en los contagios a nivel nacional, pero, sobre todo, en Pichincha el incremento fue del 82.5% con respecto a la provincia del Guayas, la cual se posicionó también en esta época como la provincia con más muertes registradas producto de la COVID-19 (Comité de Operaciones de Emergencia Nacional 2020). Tras esta experiencia, los GAD's pusieron especial atención y cuidado a generar medidas restrictivas para evitar la congregación de muchas personas en fechas conmemorativas. Desde aquí, de hecho, se empiezan a construir planes de contingencia para épocas navideñas, si cruzamos este hecho, con la evidencia que apunta a que la economía del arte está ligada a estas fechas podemos empezar a vislumbrar la situación durante este tiempo (Diario As 2020).

Entonces, frente al hecho de la inexistencia de planes de reactivación para el sector de la AAP, de hecho, varios/as artistas me comentaron sus ideas de formas en las cuales podrían regresar a los espacios públicos de forma segura, ordenada y considerando la realidad de la pandemia. Todas estas ideas giran en torno al manejo de un aforo limitado para la realización de espectáculos artísticos dentro de espacios abiertos y públicos. Se proponen, por ejemplo, conseguir amplificación que permita generar un aforo controlado, pero que a la vez permita que todo el mundo pueda disfrutar de estos espectáculos, también la idea de actos mixtos en donde se presenten pre-grabadas en espacios públicos para que el grupo las pueda disfrutar controladamente a lo largo del día.

Sin embargo, como se mencionó brevemente en el apartado anterior, en esta época Quito atravesaba por una crisis política que implicó un cambio de administración. Los miembros de la AAP refieren que al desarticularse el proyecto del GAD anterior, como ya había pasado antes,

todos los diálogos empezados se detuvieron contundentemente en el cambio de administración. Dentro de este marco, el secretario de Cultura menciona que la visión que adopta la administración sobre el arte es que este “se tome las calles, pero respetando las normas de la ciudad”, pero tampoco se mencionan medidas de bioseguridad y/o alternativas para su posible reactivación.

De acuerdo a Diario “La Hora”, la Secretaría de Cultura del Municipio hace hincapié en cualquier plan de reactivación incluirá tiempos limitados para la presentación de obras y/o cualquier actividad artística, además, no podrán vender ningún tipo de mercadería (Hora 2020) Recalcan que todos/as las artistas que quieran presentarse en espacios públicos deberán presentar un carné, al cual pueden acceder comprobando su pertenencia a una Asociación de Artistas o someterse a una entrevista para demostrar su trayectoria, sobre esto no existe ningún documento formal desarrollado, incluso hasta el año 2021.

En otras palabras, ninguna de estas ideas pudo desarrollarse, ni siquiera fueron consideradas, analizadas y ejecutadas como planes pilotos para garantizar el regreso seguro de los y las artistas populares a los espacios públicos. Muchas veces, las entidades a cargo cerraron definitivamente las puertas para que puedan expresarlas, conversarlas y realizarlas debido a la situación sanitaria del país. Este hecho se vuelve más conflictivo teniendo en cuenta que, cada que llega una nueva administración los procesos vuelven a empezar desde cero.

Dentro de este marco, para los y las artistas de la AAP entrevistados la falta de voluntad política de reactivación cultural y artística de los espacios públicos se evidenció en medio de las elecciones presidenciales. En este punto, Ismael nos relata cómo durante la realización de campañas políticas fue testigo de la fuerte presencia de aglomeraciones en el cierre de campaña de ciertos candidatos:

Hubo la campaña electoral, hubo muchos ruidos donde la gente estaba ahí, gente del Arauz, del Lasso, el tercero el Yakú, el Hervas ni sé qué, ya los que más o menos estaban sondeados.

Entonces la gente no les decía nada y yo me acerqué y le dije al metropolitano, ¿qué pasa?, me dice ponte que, entre cualquiera de ellos, luego a nosotros nos botan, entonces toca hacerse de la vista gorda (Chaquinga 2021, 4).

Así, es posible observar cómo, el discurso manejado en medio de la crisis sanitaria que existía en la época, por el cual los y las artistas populares no pueden regresar todavía, aplicaba únicamente

para ciertos grupos. Por un lado, este se omitió al tratarse de personas con poder que generaban aglomeraciones en el espacio público, por el otro, para los y las artistas populares todavía no existen planes piloto que recojan sus demandas para el uso del espacio público en medio de la pandemia.

Además de este hecho, también podemos evidenciar el desinterés en la reactivación artística y cultural de los espacios públicos cuando se lo pone en contraste con los planes generados para otros sectores que sí fueron considerados prioritarios para la reactivación, como es el caso del sector turístico. De hecho, en el mismo año 2020 salió el “Plan de Reactivación Turística” vigente y aplicado para todo el territorio nacional, el cual, reconociendo la situación debido a la pandemia propone un trabajo para su reactivación:

En este sentido, el Ministerio de Turismo se propuso realizar el Plan de Reactivación Turística, para lo cual se conformaron cinco mesas de articulación de trabajo con representantes del sector privado turístico, a objeto de proponer acciones que permitan apoyar al turismo a causa de la Pandemia del COVID19 y la emergencia sanitaria declarada por el Gobierno Nacional. Para lo cual se realizaron 5 mesas de trabajo habilitadas, para reactivación del sector. 5 actividades turísticas participando de manera activa (alojamiento, alimentos y bebidas, tour operadores, agencias de viajes, transporte turístico), 15 universidades / 3 institutos, 126 participantes del sector turístico, 34 reuniones (Ministerio de Turismo 2020, 37).

En el mismo consta una larga justificación para la reactivación en donde se menciona que el turismo es uno de los principales sectores de la economía en aportar al Producto Interno Bruto (PIB) del país. Además, se muestran cifras de cómo el mismo fue uno de los más afectados a causa del COVID 19, lo cual, justificaría la activación de un fondo de financiamiento específico para su reactivación (Ministerio de Turismo 2020).

Dentro de este marco, se construyeron al menos 7 guías y protocolos que detallan medidas de bioseguridad pensadas específicamente en el sector y su posible reactivación. Además, el plan completo propone una fuerte intervención para el fortalecimiento de estas capacidades en diferentes actores estratégicos del sector. El Plan se construye en 3 fases, dentro de las cuales se busca generar un sector que cumpla con condiciones mínimas para la prevención, aplicación de protocolos y medidas para su pronta promoción.

Por su parte, el GAD DMQ generó el “Plan Emergente para la Reactivación del Sector Turístico del Distrito Metropolitano de Quito” en el cual se proponen estrategias y planes de ejecución participativos que involucran al sector privado pensando en una recuperación celera del sector. En el mismo se detalla un proceso de diagnóstico exhaustivo que genera estrategias para una posible reactivación enfocados sobre todo en la recuperación de un mercado turístico de distintos tipos. Además, de un elaborado protocolo de bioseguridad específico para el desarrollo de estas actividades (2020b).

En esta misma línea, el Plan menciona como la integración con el sector empresarial es transcendental para la reactivación, por lo que se pretenden también promover programas de asistencia económica del gobierno nacional al sector. Además de gestionar la aprobación de medidas de bioseguridad para la reapertura y desarrollo de actividades turísticas en espacios públicos en los meses de septiembre a diciembre de 2020. Dentro de este marco, el Plan incluye también una política de “control el espacio público de sitios turísticos de DMQ. (presencia de habitantes de calle, trabajadoras sexuales, comercio no regularizado, entre otras” (GAD DMQ 2020b, 13) en los meses de julio a agosto de 2020.

No encontré mucha información de la prensa local, El Comercio, generó una noticia al respecto en donde se hace hincapié en como el Plan de Reactivación está apegado a todas las recomendaciones de bioseguridad propuestas por diferentes estándares. También se hace mucha referencia a la fuerte afectación que tuvo la pandemia en la economía del sector, por último, se recalca la importancia de la articulación con el sector privado para la generación de ejes de trabajo que aporten a la economía general (Vásquez 2020).

Así, las expresiones artísticas y populares que fueron característica de las dinámicas del espacio público del Centro Histórico de Quito continuaron en pausa. Lo que representó una fuerte afectación económica para los y las artistas que, como vimos, se generó a partir de la pandemia y, el no tener planes de reactivación claros, en medio de una incertidumbre generada por las mutaciones del virus, implica legitimar el incremento en las vulnerabilidades de los y las artistas populares, aun cuando las condiciones sanitarias parecen mejorar.

En este sentido, se vuelve necesario apuntar a una mirada crítica sobre el manejo de la pandemia y el discurso de control que se volvió legítimo con ella ya que tiene afectaciones directas en la vida de los y las artistas, pero no rigen si se trata de respaldar expresiones de poder. Así,

podemos afirmar que la falta de apertura para la construcción de planes piloto de retorno a los espacios públicos me lleva a pensar en una estructura en donde la reactivación del sector cultural y artístico está supeditada frente a otros sectores que son considerados importantes para la economía del país.

Esto también da indicios de cómo muchas veces el discurso sanitario puede ser utilizado como una herramienta de control más para que en los espacios públicos se desarrollen las actividades que van de acuerdo a la visión de la administración de turno. Y, aunque no es debatible el hecho de lo delicada que es la situación sanitaria a nivel global, la forma en la que sigue siendo manejada ubica a la población informal, una población ya vulnerable, en situaciones de riesgo al impedirles trabajar de forma digna y adecuada. Lo cual es muy difícil de enfrentar cuando, en la práctica, este discurso es fácilmente transformado para acomodarse a las diferentes expresiones de poder.

4.2.2. La casi imposible reactivación de las actividades de la AAP en los espacios públicos

Así, en el caso de los espacios públicos dentro del DMQ, la transición hacia lo presencial fue particular ya que específicamente dentro de las ciudades, como propone (Cobo 2020), existen condiciones precarias de la informalidad que se acentuaron durante la pandemia debido al cierre de los espacios públicos y sobre las cuales, en el imaginario, recayó mucha responsabilidad sobre los contagios, sin embargo, estos dada la situación de su economía tuvieron que regresar.

Según un reportaje, Segundo, un artista de 64 años se vio en la necesidad de regresar a la calle pues, después de haberse quedado en casa casi tres meses, se quedó sin ahorros y no tenía para comer y menciona “no puedo darme el lujo de quedarme en casa y esperar. Aunque sé que corro peligro” (Guamán 2020, 1) Asimismo, se relata:

Jairo tiene discapacidad. Pero eso no lo detiene. Canta con emoción y agradece que los policías metropolitanos no lo hayan desalojado de ese espacio. Continúa con ese ritmo pegajoso, aunque admite que por la pandemia la gente los mira de lejitos. Y lo poco que recolectan es para comer a diario (Guamán 2020, 1).

Foto 4.1. Artistas populares forzados a regresar al espacio público



Fuente: (Guamán 2020)

Dentro de este marco, noté que este no es el caso de la AAP, al contrario, sus miembros tomaron la decisión de no presentarse en los espacios públicos hasta que la crisis sanitaria se haya mitigado. Noté como muchos de sus miembros estuvieron expectantes ante la posibilidad de que las vacunas apoyen en el control de la misma y una posible reactivación después de esto. Sin embargo, en las entrevistas muchos artistas me comentaron cómo están muy conscientes del riesgo que implica realizar una función debido a la estructura en la que se desarrolla generalmente el arte popular.

Recalaron como, en general, su presentación en los espacios públicos llama a la acumulación de personas y que, cuando no existen planes para regular las mencionadas actividades, esto es un foco de contagio. Sobre todo, miembros de la AAP dedicados a las artes vivas mencionaron como, sus actividades se delimitan con un ruedo de personas, por lo que romper estas dinámicas sin control se vuelven algo imposible. Es más, encontré indicios que el discurso oficial de la AAP afirma que es necesario “respetar a su público”, frase que escuché en repetidas ocasiones, dados los altos niveles de contagio y así, generaron otras alternativas para reactivar su economía.

Dentro de este marco, el proyecto Arte en todas partes fue parte de la fotografía de las primeras adaptaciones que tuvieron que realizar los y las artistas para sobrevivir en medio de la pandemia:

Empezaron a salir donde lo bonito que estaba pasando era que la gente se sienta menos abrumada. Entonces arte en todas partes era un slogan que se venía haciendo mucho tiempo atrás. Y el mensaje era aquí estamos a pesar de las adversidades. Dándole lo mejor que nosotros tenemos que quizá sea muy poco, pero es para ustedes. La gente nos lanzaba desde el balcón comida, de igual manera las monedas (Barco 2021, 5)

Sin embargo, más allá del proyecto “Arte en todas partes” el cual, cabe recalcar, fue una iniciativa generada por varios miembros de la AAP, los planes para la reactivación del arte en los espacios públicos son nulos. Ninguno de los artistas que entrevisté habían tenido intervenciones con público en el espacio público.

De ahí que, durante las entrevistas fue posible observar que, específicamente en el caso de la AAP, el pluriempleo se incrementó fuertemente como otra consecuencia de la pandemia. De hecho, antes de la pandemia, fueron pocos los casos de artistas que mantenían otro empleo fijo fuera de los sectores culturales considerando que el ejercicio del arte y la cultura en los espacios públicos les permitió generar un público que, aunque como dice Nito, no da mucho, si da para tener una relativa estabilidad, lo cual incidió en la necesidad de realizar otro tipo de actividades (2021).

Dentro de este marco, Ismael y Juan me comentaron cómo empezaron a aceptar cualquier tipo de ofertas de trabajo que se les ofrecía. Ismael se describió a sí mismo como “7 oficios, 14 necesidades” pues a partir de esto aprendió diversas actividades como pegar baldosas, actividades de carpintería, entre otras cosas de este estilo.

Asimismo, me comentó como en este tiempo estaban presentes las ideas de su familia sobre el arte, aquí, de hecho, me contó cuando su familia se opuso a que aprenda “el oficio” del arte popular por temor a que no pueda generar ingresos en este tiempo. Cabe recalcar, que en los relatos de vida de otros 5 artistas esta idea y temor de los familiares está presente. Por otro lado, Nito empezó un emprendimiento, me comentó como creó su propia marca el “ají paya” y, en tono jocoso, que hacía entrega los miércoles. Rossana y Silvia (ambas no pudieron ofrecerme una entrevista por sus tiempos y ocupaciones) consiguieron un empleo.

Así, no fue en el primer trimestre de 2021 que la AAP empezó a pensar en retornar a los espacios públicos. Esto coincide también con el inicio de los planes pilotos de vacunación que incluyeron al sector médico en primer lugar. Aquí, sus miembros, aunque no habían retornado al espacio público todavía, empezaban a dar pequeñas funciones con pequeños grupos.

Varios me comentaron como realizaron pequeños actos en fiestas infantiles y eventos corporativos, de hecho, pude asistir a uno de estos en modalidad híbrida. También me comentaron como empezaron a generar pequeños trabajos con ONG's, todos de forma esporádica. Sin embargo, después de mucho tiempo, me comentaron que empezaron a generar capital económico a partir del ejercicio de su arte.

Las entrevistas las realicé justamente en mayo de 2021 en hubo un rebrote en el contagio por COVID-19. Y nuevamente pude notar lo importante que son las fechas especiales y familiares dentro de la dinámica de la AAP. Y es que, justamente en esta época se declaró un nuevo estado de excepción que incluía la restricción total de movilización en los fines de semana y toques de queda, en Quito, fue desde las 05h00 hasta las 20h00, lo que a la par coincidía con el día de las madres.

Ismael se encontraba sumamente preocupado por estas restricciones ya que menciona que ahí es un día en donde se pueden generar ingresos. Además, me comentó su intranquilidad por el hecho de que hasta mayo no hubo ninguna regulación que les permita trabajar en el espacio público. Sin embargo, mientras realizábamos la entrevista el Centro Histórico de Quito pudimos darnos cuenta de que estaban dando una serenata en la iglesia La Catedral. Días después, cuando me reuní nuevamente con Ismael para una segunda entrevista me comentaba cómo la serenata que escuchamos fue una estrategia de los mariachis para solicitar permisos de trabajo:

Es que todo está finamente calculado. Y también quiero felicitarles a los compañeros que han pedido al capitán Zapata les acolite para que les dé chance de dar serenos el viernes, sábado y domingo por el día de la madre. Algo le han cepillado, no crees que le ha pedido a la mamá, a la mujer o quién sabe (Chaquinga 2021).

Pude observar en las palabras de Ismael indicios de indignación con un toque de ironía ante la preferencia que tuvieron las autoridades con los mariachis. En otras palabras, para Ismael el capital social de los mariachis hizo que efectivamente se movilicen recursos a su favor concediéndoles un permiso especial laboral en una fecha considerada como lucrativa para el

sector artístico y cultural, lo que nuevamente, incide en la reproducción de condiciones de vulnerabilidad previas ya que la calidad de estos contactos depende de su posición social y economía. Para los miembros de la AAP, al igual que para la mayoría de artistas, estas fechas son estratégicas para su estabilidad económica al no poseer estos contactos, ni planes sostenidos para el desarrollo económico de sus actividades.

Entonces, como se mencionó en el apartado que precede, el hecho casi generalizado de que la labor de los y las artistas esté precarizada, hace que artistas construyan sus dinámicas económicas de acuerdo al flujo, cantidad y calidad de las fechas “especiales” en Ecuador. Aunque, si bien, el resto del tiempo perciben ingresos pequeños de sus diferentes actividades, es en estas épocas, en donde se suele tratar de solventar todos los gastos pendientes y ahorrar para un futuro cercano.

Además, en el caso de la AAP las opciones para su posible reactivación dentro de los espacios públicos fueron nulas, lo que incidió en la precarización y aumento las situaciones de vulnerabilidad en los miembros de AAP, más aún con las restricciones generadas cerca al día de la madre. Este hecho parte de una estructura que posicionó al sector artístico y cultural como un acompañamiento para fechas especiales lo que dificulta la profundización en sus beneficios más allá de la recreación. Y, por ende, en la pandemia, el mismo nunca fue ubicado como un sector prioritario para la reactivación, aun cuando fue uno de los más afectados a nivel económico por la misma.

Hay indicios que muestran que, en el imaginario el sector cultural y artístico no es concebido como un sector con la capacidad para aportar a la recuperación de la economía, por lo que tampoco sería considerado un sector prioritario a la hora de la reactivación. Paradójicamente, recuerdo como en medios de los confinamientos, los cuales fueron varios, aparecían “memes” en los que se hacía alusión al hecho que, sin la música, el cine, el teatro, etc. en sus modalidades virtuales, no se habría podido sobrevivir.

En el caso del arte popular, esto se evidencia también a través del discurso manejado en torno a la posible reactivación y la nulidad de planes que impulsen un retorno seguro a los mismos. En medio de esto, ninguno de los miembros de la AAP hasta la fecha de culminación de las entrevistas en junio de 2021 habían regresado a los espacios públicos. Esto, sin duda, afectó a su economía, lo cual los colocó en una situación de riesgo y desprotección en medio de una pandemia. Dentro de este marco, animo a repensar en la forma en la que se consume arte en

general y en su lugar empezamos a posicionar la idea de un sector que se encuentra en crisis hace tiempo, que sigue desarrollándose con mucha dificultad en nuestro entorno y al que podemos reconocer como prioritario dentro de nuestros propios planes de reactivación.

Conclusiones

La presente investigación parte analizando el debate entre la antropología económica formal que afirma que, independientemente del contexto, los seres humanos individual y colectiva actuamos para maximizar beneficios; y la propuesta de la antropología económica sustantiva que, por otro lado, propone la existencia de diferentes sistemas económicos los cuales se ven influenciados por el contexto en el que se desarrollan. Dentro de este marco, se considera también la existencia de diversas formas de capital que interactúan entre sí para ajustarse a los objetivos del agente y que determinan su posición dentro del campo de poder en el cual se desenvuelven.

Sin embargo, a partir de 1949 con la instauración de la práctica discursiva del desarrollo se generó un modelo económico que fue insertado, a manera de receta, en los países considerados “subdesarrollados”. Esto llevo a que en el contexto Latinoamericano se instaurara el neoliberalismo como modelo económico, a nivel artístico, se implementa la idea de una economía naranja basada en las propuestas gigantes de Hollywood o Inglaterra que aterrizan en que varios artistas que no caben dentro de ciertos estándares sean excluidos y ejerzan contra propuestas populares.

En el caso de las ciudades andinas se muestra como esta propuesta surge a partir de la creación de espacios públicos en donde se generan diversos tipos de interacciones económicas y no económicas, las cuales, durante las fiestas agrupan a toda la población con actividades carnavalescas y cómicas. Estas expresiones se siguen transformando y se instauran en los espacios públicos, mayoritariamente del Centro Histórico y resisten frente a las diferentes visiones sobre el “ornato” que se mantienen en cada administración del GAD-DMQ.

Así, de forma general, en el caso del sector artístico y cultural de Quito fue posible identificar una crisis económica generalizada y estructural en donde, desde antes de la pandemia, las estadísticas, encuestas, notas de prensa y testimonios muestran la existencia de factores de desprotección y situaciones de vulnerabilidad. Así, fue posible también identificar como la mayoría de artistas ejerce y desarrolla sus actividades artísticas a través de un pago por honorarios y eventos. La calidad y cantidad de capital económico que se puede generar a partir de estos depende mucho del capital social expresado en contactos que puedan movilizar recursos efectivamente, lo cual, también reproduce condiciones previas de desigualdad en el contexto.

Además, durante toda la investigación, me fue posible notar como antes y durante de la pandemia la demanda de actividades y eventos artísticos están muy ligados al contexto familiar. Así, por un lado, existe evidencia que apunta a una demanda alta de consumo artístico y cultural para la realización de eventos privados y familiares (cumpleaños de NNA's y adultos, aniversarios, bodas, etc.). Por otro lado, los mismos también son muy cotizados en festividades, sobre todo, las que están asociadas con el ámbito familiar, ahí destaca Navidad, San Valentín y el Día de la Madre.

Con esto de por medio, en el período entre el 2018 hasta el 2020 aproximadamente una gran cantidad de artistas reporta encontrarse en situación de pluriempleo con la finalidad de generar ingresos económicos, pero también continuar ejerciendo su actividad artística y cultural. Dentro de este marco, también me fue posible notar cómo esta carga se ve aumentada en el caso de las mujeres que asumen mayoritariamente las tareas relacionadas al cuidado, lo cual se reflejó en su bajísima participación en medio de los confinamientos.

Con la llegada de la pandemia y las medidas restrictivas que se generaron para contener la crisis sanitaria estas condiciones de vulnerabilidad previamente establecidas se agudizaron y trajeron consigo fuertes afectaciones en la economía del sector cultural y artístico. Frente a esto, el sector adaptó sus actividades y eventos a una modalidad virtual y a la par, una gran parte del mismo tuvo que dedicarse a un sinnúmero de actividades para solventar sus necesidades básicas.

En el caso de la AAP, el impacto también fue muy fuerte pues hasta antes de la pandemia, gran cantidad de sus miembros podía solventar sus necesidades básicas con un ingreso corto, pero sostenido, a partir del ejercicio de su arte, de hecho, una de las principales afectaciones en la AAP fue el incremento del pluriempleo. Frente a esto, dentro de la AAP se generaron paralelamente dos mecanismos de adaptación a la crisis los cuales responden a los vínculos que se mantienen entre sus miembros.

Así, por un lado, los vínculos que son más cercanos generaron obligaciones que implicaban transacciones e intercambios de capital económico, incluso “préstamos” que no serán cobrados para la solvencia de las necesidades más urgentes. Por otro lado, los vínculos más lejanos incluyeron la inclusión en proyectos grandes y que no representaban necesariamente la generación de capital económico, pero que sí mitigaron de forma parcial el impacto de la pandemia y en los que se permitieron intercambios de capital simbólico, social y económico.

Para etapas posteriores de la pandemia, en donde se empezó a impulsar la reactivación, sobre todo para actividades consideradas productivas y esenciales fue posible notar un vacío de estos para el sector cultural y artístico en general. Esto me dio indicios para pensar cómo dentro del imaginario el arte y las culturas son considerados como banales lo que incide en la generalizada precarización de las condiciones económicas del sector.

En el caso de la AAP, pude notar que, además de este factor, también existen indicios que apuntan a que el sector informal que ejerce sus actividades en los espacios públicos del Centro Histórico es estigmatizado y se busca expulsarlo de los mismos debido a criterios de “ornato” casi desde sus inicios. Situación que, en la pandemia, se transformó en una cuestión sanitaria en donde se responsabilizó al mismo sobre el aumento en los contagios. Dentro de este marco, y considerando también la inexistencia de planes para su retorno en contraste con los planes para el fortalecimiento y regreso presencial del sector turístico, muestran nuevamente la posición de desventaja del sector dentro del campo de poder en el que se desarrolla.

En resumidas cuentas, la presente investigación pretende mostrar la existencia de un sistema económico en donde el sistema de valores asigna a la familia un peso muy fuerte a la hora de asignar capital económico para el consumo cultural. Pero, además, a nivel micro, y en medio de la pandemia, también muestra cómo la cercanía o lejanía de los vínculos entre los miembros de la AAP prioriza la asignación de capital económico a las relaciones cercanas o consideradas de tipo familiares.

Glosario

GAD: Gobierno Autónomo Descentralizado

GAD-DMQ: Gobierno Autónomo Descentralizado del Distrito Metropolitano de Quito

RUAC: Registro Único de Artistas y Gestores Culturales

Referencias

- Acinas, Patricia. 2007. "Información a la población en situaciones de emergencia y riesgo colectivo". *Psychosocial Intervention* 16 (3): 303-21.
- Arza, Camila. 2020. "Familias, cuidado y desigualdad". *Cuidados y mujeres en tiempos de COVID-19*, 179.
- Bejarano López, Julia. 2013. "Las claves del arte popular: Ticio Escobar". *Historia del Arte y poder. Pensar la historia del arte desde el sur*, 1-4.
- Bourdieu, Pierre. 1973. *Poder, derecho y clases sociales*. Segunda edición. España: Palimpsesto.
- . 1979. "Los tres estados del capital cultural". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 5: 5.
- . 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bran, Viviana. 2020. "Artistas callejeros, la odisea de sobrevivir en medio de una pandemia". *Reporte Indigo* (blog). 2020. <https://www.reporteindigo.com/piensa/artistas-callejeros-la-odisea-de-sobrevivir-en-medio-de-una-pandemia/>.
- Buj Buj, Antonio. 2020. "La ciudad y las epidemias. La COVID-19, el último desafío". *Crítica Urbana*, n.º 15 (noviembre): 5-8.
- Burling, Robbins. 1976. "Teorías de maximización y el estudio de la antropología económica". Editado por Maurice Godelier. *Antropología y economía.*, 101-23.
- Carrión, Fernando. 2020. "El Coronavirus es una enfermedad urbana". *Múltiples miradas para renovar una agenda urbana en crisis*, n.º 1: 192.
- Carrión, Fernando, y Paulina Cepeda. 2020. "La ciudad pospandemia: del urbanismo al "civitismo". *Desacatos*, n.º 65: 20.
- , eds. 2021. *Quito: la ciudad que se disuelve-COVID 19*. 1. ed. Colección Coronavirus y ciudad 1. Quito, Ecuador: FLACSO Ecuador : Polis-tic Urban Lab.
- Cerón, Armando. 2019. "Habitus, campo y capital. Lecciones teóricas y metodológicas de un sociólogo bearnés". *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, n.º 66: 310-20.
- Cobo, Gabriela. 2020. "El 73% de las pérdidas por la crisis se registran en Pichincha y Guayas". *Primicias* (blog). 2020. <https://www.primicias.ec/noticias/economia/perdidas-coronavirus-crisis-pichincha-guayas/>.
- Comité de Operaciones de Emergencia Nacional. 2020. *Informe de Situación COVID-19 Ecuador*. Serial 060. Ecuador. <https://www.gestionderiesgos.gob.ec/wp-content/uploads/2020/09/Informe-de-Situaci%C3%B3n-No060-Casos-Coronavirus-Ecuador-11092020.pdf>.
- Decreto presidencial No. 1017. Registro Oficial del 17 de marzo de 2020. https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/03/Decreto_presidencial_No_1017_17-Marzo-2020.pdf.
- Diario As*. 2020. "Feriados del 1 y 2 de noviembre en Quito: circulación vehicular, toque de queda y ley seca". AS.com, 31 de octubre de 2020. https://as.com/diarioas/2020/10/31/actualidad/1604182466_846531.html.
- Diario La Hora*. 2018. "Artistas piden tratar ordenanza sobre ocupación del espacio público". *Diario La Hora*. La Hora Noticias de Ecuador, sus provincias y el mundo, 21 de noviembre 2018. <https://www.lahora.com.ec/quito/noticia/1102168586/artistas-piden-tratar-ordenanza-sobre-ocupacion-del-espacio-publico->.

- El Comercio*. 2020. “Los controles no logran frenar la indisciplina en los espacios públicos del sur y centro de Quito”, 30 de julio de 2020.
<https://www.elcomercio.com/actualidad/quito/controles-indisciplina-espacios-publicos-quito.html>
- El Telégrafo*. 2018. “Proyecto de arte público se tomó la Plaza Foch”, 2 de septiembre de 2018.
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/arte-publico-plazafoch-quito>.
- . 2020. “La cultura también es una necesidad en tiempos de crisis”. *El Telégrafo*, 24 de abril de 2020, sec. Editoriales.
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/editoriales/1/cultural-crisis-covid19>.
- El Universo*. 2020a. “Juan Fernando Velasco, ministro de Cultura: 85 % de las actividades artísticas y culturales detenidas por la crisis sanitaria”. Entrevista, 25 de mayo 2020.
<https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2020/05/25/nota/7851624/juan-fernando-velasco-cultura-ecuador-pandemia-crisis/>.
- . 2020b. “Emerge 2020, el plan del ministro Juan Fernando Velasco para que resurja la cultura en Ecuador tras la pandemia”, 15 de junio de 2020.
<https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2020/06/14/nota/7872879/emerge-2020-plan-ministro-juan-fernando-velasco-que-resurja>.
- Entrevista a Clara Gonzaga, virtual, el 25 de mayo de 2021.
- Entrevista a Ismael Chaquinga, Plaza Grande, el 29 de abril de 2021.
- Entrevista a Juan Sánchez, virtual, el 20 de mayo de 2021.
- Entrevista a Marcelo Báez, Barrio La Tola, el 13 de marzo 2021.
- Entrevista a Marcelo Luje, virtual, el 5 de marzo de 2021.
- Entrevista a Vinicio Barco, virtual, el 20 de marzo de 2021.
- Escobar, Arturo. 1999. “The Invention of Development”. *Curren Story* 98: 382-87.
- Esteva, Gustavo. 1988. “Detener la ayuda y el desarrollo: una respuesta al hambre”. En *Carencia alimentaria: Una perspectiva antropológica*, 108-54. Barcelona: Serbal/UNESCO.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000081440>.
- Fernández, José Manuel Fernández. 2013. “Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu”. *Papers. Revista de Sociologia* 98 (1): 33-60. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v98n1.342>.
- Godelier, Maurice. 1967. “Objeto y método de la antropología económica”. *Ideas y Valores* 0 (27-29): 3-31.
- González, Mario, Dagmaris Martínez, y Jorge Gulín-González. 2020. “Vida entre economía y política en el contexto de la crisis del covid 19: Lecturas para América Latina y el Caribe”. *Economía Coyuntural* 5 (3): 51-98.
- Guamán, Gustavo. 2020. “La música callejera vuelve a las esquinas del Centro Histórico de Quito”. *El Extra*, 9 de octubre de 2020. <https://www.extra.ec/noticia/actualidad/musica-callejera-vuelve-esquinas-centro-historico-quito-1099.html>.
- Irene. 2021. “Honorarios Profesionales: conoce tus derechos laborales. - Factorial”. *Factorial Blog* (blog). 22 de abril de 2021. <https://factorial.mx/blog/honorarios-profesionales/>.
- Jiménez, Ana. 2016. “¿Qué es la economía moral?” La economía. *La Economía* (blog). 1 de diciembre de 2016. <https://laeconomia.com.mx/economia-moral/>.
- Joignant, Alfredo. 2012. “Habitús, campo y capital. Elementos para una teoría general del capital político”. *Revista Mexicana de Sociología*, 32.
- Kaplan, Steven. 1976. “La controversia formalistas-substantivistas de la antropología económica: reflexiones sobre sus amplias implicaciones”. En *Antropología y Economía*, editado por Maurice Godelier, 208-32. Barcelona: Anagrama.

- Kingman, Eduardo. 2014. “Los trajines callejeros: memoria y vida cotidiana, Quito, siglos XIX-XX”. En *Oficios y Trajines Callejeros*, de Blanca Muratorio y Eduardo Kingman Garcés, 1a. edición. Atrio. Quito, Ecuador: FLACSO, Sede Ecuador: Instituto Metropolitano de Patrimonio: Fundación Museos de la Ciudad.
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/54466.pdf>.
- Ley orgánica de ordenamiento territorial. Registro oficial del 30 de junio 2016.
<https://www.habitatyvivienda.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2016/08/Ley-Organica-de-Ordenamiento-Territorial-Uso-y-Gestion-de-Suelo1.pdf>.
- Lois Gonzáles, Rubén. 2020. “La ciudad y el urbanismo en tiempos de pandemia”. *Crítica Urbana*, n.º 15 (noviembre): 5-8.
- Malinowski, Bronislaw. 1976. “La economía primitiva de los Isleños de Trobriand”. En *Antropología y economía*, editado por Maurice Godelier, 87-100. Barcelona: Anagrama.
<http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/Malinowski.pdf>.
- Martínez, Ana Teresa. 2008. “Una indagación sociológica sobre el campo literario. Las Reglas del arte, según Pierre Bourdieu”. *Trabajo y Sociedad IX* (10): 12.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. 2017. “Estar en el RUAC es requisito para acceder a los Fondos Concursables”. Cultura y Patrimonio. 2017.
<https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/estar-en-el-ruac-es-requisito-para-acceder-a-los-fondos-concursables/>.
- Ministerio de Turismo. 2020. *Plan de Reactivación Turística*. https://www.turismo.gob.ec/wp-content/uploads/2021/05/Plan-Reactivacion-Turistica-Red_compressed.pdf.
https://www.turismo.gob.ec/wp-content/uploads/2021/05/Documentos%20para%20tratamiento/3/plan_emergente_para_la_reactivacion.pdf.
- OMS (Organización Mundial de la Salud). 2021. *Manejo clínico de la COVID-19*.
<https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/340629/WHO-2019-nCoV-clinical-2021.1-spa.pdf>.
- Ordenanza Metropolitana 014 del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Registro oficial del 13 de octubre 2020. <https://ojoalconcejo.org/wp-content/uploads/2020/11/ord-014-2020-met-internet.pdf>.
- Ordenanza Metropolitana 282 del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Registro Oficial del 10 de septiembre 2012.
https://www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/ordenanzas/ORDENANZAS%20MUNICIPALES%202012/ORDM-0282%20%20%20ACERAS,%20FACHADAS%20Y%20CERRAMIENTOS-MANTENIMIENTO.pdf
- Oroquieta, Javier DeFelipe. 2014. *El jardín de la neurología: Sobre lo bello, el arte y el cerebro*. Boletín Oficial del Estado.
- Peralta, Claudina. 2009. “Etnografía y métodos etnográficos”. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades* 1: 33-52.
- Plan Emergente para la Reactivación del Sector Turístico del Distrito Metropolitano de Quito. Registro oficial del 06 de agosto de 2020.
https://www7.quito.gob.ec/mdmq_Ordenanzas/Administraci%C3%B3n%202019-2023/Comisiones%20del%20Concejo%20Metropolitano/Turismo%20y%20Fiestas/2021/2021-04-
- Plan V*. 2020. “El dramático impacto de la pandemia en el Centro Histórico de Quito”, 8 de septiembre 2020. <https://www.planv.com.ec/historias/urbano/el-dramatico-impacto-la-pandemia-el-centro-historico-quito>.

- Polanyi, Karl. 1976. “El sistema económico como proceso institucionalizado”. En *Antropología y Economía*, editado por Maurice Godelier, 155-78. Barcelona: Anagrama.
- Ponce, Juan. 2020. “Coronavirus en Ecuador: “Hay que declarar al sector artístico en emergencia”. *Diario expreso*, 26 de abril 2020. <https://www.expreso.ec/guayaquil/hay-declarar-sector-artistico-emergencia-10100.html>.
- Propuesta de ordenanza municipal reguladora del uso del espacio público para la expresión de las artes así como para difusión de información cultural. Sin registro oficial. http://www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/Comisiones%20del%20Concejo/Educaci%C3%B3n%20y%20Cultura/2018/2018-01-22/2.%20TINKU.PDF.
- Quito Informa*. 2019. “Se institucionalizan los paseos culturales en el Centro Histórico”. Quito Informa, 20 de mayo de 2019. <http://www.quitoinforma.gob.ec/2019/05/20/se-institucionalizan-paseos-culturales-en-el-centro-historico/>.
- . 2020. “Inician los operativos de control del espacio público ante el COVID-19 en Quito”, 17 de marzo de 2020. <http://www.quitoinforma.gob.ec/2020/03/17/inician-los-operativos-de-control-del-espacio-publico-ante-el-covid-19-en-quito/>.
- Redacción Primicias*. 2020. “Quito retira a 2.000 vendedores por incumplir disposiciones de emergencia”, 2020. <https://www.primicias.ec/noticias/sociedad/quito-retira-a-2-000-vendedores-por-incumplir-disposiciones-de-emergencia/>.
- Regalado, Fabián. 2021. “Cambios post COVID-19 en el sector del mercado San Roque: comercialización y sobrevivencia”. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/8285>.
- Resolución No. A-035 del Distrito Metropolitano de Quito. Registro oficial del 29 de julio 2021. http://www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/Administraci%C3%B3n%202019-2023/Resoluciones%20de%20Alcald%C3%ADa/2020/RA-035-2020.pdf.
- Secretaría General de Comunicación. 2020. “El presidente Lenín Moreno decreta Estado de Excepción para evitar la propagación del COVID-19 – Secretaría General de Comunicación de la Presidencia”. Secretaría General de Comunicación de la Presidencia. 2020. <https://www.comunicacion.gob.ec/el-presidente-lenin-moreno-decreta-estado-de-excepcion-para-evitar-la-propagacion-del-covid-19/>.
- Soto, Laura. 2017. “Como paja de páramo. Arte, identidad y poder en las comunidades andinas de Tigua (Ecuador)”. España: Universitat de Lleida.
- Sourtech. 2022. “YouTube lanza una nueva herramienta para ganar dinero: cómo es y cuánta plata se puede ganar”. *Forbes Ecuador*. 2022. <https://www.forbes.com.ec/innovacion/youtube-lanza-una-nueva-herramienta-ganar-dinero-como-cuanta-plata-puede-ganar-n15352>.
- Tapia, Maricarmen. 2020. “Coronavirus: Repensar el modelo urbano y territorial”. *Crítica Urbana* III (15): 3-5.
- Thompson, Edward P. 1974. “La economía “moral” de la multitud en la Inglaterra del siglo XVIII”. *Revista de Occidente*, n.º 133: 54-125.
- Torrent- Sellens, Joan. 2016. “La economía del conocimiento y el conocimiento de la economía”. *Oikonomics. Revista de economía, empresa y sociedad*, n.º 5: 26-32.
- Torres, Víctor Hugo. 2016. “Luchas sociales en la configuración del Distrito Metropolitano de Quito entre 1992-2010”. *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, n.º 24: 63-82.
- Universidad de las Artes. 2020. “Termómetro cultural: primer producto del Observatorio de Políticas Culturales”. *V Encuentro Internacional de Investigación en Artes* (blog). 23 de julio de 2020. <http://www.uartes.edu.ec/sitio/encuentroilia/termometro-cultural-primer-producto-del-observatorio/>.

- Vásconez, Lucía. 2020. “Quito proyecta su reactivación turística tras el duro golpe de la pandemia”. *El Comercio*. 2020. <https://www.elcomercio.com/actualidad/quito/quito-proyecto-reactivacion-turistica-pandemia.html>.
- Veltmeyer, Henry. 2010. “Una sinopsis de la idea de desarrollo”. *Migración y Desarrollo* 14: 9-34.
- Verdesoto, Irina. 2012. “Espacios y memoria del teatro de la calle en Quito: disputa actual por el uso del espacio público.” Tesis para Maestría en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/9449>.
- . 2013. “Gestión del espacio público para la cultura”. En *Culturas y política cultural en el DMQ: una colección de ensayos*, editado por Instituto de la Ciudad, Christian Arteaga. Quito: Distrito Metropolitano. http://biblioteca.clacso.edu.ar/Ecuador/icq/20170621033945/pdf_744.pdf.
- Vessuri, Hebe. 2018. “La observación participante en Tucumán, 1972”. En *Trabajo de Campo en América Latina. Experiencias etnográficas regionales en etnografía*, editado por Rosana Gúber, Cornelia Eckert, Myriam Jimeno, y Esteban Krotz, 559-78. Buenos Aires: SB Editorial.
- WordPress. 2020. “Promoción Cultural y su incidencia en la participación ciudadana en el Ecuador, en tiempo de crisis.” *Periodismo y opinión* (blog). 2020. <https://opinionyperiodismo1998.wordpress.com/2020/09/18/promocion-cultural-y-su-incidencia-en-la-participacion-ciudadana-en-el-ecuador-en-tiempo-de-crisis/>.
- Yudice, George. 2002. “El recurso de la cultura”. *JOUR*, enero. <https://www.researchgate.net/publication/48078079>.
- Yun-Casalilla, Bartolome. 2005. “Economía Moral Y Gestión Aristocrática En Tiempos Del Quijote”. *Revista de Historia Económica - Journal of Iberian and Latin American Economic History* 23 (marzo). <https://doi.org/10.1017/S0212610900012234>.