

A mi Madre, mujer que admiro y amo profundamente

A mi Papá, por su cariño e incesante y sano hostigamiento para terminar esto

A la Abuela, que disfrute su estancia en el infinito. Ojalá que, de alguna manera, pueda leer este documento.

A la Babe

Al Vicente

Al Chelo

A Marianito

Al Ig

A Marisol Facuse, por su gran ayuda y excelente disposición a guiar la tesis.

A los y las artistas que contribuyeron con su tiempo y palabras a esta investigación.

Índice

Resumen.....	4
Palabras clave.....	4
Introducción	5
Antecedentes	12
Objetivo General.....	22
Objetivos Específicos.....	22
Hipótesis de trabajo	22
Marco Teórico	24
Sobre la categoría “trabajo”	25
El trabajo en relación al arte	32
Representaciones sociales	40
Marco Metodológico.....	45
Análisis y resultados	49
Condiciones laborales	49
Jornada laboral	50
Multiactividad o puriempleo	52
Pluriempleo fuera de las artes escénicas.....	55
Estabilidad en los ingresos	56
Sobre la existencia de contrato en el trabajo artístico.....	59
Vínculo FONASA/ISAPRE y Administración de Fondo de Pensiones.....	62
Especificidades y Singularidades del Trabajo Artístico.....	65
Sensibilidad como motor de trabajo y eje creativo.....	65
Creatividad como rasgo esencial del trabajo escénico	69
El cuerpo como insumo de trabajo	71
La obra: parte culmine del trabajo	74
Trabajo esporádico y flexible	77
Sobre la existencia de trabajos no remunerados	79
Retribución atípica.....	81
Trabajo inestable	83
Representaciones del trabajo.....	84

Identidad sobre una diferencia	85
Sobre la imagen de las artes escénicas como trabajo	90
No valorado económicamente.....	97
Las <virtudes> del trabajo artístico.....	102
Conclusiones.....	110
Bibliografía.....	113

Resumen

La presente investigación se centra en la relación entre arte y trabajo. En particular se muestra que las artes son actividades más complejas que un pasatiempos, que crecientemente se establecen como un trabajo, con sus particularidades y especificidades como cualquier otro. Se estudiará esta relación teniendo como eje principal a los artistas escénicos (teatro, danza y circo) para explorar las características en las que se emplean y sus representaciones del arte *como* trabajo. Se sostiene que las artes no se alejan de los altos grados de flexibilidad e informalidad laboral en América Latina, además se pondrá en discusión la concepción de *trabajo* de los artistas escénicos para dar cuenta si para los mismos su actividad es considerada como tal. Para ello se han hecho entrevistas en profundidad a actores/as, bailarines/as y artistas de circo.

Palabras clave

Arte, trabajo, artista, empleo, flexibilidad, multiempleo, precariedad, trabajo artístico.

Introducción

En 1776 Adam Smith en su libro *La riqueza de las naciones*, señalaba que la riqueza depende fundamentalmente en la capacidad cantidad y calidad de los factores productivos de la economía para realizar una óptima división del trabajo. Básicamente el sector y producción industrial era el sector primordial de generación de valor o crecimiento económico. Junto con ello, el autor señala que el sector artístico y cultural es improductivo, es decir, que no genera valor alguno puesto que estas actividades desaparecían al momento de su ejecución y por ende su valor no llegaba más allá de lo que potencialmente produciría en el espectador mientras dura la presentación, lo que no puede ser medido en términos monetarios. En ese tiempo el financiamiento provenía principalmente de mecenazgo o autogestión (Smith en Alfaro, 2008).

Los tiempos han cambiado. Para el día de hoy, el concepto de arte comienza a involucrarse cada vez más con la economía. Los artistas ya no dependen de mecenas, sino que los artistas son sujetos que ingresan a carreras universitarias luego de dar pruebas de selección, proceso requerido para ingresar a cualquier carrera universitaria; hoy en día el proceso de transformación desde una economía industrial hacia una economía global del conocimiento es clave para entender de qué manera y por qué la cultura y las artes comienzan, progresivamente a posicionarse y a tener voz en las ciencias económicas (CNCA, 2014).

Esto ocurriría en la medida en que se entiende que, además del valor simbólico y relacionado a representaciones sociales, las actividades artísticas y culturales: *“poseen también un valor económico cuantificable, y sumado a lo anterior, se valida el reconocimiento de que el estímulo de las industrias creativas está ineludiblemente ligado a mejoras en el nivel de desarrollo del territorio intervenido”* (CNCA, 2014:16).

De esta manera se entiende que gradualmente la cultura y las artes dejan de ser un *hobby* para integrarse formalmente a la economía, por lo que llegan a ser un trabajo productivo que genera valor económico, lo que muchas veces ha sido contrapuesto,

en particular la problemática relación entre arte y trabajo –o arte y economía- que ha sido históricamente una relación problemática e invisibilizada, como dos polos opuestos que difícilmente convergen: por un lado el arte relacionado a la subjetividad y a lo sensible, por otro el trabajo relacionado a lo concreto y palpable.

Teniendo en cuenta que ya en el siglo XX e inicios del XXI las manifestaciones artísticas proliferan y se enraízan como actividad ocupacional, es decir, los individuos dedican su vida y sus tiempos a actividades artísticas como *medio de vida*, como actividad retribuida, lo que sería la dimensión material del arte como trabajo, hay otra dimensión relevante en esta relación arte y trabajo: la dimensión subjetiva del arte como trabajo. Una manera de entender esta relación es mediante la noción de representaciones sociales. Entender la representación del trabajo en los artistas permite dar cuenta de lo que para ellos significa que su actividad sea un trabajo (¿Cómo cualquier otro trabajo? O ¿Un trabajo distinto?), una ocupación y actividad remunerada con particularidades que hacen que sea único y que posiblemente se diferencie de los llamados “trabajos tradicionales”. De esta manera la representación del arte como trabajo ayuda a situarse en la subjetividad de los individuos para dar señales desde su propio contexto y vivencias sobre las características esenciales del arte ya no como actividad de ocio sino que como un trabajo.

¿Por qué estudiar la actividad artística desde el trabajo? Desde el nacimiento de las ciencias sociales y en particular de la sociología, el concepto de trabajo ha sido central en la manera de abordar y entender la sociedad.

Si entendemos el trabajo desde una concepción objetivista, éste es considerado como la actividad que transforma conscientemente tanto la naturaleza como al hombre mismo. Sería el medio de creación de riqueza material o inmaterial y de circularla (de la Garza, 2001)

Se plantea que el trabajo es una actividad que tiene componentes tanto objetivos pero que además contiene distintas valoraciones sociales. El trabajo como actividad tiene componentes objetivos y subjetivos. Como señala Karl Marx, el trabajo

humano a diferencia del trabajo animal existe dos veces: uno idealmente como proyecto en la mente del que trabaja y otro como actividad concreta (Marx, en De La Garza, 2001). De La Garza señala que el trabajo siempre es una actividad objetiva-subjetiva, es decir, no puede reducirse solamente a operaciones físicas ya que siempre incluye subjetividad en diferentes formas.

En la actualidad, tomando en cuenta la predominancia y ascenso del neoliberalismo –desde los años setenta a la fecha- el trabajo y las principales interrogantes en torno a éste son particularidades del periodo. El concepto clave es la flexibilidad laboral, de la entrada y salida de trabajadores de su lugar de trabajo, del salario, de las formas de resolución de disputas, de la seguridad social, de la previsión y de las leyes laborales.

Existen múltiples teorías para dar cuenta del trabajo en la actualidad; algunas tratan de subordinar el trabajo al mercado, otras buscan un nuevo acuerdo entre capital y trabajo a través de la flexibilización, otras teorías posmodernas que plantean derechamente el fin del trabajo como concepto relevante y central para entender la sociedad. Enrique De La Garza (2001) plantea que en el mundo empírico, fuera de las teorías que intentan interpretar y darle sentido a la realidad social, lo que queda mayoritariamente en el mundo capitalista es una mayoría asalariada, aunque con extensión cada vez mayor y más importante de trabajo desregulado y por cuenta propia. En este plano la flexibilidad del trabajo surge como una respuesta para mejorar las condiciones de trabajo, pero ciertamente ha sido positiva sólo para una minoría, pues para la mayoría se ha traducido en una pérdida de seguridades, en incertidumbre y reducción tanto de salario como de prestaciones, es decir, en informalidad y precarización laboral.

La característica flexible del trabajo en la actualidad lleva a preguntarse si también es un rasgo del trabajo artístico, si su constitución como actividad ocupacional está marcada por esta flexibilidad laboral o se constituye bajo lógicas que escapan a las tendencias actuales del trabajo.

Junto con la creciente flexibilidad en los mercados de trabajo entonces, existe también en América Latina un incremento de la informalidad laboral. Victor Tokman

(2005) señala que entre los años 1990 y 2003, de cada 10 nuevas personas ocupadas, 6 trabajaban en el sector informal. La informalidad laboral en muchos casos significa desempeñarse en un empleo precario. Las cifras muestran que, aproximadamente, 5 de cada 10 nuevos asalariados tienen acceso a los servicios de seguridad social y sólo 2 de cada 10 trabajadores en el sector informal contaban con esta cobertura en el año 2003 (Tokman, 2005).

De esta manera se configura un panorama laboral de creciente flexibilidad e informalidad lo que se traduce en la emergencia de empleos precarios, en este sentido, la precariedad de la actividad se torna central en las ciencias sociales. De La Garza le otorga centralidad a la precariedad del empleo, llegando a establecer de que la crisis del trabajo en América Latina es distinta que la crisis en los países desarrollados, puesto que en nuestro continente la supuesta crisis del trabajo está más relacionada al desempleo, a la baja de los salarios reales, a la creciente emergencia de los trabajos informales, la flexibilidad y la precarización laboral más que la desvinculación de la centralidad del trabajo en la cotidianeidad y en la estructuración de categorías sociales (De La Garza, 2001).

En definitiva, En América Latina creció notablemente la economía no estructurada, principalmente por el crecimiento de las ocupaciones por cuenta propia –forma por antonomasia del trabajo informal-, aumentó el empleo en microestablecimientos y esas ocupaciones funcionan generalmente en condiciones de trabajo precarias, salarios reducidos y sin seguridad en el empleo. Un llamado de la presente investigación es dar cuenta si estas características señaladas son también constitutivas del trabajo artístico y en particular en las artes escénicas

Sin dejar la categoría de trabajo a un lado, lo que interesa no es a grandes rasgos el empleo informal o el aumento desmedido de la flexibilidad laboral en sus líneas generales; se investigará si estas tendencias en el trabajo también las vive- y de manera, quizá, más violenta- el artista trabajador. Es decir, las transformaciones que a nivel general ha vivenciado el trabajo, el aumento de la flexibilidad, informalidad, desregulación y el aumento de trabajos por cuenta propia son características que también inciden en la configuración de las artes escénicas como

trabajo. Por tanto, la centralidad de la presente investigación es dar cuenta del vínculo entre trabajo y sociología de las artes para dar cuenta de las artes *como* trabajo.

Es de interés la relación estrecha que nace entre las artes en su dimensión de trabajo: ¿existe oposición entre arte y trabajo? ¿Es para los artistas su actividad entendida como un trabajo? ¿O se relaciona más a un estilo de vida? ¿Qué particularidades tiene? ¿Qué especificidad tiene el trabajo artístico, que podría diferenciarse de un trabajo no-artístico o un trabajo tradicional? ¿Las transformaciones en el trabajo anteriormente señaladas también tienen cabida en las artes escénicas? Estas interrogantes guían la presente investigación, que a su vez intenta responder mediante el estudio y análisis de conversaciones con artistas escénicos.

La sociología del arte como disciplina tampoco es fácil de delimitar. Natalie Heinich (2002) señala que los criterios para delimitar sus fronteras son especialmente fluctuantes, de manera que no es fácil ponerse de acuerdo sobre qué le pertenece a la sociología del arte y qué no. Es difícil señalar qué estudia la sociología del arte a secas, ya que está muy próxima a las disciplinas que tradicionalmente se han encargado del estudio de las artes (historia del arte, crítica, estética) y también a las ciencias sociales en general.

Se abre la interrogante sobre cómo construir un enfoque específicamente sociológico cuando nos enfrentamos a un campo – como las artes- que ya cuenta con una atribución especial de importancia dada por incontables trabajos y cargada de valoraciones.

Heinich da cuenta de este cruce entre sociología y arte como un verdadero desafío para la sociología, principalmente por su dificultad para definir qué es y qué no es sociología del arte.

Básicamente si la sociología del arte tiene como misión el estudio y la comprensión de fenómenos y experiencias artísticas, esto tiene como consecuencia una

invitación a la sociología a reflexionar sobre su propia definición y por ende sus propios límites (Heinich, 2002).

En los albores de la disciplina, los que al comienzo se declaran o se reconocen como sociólogos del arte no surgen de la sociología, sino que surge de la inquietud de especialistas en estética e historia del arte preocupados por producir una ruptura manifiesta en el binomio artista/obra introduciendo nada más que la sociedad, lo que abre un gran espectro de temáticas a estudiar teniendo en cuenta la relación artista-obra-sociedad. El interés entre arte y sociedad por tanto es el momento fundador de la sociología del arte.

Nathalie Heinich (2002) da cuenta de una “segunda generación” de estudios que relacionan arte y sociedad. Esta segunda generación se desarrolla a partir de los años cincuenta y se interesa sobre todo por el arte *en la sociedad*, por su contexto – económico, social, cultural, institucional- de producción y de recepción de las obras. Justamente es el arte *en la sociedad* la postura que problematiza sobre las condiciones del arte en un contexto determinado. Naturalmente hace 50 años las condiciones de los trabajadores del arte era distinta a la de hoy, hoy en día se inscribe en el apogeo del proyecto neoliberal, que predomina en las economías de una buena parte del planeta.

Para la socióloga, y nos tomamos de sus palabras para la presente investigación, la cuestión principal es sacar a la sociología del arte del campo de las disciplinas artísticas, para enfrentarla a las problemáticas y métodos propios de la sociología, puesto que hoy en día ocupa un lugar marginal principalmente porque se confunde y se trata de equiparar y competir con disciplinas intrínsecamente artísticas como la estética o la historia del arte. En este sentido, la investigación empírica –a través de la estadística, entrevistas, observación o el análisis pragmático de las situaciones- constituye al respecto una condición mínima de esta autonomía de la disciplina (Heinich, 2002)

Ahora, entendiendo la centralidad del trabajo en las ciencias sociales, y siendo una esfera esencial para comprender lo social, sumándole a esto el estudio del arte *en*

la sociedad, es que se configura la inquietud principal de la presente investigación que consta de las condiciones laborales y las representaciones del trabajo en artistas escénicos.

Las artes escénicas no se alejan de las tendencias actuales en la problemática del trabajo; la creciente informalidad del empleo, la flexibilidad laboral y la precarización de los trabajos, no se ciñe solo a un área escueta de empleos sino que también a las artes. Además se problematizará sobre la condición de empleo de las artes y si efectivamente para los artistas su actividad es un trabajo como cualquier otro –o no–, si cuenta con particularidades y especificidades que lo hacen único o es un trabajo completamente similar a otros, ello gracias a la noción y estudio de representaciones sociales.

De esta manera, en las artes escénicas se concentran problemáticas actuales, problemáticas sociales y en particular del trabajo, que si bien su punto de partida es el empleo, coloniza la *vida* de quien ejerce el trabajo. Por tanto, lo que interesa no es la dimensión “interna” del arte, centrado en las obras, en la estética o en la composición, sino que interesa el contexto en que las artes escénicas están inmersas, entendiendo que son un empleo para los artistas, son un medio por el cual subsistir y *ganarse la vida*, con particularidades y especificidades tanto en condiciones laborales como en el modo de representación de este empleo.

Antecedentes

Diversos autores han enfocado desde una mirada sociológica o desde las ciencias sociales en general el estudio del arte y su diálogo con la sociedad. En particular se ha estudiado la relación entre arte y trabajo, que es la relación en que en la presente investigación se interesa.

Llama la atención el número escaso de investigaciones o estudios que relacionan el arte y el trabajo. Son dos dimensiones que no suelen ser investigadas en conjunto lo que dificulta y obstaculiza tener un amplio espectro de estudios como antecedentes de investigación. En el siguiente apartado se señalan los principales resultados/conceptos que nos ayudan a entender de una manera más completa los ejes que interesa abordar.

La relación arte y trabajo es bien trabajada por Julieta Infantino (2011), quien investiga desde una mirada sociológica el vínculo existente entre artistas circenses callejeros y su actividad como una práctica laboral. La autora se propone discutir la idea de oposición entre arte y trabajo recorriendo los espacios de inserción laboral de artistas circenses, como también las estrategias de su trabajo y los sentidos que los artistas le entregan al mismo.

La autora señala que la dimensión laboral de las prácticas artísticas ha sido desatendida, puesto que, si bien existe una alta correlación entre cultura, economía y política, persiste un imaginario en que el arte no se relaciona en modo alguno con la dimensión económica, puesto que éste es el “encargado” de buscar la “belleza”, “autenticidad” o “verdad” que serían contrarios a los ejes de la esfera económica, tradicionalmente relacionados a la búsqueda de ganancia o a un ilimitado instrumentalismo. Esta situación *“ha llevado por mucho tiempo a invisibilizar las dimensiones laborales de las prácticas artísticas asentando representaciones sociales dicotómicas acerca del arte y el trabajo”* (Infantino, 2011: 142).

Infantino da cuenta que desde la propia perspectiva de los artistas investigados, los trabajadores del arte identifican su situación laboral como autónoma, informal y

autogestionada, todos estos conceptos que se alejan de la concepción clásica de trabajo.

Si bien ha sido una relación en gran medida desatendida e históricamente invisibilizada, también es una relación que se hace cada vez más clara y más latente. Es así que emerge el concepto de “Industrias Culturales y Creativas”, concepto que alude a sectores de actividad organizada que tienen como objetivo la producción o reproducción, la promoción, difusión y/o comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial (UNESCO, en CNCA 2014)

Existe una gran diversidad de disciplinas que forman parte de estas industrias culturales y creativas. Se destaca, como señala el Mapeo de Industrias Creativas del CNCA (2014), existen unas más “centrales” que otras. Es decir, existe un núcleo central de disciplinas y otros sectores que se encuentran en la “periferia” de ese núcleo. De esta manera, en el centro se encuentra la literatura, la música, las artes visuales y la que será el centro de la presente investigación: las artes escénicas.

Para el Mapeo de Industrias Creativas (CNCA, 2014), se entiende dicho tipo de industria de una manera diversa, no se centra en un núcleo exclusivo de artes. Además de que se centra en la categoría de contribuyente y en particular de empresas, para ello realiza la caracterización económica del sector creativo principalmente teniendo como fuente al Servicio de Impuestos Internos y la Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional, que en términos concretos es incluir a trabajadores donde exista pago de IVA o haber iniciado actividades de primera categoría, de esta manera no incluye de manera extensiva en su análisis central a trabajadores que no declaren o no estén formalizados en el SII, como trabajadores del arte que trabajen de manera informal o independiente (por fuera del sistema de impuestos). Así es que, si un trabajador entrega boleta de honorarios por un servicio entregado, al no ser un contribuyente de primera categoría no se incluye en el análisis central del estudio.

De igual manera existen datos que nos permiten tener una visión sobre la situación económica y laboral de trabajadores de la cultura

Para el Mapeo de Industrias Creativas (CNCA, 2014), este concepto de industria es diverso (incluyendo distintas disciplinas) pero en un contexto de empresa. Si bien el núcleo central es la literatura, música, artes visuales y artes escénicas, se contempla también otro tipo de disciplinas como el diseño, medios informáticos, artesanía, arquitectura, diseño, fotografía, editorial y audiovisual.

Siguiendo la línea de la dimensión laboral del arte, Pierre-Michel Menger, da cuenta que las carreras artísticas se caracterizan porque tienden crecientemente al empleo por cuenta propia, una de las características es que los ingresos no se condicen con el esfuerzo invertido, son trabajos intermitentes e inestables a lo largo de la trayectoria profesional activa (Menger en De La Fuente, 2011).

De esta manera vislumbran tendencias, características y especificidades del trabajo en su dimensión artística. Si bien lo expresado con Menger da cuenta de una característica general del trabajo artístico se puede acotar y relacionar al área que interesa en la presente investigación, y dar cuenta de la inestabilidad del trabajo artístico en trabajadores de las artes escénicas en Chile.

Como se señaló, en Chile la empleabilidad y situación laboral de artistas no es un tema muy estudiado. Uno de los estudios más completos sobre esta temática es “El Escenario del Trabajador Cultural en Chile” del proyecto TRAMA del año 2014. En este estudio se hace un diagnóstico de la situación de los trabajadores de la cultura en Chile, integrando a las Artes Visuales, Artes Escénicas, Literatura, Música y Audiovisual. En este estudio se investiga tanto a artistas como a intermediarios de la cultura y técnicos culturales.

Como fue mencionado, en nuestro país no existe una variedad de investigaciones sobre Artes y Trabajo, por lo que el estudio del proyecto TRAMA será un gran insumo para caracterizar y dar luces sobre las principales problemáticas y condiciones actuales de los trabajadores del arte.

Si bien las características del trabajo artístico que señala Pierre Michel Menger evidencian la realidad europea, están en relación directa con el diagnóstico realizado por TRAMA, el cual da cuenta que el 56,6% de los trabajadores de la cultura se clasifica como trabajador independiente o por cuenta propia, le siguen –

en una proporción bastante menor- los asalariados del sector privado (19,7%) luego siguen asalariados del sector público (14,1%) para terminar y en cantidad minoritaria los clasificados como empleadores (2,4%). A su vez, los trabajadores que se han clasificado como desocupados o cesantes alcanzan un 7,2%.

Este porcentaje mayoritario de trabajadores de la cultura que se desempeña como trabajador independiente o por cuenta propia esconde tras de sí una red compleja de relaciones laborales, de relaciones contractuales, jornadas de trabajo y de dependencia directa o indirecta a empleadores. Esto da cuenta de una especificidad del trabajo artístico, que a nuestro parecer es el rasgo esencial que caracteriza el trabajo de los artistas.

Este carácter de trabajo por cuenta propia también es diagnosticado en el Mapeo de Industrias Culturales, el cual da cuenta de la estructura del empleo creativo, donde se consta de un 36% de trabajadores por cuenta propia, lo que es mayor al nivel nacional de este tipo de trabajadores, contando con un 20%. A su vez, se señala que a nivel nacional un 5% de los trabajadores declara trabajar bajo el concepto de boletas de servicio, mientras que para el sector cultural alcanzaría un 13%.

Para el 2011, la suma de trabajadores por cuenta propia sin ningún tipo de boleta de servicios o factura y empleados sin contrato llegaría a 130.249 personas, lo que da cuenta de un 32% de informalidad pura en el sector. Por tanto, hay una relación entre ser un trabajador independiente o por cuenta propia y el grado de informalidad del trabajo, informalidad tanto contractual como de las horas de la jornada laboral. En definitiva, se señala que gran parte de los componentes de esta industria creativa funciona rayando en la informalidad y principalmente gracias a la motivación de sus cultores.

Si se compara la cifra de desocupados o cesantes en el ámbito de la cultura se nota que es mayor al porcentaje nacional, que cuenta con un 6,3% en el trimestre de marzo, abril y mayo de 2014.

Por otro lado, tal como señala el estudio del proyecto TRAMA, es evidente una menor estabilidad laboral del trabajador de la cultura ya que en términos nacionales un 65% de la fuerza laboral es dependiente, mientras que la cifra de dependiente en el área artístico cultural alcanza un 33,8%. Si se observan las artes escénicas se evidencia que es de las áreas que cuentan con una mayor cantidad de trabajadores independientes, alcanzando un 61,3%. Claramente el hecho de ser un trabajador por cuenta propia o trabajador independiente le imprime un sello de informalidad y precariedad al trabajo y más aún si este trabajo es del área artística, al ser un trabajo que no produce un valor material concreto, un producto que no es obtenido luego de una relación de intercambio mercantil.

Estas características del trabajo se notan también en una importante inestabilidad ya que revisando las cifras los artistas sin contrato o con contratos a honorarios llegan al 88,3% del total de encuestados por el proyecto TRAMA. Sólo un 11,7% cuenta con un contrato estable, lo que da luces sobre la situación laboral de los trabajadores de la cultura en Chile.

Tomando en cuenta la situación contractual de los artistas escénicos encuestados, el 43,4% no cuenta con ningún tipo de contrato, un 31,4% entrega boletas por su servicio. Por otro lado, sólo un 9,9% de ellos cuenta con contrato a plazo fijo y un 15,3% con contrato indefinido (TRAMA, 2014).

El estudio ya mencionado y el Mapeo de Industrias Culturales es un buen rastreo para tener noción de las condiciones generales de los trabajadores de la cultura y en particular de las artes escénicas.

Ahora, la presente investigación se centra en las artes escénicas, las se subdividen en tres artes en particular: Circo, Danza y Teatro (CNCA, 2014). De esta manera, las condiciones laborales de estas tres artes que conforman las artes escénicas son muy similares entre sí.

En general, las condiciones laborales del sector son precarias, además de ser altamente informales, lo que se expresa en la ausencia de contratos de trabajo, inestabilidad de ingresos y ausencia de seguridad social. El pluriempleo es una de

las características principales del trabajo artístico, es frecuente especialmente en el ámbito de la docencia en diferentes centros educacionales para así llegar a tener los ingresos equivalentes a un sueldo mensual (CNCA, 2014).

En el teatro el salario que se obtiene por trabajar en una obra o puesta escena es bastante bajo y temporal, lo que obliga a conseguir otras fuentes de ingreso, lo que podría devenir en un pluriempleo, muy característico del trabajo artístico.

Las condiciones laborales de la danza dependen del subsector en que se trabaje. Los elencos de ballet clásico son el subsector más estable dentro de la danza. En dicho subsector existe una formalidad laboral y al mismo tiempo mayor estabilidad. Por otro lado, los artistas de compañías independientes mantienen condiciones laborales acordes a su estacionalidad laboral, por tanto no gozan de estabilidad y en la mayoría de los casos no cuentan con contratos de trabajo, operando con la distribución porcentual de los ingresos en la presentación de sus obras.

En todos los casos, en la danza existe una gran exigencia laboral que significa muchas horas de trabajo continuo para la creación y preparación de las obras. El caso más preocupante, que no es ajeno a la escena, es en la producción independiente en la que no existe cobertura integral y universal de protección laboral ni salud ocupacional.

En el caso del circo, las condiciones no se alejan a las otras dos disciplinas (teatro y danza). Si bien en las tres disciplinas existe una gran dependencia y cuidado del cuerpo para su trabajo, en el circo cobra mayor relevancia la cobertura en salud. Las creaciones circenses tienen un mayor nivel de riesgo y peligro para la integridad física del artista-trabajador, lo que hace que los accidentes sean algo relativamente “frecuente” siendo un foco de preocupación para los trabajadores de esta disciplina. Si bien es más frecuente en los actos circenses por su nivel de destreza, el cuidado del cuerpo es también un tópico importante tanto en la danza como en el teatro.

La vertiente contemporánea del circo genera condiciones laborales más informales que el circo tradicional, que no necesariamente se corresponden a un déficit de profesionalización sino que al contexto en que surge este tipo de corriente: en los espacios públicos, la producción colaborativa y la gratuidad de los espectáculos.

La situación del circo es claramente la más precaria. El 64% de los empleados del circo tradicional declara trabajar solo bajo acuerdo de palabra con sus contratantes. Por otro lado, la danza tendría mayor formalidad –siempre en un contexto de gran informalidad- ya que según el Catastro de la Danza un 26% de los trabajadores de la danza derechamente no tiene contrato, mientras que un 45% de ellos cuenta con contrato de honorarios. Con porcentajes menores se encuentran los que cuentan con contrato indefinido (17%) y plazo fijo (9%) (CNCA, 2014).

Otro punto de importancia que da cuenta de la situación que viven los artistas es que al contar con condiciones informales y precarias de trabajo se ven obligados a realizar otro tipo de actividades para su sustento. En este sentido, no es extraño que en cierta medida combinen su actividad artística con otros trabajos no relacionados al ámbito artístico. Sin embargo un 70,2% de los artistas y trabajadores de la cultura investigados por TRAMA dedican la totalidad o gran parte de su tiempo a actividades del rubro.

Como se ha señalado, el proyecto TRAMA y su investigación sobre el escenario del trabajador cultural chileno es prácticamente el estudio más acabado sobre la situación económica y laboral de trabajadores de la cultura, además realiza un análisis pormenorizado de cada eje en función de cada disciplina. De esta manera, en el ámbito de la diversificación de actividades por cada disciplina, se señala que en el caso de las artes escénicas un 51,4% se dedica exclusivamente a la actividad artística/cultural. Es decir, prácticamente la mitad de los individuos que egresan de la carrera de danza y teatro o de los individuos que se dedican al circo efectivamente trabajan en un empleo en relación a ello de manera exclusiva. Por otro lado, un 23,1% dedica algún tiempo minoritario a actividades no artísticas (sin especificar qué tipo de actividades caben en esta categoría), un 17,5% dedica la

mitad del tiempo a actividades no artísticas y por último un 8% dedica su mayor parte del tiempo en actividades que no se relacionan al arte y la cultura.

Sobre la relación entre actividad cultural e ingresos también las cifras son sugerentes:

“Se observa que algo menos de la mitad de los trabajadores de la cultura obtiene más del 80% de sus ingresos de su actividad artística. En el polo opuesto, el 29,2% de los trabajadores recibe menos del 20% de sus ingresos de su trabajo cultural. En este sentido, existe una gran diversidad en la situación que enfrenta cada trabajador y las estrategias que debe poner en práctica para sustentarse económicamente, primando la diversificación de fuentes de ingresos, aunque con una gran parte de su tiempo dedicada exclusivamente al arte y la cultura” (TRAMA, 2014:31)

De esta manera se van vislumbrando ciertas características de los trabajadores de la cultura, que como se mencionó, integra tanto a artistas como a intermediarios y técnicos.

Un indicador del nivel de formalización del trabajo es la cantidad de individuos afiliados a un sistema de pensiones. En términos generales un 37,2% de artistas, técnicos e intermediarios está afiliado a ningún tipo de previsión, lo que da cuenta de la potencial situación de precariedad a vivir en un futuro. Ahora, las artes escénicas junto con las artes visuales son las disciplinas que cuentan con una menor cantidad de afiliados. Una razón que esboza el proyecto TRAMA para esta situación es por la predominancia de un trabajo independiente y sin contrato, lo que de alguna manera condiciona la relación laboral de los artistas en sus empleos. En términos porcentuales, un 42,1% de los trabajadores de las artes escénicas no están afiliados a ningún tipo de previsión, un 55% está afiliado a AFP, y con porcentajes mucho menores están los afiliados al IPS (ex INP) con un 0,9%, los afiliados a CAPREDENA o DIPRECA con un 0,5% y un 1,5% que se encuentra afiliado a “otro tipo de sistema” (TRAMA, 2014:36)

Estas cifras incluyen tanto a artistas como técnicos e intermediarios. Al hacer la separación se da cuenta que efectivamente de los tres tipos de trabajadores son los

artistas –a secas- los que cuentan con un mayor porcentaje de no-afiliación con un 40,8%, y con un 55,2% de afiliados a AFP.

Una de las características de este empleo es una etapa que no se da en todos los trabajos: el área de la difusión. El Catastro de Trabajadores de la Cultura señala que para un 71,1% de los encuestados, se les es difícil distribuir sus obras. Si tenemos en cuenta que una parte importante del trabajo es la distribución de las obras, notamos que esta dificultad vendría siendo parte importante del desempeño laboral de los trabajadores. Al contrario, sólo a un 28,9% de los encuestados no le cuesta distribuir sus obras. El ciclo cultural comprende la formación, creación y producción, comercialización y difusión, y consumo. La distribución de las obras es una fase fundamental el ciclo, es una parte de un ciclo existente para el desempeño efectivo del trabajo, que necesita tiempo y trabajo que en la mayoría de las ocasiones es realizado por los mismos artistas.

Por otro lado, el conocimiento de los derechos laborales de los trabajadores es un importante indicador para comprender en qué medida ellos están conscientes de su categoría o de su posición en la estructura ocupacional, además de ser un elemento que potencia la demanda de beneficios en su calidad de trabajadores. De manera general, los trabajadores de la cultura tienen un bajo nivel de conocimiento de sus derechos tanto laborales como previsionales, y un gran porcentaje declara tener conocimiento nulo del tema, lo abre una interrogante clave en la investigación: ¿hasta qué punto ellos mismos se reconocen como trabajadores y, por ende, sujetos con derechos sociales y laborales? ¿En qué medida los artistas escénicos reconocen su actividad como un trabajo? Para los artistas escénicos, ¿Su trabajo se diferencia de trabajos tradicionales?

Un 46,2% señala tener bajo nivel de conocimiento de derechos laborales mientras que un 45,3% con los derechos previsionales. Un 9,6% y un 7,7% tienen un alto conocimiento de sus derechos laborales y previsionales respectivamente.

Particularmente en las artes escénicas estos porcentajes son más pronunciados: un 47,7% señala tener un conocimiento bajo de los derechos en tanto su calidad e trabajadores, mientras que sólo un 3,7% cuenta con un nivel calificado como alto.

Con esta sección de antecedentes se destacan las características más generales que dan cuenta de los principales rasgos tanto económicos como laborales de un trabajo que históricamente se distancia del empleo tradicional, como lo es el trabajo artístico. El rasgo que cruza el empleo relacionado a las artes es la informalidad, precarización e independencia del trabajo.

Esta independencia del trabajo artístico muchas veces se traduce en informalidad laboral así como también en un trabajo hiperflexible, lo que redundaría en un trabajo en gran medida precarizado. Si bien anteriormente se señaló que dentro de las industrias creativas, un 36% son independientes, en este registro no se cuenta a trabajadores de las artes que a su vez sean completamente independientes o no contribuyentes en el SII, lo que deja un margen de ellos fuera del estudio.

Por otro lado, dentro de los trabajadores independientes de la industria creativa, el núcleo central de disciplinas cuenta con más de un 60% de trabajadores por cuenta propia. En el mismo núcleo central, donde se encuentran las artes escénicas, la cantidad de artistas con contratos formales es baja, cuenta con un porcentaje de contratos de un 27%.

Por tanto, en la relación entre arte y trabajo (práctica laboral) la inquietud principal y el nodo de la presente investigación está en que dicha relación connota una representación social de su actividad en tanto práctica laboral, en donde los individuos son artistas y a la vez trabajadores. Junto con ello se hará hincapié en las características de su trabajo, las condiciones laborales, sus representaciones sobre el trabajo en general y sobre las condiciones en las que despliega su potencial artístico con el fin de sobrevivir.

En este sentido, los artistas-trabajadores poseen determinada representación tanto del arte como del trabajo, de lo que significa emplearse como artista, de lo que significa contar con condiciones laborales particulares; ¿Es su actividad vista como un trabajo por ellos mismos? ¿Es su actividad vista como trabajo según la

sociedad? ¿Se diferencia de trabajos tradicionales? Si es así ¿En qué se diferencia? Además de las condiciones objetivas en que despliegan su actividad, actividad la cual es el eje central con la cual *ganarse la vida*, en este sentido, la inquietud principal de la investigación es la de entender el arte *como* trabajo.

Objetivo General

Comprender las condiciones materiales del trabajo de los artistas escénicos de la Región de Valparaíso así como sus representaciones subjetivas.

Objetivos Específicos

- Describir las particularidades del trabajo de los artistas escénicos de la Región de Valparaíso
- Comprender la noción de trabajo de los artistas escénicos de la Región de Valparaíso

Hipótesis de trabajo

Los artistas escénicos de la región de Valparaíso, si bien se consideran artistas, también se consideran trabajadores, puesto que su actividad artística es el medio principal con el que sustentan su vida diaria. Aun así, existe una oposición entre la noción de “artista” y de “trabajador” que se sostiene en una representación en la cual su trabajo se distancia de los “trabajos tradicionales”, principalmente por la autonomía y libertades que entrega el trabajo artístico. Este distanciamiento está sustentado por la representación de sufrimiento y tedio que existe en los trabajos tradicionales, la rutina y la no libertad de este tipo de trabajos, mientras que el trabajo artístico se relaciona con goce y libertad.

A su vez, existen particularidades del trabajo artístico que hacen que se distancie del trabajo tradicional, principalmente por la satisfacción inmediata y no monetaria por parte del público que reciben los artistas escénicos. La originalidad y creatividad del trabajo artístico a su vez son particularidades que establecen una

brecha mayor con trabajos tradicionales, entendiendo que tanto la originalidad como la creatividad son pilares fundamentales en la actividad artística.

En cuanto a las condiciones laborales, las artes escénicas no son ajenas a las nuevas modalidades y morfologías del trabajo, caracterizándose por la independencia, informalidad, flexibilidad y precarización del empleo. En este sentido el trabajo artístico se erige como un empleo por cuenta propia o independiente en los cuales no existe dependencia frente a un empleador, más bien se configura un trabajo en el que los mismos artistas son los responsables y poseen autoridad sobre sus prácticas laborales, y sobre decisiones de base como dónde trabajar, cada cuánto trabajar, cuánto cobrar por su trabajo, las horas que componen la jornada laboral.

En este sentido, son *autoempleados*. Esta autonomía e independencia del trabajo artístico se edifica a través de representaciones positivas, como ventajas de su trabajo, principalmente por las libertades que significa no depender de algún tipo de figura o jerarquía para la realización de su trabajo. Por otro lado, hay también representaciones desfavorables de su trabajo, por ejemplo la percepción de incertidumbre por ser un trabajo; por esto se edifica un trabajo inestable y a la vez precarizado e informal, ya que las relaciones de empleo no están sujetas a estándares establecidos en la legislación laboral.

De esta manera se sostiene un trabajo el cual tiene aspectos positivos, principalmente la libertad y autonomía, pero tras las nociones positivas se esconde un trabajo precarizado e informal. Esta marcada flexibilidad, precarización e informalidad del trabajo se trata de contrarrestar sosteniendo más de un trabajo a la vez, trabajos los cuales se alejarían de las artes escénicas.

Por otro lado, el trabajo del artista escénico va más allá de la presentación en escena, también invierten horas de trabajo no remuneradas en ensayos, escenografía, vestuario, difusión, sonido y todas las actividades detrás de la escena misma que permiten que la obra sea puesta en marcha, y que sí son consideradas como parte del trabajo por los mismos artistas.

Marco Teórico

El sociólogo Giorgio Boccardo da cuenta de los cambios en el trabajo, señalando una nueva morfología de éste, sobre todo los elementos nuevos que aparecen en relación al período desarrollista. Señala la relevancia de los grados de flexibilidad laboral alcanzados en las relaciones laborales, como también en creciente problema de la informalidad en el trabajo (Boccardo, 2009).

La existencia de nuevas modalidades de trabajo, de trabajos atípicos, incluso consideradas antiguamente como marginales y ligadas únicamente a la economía de existencia hoy en día proliferan al punto de integrarse a procesos propios de las áreas más dinámicas de la actual modalidad de crecimiento. Las distintas variantes ya no se asocian únicamente con sectores marginales o menos calificados, sino que se encuentran dispersos en distintos estratos del mercado.

Estas nuevas modalidades se expanden por todo el espectro social más allá de los trabajos clásicos, es así como en la presente investigación se sostiene que las distintas disciplinas artísticas no escapan a esta transformación o nueva morfología del trabajo, caracterizada por la independencia, informalidad, flexibilidad y precarización del empleo.

Las nuevas formas que toma el trabajo distan de las clásicas, de hecho *“muchas de las categorías laborales clásicas parecen no dar cuenta, a cabalidad, de una creciente ‘zona gris’ que se expande de la mano de nuevas modalidades laborales, las que le imprimen un nuevo rostro al mundo del trabajo y su relación con la vida social en general”* (Boccardo, 2009:70). De manera específica, Boccardo señala que el mundo del trabajo aparece cada vez más heterogéneo internamente, por efecto de nuevas modalidades contractuales, salariales y organizacionales de inserción laboral. La creciente flexibilidad laboral es la condición del período, flexibilidad en términos contractuales, salariales, de jornada de trabajo, de independencia del trabajo, es decir, en todas las áreas que formalmente se han identificado en el empleo como actividad.

En este período la informalidad del trabajo ha acrecentado de sobremanera, a tal punto de que Tokman (2007) da cuenta de que durante el período 1990-2005 dos de cada tres empleos creados fueron en el sector informal. A su vez, se constata un aumento de los trabajados sin contrato –o con contratos distintos al por tiempo indefinido- lo que se traduce en mayor inestabilidad laboral (Boccardo, 2009).

El sector informal viene en un creciente aumento, Victor Tokman señala que desde 1990 hasta 2007 este sector ha crecido de un 47,5% a un 50,3% en América Latina (Tokman, 2007).

En la presente investigación se sostiene estas dinámicas y nueva morfología del trabajo no se da tan sólo en los empleos clásicos, sino que un sector que ha tenido que lidiar prácticamente desde su existencia y donde estas características del trabajo son realidad visible y palpable es en el empleo cultural y particularmente en los artistas.

Sobre la categoría “trabajo”

Como se señaló anteriormente, la emergencia de trabajos informales ha ido creciendo de sobremanera en los últimos años, para comprender y caracterizar de mejor manera lo que significa el trabajo informal, señalamos a Victor Tokman (2007), para quien es característico de los empleos informales el hecho de que son actividades que se desempeñan por lo general, fuera de los marcos legales y de regulación lo que puede traducirse en altos niveles de vulnerabilidad y pobreza. En este sector estarían microempresarios, trabajadores por cuenta propia, asalariados de empresas y familiares no remunerados.

Existe un importante rasgo de vulnerabilidad en los empleos informales, a su vez, Tokman señala que uno de los trabajos más informales son los empleos por cuenta propia. Como se señaló anteriormente, según lo planteado por Menger (2009) y los resultados del estudio realizado por TRAMA (2014), los trabajadores del arte y en particular los artistas están estrechamente relacionados por empleos que van por la línea del autoempleo, trabajos por cuenta propia y la independencia del trabajo, por

lo que existiría una relación entre las prácticas laborales artísticas por cuenta propia y una condición de informalidad laboral.

La precariedad, el trabajo no declarado y la informalidad en el mercado de trabajo cada vez son más comunes y se utilizan como sinónimos (Tokman, 2007). Si bien el concepto de informalidad tiene diversas acepciones y no existe una única manera de entender la informalidad, existe una relación estrecha entre el trabajo informal y precariedad.

El concepto de sector informal se ha ampliado hacia el de economía informal, que incluye a todos los trabajadores independientemente de dónde trabajen, cuya relación de empleo no está sujeta a estándares establecidos por la legislación laboral, impuestos, protección laboral y otros beneficios laborales (Tokman, 2007), por lo que el concepto se amplía, pero la esencia misma del concepto, que redundaba en un trabajo precario, con escasa protección y cumplimiento de derechos laborales, se mantiene. En definitiva, esta ampliación del concepto de informalidad agrega a todos los trabajadores no plenamente protegidos ocupados en empresas mayores de 5 trabajadores, que incluye a trabajos informales en empresas formales.

Para el presente caso se establece la distinción teniendo en cuenta que si bien existen compañías artísticas muchas de ellas no llegan a ser empresas de primera categoría como para que estén dentro del concepto de economía informal, de igual manera al ser trabajadores independientes estarían dentro del concepto clásico de informalidad (concepto que alude no tanto a la *economía informal* sino que al *sector informal*).

El sector informal se caracteriza por la gran percepción de inseguridad de sus trabajadores. Este sector es percibido de manera negativa puesto que tienden los bajos ingresos, las actividades realizadas son de baja productividad, los puestos de trabajo son inestables y con escasa protección.

La protección laboral es clave para dar cuenta de la precariedad de los trabajos, y las diferencias por sector son sugerentes. En América Latina, solo el 18% de los

ocupados en el sector informal tiene algún tipo de seguridad social, mientras que el 68% de los que trabajan en el sector formal tiene cobertura.

La existencia o no de contrato también es un indicador de la informalidad del empleo. El contrato es un reconocimiento legal de la relación laboral, reconocimiento que da por sentado que los individuos son trabajadores con derechos, por lo que la inexistencia de contrato escrito no significa la desprotección total, pero si significa una clara pérdida significativa de ella (Tokman, 2007).

El contrato afecta al acceso a la protección laboral y social *“porque el reconocimiento legal de la relación laboral abre la puerta a la protección y los contratos de mayor duración son los que se asocian con una alta protección que da seguridad de empleo y de ingresos durante la vida activa del trabajador y con posterioridad mediante una pensión”* (Tokman, 2007:36).

En definitiva, ser trabajador del sector informal (tanto las formas clásicas de trabajo independiente, como el trabajo informal asalariado) conlleva a grandes diferencias de acceso a protección laboral y social. En la presente investigación interesa el trabajo informal independiente más que las nuevas formas de trabajo informal asalariado puesto que como señala el proyecto TRAMA en su gran mayoría los trabajadores de las artes son independientes o por cuenta propia.

Se debe considerar que al ser trabajos creativos esta no existencia de contratos definidos puede ser vista como ventajosa por los artistas, ya que como señala Menger (2009), la flexibilidad de este tipo de ejes es central en el trabajo artístico. Por un lado permite libertades al momento de crear, por otro lado significa no contar con protección social, haciendo de arma de doble filo. Esta problemática se torna centrada en el trabajo artístico, que en cierta medida necesita contar con libertades para la creación, a costa de una flexibilidad contractual, dado que difícilmente se pueden optar a libertades creativas en una relación laboral mediada por un contrato definido que señala cuándo comienza y cuándo termina el trabajo.

En definitiva, la inexistencia de relaciones de trabajo reconocidas legal y explícitamente significan inseguridad, desprotección lo que se traduce en sentimiento de vulnerabilidad y precariedad laboral

De una manera más concisa, Tokman (2005) señala que en general, los informales son aquellos que excluidos por la ley, con un importante índice de vulnerabilidad, carentes de seguridad (de mercado laboral, de capacitación, de protección social, de ingresos, etc), se encuentran en déficit de un trabajo decente, lo que entiende como fundamental para sobrevivir, además de no contar con instancias de formalización de sus derechos sociales y económicos.

Una importante aclaración es que para la presente investigación se trabajará con el concepto de “sector informal” y no el de “economía informal” que se señaló con anterioridad. Eso es básicamente por un criterio técnico, ya que el sector informal alude al concepto clásico de informalidad donde se encontrarían los trabajadores del arte, mientras que la economía informal incorpora trabajadores que son empleados en empresas formales pero que dadas sus condiciones laborales caen dentro del sector informal.

Por tanto, los ocupados el sector informal serían aquellas personas que son ocupadas y cuyo empleo principal se clasifica en una de estas categorías: trabajadores independientes (incluye a los trabajadores familiares y a trabajadores por cuenta propia), trabajadores en servicio doméstico y ocupados en establecimiento con hasta 5 trabajadores.

El concepto de trabajador por cuenta propia se vuelve importante ya que según Menger, este tipo de trabajo es característico en las artes. Además se entenderá este concepto como un símil de trabajador independiente o autoempleado.

Para dar cuenta del trabajo por cuenta propia, se ha revisado a Thelma Gálvez (2001) quien señala la complejidad y características principales de este trabajo. La socióloga señala que este trabajo es parte por antonomasia de los trabajos independientes. Su carácter de trabajo independiente se ve en términos contractuales y cabe dentro de la categoría de trabajo informal. Gálvez señala que en su forma clásica, este tipo de empleos emergía por la necesidad de sobrevivencia de los individuos, al no encontrar algún empleo formal, se veían en la necesidad de ser trabajadores independientes. Hoy la realidad dista de esta

necesidad de sobrevivencia ya que este tipo de trabajos cada vez se acentúa como una tendencia del capitalismo por su capacidad de desarrollarse en redes.

Además, la independencia del trabajo y en particular del trabajo artístico emerge como una cualidad esencial de las prácticas artísticas ya que otorga libertades en términos de creatividad y de no-depender temáticamente de instituciones que limitan la capacidad creativa.

El trabajo por cuenta propia se caracteriza porque el individuo trabaja solo tiempo completo como profesional o artesano, y produce bienes o servicios para otros, además se asocia a una fuerte independencia laboral en el sentido que los mismos individuos son los responsables y tienen autoridad sobre sus prácticas laborales, y sobre decisiones de base como dónde trabajar, dónde ofrecer su trabajo, las horas que componen la jornada laboral, etc.

Además no hay una relación contractual con el empleador, puesto que no hay empleador, en este sentido son autoempleados. De esta manera, en términos de subordinación hacia la figura de empleador o de empresario, no existe una subordinación directa por tanto hay un autocontrol de los trabajadores.

La socióloga explica que a nivel de “riesgo empresarial”, su ingreso depende del propio emprendimiento, y es riesgo lo corre el capital propio o prestado. Además, establece criterios de clasificación que dan cuenta de trabajo, de los que mencionamos algunas:

- En términos de ganancia, esta es líquida, incluso, sin remuneración.
- Los medios de producción para el desempeño del trabajo son del mismo trabajador y la responsabilidad por gastos asociados al trabajo está a cargo del mismo.
- El lugar de trabajo es en la obra (lugar concreto donde se realiza la actividad), espectáculo o espacios públicos.
- La duración de la jornada puede ser completa o parcial.
- Puede que no haya contrato ni acuerdo, puede ser un acuerdo informal de producción o servicio, varios contratos simultáneos o acuerdo de disponibilidad por llamado.

De esta manera, el trabajo artístico en tanto trabajo por cuenta propia estaría catalogado como una actividad con sus particularidades; aparecería caracterizado por conceptos como inestabilidad, hiperflexibilidad, un trabajo esencialmente independiente y basado en la multiactividad para la supervivencia de los trabajadores.

Estas características del trabajo por cuenta propia harían que permanezca constantemente en la informalidad, en donde los trabajadores independientes y microempresarios registran los menores niveles de cobertura y de protección social, de los cuales un muy bajo porcentaje de ellos efectúa contribuciones y no están sujetos a relación laboral, y en la mayoría de los países sus contribuciones al sistema de pensiones carecen de obligatoriedad, lo que les asegura un futuro aún más precario que el presente (Tokman, 2008)

Junto a ello, la inserción en el mercado laboral y el reconocimiento legal de la existencia de relación laboral constituyen requisitos imprescindibles para acceder a la cobertura de la seguridad laboral y a un trabajo *digno*.

Por tanto, los rasgos de precariedad laboral convergen en los trabajadores informales puesto que tienen un acceso más restringido a la cobertura de protección social, dada principalmente por la inexistencia de relación laboral en aquellos que trabajan por cuenta propia, y porque los asalariados en microempresas solo acceden parcialmente, además de contar con inestabilidad laboral, inestabilidad en los ingresos e inestabilidad contractual.

Como señala el Informe Interinstitucional de la Primera Encuesta Nacional de Empleo, Trabajo y Salud de Vida de los Trabajadores y Trabajadoras de Chile (ENETS 2009- 2010), se entenderá por condiciones de empleo las reglas por las cuales las personas están empleadas, el estatus que ocupa en el lugar de trabajo, la estabilidad existente en el empleo, las formas de pago, los tiempos de trabajo y control sobre ellos y los niveles de participación en la toma de decisiones. Siguiendo la encuesta ya señalada, las condiciones de empleo se divide en 5 subdimensiones: Estatus de empleo y relación contractual, forma de remuneración,

jornada y organización del trabajo, protección y seguridad social, y participación y relaciones laborales.

En la presente investigación se estudiarán las condiciones de empleo para así conocer las condiciones objetivas desde las cuales el artista desempeña su trabajo y si efectivamente su estatus actual como trabajadores cabe dentro de las categorías que se han ilustrado. En este sentido, la actividad de artistas escénicos de Valparaíso ¿Se erige como un trabajo informal? Sus prácticas laborales y condiciones de trabajo ¿Están edificadas bajo estructuras de flexibilidad, precariedad e independencia?

De esta manera, tomando la caracterización de Pierre Michel Menger sobre el empleo artístico y su mercado de trabajo, además de conceptos de la sociología del trabajo clásica, es necesario configurar una especie de radiografía del trabajo artístico. En este sentido se ha realizado una revisión de las características del trabajo en América Latina, además de características del trabajo artístico en el contexto europeo planteadas se hace necesario contrastarla con la realidad de artistas escénicos de la región de Valparaíso y así evidenciar si efectivamente las condiciones de los artistas escénicos tienen características informales, flexibles y por ende rasgos de precariedad laboral,

El trabajo en relación al arte

Pierre Michel Menger es uno de los pocos teóricos que ha estudiado la relación entre artes, trabajo, economía y mercado. Al ser uno de los escasos sociólogos que ha esbozado esta relación, muchos de los postulados y características del arte en tanto trabajo son efectivamente de Menger, en particular de su estudio *Artistic Labor Markets* (2009). Cabe destacar, y como se señaló con anterioridad, las características que a continuación se esbozan son relativas a las artes en Francia, lo que invita a indagar si estas características son vivenciadas por artistas en nuestro país.

Las artes son constantemente catalogadas como las pioneras en experimentar la tendencia hacia el incremento en la flexibilidad de los mercados de trabajo altamente calificado, puesto que los artistas –en su mayoría- constan de formación profesional para su desempeño profesional. Esto es posible para bailarines como para actores, en menor medida para artistas de circo que históricamente ha sido un arte escénica ligada a las grandes familias circenses, aunque hoy en la actualidad cada vez se abren escuelas de artes circenses en particular en Europa, lugar donde se dedican a la formación profesional de artistas circenses.

Menger señala que esta tendencia en la cual los artistas son pioneros del trabajo flexible, se da manera creciente ya que muchas veces se contratan por solamente dos o tres horas, es decir, para la realización de un espectáculo, en donde no existe ningún tipo de costo por despido (suponiendo que el mismo trabajo se realiza por temporadas). De esta manera da cuenta que gran parte de la fuerza de trabajo, que siendo calificada, la mayor parte del tiempo experimenta gran flexibilidad en las relaciones laborales. En esta línea Menger señala que el empleo artístico se ve cada vez más dominado por autoempleos y, en el caso que exista algún tipo de contrato, estos son a corto plazo. Por lo mismo, los artistas tienen que compensar de alguna manera esta incertidumbre que significan dichas condiciones laborales (Menger, 1999).

Una de las características mejor valoradas para los artistas con su trabajo, es la que los individuos son insustituibles. Lo que está altamente presente en el trabajo creativo e independiente, puesto que al existir una creación con componentes creativo-personales, difícilmente se puede sustituir al trabajador por otro en el caso de que esté haciendo un trabajo deficiente.

En este sentido se dibuja un trabajo en que los individuos figuran como autoempleados, en el que los empleos *freelance* y contingentes traen discontinuidad laboral, con periodos en que se alterna el trabajo junto a desempleo, o también ciclos de multiactividad laboral, que se puede realizar en áreas artísticas como en áreas ajenas al arte. Por lo que conviven características de empleos emergentes (el carácter contingente del trabajo) junto con características de trabajos estables (no sustitución de los trabajadores) lo que para Menger constituye una paradoja de este tipo de trabajos.

En términos generales, la fuerza de trabajo artístico se caracteriza por ser un grupo ocupacional que en promedio son más jóvenes que la fuerza de trabajo en general, tienen mejor formación educacional, se concentran en algunas pocas zonas metropolitanas, presentan mayores niveles de autoempleados o independencia del trabajo (caracterizado por jornadas medias, trabajos intermitentes, pocas horas de trabajo) además de sostener más de un trabajo (multiactividad o multiempleo).

No sorprende, señala Menger, que los artistas ganen menos que los trabajadores de su misma categoría ocupacional (trabajador profesional, técnicos) o aquellos individuos con capital humano similar (educación, edad o años de experiencia), además de haber un exceso de oferta de trabajadores del arte, lo que pareciera ser una condición estructural y del crecimiento desbalanceado de las artes (1999).

Como se señaló con anterioridad, las características esbozadas por Menger son de un contexto muy distinto al de nuestro país: el contexto Europeo. Esta advertencia nos obliga a repensar las artes escénicas desde nuestro contexto nacional abriendo la interrogante: ¿Estas características de los trabajadores del arte también se vivencian en Chile?

La búsqueda de flexibilidad es una particularidad central del trabajo artístico, dada la elevada tasa de cambios en el tiempo y en el contenido de las actividades artísticas, esta situación, según Menger se debe principalmente a tres razones.

La primera es que los productos artísticos están a menudo concebidos según su valor de originalidad y su diferenciación (Menger, 1999). Esta carga de originalidad del trabajo y su diferenciación, naturalmente requiere de tiempos y *dedicación* distintos a los tiempos de trabajos no-artísticos. La importancia de la originalidad y la creatividad del trabajo radican en que son elementos que marcan la diferencia entre un artista y otro. De esta manera el artista puede producir mediante su trabajo un objeto de valor escaso o irremplazable (Ihnen, 2012).

En segundo lugar, la creación de una sola obra necesita una gran cantidad de actividades combinadas, de ocupaciones y oficios. Y cada uno de ellos necesita tiempo para la realización de su actividad. A su vez, cada uno de los participantes cambia a un nuevo proyecto una vez finalizado el primero. Por lo que es prácticamente necesaria la flexibilidad para la creación y variar de un proyecto a otro. Si esto lo ubicamos en términos de obras de artes escénicas, cada una necesita ser creada, se necesita de un guion, de un equipo de vestuario, de un equipo de escenografía, los actores propiamente tal, y lo más probable es que al finalizar la exhibición del trabajo, los equipos cambien a otros proyectos. A esto es referida la flexibilidad aludida por Menger, una flexibilidad necesaria en este trabajo.

En tercer lugar, la versatilidad y el gusto por lo nuevo y distinto entrega a las obras un valor social y económico que será mayor frente a la novedad y la originalidad de la propuesta, en la medida en que sea más o menos impredecible. En este sentido, el artista debe considerar su obra enmarcada en un contexto de “competencia” en donde los cambiantes gustos del público hacen que la originalidad y la novedad sean mejor valoradas.

El trabajo en el arte difícilmente puede reducirse a reproducir constantemente el mismo trabajo, más bien necesita las condiciones para renovar e ir cambiando las propuestas en función de los públicos y su exigencia frente a la novedad.

Como se señaló, una de las características principales del trabajo artístico es la tendencia a ser autoplreado (también entendido como independiente o cuenta propia). Aun así las carreras de los autoempleados constan de la mayoría de atributos de carreras ligadas al empresariado: la capacidad de crear valor de producción a través de la producción de trabajos *para la venta*, la motivación y un profundo compromiso, alta productividad asociada a su independencia laboral, un alto nivel de toma de riesgos y una gran desigualdad y variabilidad en los ingresos. Lo que deriva de su capacidad de controlar su propio proceso de trabajo, el sentimiento de enriquecimiento y logro personal a través de la producción de productos tangibles y la habilidad de fijar su propio ritmo de trabajo (Menger, 1999). Por lo que existe esta paradoja, por un lado independencia y precariedad del trabajo, y por otro lado, rasgos esenciales del trabajo empresarial.

Estas características muchas veces se traducen en una independencia y autonomía relativa, o en palabras de Menger, ilusoria. Esa autonomía e independencia que se edifica como características positivas del trabajo puede tornarse en situaciones de marcada precariedad laboral. Es decir, por un lado no dependen de algún tipo de figura o de jerarquías para la realización del trabajo, pero por otro, la misma independencia se traduce en que el artista debe cumplir múltiples actividades (no solo la realización de la obra). No contar con contratos que ligen al artista a una institución también puede verse de una manera positiva por la independencia en el momento de crear, pero la otra cara de la moneda es no contar con seguridad social, con seguro de desempleo o con beneficios en ámbitos de la salud.

La ya mencionada precariedad es una precariedad en todo sentido, que se expresa también a nivel de ingresos. Como cualquier trabajador por cuenta propia, no depende solamente del talento innato que tenga para la realización de la obra artística, sus habilidades o esfuerzo puesto en ella, sino que depende en gran medida de que el artista cumpla un rol de *manager* consigo mismo además de funciones típicas de empresario para sobrellevar la parte económica y

administrativa del proceso. Es decir, al ser un trabajador por cuenta propia, el artista no es solo el individuo que se ve bailando, actuando o realizando acrobacias, es también su propio *manager*, es quien debe ofrecer y vender su obra y espectáculo, es el mismo quien postula a festivales y fondos.

Hay que considerar que un importante rasgo del empleo artístico es hacerlo “por amor al arte”. En este sentido, los compromisos ocupacionales y logros profesionales en las artes no se pueden medir según términos monetarios o consideraciones de la economía de mercado, sino que deberían ser concebidas, señala Menger, como habilidades y actividades prolongadas que implican una “transferencia de valor” en que los artistas llevan un modo de vida en que ellos mismos son los encargados de su ocupación.

La recompensa otorgada por el trabajo artístico puede ser tanto monetaria como no-monetaria, esta última, señala Menger, se trataría de una especie de “ingreso psicológico”, el que ha sido de hecho una dimensión esencial del arte. Se trata de lo que el público le otorga al artista, no en términos monetarios sino que en términos de admiración. En este sentido, en las obras a los artistas se les premiaría en aplausos, en el clamor de los espectadores, lo que es una motivación que trasciende los valores mercantiles lo que significa en un “ingreso extra monetario” para crear obras; básicamente ese el lema de que el artista se debe a su público.

Por tanto existe esta característica en el trabajo artístico, el hecho de que hay trabajos que entregan mayor recompensa no-monetaria que otros que pueden entregar más, y viceversa, por lo que muchas veces un trabajo bien remunerado no es sinónimo de éxito en el trabajo artístico. En este sentido, la manera de escoger trabajos y las decisiones ocupacionales no pasan exclusivamente por términos monetarios. Esta característica Menger la llama una especie de teoría de equiparar las diferencias (Menger, 1999), que busca explicar la diversidad de características del trabajo y trabajadores dándole una importancia central a las consideraciones individuales de preferencias y elecciones.

Sobre esto último, hay diferencias entre trabajadores dependientes e independientes. Los independientes tienen mayores niveles de satisfacción no-

monetaria, pero en promedio tienen salarios más bajos, mayores niveles de inseguridad ocupacional, mayores tasas de desempleo, y una varianza bastante mayor en los salarios respecto al promedio, lo que desencadena en una marcada precariedad laboral.

En definitiva, los trabajos artísticos pueden parecer altamente atractivos por una serie de medidas relacionadas a la satisfacción laboral, como la variedad de trabajos, el hecho de ser un trabajo que entrega satisfacción inmediata, los altos niveles de autonomía, la oportunidad de usar un amplio rango de aptitudes, el hecho de sentirse realizado en el trabajo, un gran sentido de comunidad, bajos niveles de rutina. Todas estas características que parecieran dar cuenta de un trabajo ideal, se compensan por salarios bajos, salarios que serían los esperados en trabajos menos amigables.

Como se ha señalado, en términos laborales el empleo artístico se configura como precarizado, inestable y caracterizado por el riesgo. Ahora, los artistas han tenido que enfrentar estas características y para eso han sabido controlar o manejar el riesgo que conlleva este tipo de trabajo. En este sentido, los trabajadores-artistas han mejorado su situación económica principalmente de tres maneras: con el apoyo de privados (pareja, familia o amigos), con ayuda pública (subsidios, becas, mecenazgo o “apadrinamiento” de fundaciones o corporaciones, o seguros de cesantía); trabajando en cooperativas tratando con dinero en común que se comparte; y la que pareciera ser la más importante, sosteniendo varios trabajos a la vez, lo que se conoce como pluriempleo o multiactividad.

Rocío Guadarrama Olivera (2014), quien estudiando la relación entre empleo artístico y artistas (músicos en particular) muestra la tensión existente entre trabajar por vocación y trabajar por subsistencia. La autora señala la situación de multiactividad de los artistas, mencionando que es la forma por antonomasia de la flexibilidad laboral. Guadarrama da cuenta de trabajadores, grupos y sectores ocupacionales que cerca o lejos del trabajo estándar o típico, y que por su situación de asalariados y por cuenta propia, formales e informales, se propone profundizar

en su caso, el que cataloga como paradigmático del empleo artístico, que suele ser marginal en estudios sobre trabajo (Guadarrama, 2014). La autora deja en claro que “*la multiactividad y la intermitencia en el empleo constituyen la expresión de la versatilidad que distingue el trabajo de estos artistas, ajeno por definición a la rutina y a la repetición.*” (Guadamarra, 2014:10).

Por tanto, la multiactividad se entiende como el trabajar de manera sincrónica y diacrónica en distintos trabajos para generar ingresos, lo que configuraría una característica esencial del trabajo artístico, además de caracterizarse por ser un trabajo que se aleja de la rutina y a la repetición de la actividad laboral. Además, la multiactividad o pluriempleo se trata de una estrategia de gestionar los riesgos de una actividad laboral precarizada e informal, se trata de trabajar en varios empleos con el fin de obtener rentas que se equiparen a un sueldo necesario.

Otro autor que ha trabajado al arte en su dimensión laboral es David Throsby, quien da cuenta de 4 características del trabajo artístico: la baja posibilidad de trabajar a tiempo completo en la ocupación creativa, la asimetría en la distribución de beneficios, el hecho de que la enseñanza formal no vaya de la mano con un mayor éxito económico y por último el riesgo (Throsby en Ihnen, 2012).

La socióloga Bernardita Ihnen, da cuenta de que el hecho de que la mayoría de los trabajadores del arte no puedan dedicarse a tiempo completo a sus actividades creativas se traduce en que muchos trabajan a tiempo parcial, lo que da pie para la existencia de pluriempleos. Estas fuentes laborales podrían ser en relación a las artes o podrían no ser, es decir, desempeñarse en empleos que no se relacionen de ninguna manera con las artes. A estos últimos, Ihnen los llama como *subempleados* en su área de especialidad, que consistiría en que muchos artistas no son realmente empleados, sino que combinan subordinación e independencia al mismo tiempo (Ihnen, 2012).

El riesgo se configura como una característica central del trabajo artístico. Este componente sería un co-componente de la creatividad e innovación (Conde en Ihnen, 2012). Se da una doble vulnerabilidad: por un lado los artistas presentan

trabajos inestables y contingentes (jornadas variables, ingresos inestables, precariedad contractual, trabajos intermitentes, multiempleos, etc.) y por otro lado, por su identidad de independientes, están condicionadas por procesos de búsqueda de reconocimiento en el campo artístico. Como señala Ihnen (2012) esta situación de precariedad se acentúa en el caso el trabajo artístico en tanto que el riesgo cae sobre el último eslabón de la cadena productiva de las industrias culturales: el artista. El riesgo es entendido como precariedad laboral, el hecho de no contar con un salario constante, acompañado de muchas veces no contar con seguridad social, salud ni derechos en tanto trabajadores.

En definitiva, el trabajo artístico consta de pros y contras muy marcados. La situación de independencia del trabajo es por un lado beneficiosa (libertad de crear, no dependiendo de alguna figura para la realización del trabajo, flexibilidad a la hora de la creación, etc), pero por otro lado, existe un marcado riesgo y desprotección social, que da cuenta de un trabajo informal altamente precarizado.

Representaciones sociales

Junto a las condiciones de empleo de los artistas escénicos, entendiéndolas como un aspecto *objetivo* del trabajo, la otra gran área de interés es la otra cara de la moneda: la dimensión *subjetiva*, es decir, las representaciones sociales de los artistas en tanto el arte como trabajo. Respecto a esta área de interés surgen interrogantes como: ¿Se sienten trabajadores? Para los artistas ¿su actividad es un trabajo? ¿Se diferencia de trabajos no artísticos?

Los individuos están insertos en diferentes categorías sociales- género, edad, clase, raza- lo que, junto a su adscripción a distintos grupos, constituyen fuentes de determinación que influyen en la elaboración individual de la realidad social. Eso es precisamente lo que genera que distintos individuos que comparten categorías en común generen visiones compartidas e interpretaciones similares frente a los acontecimientos, lo que nos permite identificar que la realidad en la vida cotidiana es una construcción intersubjetiva, una realidad compartida. En esta línea, Sandra Araya (2002) señala que el medio contextual en el que viven las personas, el lugar que ocupan en la estructura social y las experiencias concretas con las que se enfrentan a diario influyen en su forma de ser, en su identidad social y en la manera en que perciben la realidad social. Los artistas escénicos, por el hecho de desempeñarse en un área en particular como un trabajo atípico, naturalmente comparten interpretaciones frente a acontecimientos de la vida social, perciben la realidad social de una manera particular, comparten una visión sobre el arte, cómo entienden el arte, qué significa éste, a su vez comparten una manera de entender el trabajo, su significancia, y su actividad artística en tanto trabajo.

La teoría de las representaciones sociales constituye una manera particular de enfocar y de comprender la construcción social de la realidad. Para Sandra Araya, la ventaja de su uso radica en que toma en consideración y conjuga por igual las dimensiones cognitiva y las dimensiones sociales de la realidad (Araya, 2002).

Entendiendo que los individuos conocen la realidad que les circunda mediante explicaciones que extraen de los procesos de comunicación y del pensamiento social, las representaciones sociales sintetizan las explicaciones del mundo y en consecuencia, hacen referencia a un tipo específico de conocimiento que juega un papel crucial sobre cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana: el conocimiento del sentido común (Araya, 2002). En este sentido, las representaciones que los artistas tienen sobre su trabajo no son reflexiones teóricas sobre qué entienden ellos sobre el concepto de trabajo, más bien representa un conocimiento y opiniones acerca de su actividad artística en como práctica laboral. La dualidad arte y trabajo existe, por lo tanto las representaciones nos ayudarán a dilucidar en qué sentido el arte se configura –o no- como un trabajo, y en qué se diferencia –si es que existen diferencias- de un trabajo no-artístico.

Se entenderán por representaciones sociales como fenómenos que se presentan bajo diversas formas, más o menos complejas (Jodelet, 1986), son imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede e incluso dar un sentido a lo inesperado. Sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos con los que nos relacionamos.

Jodelet generaliza aún más el concepto, dando cuenta de que es una manera de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana, una forma de conocimiento social (Jodelet, 1986), una forma de conocimiento en que intervienen factores subjetivos como objetivos. Subjetivos ya que es un resultado producto de la actividad mental desplegada por los individuos y grupos a fin de fijar su posición en relación con situaciones, acontecimientos, objetos y comunicaciones; y objetivo por el hecho de que es esencialmente social, y lo social interviene de varias maneras: a través del contexto en que están inmersos los individuos y los grupos, a través de la comunicación que se establece entre ellos, a través de los marcos de aprehensión que proporciona la cultura, a través de códigos, valores e ideologías relacionadas son las posiciones y pertenencias sociales.

Como señala Jodelet, la noción de representación social nos sitúa en el punto donde se intersectan lo psicológico y lo social. Es decir, las representaciones de los individuos no se sitúan solamente en un plano psicológico en el cuál mediante procesos mentales individuales el sujeto tendría noción de la realidad, sino que esas nociones se encuentran inmersas en un contexto social, cultural, económico y político que condicionan la representación de los individuos frente a un fenómeno particular. Cada artista escénico tiene su representación sobre el trabajo, sobre el arte, sobre las nociones positivas y negativas, sobre las características de su arte en tanto trabajo atípico, sus fortalezas y debilidades, pero no se ciñen a un ámbito estrictamente psicológico, puesto que su actividad está inmersa en condiciones sociales y culturales de producción y reproducción de sus obras, de desempeño laboral, de modos de vida. Es social porque la representación no es individual, sino que se comparte por los individuos o por el grupo que sostiene algo en común.

Siguiendo a Sandra Araya, en definitiva las representaciones sociales constituyen sistemas cognitivos en los que es posible reconocer la presencia de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas que suelen tener una orientación actitudinal positiva o negativa. Se constituyen a su vez como sistemas de códigos, valores, lógicas clasificatorias, principios interpretativos y orientadores de prácticas, que definen la llamada conciencia colectiva, la cual se rige con fuerza normativa en tanto instituye los límites y las posibilidades de la forma en que los individuos actúan en el mundo (Araya, 2002).

Punto importante del estudio de las representaciones sociales es la identificación del contexto social en el cual se insertan los individuos, puesto que se busca comprender las ideologías, normas, valores de las personas y grupos de referencia y de pertenencia. En ese sentido es esencial la comprensión del individuo en el plano colectivo. El énfasis en lo colectivo está presente en la teorización que realiza Sergei Moscovici, quien indica que en la interacción sujeto-objeto no existe un solo sujeto, sino que intervienen otros sujetos, es decir, se trasciende del esquema dicotómico en que interactúa un sujeto y un objeto, para darle importancia a los *otros* (Moscovici en Araya, 2002)

En esta concepción, se entiende que el conocimiento es un fenómeno complejo que se genera en circunstancias de diversa índole, cuya construcción está multideterminada por relaciones sociales y culturales

Por último, los significados, el papel de lo simbólico y las interpretaciones cobran especial relevancia en la teoría de representaciones sociales. La realidad social de los sujetos impone condiciones de interpretación, sin llegar a haber un determinismo, *“esto significa que las matrices socioestructurales y los entramados materiales en los que están inmersas las personas definen su lectura de la realidad social, sus claves interpretativas y se reinyectan en su visión de la realidad una serie de condicionantes que reflejan sus inserciones en la trama socioeconómica y en el tejido relacional”* (Araya, 2002:19)

Por lo tanto, las representaciones sociales son conocimiento que posibilita la comprensión del mundo por parte de los individuos que pertenecen a un colectivo. Específicamente, Sandoval (1997) da cuenta de cuatro funciones de las representaciones sociales: (1) La comprensión, que posibilita pensar el mundo y sus relaciones, (2) la valoración, que permite calificar o enjuiciar hechos/situaciones, (3) la comunicación, a partir de la cual los individuos interactúan, creando y recreando representaciones sociales y (4) la actuación, el modo de actuar en sociedad, lo que está condicionado por las representaciones sociales.

Se ha aplicará la noción de representaciones sociales puesto que ayuda a comprender de qué manera los artistas entienden su trabajo: en primer lugar si su actividad es entendida como un trabajo, si efectivamente para ellos es un trabajo como cualquier otro o se diferencia de los no-artísticos, lo que llevaría a entenderlo como un trabajo atípico. A su vez, la noción de representación social del trabajo ayuda a entender las particularidades y diferencias de este trabajo con respecto a los trabajos no-artísticos. Su representación del trabajo en general y el trabajo artístico en particular, las características que hacen de este trabajo un empleo *distinto*. Lo que, más allá de dar cuenta de la situación concreta que viven los

artistas, podemos reflexionar en torno al trabajo artístico como manera de *ganarse la vida*.

Al estudiar las representaciones del trabajo de los artistas, se puede visualizar si existen diferencias entre su trabajo y otros trabajos, su actitud y posición frente a la oposición histórica arte/trabajo y su relación con la oposición disfrute/sufrimiento, la relación entre arte y pasatiempos. Permitirá reconocer los modos y los procesos de constitución del pensamiento social, por medio del cual los artistas construyen y son construidos por la realidad social. Además, permite dar cuenta de las prácticas del trabajo, puesto que las representaciones, el discurso y la práctica propiamente tal se generan mutuamente.

De esta manera el análisis de las representaciones sociales se focaliza en las producciones simbólicas, en los significados y en el lenguaje a través de los cuales las personas construyen el mundo en que viven (Araya, 2002). Bajo este marco, se entiende que existe un mundo en común en los artistas que viven de su arte, en el contexto en el cual la actividad artística es su medio de vida, que existe y se comparte un trasfondo aunque sea para expresar opiniones contrapuestas. Cada trabajador del arte tiene una representación del arte, del trabajo y del arte *como* trabajo, de la significación que le dan el hecho de emplearse como artista, sus pros y sus contras para actuar en el mundo social.

Marco Metodológico

La presente investigación se enfoca en la Región de Valparaíso como lugar físico-geográfico de estudio puesto que, como señala el Informe de Resultados de los Fondos de Cultura del CNCA del año 2017, dicha región concentra un 13,5% del presupuesto nacional total, sólo superada por la Región Metropolitana. Por otro lado, en relación al número de proyectos financiados, la Región de Valparaíso concentra un 15,3%, siendo superada por la Región Metropolitana con un 37%. Estas cifras son indicadores que demuestran que en la Región de Valparaíso la actividad cultural está presente de sobremanera, siendo superada sólo por la Región Metropolitana.

Se tomará como unidad de análisis a trabajadores de las artes escénicas que trabajen en la Región de Valparaíso. No nos centraremos en todos los trabajadores sino que nos centraremos en los que, a nuestro parecer, es el emblema del trabajo artístico: los artistas. Nos interesan las condiciones y representaciones de los artistas, puesto que ellos son la cara principal y la encarnación principal de los trabajadores del arte. De esta manera, se entenderá al artista como *“el sujeto que cumple con las siguientes características: destina al menos 8 horas semanales al desarrollo y ejecución de obras de su autoría, o a la interpretación de obras de terceros; logra percibir ingresos a partir de la distribución o venta de sus obras, o captación de derechos, y que expone su obra al público de manera sistemática. De igual manera, un artista invierte, por sí mismo o a través de terceros, en la realización de sus obras, ya sea en materiales, instrucción u otro tipo de insumos”* (TRAMA, 2014:17)

Ahora, al hablar de Artes Escénicas entendemos que se constituyen de tres disciplinas: Circo, Danza y Teatro. Esta delimitación de las artes escénicas ha sido utilizado tanto por el estudio TRAMA como por el Mapeo de Industrias Culturales.

Para dar cuenta de la investigación, se realizarán entrevistas en profundidad, puesto que se considera una *“técnica social que pone en relación de comunicación directa cara a cara a un investigador-entrevistador y un individuo-entrevistado, con el cual se establece una relación peculiar de conocimiento que es dialógica,*

espontánea, concentrada y de intensidad variable” (Gaínza, 2006, p: 220). De manera más acotada, se puede definir como una entrevista focalizada, que según Gaínza (2006), corresponde a uno de los tipos de entrevista en profundidad. Este tipo de entrevista propuesta por Merton, Fiske y Kendall (1956), está destinada a explorar y profundizar en la experiencia de un sujeto expuesto a una situación o acontecimiento temporalmente delimitada. Entonces, esta entrevista nos permite dar cuenta en palabras de los mismos sujetos, su experiencia en relación a su trabajo.

Por otro lado, respecto al grado de estructuración de la entrevista, esta será semi-estructurada, en este sentido, se elaborará una pauta de preguntas ordenadas y redactadas por igual para todos los entrevistados, de respuesta libre lo que permite y da pie a nuevas preguntas en función de la especificidad de cada entrevista-conversación (Gaínza, 2006). Mediante este tipo de entrevistas se podrá obtener información más dirigida, pero no completamente acotada, dando libertad al entrevistado para responder.

De esta manera, se realizará una pauta que contemple las dimensiones de interés, a grandes rasgos, una parte “objetiva” con las características laborales concretas de los sujetos, y por otro, la dimensión “subjetiva” contenida en las representaciones sociales del arte *como* trabajo.

Ahora, para analizar la información producida con las entrevistas, se hará análisis de contenido de las mismas. El análisis de contenido cualitativo consiste, de acuerdo a la definición entregada por Jaime Andréu, en *“un conjunto de técnicas sistemáticas interpretativas del sentido oculto de los textos”* (s/e, p. 22). Por tanto, esta técnica establece una relación entre el contenido manifiesto y el contenido latente, considerando siempre el contexto en el que se desarrolla el mensaje. De esta manera, el análisis de contenido nos permite ir más allá de lo que los sujetos mencionan de manera explícita.

En esta línea, este tipo de análisis nos permite dar cuenta de estructuras latentes en el discurso de los trabajadores artísticos, puesto que creemos que no siempre se

mencionará de manera textual la información pertinente: *“En tanto que esfuerzo de interpretación, el análisis de contenido se mueve entre dos polos: el del rigor de la objetividad y el de la fecundidad de la subjetividad. Disculpa y acredita en el Investigador esa atracción por lo oculto, lo latente, lo no aparente, lo potencial inédito, lo <<no dicho>>, encerrado en todo mensaje”* (López Noguero 2002: p.173).

El uso de entrevistas en profundidad y análisis de contenido para su abordaje, se justifica además en que para el estudio de las representaciones sociales, es el esquema utilizado por la escuela clásica desarrollada principalmente por Denise Jodelet y en cercanía con los postulados de Serge Moscovici (Araya, 2002). Esta escuela estudia las representaciones sociales desde un enfoque procesual, es decir, afirma que el aspecto constituyente (no constituido) del pensamiento son los procesos (el constituido serían los productos).

En este sentido, el enfoque procesual que se privilegia en esta investigación se centra en el análisis de lo social, de lo cultural, y en las interacciones sociales como aspectos relevantes de las representaciones sociales de los individuos, en este caso, del arte como trabajo.

Por último, cabe destacar que la presente investigación tiene un carácter exploratorio, ya que estudiar las artes como trabajo y la relación dialéctica entre ambas en el contexto latinoamericano no es un tema de extenso trabajo en la sociología, ni en sociología del arte ni en sociología del trabajo, por lo que estudiar el arte como trabajo surge como un tema poco estudiado en las ciencias sociales. Como señala Hernández (2006), los estudios exploratorios se dan en el caso de investigadores que pretendieran analizar fenómenos desconocidos o novedosos, para familiarizarnos con fenómenos sociales que han sido escasamente estudiados, tal es el caso de la temática de la presente investigación.

En términos de muestreo, para la presente investigación se ha realizado un muestreo no probabilístico mediante muestreo en cadena o bola de nieve. En el siguiente cuadro se señalan los 12 entrevistados:

Nombre	Disciplina	Años de experiencia
Gabriela	Danza	6
Iván	Danza	18
Elena	Danza	24
Marcela	Danza	18
Carlos	Circo	10
Ingrid	Circo	14
Bárbara	Circo	8
Felipe	Circo	20
Gabriel	Teatro	16
Jorge	Teatro	8
Valentina	Teatro	8
Felipe	Teatro	9

Análisis y resultados

En el presente apartado se analizan las entrevistas que se sostuvieron con artistas escénicos, en particular de Teatro, Danza, y Circo. Se enfatiza en tres grandes áreas de interés para la investigación.

En un primer lugar, se señalan las condiciones laborales objetivas desde las cuales los artistas entendidos como trabajadores desempeñan su actividad laboral.

En segundo lugar se analizan y describen las características principales que hacen de las artes escénicas un trabajo *atípico*, se señalarán por tanto, según los mismo artistas-trabajadores, las singularidades y particularidades de esta actividad que no se presentan en los llamados trabajos tradicionales, lo que le imprime un sello de diferenciación a las artes escénicas frente a otros trabajos.

En tercero y último lugar, tomando la noción de representaciones sociales se analizan las representaciones del trabajo de los artistas escénicos. Al hablar de representaciones del trabajo se analizará las de *su* actividad laboral desde sus propias subjetividades, las representaciones del trabajo en general y de los trabajos tradicionales.

Se hará el análisis diferenciando estas tres grandes áreas, sin embargo hay que considerar que constantemente se entrecruzan, convergen y dialogan entre sí, por lo que habrá elementos que se repiten pero en contextos y argumentos que difieren. Por otro lado, si bien artes escénicas se componen de tres disciplinas, la presente investigación se enfoca en artes escénicas como un solo núcleo.

Condiciones laborales

Uno de los conceptos que se investiga en la presente investigación hace alusión a las condiciones laborales en las cuales los artistas escénicos despliegan sus potencialidades artísticas entendidas como trabajo.

Para investigar dicho concepto, se ha abordado éste como una dimensión formada por 7 subdimensiones: jornada laboral, ingreso, existencia de contrato, vínculo a sistema de fondos de pensión, sistema de previsión y la existencia de pluriempleos, tanto dentro como fuera de las artes escénicas.

Jornada laboral

Las jornadas de trabajo dependen directamente de cuáles y cuántos proyectos se están realizando en un determinado momento, en este sentido se configuran jornadas altamente variables e inestables, lo que se diferencia de sobremanera con las 8 horas diarias en promedio de trabajos formales.

La jornada laboral está relacionada, por ende, a esta intermitencia de los trabajos (trabajos por temporada), por lo que hay períodos que pueden ser meses, en donde el trabajo abunda mientras que otros períodos en los cuales la demanda de trabajos es menor. Dichos momentos suelen ser momentos de producción y creación de nuevos parámetros artísticos que se mostrarán en el siguiente período de trabajo continuo.

Sobre la jornada laboral que depende del trabajo por temporada, un artista señala que:

“Somos como las frutas, somos de temporada(...) Esta intermitencia a ti te ayuda a aprender a llevar las cosas, por ejemplo uno trabaja lo que más puede en el verano, y también deja un poco para sobrevivir en invierno, porque hay menos pega. Pero así en invierno como estás más para adentro, es un tiempo para crear, puedes probar en septiembre lo que tienes creado, y revienta todo en verano, viene el otoño y empiezas con la creación de nuevo.

Por ejemplo en diciembre nosotros tenemos mucha pega, tenemos caleta de pega buena, y de repente nos compran 15 funciones, 20 funciones, entonces eso significa harta plata para lo que nosotros generamos y para lo que gastamos, entonces ya, nosotros dos meses sabemos que nos contratan, y por mientras creamos proyectos que nos financian a nosotros para nosotros llevar lo que nosotros hacemos donde no llega”

Se establece un trabajo que al ser intermitente, las jornadas también varían en periodos de mayor trabajo en donde la jornada laboral puede ser más de 8 horas, y periodos como el invierno que la jornada depende exclusivamente de la misma

compañía, estableciendo horarios de producción y ensayo para posteriormente mostrar en nuevos espectáculos lo que se ha creado.

Llama la atención que en momentos en que prácticamente no hay trabajo, el artista si bien trabaja en el sentido de crear, es un trabajo no remunerado en que tiene que “sobrevivir al invierno” viviendo de los ahorros de la temporada anterior, para luego iniciar un nuevo ciclo de trabajo/no trabajo (creación) por lo que existen estas dos etapas marcadas en el trabajo del artista, en este caso.

Las jornadas laborales en el día a día también son variables, difícilmente un artista tendrá todos los días de la semana un mismo horario, una artista señala sobre su jornada laboral que:

“creo que nunca he tenido siempre el mismo horario, de repente parto ensayando un lunes a las 9am, y dentro de ese mismo lunes no hay horario de corrido cachai’, por ejemplo entrenamos y ensayamos hasta las 14, luego tengo otro ensayo a las 19, entonces estoy de 14 a 19 sin ensayar pero igual no se poh, estoy en alguna reunión, haciendo trabajo de PC (...) luego el martes puede que no entrene ni ensaye, y estoy descansando y en otras cosas, ponte tú el miércoles tengo 3 ensayos y estoy todo e día, desde las 9 hasta las 23, entonces nos poh, nunca trabajo de 8 a 6”

La jornada laboral es contingente, de este modo si en cierto periodo no hay proyectos, o no hay espectáculos, la jornada laboral es ensayo e investigación, en cambio cuando hay proyectos y presentaciones, hay una diferenciación entre la jornada de ensayo, de los tiempos necesarios para ir a un lugar, montar y presentar. En este sentido una artista señala que hay dos tipos de trabajos que funcionan con tiempos distintos, por un lado está el trabajo que es ensayar, y por otro lado está el trabajo que es presentar la obra o espectáculo:

“Y ensayar es mucho más duro y más largo, es un proceso poh, son meses, entonces cuando no hay shows reparto mi tiempo en ensayos, cuando hay shows

uno tiene que organizarse para llegar un rato antes, montar, presentar, desmontar e irse”

La jornada es por excelencia contingente y variable, la jornada fija es una rareza en el artista escénico, hay semanas que puede que se trabaje más de 44 horas, y hay otras que se trabaja 20, un artista señala que:

“nunca he tenido un horario normal (risas), hay días en q trabajo de 5 a 23hrs, aunque igual se cumple un horario, en estricto rigor no hay una diferencia, hay semanas satánicas que trabajo mucho mucho, seguida de otras semana que es muy tranqui y me da pa’ descansar y hacer otras cosas”

Por tanto la jornada laboral del artista escénico difícilmente es una jornada fija que se prolongue en el tiempo, puede ser una jornada estable durante unas semanas o meses, para luego cambiar dependiendo de los proyectos en los que se participa, la inestabilidad y variabilidad entonces depende directamente de la actividad laboral en un periodo determinado. Como se analizará más adelante, esta es una forma de inestabilidad que es producto de la informalidad y de la condición de independencia del trabajo artístico

Multiactividad o puriempleo

A la luz de lo investigado, la propiedad de ejercer más de un trabajo en un mismo periodo de tiempo para poder generar ingresos necesarios para solventar la vida es común en las artes escénicas, sin embargo, en las artes escénicas se da la particularidad de multiactividad dentro de las mismas artes escénicas. Es decir, la persona que se dedica a la danza, al circo o al teatro, no sólo se dedica a realizar una performance en un espacio delimitado como sería el escenario, sino que la mayoría de las veces, esa persona está también encargada de la coreografía, del diseño del espacio, del vestuario, dirección, a veces de la iluminación y de la promoción del espectáculo. Es decir, el intérprete no solo interpreta, sino que hace el trabajo de técnico, diseñador, productor, no solo para obtener mayores ingresos,

sino que muchas veces es porque la actividad laboral lo amerita, en este sentido un artista señala que se encarga de:

“Medios de difusión, producción, creación, gestión... Al volverte independiente todas esas pegas las hago yo, porque estamos condicionados a hacer todo. Si no tienes gente que te ayude tienes que ponerle el hombro tú nomas, desde poner un piso, adecuar un espacio, poner los telones, tienes que llevar tu hueás consiguiéndote un auto, tienes que tener a alguien que te ayude con el vestuario o hacerlo tú mismo, tienes que estar preocupado de todo. He estado arriba manejando una mesa, sin yo ser técnico cachai?”

Lo que señala revela un punto clave en la realidad del artista escénico: la realidad de ser un artista independiente –que pareciera ser el destino del artista escénico– precariza aún más el trabajo, y obliga a los actores, bailarines y artistas circenses a actividad que van más allá de la performance como tal. Sobre esta independencia que obliga a la realización de una gran cantidad de actividades, una artista señala que *“cuando eres independiente todas esas pegas que están detrás de la escena corren por ti misma”*.

Al respecto, es común ver a actores que se “profesionalizan” en otros oficios que se encuentran dentro de las artes escénicas, ya sea iluminación, diseño de escenografía, y trabajos que no son la interpretación, ya que mientras más diversifiquen su actividad, más oportunidades hay de trabajar, ya sea en la interpretación misma o en actividades detrás de la escena:

“En las artes escénicas, la mayoría de nosotros miramos hacia otros oficios porque nos dan más plata, pero siempre guardamos el espacio el momento de hacer teatro y eso lo puedes encontrar en la mayoría de las personas que hacen artes escénicas, por ejemplo yo también hago iluminación, y eso también dice mi boleta, además de mediador cultural, que también es otra forma de hacer teatro, no solamente actuando”

Los artistas escénicos se ven en la necesidad de diversificar las herramientas de trabajo, por el hecho de que vivir solamente del escenario es casi imposible. La idea es entonces, como señala la cita anterior, es que hacer teatro (o circo o danza) no se limita únicamente a la educación del cuerpo, sino que por ejemplo, como mediador cultural o iluminador.

Esta es la realidad del artista escénico chileno:

“En Chile uno crece y se desarrolla en un ambiente donde tú lo vas a hacer absolutamente todo, salvo que estés en un ballet como el ballet nacional, como el municipal, como BAFOCHI, ¿Entiendes? donde hay un equipo de trabajadores para eso, donde hay una división de las pegas, porque funcionan con fondos o privados, o universitarios, o municipales. Pero te estoy hablando de, no sé 3 compañías, no es mucho...Nada poh hueón.

Al final uno crece, se desarrolla y se forma donde tú haces todo, entonces eso involucra un trabajo de antes, que tu tengas que saber de arte, que saber de música, que saber de cine, de un montón de cosas, que es un trabajo, porque a todo eso le tenís que dar mucho tiempo cachai”

La diversificación de trabajos dentro del mismo rubro, presiona a los individuos a conocer no sólo del arte corporal, sino que saber de una multiplicidad de ramas del arte, tales como cine, música, arte en general, lo que aumenta sus posibilidades de trabajo

En este sentido el trabajador no acostumbra a estar en un solo lugar, o en un solo proyecto, se ve obligado a buscar proyectos para estar en la mayor cantidad

“es que trabajo en muchas partes, no estoy en un sólo lugar. Trabajo para muchas personas en muchas instancias, soy capaz de ponerme como en distintos lugares a hacer distintas cosas, y eso me habla de independencia”

De esta manera la multiactividad dentro de las artes escénicas, entendida como la participación del artista en más de un trabajo, en más de un proyecto artístico, es la tónica y la tendencia del trabajo en las artes escénicas.

Pluriempleo fuera de las artes escénicas

Sobre el ejercicio de actividades remuneradas que se encuentren fuera de las artes escénicas, llama la atención que en su gran mayoría solo se dedican al arte para generar ingresos.

En su totalidad los entrevistados actualmente trabajan solo en artes escénicas, muchos de ellos jamás durante su trayectoria han trabajado en algún rubro que se aleje de ellas para sustentarse.

Algunos otros, en su condición de estudiante sí trabajaron en otras cosas, lo que no se aleja a la realidad de muchas carreras universitarias, y por tanto, no porque sean artes escénicas el estudiante iba a realizar un trabajo alejada de ellas.

En esta línea un artista comenta que

“Cuando empecé trabajé vendiendo libros mientras también me dedicaba al circo (...) Nunca más trabajé en algo más que no fuese esto y llevo casi 20 años, y eso lo hice cuando recién empecé.

Por suerte nunca más, ojala que no lo tenga que hacer. La verdad nunca más necesité trabajar en otra cosa. Y cuando no puedo, me voy a hacer calle”

Como se señaló anteriormente, ninguno de los entrevistados declara trabajar o haber trabajado de manera prolongada en trabajos alejados a las artes escénicas, ya sea circo, teatro o danza, sin embargo, un entrevistado comenta que durante el último mes

“He escuchado por lo menos 4 compañeros que están pensando en empezar a manejar en Uber, por ejemplo, para tener un ingreso extra poh.

En instancias, a ver... Hacer solo teatro, solo artes escénicas, tus ingresos serían muy...si tu solo te relacionaras con ese universo laboral de ensayo-presentación, solo en espacios regulares, eso es imposible, pero imposible, es una hueá súper difícil. Yo creo que todos los compañeros tienen estos otros momentos en que

viajan al cine, viajan a la tele viajan a la educación viajan a otras instancias de presentación en teatro”

Si bien la multiactividad es una de las formas por antonomasia de la flexibilidad en los artistas (Guadarrama, 2014) que cada vez se acrecienta, en el presente diagnóstico los artistas escénicos entrevistados señalan que no se dedican a actividad ajenas a las artes para su sustento, y si alguna vez lo hicieron fue en pocas ocasiones. Sin embargo, sí está la posibilidad ya que como se señala, es muy difícil vivir bajo la lógica ensayo-presentación, por lo que hay que buscar en este caso otro tipo de actividades que generen ingresos, ya sea alejada de las artes escénicas o dentro de las artes escénicas como se relató en el punto anterior.

Estabilidad en los ingresos

Llegando a la cuarta subdimensión que forma parte de las condiciones laborales, se va configurando un trabajo sumamente inestable variable y dinámico, que se evidencia en las tres artes escénicas investigadas. Si la jornada laboral es dinámica e inestable, dada principalmente por la cantidad de proyectos en que se trabaja, incluso en la cantidad de trabajos que sostiene al mismo tiempo, esto naturalmente influye directamente en los ingresos de los y las artistas. En el capítulo sobre características del trabajo, se abordará de manera más amplia esta característica del trabajo que va más allá de la jornada variable que se comentó con antelación, ya que se indagará en que el trabajo artístico funciona por temporadas.

Como los ingresos están directamente relacionados con el trabajo esto repercute sobre el ingreso impregnándole un sello altamente variable, en este sentido señalan que el ingreso:

“Es variable, súper variable...Súper variable...muy variable, y hay épocas en que ganas más pues, generas más, porque la demanda es alta, en el verano hay festivales, encuentros, festivales, fiestas, fiestas de fin de año, cuestiones para las

empresas, entonces a veces un productora si le gusta tu trabajo, va y te contrata y te compra 10 funciones, al tiro, y ahí te aseguras 10 funciones en 10 días ponte tú”

Similar a la cita anterior, una artista señala que sus ingresos son

“Mega variables, muy variable. A veces sucede que te va tan bien una temporada, que después igual puedes estar un tiempo tranqui cachai? Te puedes hacer unas pausas, me ha pasado caleta de veces, y no solo a mí, yo diría que nos pasa harto a los artistas de circo”

De acuerdo a este punto de vista, el ingreso variable sería prácticamente una condición de los artistas, que a veces están en lo más alto y otras veces en lo más bajo. En esta línea está la incertidumbre constante de no saber con cuánto dinero se dispondrá cada mes, y esto no depende del talento, sino más bien sería una condición del trabajo artístico en las artes escénicas:

“Los ingresos son variables, todo el tiempo. Hay una inestabilidad en los ingresos, totalmente. Yo no sé cuánto voy a ganar cada mes, es impredecible. El circo tiene la cualidad de que te puede llevar a estar en lo más alto, y al día siguiente en lo más bajo. No hay una estabilidad para nada, nunca y ningún artista de circo la va a tener, ni por más bueno que sea. En el circo, yo he trabajado para el sultán de Dubái, he estado en Dubái trabajándole al sultán en una pieza donde las manillas eran de oro, en la cúspide... Trabaje una semana y me pagaron 5000 dólares, en la máxima de las máximas, y ahora estoy aquí, viviendo con lo justo cachay, así es el circo, te puede llevar a estar en lo más alto y al mismo tiempo en lo más bajo. Yo creo que más que el circo, esto pasa en la mayoría de las artes escénicas.”

Por el mismo hecho de tener ingresos variables, y no tener claridad de cuánto dinero se dispondrá en un determinado futuro, hay que desplegar “técnicas” para

los tiempos en que no hay trabajos. Otra artista ilustra claramente el ciclo de no tener dinero y cómo financiar esos momentos:

“Una de las cosas que siempre he dicho es vivimos al día ¿sabes? entonces puedes conseguir ahorro, ahorrar un poco pero generalmente por lo que te digo este trabajo no es un trabajo estable, es un trabajo súper inestable, se trabaja en temporadas, hay temporadas que no trabajas, y si no trabajas no cobras y si no cobras no hay plata, no hay nada, entonces siempre tienes que tener una reserva para las épocas de vacas flacas, cuando no hay mucha pega”

Como el trabajo del artista escénico no es bien pagado, suele suceder que junto con la creación escénica los artistas dedican parte de su tiempo para dar clases, lo que suele ser un ingreso extra más “estable” en el sentido de que esas clases son periódicas, pero como se apunta en la siguiente cita, igualmente existe inestabilidad en ellas, ya que:

“Es un salario como temporal, actualmente tengo un salario fijo por las clases que doy en la escuela, pero en general es muy muy variable, muy fluctuante pues, porque por ejemplo en las clases que doy como independiente dependo de los alumnos, de cuantos llegan, de cuantos siguen yendo, algunos van un par de clases y no se aparecen, como cobro por clase un día de lluvia pueden llegar 2 personas...”

Sobre impartir clases, se señala que como es fluctuante la asistencia de los alumnos a las clases, se opta siempre por tratar de fortalecer el grupo, que vendría siendo una “técnica” para sostener un trabajo en el tiempo:

“Nunca son fijos. Dependen igual de la temporada, de los alumnos, de repente tienes un grupo de 7, se van de vacaciones y tienes a 5, entonces fortalecer un grupo (de alumnos) es fortalecer tu trabajo y tu ingreso. Yo por ejemplo ahora en

Limache hago la primera clase gratis, pero la primera clase se conversa, hay que convencerlos, para que cada persona haga "clic".

Por tanto, se evidencia una alta inestabilidad y dinamismo de los ingresos de las artes escénicas, principalmente por el hecho de que al no tener estabilidad laboral se traduce en que asimismo los ingresos dependen de aquellos trabajos. A trabajo intermitente, salarios intermitentes.

Para momentos de poca demanda, principalmente existen dos "técnicas", muchos entrevistados que para esos meses viven de ahorros, o imparten clases para financiar su existencia.

Sobre la existencia de contrato en el trabajo artístico

Al seguir la lectura de las condiciones en que los artistas escénicos despliegan sus potenciales artísticos en tanto trabajo, se evidencia cada vez más una tendencia hacia el trabajo informal y precarizado. Bajo esta mirada la existencia de contratos es también un indicador del grado de formalidad o informalidad, flexibilidad y precarización en el trabajo de los artistas.

De esta manera, y en particular sobre contratos en los trabajos se comenta una realidad que se vive en todas las artes escénicas:

"Mira, en las artes escénicas en general es como un acuerdo verbal, de palabra. Puede haber un correo de por medio, pero no es algo firmado, formal. Está el tema de que como no somos tan prescindibles, no hay esta forma de amarrar, sí tenemos asesoría jurídica, que tenemos un abogado de la compañía, que sí tenemos un contrato tipo, que podríamos ocuparlo digamos si queremos hacer un contrato con alguien que nos fuera a contratar podríamos llevar ese contrato, pero es loco porque eso hace que a veces se alejen un poco de contratarte...Y honorarios claramente...nadie te va a contratar de otra manera, serías un problema..Tampoco somos empleados de nadie cachay, somos empleados de nosotros mismos"

Esta situación en la cual, más que un contrato, es solamente un "acuerdo de palabra" sería el vínculo que relaciona al empleado con el empleador, al artista con

quien solicite su trabajo. Queda patente el grado de informalidad del acuerdo laboral en un contexto en el cual el vínculo es un acuerdo verbal (o un correo electrónico). Si bien se señala que en el caso del entrevistado existe un contrato tipo, es prácticamente un protocolo, porque no se usa y más bien aleja a los empleadores del empleado: el vínculo escrito y firmado no existe.

Lo señalado trasciende la informalidad física del vínculo que une al artista con quien solicita su trabajo. En este sentido está la percepción de que no se sienten prescindibles ya que ¿Quién *necesita* a un artista, así como se necesita otro tipo de *servicio*? ¿Quién va a contratar de manera prolongada a un artista? La informalidad laboral pareciera ser el sino del trabajador del arte escénico. Se empieza a bosquejar que el artista es un autoempleado, un empleado y empresario de sí mismo

Es común que el contrato de palabra quede solamente en la palabra, no hay boleta de honorarios al respecto, lo que nuevamente da cuenta de la informalidad del vínculo laboral. Una artista señala que muchas veces se realiza el espectáculo y se paga por ello; el movimiento sería que el artista llega al lugar, monta, muestra el espectáculo y al finalizar se le paga, sin mediar firma ni boleta: presta un servicio y se le paga, lo que vendría siendo una especie de show ambulante, *“en general a las fiestas uno va, trabajas, te pagan y te vas, es un contrato de palabra”*

Queda evidenciado que contrato de palabra algunas veces es sin mediar boletas, y otras con mediación de boletas de honorarios. Pareciera que el vínculo a través de boletas a honorarios es lo más accesible tanto para empleador como para empleado, ya que *“para todos es más fácil, porque si nos contrataran nos tendrían que contratar a uno por uno en cambio a honorario solo con una boleta a honorarios él puede rendir en el SII su parte”*.

De esta manera los artistas dan cuenta que el contrato de palabra, con o sin honorarios es la tendencia y lo que prima en el trabajo artístico. Aun así, algunos

señalan que sí han trabajado con contratos, pero que han sido escasas veces en su trayectoria laboral:

“Antes de estar en Perú que fue la última temporada ahora, estuve en Corea, estuve 3 meses que me contrataron, y luego me fui por contrato a Perú por 8 meses, y entre esos dos pasaron casi 4 años, el resto independiente (...) Ahí tenía salud, tenía de todo, cuando tienes contrato generalmente dentro del contrato entran todas esas condiciones, sobre todo las cosas de salud. Normalmente soy profe, me dedico a enseñar lo que hago. Normalmente me dedico a enseñar y eso me da estabilidad”

También hay existencia de contratos al trabajar en escuelas, que si bien es parte del trabajo artístico, es más bien la docencia la que entrega estabilidad más que la muestra del espectáculo. Sobre trabajar en escuelas una artista señala que *“ahora que trabajo en una escuela sí tengo mi contrato y todo bien, todo en regla. Actualmente doy clases independiente pero también trabajo en una escuela y en esa escuela hay contrato”*

Sobre no contar con contrato una artista señala:

“En que no tengo contrato por ejemplo, no estoy contratada, es más bien un convenio, no tengo seguridad de contrato, es decir, salud, previsión, no tengo nada. Este convenio es como una hoja que traduce toda la hueva, pero no es nada formal”

La no existencia de contrato es indicador de la informalidad y precariedad del trabajo artístico, el no contar con contrato significa no imponer en salud, en isapre: es prácticamente trabajar sin ninguna protección ni seguridad, el único beneficio sería recibir dinero, y no es extraño que el pago sea una vez terminada la función.

Tomando en cuenta el estudio TRAMA (2014) en donde se señala que menos de la mitad de los artistas escénicos no cuenta con ningún tipo de contrato, y menos

entregan boletas por su servicios, la realidad de los artistas escénicos presentes en la investigación es bastante más precarizada, ya que lo común es el contrato de palabra y en menores ocasiones entregar boletas por servicio

Vínculo FONASA/ISAPRE y Administración de Fondo de Pensiones

De los artistas investigados, tanto en danza, teatro y circo, el panorama referente a salud también es indicador de la precariedad de la actividad laboral, ya que en su mayoría no están vinculados a ningún sistema de Previsión, ni a FONASA ni a ISAPRE.

En términos de salud y cuidado, llama la atención que los artistas entrevistados al no contar con resguardos, seguros ni previsión optan por la prevención, por lo que suelen no ir a consultas médicas ni hospitales:

“No tengo nada. En los últimos 10 años de mi vida que no voy a un hospital, no me enfermo, de partida no me enfermo ¿cachay? cuando tengo algún malestar trato de curarme de otras formas. Igual las enfermedades son muy ocasionadas por la mente, por tu sistema de vida, por cómo llevas el estrés entonces muchas enfermedades son a causa de eso y generalmente cuando tú sigues un camino de irreverencia, eres irreverente totalmente entonces yo creo que el sistema de salud es parte de este sistema, que te quiere mantener enfermo todo el rato y mantener el negocio”

Entre los artistas existe diagnóstico en común que se refleja en la cita anterior, y es el hecho de que junto a la prevención de situaciones negativas para la salud, está el someterse a métodos alejados de la medicina occidental y/o tradicional, ya que el acceso es más simple y económicamente más viable que la medicina tradicional. En este sentido una artista señala que la prevención, el cuidado del cuerpo y tratarse con medicina alternativa le ha dado frutos a lo largo de su carrera como artista escénica:

“De partida trato de no enfermarme. Me cuido, me alimento bien, me muevo, no me enfermo mucho. Pero las veces, por ejemplo ahora tengo un quiste chiquitito en la corva, eso va a ser penca, por lo mismo ahora recién estoy en FONASA. Ahora si voy mucho a la acupuntura, me hace muy bien, también voy al quiropráctico, o medicina china, cosas que no son muy tradicionales y que igual son como más accesibles”

Entonces, al no estar en alguna AFP o FONASA, es común que los artistas se traten con medicinas alternativas junto con *“tomar resguardo, tratar de no exponerse tanto, porque si te llegas a enfermar son muchos los recursos que tienes que desembolsar”*. El cuidado del cuerpo y entenderlo como insumo de trabajo, es parte importante en la especificidad y particularidad del trabajo artístico, y se verá en detalle en el apartado sobre las especificidades del trabajo artístico.

Otro punto de importancia, que va más allá no recurrir al hospital es que el sistema actual no considera a los artistas como trabajadores y por ende como sujetos de derechos (cuestión que se verá con mayor detalle en el análisis de las representaciones subjetivas de los artistas en tanto su actividad como trabajo)

Lo que está en juego no es solamente un capricho del artista de no atenderse instituciones de salud, sino que es un problema mucho más global que parte a raíz de que para el sistema actual los artista no son vistos como trabajadores:

“Las instituciones complementarias de bienestar, por ejemplo, las de la salud, las de todo eso, no me vean, no pueda... como no formo parte del ritmo económico que tiene la sociedad de salario fijo, somos como unos parias, es súper fome porque no...De repente te ves siendo papá y no tienes acceso a los derechos y los beneficios que tienen otras personas a pagar, o en cosas muy cotidianas como por ejemplo tu previsión... No tienes previsión... Actualmente para el sistema de salud yo soy una indigente”

Se evidencia entonces, que existe una especie de vacío que nace por el hecho de que los artistas no cuentan con condiciones laborales que establezcan su actividad como un trabajo. Para el sistema los artistas no son trabajadores, sino que escapan a una calificación, y como se señala en la cita anterior, son unos parias, no tienen derechos sociales que contemplen su actividad como un trabajo.

Esta distinción entre si el arte es o no un trabajo (para ellos), y si en la sociedad su actividad es vista o no como un trabajo, se ahondará las Representaciones Sociales del Trabajo.

Sobre afiliación a Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP) el resultado es el mismo, ya que en su gran mayoría, los artistas entrevistados no están afiliados a ninguna AFP, entre otras cosas porque no cuentan con contratos que aseguren a los artistas.

Sobre estar afiliado a AFP, algunos artistas señalan que no están afiliados porque *“es un sistema que no sirve”*, en su gran mayoría sostienen simplemente que no están afiliados sin entrar en detalles, mientras que un par señalan respuestas dubitativas como que *“alguna vez impuse, pero ahora no tengo idea, no sé”*. Lo que da cuenta de la falta de conocimiento en materia de condiciones laborales y en particular sobre la pensión en artistas.

Especificidades y Singularidades del Trabajo Artístico

Para los mismos artistas subyace la percepción de que su trabajo es distinto, atípico, y se diferencia de los llamados “trabajos tradicionales”. A continuación se dará cuenta de particularidades que hacen que este trabajo sea distinto, singularidades que no se encuentran en la mayoría de los trabajos.

Sensibilidad como motor de trabajo y eje creativo

Uno de los hallazgos substanciales que surge como particularidad del trabajo artístico es contar con la sensibilidad como motor creativo y como eje en el que se articula tanto el trabajo en sí como las decisiones laborales. Llama la atención que prácticamente en todas las entrevistas y en reiteradas veces se alude a la sensibilidad en distintos planos.

Como se analizó anteriormente, existen rasgos que diferencian el trabajo artístico de los llamados –por los mismos artistas- “trabajos tradicionales”. Un aspecto clave a la hora del trabajo es involucrar la sensibilidad en ello, aspecto que va más allá de la vocación: *“la sensibilidad debe estar involucrada en tus intereses y motivaciones”*. Una de las grandes motivaciones a la que se refiere la cita anterior es apelar a la sensibilidad, una sensibilidad estética o política, a través del ejercicio de la observación de la realidad; el artista propone dar cuenta de una temática que lo remueve y lo hace a través de apelar a la sensibilidad del espectador:

“La mayoría de las producciones son independientes y una de las grandes motivaciones es apelar a la sensibilidad, una visión política que uno tiene de la realidad, el teatro en su contexto chileno y latinoamericano es tremendamente político sobre todo en protesta de la realidad en la que estamos, una protesta no necesariamente explícita, sino que de qué quiero hablar y quiero hablar de esto porque es demasiado importante para la sociedad ¿cachai? Eso me guía, o nos guía, y es importantísimo a la hora hacer algo”

El teatro permite apelar más directamente a problemáticas de índole social o histórica. Hay que hacer la salvedad de que el teatro permite que esto sea más explícito por un asunto de formato: el diálogo la mayoría de las veces es más explícito que el movimiento, por ejemplo el movimiento de la danza. En este caso, la sensibilidad también es motor de trabajo en el sentido de remover la sensibilidad del espectador: *“En el trabajo, entre otras cosas, uno busca conmover, provocar sensaciones, remover algo adentro, remover sensibilidades”*.

Se señala que la riqueza del trabajo en las artes escénicas está dada por *“poder entregar, poder educar, poder dar un sentido que va más allá de lo convencional, y en cierta forma hacer que las personas se cuestionen, es un trabajo que se fundamenta en tocar la sensibilidad de las otras personas”*. Es interesante el sentido que le dan a su trabajo, que tiene un aspecto que se aleja de lo convencional, que va más allá de lo ordinario, y que la sensibilidad es un pilar fundamental para el ejercicio de la profesión

Llama la atención la similitud del trasfondo que mueve el trabajo del artista escénico. La temática de la sensibilidad, como se apuntó anteriormente, estuvo presente en prácticamente todas las entrevistas con los artistas, ya sea de circo, de teatro o de danza.

Las artes escénicas por tanto son entendidas por los mismos artistas como un trabajo que abre posibilidades de reflexión, ya sea de una conversación –no necesariamente mediada por el lenguaje verbal-, de instancia o de comunión:

“Cuando uno está haciendo su trabajo igual siempre estás pensando en que es para alguien entonces uno piensa, no sé, como una conversación que uno cuando estrena, ahí la abre. Es como si estuvieses preparando un debate, preparando algo...El sentido que tiene las artes escénicas en general es como, que lo he dicho muchas veces, es dialogar, generar un dialogo no necesariamente racional sino que sensible, una instancia, una instancia de comunión, más vinculado al encuentro, el encontrarse (...) La obra no termina cuando apagan las luces, ahí no acaba el trabajo, a propósito de que hablamos de esto como trabajo. Uno se va con algo

para la casa, o durante ir mirando la obra, vas pensando con la obra, eso me parece interesante, como imaginar que alguien está pensando sobre algo que tu hiciste con preparación, afecto, amor, investigación, crítica, como poder cruzarlo con otra mente, con otras ideas, como que las ideas se puedan cruzar”

Es así que el mundo afectivo, emocional y sensible es parte esencial del trabajo, se configura como un eje en el cual el trabajo tiene un fin, este fin es remover la sensibilidad del espectador, apelar a sensaciones o invitar a la reflexión, lo que termina siendo uno de los “objetivos” del trabajo del artista escénico, a veces trascendiendo hacia el mismo artista, ya que el trabajo de interpretar conlleva entrar en un estado emocional para desempeñar bien el trabajo:

“es muy intenso, muchas emociones, rabia, me ha pasado que salgo de escena y que estoy en otra, me hablan y todavía estoy como en trance, me cuesta recuperarme. Es fácil irse a la chucha, trabajar con los afectos, emociones. De repente salgo mal, a veces me cuesta salir, pero hay técnicas para salir de ese estado”

Es así que los intérpretes deben incorporar, adentrar en su propio cuerpo estados afectivos y emocionales que son esenciales para hacer el trabajo, no se trata solo de un “objetivo” de trabajo. Esto es un punto esencial para el trabajo, hacerlo desde el punto de partida de incorporar, o más bien *agarrarse* de emociones, sensaciones, producidas por palabras, personas, u objetos:

“Lo que hago yo es tomar una palabra, una emoción, un objeto, una persona, una sensación, puedes tomarla, absorberla y trabajarla desde ti mismo, es como una cuestión no tan fácil de explicar. Agarrarse y dejar que el cuerpo, que la palabra se manifieste a través del cuerpo en movimiento, en eso estoy”

Por lo que queda en evidencia que el trabajo del artista escénico no va únicamente en la escena, en el movimiento y en la cadencia de la voz, sino que existe un componente emocional muy fuerte.

Existe un tópico que fue comentado sostenidamente en las entrevistas, que de alguna manera se relaciona a la sensibilidad, o más bien que trabajar con ella entrega satisfacciones y estabilidad en otros ámbitos que escapan a la estabilidad económica, y que haría una especie de “contrapeso” frente a la falencia económica de este trabajo, y es que hace relación a que consideran que es un trabajo precarizado términos económicos, pero ese lado de inestabilidad económica tiene su contraparte que sería la estabilidad emocional; la estabilidad emocional del artista emerge como un contrapeso frente a la inestabilidad económica y precarización laboral. En este sentido, el trabajo artístico es

“inestable con la plata por ejemplo, pero depende de donde se mire poh... A nivel emocional no, a nivel emocional es mucho más inestable trabajar en un trabajo normal, entonces ahí tú ves qué buscas, si tu estabilidad económica o tu estabilidad emocional”

En la misma línea otro artista señala:

“Emocionalmente hay gente que está mucho más cagada, y nosotros estamos más tranquilos quizá disfrutando más de la vida, viviendo más, y es igual de serio, De dónde entonces vemos la inestabilidad? emocional, o económica laboral?”

En este sentido, se evidencia percepción de que económicamente están en condiciones menos favorables que en un “trabajo normal”, pero como bien se señala en esta última cita, se plantea la pregunta: ¿Desde qué enfoque se mira la estabilidad? ¿Desde lo económico o desde lo emocional? Pareciera que esta estabilidad emocional que señalan los artistas, más que contrapeso con la estabilidad económica, es un punto esencial para seguir desarrollando la actividad, y es un eje en el que se basa el trabajo artístico que puede, incluso, llegar a pesar más que la estabilidad económica.

Llama la atención que el trabajo constantemente está relacionado a la retribución económica, y que dicha retribución entra en conflicto, o no tiene el mismo peso que en los trabajos tradicionales. Pareciera que el paradigma del trabajo tradicional no encaja desde todos sus ángulos en el trabajo artístico, principalmente por el factor sensibilidad que cruza el trabajo artístico.

La sensibilidad cruza y envuelve el trabajo artístico, es un pilar fundamental enmarcado en un proceso de trabajo inmaterial clave para el objetivo del trabajo; desde la propuesta escénica, el diálogo, el movimiento, la estética, es decir, la mayoría de los elementos que conforman el trabajo artístico le subyace el componente sensible que condiciona y determina la obra. Desde este punto de vista, la obra sería una coartada en la que el artista despliega su sensibilidad, la que carga con un objetivo, sea cual fuere, un objetivo y objeto sensible. Sin sensibilidad no hay obra, sin sensibilidad no hay trabajo.

Creatividad como rasgo esencial del trabajo escénico

Una de las características particulares más relevantes es el capital creativo que el trabajo debe disponer, lo que marca diferencias entre un trabajo bien hecho, un trabajo sobresaliente y único.

Es con la creatividad por la cual el trabajo puede ser distinguido, lo que convierte a la creatividad en un eje de gran importancia en las artes escénicas. Como señala un entrevistado *“la creatividad es fundamental”*, y esto principalmente por el hecho de que:

“(Sobre la creatividad) Yo creo que eso es lo que hace la diferencia, uno tiene que volverse un poco loco para poder crear. Entonces para mí la creatividad es una de las cosas más importante, porque tú tienes que mantenerte vivo, alerta, siempre estar constantemente generando propuestas, es lo que cruza mi trabajo”

Como se señala, la creatividad cruza el trabajo, está presente en todo momento, por tanto funcionaría como piedra angular por la cual el trabajo se organiza, similar a la sensibilidad. Si en otros trabajos la importancia reside en la eficacia, en la

eficiencia, en ventas y elementos vinculados a dichos conceptos, en el trabajo artístico lo que diferencia uno de otro, es algo completamente inmaterial, difícil de medir, profundamente intangible, como es la creatividad. Difícil es juzgar la creatividad a través de criterios pre establecidos que normen qué es creativo, nuevo, innovador, y que no ya que como señala otro entrevistado:

“Ya está todo creado, inventado, nosotros como payasos no vamos a inventar la rueda, en el mundo del payaso ya está todo sobre la mesa, por eso la originalidad y creatividad es difícil, pero siempre se puede, siempre se puede ir más allá, re ordenar las cosas, darle un toque nuevo que llame la atención y de eso se trata”

Mientras más independiente, más libertad creativa tiene el artista para mostrar un trabajo que nace desde sus motivaciones e inquietudes propias, ya que hay trabajos artísticos que no entregan esos niveles de libertad, por lo que algunos artistas prefieren la independencia, o tener una vía de escape para liberar la creatividad:

“Hay trabajos que no te permiten eso, como cuando trabajas para otra persona y te piden algo muy concreto entonces tu creatividad se siente más coartada y aunque uno intenta siempre poner de lo suyo en lo que hace, pero por eso yo por ejemplo en mi caso siempre tengo que tener otra vía de escape, una vía para hacer las cosas que realmente me llenan y me motivan”

Es decir, en el componente creativo está la diferencia, y es por lo mismo que el artista es contratado

“la gente te contrata por la creatividad y por lo que tú puedes dar. No en un simple repetidor que alguien te pida lo que quiere y lo quiere así de esa manera, sino al contrario, te contratan por lo que tú eres o por lo que tú tienes o por tu talento, llámalo como quieras, entonces eso está muy bien porque en los espectáculos que yo he ido a participar hay mucho de mí y en muchos personajes diferentes, o sea yo creo algo, sale algo de mí”

La repetición si bien no es sinónimo de mal trabajo o de fracaso artístico y/o creativo, no es el trabajo ideal para los artistas, el trabajo precisamente pasa por el invento, la producción de elementos nuevos que aporten a la escena y que le entreguen al trabajo del artista un carácter desigual. Es decir, la creatividad y originalidad del trabajo funciona como distinción, le entrega al trabajo un valor difícil de medir en términos monetarios.

Lo que señalan los artistas concuerda plenamente con lo señalado por Bernardita Ihnen (2012), puesto que lo que diferencia a un artista de otro, y por ende a un trabajo de otro, es la originalidad y creatividad del trabajo propuesto

En definitiva, un buen trabajo se diferencia de otro por la propuesta creativa que existe en el espectáculo, es el camino por el cual se llega al espectador, se genera un diálogo y se transmite un mensaje, que emocione y apele a la sensibilidad del espectador, en definitiva funciona como tópico por el cual un trabajo se puede catalogar como un “buen trabajo”.

El cuerpo como insumo de trabajo

Uno de los grandes hallazgos de la presente investigación es la preocupación, cuidado, conservación y acondicionamiento del cuerpo como singularidad del trabajo artístico, ya que sin el insumo corporal, el movimiento, la voz o la acrobacia, el trabajo no puede ser ejecutado, en este sentido, el cuerpo como herramienta del trabajo y su cuidado es de especial importancia en el trabajo artístico.

De esta manera se señala una dependencia absoluta del cuerpo, ya que ante alguna lesión o algún de salud o derechamente algún problema corporal, el artista tiene una gran cantidad de probabilidades de limitar su trabajo, o derechamente no poder trabajar:

“Si me pasa algo tengo que estar consciente de que me va a costar plata mejorarme, y me va a quitar la posibilidad de trabajar si me lesiono”

A veces el artista si puede trabajar, pero con limitantes en su trabajo, como nos señala un artista circense, frente a la pregunta a la interrogante de qué sucede si tiene algún tipo de lesión:

“Hablando de esta dependencia del cuerpo que me cuentas, si te lesionas ¿no puedes trabajar?

Digamos que puedo hacer algunas cosas no más, no todos los espectáculos. Hay uno que tiene más desgaste físico que el otro. Cuando me esguince el tobillo hace poco igual pude trabajar, porque no fue tan grave, busco la forma de no ocupar tanto el pie cachay, acomodamos las cosas, porque lo nuestro no es una obra teatral tan rigurosa en los personajes, entonces hay cosas que podemos cambiar y todo bien, hay que ingeniárselas, con esta lesión los movimientos que había mucho tobillo los reemplazaba por otros”

En este sentido, dependiendo de la gravedad de la lesión y del cuidado corporal, se ve cómo afecta el desempeño laboral, hay casos contrarios al anterior, en que la persona sufre accidentes que son más limitantes y derechamente no pueden ejercer por un tiempo:

“si es una lesión muy grave puedo trabajar poh. Mira, hace poco tiempo me fracturé los dos meniscos en las dos piernas, eso me impide hacer acrobacias, de hecho me impidió y tuve que solo vivir de las clases, que tampoco es tanto”

La especialidad de este artista circense eran precisamente las acrobacias, por lo que su principal fuerte artístico se vio afectado, trabajando solamente mediante la docencia en centros culturales, dejando de lado posibilidades de trabajo centradas en las acrobacias.

En este sentido, tanto en el teatro, en la danza y en el circo, es esencial el cuidado del cuerpo, sumado a que con lesiones o enfermedades el artista no puede trabajar, o su trabajo se ve limitado, el costear un problema de salud es sumamente caro, considerando que como se señaló anteriormente, la tendencia es no estar asegurado en términos de salud. Un entrevistado comenta los riesgos de ser trabajador independiente y tener que atenderse en el sistema público:

“(Si me lesiono) me voy a la chucha, y como no estoy imponiendo en ISAPRE o FONASA sale más caro cuidarse la lesión. Al ser independiente...Por ejemplo antes cuando estaba trabajando en el Ballet, tenía ISAPRE y cualquier cosa iba a la clínica y me costaba dos pesos ¿me entiendes? Ahí trabajaba con contrato y si me lesionaba me iba a la clínica Santa María y me salía 5 lucas y me hacían pasar por todas las máquinas, cosa que si hago particular me saldría un ojo de la cara. Si sólo una radiografía sale como 100 lucas. Es caro, pero sabes que hay especialistas que te van a ayudar, en cambio en la salud pública tú llegas con una lesión y no te van a pescar poh, y hay hueones que llegan con el brazo que se les está cayendo. Entonces si llegas con una torcedura o con un esguince no te pescan poh, te van a dejar ahí toda la noche esperando.”

Por lo que converge en un mismo escenario el hecho de ser trabajador independiente y con su consecuente precarización laboral, el hecho de no estar en ISAPRE o FONASA, y la dependencia del cuerpo y su cuidado para poder trabajar. Es decir, si el artista no cuenta con previsión que resguarde su salud, la única solución es el autocuidado, cosa que evidentemente es una misión en extremo difícil ya que la raíz y la base del trabajo del artista escénico es precisamente el cuerpo.

Como las condiciones en que el artista trabaja son profundamente informales, el trabajador del arte escénico debe cuidarse. Como señala una artista de danza:

Existe un cuidado, desde la alimentación, desde que uno se levanta, un buen desayuno, contundente para poder tener la energía para el entrenamiento y en el mismo entrenamiento preparar bien el cuerpo, tener conocimiento del cuerpo de uno, preparar bien el cuerpo, calentar bien. En las noches dormir las horas necesarias, no dañar el cuerpo, no desgastarlo como con carrete y cosas así.

Por la misma línea un actor comenta que tiene que entrenar su cuerpo y su salud mental en pos de hacer un buen trabajo:

“Son particularidades de mi profesión y son cosas específicas, o sea, un bailarín que no hace un trabajo físico en el sentido de cardio, de abdominales, etc. versus mi caso (teatro) en lo que yo en lo personal tengo que trabajar con mi salud mental en pos de la serenidad, de la relajación eso involucra mi voz e involucra mi docilidad emocional, involucra mi concentración en el trabajo, y la docilidad de mi cuerpo también, tengo que hacer yoga cachai, entrenar la plasticidad de mi cuerpo, todo en pos de mi profesión, con otras necesidades corporales para hacer otras cosas”

Como se comentó, por las condiciones de trabajo, es importante que el trabajador de las artes escénicas sea consciente y cuidadoso con su cuerpo, como señala un bailarín:

“Trato de ser bien consciente con eso ya que el hecho de no tener salud, esa posibilidad tan concreta de tener algún tipo de lesión y poder ir y tratártela de buena forma, también uno trata de ser más cuidadoso, de no exponerte tanto. Pero eso igual lo vas aprendiendo medida que vas creciendo con el oficio, porque cuando salí de la escuela yo le daba y me daba lo mismo, podría bailar hasta arriba de las piedras si estaba motivado cachai? sin medir ningún tipo de consecuencia. Ahora no poh, ahora trato de ser un poco más consciente con eso, de saber que si voy a trabajar a ciertos lugares que quizá no cumplen con los requisitos mínimos, no me voy a exponer, porque hoy lesionarme me saldría muy caro entiendes?”

Nuevamente converge el hecho de que al no tener previsión, la opción es el autocuidado, hoy en día no existen las condiciones para cubrir las necesidades de salud que tienen los artistas escénicos, más allá de la salud, no existen condiciones en cuanto al salario, a las posibilidades de trabajo, a la formalidad del trabajo etc.

La obra: parte culmine del trabajo

El sentido común puede confundir y llevar a creer que el trabajo del artista solo uno: obra. Pero no es así. La obra es solo una parte del trabajo, es la parte culmine de muchos otros trabajos que convergen en el punto final que sería la obra, el espectáculo final.

Es así que un artista comenta que *“no solamente presentar la función es un trabajo, ensayar es un trabajo, investigar es trabajo, muchas cosas son parte del trabajo”*. Bajo este punto de vista, el trabajo es va más allá del ciclo presentar-cobrar, puesto que detrás de ese ciclo existe un trabajo de meses de creación, sostenido por investigación y ensayos. Como señala un artista de circo:

“Ahora estamos haciendo una investigación que tiene que ver con la acrobacia, entonces eso es algo súper nuevo para mí, a pesar de que tengo 30 años, la acrobacia conlleva miedos, riesgos, también hay como logros súper visibles igual que puedes ir sintiendo, todo el día pienso en el trabajo, de hecho estoy todo el día trabajando, investigando, pensando antes de acostarme; eso también es parte de mi trabajo”

En esta misma línea, una actriz señala que en los procesos creativos, está literalmente todo el día trabajando: *“actualmente para mí, cuando estoy en proceso es todo el día, uno se acuesta pensando y creando y te levantas accionando lo que has pensado y creado”*

En esta línea, otro artista de teatro resume este concepto de que la obra es solo una parte del trabajo:

“Efectivamente el ensayo es la instancia de investigación de una obra y de montaje pero también hay una investigación externa que uno se lleva para la casa, leerse este libro, entrenar el cuerpo, porque el ensayo es mal que mal tres horas en que se trabaja con elenco, la profundización de las capas del trabajo personal en pos del montaje tiene mucho de una pega personal de uno, una especie de coaching o entrenamiento de profundización, y eso para mí también es trabajo...”

Sobre este “trabajo infinito”, esta condición de *siempre* estar trabajando se comenta que está literalmente siempre trabajando, es un trabajo de nunca terminar:

“No, no poh, yo todo el rato estoy pensando cosas, y cuando no estoy en proyectos igual estoy pensando cosas, leo, veo películas, una vez una amiga le decía a otra amiga "oye en verdad como que cuando estay haciendo el aseo estay trabajando" igual estás pensando en la acción, en cómo se hace eso, como que todas las acciones pueden ser un posible ensayo, entonces...claro, no es tan separado vida y trabajo”

De esta manera emerge un trabajo en el que, como es señalado, toda acción es un posible-mini-ensayo, un estudio del movimiento, detrás de la escena hay investigación, hay horas de ensayo, hay lecturas, hay estudio de material audiovisual, que los artistas también consideran parte importante de su trabajo, la vida se convierte en trabajo:

“Hay un tiempo que uno destina, o que yo destino, en mi vida, pero como que toda la vida es trabajo, esa es una gran diferencia, no es como el trabajo y la vida, es como que van juntos”

Toda la vida es trabajo, se señala en la última cita, cargada de sentido, además diferenciándose de “los otros trabajos”, se comenta que no existe jornada fija, sino que la jornada laboral se funde con la vida misma:

“Estás todo el rato, se mezcla con la vida. La verdad, en mi caso más bien no es que se mezcle, en mi caso es mi vida, entonces uno siempre está en eso, entonces para mí no hay una jornada, de hecho hay muchas veces que he trabajado con otras personas que dicen "yo solamente trabajo de tal hora hasta tal hora" y se convierten en funcionarios del arte entonces yo no soy de esos, yo sé que si me involucro en algo estoy al cien en ese algo y se acaba ese algo y me voy a otra cosa. Si no estoy ensayando estoy pensando, escribiendo, observando...”

Por ende surge la pregunta de ¿cuál es el límite del trabajo artístico, si entendemos que caminar por la calle puede ser “estudiado”, observado, el hacer el aseo es un posible estudio del movimiento, el ver una película es más que la entretención?

Los artistas indican que prácticamente no hay límite, no existe un rígido horario de trabajo, el cual cumplen y fuera de ello se dedican a *otras cosas*, lo atractivo de la propuesta es que no existe el tedio o sufrimiento de los llamados trabajos tradicionales, ya que como se señaló anteriormente, este es un tipo de trabajo que abiertamente entrega placer y estabilidad emocional al trabajador.

Trabajo esporádico y flexible

Una de las condiciones que se señalaron anteriormente es la jornada variable, el artista posee jornadas laborales extremadamente flexibles, días en que trabaja unas horas, otras jornadas en que de ensayo a ensayo está ocupado hasta 12 horas. La jornada variable es una de las consecuencias de la intermitencia del trabajo, ya que hay períodos en que el trabajador puede tener en un mes una gran cantidad de funciones, por la que la jornada es distinta a períodos en los que no hay tanto trabajo.

Los artistas señalan esta intermitencia del trabajo, característica esencial del trabajo en las artes escénicas, trabajo por temporada o esporádico, que viene siendo un rasgo característico del trabajo artístico, la intermitencia es sostenida y rígida, como señala una artista: es un trabajo intermitente todo el tiempo. Hay temporadas que son muy buenas, temporadas que no. Todo depende.

Se podría decir que en el día a día del artista escénico, la jornada es variable, entre entrenar, ensayar, investigar, consumir material audiovisual, presentar espectáculos propiamente tal, eso es profundamente variable, aunque dentro de un contexto de orden y estabilidad. Algunos días se trabaja de 9am hasta 16, y otros de 12 a 23hrs. Pero de manera “estructural” y a largo plazo, el trabajo se caracteriza por ser esporádico e intermitente. Básicamente en meses de primavera y más aún en verano hay mucho trabajo remunerado, es la mejor época, mientras que invierno se caracteriza por ser un momento de creación.

Esta intermitencia, como señala un entrevistado, les ayuda en cierto sentido a ordenarse y planificarse a largo plazo:

“Es intermitente, pero esa intermitencia a ti te ayuda a aprender a llevar las cosas, por ejemplo uno trabaja lo que más puede en el verano, y también deja un poco para sobrevivir en invierno, porque hay menos pega. Pero así en invierno como estás más para adentro, es un tiempo para crear, puedes probar en septiembre lo que tienes creado, y revienta todo en verano, viene el otoño y empiezas con la creación de nuevo”

Una entrevistada señala que el espectáculo es siempre temporal, es prácticamente imposible tener todo el año espectáculos. En este sentido, comenta que:

“El espectáculo siempre es temporal, porque tú haces un proceso de creación, lo estrenas y se acabó ese periodo, después vienen funciones si es que hay funciones salen funciones, entonces ya tus tiempos son más cortos en el sentido de que ya no tienes que estar tantos meses ensayando, ensayas solo lo que tienes que ensayar y chao, ahí sí que hay una temporalidad (...) si tienes suerte si tu espectáculo le va bien, lo venden, funciona y puedes girarlo”

Como se señala, en períodos en que trabajan harto, la idea es sacar beneficios económicos para las épocas en que es difícil vender espectáculos, tales como invierno, y en esos meses de menor trabajo remunerado, la idea es prepararse, crear e investigar para mostrarlo nuevamente en el período de más trabajo remunerado. Otra manera de mantener la actividad laboral durante los períodos en que no hay mucha demanda de espectáculos es mediante la docencia.

En los períodos de alta demanda de espectáculo puede haber una suerte de “autoexplotación” del trabajador, por el hecho de que sabiendo de que tiene que aprovechar los meses de demanda para poder subsistir en los meses de poca o nada demanda, pueden llegar incluso, como señala un artista, a tener 4 espectáculos por día:

“Cómo que tienes 4 trabajos en un día, y luego al día siguiente no hay ninguno, y el fin de semana es un día laboral, porque hay cosas, eventos, entonces esas fechas hay que aprovecharlas al máximo poh, nadie sabe si en 3 meses vay’ a tener o no pegas”

En este sentido, la incertidumbre de no saber si el próximo mes existirán trabajos remunerados o no, obliga al trabajador-artista a tomar la mayor cantidad de trabajos remunerados, por lo mismo, para reducir los niveles de incertidumbre de los meses posteriores, y tener una base económica para aquellos meses. La misma idea señala un actor, quien comenta, sobre meses tan exigentes que los cataloga como “satánicos”: *“llega un mes satánico, después del mes satánico viene un mes tranquilo, y te dejaste ese mes, y como tuviste uno satánico, puedes estar tranquilos dos meses”*

Por lo que pareciera ser que hay ciclos de trabajo duro, de trabajo remunerado, y ciclos en que no hay mucho trabajo remunerado y prima el trabajo intelectual o corporal, que es principalmente crear e investigar para mostrar nuevamente en los períodos de trabajo remunerado.

Sobre la existencia de trabajos no remunerados

Como se ha señalado con anterioridad, la obra es solo una parte del trabajo, es la parte culmine del trabajo artístico, ya que tras ella hay varias labores que los artistas efectivamente consideran como trabajo que son esenciales para llegar a la obra, y que se configuran como trabajos no remunerados; entre ellos se encuentran los ensayos e investigación para la creación.

En esta línea se encuentra el ensayo, como momento paradigmático de trabajo no remunerado. Para llegar a mostrar una obra hay meses, a veces años de ensayo, lo que significa horas de trabajo varios días a la semana, que efectivamente son un trabajo esencial no remunerado.

Una artista señala que el ensayo es el trabajo, lo demás son detalles:

“El ensayo es el trabajo, para mí lo más importante en todo trabajo es el proceso de creación, ahí es realmente donde está la chicha, donde uno es en esencia, luego lo otro es ponerlo bonito, lo que el público ve y te aplaude si es que le gusta, pero toda la gestación de eso es lo más maravilloso y yo no lo cambio por nada...y eso es un trabajo no remunerado, las horas, los sacrificios, si hay lesiones, los dolores, las alegrías también, el compartir, los apuros, los momentos de giros, los cansancios de las horas en bus, dormir en lugares de mala muerte o en otras ocasiones en lugares de lujo. Eso nadie te lo paga, no ves ni un peso”

Resulta paradigmático que el núcleo fuerte del trabajo artístico, comúnmente no sea remunerado, de hecho como señala un actor, la tendencia es que el artista paga por ensayar:

“En general es mucho tiempo de ensayo, mínimo 3 meses, mínimo 3 meses de ensayo, mínimo 3 veces por semana. En "Teorema" ensayamos 2 años 3 veces a la semana.

Además hay que pagar por ensayar, si no te conseguiste el espacio por trueque”

La tendencia es pagar por ensayar sin recibir pago. Existen instancias en las que a los artistas se les paga por ensayar, pero sólo es en contextos de concursos del estado (FONDART) que es una cantidad limitada de cupos, y como señala una artista, no es lo común: *“el ensayo es una instancia de trabajo, pero no pagado, no te pagan, sólo pagan cuando estas en FONDART y no es lo común”*, y el hecho de trabajar sin remuneración es decirle “no” a otros trabajos remunerados, sea del área de artes escénicas o no.

Una de las maneras de equiparar esta contradicción de pagar por trabajar, es cobrar al momento de ejecutar un espectáculo, lo que puede llegar a ser problemático, como señala un artista:

El ensayo no me lo paga nadie, me lo pago yo nomás cuando hago mis shows, por algo voy a un show y te dicen ¿cuánto cobras? y tú dices 60 o 70 o 80 lucas y te dicen "pero cómo si son cinco minutos no más" bueno es que para llegar a esos cinco minutos tengo que trabajar todos los días, sino no llego a esos cinco minutos"

Puede llegar a ser problemático ya que al vender un espectáculo, aunque sean cinco minutos, el empleador al no tener conocimiento de cómo se configura el trabajo del artista escénico, puede llegar a pensar que se cobra por tiempo, no por el trabajo que existe detrás de esos cinco minutos, como se señala en la cita anterior.

Retribución atípica

Junto a la retribución económica, con sus particularidades existe una retribución que los mismos artistas consideran una retribución "distinta" que escapa y va más allá de lógicas en las que se enmarca la retribución monetaria; los artistas aluden a una retribución espiritual, diferente y que excede a lo monetario. Este tipo de retribución que emerge como una característica única del trabajo artístico, es lo que Menger (2009) señaló como "ingreso psicológico", y cabe destacar que en la mayoría de las entrevistas surgió como un tópico de conversación sin la mediación del investigador, es decir, los artistas señalaban esta característica de su trabajo.

En este sentido, un artista señala que *"el público de pie realmente te alimenta, te da una gratificación gigantesca más valiosa que el dinero"*. También se señala que a veces ni siquiera existe retribución monetaria, pero hay una satisfacción espiritual que se paga de otra manera, que si bien es difícil de medir en los esquemas, sí la considera como una retribución que escapa a lo monetario:

"Por ejemplo este fin de semana hicimos varieté en la Carpa Azul, varieté viernes sábado y domingo, dos shows por día, No recibimos ni un peso. Lo hicimos básicamente para hacerlo porque nos gusta lo que hacemos y tenemos un compromiso no más. No recibí ni un peso, y 2 shows por día, 6 funciones, súper

agotador, pero la satisfacción como espiritual se paga de otra forma cachay? es complicado claro, cuando lo ves de un punto de vista más esquemático si recibes o no recibes por lo que estás haciendo, pero en este show en particular recibí mucho, pero no en dinero”

Una artista que también se dedica a la docencia, señala una experiencia que recuerda que le entregó una satisfacción al realizar una clase en la que asistió una niña con capacidades distintas:

“yo no hago clases para niños todavía, y llego una niña con un problema en la espalda, como que tiene un problema físico pero los ojos le brillan, de todo se ríe, no ve su complejo, y me impresiona, y dije “qué bueno que me toca ver esto también”, y hacíamos como que la subíamos y ella feliz, hueón esa hueá me hace bien Me hace bien también cuando el público te aplaude, claro que si poh, porque, lo q yo entiendo del aplauso es q mientras más fuerte es, es que la obra fue más potente”

Otro artista señala incluso de que trabajar en el escenario es incluso terapéutico, comenta que sobre estar en el escenario que

“se te olvida la parte monetaria, incluso se te olvidan hasta los problemas, es terapéutico, a la vez tú estás súper expuesto, ya el hecho de estar solo en un escenario, estás expuesto a que muchas personas te vean y puedan sacar muchas deducciones de tu persona”

Ambas situaciones revelan satisfacciones que otorga el trabajo que no entran en las lógicas del dinero, sino que trascienden, y como señalaba otro artista, les alimentan el alma.

Por tanto, los artistas escénicos entrevistados coinciden que uno de los rasgos particulares de su trabajo, es que junto a la retribución monetaria del trabajo, existe la singularidad de que existe una retribución distinta, ya sea espiritual, una gratificación emocional que se aleja del dinero.

En definitiva, como señala una actriz:

“Es que igual para uno que es artista, ya el hecho de que reconozcan tu trabajo, independiente de que sea positivo o negativo, ya tiene un impacto, yo creo que uno busca eso, como el poder llegar a las personas. Creo que eso tiene un valor que si lo llevas a lo monetario no tendrías cómo ponerle un precio. Es como que tiene un valor que va más allá del dinero. Es una remuneración como espiritual algo así”

Queda en evidencia que existen motivaciones que escapan a la retribución monetaria y que son un motor importante que incentiva el trabajo, la admiración, reconocimiento, lo que funcionaría para equiparar las diferencias con la retribución monetaria, lo que Menger llama “teoría de equiparar diferencias” (Menger, 2009)

Trabajo inestable

Con las dimensiones comentadas y analizadas con anterioridad, hay algo de lo que no cabe duda: el trabajo artístico es altamente inestable. Para los mismo artistas-trabajadores la inestabilidad laboral es un tópico del que no desconocen, y comentan los principales aspectos en los que reside su inestabilidad.

Trabajos esporádicos, contratos virtuales de palabra sin ningún resguardo, recibir dinero líquido, dan cuenta una marcada inestabilidad

“(En los trabajos tradicionales) son siempre contratos más largos, pero los trabajos esporádicos son más inestables. Y en danza hay hartos trabajos esporádicos, y en esos trabajos casi siempre es contrato de palabra y te pagan ahí mismo, o a veces es a honorarios, pero en ese tipo de trabajos a mí hasta ahora ha sido más “cash”, contrato de palabra, plata líquida, así nomás”

Esta marcada inestabilidad laboral y el trabajo esporádico, junto a la incertidumbre que conlleva, obliga a los trabajadores a vivir al día en términos económicos:

“De las cosas que siempre he dicho es vivimos al día sabes? entonces puedes conseguir ahorro, ahorrar un poco pero generalmente por lo que te digo este trabajo

no es un estable, es un trabajo súper inestable, se trabaja en temporadas, hay temporadas que no trabajas, y si no trabajas no cobras”

Hay meses que el trabajador puede tener cinco trabajos distintos, mientras que meses que no hay prácticamente nada, por lo que le otorga una marcada inestabilidad tanto al trabajo mismo como a los ingresos.

Al hablar de inestabilidad en los ingresos, se alude tanto al monto como a la frecuencia de pagos ya que: *“no gozas de la constancia de la remuneración y de la remuneración monetaria digamos, y de si te va a generar efectivamente una remuneración monetaria o no, a veces no hay”*

La inestabilidad está en todos los frentes, la incertidumbre existe y frente a la falta de políticas de estado y de figuras legales que resguarden el trabajo de los artistas, la única opción viable es la disciplina:

“La inestabilidad es parte del trabajo pero pienso que esa inestabilidad debiese tener una figura legal, como tener un contrato que lo permita...es muy difícil encontrar un trabajo a medio tiempo contratado por ejemplo. Sería hermoso si existiese, y sería lo que debiese ser, porque ahora igual estamos en condiciones precarias (...) requiere otras habilidades, como una disciplina muy heavy con tu tiempo, disciplina con la plata, es un tipo de orden.”

Representaciones del trabajo

En el presente apartado se analizan y se describen las representaciones y las percepciones de los artistas escénicos sobre su actividad en tanto trabajo. La noción de representaciones sociales ayudan a comprender desde su propia situación tanto histórico contextual como subjetiva cómo es que los individuos conciben su actividad como trabajo, así como su distanciamiento de los llamados trabajos tradicionales.

Identidad sobre una diferencia

Las y los artistas entrevistados, señalan constantemente diferencias que consideran importantes al momento de establecer diferencias con los *otros* trabajos, los trabajos tradicionales. En este sentido, existe una notoria autopercepción o autorepresentación de que su trabajo efectivamente es distinto a los trabajos tradicionales. Cabe resaltar que esta autodiferenciación se produjo constantemente y en la mayoría de los entrevistados de manera natural; al conversar sobre su actividad como trabajo de manera sostenida ellos ponen ejemplos y acuden a establecer diferencias con trabajos no-artísticos para de alguna manera dar cuenta y explicar su trabajo. Si bien se repiten algunos tópicos analizados con anterioridad, en el presente apartado se ven dichos tópicos en tanto diferenciación entre trabajo artístico y trabajo no artístico, según las percepciones de los artistas entrevistados. Es en este plano en que la representación subjetiva de ellos mismos como trabajadores y además como artistas opera en un sentido y con el objetivo de desmarcarse y diferenciarse de todos los trabajos no artísticos. Muchos de los elementos que conforman estas representaciones de distanciamiento sobre el trabajo tradicional, ya fueron señalados con anterioridad, pero se hace necesario explicar y dar cuenta de qué manera operan como autodiferenciación, además de que se señala de manera prácticamente explícita en qué elementos ellos mismos consideran que su arte, siendo una actividad laboral, se diferencia de la gran mayoría de trabajos en la sociedad.

En primer lugar, uno de las grandes representaciones que sustentan estas diferencias con trabajos tradicionales, es el hecho de trabajar para cumplir los sueños propios, y no trabajar para cumplir los de otro o enriquecer a otro, un artista señala que:

“A nosotros no nos pasa eso de que no se pöh, la mayoría de la gente lleva toda su vida persiguiendo un sueño de tener de tener y de tener, llegan a los 60 o 70 años y han trabajado toda su puta vida enriqueciendo a otro huevón”

El hecho de trabajar para los sueños del otro es común elemento distintivo entre el trabajo artístico, que se basa en la investigación y un gran trabajo personal, frente a trabajos tradicionales:

“Esa es la diferencia entre un trabajo más tradicional, ordinario, no en el sentido de vulgar, sino que más tradicional, porque es corriente, que generalmente los trabajos que a uno no le gustan o que uno hace, uno trabaja en pos de los sueños del otro, independiente de qué quiera el otro, entonces tú estás cumpliendo el sueño de otro, y tú haces tú meta y cumples el sueño de otro.

En cambio cuando tú por ejemplo, tu meta es hacer reír, que es mi caso, y tienes ciertas cosas para hacer reír, tengo otros sueños, otras aspiraciones”

En este sentido, es muy común leer en el discurso de los artistas que ellos hacen lo que les gusta, ellos toman sus decisiones laborales y a diferencia de trabajos tradicionales tienen la libertad de optar por múltiples caminos para ejercer su trabajo, y lo que es fundamental, hacer lo que les gusta y cumplir sus propios sueños, como señala una artista: *“yo creo que la gente que escoge vivir del arte es porque le gusta poder hacer lo que le gusta hacer, sin tener alguien que te diga lo que tengas que hacer”*. Entonces está muy marcado el hecho de que en su trabajo los artistas poseen el goce de hacer lo que les gusta, lo que pareciera ser una gran diferencia y prácticamente un lujo al compararlo con trabajos tradicionales.

Esta multiplicidad de opciones en base a la libertad de elegir y hacer una actividad que sea *“lo que les gusta”* está por ejemplo en la representación del trabajo tradicional como limitada, poco creativa y sin opciones:

“El arte te abre la posibilidad de poder optar. Ya el hecho de tener la creatividad como herramienta te da la posibilidad de optar, decidir qué hacer, crear y no repetir. A diferencia de otros trabajos que no tienes opciones, en el trabajo artístico sí las tienes. Desde el punto de la creatividad, puedes buscar millones de posibilidades que están ahí, en cambio en un trabajo tradicional tú estás condicionado de que si tienes que estar en el pc vas a estar en el pc y listo.”

El trabajo tradicional se ve como limitado y se ve representado como una instancia que priva la libertad y la creación de los individuos, de ahí viene la figura de “vas a estar en el pc y listo”. El hecho de mantener una imagen limitada de trabajos no artísticos también es sostenida por otra actriz quien señala que

“Nosotros hablamos desde el arte, entonces estamos en una constante búsqueda de cosas para poder hacer, yo creo que ahí la creatividad juega su punto máximo (...) La originalidad también, yo creo que tiene que ver hacia dónde tu enfocas tu trabajo, qué quieres decir, y estas son características que no tienen todos los trabajos. Si yo soy obrero estoy como coartado, ahí no tengo la posibilidad de ser tan creativo, porque son trabajos específicos, no está mucho esa libertad, más que cumplir horarios y ser eficiente”

Otra manera de “desmarcarse” del trabajo tradicional es señalando que el trabajo artístico y el resto de trabajos no-artísticos se guían por lógicas distintas:

“Es que creo que cuando uno decide ser artista en general, en teatro, en la música, perdón que sea así de general, igual creo que hay como una vereda distinta a esta vereda común de abogados e ingenieros, entonces son campos distintos, lógicas laborales distintas (...) no sé, ir con uniforme a sus trabajos. Por ejemplo viví 3 años con un abogado, él iba con terno a la pega con un horario que era fijo. Pero fijo me refiero como de 8 a 6, como que no hay modificaciones de eso salvo que él tenga que hacer horas extra, él va todos los días cachai’ a esto, con su uniforme, tiene que ir con lógicas no cierto más formales, su trabajo tiene que ver con revisar papeles, andar con maletín, y yo en mi trabajo no tengo nada que ver con eso, no tengo que andar así para ir a ensayo, si tengo que ir con buzo, con ropa para entrenar o trabajar, no voy con maletín, voy con una mochila llena de huevás, porque uno va a una hueva en la mañana a otra en la tarde, otra tarde noche, y al otro día tienes otro horario, por eso son lógicas laborales muy muy distintas”

Interesante es lo que señala la artista de la cita anterior, que esta especie de agrupación de elementos prácticamente infinitos de diferencias que existe entre ejercer un trabajo tradicional (en el ejemplo ejercer como abogado) y ejercer un trabajo artístico, las agrupa más que como características de los trabajos, como “lógicas laborales” lo que puede entenderse como algo más complejo que una lista de características diferenciadas entre un trabajo y otro. El concepto de “lógica” en cierta medida da cuenta de que esas características no existen unas separadas de otras, sino que están entrelazadas y entre todas forman una coherencia que distingue el ejercicio de una profesión y de otra.

La alegoría de estar “en otra vereda” también se presenta en el discurso de otro artista, que señala que las diferencias con trabajos tradicionales van más allá de características del trabajo, sino que van por el núcleo que “mueve” a los trabajadores a ejercer tal o cual profesión:

“Igual nosotros somos muy apasionados con nuestro tema, como que nos mueven otras cosas, no solamente el dinero ¿cachai? aunque el dinero, en la sociedad en que vivimos es súper importante porque estamos condicionados por él, pero en realidad nos mueven otras cosas, y eso también son cosas que no encuentras en otros trabajos, en el arte te mueven otras cosas, que no van siempre por lo material”

Se puede extraer que las expectativas o motivaciones de base en el ejercicio de la profesión también son elementos que distinguen un trabajo de otro; por un lado el dinero, por otro lado una búsqueda sensible, estética y un mensaje que mostrar a través del estudio del cuerpo y la gestualidad.

Otra esfera que distingue al trabajo artístico del tradicional sería una especie categoría sobre calidad de vida, o relacional. En este sentido, en varias entrevistas se señala que en los trabajos tradicionales, y en particular los que trabajan 8 horas y tienen ingresos estables, puede que exista estabilidad económica pero dejan de lado la variable tiempo para disfrutar “*con sus seres queridos, disfrutar de la vida*”. En esta misma línea una artista señala que en los empleos tradicionales:

“Tienes que estar trabajando a las 8 de la mañana y llega a la 8 de la noche, tienes sueldo fijo y todo, pero al final no pueden ni ver a sus hijos, es como que tienen la estabilidad de un dinero que les entra siempre pero no tienen casi ni en qué gastarlo, no tienen vida para gastarlo, en cambio el trabajo del artista que puede tener inestabilidad económica pero estás con los tuyos, ahí uno decide qué quiere en su vida”

El tipo de pago en las artes, tales como recibir una remuneración espiritual, simbólica, desde el aplauso, el clamor del público, las experiencias de los espectadores en presencia del show también surge como un elemento que articula este trabajo atípico, así es que señala un artista que *“no creo que en otros trabajos se reciban otro tipo de remuneraciones como recibimos los artistas”*, o la relación con el “jefe” dentro de las artes, que es una relación que se diferencia a la jerarquía que existe en el imaginario sobre lo que significa tener un jefe. El artista 100% independiente es su propio jefe, por lo que la figura simplemente no existe, mientras que al trabajar en compañías, los jefes son los directores, en cuanto a se señala que *“es una relación completamente horizontal, todo se conversa, no quiere decir que siempre sea bacán obviamente, pero no sé, siento que nunca he tenido un jefe como todo el mundo (risas)”*.

En el plano de estar características un tanto más “objetivas” del trabajo, una artista señala que al vivir con una persona que no es artista, se da cuenta en el cotidiano de diferencias en términos de comodidad material con el profesional no artista y el ejercicio de su profesión:

“En ese sentido, yo veo tangiblemente, porque convivo con mi pololo una gran cantidad de tiempo en la semana, que el goza de privilegios bastante altos porque son los aceptados por la norma social en una híper mayoría, cachai”? (...) Pagar tus propias cuentas sin presiones, emanciparte una vez que salgas de la U, demorarte menos de un año en encontrar pega...”

Como se señala, hay diferencias tangibles y otras de un orden más relacional o representativo en el hecho de autorepresentarse como un trabajo atípico

Por último, los artistas reconocen características corporales y sensibles que sólo se utilizan en las artes como insumo esencial de trabajo, es así que una artista señala que la esencia de su trabajo es el cuerpo:

“Trabajo con el cuerpo, con las emociones, con la respiración, de ahí nace mi trabajo y son cosas que en trabajos tradicionales no se ocupan de eso a la hora de hacer su trabajo”

De esta manera sostiene que en trabajos tradicionales no es esencial el trabajo con el cuerpo y las emociones como núcleo desde el que surge el trabajo. Además, trabajar con emociones y corporalidades tiene su límite natural, como comenta un artista: *Es un trabajo distinto, no puedo estar 8 horas llorando, mi cuerpo necesita parar, no es como otro tipo de pegos más mecanizadas.*

Es así que la representación de su trabajo se aleja de lo mecanizado, del trabajo en serie, y se asocia a sensibilidad, a creatividad y elementos que para los artistas, no se encuentran en todos los trabajos, por lo que su trabajo toma un matiz de distinto o atípico, como se señaló anteriormente, el trabajo artístico operaría con lógicas laborales que no son las que abundan en el mercado de profesiones.

Sobre la imagen de las artes escénicas como trabajo

Si bien hay una idea que subyace en el presente análisis, es necesario dar cuenta cómo desde los mismos artistas su actividad efectivamente es un trabajo. Para los artistas, su actividad es un trabajo y es el medio por el cual sustentan su vida y sus gastos, como cualquier otra actividad laboral. Sin embargo, existe la inquietud por parte de los artistas-trabajadores por el hecho de que comentan que su trabajo no es visto como tal. Se señala en reiteradas ocasiones, afirmaciones como: *“los artistas somos trabajadores, los artistas que nos dedicamos a esto somos trabajadores, pero mucha gente no lo piensa así, mucha gente desde afuera piensa*

que esto no es así, que las artes no son un trabajo". En el presente apartado se dan cuenta de las razones que esbozan los artistas para que se instale la representación del trabajo artístico como un no-trabajo, ya sea como actividad recreativa o para *"escaparse de la rutina"*.

Una de las múltiples representaciones que funcionaría como "condición" que definiría al arte escénica como trabajo o no, depende mucho del contexto. En este sentido, señala un artista que las artes escénicas son vistas como trabajo cuando están inmersas en contextos o *"escenarios grandilocuentes"*:

"Yo creo que si tú no estás en un escenario así grandilocuente la gente no cree que es un trabajo, si tú ves un loco haciendo arte callejero, la gente piensa que él está hueviando o haciendo un hobby. Pero si ese loco estuviese tocando en la quinta Vergara, si sería un trabajo, como que el contexto también tiene que ver con eso, como el cabro que hace música en la micro está limosneando, pero tú no sabes si quizá él estudio en el conservatorio, quizá es profesional, entre comillas"

Teniendo como base esta afirmación, la representación que vincula al arte como trabajo está intrínsecamente relacionada al contexto en el cual esa expresión artística está siendo llevada a cabo.

Una tensión constante es el considerar arte como pasatiempos y no como trabajo. Para los artistas, socialmente el arte se asocia al ocio, como una manera de "escape" más que como un trabajo. En esta línea, una artista señala que el arte no se enseña como posibilidad de vida, no se enseña como trabajo, sino que como hobby o como una instancia para salir temporalmente de la vida tediosa:

"para mi si es un trabajo el arte que realizo, pero para la mayoría de la gente no, y no es lo que se enseña, se enseña como cosas distinta y se enseña el arte como una forma de escaparte de lo otro y la mayoría de la gente lo ve así, como una escapatoria para... como un recreo o algo así, como un hobby también, como un "me voy a ir a escapar un rato de mi vida tediosa entonces voy a ir a hacer arte".

La tensión arte-hobby está presente en el cotidiano. Se afirma que cuando son consultados por su actividad laboral por parte de personas que no son del ámbito

artístico, suelen creer que es una actividad paralela frente a alguna otra actividad laboral formal:

“Siempre también está la mirada de que cuando uno dice soy bailarina, <ya poh, pero de qué vives, en qué trabajas? qué estudiaste? qué eres?> y es como "soy bailarina", como que la gente piensa que al decir que es artista de circo, o bailarina profesional, en realidad hace algo profesional de las profesiones tradicionales y como que un hobby tuyo es bailar”

Es como si trabajar de artista no fuese un trabajo, un artista señalaba en esta línea que es como si fuese un trabajo “de broma”, como si vivir del arte y ser trabajador del arte fuese un chiste de mal gusto, una humorada, y son prejuicios que constantemente se ven sometidos quienes dedican su vida a las artes.

Asociar las artes a un pasatiempo y no a un trabajo no es azaroso, no es casualidad. Existe efectivamente un vínculo que es anterior a la profesionalización del artista, que sería un vínculo en términos de pasatiempos con el arte, es decir, la mayoría de los artistas se inicia en la actividad como hobby, hasta que decide dedicarse a la actividad y profesionalizarse:

“A mí me carga, pero ya desde el liceo pasa eso, tus compañeros es como "tu sigue con tu hobby" y no es un hobby, a lo mejor es algo que empezó como un hobby, hay que entender que hay gente profesional que ha dedicado su vida para esto, invierte su tiempo su vida y su dinero, entonces hay que ver, hay que valorarlo como un trabajo como cualquier otro.”

Junto con la percepción ligada a entretención, también es visto el arte como un capricho, como algo que no es necesario, más que una necesidad social, como señala un artista:

“Se considera más una pérdida de tiempo, casi como un capricho el ejercer el teatro, hacer teatro. El arte se considera un capricho, yo lo considero una necesidad social, porque involucra la sensibilidad, la creatividad, y aspectos que están marginados, y si no estuviesen marginados también es importante porque es importante ejercitar ese aspecto del ser humano”

Lo problemático es cuando no se toma en cuenta el salto existente entre el pasatiempo y la profesionalización, por ende en el imaginario no está instalado la posibilidad de que exista gente que profesionaliza el arte y por ende como actividad laboral, y siguen asociando el arte a pasatiempos.

Lo cierto es que el artista es un trabajador y necesita trabajar, aunque actualmente exista una división o una distancia entre la categoría de trabajador y la de artista. Como señala un artista:

“Actualmente son vistos como dos cosas distintas, el artista y el trabajador. Creo que sí existe esa visión, pero para mí el artista es un trabajador cachay, estamos en la CUT, tenemos sindicato de actores, ¿qué te dice eso? el actor tiene que trabajar, tiene que trabajar mucho”

Junto a la representación de pasatiempo del arte tan arraigada socialmente, existen otros factores que fomentan esta visión dividida de artistas y trabajadores. Son vistos como parias, como ociosos, no son trabajadores pero no son desempleados, son una extraña categoría entre laboral y ociosa, por el hecho de no formar parte del ritmo del mercado de profesiones:

Creo que en el hecho de que no hayan medios para crear, y que en las instituciones complementarias de bienestar, por ejemplo, las de la salud, las de todo eso, no me vean como trabajadora, no pueda... Como no formo parte del ritmo económico que tiene la sociedad de salario fijo, somos como unos parias, es súper fome porque no... De repente te ves siendo papá y no tienes acceso a los derechos y los beneficios que tienen otras personas a pagar, o en cosas muy cotidianas como por ejemplo tu previsión... No tienes previsión, las boletas no tienen previsión

En este sentido, existen condiciones estructurales que permiten que los artistas sigan en la precariedad, en la informalidad, la flexibilidad y siguen siendo vistos como una categoría que no cabe dentro de “trabajador”.

En esta línea, un artista señala que no son vistos como trabajadores por un tema de educación, ya que ser artista no es una posibilidad dentro de las que se inculcan en las instituciones educativas, salvo en algunos colegios experimentales:

“La gente está acostumbrada a los trabajos tradicionales, eso te lo inculcan desde el colegio, en el colegio no te inculcan ser artista, a menos que vayas a un colegio experimental, en el colegio la educación te prepara para ser obrero, para seguir carreras técnicas o ingenierías pero siempre en base a lo mismo, a lo que el mercado necesita y el mercado no necesita artistas, te preparan para lo que para las empresas es necesario, el artista no es necesario para la empresa”

Existe una relación entre trabajo, mercado y arte. En general los trabajos que se impulsan socialmente son los que tienen mayor cabida en el mercado de profesiones, los que “sirven” para “algo concreto”, y el arte no tiene cabida en el ejercicio de profesiones afines al mercado, por lo que se dificulta aún más su imagen de profesión y actividad laboral. La actividad laboral por ende se relaciona a la eficiencia y eficacia en la búsqueda de algún objetivo que se transa en el mercado, mientras que el arte se asocia a recreación y ocio, la reflexión y creatividad son un trabajo mal pagado:

“Porque (el arte) está asociado a la recreación y al ocio, en general en Chile reflexionar no es un trabajo, como que trabajo se asocia a valor mercantil, como que teatro es para divertirse, es ocioso pero sobre todo para divertirse, como que haces algo lindo que es divertido, o bello, en general la gente no es malintencionada cuando dice que es lindo, lo dicen como si fuese un cumplido, pero igual es raro, yo creo que es algo más cultural que deviene de las políticas públicas, y es cómo estamos abordando el arte en Chile y cómo se plantea desde la educación, que ahora está mutando y se está transformando, pero tiene directamente relación con políticas públicas relacionadas a la educación y al arte, y cómo se entiende el arte en Chile”

Desde esta mirada, el no ser visto como un trabajo tiene causas del orden estructural, tales como desde políticas públicas, educación, que sobrepasan la noción de pasatiempo educación, que son causas del orden de representaciones individuales de las personas frente a las artes escénicas.

Se señala también que socialmente aún no existe una manera de entender el trabajo artístico y peor aún, socialmente se piensa que los artistas no hacen nada:

“No existe el método o el rigor o la disciplina para la sociedad, no para nosotros, de “ya, cómo lo hace el artista?” como que no existe una manera de entender el trabajo artístico. Como que eso no sé igual es como que piensan que no hacemos nada, y como que en realidad son hartas horas de trabajo, de entrenamiento, horas en el pc también, hacer gestión, escribir, ver, ver, ir a ver cosas cachai’, ir a reuniones, relacionarse con gente, un millón de huevás que hacemos en nuestro trabajo”

Lo que es claro para los artistas es que su condición de trabajadores no está vista como tal y es una característica que los perjudica de sobremanera, no caben dentro de la categoría de trabajadores, ni tampoco de profesionales, señala un artista que al no ser considerados como tales *“no tienes cobertura de nada, de salud, todo esto deviene de que no es con contrato, pero igual es como que es nada, es como ser artesano, pero estudié en la U”*. Lo cierto es que el artista es trabajador, y necesita desde coberturas sociales hasta cambios en las representaciones del arte por parte de la sociedad, en el sentido de instalar la visión de que su actividad es efectivamente un trabajo.

Ya que los artistas notan que su actividad laboral no es vista como trabajo, y por tanto no tienen socialmente el estatus de trabajadores, lo importante es que a diferencia de la opinión generalizada de que su actividad no es un trabajo, ellos mismos sí se consideran trabajadores:

“Esto no significa que nosotros no nos consideremos trabajadores poh, somos trabajadores, como existen millones de otros trabajos entonces como te digo, una cosa es que no seamos considerados trabajadores, y otra cosa es que nosotros en realidad sí nos sentimos y sí somos trabajadores cachai’?”

Como se señala en la cita anterior, hay una tensión no resuelta en el estatus de trabajador del artista escénico: por un lado socialmente no está reconocido como trabajadores, tanto por la representación de los individuos ajenos al arte, como del sistema que no les entrega ni comodidades ni el estatus de trabajadores en términos de condiciones laborales.

Al respecto, una artista señala:

“Claro que somos trabajadores, incluso trabajólicos (risas). La cuestión es que la ley o quien sea no nos ampara en nuestra condición de trabajadores. Como que socialmente no está visto, o más bien el vínculo entre artista y trabajador como que no sé, como que se distancia, pero es absurdo, claramente somos trabajadores”

Si en esta visión a la interna de las artes escénicas es donde su actividad si se consideracom trabajo al contrario de la opinión general o sentido común .

Existe socialmente la tensión de que el trabajo genera sufrimiento, tedio y disconformidad, sin embargo, y a la luz de los mismos artistas, en su trabajo se produce “contradice” esta norma, ne lugar de tedio, su trabajo les genera placer:

“Creo que el arte es un trabajo, pero a mí, mi trabajo me produce placer... No es una joda, no es como...no es hueveo, no es ir a hueviar al ensayo, pero sin embargo yo lo paso bien ensayando, me gusta, hacer clases también me gusta. Y también lo paso mal a veces, pero creo que el trabajo no debería ser un lugar de sufrimiento, de hecho me cuesta entender que mucha gente asocia trabajo con sufrimiento”

En esta misma línea, otro artista comenta que para ella su actividad efectivamente es un trabajo, pero se diferencia en que *“es un trabajo que me genera placer. En mi caso el trabajo no está opuesto al placer, pero socialmente sí”*

La principal razón por la cual es considerada como un trabajo, se relaciona a que es el medio por el cual los artistas generan ingresos y subsisten, viven por y para ello,

como señala un actor: *“Es un trabajo como cualquier otro. Ya que hoy me da como para poder subsistir”*

Se refrenda constantemente de que la razón por la cual es considerada un trabajo y no un hobby es esencialmente porque viven de la actividad, es la fuente principal que les permite subsistir y dedican la mayor parte del tiempo en ello.

De esta manera, se sostiene que socialmente la representación de artista se aleja de la noción de trabajador, mientras que los artistas enfatizan en su condición de trabajadores.

Más allá de que socialmente el arte no sea visto, o no sea reconocido como trabajo para la gran mayoría de la sociedad –lo que ya es problemático- se señala que el hecho que genera más inquietudes y problemas para los artistas es que desde las instituciones de bienestar, ya sea desde el Ministerio del Trabajo o desde el Consejo de Cultura y las Artes no se han impulsado proyectos que logren posicionar tanto políticamente como socialmente la categoría de trabajadores de las artes, por lo que la precarización del trabajo no viene únicamente de las condiciones laborales, sino que de la percepción de no considerar una actividad laboral como tal.

No valorado económicamente

Si se entiende que un trabajo es monetariamente retribuido, una actividad que no es considerada como trabajo naturalmente no será valorada en términos económicos, más aun si esta actividad genera bienes inmateriales sin generar un producto/objeto que puede ser transado en el mercado. Teniendo como base el hecho de que las artes escénicas no generan bienes de consumo sino que el objeto que persiguen podría catalogarse como un bien inmaterial, las artes escénicas según los propios artistas, no están valoradas económicamente.

La desvalorización económica del trabajo artístico está presente en los artistas escénicos, es un diagnóstico que comparten en su gran mayoría. Se repite en las entrevistas comentarios como *“es super mal pagado”*, *“si el esfuerzo invertido de correspondería con el dinero sería millonario”*, en este sentido del sacrificio una

artista comenta: *“Creo que es más sacrificado porque es súper difícil hacer que valoren tu trabajo desde lo económico. Nosotros decimos que hay una retribución que es dinero, pero también hay una desvalorización económica del trabajo”.*

Consecuencia directa de la representación social del arte escénico como una actividad que no llega a ser laboral, es que no sea valorado económicamente y fruto de ello es que no se remuneren los trabajos como el ensayo, y que en general se pague mal y en particular en Valparaíso, cobrar entradas “caras” es un imposible.

Sobre la relación entre esfuerzo y salario un artista señala:

“Hay mucho esfuerzo por poco salario. A lo mejor te encuentras casos en los que sí, donde tú dices que bien por fin me pagan lo que me merezco, pero esas son las menos veces, de hecho siempre hay alguien que te quiere contratar por mucho menos de lo que tú estimas que es tu trabajo, nadie sabe bien lo que involucra trabajar en una obra, y piensan que es hueveo, que no es un trabajo y por tanto siempre te quieren contratar por menos...”

Estas características configuran un trabajo en el cual los artistas consideran que su trabajo es más sacrificado que trabajos no-artísticos y a su vez peor pagado. Sobre la percepción de “trabajo más sacrificado” una artista señala:

“Creo que es más sacrificado porque es súper difícil hacer que valoren tu trabajo desde lo económico. Nosotros decimos que hay una retribución que es dinero, pero también hay una desvalorización económica del trabajo, porque la gente solo ve un trabajo final, no ve todo lo que hay detrás, lo que está detrás también es trabajo, es un trabajo.

Lo que pasa es que lo que está atrás nunca está remunerado, a mí no me pagan por entrenar acrobacia, de hecho yo tengo que pagar, pero eso me da la posibilidad de optar a un mejor show, y venderlo más caro, porque no es lo mismo hacer reír y hacer reír junto con acrobacia, porque hay más riesgo además.. Pero la gente no valora este trabajo porque no cacha bien en qué consiste”

Por tanto es un una actividad laboral sacrificada, como se comentó anteriormente hay gran esfuerzo por poco salario, además el trabajador de las artes paga por entrenar, paga la sala de ensayo, paga por entrenar acrobacia, paga por múltiples tareas que están detrás de la escena que como se comentó con anterioridad, son esenciales para el espectáculo

“Si sólo ensayas una obra es muy sacrificado, nada te paga la obra. El borderó no es nada, he tenido borderó de 10 lucas, igual es un trabajo, igual ensayaste 6 meses, igual tuviste 12 funciones, y tení un borderó de 10 lucas? porque en general el teatro y el actor paga mucho, uno paga por actuar, como que igual tu compras la escenografía y no es la gracia que quede penca, entonces compras vestuario”

Por lo tanto la tendencia es que el trabajo del artista escénico no es visto socialmente como una actividad laboral y como consecuencia de ello es que no es valorado económicamente lo que desencadena a su vez en la percepción de ser un trabajo más sacrificado que otros trabajos, en particular con trabajos no artísticos. Estos factores tienen como resultado una auto-representación de su trabajo como tremendamente precarizada.

La precarización del trabajo entonces reside en las condiciones objetivas de trabajo, tales como no contar con previsión para la vejez, son salud, la no existencia de contrato y características que configuran un trabajo tremendamente independiente, flexible e informal.

Trabajar levantando un espectáculo *“desde la nada”*, como consecuencia de que no están las condiciones ni óptimas ni básicas para producir un espectáculo se señala como parte de la precarización de la actividad artística:

“Está precarizado, en Valparaíso se hace de una manera bien precaria, con lo mínimo, desde mi experiencia y desde donde yo lo he llevado. Valparaíso tiene una cosa muy de puerto, de levantarse desde la nada, no sé, como con nada...Tengo la experiencia de trabajar en cosas muy auspiciadas y muy bien logradas y también

tengo la experiencia de con nada y creo que hay hartito de eso en Valpo, como de trabajar desde lo precario, desde lo mínimo, desde no tener mucho recursos para levantar una mega obra, o mega proyecto”

El contexto de Valparaíso pareciera ser que otorga el carácter de precarización, de levantarse de la nada cual puerto, para crear un espectáculo. La infraestructura tampoco está destinada para ejercer cómodamente una actividad laboral como las artes escénicas:

“Es precario porque parte desde el lugar de que no todas las salas están ambientadas, no tienen los requisitos para la práctica, no hay una conciencia de eso, tú vas a hacer clases a algún lugar y hay un pilar en el centro, y es como “¡oh huevón, por qué! O súper frías, entonces ahí no sé poh, el suelo es duro, no hay mucha conciencia, no hay teatros de danza, como que las salas son siempre multifuncionales, pero así como en Europa, en otros lados si hay salas especiales para danza y tú sabes que funciona eso siempre los fines de semana hay danza, acá no poh, entonces falta mucho.

En las entrevistas la precariedad además se relaciona constantemente con la remuneración monetaria; la tendencia es tener un sueldo bajo, lo que va intrínsecamente relacionado con la no valoración económica de la actividad;

“Pa’ mi es terriblemente precario, más que nada en el pago poh, por ejemplo las remuneraciones que han habido han sido 90 Lucas o 100 Lucas en total, en todo el proceso. También se nos pagó una suma simbólica, como de 70 Lucas, por ensayar 4 meses, súper poco, es prácticamente la movilización, y ni siquiera”.

La precarización se expresa en sentimientos de inseguridad, de estar desvalidados, de no sentirse cubierto ni seguro por parte del Estado:

Muy precarizado. Hay una sensación de estar desvalidada en el mundo, es una sensación como que nadie te cubre, media desamparada, o sea, porque como conversamos antes, no hay políticas, leyes, no existe nadie...Existe el FONDART,

que es un concurso, o sea, un concurso, como que tienes que ganar, y ¿por qué vas a ganar tú y no el otro? es una competencia, si tu ganas otro no ganó, ¿cachai'? entonces es muy precarizado.

El diagnóstico de precariedad es generalizado en las artes escénicas, en los discursos de los artistas no había quien señale que no se trata de un trabajo precarizado. Aun así persiste la lucha por dignificar el trabajo, cuestionar y luchar en contra de la precarización del trabajo artístico:

Yo creo que en relación al resto de los trabajos, sufre de un grado de precarización pero a la vez en un nivel interno se lucha por todo lo contrario. Por lo tanto debo decir que no estamos tan mal, independiente de cual sea el marco que limite el concepto de precarización, o la "escala", creo que sí...Por la poca representatividad en los beneficios sociales, estamos aislados, pero a la vez, los mismos trabajadores luchan por todo lo contrario, y eso se ve, es tangible.

Una artista señala que hay que asumir que se está en Chile, y que por lo mismo la lucha por dignificar el trabajo es la salida a la precarización laboral:

“Siempre voy a luchar para que nos paguen más, es lo precario de asumir que estoy en Chile cachai, y hubiese sido haber estado en otro lado donde se revalore y se fomente de manera más masiva a nivel de cultura cachai, de país, pero en cierta forma ya estoy un poco más madura en ese sentido, y asumí cual es mi rol cachai, que pasamos por lo mismo, crear y forzar a gente para que siga desarrollando el arte acá, para que tenga el lugar que de verdad se merece y que todo el mundo vea, haga danza, teatro, cachai”

La precarización del trabajo, la informalidad, la flexibilidad características señaladas con anterioridad, tanto en condiciones laborales como las singularidades del trabajo artístico traen consigo una enorme sensación o percepción de inseguridad en los artistas trabajadores

Las <virtudes> del trabajo artístico

Tanto las condiciones laborales, las singularidades del trabajo artístico y las representaciones subjetivas del trabajo de los artistas escénicos tienen un marcado carácter negativo: trabajo precarizado, flexible, informal, no se valora económicamente ni es visto como un trabajo, trabajos intermitentes, salarios variables, etc.

En el presente apartado se señalan algunas representaciones y percepciones de artistas escénicos sobre su actividad laboral que ellos mismos señalan que son factores que marcan la diferencia en un sentido beneficio para con su trabajo. Sumando a las características vinculadas a un bienestar que se señalaron anteriormente, tales como recibir una remuneración distinta y el lugar que ocupa la creatividad y la sensibilidad como motor de trabajo, en el discurso de los artistas se señalan otros rasgos que connotan el lado favorable de trabajar en artes escénicas. Una de ella ser trabajador independiente, si bien se señalaron aspectos poco favorables, ser independiente también tiene su lado positivo:

“Mira, no sería jamás un subordinado, ya con el tiempo que llevo y con la experiencia que llevo me costaría mucho llevar las órdenes de algo. Creo que es súper positivo ser independiente, no lo cambiaría por nada.

Ser independiente me entrega tiempo y vida, es decir, si mañana mismo yo decido irme pa’ la China, yo me voy para la China, nadie me va a decir que no, nadie me va a poner un problema, no voy a tener que darle justificaciones a nadie”

La capacidad del artista respecto a la toma decisiones individuales es uno de las grandes características que se erigen como factores positivos del trabajo independiente, junto con “no trabajarle a nadie”, como señala otra artista:

“Nadie me da órdenes, nadie me obliga a hacer lo que no quiero hacer, yo decido a qué hora parto mi día por ejemplo, aunque tenga más espacios de soledad igual trabajo, tengo la libertad de trabajar en muchas partes, y eso me ha permitido conocer mucha gente, eso me permite también ganar más plata que desempeñándome netamente que es ser bailarina”.

En esta línea, el ser independiente se relaciona directamente con no depender de una figura jerárquicamente superior, lo que se erige como un gran “pro” de ser independiente: *“En mi caso personal ser independiente claro que me ayuda mucho, así me puedo mover yo solito para donde yo quiera, ¡soy independiente poh! no tengo que darle explicaciones a nadie, solo me importan mis seres queridos!”*

La libertad de decisión y de acción del artista escénico pareciera ser entonces el mayor pro de trabajar de manera independiente, no depender de alguien para trabajar, y tomar decisiones ni *“darle explicaciones a nadie”* como señala la cita anterior.

La libertad como concepto es el gran pro, como señala un artista:

“Uno vive en constante decisión de lo que quiero hacer. Quiero o no quiero hacer esto? es una decisión que tomo yo, no la toma nadie por mí. Si me involucro con grupos, siempre hay como visiones conjuntas, esta independencia llega a un grupo y transa y dice que sí, que quiero trabajar con este grupo para lograr estos objetivos, hasta las 6 de la tarde, después de 7 a 10 voy con otro grupo a cumplir otro objetivo, eso es hermoso. Si no me moriría, y ese es el gran pro, la libertad, todas esas categorías que hablamos al principio, todo eso, es un pro muy lindo, muy espiritual, una decisión”

La libertad como tópico o concepto, es señalado como el concepto que engloba los pro de trabajar de manera independiente, el concepto general que se expresa en no darle explicaciones a nadie, en la libertad del artista de trabajar cuando él o ella lo desee, no acatar las órdenes de nadie sino que poder desplegar sus propias

habilidad al momento de crear y trabajar. El trabajo artístico también necesita libertad en la relación con el director, que sería lo más cercano a un jefe entre comillas, ya que dista mucho a conservar la relación típica de jefe o empleador con empleado:

“Es tan relativo en verdad, pero por ejemplo yo...a mis jefes entre comillas, hay personas que no les pueden decir cosas a sus jefes, que les tienen miedo, yo con un jefe mío, que puede ser el director, yo tengo que tener la plena confianza para un trabajo creativo, yo no puedo estar así como con miedo frente a él...necesitas mucha disciplina para ser actor, mucha disciplina, pero también necesitas mucha mucha libertad, para poner de tu cosecha, para discutir las cosas porque si no el trabajo creativo en sí no funciona.”

En este sentido, las características favorables del trabajo independiente tales como decidir dónde y cuándo trabajar, para quién trabajar, no recibir órdenes de nadie, la relatividad de los horarios, todos son rasgos laborales que se engloban en el concepto de libertad que mencionan los artistas.

Por tanto, el trabajo artístico goza de libertades que en los trabajos tradicionales como señalan los artistas, no existen, ya que existe la representación del trabajo tradicional como un trabajo aprisionante, que no entrega libertades ni creativas ni en el ámbito de decisiones laborales, y son éstas libertades las que le otorgan un carácter favorable al trabajo artístico frente a los trabajos tradicionales. Si bien los artistas reconocen que los contras del trabajo artístico son mayores que la cantidad de pros, los elementos favorables son más trascendentales y de mayor peso:

“entre pro y contras, tiene de todo poh’, pero yo creo que los artistas vivimos pal 3 y el 4, pero hay cosas que no se transan como tener más tiempo para estar con tus seres queridos, tener tiempo de entrenar y crear lo que a tu de verdad te gusta, trabajar desde adentro del ser, desde lo que te mueve a ti desde adentro cachai’, yo creo que eso pesa más que algunos meses no tener sueldo cachai’”

El disfrutar de la actividad y el goce que le produce el trabajo también se erige como una representación positiva o favorable de la actividad laboral artística, que además cumple la función de diferenciarse de la representación que tienen los artistas sobre los trabajos tradicionales. Como se señaló anteriormente, el trabajo artístico está relacionado con goce, con estabilidad emocional, libertad, está arraigada la percepción de que son sujetos libres que no siguen el ritmo del sistema.

En el otro extremo se encuentra la idea de que los llamados trabajos tradicionales suelen ser tediosos en donde la obligación y el sufrimiento es el motor de un trabajo en el cual el único objetivo es obtener un sueldo fijo, a costa de no tener tiempos libres, no hacer lo que genuinamente desean los individuos. Señala una artista que:

“Yo hago lo que me gusta, y lo disfruto y me encanta, los artistas tenemos la suerte de hacer lo que nos gusta, nadie me obliga a hacer algo que no quiero...Conseguí hacer de mi trabajo mi vida y mi vida mi trabajo, mientras otras personas que trabajan 8 horas al día andan amargados por la vida, odiando al jefe, al trabajo, ¡yo amo lo que hago!”

Persiste en el imaginario del artista que el trabajo tradicional es sufrimiento y no libertad, mientras que el trabajo artístico es todo lo contrario: goce y libertad. En este sentido un artista señala *“mi trabajo es placentero y para no todo el mundo lo es”*. Constantemente en el discurso de los artistas se apela a que producto de su actividad laboral se alcanza un estado de estabilidad emocional, de felicidad, goce, satisfacción que es atribuido directamente por el trabajo y que no se alcanza en trabajos tradicionales.

Por ejemplo, al hablar sobre el concepto de “trabajo” en términos generales, inmediatamente los entrevistados hacen la distinción entre *mi* trabajo y *otros* trabajos, por ejemplo al conversar sobre que entienden sobre el concepto de “trabajo”, en su mayoría los artistas de manera instantánea lo asociaban a conceptos como “obligación”, realizando una distinción con su actividad laboral:

“¡: ahora, qué entiendes por trabajo?”

E: Obligación, para muchos es una obligación, para mí es una forma de vida”

En esta misma línea, el trabajo de por sí se percibe como una actividad forzosa, una actividad que tediosa que no reporta muchos frutos placenteros o que entreguen bienestar:

“seguramente hay gente que hace su trabajo y que le gusta su trabajo, pero de mí, para mí trabajar...es que para mí no es un trabajo, no es un esfuerzo, no es algo que me cueste y no es agobiante. O sea, sí es un trabajo, claramente, porque vivo de esto poh, me dedico a esto, pero no es un trabajo como...Agobiante, no es una lata”

Si bien los artistas escénicos se consideran trabajadores principalmente por el hecho de vivir del arte, establecen una compleja relación en que sin dejar de sostener que son trabajadores, existen instancias en la vida laboral en que se sienten más trabajadores que artistas. Estos momentos en que se definen como trabajadores calza con momentos de agobio laboral, como comenta un artista:

“Me siento trabajador cuando hago trabajos que no me motivan y lo hago por el hecho de que tengo que ganar plata, cuando hago cosas que no me aportan a nivel personal y que las hago por eso, porque tengo que hacerlos o porque el único objetivo es que necesito comer, entonces ahí a veces si me considero una trabajadora que tengo que cumplir horario, ciertas normas”.

En este sentido, se reconocen como trabajadores en un ámbito discursivo, ya que el trabajo en términos generales es visto como tedio y agobio, es así que su trabajo al no caber dentro de estos márgenes comunes de lo que se entiende por trabajo, en su discurso implícita y constantemente se está haciendo la diferencia entre trabajadores y artistas: trabajador es el explotado mientras que artista es el individuo que goza de un gran nivel de libertad, al mismo tiempo que se argumenta que sí es un trabajo porque es la actividad la cual les permite vivir

Es decir, por un lado existe una representación del trabajo como una actividad explotadora que priva las libertades individuales, por lo que no cabrían dentro de la definición, mientras que por otro lado, cuando señalan que viven de la actividad artística, su actividad sí sería un trabajo. En el discurso de los artistas escénicos se hace presente una compleja distinción: su actividad sí es un trabajo, pero no son trabajadores o más bien, son trabajadores con lógicas distintas a los trabajos tradicionales.

Dentro de esta línea argumentativa, un artista señala que si bien la actividad que realiza para él sí es un trabajo pero *“según los tiempos que vivimos, el trabajo se ve una obligación más que una cosa que te alimenta el espíritu. Para mí, mi trabajo sí alimenta mi espíritu (...) trabajando en el arte me desbanco de caleta de sufrimientos que acarrea la noción común de trabajo”*

Como se ha analizado anteriormente, se evidencia en el discurso de los artistas escénicos que el arte sí es un trabajo. Esta distinción opera como fórmula para declarar que no es un hobby ni un pasatiempo, sin embargo, se deja entrever que su trabajo no opera con las lógicas que caracterizan los trabajos tradicionales.

Junto con esta distancia que toman los trabajadores del arte de la noción común de trabajo se ilustra un trabajo que va más allá de una actividad remunerada. El trabajo artístico conlleva un estilo de vida; es decir, la actividad laboral artística sobrepasa los límites de una actividad laboral para colonizar y ser parte de la vida del artista; vida y trabajo se entrecruzan de dos maneras, por un lado los artistas señalan que por las condiciones de trabajo y por tanto de existencia sostienen un estilo de vida distinto a los demás (el estilo de vida que otorga la mayoría de los trabajos tradicionales que resultan de carreras universitarias). A este respecto se señala que:

“Somos como más austeros, no se poh, no ando en Uber, no me doy lujos, vivo tranqui. Como que tengo otro estilo de vida poh cachai’, viajo hartu, no me puedo quedar en un solo lugar...He vivido en muchos países, en Corea, Peru,

Venezuela, Francia, llevo un estilo de vida como distinto poh, no puedo quedarme quieto en un solo lugar, te cagai de hambre, tenis que estar buscando, rebuscando..”

Otra artista señala que la actividad conlleva un estilo de vida distinto al que se acostumbra y al que se inculca:

“Vivir del arte es, como decía al principio, es vivir con una forma distinta de vivir, de la que estamos acostumbrados, o la que me dieron mis papás, tanto como por temas económicos como por temas de decisiones que uno empieza a tomar como igual una vida que te obliga a estar más atenta a las posibilidades de que no siempre es igual... Se empieza a formar una forma distinta del tiempo. No se poh, mis compañeras del colegio, yo empiezo a notar este último año, uno empieza a darse en cuenta de la brecha, de diferencias, ahora empiezo a sentir las brechas de las decisiones, no sé, amigas casadas, con familia, tienen una casa, no se poh, empieza a diferenciarse la cosa, vamos tomando caminos distintos. Tenemos rasgos de vida distintos a los que la gente tiende a seguir, es una vida más precaria, no te genera mucho dinero, es más económica, en términos materiales y económicas, el sueldo es súper irregular, me muevo en bici, no me compro muchas cosas...”

La cita anterior grafica de manera patente que las artes escénicas, en particular la Danza y el Teatro siendo carreras universitarias y por tanto “calificadas”, en su mayoría adoptan estilos de vida mesurados, “precarios” señala la artista, y más que por decisión propia ésta sería una consecuencia de estudiar una carrera universitaria en las que la actividad laboral se caracteriza por ser informal, independiente y flexible. Como señala un artista, la consecuencia de ejercer una actividad *distinta* a lo que se inculca socialmente, es que *“estas obligado, aunque también yo creo que es decisión, a ir en una vereda que es distinta a lo que se espera en el común y el cotidiano”*

Junto con este diagnóstico sobre llevar un estilo de vida diferente, la relación trabajo y vida también se caracteriza porque el trabajo para a ser la vida, y la vida es destinada al trabajo:

“O sea no es como un trabajo tradicional en el que tú entras y sales, es una cuestión que se extiende...

Estás todo el rato, se mezcla con la vida. Más bien no es que se mezcle, en mi caso es mi vida, entonces uno siempre está en eso, entonces para mí no hay una jornada, de hecho hay muchas veces que he trabajado con otras personas que dicen "yo solamente trabajo de tal hora hasta tal hora" y se convierten en funcionarios del arte entonces yo no soy de esos, yo sé que si me involucro en algo estoy al cien en ese algo y se acaba ese algo y me voy a otra cosa”

Prácticamente la jornada laboral se extiende y no tiene límites, como se señalaba con anterioridad, el artista escénico no mira una película como cualquier persona que no está vinculada al arte escénico, sino que el hecho de ver una película se convierte en un cuasi ejercicio laboral en el sentido de que se está observando con otros ojos, se investiga el movimiento de los actores, los diálogos, la cadencia de la voz y una serie de elementos que pueden aportarle al artista insumos para su propio trabajo.

El escenario en que el artista tiene un estilo de vida diario es concreto, constantemente durante las entrevistas se sostiene que más que un trabajo en que se entra a una hora y se terminada la jornada laboral a otra hora, para luego pasar a una fase de no-trabajo, en el caso de los artistas escénicos *“es un estilo de vida diario más que un trabajo, es un trabajo pero lo sobrepasa”* como comenta un artista.

Conclusiones

Al sostener conversaciones con artistas escénicos, observar, adentrarse y analizar la realidad en la que nutren sus vidas a partir de una actividad laboral como las artes escénicas queda más de una idea fuerza que se hace necesario retomar.

Más que sintetizar las condiciones laborales, las representaciones subjetivas de su trabajo y las particularidades de su actividad, hay conceptos que dan cuenta de un trabajo sumamente precarizado, flexible e informal.

Flexibilidad laboral, informalidad y precarización son conceptos que se funden en una red compleja de relaciones que configuran el trabajo artístico.

Al señalar el carácter informal del trabajo artístico y siguiendo la lectura previamente señalada de Tokman (2005) el trabajo de los artistas aparece ante la sociedad como un trabajo profundamente informal, puesto que se caracteriza en todo sentido como una actividad laboral excluida de la ley -no existen medidas de protección y de consideración del artista como un trabajador-, esto se basa en las precarias condiciones laborales que se esbozaron en el análisis, las que se traducen en importantes índices de vulnerabilidad social formando individuos carentes de seguridad social y laboral, sumando a ello el hecho de no contar con instancias de formalización de derechos sociales y económicos: se configura un trabajo que se aleja de sobremanera del mínimo para ser un trabajo *decente*, como semana Tokman que serían condiciones fundamentales para sobrevivir. De esta manera existen condiciones materiales y objetivas que dan cuenta de un trabajo precarizado, sin embargo, se rescata del discurso de los artistas que junto con estas condiciones materiales, la precarización del arte como trabajo existe también a un nivel discursivo o representacional, es decir, no existe hoy en día la noción o percepción social, generalizada, que posicione y considere a las artes como un trabajo; las artes son vistas como pasatiempos y no como actividad laboral, como una actividad *extra-laboral*.

Si bien el aumento desmedido de trabajos flexibles, tanto en condiciones contractuales, salariales, jornadas de trabajo, dependencia del trabajo son la condición del periodo, se podría decir por tanto que el trabajo artístico trasciende estos grados de flexibilidad laboral para adentrarse en un terreno de

hiperflexibilidad, por el hecho de que la relación contractual es –prácticamente– nula, los salarios así como el trabajo son tremendamente inestables e intermitentes al igual que las jornadas laborales, sumado a esto que es un trabajo esencialmente independiente.

En este sentido, las categorías e indicadores que formalmente se identifican para diagnosticar condiciones laborales revelan de manera concreta la informalidad, hiperflexibilidad y precarización exagerada del trabajo de los artistas escénicos.

Claro está que las condiciones laborales de estos trabajadores calificados están en extrema pauperización, lo interesante es el diagnóstico que hacen los involucrados de esta situación de vulnerabilidad. En este sentido los artistas escénicos entrevistados concuerdan de que esta precarización laboral se ve alimentada tanto por figuras institucionales como el Estado, así como de una suerte de <sentido común> inculcado y en la sociedad de que *su trabajo no es un trabajo*. En este sentido, no existen políticas estatales ni iniciativas que se enfoquen en mejorar las condiciones y los requerimientos de los artistas escénicos para que su actividad tenga el estatus de actividad laboral: para el Estado las artes escénicas siguen siendo el hijo bastardo, el paria de las actividades que se consideran formalmente un trabajo; los únicos interesados en que las artes escénicas sean consideradas como actividad laboral son a los mismos artistas, para el resto es un pasatiempo.

Lo mismo sucede con la opinión generalizada y cómo <la sociedad> observa las artes; las artes escénicas son hobby, pasatiempos, placer, ocio, pérdida de tiempo, es decir, un cúmulo de adjetivos que no se relacionan de modo alguno con la percepción que se tiene de lo que debiese ser un trabajo. Por tanto, si las artes escénicas no son consideradas como un trabajo ni por la sociedad ni por el Estado, y si los artistas no son considerados trabajadores difícilmente se podrá conformar como una actividad laboral *digna*.

En este plano entra la discusión trabajo versus pasatiempo, sufrimiento versus placer: el trabajo es visto como sufrimiento y como tedio mientras que las artes generalmente se asocian a entretenimiento y ocio ¿Se puede considerar el placer como trabajo? La interrogante queda abierta. A su vez, las artes al no producir bienes materiales u objetuales se dificulta su inserción en el mercado ¿Cómo se

mide la creatividad? ¿Cuál es el valor monetario de lo creativo? ¿Bajo qué parámetros se establecen valores en un trabajo en el cual la creatividad y lo inmaterial es lo que distingue un trabajo de otro?.

Por ende, para los artistas su actividad es efectivamente una actividad laboral, no así para el Estado ni para la sociedad, ya que es una actividad que esencialmente se distancia de las lógicas formales que definen un trabajo en la actualidad. En este sentido, para los artistas-trabajadores su actividad sí es un trabajo al mismo tiempo que se aleja de la concepción tradicional de trabajo, estableciéndose una relación compleja del concepto <trabajo> por lo mismo es que se califica por ellos mismos como un trabajo que no es un trabajo, una suerte de actividad laboral que se funde con la vida, dificultado la separación entre trabajo y: la vida es el trabajo y el trabajo es la vida, en definitiva, es un trabajo que se distingue de los llamados *trabajos tradicionales*, principalmente por la autonomía, por la independencia del trabajo, por trabajar desde la creatividad y sensibilidad, por el cuidado y uso del cuerpo como insumo de trabajo esencial es una actividad definida por los mismos trabajadores-artistas como un *trabajo atípico*.

Bibliografía

Alfaro Rotondo, Santiago (2008) "El valor de la cultura." Web Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño.

Publicado: Junio 2008. www.cinelatinoamericano.org/texto3.aspx?cod=4951

Andreu Jaime (s/e) Análisis de Contenidos. Disponible en: <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf> Recuperado el día 20 de noviembre 2014.

Araya, S (2002). Las Representaciones Sociales: ejes teóricos para su discusión. Cuadernos de Ciencias Sociales 127, FLACSO. Costa Rica, 2002.

Boccardo, Giorgio (2013) "Clases y grupos sociales en América Latina hoy Argentina, Brasil y Chile" Memoria para optar al título de Sociólogo, Universidad de Chile, 2013.

CNCA (2014) Mapeo de las industrias creativas en Chile, caracterización y dimensionamiento, Consejo Nacional de Cultura y las Artes, 2014.

De La Garza, E. (s/e), El papel del concepto de trabajo en la teoría social del siglo XX.

ENETS (2010) Primera Encuesta Nacional de Empleo, Trabajo y Salud de Vida de los Trabajadores y Trabajadoras de Chile (ENETS 2009- 2010)

Gáinza, Álvaro, en Canales, M. (2006). "El Grupo de Discusión y el Grupo Focal". En Canales Manuel (compilador) Metodología de Investigación Social. Introducción a los Oficios. Editorial LOM, Santiago, 2006.

Gálvez, Thelma (2001). "Para reclasificar el empleo: lo clásico y lo nuevo" Cuaderno de investigación N° 14, Departamento de Estudios, Dirección del Trabajo. Gobierno de Chile, Santiago 2001.

Guadarrama, Rocío (2014) "Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México", Universidad Nacional Autónoma de

México-Instituto de Investigaciones Sociales. *Revista Mexicana de Sociología* 76,núm. 1 (enero-marzo, 2014): 7-36. México, 2014.

Hernández, Roberto et al (2006). *Metodología de la Investigación*. Cuarta Edición, McGraw-Hill, México.

Ihnen, Bernardita (2012) *Trabajo y Jazz: un acercamiento estadístico y cualitativo a las formas de trabajo y de representarse desde el trabajo en los músicos de jazz del circuito santiaguino*, 2012.

INE (2014) *Nueva Encuesta Nacional de Empleo. Trimestre marzo-abril-mayo 2014* [en línea]. Disponible en: <http://www.ine.cl/>

Infantino, Julieta (2011) “Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”, *Cuadernos de Antropología Social* N° 34, pp. 141–163, 2011.

Informe de Resultados de los Fondos de Cultura del CNCA, Observatorio de Políticas Culturales, Concurso 2017

Jodelet, Denise (1986). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En: Moscovici, Serge (comp.). *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1986.

De La Fuente, Loreto (2011) “Trabajo artístico en dos contextos. Lecciones para la investigación en Chile a partir del estudio del mundo del comic en España”, versión preliminar, 2011.

Menger, Pierre-Michel (2006) en Karmy, Brodsky, Urrutia, Facuse. “El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile” CLACSO, Buenos Aires, 2014.

Menger, Pierre-Michel (2009), "Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management". Handbook of the Economics of Arts and Culture, Volume I. 2006

Merton, Fiske y Kendall (1956) en Canales, M. (2006). "El Grupo de Discusión y el Grupo Focal". En Canales Manuel (compilador) Metodología de Investigación Social. Introducción a los Oficios. Editorial LOM, Santiago.

TRAMA (2014), El Escenario del Trabajador Cultural en Chile. Publicación Proyecto Trama / Observatorio Políticas Culturales, Octubre 2014

Tokman, Víctor (2007). Informalidad, inseguridad y cohesión social en América Latina, CEPAL, Santiago de Chile, 2007.

Tokman, Víctor (2005). Economía informal en las Américas: situación actual, prioridades de políticas y buenas prácticas. Version preliminar para la OIT, Argentina, 2005.

Tokman, Víctor (2008). Flexiguridad con informalidad: opciones y restricciones. División de Desarrollo Económico. Santiago de Chile, Noviembre 2008.

Unesco (2006) *Comprender las industrias creativas: Las estadísticas como apoyo a las políticas públicas*. Web <portal.unesco.org> Sección Cultura, 2006.