



HACIA UNA ECONOMÍA CULTURAL FEMINISTA

**Aprendizajes, preguntas y una
propuesta abierta para pensar las
condiciones materiales de la cultura**

Un informe elaborado por
Astindu Koop Elk Txikia y La Sinsorga.

El vicio de construir

Como parece que no tuvimos suficiente con construir La Sinsorga —o, para ser exactas, con rehabilitar un edificio entero y hacerlo solo con mujeres—, durante los últimos meses nos hemos empeñado en construir otra cosa bastante menos vistosa: un concepto. Lo hemos llamado economía cultural feminista y, a diferencia de un edificio, todavía no sabemos muy bien dónde termina.

No tenemos una definición cerrada y tampoco estamos seguras de que haga falta tenerla todavía. La economía cultural feminista no es una teoría completamente desarrollada ni un modelo que pueda aplicarse siguiendo un manual. Es, por ahora, una manera de mirar y, sobre todo, una forma de hacernos preguntas sobre asuntos que llevan mucho tiempo delante de nosotras.

Muchas de las prácticas que podrían formar parte de una economía cultural feminista ya existen. Hay cooperativas que ensayan otras formas de organizar el trabajo, espacios culturales que buscan repartir mejor los recursos, colectivos que se preguntan cómo cuidar a quienes los sostienen y creadoras que llevan años denunciando las condiciones materiales en las que trabajan. Quizá lo novedoso no sea tanto lo que hacemos como la posibilidad de ponerlo en común y tratar de nombrarlo.

EKAE! [Emakumeen Kultura eta Ekonomia] nació precisamente de ahí. Queríamos cruzar dos conversaciones que suelen desarrollarse por separado: la de la economía feminista y la de las condiciones en las que se produce cultura.

La pregunta parecía sencilla: ¿qué ocurre cuando miramos la cultura desde las herramientas que nos ha dado la economía feminista? Enseguida descubrimos que la respuesta no cabía únicamente en una discusión sobre salarios o conciliación.

La cultura necesita dinero, por supuesto, pero necesita muchas más cosas. Necesita tiempo, cuerpos que puedan trabajar, lugares en los que encontrarse, relaciones de confianza, conocimientos, energía, cuidados, burocracia, redes y una cantidad enorme de trabajo que raramente vemos cuando enseñamos el resultado final.

Una exposición se inaugura a una hora concreta, pero empezó mucho antes. Un concierto dura quizá una hora y media, aunque para que ocurra hayan trabajado muchas personas durante semanas. Un libro tiene una autora en la portada, pero alrededor de él hay una cadena entera de trabajos. Un centro cultural puede aparecer ante el público como una programación de actividades cuando, en realidad, buena parte de su supervivencia depende de facturas, contratos, limpiezas, averías, conversaciones, presupuestos y una tonelada de correos electrónicos sin contestar.

Mirar todo eso, y preguntarnos quién lo hace y en qué condiciones, es empezar a hablar de economía cultural feminista.

Un proyecto para hacerse mejores preguntas

EKAE! se planteó desde el comienzo como un proceso de investigación situada. No queríamos reunir unas cuantas referencias teóricas, escribir una definición solemne y dar el asunto por terminado. Nos interesaba escuchar qué ocurre cuando las personas que hacen cultura hablan, sin demasiados rodeos, sobre dinero, trabajo y condiciones de vida.

El proyecto combinó seminarios con profesionales del ámbito cultural, entrevistas públicas, materiales audiovisuales y unas jornadas de encuentro. Todo ese recorrido tenía que servir para recoger aprendizajes y construir un marco abierto que pudiera ser útil también para otros proyectos. Esta forma de trabajar parte de una convicción sencilla: los grandes datos económicos sobre cultura cuentan una parte de la historia, pero no toda. Podemos saber cuánto factura una industria, cuántas entradas vende o cuánto empleo genera y continuar sin saber casi nada sobre cómo viven las personas que trabajan dentro de ella.

Nos interesaba precisamente esa otra parte. Queríamos saber qué trabajos no se pagan, quién puede permitirse esperar meses antes de cobrar, quién puede aceptar un proyecto experimental, qué ocurre cuando una creadora enferma, cuánto tiempo ocupa la promoción de una obra o quién termina haciendo el trabajo emocional dentro de un colectivo.

Las jornadas celebradas en febrero de 2026 hicieron visibles muchas de esas preguntas. Se habló sobre la sostenibilidad de los espacios culturales, sobre la incómoda relación entre cultura y dinero, sobre las condiciones materiales de la creación y sobre la cantidad de trabajo gratuito que las redes sociales han incorporado ya con total naturalidad a la vida cultural. No pretendemos presentar las conclusiones de EKAE! como un diagnóstico completo del sector cultural. Sería absurdo. Este trabajo parte de una experiencia concreta, La Sinsorga, y de las conversaciones mantenidas con otros proyectos y creadoras también concretas.

Esa condición situada no es un defecto que haya que esconder. Es precisamente el lugar desde el que podemos hablar con cierta honestidad.

Cómo hemos llegado hasta aquí

Este informe no parte únicamente de una revisión teórica ni pretende ser una investigación académica sobre el conjunto del sector cultural. Lo que recoge es el resultado de un proceso de escucha, conversación y reflexión desarrollado durante varios meses en el marco de EKAEl. Es, por tanto, un conocimiento situado: nace de experiencias concretas y de personas y proyectos que trabajan en condiciones también concretas.

Una de las primeras fases fueron los seminarios participativos dinamizados por Dorleta Urrutia, de Astindu Koop y Mondragon Unibertsitatea. Durante cuatro sesiones se pusieron en relación algunas herramientas de la economía feminista con las experiencias de quienes trabajan en el ámbito cultural. La metodología prevista para esos encuentros era deliberadamente abierta: partir de las inquietudes de las participantes, utilizar dinámicas colectivas y trabajar conceptos como los cuidados, la sostenibilidad, la reciprocidad o la horizontalidad no para buscar una definición correcta, sino para comprobar qué significaban cuando se llevaban a la práctica.

A ese primer espacio de reflexión se sumó un ciclo de entrevistas públicas conducidas por la periodista musical Pepa Ferreiro. Por él pasaron, entre otras, Miren Iza —Tulsa—, Penadas por la Ley, Eder Portolés, Eider Iturriaga y Olatz Salvador. Las conversaciones utilizaron las trayectorias de las artistas para hablar de asuntos que no siempre ocupan el centro de una entrevista cultural: cuánto cuesta sostener una carrera, qué relación existe entre creación y trabajo, de dónde llegan los ingresos o qué silencios siguen rodeando al dinero dentro del sector.

Las jornadas EKAEl, celebradas los días 18 y 19 de febrero de 2026, ampliaron todavía más esa conversación. Participaron creadoras, gestoras y proyectos culturales de perfiles diferentes y se abordaron cuestiones como la supervivencia de los espacios independientes, la relación entre cultura y dinero, el trabajo gratuito en redes sociales o las condiciones que permiten sostener una práctica cultural en el tiempo. Una de las mesas, por ejemplo, reunió experiencias de Sarean, Sudakasa, Bira, La Raposa, Espacio Afro y Etxe Betia para hablar de algo muy concreto: qué significa mantener abierto un lugar donde pueda ocurrir cultura.

Pero una parte importante de este informe procede también de la experiencia cotidiana de La Sinsorga. No utilizamos el proyecto como ejemplo porque creamos que representa un modelo de economía cultural feminista ya resuelto. Más bien ocurre lo contrario. La Sinsorga sirve aquí como lugar desde el que observar contradicciones muy concretas: querer pagar mejor y no disponer siempre de recursos para hacerlo, defender los cuidados mientras una estructura depende a veces del sobreesfuerzo, programar cultura accesible mientras hay que sostener económicamente un edificio o cuestionar el trabajo gratuito y recurrir al mismo tiempo a formas de militancia para que determinadas cosas puedan existir.

Esa posición condiciona inevitablemente la mirada. No hablamos desde fuera del sector ni desde una supuesta neutralidad. Muchas de las preguntas de EKAEl aparecen precisamente porque nos encontramos cada día con ellas. En ese sentido, la experiencia propia no funciona aquí como una anécdota que ilustra una teoría previa, sino como una de las fuentes que permiten formular el problema.

A lo largo del proceso se han utilizado, además, los materiales generados por el propio proyecto: la documentación de diseño de EKAEl, la programación de encuentros y jornadas, las conversaciones públicas y los materiales audiovisuales vinculados al ciclo. El objetivo no ha sido contabilizar cuántas veces se repetía cada idea ni convertir las intervenciones en una muestra estadística, sino localizar preguntas, tensiones y experiencias que aparecían de manera recurrente y ponerlas en relación con las herramientas de la economía feminista.

Esta elección tiene límites que conviene hacer explícitos. EKAEl no permite decir cómo es “la cultura” en su conjunto ni establecer que las experiencias recogidas sean representativas de todas las trabajadoras culturales. La mayoría de las personas y proyectos participantes están vinculados, de una forma u otra, a prácticas feministas, independientes o críticas, y el proceso está atravesado por el contexto concreto desde el que se impulsa: La Sinsorga y su red de relaciones.

Por eso las páginas que siguen no deberían leerse como las conclusiones definitivas de una investigación sobre el sector cultural. Son más bien una sistematización de lo que hemos aprendido al poner juntas esas conversaciones. Cuando una misma preocupación aparece en una cantante, en quien gestiona un espacio cultural, en una cooperativa y en nuestra propia experiencia, quizá no tengamos todavía una respuesta, pero sí una pregunta que merece ser tomada en serio.

La economía no termina donde empieza la cultura

La economía feminista lleva décadas discutiendo una idea que durante mucho tiempo parecía evidente: que la economía era, básicamente, lo que ocurría en el mercado. Al ampliar esa mirada, hizo visible toda la cantidad de trabajo imprescindible para sostener la vida que quedaba fuera de las cuentas oficiales.

Cuidar, limpiar, cocinar, criar, acompañar o mantener un hogar no eran actividades secundarias que sucedían al margen de la economía. Eran precisamente algunas de las tareas que hacían posible que el resto de la economía funcionara.

Este cambio de perspectiva también obligó a revisar la forma en que medimos el bienestar. Una sociedad puede producir mucho y repartir muy mal. Puede crecer económicamente mientras aumenta el cansancio, la desigualdad o la falta de tiempo. Puede generar riqueza y, al mismo tiempo, deteriorar las condiciones que permiten sostener la vida.

Cuando aplicamos esa misma mirada a la cultura ocurre algo parecido. Si observamos únicamente las entradas vendidas, los empleos creados o el volumen de negocio, dejamos fuera una cantidad enorme de información.

La cultura produce dinero, pero también produce memoria, vínculos, comunidad, representación, reconocimiento y sentido compartido. Además, distribuye poder. Decide, de maneras más o menos explícitas, quién puede hablar, quién es escuchada, qué experiencias adquieren prestigio y cuáles permanecen en los márgenes. Por eso una economía cultural feminista no puede limitarse a reclamar mejores salarios, aunque pagarlos sea imprescindible. Tiene que preguntarse también cómo circulan los recursos, quién controla las decisiones, quién asume los riesgos y qué trabajos quedan sistemáticamente fuera del presupuesto.

Sobre todo, tiene que preguntarse qué vidas son posibles dentro del sistema cultural que estamos construyendo.

No existe una única mujer en la cultura

Antes de seguir conviene aclarar desde qué lugar hacemos todas las preguntas que vendrán después. Hablar de cultura feminista exige abandonar la idea de que existe una experiencia común y homogénea de las mujeres dentro del sector. No todas llegamos a la cultura desde el mismo lugar ni pagamos el mismo precio por permanecer en ella.

La clase social, la racialización, el origen, la edad, la diversidad funcional, la orientación sexual, la identidad de género, el lugar de residencia o la situación administrativa no son características que podamos añadir al análisis al final, como si fueran casillas independientes. Se cruzan entre sí y modifican de manera muy concreta las posibilidades de trabajar, crear, cobrar y ser reconocida.

La clase, por ejemplo, atraviesa casi todo lo que abordaremos en este informe. No significa lo mismo aceptar un trabajo sin cobrar cuando existe una red familiar capaz de sostenerte que cuando el alquiler depende de ese ingreso. Tampoco supone el mismo riesgo dedicar meses a una creación incierta si se dispone de vivienda, ahorros o la posibilidad de recurrir temporalmente a la familia.

Algo parecido ocurre con los cuidados. Las mujeres continúan asumiendo una parte desproporcionada de estas tareas, pero tampoco todas pueden resolverlas de la misma manera. Tener dinero permite pagar una escuela infantil, contratar a alguien que cuide o coger un taxi cuando el último autobús ya ha salido. Tener una red familiar cerca puede hacer posible aceptar un trabajo que para una mujer migrada sin esa red resulta materialmente imposible.

La racialización y el origen condicionan también las oportunidades de formas que van mucho más allá de quién aparece en una programación. Importa quién es considerada una creadora universal y quién queda permanentemente asociada a su identidad. Importa a quién se invita a hablar de literatura y a quién se llama únicamente cuando el tema es migración o racismo. También importa quién conoce los códigos de las instituciones, quién dispone de contactos previos y quién tiene que demostrar una y otra vez que pertenece a ese espacio.

La diversidad funcional obliga, además, a mirar mucho más allá de la accesibilidad del público. Un edificio sin ascensor excluye a una espectadora, pero también puede impedir que una artista trabaje, que una gestora forme parte del equipo o que una persona participe en una reunión. Lo mismo ocurre con los ritmos de producción: un sector construido alrededor de jornadas largas, desplazamientos constantes y disponibilidad inmediata selecciona determinados cuerpos aunque nunca haya decidido explícitamente hacerlo.

La orientación sexual y la identidad de género tampoco producen una única experiencia. Los espacios feministas y LGTBIQ+ pueden ofrecer redes, oportunidades y lugares de reconocimiento que no existen en otros circuitos, pero eso no elimina automáticamente las desigualdades económicas que atraviesan esos mismos espacios. Una creadora lesbiana de clase media con una red profesional consolidada y una joven trans migrada sin permiso de trabajo pueden compartir determinadas violencias y vivir condiciones materiales completamente distintas.

También importa el territorio. Una parte importante de la cultura se concentra en determinadas ciudades y barrios, y estar cerca de esos circuitos genera oportunidades. Poder acudir a una presentación, quedarse después a tomar algo o aceptar una reunión presencial con poca antelación parece una cuestión menor hasta que vivir lejos obliga a sumar desplazamientos, dinero y horas a cada oportunidad profesional.

La interseccionalidad no tendrá, por tanto, un papel decorativo en este informe. Reaparecerá cuando hablemos de quién puede trabajar gratis, quién dispone de tiempo, quién puede asumir riesgos, qué cuerpos soportan determinados ritmos y quién consigue acumular prestigio suficiente para permanecer en el sector. La pregunta no es solamente cuántas mujeres participan en la cultura, sino cuáles pueden convertirla en una profesión y en qué condiciones consiguen hacerlo.

La incómoda costumbre de hablar de dinero

La cultura mantiene una relación peculiar con el dinero. Todo el sector está organizado alrededor de presupuestos, subvenciones, cachés, ventas, alquileres, taquillas y contratos, pero hablar abiertamente de dinero todavía provoca cierta incomodidad. Preguntar cuánto cobra alguien, cuánto cuesta realmente producir una actividad o por qué una colaboración no está remunerada sigue pareciendo, en demasiadas ocasiones, menos elegante —por decirlo de alguna manera— que hablar de creación, comunidad o compromiso.

Existe una vieja idea romántica según la cual la cultura nace de la pasión y, por tanto, no debería mezclarse demasiado con los asuntos económicos. El problema no es considerar la creación una vocación. Muchas personas se dedican a esto precisamente porque no imaginan otra manera de estar en el mundo. El problema aparece cuando esa vocación sirve para justificar condiciones laborales que probablemente nos escandalizarían más en otros sectores.

Quien trabaja en cultura conoce bien algunas fórmulas. A veces no hay dinero, pero habrá visibilidad. No hay presupuesto esta vez, aunque quizá lo haya en la siguiente. Una colaboración mal pagada puede presentarse como una oportunidad que conviene aceptar porque abrirá otras puertas. El problema es que llevamos tantos años escuchando estas frases que corremos el riesgo de repetirlas incluso quienes pretendemos construir otra forma de hacer cultura.

La Sinsorga no está fuera de esa contradicción. Al contrario, la conocemos bastante bien. Somos un espacio cultural feminista, pero también somos muchas veces quienes proponemos a una artista que exponga su trabajo, ponemos una sala a su disposición, hacemos difusión, organizamos una inauguración y esperamos que el hecho de mostrar su obra tenga algún valor para ella. Y lo tiene, seguramente, pero eso no significa que sea una remuneración.

No siempre podemos pagar por una exposición. A veces no podemos pagar directamente nada. Podemos ofrecer el espacio, acompañamiento, comunicación o la posibilidad de vender obra, pero nada de eso convierte automáticamente en justo un intercambio que también depende del trabajo de una artista. Reconocerlo resulta incómodo porque obliga a aceptar que un proyecto feminista puede estar contribuyendo a reproducir una de las precariedades que pretende cuestionar.

La solución fácil sería concluir que, si no podemos pagar, no deberíamos programar. La realidad es bastante más complicada. Si los pequeños espacios culturales solo pudieran organizar aquello que pueden remunerar en condiciones ideales, buena parte de la cultura independiente desaparecería. Al mismo tiempo, utilizar esa fragilidad económica como explicación permanente puede acabar convirtiéndose en una coartada. Quizá una primera diferencia esté en dejar de presentar la visibilidad como una forma de pago. También en explicar con claridad qué recursos existen, qué puede ofrecer el espacio y qué obtiene cada parte del intercambio.

Sobre todo, convendría no naturalizar que determinados trabajos culturales sean siempre los primeros que hacemos gratis cuando no salen las cuentas.

Esta contradicción aparece continuamente en La Sinsorga. Queremos que las actividades sean accesibles, queremos que muchas sean gratuitas, queremos pagar a quienes participan y, al mismo tiempo, necesitamos pagar alquileres, salarios, suministros y todos los gastos menos visibles que permiten que el edificio siga abierto. No existe una fórmula que haga desaparecer esa tensión y precisamente por eso necesitamos hablar de ella. La frontera entre deseo y trabajo resulta muy útil para un sistema que necesita trabajo barato, pero también puede serlo para proyectos pequeños que sobreviven con pocos recursos. Que una persona ame lo que hace facilita que acepte condiciones que pueden poner en peligro la posibilidad de seguir haciéndolo. Y que un proyecto tenga una finalidad política valiosa no elimina automáticamente esa relación.

Hablar de dinero desde una perspectiva feminista significa también reconocer que no todas las personas llegan al campo cultural con los mismos recursos detrás. Hay quien tiene una vivienda asegurada, una familia que puede ayudar o unos ahorros que permiten atravesar unos meses malos. Hay quien no tiene ninguna de esas cosas.

La diferencia es enorme. Una creadora puede dedicar seis meses a un proyecto que quizá no produzca ingresos inmediatos porque tiene un colchón económico. Otra necesita que cada trabajo contribuya a pagar el alquiler del mes siguiente. Cuando ofrecemos la misma cantidad —o la misma ausencia de cantidad— a las dos, estamos ofreciendo aparentemente las mismas condiciones, pero no las mismas posibilidades. Por eso la cuestión económica no determina únicamente cuánto cobra cada persona. Determina quién puede aceptar un trabajo, quién puede rechazarlo, quién puede esperar, quién puede experimentar y quién puede asumir que algo salga mal. En definitiva, también determina quién puede permitirse seguir haciendo cultura.

El derecho a equivocarse también cuesta dinero

Nos gusta contar las trayectorias culturales como si fueran una cadena de decisiones acertadas. Vistas desde el final, las carreras parecen mucho más ordenadas de lo que realmente fueron. Crear implica probar cosas que no funcionan, escribir textos malos, organizar actividades que fracasan, sacar discos que encuentran poco público, equivocarse de formato o dedicar meses a una investigación que termina en nada. Todo eso necesita tiempo y, por tanto, necesita recursos.

Aquí aparece además una diferencia de la que no siempre hablamos con claridad: no es lo mismo dedicarse a la cultura por afición que intentar vivir de ella. Las dos formas de participar son legítimas y, de hecho, muchas veces conviven en los mismos espacios, pero las condiciones materiales son completamente distintas.

Quien tiene otro empleo puede permitirse que un concierto no dé dinero, que una exposición venda poco o que un proyecto se alargue más de la cuenta. Quien necesita que su práctica cultural sea también su medio de vida tiene bastante menos margen.

Esta diferencia genera algunas confusiones. Si en un mismo sector participan personas que pueden aceptar determinadas condiciones porque sus ingresos llegan de otro lugar y personas que necesitan cobrar por ese trabajo, el precio del trabajo cultural puede acabar fijándose tomando como referencia a quienes tienen más capacidad para hacerlo barato o gratis. Lo que para una persona es una actividad que disfruta haciendo en su tiempo libre puede ser la profesión de otra. El problema no está en ninguna de las dos opciones, sino en actuar como si fueran materialmente equivalentes.

No todas las personas disponen, por tanto, del mismo margen para fallar. Algunas pueden equivocarse y volver a intentarlo. Otras saben que un fracaso puede significar no llegar a fin de mes o tener que abandonar durante un tiempo aquello a lo que intentaban dedicarse.

También funciona aquí algo menos visible que el dinero: el crédito simbólico. Hay personas y proyectos en los que las instituciones, los medios o quienes programan confían de antemano. Pueden recibir una segunda oportunidad porque ya han acumulado prestigio, relaciones y una trayectoria que juega a su favor.

Otras tienen que demostrar constantemente que merecen estar donde están. Un proyecto mediocre puede ser considerado un tropiezo dentro de una trayectoria consolidada, mientras que el mismo resultado puede utilizarse para confirmar que otra persona nunca debió recibir aquella oportunidad.

Una economía cultural feminista debería prestar atención a esa distribución desigual de la confianza, pero también a las condiciones desde las que cada persona se relaciona con la creación. Poder equivocarse, perder dinero en un proyecto, dedicar meses a investigar o simplemente esperar a que algo funcione no depende solo del talento o de la perseverancia. Depende también de cuánto tiempo puedes aguantar sin que aquello salga bien y, por tanto, poder fallar sin desaparecer es también un privilegio.

El trabajo gratuito siempre lo paga alguien

La relación entre dinero y cultura se complica todavía más en los espacios feministas y militantes. En ellos aparece con frecuencia otra tensión entre compromiso político y profesionalización.

Muchas hemos aprendido a hacer política trabajando gratis. Hemos organizado jornadas, escrito textos, preparado materiales, atendido barras, hecho fotografías, moderado mesas, limpiado espacios o pasado horas en reuniones sin cobrar.

No hay nada problemático en decidir dedicar voluntariamente una parte de nuestro tiempo a un proyecto político. El problema empieza cuando el trabajo gratuito deja de ser una aportación puntual y se convierte en la infraestructura económica que sostiene el proyecto.

El trabajo gratuito nunca es realmente gratis. Siempre alguien lo paga con horas que no dedica a otro empleo, con descanso, con estabilidad económica o con la energía que podría utilizar en otro lugar. A veces lo paga también otra persona de manera indirecta: una pareja que asume más gastos, una familia que ayuda económicamente o una vivienda heredada que permite vivir con menos ingresos.

La pregunta incómoda es entonces quién puede permitirse militar gratis también en el ámbito de la cultura. Si para participar de manera estable en un proyecto feminista hace falta poder trabajar muchas horas sin cobrar, el acceso a ese proyecto ya está condicionado por la clase social, aunque nunca hayamos escrito ese requisito en ninguna parte.

Profesionalizar determinados trabajos puede ser, por tanto, una decisión profundamente feminista. Pagar permite que participen personas que no tienen otra estructura económica sosteniéndolas y amplía quién puede convertir ese trabajo en una opción vital real.

La cuestión importante no es elegir entre militancia y dinero, sino poder diferenciar qué tareas se hacen voluntariamente y cuáles son necesarias para que la estructura funcione. Cuando un trabajo es imprescindible, conviene dejar de fingir que aparece por generación espontánea.

Todo el trabajo que no vemos

La economía feminista nos enseñó a mirar los trabajos que suceden cuando aparentemente no está sucediendo nada. En cultura ocurre exactamente lo mismo.

Una actividad puede durar dos horas y necesitar semanas de preparación. Hay que contactar con participantes, cerrar fechas, preparar un presupuesto, resolver viajes, diseñar materiales, comunicar, vender entradas, organizar el espacio, recibir a las personas y solucionar todos los imprevistos que aparecen por el camino. Después toca desmontar, pagar, archivar facturas, justificar gastos y, con suerte, evaluar lo ocurrido.

Además, hay una cantidad enorme de trabajo difícil de incluir en una hoja de cálculo. Mantener una relación con una colaboradora, acompañar a una persona que llega nerviosa, gestionar una tensión dentro de un equipo o sostener una conversación difícil también son tareas. A menudo, además, terminan haciéndolas siempre las mismas personas.

Este trabajo relacional resulta especialmente importante en proyectos que quieren generar comunidad. Un espacio puede tener una programación estupenda y resultar inhabitable si nadie tiene tiempo para recibir, escuchar o mediar.

Las redes sociales han añadido otra capa a ese trabajo invisible. Ya no basta con hacer una obra, organizar un concierto o publicar un libro. También hay que demostrar continuamente que se está haciendo.

Una artista tiene que crear y, además, fotografiar la creación, grabar vídeos, editar, publicar, responder comentarios, interpretar estadísticas, alimentar a la comunidad y adaptarse a los cambios de cada plataforma. A veces todo esto se denomina simplemente promoción, como si fuera una tarea menor añadida al trabajo principal, cuando en realidad puede ocupar una parte considerable de la jornada.

EKAE! dedicó una de sus conversaciones a esta cuestión y formuló una pregunta muy sencilla: quién gana realmente con toda nuestra creatividad en redes sociales. Las plataformas ofrecen posibilidades enormes de difusión y han permitido a pequeños proyectos relacionarse directamente con sus públicos, pero también han trasladado una parte creciente del trabajo de comunicación a las propias creadoras.

El problema de todo este trabajo es que desaparece con facilidad cuando calculamos cuánto cuesta realmente producir cultura. No suele figurar en el caché de una artista ni en el presupuesto de una actividad, aunque alguien tenga que hacerlo.

Una economía cultural feminista tiene que empezar por dejar de considerar ese trabajo una especie de recurso natural disponible gratuitamente. Estar pendiente del algoritmo, responder correos durante horas o sostener las relaciones que hacen posible un proyecto también forma parte del trabajo cultural.

Tiempo, cuerpos y desgaste

Hay otro recurso que rara vez aparece en los presupuestos culturales y que, sin embargo, determina casi todo: el tiempo disponible. No todo el mundo puede aceptar una reunión a las once de la mañana, viajar tres días para participar en un encuentro, asistir a una inauguración por la noche o pasar un fin de semana entero en un festival.

Las responsabilidades de cuidado son una de las razones más evidentes, pero no la única. También importa tener uno o varios empleos, vivir lejos de los centros de actividad cultural, depender del transporte público, tener pocos recursos económicos o necesitar ritmos de descanso distintos.

El sector cultural produce además muchas oportunidades en espacios informales. Las relaciones se construyen en cenas, barras, inauguraciones y conversaciones que ocurren cuando la programación oficial ya ha terminado. Quien puede estar allí acumula relaciones y quien no puede pierde una parte de ese circuito.

Por eso hablar de conciliación no consiste únicamente en programar una actividad a una hora razonable. Obliga a reconocer que disponer de tiempo es también disponer de un recurso económico y profesional.

Buena parte de la organización cultural parece, además, diseñada para una persona que no existe. Es alguien con disponibilidad absoluta, capaz de trabajar por la noche, viajar entre semana, responder mensajes a cualquier hora y encadenar proyectos sin acusar demasiado el cansancio.

Ese cuerpo ideal tampoco enferma en momentos inoportunos, no tiene criaturas a su cargo, no necesita cuidar a nadie y nunca atraviesa un duelo. Además, puede exponerse continuamente en público y adaptarse sin problema a la incertidumbre económica.

Los cuerpos reales funcionan de otra manera. Enferman, cuidan, envejecen y se cansan. Atraviesan embarazos, procesos migratorios, crisis económicas, separaciones, tratamientos médicos o situaciones de violencia. Necesitan dormir y, a veces, necesitan parar durante mucho tiempo.

Esto parece evidente hasta que observamos cómo están diseñadas muchas estructuras culturales. Entonces descubrimos que buena parte del sistema continúa premiando la disponibilidad permanente. Quien puede viajar tiene más oportunidades, quien puede acudir a actividades nocturnas participa en más espacios informales y quien puede responder inmediatamente parece más profesional.

El resultado de esa disponibilidad constante aparece muchas veces en forma de desgaste. No todo el trabajo cuesta lo mismo aunque ocupe el mismo tiempo: una reunión de una hora puede ser sencilla o puede dejar a una persona agotada durante todo el día.

Una crisis dentro de un equipo puede no aparecer en ninguna estadística y consumir semanas de atención. Una negociación con una institución puede resolverse en cuatro correos y ocupar muchísimo espacio mental. Las cuentas económicas registran horas y dinero con cierta facilidad, pero resulta bastante más complicado registrar energía.

Sin embargo, la energía es uno de los recursos fundamentales de cualquier proyecto cultural. Alguien tiene que recordar las fechas, anticiparse a los problemas, sostener los vínculos, responder ante una emergencia o contener un conflicto.

Cuando estas tareas se concentran de manera permanente en una sola persona, el proyecto puede continuar funcionando durante bastante tiempo e incluso parecer, desde fuera, que funciona estupendamente. El problema aparece cuando esa persona deja de poder sostenerlo.

Por eso la pregunta relevante no es únicamente quién consigue entrar en la cultura. También necesitamos saber quién puede mantenerse dentro durante veinte o treinta años. Un proyecto no es necesariamente sostenible porque consiga existir durante una década si para lograrlo ha quemado a todas las personas que lo han sostenido.

Preguntarnos quién termina cada semana agotada puede darnos tanta información sobre la salud económica de un proyecto como revisar una cuenta de resultados.

Sin lugares tampoco hay cultura

Hasta ahora hemos mirado fundamentalmente a las personas que hacen cultura, pero esas personas necesitan también infraestructuras. Tendemos a pensar la cultura desde aquello que ocurre cuando el público ya ha llegado, aunque cualquier proyecto necesita muchas cosas antes de que empiece una actividad.

Hace falta un espacio, aunque sea temporal. Hay que pagar alquileres, suministros, seguros, licencias, mantenimiento y personal. Hay que tener baños, almacenar materiales, limpiar y resolver averías.

Durante EKAEl se reunieron diferentes proyectos que sostienen espacios culturales para hablar precisamente de esas condiciones. La conversación trató sobre cómo estos lugares generan tejido y economías alternativas, pero también sobre las enormes dificultades cotidianas de mantenerlos vivos.

Existe una contradicción especialmente visible en los espacios culturales independientes. Esperamos de ellos que generen comunidad, experimenten, programen aquello que otros no programan, sean accesibles y construyan pensamiento crítico. Después les pedimos que sostengan todo eso pagando el alquiler en el mismo mercado inmobiliario que cualquier otra actividad.

El valor que producen estos espacios no se puede medir únicamente mediante la caja diaria. Parte de su trabajo genera relaciones, aprendizajes y comunidad que no tienen una traducción económica inmediata. Por eso financiar cultura debería significar también financiar estructuras. No basta con pagar aquello que el público ve. Una actividad puede durar una tarde, pero necesita un lugar que siga existiendo al día siguiente.

El feminismo tampoco resuelve mágicamente el poder

Hablar de recursos, tiempo, trabajo o infraestructuras termina inevitablemente llevándonos a otra cuestión: quién decide qué hacemos con todo ello.

Cuando hablamos de proyectos feministas aparece con frecuencia la horizontalidad como un ideal organizativo. Tiene sentido, porque muchos espacios feministas han buscado formas de distribuir el poder distintas a las estructuras jerárquicas tradicionales.

El problema aparece cuando confundimos horizontalidad con ausencia de poder. Que todas las personas tengan formalmente la misma capacidad de decisión no significa que todas dispongan de las mismas condiciones para ejercerla.

Una persona puede tener más tiempo, más información, más experiencia o mayor seguridad para defender su posición. También puede ocurrir que nadie tenga oficialmente más responsabilidad y, sin embargo, todo el mundo sepa perfectamente a quién llamar cuando aparece un problema. El poder informal sigue siendo poder. Por eso quizá resulte más útil dejar de preguntarnos si un proyecto es horizontal y preguntarnos cómo funciona realmente, quién toma determinadas decisiones, quién tiene acceso a la información, quién responde cuando algo sale mal y quién termina asumiendo las tareas que nadie quería.

Un proyecto puede tener responsabilidades diferenciadas y mantener mecanismos muy claros de participación y rendición de cuentas. Otro puede declararse completamente horizontal mientras concentra el trabajo y el poder real en dos personas.

El feminismo no nos entrega un organigrama perfecto. Nos obliga, más bien, a mirar críticamente cualquier organigrama que construyamos y a preguntarnos si la distribución formal del poder se parece realmente a lo que sucede cada día.

Entonces, ¿qué podría ser una economía cultural feminista?

Después de meses de conversaciones seguimos sin creer que sea conveniente cerrar el concepto demasiado pronto. Sin embargo, sí podemos proponer una definición de trabajo.

Podríamos entender la economía cultural feminista como un marco crítico y una práctica que analiza cómo se distribuyen los recursos, el tiempo, el trabajo, los cuidados, el riesgo, el prestigio y el poder dentro de la cultura. Al mismo tiempo, trata de construir condiciones materiales que permitan crear y sostener proyectos culturales sin hacerlo a costa de las vidas de las personas que los producen.

La definición tiene dos dimensiones que no pueden separarse. La primera sirve para mirar y nos ayuda a localizar trabajos que no veíamos, desigualdades que habíamos normalizado y costes que no aparecen en los presupuestos.

La segunda sirve para actuar. Una vez que sabemos dónde se concentra el desgaste, quién trabaja gratis o quién está asumiendo todo el riesgo, podemos preguntarnos qué margen tenemos para modificarlo. Eso no significa que exista una fórmula perfecta. Un pequeño espacio cultural no puede controlar el mercado inmobiliario, una cooperativa no puede cambiar por sí sola el sistema de subvenciones y una creadora tampoco puede transformar las reglas de Instagram.

Pero todas esas limitaciones no eliminan nuestra capacidad de decidir cómo reaccionamos ante ellas. Ahí es donde la economía cultural feminista deja de ser únicamente una herramienta de análisis y empieza a convertirse en una práctica.

Nueve lugares desde los que mirar un proyecto cultural

A partir de lo aprendido durante EKAEl, proponemos utilizar nueve dimensiones para analizar cualquier proyecto cultural. No funcionan como un examen ni pretenden otorgar certificados de feminismo. Sirven para ordenar preguntas que con frecuencia aparecen dispersas.

La primera dimensión es el dinero. No basta con conocer el presupuesto total. Conviene saber de dónde procede, quién decide sobre él, qué parte se destina a salarios y qué tareas quedan fuera. También importa saber quién adelanta dinero cuando no hay liquidez y quién responde si las cuentas no salen.

La segunda es el trabajo. Un proyecto debería ser capaz de describir todas las tareas que necesita para funcionar, incluidas aquellas que suelen pasar desapercibidas. La administración, la limpieza, la comunicación, la mediación o el acompañamiento forman parte del trabajo cultural aunque raramente reciban el mismo reconocimiento que la actividad visible.

La tercera dimensión es el tiempo. Resulta útil comprobar si las reuniones, la preparación o el seguimiento están realmente contabilizados y si la urgencia es una excepción o el sistema habitual de trabajo. También conviene observar quién tiene que estar disponible siempre y qué condiciones permiten esa disponibilidad.

La cuarta son los cuerpos y los cuidados. Un proyecto sostenible debería poder sobrevivir a que alguien enferme, necesite cuidar o tenga que reducir temporalmente su actividad. Si la ausencia de una sola persona pone toda la estructura en peligro, tenemos un problema organizativo además de un problema de cuidados.

La quinta dimensión es el desgaste. Aquí interesa observar quién recibe las críticas, quién media en los conflictos y quién carga con la preocupación general por el proyecto. Los trabajos emocionales también pueden repartirse y, cuando no se hace, conviene al menos reconocer que existen.

La sexta es el riesgo. Conviene saber quién responde jurídicamente, quién adelanta recursos y quién puede permitirse que una actividad salga mal. Cuanto más concentrado esté el riesgo, más frágil será probablemente la estructura.

La séptima dimensión es el poder. No importa tanto cómo se denomine el modelo organizativo como saber quién decide realmente. También es fundamental preguntarse quién dispone de la información necesaria para participar en esas decisiones.

La octava es el acceso y la permanencia. No basta con observar quién consigue entrar. Resulta especialmente interesante saber quién abandona los equipos, por qué lo hace y qué condiciones dificultan que determinadas personas permanezcan.

La última dimensión tiene que ver con el valor. Un proyecto cultural puede producir dinero, pero también puede generar comunidad, conocimiento, memoria, seguridad, relaciones o experimentación. Si solo medimos aquello que puede crecer numéricamente, terminaremos organizando toda la cultura para que produzca números.

Estas nueve dimensiones no forman una receta. Son una forma de detenerse antes de responder automáticamente que las cosas funcionan así porque siempre han funcionado así.

Cuidar también es organizar

Una de las palabras más utilizadas en los proyectos feministas es cuidado. Quizá precisamente por eso conviene concretarla y sacarla del terreno de las buenas intenciones.

Cuidar no consiste únicamente en procurar que el ambiente de trabajo sea agradable. A veces cuidar significa pagar, contratar a otra persona, reducir una programación, reservar dinero para una sustitución, establecer horarios o decidir que una tarea no se hará porque nadie puede asumirla en condiciones dignas.

Cuidar puede ser también repartir información y responsabilidades. Puede consistir en elaborar mecanismos para que los conflictos no dependan siempre de la capacidad emocional de la persona que esté disponible aquel día.

También implica aceptar que un proyecto tiene límites. Existe una idea peligrosa según la cual los proyectos políticos merecen cualquier sacrificio y, cuando creemos profundamente en aquello que hacemos, resulta fácil convencernos de que podemos aguantar un poco más.

A veces podemos aguantarlo, por supuesto. El problema empieza cuando construimos estructuras que solo funcionan mientras alguien siga haciéndolo.

Creceer no siempre significa hacer más

Otra de las inercias económicas que atraviesa la cultura es la obligación de crecer. Un proyecto que funciona parece tener que hacer más actividades al año siguiente, alcanzar a más público, incrementar su facturación y ampliar su presencia.

Sin embargo, crecer no siempre equivale a hacerse más sostenible. Un proyecto puede aumentar mucho su actividad y deteriorar simultáneamente las condiciones de su equipo. Puede tener más público y menos tiempo para pensar. Puede facturar más y asumir unos costes que aumentan todavía más rápido.

Una economía cultural feminista debería permitirnos imaginar otros indicadores de éxito. Quizá un proyecto mejora cuando consigue pagar mejor haciendo las mismas actividades o cuando reduce la programación para disponer de tiempo de evaluación.

También puede ser una buena noticia que reserve semanas sin eventos, consiga que las vacaciones sean realmente vacaciones o deje de depender de una persona que estaba haciendo el trabajo de tres. No todo avance tiene que producir una foto espectacular ni puede expresarse en una gráfica que sube.

Lo que todavía no sabemos

Sería tentador terminar este informe con un conjunto de soluciones claras. No las tenemos y probablemente sería poco honesto fingir lo contrario.

No sabemos cómo hacer sostenibles económicamente pequeños espacios culturales en ciudades donde el precio de los locales aumenta continuamente. Tampoco sabemos cómo escapar completamente de plataformas digitales que criticamos pero necesitamos para comunicarnos.

No sabemos cómo profesionalizar determinados proyectos sin perder parte de la participación militante que los hizo posibles ni cómo repartir siempre el poder de manera justa. Tampoco sabemos cómo financiar todos los cuidados que consideramos necesarios cuando los presupuestos son insuficientes.

Estas contradicciones no invalidan la idea de una economía cultural feminista. Son precisamente el lugar desde el que tiene sentido seguir pensándola.

El objetivo no puede ser construir proyectos puros que nunca reproduzcan desigualdades. Esa aspiración es imposible y, probablemente, poco útil. Podemos aspirar a algo más modesto y más exigente al mismo tiempo: proyectos capaces de mirar sus propias contradicciones, reconocer cuándo están reproduciendo aquello que cuestionan y actuar sobre ello cuando exista margen para hacerlo.

La cultura también tiene que permitir vivir

Llevamos años repitiendo que la cultura no es un lujo y es verdad. La cultura es memoria, imaginación, lenguaje y comunidad. Nos permite entender lo que nos ocurre y ensayar formas diferentes de contarlo.

Pero la cultura también es trabajo. Resulta extraño defender públicamente su importancia y aceptar al mismo tiempo como inevitable que una parte de quienes la producen no puedan vivir de ella.

Hemos normalizado trabajar gratis porque una causa lo merece, estar disponibles siempre porque el sector funciona así o aceptar incertidumbre permanente porque la creación nunca fue una profesión estable. También hemos naturalizado que determinados proyectos sobrevivan gracias a cantidades enormes de trabajo que nunca aparecen en sus presupuestos. Quizá el primer trabajo de una economía cultural feminista sea dejar de considerar naturales esas condiciones. Eso no significa que podamos cambiarlas mañana, sino que podemos empezar a distinguir qué dificultades son realmente inevitables y cuáles hemos incorporado a nuestra forma de trabajar simplemente porque siempre estuvieron ahí. EKA! empezó intentando averiguar qué podía significar la economía cultural feminista y terminamos esta primera etapa sin una definición definitiva. Nos interesa más que el concepto sirva para hacer preguntas que conseguir que tenga unas fronteras perfectas.

Queremos que permita observar quién cobra y quién no, cómo se reparte el tiempo, dónde se concentra el poder y quién está poniendo el cuerpo para que un proyecto continúe existiendo. También queremos que sirva para hablar del riesgo, del derecho a equivocarse y de la posibilidad de parar.

Sobre todo, queremos que nos obligue a plantear una pregunta que a menudo dejamos para el final: qué tipo de vida permite el modelo cultural que estamos construyendo.

Durante demasiado tiempo hemos preguntado cómo sostener la cultura. La economía cultural feminista introduce una pequeña modificación que cambia bastante la respuesta: necesitamos preguntarnos cómo sostenerla sin dejar nuestras vidas por el camino.

**No sabemos todavía
exactamente cómo hacerlo.
Después de todo este recorrido,
al menos sabemos que esa
pregunta también forma parte de
la economía.**