

# PRODUCTA50

[www.ypsite.net](http://www.ypsite.net)



C O M M O N S D E E D

**Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España**

Usted es libre de:

- copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra

Bajo las condiciones siguientes:



**Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.



**No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



**Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.
- Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

**Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.**

2006, de los autores de los textos y de la edición del libro.

Antonella Corsani<sup>1</sup>

# Los Fabricantes de Espectáculos del Empleo Discontinuo

El trabajo del artista parece perder su especificidad. Comunicar, inventar, producir nuevos bienes de fuerte contenido social, todo ello está en el corazón de la valorización del capitalismo contemporáneo. La naturaleza nueva del trabajo implicada en el proceso productivo comprende capacidades de invención y de cooperación autónoma, e impone una puesta a trabajar flexible. Según el sociólogo Philippe Zarifian, el concepto de flexibilidad es demasiado pobre en significado a la hora de explicar las transformaciones actuales, y propone retomar la intuición de Gilles Deleuze cuando éste habla de “modulación”<sup>2</sup>: Modulación del tiempo, del espacio, de la actividad, de las remuneraciones, pero sobre todo y fundamentalmente, del compromiso subjetivo, a la

1. Antonella Corsani es profesora de Economía en la Universidad de París I, Pantéon-Sorbona, y miembro del comité de redacción de la revista *Multitudes*.

2. “Los encierros son *moldes* o moldeados diferentes, mientras que los controles constituyen una *modulación*, como una suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante, como un tamiz cuya malla varía en cada punto” Gilles Deleuze, *Post-Scriptum sur les sociétés de contrôle*, *Pourparles*, 1972-1990, Les Editions de Minuit [trad. cast.: *Post-Scriptum a “Las sociedades de control”*, *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 1999].

vez materia de control y fuente de libertad. Frente a la crisis de las sociedades disciplinarias y de sus instituciones, bascularíamos entonces, según el análisis de Philippe Zarifian, hacia una sociedad de control por modulación.

En la sociedad de control por modulación, se trata de “rendir cuentas periódicamente” de los resultados obtenidos, y no sólo del trabajo realizado, lo que comporta un ejercicio de autodisciplina sobre el propio compromiso subjetivo. Esto implica también una modificación de la noción de tiempo de trabajo, ya que éste se define según dos modalidades: el plazo, es decir, una fecha en que debe haber y “mostrarse resultados (como la fecha de una representación teatral) y el tiempo como duración de la realización del proyecto, que es un tiempo discontinuo de experimentación, de investigación, de creación (como el tiempo de realización de una obra teatral). Si estas transformaciones se analizan como fuente de nuevas opresiones, Philippe Zarifian insiste en un punto: *“sería falso reducir el principio de modulación a una simple forma de control. Porque, al mismo tiempo, representa la materialización de una aspiración de libertad, de ruptura con las barreras físicas, afectivas, intelectuales. Por medio de la modulación, las individualidades contemporáneas aspiran a poder gobernar sus propias vidas, la diversificación de sus experiencias y sus compromisos”*<sup>3</sup>.

Si el tiempo “con fecha” [“*délai*”] es aún un tiempo “especializado”, un tiempo “mostrado”, que en el fondo conserva la misma naturaleza que el tiempo de las fábricas tayloristas, el tiempo “duración” [“*durée*”] que Zarifian define con Deleuze como tiempo “devenir”, es un tiempo en el que *“se ejercita un empuje permanente del pasado hacia el futuro [...] Característico del tiempo devenir es la movilización de la memoria (de la experiencia), afrontar coyunturas, la síntesis disyuntiva que se materializa en las microelecciones y las microiniciativas que el obrero toma en todo momento para guiar sus actos; finalmente, la orientación hacia el futuro bajo la forma de la anticipación reflexiva de lo que aún está por llegar engendrado por la iniciativa [...]. Los caminos de la acción no están hechos únicamente de razonamiento, también están tejidos de afectos. En el tiempo devenir se mezclan afecto y razón”*.

El pasaje de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control, del tiempo especializado al tiempo devenir es, en efecto, fuente de nuevos padecimientos en el trabajo, de nuevos lances existenciales, de formas nuevas de sometimiento, pero también abre nuevas posibilidades de emancipación y de libertad.

3. Philippe Zarifian, *A quoi sert le travail?* La Dispute, 2003.

Si en el capitalismo industrial la subjetividad debía aparcarse en las taquillas de la fábrica, en el capitalismo contemporáneo debe manifestarse, debe ser puesta a trabajar.

El pasaje de una economía en que la invención/innovación era la excepción a una economía en que la invención/innovación es la regla conlleva pasar del tiempo espacializado al tiempo devenir. La invención no sólo no puede quedar restringida al tiempo/espacio normativizado de la fábrica, sino que introduce a su vez la discontinuidad y una incertidumbre radical que ya no es la incertidumbre del mercado, sino la incertidumbre propia de la actividad creadora.

La discontinuidad del empleo no sólo traduce las estrategias de flexibilización del trabajo frente a la incertidumbre del mercado, también responde con fuerza a la irreductibilidad de las heterogeneidades del tiempo a una norma de medida.

La metamorfosis de la relación salarial, en la que la flexibilidad se presenta como lema, no traduce simplemente la exigencia de un control más adecuado de los costes en una nueva organización del trabajo, sino la forma necesaria para estimular/captar/controlar la movilidad y la inventiva de los trabajadores asalariados.

Esta estimulación de las subjetividades es lo propio, según Luc Boltanski y Eve Chiapello, del “nuevo espíritu del capitalismo”, que incorporó, en parte, la “crítica artista”. Ésta, que se desarrolló ampliamente en la década de 1960, “*supedita la exigencia de autenticidad a la exigencia de liberación- considerando las personas aquello que tienen de auténtico como difícilmente realizable si no son liberados de coacciones, limitaciones, incluso mutilaciones que claramente les impone la acumulación capitalista*”.<sup>4</sup> Si después de Mayo del 68, sectores enteros de la población pudieron sustraerse a la “disciplina”; si los valores de creatividad, de libertad y de autenticidad se democratizaron hasta el punto de no constituir más la figura excepcional que era el artista, hoy la pregunta es, según las propias palabras de Luc Boltanski y Eve Chiapello: “*¿No habría que volver a empezar sobre otras bases, es decir preguntarse si las formas de capitalismo que se han desarrollado durante los últimos treinta años, incorporando sectores enteros de la crítica artista y subordinándola a la confección del beneficio, no vaciaron las exigencias*

4. L. Boltanski y E. Chiapello: *Le nouvel esprit du capitalisme*, París, Gallimard, 1999 [trad. cast.: *El nuevo espíritu del Capitalismo*, Madrid, Cuestiones de Antagonismo, Akal, 2002]

*de liberación y de autenticidad de aquello que les daba cuerpo y anclaba a la experiencia ordinaria de las personas?”.*

En la experiencia francesa, la reflexión en torno a la relación entre arte y capitalismo, entre trabajo y cultura se nutre, desde 2003, de los debates en torno a la cuestión social de los “intermitentes del espectáculo”.

Este artículo trata precisamente sobre esto. La relación entre producción artística (y cultural) y trabajo se abordará a partir de la investigación llevada conjuntamente por los intermitentes y un equipo investigador, y apoyada en las prácticas de empleo y de trabajo de artistas y técnicos que trabajan para los sectores del espectáculo en vivo y grabado.<sup>5</sup>

### **Trabajadores asalariados no como los demás**

*“Una discontinuidad no es una interrupción, mucho menos una parada, es una continuación, una prosecución hacia un modo imprevisible [...]. Rompiendo la continuidad, una discontinuidad introduce la libertad en el desarrollo de un fenómeno”.* Denis Guedj.

En Francia, los artistas y técnicos del sector del espectáculo representan un caso excepcional, tanto desde el punto de vista del derecho del trabajo como desde el del derecho social. De otro modo que en la mayoría de los países europeos, y a diferencia de los artistas plásticos, aquellos no tienen el estatuto de trabajadores independientes, de *freelance*, sino de “trabajadores asalariados en empleos discontinuos”.

En el artículo L.954 del Código del Trabajo se encuentra la referencia a esta figura poco convencional que es el intermitente del espectáculo: un trabajador asalariado que *“está incluido en los sectores de actividades en los campos del espectáculo, de los medios audiovisuales y de la producción cinematográfica, para los cuales es habitual no recurrir al contrato indefinido, en razón de la naturaleza de la actividad ejercida y del carácter, por naturaleza temporal, de estos empleos”*. Se trata así de *“un trabajador asalariado contratado temporalmente, que pertenece a las profesiones de la producción cinematográfica, de los medios audiovisuales o del espectáculo”* (art. L.351-12 del Código del Trabajo). El reconocimiento, por parte del dere-

5. Los resultados de la investigación pueden descargarse desde el sitio web de la Coordination des Intermittents et Précaires: <http://www.cip-idf.org>

cho laboral, de la naturaleza discontinua de la actividad de la empresa y de la naturaleza temporal de los empleos, son el fundamento de la intermitencia. El intermitente del espectáculo sería entonces un trabajador asalariado “no como los demás”, que combina la mayoría de las veces la discontinuidad de los empleos con la multiplicidad de empleadores, pero también con una fuerte variabilidad de las remuneraciones, según el empleador y los proyectos.

Desde la década de 1960, esta ‘excepción’ del derecho laboral ha estado asociada a otra ‘excepción’ en materia de derecho social: los trabajadores asalariados intermitentes se benefician de un régimen específico en el seguro de desempleo. Se trata de los anexos 8 y 10 del régimen general del seguro de desempleo, y que concierne a las personas que trabajan en los sectores del espectáculo, tanto grabado como en directo.<sup>6</sup> Hasta la reforma de 2003, estos criterios específicos suponían una mayor flexibilidad de las condiciones de apertura de los derechos (507 horas trabajadas durante el año de referencia sin obligación de continuidad) y garantizaban, sobre la base de una duración anual, la continuidad de los derechos sociales y de la renta en situación de discontinuidad radical del empleo.

En la confluencia del derecho de trabajo y el sistema de protección social francés, existía una zona de excepción en la que la ‘hiperflexibilidad’ de los empleos se combinaba con una cierta ‘seguridad’ para el trabajador asalariado, garantizando mayores márgenes de libertad y una cierta movilidad así elegida. Este era el régimen específico del subsidio de desempleo para los intermitentes del espectáculo hasta la reforma de 2003.

Los anexos 8 y 10 del seguro de desempleo nacieron de la necesidad de garantizar una protección social contra los riesgos del paro en la organización del trabajo por proyecto, que aparecería en el sector del cine en la década de 1930, para luego extenderse, durante la década de 1960, a los sectores de los medios audiovisuales y del espectáculo en directo.

El empleo intermitente se basa en la posibilidad de movilizar, únicamente por el tiempo necesario para la realización de un proyecto, una fuerza de trabajo capaz de activar sus habilidades en un proceso cooperativo cada vez diferente. Esta fuerza de trabajo debe tener la capacidad de adaptarse

6. La reforma de 2003 modificó, para los anexos 8 y 10, los criterios de afiliación, distinguiendo a los artistas (anexo 10) de los técnicos (anexo 8).

a la variabilidad de la composición de los equipos, los empleadores, las condiciones de trabajo, las remuneraciones y los plazos de realización.

Concebido al principio como una protección social específica para los obreros del cine, cuyo empleo dependía de una organización del trabajo por proyectos (relativamente excepcional para la época), el régimen de la intermitencia amplió su campo a la protección social de lo que hoy se llama los “portadores de proyectos”. En otros términos, si la función primera –y todavía esencial– de los anexos 8 y 10 es la de proteger a los trabajadores asalariados cuyo empleo se estructura por medio de una discontinuidad impuesta por sus empleadores –modelo operativo en la industria cultural, por ejemplo–, también integran, y en especial a partir del desarrollo exponencial de las compañías en el espectáculo en directo, a trabajadores asalariados que tienen la necesidad de asegurar la perpetuidad de proyectos artísticos, más allá de los avatares de la discontinuidad del empleo.

A partir de la década de 1980 aparecen nuevos comportamientos, nuevas maneras de producir y de formarse. Durante este periodo se registra un fuerte aumento del número de intermitentes, y surge un espacio de producción y de difusión intersticial entre las lógicas mercantiles de la industria cultural y las políticas institucionales públicas.

Una nueva economía surge entonces, a partir de una multiplicidad de pequeñas y medianas producciones y compañías, cuya viabilidad supone la posibilidad para los trabajadores asalariados de producir y trabajar transitando por dominios heterogéneos (industria cultural, autoproducción, política de las ciudades, políticas culturales públicas).

Junto a la industria cultural y las políticas públicas, nace una economía territorial y urbana de la cultura, en la intersección de dos fenómenos: la política de la ciudad y el aflujo masivo de jóvenes generaciones hacia los oficios del espectáculo y del arte.

A medida que las metrópolis regionales invisten el campo cultural y lo utilizan para reforzar la imagen de la ciudad, para construir y consolidar su atractivo, se desarrolla masivamente una nueva fuerza de trabajo artístico y técnico. Esta fuerza de trabajo fue vivamente movilizadada para la organización de festivales y para la animación sociocultural de los barrios. Esta creatividad difusa dio nacimiento a microcuencas de trabajo artístico,

arraigadas en la ciudad y en el territorio, y en las cuales las ciudades obtienen los recursos de su política cultural.

El régimen de subsidio de desempleo desempeñó un papel muy importante en la constitución de esta fuerza de trabajo, en el arraigo de las cuencas de trabajo artístico locales, y así, en la financiación (indirecta) de la política cultural.

Las políticas de la ciudad y la afluencia masiva de jóvenes generaciones hacia los oficios del espectáculo y del arte contribuyeron a la creación de un tejido territorial a través de una multiplicidad de actividades en el seno de los espacios urbanos (ocupación de edificios y locales abandonados, desarrollo de las artes de la calle, intervenciones urbanas). Así pues, la intermitencia se desarrolla en un contexto heterogéneo; un contexto muy distante del de la industria cinematográfica y los medios audiovisuales y de las grandes instituciones culturales de las décadas de 1960 y 1970.

Algunos sectores ‘emergentes’ en las décadas de 1970 y 1980, como por ejemplo el teatro de la calle o el nuevo circo, pudieron desarrollarse, en ausencia de subvenciones públicas, sólo gracias a esta especie de autofinanciación que el seguro de desempleo proporcionaba a los intermitentes inmersos en estos procesos de búsqueda y de desarrollo de nuevas formas artísticas. Sólo en un segundo momento éstas serían reconocidas desde el plano institucional y, en consecuencia financiadas por políticas públicas. Nos enfrentamos aquí a un caso muy significativo, en el que la inversión productiva no quedó garantizada por los actores públicos (Estado y colectividades locales) tradicionales, sino gracias a un sistema de derechos sociales.

### **Se acabó el juego**

Debido a la discontinuidad de los empleos y a la continuidad de los derechos sociales, y especialmente al derecho a una renta, el balance del Unedic –organismo de gestión del seguro de desempleo que tiene un estatus privado y que administra un servicio público– está estructuralmente desequilibrado: la relación entre prestaciones y cotizaciones alcanza, en el caso de los intermitentes del espectáculo, el 900 por 100, ya que la masa salarial sobre la que se cimenta la cotización social es necesariamente escasa, a pesar del número importante de contribuyentes que no reciben prestaciones, y del aumento de las cotizaciones patronales.

En la década de 1960, estos trabajadores asalariados “no como los demás” eran muy pocos en relación al empleo total en Francia y, *a fortiori*, para los fondos de las cajas del Unedic. Desde la década de 1980, su número aumentó rápidamente y a un ritmo muy sostenido. Entre 1991 y 2001, se duplicó la cifra de intermitentes, pasando de 75.000 a 150.000.<sup>7</sup> Durante ese mismo periodo, los intermitentes receptores de subsidios por año pasaron de 40.000 a 110.000.<sup>8</sup>

Este crecimiento es imputable esencialmente al desarrollo cuantitativo y cualitativo de las actividades culturales y artísticas más arriba esbozado, y está en la misma onda que las transformaciones sociales y económicas más globales que atraviesan las economías occidentales. El lugar que ocupan las actividades de servicios (formación, estudios e investigación, salud, ocio, animación) no ha dejado de progresar, y las actividades culturales y artísticas no son extrañas a esta dinámica de democratización del acceso a las mismas.

En la actualidad, las actividades del espectáculo, salidas de la lógica de la ‘excepción’, no constituyen un “más allá” de lo económico, sino más bien un sector en el corazón de las nuevas dinámicas de acumulación capitalista. En lo sucesivo, estas actividades pesarán, en términos de empleo (permanentes e intermitentes) —tanto como la industria automóvil!

El déficit de las Cajas del Unedic, determinado por el aumento de trabajadores indemnizados, fue el argumento que justificó la reforma de 2003.

“Se acabó el juego”, este grito resonó desde Aviñon y atravesó toda Francia, yendo incluso más allá de sus fronteras. Durante las huelgas se lee, se discute, se analiza, se escucha, se coteja... Los ‘afectados’ leen y analizan el protocolo de reforma; denuncian las aberraciones que éste contiene. La Coordinación Nacional de Intermitentes y Precarios (CNIP), forma de organización política surgida del movimiento, no ha cesado de denunciar las desigualdades de trato y las injusticias ocasionadas con la reforma, además de los gastos que engendra a costa de la exclusión y precarización de muchos de ellos, al igual que denuncia su inadecuación a las prácticas de empleo y de trabajo experimentadas por los intermitentes.

7. Datos de la Caisse des Congés Spectacle

8. Datos Unedic

Estas prácticas de empleo y de trabajo están en el centro del dispositivo de investigación llevado a cabo junto a y con los intermitentes del espectáculo, y permiten captar las mutaciones de la actividad, comprendidas en primer lugar, como un ‘exceso’ de intermitentes y compañías.

La investigación socioeconómica hizo que surgieran, desde el principio, una multiplicidad de situaciones, de recorridos, de formas de producción, de modos de existencia en la intermitencia.

Las palabras de una persona entrevistada expresan de manera muy sintética lo que pudimos extraer del conjunto de las conversaciones: *“De manera general, hay sólo casos particulares: está repleto de oficios diferentes, incluso bajo una misma denominación, existen múltiples formas de hacerlo; de un medio al otro, no existe una regla común”*.

Un número decreciente de intermitentes ejercen un único oficio, trabajan en un único sector, o en un único modelo económico. Muchos dependen de estatutos diferentes (empleador y empleado), trabajan a la vez en sectores frágiles y poco subvencionados y, para la industria del espectáculo, ejercen a la vez en calidad de artista y de técnico.

Multiplicidad y porosidad que impiden toda reducción posible a una figura única del intermitente y del empresario cultural.

Más aún, la investigación nos reveló hasta qué punto toda representación binaria resulta inconsistente e inoperante. En particular, empleo/desempleo, trabajador asalariado/empleador.

### **Desplazamiento de las oposiciones binarias: empleo-desempleo, trabajador asalariado-empleador**

*“En la tarjeta de control horario de los intermitentes habría que reemplazar la pregunta actual “¿Has trabajado durante el último mes?”, por la pregunta “¿Has tenido un empleo o un contrato?”. Pues trabajamos todo el tiempo, pero sólo de vez en cuando como empleados”*.

*“No hay tiempo sin actividad. Cuando estoy en casa tengo las manos en el instrumento, los ojos clavados en el ordenador y la oreja enchufada al teléfono”.*

*“Es muy difícil cuantificar la parte de inactividad, ya que cuando no se está en un proyecto concreto, queda uno efectivamente disponible para posibles proyectos, o que sencillamente ya están en desarrollo; se queda uno manteniendo contactos, disponible efectivamente para encontrar otros equipos de trabajo, para estudiar, mantener el material, buscar nuevos materiales, etc... También, la parte inactiva queda siempre dividida, y cuando mi estimación es de un mes, se trata de días derramados a lo largo del año sobre distintos proyectos que sirven también como tiempo de recuperación e impregnación de futuros proyectos (quiero precisar que en periodo de creación, la falta de tiempo es siempre falta de tiempo para salir, y que el tiempo de trabajo es en ese periodo muy denso)”.*

*“A todo lo que es visible, la punta del iceberg, lo que se da en representación, se le añade toda la parte invisible, sumergida, a menudo más importante que la anterior. Y es en esta parte invisible donde reside el tiempo de concepción, de preparación, de documentación... muy poco o no remunerada en la mayoría de los casos. ¿De qué modo puede evaluarse el trabajo del artista para estimar lo relativo a su propia exigencia y lo que es verdaderamente necesario para el resultado positivo de su trabajo? Creo que son indisolubles el uno del otro. De la misma manera que a un investigador en medicina, en física, en literatura, no se le paga por sus descubrimientos, sino por su tiempo de investigación”.*

*“Podemos decir que trabajo también fuera de las situaciones de producción. La noción de trabajo puede aplicarse igualmente a toda suerte de ocupaciones que, sin ser directamente productivas, no participan menos en el proceso de producción”.*

*“En el momento en que comencé el oficio de comedianta, el régimen de intermitencia llevaba veinte años funcionando. Está indisolublemente vinculado desde el principio con mi manera de considerar el teatro como un oficio, como una práctica de pleno derecho -sin necesidad de ir a buscar trabajo en otros sectores- en constante movimiento, alimentado tanto de momentos de producción propiamente dicha como de tiempo de experimentación no supeditado a una representación cualquiera (que enriquecería los momentos de producción). El trabajo*

*“gratuito” e “invisible” era, en suma, más que evidente. Pude proseguir una investigación personal, desarrollar encuentros, tanto en forma de curso, de prácticas, en particular de las prácticas llamadas “corporales”, o continuando los estudios universitarios vinculados a mi práctica. Todas estas actividades me parecen no sólo necesarias, sino inherentes al oficio”. (Palabras recogidas durante la investigación).*

La organización del trabajo por proyectos implica la discontinuidad, la flexibilidad, el compromiso subjetivo, la capacidad de tomar decisiones e iniciativas, la autonomía y la polivalencia. Esta organización específica del trabajo hace surgir otro fenómeno: la apropiación gratuita, por parte de la industria cultural, del tiempo de trabajo, de la destreza, las competencias, de las actividades de experimentación y de formación de los intermitentes. Esta apropiación se manifiesta de dos maneras: la apropiación de horas de trabajo no remuneradas efectuadas directamente sobre un proyecto y que superan en mucho el tiempo de empleo declarado; la capitalización del tiempo necesario para la creación de las habilidades y las destrezas que los intermitentes cultivan y conservan por ellos mismos desde antes de embarcarse en un proyecto.

Una parte de la investigación realizada para y con los intermitentes trató sobre lo que podríamos llamar “presupuesto tiempo”. Se trata de analizar el tiempo de ‘inactividad’ entre un empleo y otro; el tiempo de trabajo efectuado en torno a un proyecto o un empleo pero que no se remunera; el tiempo consagrado a proyectos de manera gratuita o voluntaria.

Por término medio, las horas trabajadas fuera del empleo se estiman en más de 923 por año y por intermitente. Para el conjunto de los intermitentes, representa el 130 por 100 del número de horas de trabajo declaradas.

Pero a este tiempo se añaden otros: el tiempo de búsqueda de un empleo, de elaboración de nuevos proyectos, el tiempo de escritura, de dar forma a los proyectos, de construcción de los dossiers, de búsqueda de financiación; el tiempo dedicado a actividades asociativas, a la búsqueda de un empleo, a la autoformación, etc Todas ellas actividades difícilmente cuantificables e integrables en el contrato de trabajo con un sólo y único empleador.

El tiempo de trabajo no encuentra entonces otra medida posible que los límites definidos por el tiempo de descanso. Es así como a la pregunta ¿Cuánto tiempo considera usted haber trabajado durante el año? Un buen número de personas entrevistadas han respondido calculándolo por defecto a partir del tiempo de descanso. Más del 80 por 100 de los intermitentes consideran haber trabajado diez meses o más. Para un intermitente de cada cinco, un mes de descanso es un lujo extraño.

El valor de un producto cultural no es el resultado exclusivo del tiempo en el empleo, es decir, la actividad realizada bajo contrato; supone una pluralidad de temporalidades: tiempo consagrado a la formación dada y recibida, a la reproducción de las condiciones de la vida social, biológica, intelectual y artística, a la búsqueda de empleos, a la elaboración de nuevos proyectos, a la experimentación, a la investigación, a la voluntariedad en proyectos distintos, tiempo necesario dedicado al descanso. Una pluralidad de temporalidades irreductibles al tiempo del empleo.

El empleo no abarca, conceptualmente y en las prácticas reales, lo que es el trabajo. La actividad desborda ampliamente el empleo.

Estas prácticas de trabajo que agencian actividades y temporalidades múltiples, resaltan también y de un modo notable una importante mutación en el sector, caracterizada por el desarrollo de microestructuras que operan en los intersticios de la industria del espectáculo y las grandes instituciones culturales, entre las lógicas mercantiles de la industria cultural y las políticas institucionales públicas. Pero también muestran una mutación de los oficios (el desarrollo cualitativo de la polivalencia) y de las formas de producción artística.

En el centro de estas mutaciones se forja una figura híbrida: la del trabajador asalariado empleador, es decir, el trabajador asalariado empleado por su propia estructura, el intermitente del espectáculo que desarrolla a la vez funciones de empleador y de empleado, conservando formalmente el estatus jurídico de trabajador asalariado. La mayoría de las veces, se trata de casos que combinan formas clásicas de empleo asalariado y un trabajo independiente.

Un intermitente de cada tres declara ser trabajador asalariado empleador. Pero se trata de un caso presente mayoritariamente en los oficios artísticos. La aparición de esta figura híbrida resulta de las prácticas de trabajo, en la medida que un vacío institucional hace posible su florecimiento. Vacío institucional tanto en lo que concierne a los estatutos de las empresas como a la protección social de las personas involucradas en actividades cuyas posibilidades de existencia están fuertemente determinadas por la regularidad y la cuantía de las ayudas y las financiaciones. Ya no se trata, como en el caso típico del sector del espectáculo, de una organización del trabajo por proyecto: estas figuras híbridas son ellas mismas “portadoras de proyecto”. En las borrosas fronteras entre trabajo asalariado e independencia, estos intermitentes se sitúan en la “zona gris” de la que habla Alain Supiot<sup>9</sup>, entre autonomía jurídica “informal” e independiente frente a encargados de programación y financiadores.

La intermitencia puede así ser pensada como una “zona de frontera” entre el empleo y el paro, como una forma híbrida entre trabajador asalariado y trabajo independiente: desplaza las oposiciones binarias que contraponen al tiempo del empleo como tiempo productivo un tiempo de no empleo como tiempo de inactividad, que contraponen igualmente autonomía y subordinación, trabajador asalariado y empleador. Se trata pues de aceptar el desafío que constituye la intermitencia: repensar los derechos sociales y la renta más allá del empleo (y del paro).

## Garantizar la continuidad de la renta

*“¿Qué condiciones son necesarias a la creación de obras de arte? [...]. Hay que tener quinientas libras al año y una habitación con un pestillo en la puerta para poder escribir novelas o poemas[...]. Puede que me reprochéis el haber insistido demasiado sobre la importancia de lo material [...] “Es una terrible verdad, pero debemos enfrentarnos con ella. Lo cierto —por poco que nos honre como nación— es que, debido a alguna falta de nuestro sistema social y económico, el poeta pobre no tiene hoy día, ni ha tenido durante los pasados doscientos años, la menor oportunidad... En Inglaterra un niño pobre no tiene muchas más esperanzas que un esclavo ateniense de lograr esta libertad intelectual de la que nacen las grandes obras literarias”. Exactamente. La libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual.” Virginia Woolf<sup>10</sup>*

9. Véase, en particular, “Les nouveaux visages de la subordination”, *Droit Social*, núm. 2, febrero de 2000.

10. Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2005, pp. 37-38, 141, 143, 145

Los anexos 8 y 10 del régimen general de prestación desempeñaron sin duda un papel que sobrepasaba con mucho la función del Unedic. Los asignaciones por desempleo cubrieron el coste de la flexibilidad del mercado de trabajo, pero también permitieron reducir las desigualdades de salario que, lejos de poder justificarse por la desigualdad de los talentos y de los niveles de profesionalización, depende mucho más de la “cobertura” que recibe el proyecto, de la importancia del sector de actividad (sector audiovisual, cine o espectáculo en directo) y del estatuto jurídico del empleador (privado o público). El déficit es una medida frustrada de la inversión colectiva que habría sido necesaria para permitir la difusión de las prácticas artísticas y culturales.

Es necesario entonces invertir los términos de la aserción según la cual el número de intermitentes habría progresado más que los recursos: no se trata de que el número de intermitentes aumente más rápido que los recursos del sector, sino de que los recursos resultan claramente escasos, claramente inadecuados y muy insuficientes para acompañar y sostener la expansión de las actividades artísticas y culturales, para permitir el desarrollo de actividades fuera de las normas del mercado de la industria del espectáculo. Aumentar los recursos implica, antes que nada, una redefinición de los criterios de medida de la riqueza. Los economistas Patrick Viveret y Jean Gadrey han contribuido de manera importante a demostrar los límites de las medidas sustentadas sobre las bases de la economía industrial y de mercado en un contexto de expansión de las actividades de servicio.

Pero la financiación de las estructuras nunca podrá sustituirse o hacer la economía de una ‘financiación’ de los individuos, ya que la discontinuidad de los proyectos no puede implicar la precarización de las condiciones de vida de las personas. La perpetuidad de las estructuras está ligada de manera indisoluble a la perpetuidad de los derechos sociales y a las rentas de los individuos, a la seguridad y a la movilidad que la continuidad de la renta permite.

Sería necesario reformar los anexos 8 y 10, pero de otro modo. El nuevo modelo de prestación por desempleo elaborado por la Coordinadora de Intermitentes y Precarios constituye, en cierto modo, un más allá de la prestación, y pretende ser un modelo de garantía de la continuidad de la renta en situación de discontinuidad del empleo. Responde a un doble objetivo: adaptarse a las prácticas de empleo y de trabajo de los intermitentes y permitir al mayor número de personas beneficiarse de esa garan-

tía de continuidad de la renta dentro del mínimo del SMIC (Salario Mínimo Interprofesional de Crecimiento). Construido sobre un principio de mutualización, supone una redistribución en favor de aquellos que perciben salarios menores y que conocen una mayor discontinuidad en el empleo. En este sentido, el techo mensual calculado sobre la base del conjunto de las rentas percibidas al mes y pensado como criterio de regulación, constituye una primera respuesta concreta establecida por el Nuevo Modelo, a las cuestiones de financiación siguiendo una lógica mutualista, dejando siempre abierta la posibilidad de poder negociar de manera “local” este techo, conforme a los contextos sociales y económicos.

El Nuevo Modelo quiere ser una alternativa radical a la reforma: más que sobre cada dispositivo (ejemplo: cálculo de la indemnización diaria), la diferencia está en la filosofía que la inspira. Se trata, en efecto, de dos modelos de sociedad, y la elección no concierne, ni mucho menos, únicamente a los intermitentes del espectáculo.

Quiere ser una base abierta, en este sentido, que sus principios puedan adaptarse a otras situaciones, según las prácticas de empleo y de trabajo específicas a otros campos de actividad. Ya que la intermitencia, la discontinuidad de los empleos, distan mucho de constituir la especificidad del sector del espectáculo, pudiendo adoptar cada vez nuevas formas. La continuidad de una renta para todos como bien común se dice exactamente en el mismo sentido que lo es la salud pública.

El acceso a este derecho a la garantía de una continuidad de la renta no está ‘exento de condiciones’. Sin embargo, en el Nuevo Modelo estas condiciones se fijan a un parámetro cuyo valor puede ser objeto de una negociación social. Así, podría imaginarse variar el valor de este parámetro en función de la edad, pero también, funcionar siguiendo los criterios bancarios del momento. Podría incluir las horas dedicadas a la formación, y podría asimismo determinarse siguiendo las definiciones ‘localmente’ dadas de actividades de utilidad social. El campo queda abierto a una redefinición colectiva de lo que cuenta, más allá del solo valor mercantil, del valor del contenido de lo que se produce.

En efecto, más aún que como imbricación del tiempo de vida y del tiempo de trabajo, la intermitencia puede pensarse como ‘zona fronteriza’ entre el empleo y el paro. Un lugar más allá del empleo y del paro desde donde interrogar tanto el sentido como los contenidos del trabajo. Una

zona fronteriza como espacio de experimentación de formas de vida que se alimentan de la hibridación de los espacios-tiempo dentro/fuera del empleo.<sup>11</sup> El ‘supernumerario’ es pues la expresión de una fuga de un trabajo ‘normalizado’ cuyos contenido y sentido se nos revelan cada vez menos evidentes; de una fuga hacia ‘zonas fronterizas’, ya que no se trata únicamente de una fuga del trabajo asalariado, sino también del compromiso en la búsqueda de ‘sentido’, del compromiso con un devenir distinto de sí, y distinto de lo que se fabrica.

11. El número 17 de la revista *Multitudes* dedicó una carpeta a “La intermitencia en todos sus estados”.