

VOLUMEN II

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL

Enfoques desde Latinoamérica

JOSE LUIS MARISCAL OROZCO
URSULA RUCKER
EDITORES

Ariadna

ediciones



CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL
ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

José Luis Mariscal Orozco
Ursula Rucker

(Editores)



CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL
ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA
Volumen II

José Luis Mariscal Orozco
Ursula Rucker
(Editores)

ISBN: 978-956-8416-76-8 Vol II
Santiago de Chile, mayo 2019
Primera edición

Diseño de portada: Marco Lagos C.
Diagramación: Diego Aillapán

Gestión editorial: Ariadna Ediciones
<http://ariadnaediciones.cl/>

Obra bajo Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional

INDICE

Agradecimientos 9

Presentación general de la obra 11

Presentación del volumen II

José Luis Mariscal Orozco y Ursula Rucker (Editores). 17

Cibercultura

María Elena Chan Núñez (México). 25

Comunicación de la cultura.

Trayectorias de un concepto esquivo.

Janny Amaya Trujillo (Cuba) y Rodrigo González

Reyes (México). 53

Saberes y Conocimientos. Aproximaciones desde la gestión cultural en América Latina

Manuel Sepúlveda Contreras (Chile) 78

Direitos Culturais. Os direitos humanos culturais.

Danilo Júnior de Oliveira (Brasil) 96

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina). . . . 114

**Emprendimiento cultural. Denominación para pensar
y contextualizar.**

Sandra Velásquez Puerta (Colombia) 140

Gestión Cultural. Aproximaciones empírico – teóricas

José Luis Mariscal Orozco (México) 162

**Indicadores culturales. Un desafío conceptual y
procedimental.**

Karla Marlene Ortega Sánchez (México) 187

Industria Cultural. Abordajes sobre las industrias culturales.

Rodolfo Hamawi (Argentina). 205

Lectura. Gestión cultural del texto. Campo de acción.

Maglio Chiuminatto Orrego (Chile) y Gonzalo Oyarzún Sardi (Chile) 220

Derechos Culturales y Derecho de Autor. El enfoque de derechos humanos.

Rodrigo Valencia Castañeda (Chile) 243

Organización Cultural. Aspectos para pensar.

Uriel Bustamante Lozano (Colombia). 260

Patrimonio Cultural: Abordajes, perspectivas y herencias.

Luis Gabriel Hernández Valencia (México). 278

Agradecimientos

Agradecemos especialmente a las unidades académicas: SUV de la Universidad de Guadalajara, Universidad Nacional de Avellaneda, Universidad Nacional de Colombia. Sede Manizales y Universidad de Santiago de Chile.



Presentación general de la obra

En las últimas dos décadas, hemos observado un proceso de formalización académica de la gestión cultural en Latinoamérica que va en dos sentidos: por una parte la profesionalización de los gestores culturales a través del surgimiento y consolidación de los programas de formación universitaria tanto de licenciatura como de posgrado, y por el otro de manera paralela, en la conformación de un campo académico, de carácter interdisciplinar que toma y adapta conceptos y metodologías de diversas disciplinas para analizar e intervenir en los problemas, necesidades y procesos culturales.

En ambos sentidos, el proceso de formalización académica ha requerido de analizar la práctica de los gestores culturales (y los saberes generados de ella) a la luz de diferentes referentes conceptuales y enfoques metodológicos para comprender la configuración de la praxis y las epistemes que de ella se derivan para comprender la cultura, los qué y para qué de la acción cultural. En ese mismo sentido, se han podido utilizar, adaptar y replantear conceptos de otros campos académicos, pero también la generación y formalización de nociones que son propias de la práctica del gestor cultural, y que, al ser documentadas, analizadas y problematizadas como parte de la investigación académica, permite su teorización, generalización y aplicación a diversos contextos y procesos.

Por lo anteriormente expuesto, la Red Latinoamericana de Gestión Cultural se planteó el reto de identificar, caracterizar y problematizar

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

los conceptos claves que se utilizan en la práctica, formación e investigación de la gestión cultural en América Latina, con el propósito de contribuir al entendimiento y uso de los mismos, pero desde una visión crítica desde la mirada latinoamericanista. No obstante, hablar de conceptos clave implica ir más allá de un “glosario” de términos, ya que, además de que no pretenden ser exhaustivos, no recogen muchos vocablos de la gran diversidad de formas de pensar y hacer la gestión cultural en Latinoamérica.

Esta obra tiene como objetivo brindar un primer acercamiento al lenguaje de la gestión cultural, en el intento de poner en palabras, de realizar una reflexión sobre el lenguaje, de lo que se hace y se piensa desde diversos lugares de nuestras múltiples y extensas realidades que nos caracterizan. Como tal, estos conceptos están abiertos y en movimiento, y a partir de ello se pueden armar y desarmar, construir y deconstruir, diversos enfoques y tendencias que buscan dar sentido a una gestión cultural latinoamericana que se encuentra en la búsqueda de sí misma.

En gran parte de la historia de nuestra práctica, hemos recibido las influencias externas de las formas de hacer, pensar y nombrar la acción cultural. Por tal motivo, y como resultado de múltiples procesos de formalización o profesionalización arriba esbozados, nos vemos en la necesidad de tener claridad de los conceptos y diseñar formas posibles de deslindar campos respecto a las importaciones, en muchos casos mecánicas y fuera de lugar, al mismo tiempo que nos llevan a revisar críticamente la forma en que nos vemos y somos vistos.

En el convencimiento de que la gestión cultural se encuentra también tras las palabras, podemos hacer frente a los fantasmas de la incomunicación y, en cierta medida, a la exclusión en que operan y han operado los derroteros de la cultura activados por instancias del poder, lo cual nos plantea la exigencia de establecer un diálogo entre diferentes formas de conocimiento en el reconocimiento del intercambio intercultural entre pensar, sentir y hacer.

Lejos de quedar atrapados en torres de marfil inamovibles y puras; o en torres de babel en la que los sujetos no se comprenden (y no están dispuestos a hacerlo), los conceptos clave son las etiquetas que vienen en los mapas dejadas por viajeros que han recorrido el territorio, cuyo propósito es guiar a otros viajeros a ubicarse y a decidir la ruta que deben seguir según sus intereses y lugares a donde desean llegar.

Así pues, los términos aquí expuestos buscan dar sentido a una práctica que se viene realizando desde hace muchos años y que necesita ser pensada. No pretenden ser homogéneos ni hegemónicos, sino contribuir a la reflexión de una gestión cultural que cada vez más se perfila como la posibilidad de constituirse en un referente de la acción cultural en Latinoamérica.

Los diferentes autores-actores que participan en esta compilación, responden a muchas situaciones, a veces coyunturales, por lo tanto, en la idea de apelar al lenguaje para dar sentido a la vida cultural, intentan no imponer una definición, ni un lenguaje único, ni un solo significado, ya que revelan su lugar en el mundo. En muchos casos se apela a un vocabulario especializado, pero también responden a las discusiones y debates que se dan en congresos, encuentros, publicaciones y acciones culturales. De tal manera, es un lenguaje que busca el reconocimiento de una práctica y, como tal, se propone avanzar en la consolidación de dicha práctica.

Hemos recogido en estos conceptos clave las principales nociones que resultan del ejercicio profesional de la gestión cultural. Su resultado es producto de una convocatoria que buscaba ser incluyente, y con ánimo pluralista, de varios países y de académicos y académicas de formaciones y enfoques diferentes, lo que denota, en cierto sentido, las variaciones y los énfasis en los conceptos y las perspectivas asumidas. Ha sido un grupo heterogéneo de profesionales que se caracteriza por el respeto y el compromiso con el quehacer de la gestión cultural.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

La elección de los términos no fue una tarea fácil, pues implicó analizar su uso, pertinencia y trascendencia tanto empírica como teórica. Por cuestiones prácticas y de acuerdo al formato editorial académico, se acordó iniciar este ejercicio con 29 conceptos, distribuidos en dos volúmenes. El primero agrupa términos relacionados con los pensamientos, saberes y sentidos de la gestión cultural y que suelen ser transversales a otros campos disciplinarios. Por su parte, el segundo reúne términos vinculados principalmente con el ejercicio práctico, esto es, con las formas y configuraciones en que se realiza la acción cultural.

Como el lector podrá darse cuenta, en estos dos volúmenes están ausentes otros conceptos claves como Comunidad, Economía, Participación ciudadana, Territorio, entre otros más, que sin duda serán parte de los próximos volúmenes que al cierre de esta edición se están preparando y que esperamos podamos próximamente editar y socializar con usted.

Equipo Editorial:

Rafael Chavarría Contreras
Universidad de Santiago de Chile.

Daniel Fauré Polloni
Universidad de Santiago de Chile.

José Luis Mariscal Orozco
SUV. Universidad de Guadalajara, México.

Ursula Rucker
Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina.

Carlos Yáñez Canal
Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales.

Presentación general de la obra

EQUIPO EDITORIAL

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II
ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA



Presentación del Volumen II

El volumen que presentamos a ustedes aquí, reúne doce artículos que, a su vez, trabajan doce categorías propias del hacer de la gestión cultural en Nuestramérica. Para realizarlo, convocamos a un diverso grupo de gestores y gestoras culturales, académicas/os, investigadoras/es y extensionistas de Argentina, Brasil, Colombia, Chile y México para que, desde su pensar, su sentir y su hacer, co-construyéramos esta obra. Sin embargo, no fue pensado como una obra única sino como la primera parte de un trabajo mayor: en paralelo, Rafael Chavarría Contreras (Chile), Daniel Fauré Polloni (Chile) y Carlos Yañez Canal (Colombia) trabajaron en la coordinación y compilación del primer volumen que, a su vez, complementa este trabajo con la aportación de otros/as autoras/es y categorías a pensar y debatir.

La configuración de los dos volúmenes y la selección de un criterio para dividir los conceptos en un tomo y otro no fue tarea fácil. Y si bien puede ser aún discutible, conforme iba avanzando el trabajo fue surgiendo una selección que dejó en este segundo volumen aquellos conceptos y categorías que están más relacionadas con saberes aplicados que han surgido y se han sistematizado desde las diferentes formas de pensar y hacer Gestión Cultural. Así, el primer volumen presenta conceptos de carácter amplio, que se refieren más bien a pensamientos, saberes y -sobre todo- a sentidos que tiene la práctica de la Gestión Cultural desde Nuestramérica. Sin embargo, la viga maestra que unifica y da sentido a la obra en su conjunto sigue siendo el mismo: un conjunto de saberes situado y fechado, que nacen desde la praxis concreta en nuestra región. Aun así, somos conscientes de los límites de

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

nuestro trabajo compilatorio, y estamos abiertos a otros conceptos -tanto antiguos como emergentes- que, esperamos, darán lugar a la elaboración de nuevos volúmenes que complementen y hagan crecer esta obra colectiva.

Tal como se plantea en el prólogo general a ambos volúmenes, el propósito de esta obra no es conformar un diccionario, enciclopedia o glosario, sino más bien poner sobre la mesa de discusión, una serie de conceptos y definiciones que se han tomado de otros campos disciplinares y que a la luz de la práctica de los gestores culturales latinoamericanos y de los investigadores del campo, se han ido posicionando en la práctica profesional y adoptando su propia configuración y significado, que plantean, en cierta manera, enfoques diferenciados de ver, comprender e intervenir de en la realidad.

Este trabajo colectivo, es un ejercicio de formalización de saberes y experiencias, así como de debates y acuerdos que se han generado en los últimos años en los espacios académicos de la Red Latinoamericana de Gestión Cultural. Es en cierta manera, una contribución para comprender, delimitar y esclarecer algunas bases epistémicas de este campo disciplinar académico emergente.

En el primer capítulo María Elena Chan Núñez analiza un término tan actual como el de *Cibercultura*, proporcionando un acercamiento a las diversas herramientas informáticas, pero también vinculando el término a la práctica de la gestión cultural en el territorio sin perder de vista su alcance global. Janny Amaya Trujillo y Rodrigo González Reyes reconocen que el término *Comunicación de la Cultura*, aplicado a la gestión cultural, es más del orden práctico que del teórico, pero a lo largo de su capítulo reconstruyen la episteme del término, su historicidad, su perspectiva desde la elite y desde una mirada más administrativa para llegar a otras formas de entender el término, tanto de la producción sociosimbólica hasta la transformación social, para luego analizar sus perspectivas en la practica de la gestión de proyectos operando en ellos. En el tercer capítulo, Manuel Sepúlveda Con-

treras busca aproximaciones a los términos *Saberes y Conocimientos* enfocándolos en la Gestión Cultural en nuestra región. Nos brinda una aproximación epistemológica que diferencia estos términos en nuestro rico idioma castellano, pero también los analiza desde las primeras experiencias de gestión y administración de la cultura en el pensamiento latinoamericano, ahondando en ejemplos de México y Chile. Llegando luego a la transición de un conjunto de conocimientos y prácticas acumuladas a saberes y conocimientos especializados, llegando al contexto de actuación profesional actual, sin desconocer que ésta puede ser permeada por otras racionalidades. En el siguiente capítulo, Danilo Júnior de Oliveira presenta los derechos humanos como conquistas históricas promovidas por las luchas sociales, pero nacidos en ciertas circunstancias, en forma gradual y en determinados momentos históricos. Luego considera los *Derechos Culturales* como derechos complejos, presentes en todas las dimensiones de los derechos humanos. Presenta los mismos en las sucesivas declaraciones de las Naciones Unidas y sus implicancias en las diversas épocas, sobre todo del siglo XX, destacando que los Derechos Culturales han sido menos desarrollados en términos conceptuales y también de aplicación concreta que los clásicos derechos civiles, políticos, económicos y sociales. Por lo que considera fundamental considerar a la cultura como núcleo esencial y constitutivo de la dignidad humana, destacando la importancia de la actuación del Estado para promoverlos y protegerlos.

En el capítulo dedicado al *Desarrollo y la Cultura*, Ursula Rucker y Leticia Marrone analizan la construcción del concepto de desarrollo, que marcó las relaciones internacionales desde la finalización de la segunda guerra mundial, centrado en un principio solamente en los aspectos económicos para luego incluir otras dimensiones y actores para comenzar a hablar de desarrollo sustentable, cuando se comienzan a tener en cuenta los aspectos medioambientales. Recién tardíamente se incorpora la cultura a la idea de desarrollo en forma explícita y los entes multinacionales reconocen que la cultura no debe tener un papel instrumental sino constitutivo, constructivo y creativo. Para

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

lograrlo, afirman, es necesario que los gestores culturales se profesionalicen, dando cuenta del desarrollo en términos humanos multidimensionales. El capítulo *Emprendimiento Cultural*, Sandra Valásquez Puerta remite a lo complejo que resulta el término y sus multifacéticos alcances, con tensiones, contradicciones y preocupaciones, haciendo un recorrido desde las industrias culturales y las industrias creativas desde los más diversos enfoques y autores, incluyendo las TIC's, cadenas de valor, así como la diferenciación entre emprendimientos culturales y sector cultural u otras actividades culturales. También señala las tensiones entre cultura y economía y la resistencia a considerar a los agentes culturales también como agentes económicos, viendo como en las nuevas generaciones estas tensiones parecen disiparse, siendo que las ideas de innovación social, el trabajo colaborativo, la transformación social y la producción sustentable contrastan con las leyes económicas aprobadas, generando nuevas ideas de negocios, creando nuevas arquitecturas económicas capaces de entender el sector de las industrias creativas con su comportamiento atípico.

José Luis Mariscal Orozco nos presenta *Aproximaciones empírico-teóricas a la Gestión Cultural*, realizando un acercamiento a la construcción conceptual de la gestión cultural a partir del análisis de su práctica y las definiciones conceptuales que se han dado desde América Latina. Analiza la gestión cultural como encargo social, considerando las múltiples formas que puede adoptar, dando cuenta del mosaico de nociones de cultura, metodologías y enfoques de diseñar y operar la acción cultural, reflejando los más diversos perfiles generados a partir de la formación desde la práctica de los agentes. Desde allí construye las diversas alternativas conceptuales de la gestión cultural como tal, haciendo un recorrido histórico pero proporcionando también una mirada sobre la gestión cultural como un campo interdisciplinar, que presenta intersecciones con otros campos disciplinares, presentando variaciones dependiendo de los ámbitos de desempeño y los campos culturales en que se realiza la práctica, la conceptualización de "lo cultural" y el posicionamiento político e ideológico. En el siguiente capítulo, Karla Marlene Ortega Sánchez trata el tema de los *Indicado-*

res Culturales como un desafío conceptual y procedimental. En su capítulo nos acerca a la lógica actual de la mediación y la medición, donde la estandarización tiene un lugar preponderante, estableciendo reglas, normas y modos de actuar uniformes. Y aunque indica que no hay una metodología base, esto se puede tomar como una oportunidad ya que se pueden diseñar los elementos necesarios para lograr los diagnósticos sobre la oferta y demanda cultural, las necesidades de consumo cultural, así como las dificultades del acceso democrático a los bienes y servicios culturales, etc. Esto sin desconocer que tanto los gobiernos, como la ciudadanía y los propios gestores culturales desconocen el valor (en el sentido más amplio) de la cultura. Luego de un recorrido por el concepto de indicadores culturales y sus alcances, señala la necesidad de llevar a cabo procesos de planeación estratégica para generar o modificar las condiciones que conllevan a la consolidación del desarrollo cultural. En el siguiente capítulo, Magglio Chiuminatto Orrego y Gonzalo Oyarzún Sardi nos hablan de la *Lectura y la Gestión cultural del texto como campo de acción*. Partiendo de la afirmación de que la palabra permea no sólo la política o las artes sino toda actividad humana, comienzan dando algunos ejemplos de modificaciones en el idioma, como el inclusivo o el relativo a ciertos grupos sociales o étnicos, mostrando un esfuerzo por crear nuevos grados de conciencia, haciendo visibles los mecanismos y las construcciones sociales que el poder inserta en la base lingüística de nuestras culturas. Señalan las nuevas formas de lectura a las que nos llevan las tecnologías, que en realidad ya se practicaban desde hace siglos, y lo que estas modificaciones importan sobre las apreciaciones de la lectura y la diversidad de textos. Indican la necesidad de replantear la noción de obra históricamente legitimada ante la era digital. Luego analizan las transformaciones que han vivido las bibliotecas y lo que se entiende por tales hoy en día, planteándose preguntas sobre el entorno social en el que desempeñan su trabajo, no sólo las bibliotecas sino también en la gestión cultural del texto, pasando por las políticas públicas del sector, entendiendo las iniciativas de fomento de la lectura en el sentido más amplio posible.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

El siguiente capítulo de Rodrigo Valencia Castañeda aborda el tema de la *Legislación de la Cultura* desde los Derechos Culturales y Derechos de Autor, con un enfoque de Derechos Humanos. El autor plantea que no sólo es un problema que los derechos culturales sea una “categoría subdesarrollada de derechos humanos”, sino que se los identifica muchas veces con derechos de grupos minoritarios que reivindican los derechos de las minorías frente a las mayorías, haciendo luego un recorrido histórico del término. Luego diferencia los derechos de autor de los derechos culturales, indicando el grado de protección que implican los primeros, considerando esto como una consecuencia del avance de la industria de contenido cultural. Los derechos de autor tienen una historia de más de doscientos años, pero hoy recaen mayoritariamente en conglomerados de la industria cultural. Sin embargo este derecho tiene limitaciones en cuanto a la persona que lo ostenta y también en el tiempo, teniendo muchas variaciones dependiendo del género y de la legislación de cada país. Finalmente vuelve a analizar los derechos de autor a la luz de los derechos humanos y también el derecho a la educación. Luego Uriel Bustamante Lozano trata el tema *Organización Cultural*, reconociendo la diversidad semántica del término, elige el enfoque desde las personas ya que considera que en ellas reside la capacidad y las limitaciones de la organización. Partiendo de esta base, considera que toda organización debe tener objetivos o finalidades, desde los que se fijan los valores compartidos, que a su vez son los que estructuran la organización y a partir de allí se establecen tareas y responsabilidades, definiendo su estructura organizacional, su burocracia, etc. También la forma en que administra sus recursos. Luego el autor analiza las vinculaciones entre la cultura y la organización, para afirmar que la organización cultural tiene como finalidad satisfacer las necesidades culturales de la sociedad, lo que implica un saber teórico-práctico e interdisciplinario. Dentro de este contexto el gestor cultural investiga y analiza las problemáticas desde el contexto que le ofrece la organización cultural, generando espacios de reflexión y de praxis desde la participación democrática y descentralizada. Finalmente nos encontramos con el capítulo sobre *Patrimonio Cultural, abordajes, perspectivas y herencias*, de Luis Gabriel

Presentación del volumen II

José Luis Mariscal Orozco y Ursula Rucker (Editores)

Hernández Valencia. El autor señala las diversas caras del patrimonio desde la gestión cultural, marcando la amplitud actual del término. Realiza una revisión en la discusión y apropiación del patrimonio, con las comunidades de referencia y la convergencia de lo nuevo, lo viejo, lo exótico etc., haciendo un trazado histórico pero centrando la atención en la particularidad latinoamericana en cuanto a su concepción del patrimonio, pero también haciendo referencia a los grandes documentos vinculados a la protección del patrimonio y a la creación de categorías, como la de patrimonio cultural inmaterial o el patrimonio mundial, entre los más recientes. En el último apartado, el autor elabora una propuesta de esquema para la producción de modelos de patrimonio y gestión cultural, articulando estrategias para diagnosticar, conocer, conservar, preservar y difundir los distintos patrimonios de las comunidades.

Ponemos a su consideración estos conceptos, abiertos siempre al debate y al enriquecimiento, esperando que puedan contribuir a su formación y/o práctica profesional. De la misma manera deseamos que sirva de motivación para participar activamente, a partir de la reflexión y la investigación, en la formalización de los saberes de todos los agentes culturales que día a día trabajan en el campo de la cultura en nuestro continente.

José Luis Mariscal Orozco y Ursula Rucker (Editores)

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II
ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA



CIBERCULTURA

María Elena Chan Núñez ^{*1}

¿Cibercult@ yo?

¿Me despierta mi celular? ¿Agenda sincronizada en todos mis dispositivos? ¿Participo en varios grupos de Whatsapp? ¿He creado más de un grupo de whatsapp? ¿Soy fan de los memes? ¿Colecciono memes? ¿Soy el que produce los memes? ¿Sigo a un youtuber? ¿Tengo canal en youtube? ¿Me lleva el Waze? ¿Soy un buen googleador? ¿He firmado peticiones en change.org o similar? ¿Grabo y comparto en todo momento y lugar? ¿Tuitteo por diversión? ¿Tuitteo por vocación? ¿Para decidir mejor diseño una encuesta? ¿Pertenezco a una comunidad de interés? ¿Inicié una comunidad de interés? ¿He ganado información compartiendo información?

¿Se puede medir el nivel cibercultural? Lo que califica como cibercultura es ¿el conjunto de hábitos en los que se usan tecnologías digitales? ¿Los saberes digitales? ¿Las relaciones que se establecen en el ciberespacio? ¿La construcción del ciberespacio? ¿Los procesos de producción, distribución, consumo y reproducción de bienes y servicios culturales con mediación de tecnologías de información y comunicación?

^{1*} Mexicana, Doctora en Educación por la Universidad de Guadalajara en la línea de Comunicación Educativa. Profesora- Investigadora del Instituto de Gestión del Conocimiento en Ambientes Virtuales, Sistema de Universidad Virtual, Universidad de Guadalajara, México, elena.chan@redudg.udg.mx ; ORCID: 0000-0002-9548-0056

Primera estación: Wikipedia

Una búsqueda en Wikipedia es hoy un modo habitual de hacer una primera exploración de un concepto. Iniciar este capítulo con lo que Wikipedia ofrece en torno al concepto de Cibercultura es una parada obligada porque además de la utilidad de la exploración panorámica, esta enciclopedia desarrollada en colectivo, es un buen ejemplo de producto cibercultural.

El término cibercultura fue dispuesto en Wikipedia por primera vez el 24 de junio de 2009, y se ha actualizado 278 veces por cien diferentes usuarios. La definición que fue dispuesta en la primera versión no ha cambiado en lo esencial pero se han ampliado las referencias. Wikipedia muestra cada versión que fue introducida y una herramienta interactiva para seleccionar versiones a comparar, al tiempo que da al lector la posibilidad de editar.

El sistema se auto-regula por la participación de los interesados en los temas, se registra y organiza el conocimiento bajo un formato enciclopédico cuyo origen data de siglos atrás, pero bajo un tipo de participación colectiva y libre, que ejemplifica lo que entendemos por cibercultura.

A través de la exploración en Wikipedia fueron identificados autores que han generado estados del arte sobre cibercultura y el meta-análisis correspondiente.

Segunda estación: Meta-análisis en torno a la Cibercultura

Para reconocer enfoques y corrientes en torno al concepto de Cibercultura, hay al menos tres autores que han realizado meta-análisis. Se presentan en orden cronológico de acuerdo al tiempo del que datan sus hallazgos.

El planteamiento que hace David Bell² se estructura por fases en la investigación de la cibercultura y ubica como origen la primera Conferencia sobre el Ciberespacio que se realizó en 1990. La segunda fase la sitúa a partir de los trabajos de Sherry Turkle (1995) en el campo de los videojuegos y realidad Virtual, interesado por los ajustes del sujeto a los entornos virtuales. Señala Bell que lo que caracteriza esta fase en el desarrollo de la teoría cibercultural, es el optimismo, y una mirada hacia las posibilidades que ofrecía el ciberespacio para forjar identidad y comunidad. La tercera fase la atribuye a Maria Bakardjieva (Canadá, 2005) comunicóloga que publica sobre la "Vida cotidiana en Internet" quien exploró etnográficamente la racionalización que los usuarios daban para conectarse a Internet y la relación entre esa racionalización con la utilización de géneros.

Otro autor que realiza meta-análisis sobre la cibercultura es David Silver³ quien explora escritos generados entre 1990 y el año 2000. (Silver, 2000). David Silver distingue tres períodos y los sitúa dentro de lo que denomina "estudios críticos sobre cibercultura". El primer período (principios de los 90) es el de la Cibercultura popular, que emerge entre periodistas con el fin de orientar a los primeros usuarios del internet público. El segundo período surge a mediados de los 90s, y está asociado al estudio de las primeras comunidades virtuales y las identidades en línea. El tercer período, ubicado en la segunda mitad de los 90, es en el que emergen los estudios críticos sobre cibercultura de carácter erudito. Una diferencia importante que resalta Silver entre el primer y tercer período, es que la referencia al ciberespacio y a las comunidades virtuales ya no se hace para describir el entorno y sus dispositivos, sino para dar contexto y problematizar objetos socioculturales.

2 David Bell, *Cyberculture theorists* Manuel Castells and Donna Haraway, Nueva York. Routledge, 2007.

3 David Silver, "Introducing ciberculture", en David Gaunlett (coordinador), *Web. Studies: Rewiring Media Studies for the digital age*. Oxford, Oxford University Press, 2000.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

El tercer autor que realiza meta-análisis sobre los referentes de cibercultura es Jacob Macek⁴, quien hace una distinción entre la “cibercultura temprana” y la “cibercultura actual”, como fundamento de su propia construcción del concepto de cibercultura.

Macek elabora una tabla en la que presenta una tipología de conceptos de cibercultura y ejemplifica con autores.

Tipo de conceptos	Utópicos	Informacionales	Antropológicos	Epistemológicos
Breve	Cambio social a través de las TIC Anticipación	Código cultural de la Sociedad de la información	Prácticas culturales y estilos de vida relacionados con las TIC.	Reflexión social y

Tipología de conceptos de cibercultura elaborado por Macek, síntesis y traducción propia.

Macek coincide con Bell y Silver en identificar un tercer periodo de conceptualización sobre cibercultura asociado a estudios especializados con énfasis en la antropología, centrados en la exploración de prácticas culturales que emergen por el uso de las TIC. La cuarta clasificación de Macek alude a los autores que operan la cibercultura como un campo de teorización sobre lo social y la creación de redes. En el campo entra todo aquello que se observa en la intersección entre cultura y tecnología.

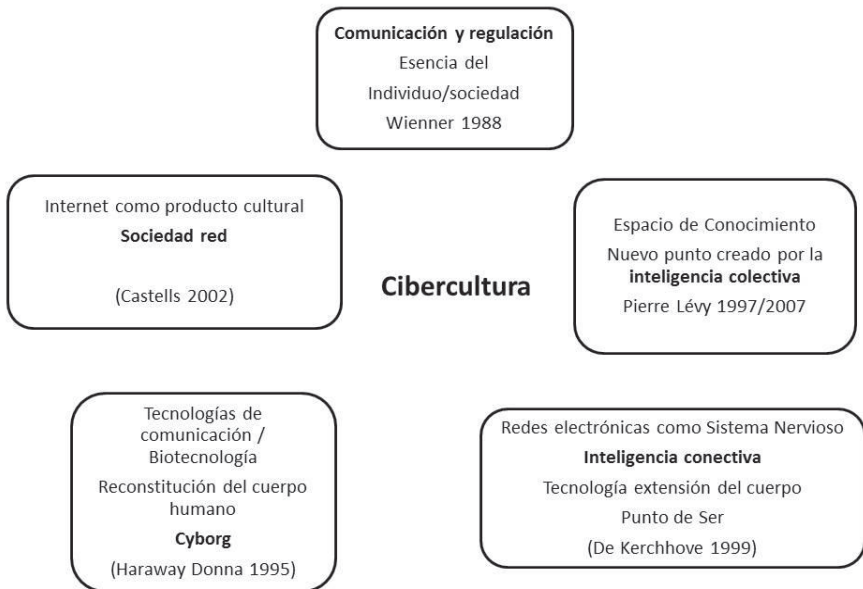
Macek entiende la cibercultura como un amplio movimiento social y cultural relacionado estrechamente con las tecnologías avanzadas de

4 Jacob Macek, *Defining cyberculture*. Macek czechian, 2005, consulta abril 2018, http://macek.czechian.net/defining_cyberculture.htm

información y comunicación, su surgimiento y desarrollo, así como lo que significa como colonización cultural.

Tercera estación: construcción epistémica de la cibercultura

El concepto de cibercultura se ha nutrido de posiciones axiológicas y epistémicas provenientes de diversos campos disciplinarios. En el esquema que se presenta a continuación se han integrado algunos de los autores más influyentes en la construcción del campo de la cibercultura.



Autores seminales en el campo de la cibercultura.
Elaboración propia.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Lo que estos autores comparten, es el reconocimiento de un cambio paradigmático en la sociedad, por la emergencia tecnológica a partir de la mitad del siglo XX, que afecta la totalidad de los ámbitos de vida humana y del planeta.

La noción del primer autor integrado en el esquema, Norbert Wiener⁵ supone una consideración de la información y la comunicación como procesos mediante los cuales se puede llegar a la regulación. Wiener habla de la información como un bien común, y la factibilidad de distribución de esa información por la comunicación abre el camino para lograr equilibrio social. El aporte de Wiener al campo de la cibercultura es la teorización en torno a la cibernética como capacidad de conducción a través de la información, confiere un sentido de determinación a la relación de los sujetos con las demandas del entorno.

El segundo autor considerado en el esquema es Pierre Lévy⁶ quien entiende la cibercultura como el conjunto de técnicas materiales e intelectuales, de prácticas, modos de pensamiento, actitudes y valores que se desarrollan con el crecimiento del ciberespacio. Para este autor, quienes habitan el ciberespacio van desarrollando las destrezas conforme usan las técnicas y se modelan en el entorno. Su noción de red abarca no sólo la interconexión de los ordenadores, o la infraestructura material, sino al universo informacional y a los seres humanos que la navegan y alimentan.

Desde el nivel epistémico la propuesta de Lévy: supone una presencia virtual de la humanidad en la red, que no se definen espacio-temporalmente. La inteligencia colectiva es concebida como una vía para superar las limitaciones de la exclusión tecnológica. La participación, socialización, apertura y emancipación se hacen posibles para todos, conforme se va expandiendo el uso y la adhesión a la vida en el ciberespacio.

5 Norbert Wiener, *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.

6 Lévy Pierre, *Cibercultura: la cultura de la sociedad digital*, Barcelona, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.

Derrick de Kerckhove⁷, tercer autor seminal considerado en el esquema, observa un continuum entre mundo físico y mundo virtual, al cual observa como una extensión del cuerpo humano. Las redes electrónicas funcionan análogamente como un sistema nervioso que conecta a los cerebros individuales y eso es lo que el concibe como inteligencia colectiva. Las tecnologías funcionan como una extensión de los cuerpos y de las mentes. Actualiza la teoría de la inteligencia colectiva de Lévy pasando de la inteligencia colectiva entendida como integración de información y significados dispuestos en la red, a la posibilidad de creación de objetos multimedia o artefactos cognitivos que materializan y son producto, a la vez que reproducen las interacciones.

Donna Haraway⁸, cuarta autora en el esquema rompe de manera explícita con la visión apocalíptica relativa a la imposición de un sistema de control por la vía tecnológica sobre el planeta. Desde el Manifiesto Cyborg revela la necesidad de superar el miedo del parentesco humano-animal, y humano-máquina, y a las identidades parciales o los puntos de vista contradictorios. “La lucha política consiste en ver desde las dos perspectivas a la vez, ya que cada una de ellas revela al mismo tiempo tanto las dominaciones como las posibilidades inimaginables desde otro lugar estratégico...En nuestras presentes circunstancias políticas, difícilmente podríamos esperar mitos más poderosos de resistencia y de reacoplamiento.”

Haraway integra un nivel axiológico y epistémico ligado al movimiento social feminista, demostrando, de manera similar a de Kerckhove⁹, la necesidad de observar la cibercultura como un campo lleno de contradicciones, donde el impacto de las nuevas prácticas y de los cuerpos intervenidos tecnológicamente, supone diferentes destinos según la intención de quienes se movilizan.

7 Derrick De Kerckhove, *La piel de la cultura*. Barcelona, Gedisa, 1999.

8 Donna Haraway, *Manifiesto Cyborg*. Santa Cruz, University of California, 1984.

9 De Kerckhove, op.cit.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

El esquema cierra con Manuel Castells¹⁰, quien converge epistémicamente con los autores citados en este apartado, considerando que la tecnología es algo hecho a la sociedad, es decir, no supone impactos unidireccionales, sino que entiende el surgimiento de la tecnología en un contexto social y modelada por el uso. A esta postura la denomina “construcción social de la perspectiva tecnológica”, lo cual es un concepto opuesto al del determinismo tecnológico. No obstante, Castells reconoce que hay un pensamiento popular que tiende al determinismo, y que afecta el modo como las personas responden a la tecnología en la vida cotidiana.

Así como en Pierre Lévy los jóvenes urbanos con acceso a las TIC son protagónicos en la construcción cibercultural, los artistas en Kerschove, y las feministas en Haraway, Castells¹¹ observa cuatro capas culturales en la construcción de internet: la universitaria, la de los hackers, la de las formas culturales alternativas y la empresarial. El énfasis puesto en diferentes actores sociales, y la explicación de las capas culturales de Castells, permiten volver a las hipótesis de Macek y los cuestionamientos con que se abrió este apartado para reconocer que:

Estos autores, desde sus diferentes ángulos de construcción de la cibercultura, coinciden en reconocer que las tecnologías de información y comunicación, y particularmente internet o las redes, son producto de los usos sociales.

La cibercultura no es una trama unificada, su construcción y apropiación tiene diferentes intereses en juego, por lo que no es posible reconocer una sociedad dominante que dirija o controle los usos, los significados y la potencialidad de las interacciones y sus significados.

¹⁰ Manuel Castells, *La Galaxia internet*. Madrid, Areté, 2001.

¹¹ Manuel Castells, *La dimensión cultural de internet*, Conferencia: Cultura y sociedad del conocimiento. Barcelona, 2002. Consultada abril 10 2018, <http://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articles/castellso502/castellso502.html>

Quinta estación: enfoques latinoamericanos sobre cibercultura

El pensamiento latinoamericano sobre la cibercultura no difiere en lo esencial de las posiciones de los autores seminales. Se nutre en los autores críticos que sin negar la línea de continuidad que tienen las tecnologías de información y comunicación con el proyecto tecnocientífico hegemónico de Occidente, ven, el golpe que la cibercultura representa a la episteme, a la razón moderna y a los modelos universales y eurocéntricos de conocimiento científico señalados Rocío Rueda.¹² Así mismo observa coincidencia entre Pierre Lévy¹³, Arturo Escobar¹⁴ y Martín Barbero¹⁵ respecto a una visión sobre el cambio tecnosocial como ligado a transformaciones de la sensibilidad, la ritualidad, de las relaciones sociales, las narrativas culturales y las instituciones políticas, que producen una nueva relación entre movimientos y colectivos sociales con las tecnologías de información y comunicación.

Para estos autores, según Rueda, hay un tipo de acción política que ya no pasa por las organizaciones tradicionales y sus estrategias, sino por una comunicación en red y en espacios de interacción en internet. Problemas como la brecha digital generada por la desigualdad socioeconómica, y el etnocentrismo que se evidencia con el dominio del inglés como lengua preponderante en la Web, pareciera que la única respuesta es la de integrarse al modo de producción dominante, y en clave desarrollista buscar respuestas para arribar al acceso y al domi-

12 Rocío Rueda Ortiz, "Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivas". *Revista nómadas*, p.8-22, 2008.

13 Lévy, op. cit.

14 Escobar Arturo, *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.

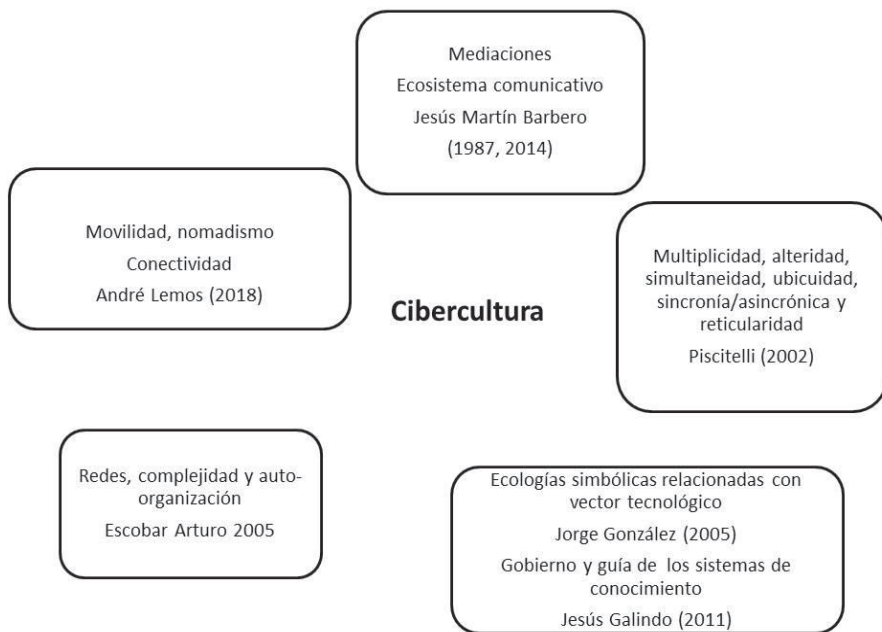
15 Jesús Martín Barbero, "Pensar la comunicación en Latinoamérica", *Revista Redes.com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*, p 21-39, Instituto Europeo de Comunicación y Desarrollo, Grupo Interdisciplinario de Estudios de Comunicación, Política y Cambio Social (Compoliticas) 2014.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

nio de las TIC anulando el reconocimiento de otras posibilidades de cada contexto.

En el siguiente esquema se han integrado algunos de los autores latinoamericanos que han tenido mayor influencia en la construcción del campo de la cibercultura.



Esquema 2 Autores latinoamericanos en el campo de la cibercultura.
Elaboración propia.

Jesús Martín Barbero es quien aparece en primer término, considerando su influencia en múltiples autores latinoamericanos. La aportación de Martín Barbero con su libro "De los medios a las me-

diciaciones¹⁶, fue el reconocimiento de lo que significa lo popular al interactuar con los medios masivos, la recepción no se veía más como determinación mecánica del emisor.¹⁷

Aunque la emergencia del concepto de mediación sociocultural en la comunicación estuvo enfocada a los medios masivos, su potencia epistémica se ha mantenido y resignificado por el mismo Martín Barbero¹⁸ y se relaciona directamente con el concepto de cibercultura según el mismo autor explica en artículos recientes. La noción de cibercultura en Martín Barbero está asociada a la globalización, y la comprensión de lo que la conectividad propiciada por el uso tecnológico significa. La mezcla de pueblos, razas, culturas en todos los continentes se ha posibilitado en la medida que han tomado fuerza filosofías contra-hegemónicas a la racionalidad occidental, y también se están reconfigurando las relaciones entre poblaciones y territorios. El otro hecho que califica como profundamente nuevo es que las tecnologías están siendo apropiadas de manera creciente por grupos de sectores subalternos, y les posibilita una especie de “revancha sociocultural” o construcción contra-hegemónica en todo el mundo.

Sin situarse del lado del determinismo tecnológico, se distancia del optimismo utópico de autores como Lévy, al señalar que la multiplicidad de conexiones potencia la heterogeneidad de lo mundial, y cuanto mayor es el desorden, tanto más se multiplican las singularidades: “Atravesamos una revolución tecnológica cuya peculiaridad no reside tanto en introducir en nuestras sociedades una cantidad inusitada de nuevas máquinas, sino en configurar un nuevo entorno o ecosistema comunicativo¹⁹”

16 Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gilli, 1987.

17 Erick Torrico Villanueva y Jesús Martín Barbero, “Pensar latinoamericanamente la comunicación”, *De Moragas, Terrón Rincón, De los medios a las mediaciones de Jesús Martín Barbero 30 años después*, Barcelona, INCOM-UAB Publicaciones, p. 175-177, 2017.

18 Martín Barbero, 2014, op.cit.

19 Idem, p.28

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

El esquema sobre los autores latinoamericanos más significativos en el campo de la cibercultura sigue con Alejandro Piscitelli²⁰, quien es considerado pionero en el estudio de la cibercultura en la región. Raúl Trejo Delarbre²¹ califica los trabajos de Piscitelli como latinoamericanos, pero no regionalistas por su gran cantidad de referencias a casos y datos de todo el mundo. Piscitelli inicia su reflexión sobre la Cibercultura partiendo de la relación hombre-máquina, considera no sólo a las tecnologías de información y comunicación en el campo de la cibercultura, sino a otras tecnologías digitales que coadyuvan a la generación de una realidad post-humana, como la nanotecnología.

Piscitelli plantea cuatro hipótesis en relación a la emergencia de las superinteligencias en una era post-humana: 1) Construiremos computadoras dotadas de una inteligencia más que humana; 2) Inmensas redes de computadoras y usuarios nos despertaremos como entidades inteligentes más que humanas; 3) La interfaz entre la computadora y los seres humanos se volverá tan íntima que los usuarios podremos considerarnos superinteligentes y 4) La neuroingeniería proveerá los medios para aumentar exponencialmente la inteligencia humana.²²

La postura de Piscitelli se centra en una redefinición de la problemática tecnológica, apuntando a las posibilidades que, los habitantes de la periferia tienen, de entrar en las conversaciones en el dominio de transformación de las prácticas, utilizando las ventajas comparativas que se tienen como región. No se requiere seguir los pasos de los países desarrollados, sino construir mundos virtuales que refuercen las identidades culturales y sociales que son indelegables, según Piscitelli, a ningún ideal transnacional.

20 Alejandro Piscitelli, *Ciberculturas 2.0: en la era de las máquinas inteligentes*. Paidós, Buenos Aires, 2002.

21 Raúl Trejo Delarbre, "La investigación latinoamericana sobre internet", *Revista Telos*, 2004.

22 Piscitelli, op.cit.

En la tercera posición del esquema se han incluido dos autores mexicanos. El primero, Jorge González²³, quien diferencia el concepto de cibercultura, porque no lo liga de entrada a las tecnologías de información y comunicación, como lo hacen todos los autores precedentes. El prefijo Kyber (ciber) lo usa como dirección o timonel, que unido a cultura, supone generar, incrementar, perfeccionar, mejorar y compartir habilidades para conducir, dirigir y pilotear las relaciones sociales, todo ello como un ejercicio de autogestión colectiva y horizontal. El uso de la arroba lo explica citando a Holland ²⁴ como representación de un “bucle de retroalimentación positivo, proceso abierto y adaptable que genera una respuesta emergente que surge de la densidad de relaciones del sistema y no se reduce a la suma de sus componentes”. El modo de acercamiento que propone este autor a los fenómenos de cibercultur@ supone describir, analizar y explicar los procesos de relación entre ecologías simbólicas de sociedades determinadas en tiempo y en el espacio, con el vector tecnológico.

El concepto de ecología simbólica en González, define al conjunto total de relaciones de sentido que se construyen en una sociedad históricamente, con un entorno físico, biológico, psicológico, social y cultural. Estas relaciones de sentido se generan a través de la actividad cognitiva y sus dimensiones más complejas: mente y discurso, que constituyen actividades modeladoras y adaptativas de las identidades y alteridades de los diferentes colectivos sociales. La noción de cibercultura en Jorge González trasciende lo que son los artefactos tecnológicos, porque se refiere más al desarrollo exponencial del cultivo de la información, de la investigación y la comunicación, como capacidades que se adquieren para decidir y operar de manera eficiente sobre la tecnología.

23 Jorge González, *Entre culturas y ciberculturas. Incursiones y otros derroteros no lineales*. México, UNAM Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2015.

24 Holland en González 2015, p. 209

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Jesús Galindo²⁵, es el segundo autor mexicano considerado en el esquema de influencia latinoamericana sobre cibercultura. Define la cibercultura como el estudio de los procesos de mando en los sistemas que mejoran, preparan, cuidan, promueven el conocimiento, la instrucción, el saber, la construcción, de la vida social, biológica, y mecánica. Galindo diferencia el sentido de cultura del de cibercultura en cuanto a reflexividad: “la cultura busca sistematizar conocimiento y competencia práctica en la acción para ciertos fines sociales. La Cibercultura busca lo mismo, pero con el énfasis en la mirada sobre los componentes de orden y organización; no sólo busca conocimiento y competencia, sino la estructura y orden que los sustenta”²⁶

A la cibercultura la entiende Jesús Galindo en medio de la ciencia y la ingeniería: la ciencia se avoca a la búsqueda de respuestas, y la ingeniería a la construcción de soluciones. La cibercultura emerge con los sistemas de información que organizan las preguntas y las respuestas; y los sistemas de comunicación que hacen posible la interacción, la colaboración y la cooperación. Lo que se configura es información, comunicación y conocimiento, y en esto coincide plenamente con Jorge González²⁷. La visión de Galindo sobre la cibercultura es sistémica, depende de las relaciones entre la información, el conocimiento y la comunicación, y de percepción del todo organizado por parte de los agentes interactuantes.

“¿Cómo en un nicho ecológico social particular, los agentes de la percepción y la organización de la acción y el sentido ordenan los vínculos entre todos estos sistemas? ¿En qué forma los propios sistemas y sus relaciones optimizan energía, la consumen, la racionalizan, la sintetizan, la desarrollan?”²⁸

25 Jesús Galindo Cáseres, *Ingeniería en Comunicación Social y Promoción Cultural. Sobre cultura, cibercultura y redes sociales*. Editorial Homo Sapiens, Santa Fé, 2011.

26 Idem, p. 76

27 González, op. cit.

28 Galindo, op. cit, 82

El cuarto autor en el esquema es Arturo Escobar²⁹ quien plantea dimensiones y pasos para una antropología de la cibercultura. Una aportación clave de Escobar, es el señalamiento sobre la raíz socio-cultural de la cibercultura en la modernidad. El pensamiento moderno fundamentó la idea de progreso, y la tecnología se ha asociado a esta visión y se ha asumido su aparente neutralidad en aras de la búsqueda del desarrollo económico y social. Para este autor la modernidad constituye la base del entendimiento, lo que se da por sentado y moldea los discursos y prácticas que se generan y giran en torno a las nuevas tecnologías. Desde esta visión moderna, la tecnología se observa como útil para el incremento de las capacidades humanas y siempre aliada de sus propósitos.

Escobar propone cuatro ámbitos desde se generan interrogantes: las relativas a las nuevas prácticas y discursos y los espacios de interacción que emergen por el uso tecnológico ¿cuáles son y como modelan las relaciones?; lo que concierne al modo de estudio de esas prácticas y dominios en los diferentes espacios sociales y étnicos ¿Qué conceptos, qué métodos son adecuados para estudiar la cibercultura?; en un nivel epistémico más profundo ¿Qué resistencias se generan, qué apropiaciones e innovaciones en los diferentes contextos culturales? y en relación a la economía política de la cibercultura ¿Cómo se están reestructurando las relaciones entre los denominados Primer y Tercer Mundo? ¿Qué articulaciones se están gestando entre lo local y lo global?³⁰

El quinto autor en el esquema es André Lemos³¹ para quien las nuevas tecnologías de la información y la comunicación cambian los procesos de producción, creación y circulación de bienes y servicio, trayendo una nueva configuración cultural. Su hipótesis central es que varias

29 Escobar, op. cit.

30 Arturo Escobar, *Bienvenidos a Cyberia: notas para una antropología de la cibercultura*, Revista de Estudios sociales, 2005.

31 André Lemos, *Les trois lois de la cyberculture. Libération de l'émission, connexion au réseau et reconfiguration culturelle*. Paris, Societé, 2006, p. 37-48,

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

prácticas sociales relacionadas con los nuevos medios (sitios web, foros de discusión, chats, blogs, juegos en línea, etc.), que están en el corazón de la cibercultura a través de su mezcla, existen solo como productos de las tres leyes de la cibercultura, es decir la liberación del polo de la emisión, el principio de conexión a la red y la reconfiguración de formatos de medios y prácticas sociales.

Los soportes técnicos y sociales de la cibercultura introducen un cambio radical en la estructura mediática que no tiene precedentes en la historia de la humanidad: por primera vez, cualquiera puede emitir y recibir información en tiempo real, en los formatos más diversos y a través de diversos medios en cualquier parte del mundo y también se puede cambiar, reusar y colaborar con información que otros crearon, esto se entiende como remix.

Lemos³² actualiza su postura y se diferencia de los autores revisados por el modo como aborda la cibercultura en tanto ligada a la ciudad. Se puede contrastar su posición con la de Pierre Lévy, en cuanto a la consideración del ciberespacio como territorio donde emerge la cibercultura, ya que en Lemos, la cibercultura se desarrolla de forma omnipresente, ya no es más el usuario que se desplaza hasta la red, sino la red la que pasa a involucrar a los usuarios y los objetos en una conexión generalizada en el mundo físico. “La ciudad contemporánea se convierte, cada vez más, una ciudad de la movilidad donde las tecnologías móviles pasan a formar parte de sus monumentos”³³

Las tecnologías móviles se están utilizando para concitar la reunión en espacios públicos. Tanto para usos lúdicos como en los “flash mobs”, como las convocatorias hechas por activistas políticos.

La fase actual de la computación ubicua, de los objetos sensibles, los ordenadores pervasivos y el acceso inalámbrico muestra la emergen-

32 André Lemos, “Cibercultura y movilidad. Una era de conexión”, *Razón y palabra*, 2018, p. 37-48

33 *Idem*, p. 110

cia de la era de la conexión y de la relación cada vez más intrínseca entre los espacios físicos de la ciudad y el espacio virtual de las redes telemáticas. El desafío de la gestión informacional, comunicacional y urbanística de las ciudades pasa por el reconocimiento de esa era de la conexión y de la movilidad.

Sexta estación: cibercultura y gestión cultural

“La diferencia de entender el concepto de cultura como un “dispositivo” y no como un “concepto”, es que justamente el dispositivo implica la noción de un espacio de tensiones y fuerzas en movimiento y posible transformación más que un objeto cerrado, concluido, medio y objeto en consenso. Permite abrirse a una lógica que Deleuze describe como de legitimaciones y reiteraciones (“territorializaciones”) y líneas de fuga, invenciones, creaciones (“desterritorializaciones”). No tratamos ya meramente con una definición que busca demostrar ser “la definición”, la superior, la más completa, la más adecuada, la más aplicable, la más inatacable; sino con un “campo”, un espacio relacional (en el mismo sentido que lo desarrollara Pierre Bourdieu)”.³⁴

Esta última parte del capítulo retoma la noción cultura como dispositivo de Uribe³⁵. La revisión de los enfoques sobre cibercultura permite reconocer la diversidad de posturas, sino también categorías que pueden configurarla como campo.

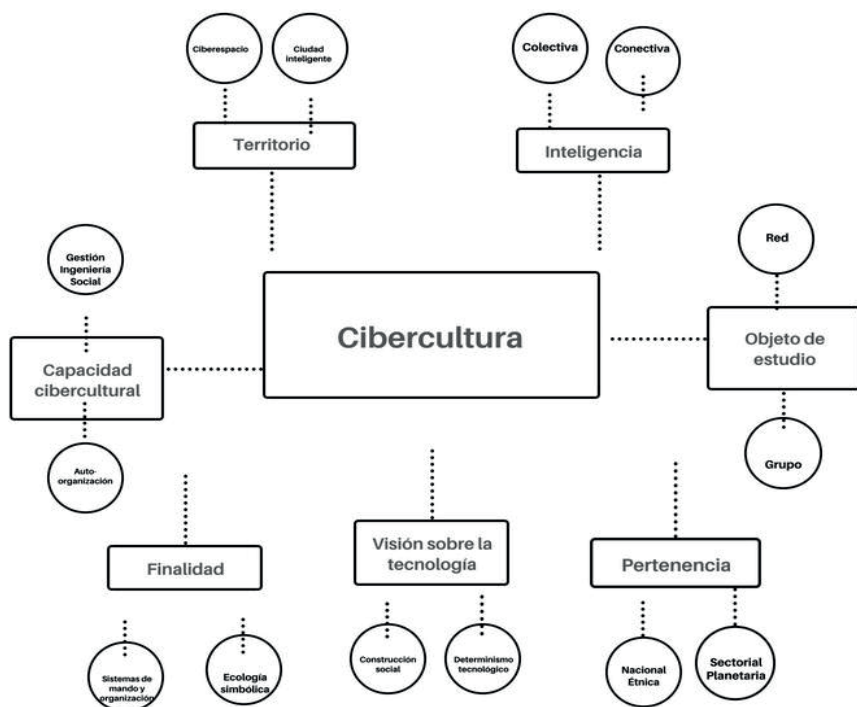
Algunas tensiones reconocidas en la revisión, pueden esquematizarse como se muestra en el siguiente gráfico:

³⁴ Rodolfo Uribe, “Conceptualización de la cultura para la gestión cultural. Multiculturalismo e interculturalismo”, *Revista Córima*, s. p., 2016.

³⁵ Idem

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA



Cibercultura como campo, categorías y ejes de tensión. Elaboración propia.

En cada categoría en torno al concepto de cibercultura se plantean elementos que constituyen polos en tensión. Se trata de un ejercicio de aproximación a lo que serían algunos de los elementos que parecen más significativos en la consideración de la cibercultura.

Territorio: de acuerdo con Mariscal³⁶, existen dos grandes visiones desde la que se define la cultura: la elitista y la antropológica. Para

³⁶ José Luis Mariscal Orozco, *Políticas culturales una revisión desde la gestión cultural*, Guadalajara, UDGVIRTUAL, 2007, p. 19-44,

la visión antropológica, la cultura es un elemento común a todos los seres humanos que es observable a través de prácticas y sentidos que varían según el tiempo y el espacio. Las prácticas y sentidos de los seres humanos están siendo redefinidas en función de las posibilidades de sincronización de las interacciones que no dependen más de la coincidencia en espacio y tiempo.

En cibercultura tenemos al menos tres maneras de entender el territorio: el ciberespacio como territorio en Pierre Lévy³⁷, la vinculación entre el territorio físico y el virtual, la articulación social local-global, Castells³⁸ y la omnipresencia tecnológica en el territorio físico por las tecnologías ubicuas y la inteligencia aplicada en los entornos reales y virtuales. Es así que todas estas posibilidades de reconocer la relación territorio-cibercultura se encuentran abiertas.

Inteligencia: en un polo del eje en tensión la cibercultura entiende como un espacio de conocimiento compartido globalmente. La inteligencia colectiva se plasma conversacionalmente en el ciberespacio³⁹ esta noción se profundiza en Jorge González⁴⁰ con el concepto de ecología simbólica, que es el sentido que se comparte y permite el enlace mente-discurso. El concepto alterno es el de Kerckhove⁴¹ propone el otro polo en tensión al hablar de inteligencia conectiva como objetos producto de la materialización de la inteligencia colectiva. De esta forma, el conocimiento compartido se traduce en objetos multimedia o artefactos cognitivos que son los conectores entre los habitantes de la red. La cibercultura es inteligencia compartida, y en eso coinciden todos los autores aunque denominen y expliquen de diferente manera los procesos de producción y distribución del conocimiento en las redes.

37 Lévy, op. cit

38 Manuel Castells, *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet*. Madrid, Alianza, 2012

39 Lévy, op. cit

40 González, op. cit

41 De Kerckhove, 2014, op.cit.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Objeto de estudio de la cibercultura: el eje en tensión pone de un lado el estudio de las prácticas sociales y el sentido que se produce en comunidades o grupos en un territorio físico o virtual. En el otro punto del eje, Lemos⁴² señala que lo que la ciencia social debe tomar como objeto son las redes, más que a los grupos. Lo que conecta, aquello que constituye el nodo, el modo como se construyen las alianzas temporales o permanentes por el uso de las tecnologías debe atraer la atención de la ciencia social contemporánea.

Pertenencia: el eje que se revela en la categoría relativa a pertenencia, alude a la identificación entre aquellos que comparten el territorio físico desde la escala mínima comunitaria hasta la nacional o regional y de otro lado, la vinculación entre comunidades que comparten intereses y cuya agrupación no se define por la coincidencia territorial, sino por las luchas, las exclusiones, el género⁴³.

Visión sobre la tecnología: en la base del esquema está deliberadamente puesta en la cual se reconocen dos polos, el determinista, en el que se concibe a la tecnología como algo que impacta a la humanidad como si le fuera ajena. En el otro polo, la concepción de la tecnología como construcción social, (Castells⁴⁴, Martín Barbero⁴⁵, Galindo⁴⁶) en la cual son reconocidas las mediaciones que personas y grupos hacen sobre los usos tecnológicos, y la apropiación como proceso a través del cual se modela la propia tecnología.

Finalidad de la cibercultura: en uno de los puntos del eje relativo a esta categoría tenemos la tecnocultura como rasgo central de la cibercultura. La observación de la cibercultura centrada en la competencia tecnológica. Del otro lado, como punto en tensión, se defi-

42 Lemos, 2003, op.cit.

43 Haraway, op.cit.

44 Castells, 2001, op. cit.

45 Martín, 1987, op.cit.

46 Galindo, op. cit.

ne la cibercultura como un dispositivo de segundo orden⁴⁷ en el que aparece su sentido como ligado a la reflexividad, a la posibilidad de entender a través de lo que se construye en las redes, comportamientos y relaciones en una escala amplia y profunda. Las nociones de inteligencia colectiva y conectiva de Lévy⁴⁸, Lemos la reticularidad de Piscitelli⁴⁹, o la ecología simbólica de González⁵⁰, suponen procesos de configuración de un saber que es más que la suma de las partes, un conjunto interpretable para quienes desarrollan la capacidad de hacer ese tipo de meta-observación.

Capacidad cibercultural: alude a la tensión entre dos posiciones: la cibercultura surge, se desarrolla, expande y reproduce de manera auto-organizada, y en ese sentido, no requiere de ningún tipo de intervención, o bien en el otro punto del eje, la capacidad cibercultural requiere desarrollo y puede ser propósito de la educación y la gestión cultural. La ingeniería social (Galindo, 2011) supone una práctica de la comunicación para usar los sistemas de información desde una perspectiva constructiva.

Para concluir: ¿Puede y debe generarse capacidad cultural? ¿Se trata de un tipo de capacidad a desarrollar en los individuos o es necesariamente colectiva? ¿Es una tarea que puede operarse de manera diferenciada entre educadores, gestores culturales, comunicólogos y otros profesionales de la cultura?

Francoise Paquienseguy⁵¹, retoma a Leroi-Gourham, para explicar, desde la perspectiva del hecho técnico, como es que aparece el “homo

47 Idem

48 Lévy, 2007, op. cit.

49 Piscitelli, op. cit.

50 González, op. cit.

51 Francoise Paquienseguy, “Aprender en la era digital? Una declaración general sobre las competencias del usuario desde el punto de vista de las ciencias de la comunicación”, en Rama Claudio y Chan María Elena, *Futuro de los sistemas y ambientes educativos*. Guadalajara, UDGVIRTUAL, 2017, p.55-76

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

digitalus". Leroi Gourham plantea que todo hecho técnico posee dos lógicas: una es la de la adaptación óptima de la herramienta a su función; la otra, es la que se nos revela como adaptación desde la historia de los grupos, es la de su inserción en grupos concretos.

Desde la perspectiva del homo digitalus, lo que interesa resaltar aquí como conclusión en este capítulo dedicado a la Cibercultura, es que los usos tecnológicos, en tanto ligados a la historia de los grupos, poseen esa doble lógica en la que se genera una apropiación de las herramientas, y esto se hace desde lo que se promueve a nivel global como su forma de consumo diseñado, pero luego se median los usos y se resignifica la tecnología⁵².

Al observar la cibercultura como un campo abierto en el que se generan múltiples tensiones, se puede asumir como quehacer del gestor cultural la promoción de usos diversificados de las tecnologías y de los sistemas de información y comunicación, para propósitos de grupos territoriales y ciber-territoriales, y para la promoción de redes. Generar red, posibilitar la inteligencia conectiva, constituye un tipo de práctica emergente para el gestor cultural.

Un grupo interdisciplinario conformado por investigadores en el campo de la comunicación educativa, la gestión cultural y el desarrollo tecnológico⁵³, desarrollamos en 2012, una propuesta para el desarrollo de competencias ciberculturales, a las que definimos, considerando a Galindo⁵⁴ y González⁵⁵ como asociadas a la información, la investigación, la comunicación y el uso inteligente del conocimiento acumulado.

52 Martín Barbero, 1987, op. cit.

53 Chan M.E., Morales R., Mariscal J.L., *Modelo educativo México conectado, Separata Competencias ciberculturales*, Informe Técnico proyecto, Secretaría de Telecomunicaciones y Transportes, México, 2012.

54 Galindo, op. cit.

55 González, op. cit.

Las competencias ciberculturales fueron definidas como procesos cognitivos mediados por tecnologías de información y comunicación. Se presenta a continuación una matriz configurada en su eje vertical por las competencias ciberculturales que se definieron en el modelo antes citado, y objetos culturales propios de gestión⁵⁶.

Objetos culturales	Consumo	Mediación de significados en grupos	Usos creativos Aplicaciones Nuevos productos	Comunidades y movimientos Patrimonio	Construcción de redes y ciberespacio	Observatorios y sistemas de control
Competencia cibercultural	Exploración Reproducción					
Navegación /acceso a información	*	*	*	*	*	*
Gestión información		*	*	*	*	*
Gestión conocimiento			*	*	*	*
Comunicación				*	*	*
Colaboración					*	*
Inteligencia						*

Esquema 4- Matriz de relación entre competencias ciberculturales y objetos de la gestión cultural.

En la matriz puede observarse que consumir, explorar o reproducir contenido dispuesto en la red, requiere de una competencia de na-

⁵⁶ Mariscal, op. cit.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

vegación y acceso a información, pero conforme los objetos de intervención se complejizan, se requieren de competencias ciberculturales de mayor calado.

Cada una de las competencias ciberculturales consideradas, supone la experiencia en determinados entornos, y el manejo de herramientas, aparatos o aplicaciones y se entiende la competencia como integración del conocimiento y la habilidad técnica, con las capacidades cognitivas y comunicativas.

“Estamos ante la posibilidad histórica, no sólo tecnológica, sino ciudadana, de renovar radicalmente el entramado político de la interculturalidad, al tejer redes que enlacen cada día más el mundo de los artistas y trabajadores culturales con el de instituciones territoriales y las organizaciones sociales.”⁵⁷

57 Martín Barbero, 2014, op. cit., p. 32

Bibliografía

- Barceló, Miguel. «Inteligencia artificial: la cuarta discontinuidad.» *divulgaMat*. 10 de Junio de 2005. http://vps280516.ovh.net/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=3520:19-inteligencia-artificial-la-cuarta-discontinuidad&catid=64:matemcas-y-ciencia-ficci&directory=67.
- Bell, David. *Cyberculture theorists Manuel Castells and Donna Haraway*. New York: Routledge, 2007.
- . *Cyberculture theorists*. New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2007.
- Castells, Manuel. *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet*. Madrid: Alianza, 2012.
- Castells, Manuel. «La dimensión cultural de internet.» *Cultura y sociedad del conocimiento: presente y perspectivas de futuro*. Barcelona: UOC, 10 de Abril de 2002.
- . *La Galaxia Internet*. Madrid: Areté, 2001.
- Chan, María Elena, Rafael Morales, y José Luis Mariscal. «Modelo educativo México Conectado. Separata Competencias ciberculturales.» Informe técnico., México, 2012.
- De Kerckhove, Derrick, y Cristina Miranda de Almeida. *The point of Being*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- De Kerckhove, Derrick. *La piel de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Escobar, Arturo. «Bienvenidos a Cyberia: notas para una antropología de la cibercultura.» *Revista de Estudios Sociales* No. 22, 2005: 15-35.
- . *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.
- . «Other worlds are (already) possible: self-organisation, complexity, and post-capitalist cultures» En *World Social Forum Chal-*

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Challenging empires, de Jai Sen y Peter Waterman, 393-405. Toronto: Black Rose Books, 2009.

Galindo Cáceres, Jesús. *Ingeniería en Comunicación Social y Promoción Cultural. Sobre cultura, cibercultura y redes sociales*. Santa Fé: Homo Sapiens Editores, 2011.

Gourhan, Leroi. *Miliu et techniques*. París: Éditions Albin Michel, 1973.

Haraway, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

Haraway, Donna. *Manifiesto Cyborg*. Santa Cruz: University of California, 1984.

Jai Sen, Peter Waterman Editors. *World Social Forum Challenging Empires*. Montreal: Black Rose Books, 2009.

Kerckhove, Derrick. *Inteligencias en conexión: hacia una sociedad de la Web*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Lemos, André. «Cibercultura y movilidad. Una era de conexión.» *Razón y palabra*, 2018: 107-134.

—. «Les trois lois de la cyberculture. Libération de l'émission, connexion au réseau et reconfiguration culturelle.» *Sociétés*, 2006: 37-48.

Lévy, Pierre. *Cibercultura*. Barcelona: Anthropos, 2007.

—. *Cibercultura: Informe al Consejo de Europa*. Barcelona: Anthropos, 2007.

Macek, Jacob, y Monika trad. Metyková. «Defining cyberculture» *Macek czechian*. 2005. http://macek.czechian.net/defining_cyberculture.htm (último acceso: 20 de septiembre de 2017).

Mariscal Orozco, José Luis. «Política cultural y modelos de gestión cultural.» En *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*, de José Luis Mariscal Orozco, 19-44. Guadalajara: UDGVIRTUAL, 2007.

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gilli, 1987.

—. «Pensar la comunicación en Latinoamérica.» *Redes.com: Revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación* 2014, 2014: 21-39.

Paquienseguy, Françoise. «¿Aprender en la era digital? Una declaración general sobre las competencias del usuario desde el punto de vista de las ciencias de la comunicación.» En *Futuro de los sistemas y ambientes educativos*, de Claudio Rama y María Elena Chan, 55-76. Guadalajara: UDGVIRTUAL, 2017.

Piscitelli, Alejandro. *Ciberculturas 2.0: en la era de las máquinas inteligentes*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Rodríguez Prieto, Rafael, y Fernando Martínez Cabezado. *Poder E Internet. Un análisis crítico de la Red*. Madrid: Cátedra, 2016.

Rueda Ortiz, Rocio. «Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivos en la Red.» *Nómadas*, 2008: 8-22.

Silver, David. «Introducing ciberculture» En *Web.studies: Rewiring Media Studies for the Digital Ag*, de David Gaunlett, 19-30. Oxford University Press, 2000.

Torrío Villanueva, Erick. «Jesús Martín Barbero: Pensar latinoamericanamente la comunicación.» En *De los medios a las mediaciones de Jesús Martín Barbero 30 años después*, de Miquel De Moragas, José Luis Terrón y Omar Rincón, 175-177. Barcelona: INCOM-UAB Publicaciones, 2017.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Trejo Delarbre, Raúl. «La investigación latinoamericana sobre internet.» *Telos*, 2004.

Uribe Iñiesta, Rodolfo. «Conceptualización de la cultura para la gestión cultural. Multiculturalismo e interculturalismo.» *Córima*, 2016.

Wiener, Norbert. *Cibernética y Sociedad*. Traducido por José Novo Cerro. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.



COMUNICACIÓN DE LA CULTURA

Trayectorias de un concepto esquivo

Janny Amaya Trujillo^{58*}
Rodrigo González Reyes^{59**}

El término comunicación de la cultura aparece en el campo de la gestión cultural más como un marbete de uso práctico que como un concepto teóricamente definido e historizado; esta característica le impone un carácter ambiguo y extiende su ya de por sí amplia polisemia. La insuficiente construcción teórica del concepto ha implicado que, en la práctica, sea utilizado como etiqueta para denominar procesos muy diversos. Así, en algunos escenarios se utiliza para hacer referencia a actividades meramente difusionistas, enfocadas en la transmisión de información cultural, mientras que en otros contextos atiende a un conjunto- misceláneo y complejo- de procesos semioantropológicos, pasando por distintos matices intermedios.

Esa falta de anclaje histórico y construcción teórica hacen de la “comunicación de la cultura” un concepto esquivo. Por ejemplo, el Tesoro de la UNESCO, en su índice de vocabularios controlados, omite el concepto⁶⁰, mientras que Teixeira - Coelho prefiere no incluirlo en

58 * Cubana, Doctora en Ciencias Sociales. Profesora- Investigadora del Instituto de Gestión del Conocimiento en Ambientes Virtuales, Sistema de Universidad Virtual, Universidad de Guadalajara, México, jannyamaya@suv.udg.mx; ORCID: 0000-0003-2084-6399.

59 ** Mexicano, Doctor en Comunicación. Profesor Tiempo Completo del Departamento de Estudios de la Comunicación Social, Universidad de Guadalajara, México, rodrigo@suv.udg.mx; ORCID: 0000-0003-0142-9522.

60 UNESCO, Thesaurus: Difusión de la cultura

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

su ya clásico Diccionario crítico de política cultural⁶¹. Por su parte, el mismo Tesoro incluye los compuestos *difusión de la cultura* y *comunicación cultural*, si bien estos hacen referencia a procesos centrados en la transmisión de la herencia cultural entre sociedades o segmentos sociales diferentes o, bien, a la puesta en común entre los mismos.

Esta nebulosidad ha derivado, no pocas veces, en profundos desentendidos y en una poco útil diversificación de usos e implementación. Sin embargo, sería poco responsable desechar el término, por varias razones. En primer lugar, porque pese a su uso ambiguo y polivalente, se trata de una noción vigente, que circula y se encuentra presente- aunque no explícitamente definida- tanto en programas educativos como en protocolos gubernamentales, manuales técnicos, propuestas públicas, documentos y discursos similares. En segundo lugar, porque- como trataremos de explicar a lo largo de este capítulo- se trata de un concepto útil para denominar un conjunto de prácticas cuya orientación no es reductible a la perspectiva transmisiva y difusionista de los conceptos antes mencionados (difusión de la cultura/ comunicación cultural). Y, en tercer lugar, porque, precisamente por tratarse, más que de un concepto desarrollado- y, por lo tanto, al menos, parcialmente clausurado en sus definiciones formales- de una noción abierta a la contribución, susceptible de ser enriquecida y ampliada en el ejercicio responsable y crítico de su propio uso.

De la Comunicación y la Cultura a la “Comunicación de la Cultura”. Cuatro vertientes para explorar los usos del concepto.

La polisemia del concepto de “comunicación de la cultura”, antes que tener su origen en un contexto pragmático de la gestión cultural, lo

⁶¹ Teixeira Coelho, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, Guadalajara, Iteso, 2000.

Comunicación de la cultura

Trayectorias de un concepto esquivo

Janny Amaya Trujillo (Cuba) Rodrigo González Reyes (México)

tiene en uno profundamente epistemológico y extradisciplinar: la falta de un estatuto definitorio o un consenso mínimo de los conceptos tanto de comunicación como de cultura en sus propios terrenos disciplinares, tal como lo han explicado Fuentes⁶², García Canclini⁶³ y Reynoso⁶⁴.

No obstante, se trata de dos conceptos confluyentes, estrechamente relacionados. Tal como ha afirmado Rivadeneira: “Juntar los términos comunicación y cultura llevaría a incurrir en una tautología si, a simple vista, consideramos que la comunicación es inseparable de toda cultura y ésta no puede ser comprendida prescindiendo de los procesos de comunicación que le acompaña”⁶⁵.

Así, aunque los términos componentes y el resultado de esta imbricación (comunicación de la cultura) se mantengan inconsensuados, es posible identificar, a través de tradiciones de uso, al menos cuatro vertientes o enfoques teóricos fundamentales que han orientado históricamente los modos de comprensión de las relaciones entre comunicación y cultura. En ninguna de ellas el concepto de “comunicación de la cultura” aparece explícitamente definido o desarrollado, pero puede ser inferido a partir del modo en que se concibe esta relación. Además, en cada una de ellas el entendimiento de los binomios producción/ recepción y productor/ receptor resulta central, pues determina diferencias significativas en cuanto al modelo de comunicación que propone y que enmarca- en términos conceptuales, y metodológicos- modos distintos de entender y gestionar procesos de comunicación de la cultura.

62 Raúl Fuentes, “Comunicación, cultura, sociedad: fundamentos conceptuales de la postdisciplinariedad”. *Tra(m)pas de La Comunicación Y La Cultura*, 1, La Plata, 2002, 12-28.

63 Néstor García Canclini, “Los estudios culturales: una agenda de fin de siglo”, José Manuel Valenzuela Arce (ed.), *Los estudios culturales en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 34 - 55.

64 Carlos Reynoso, *Apogeo y decadencia de los estudios culturales: una visión antropológica*, Madrid, Gedisa, 2000.

65 Raúl Rivadeneira, “Comunicación y cultura”, *Ideas Y Pensamientos*, 2, La paz, 1997, 98.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

En este sentido, es importante subrayar que en toda acción cultural hay implícita una cierta concepción del proceso de comunicación, un cierto modelo latente que informa y orienta la práctica. Como ha afirmado Jesús Martín Barbero, “ninguna idea de política cultural puede prescindir de un determinado modelo de comunicación”⁶⁶. Desde ahí, nada en el quehacer cultural puede ser ajeno al proceso comunicativo, ya sea porque lo que se gestiona es un proceso instrumental de circulación de bienes y contenidos simbólicos (transitan, se comunican entre grupos de productores y receptores, implicando una determinada logística transaccional); o bien, porque los bienes simbólicos, por el sencillo hecho de serlos, detonan o tienen su origen en procesos comunicativos (donde comunicación es la condición de posibilidad de cualquier proceso de producción de sentido).

Por lo tanto, una ruta posible para mapear el recorrido del concepto puede trazarse a partir del tipo de relación que se construye entre la comunicación y la acción cultural. Esta relación puede asumirse, bien en términos de exterioridad- como accesoria o instrumental- o bien como constitutiva de la acción cultural. A partir de estos presupuestos, identificamos cuatro grandes tradiciones o perspectivas, que aquí denominaremos como: 1) la elitista/ extensionista; 2) la administrativo/persuasiva; 3) la de producción sociosimbólica conjunta; y 4) la participativo/ transformadora. Las dos primeras comparten, de fondo, una concepción instrumentalista, transmisiva y utilitaria del proceso de comunicación. Las dos últimas, en cambio, se distinguen por una comprensión mucho más compleja del proceso comunicativo, que se asume en cuanto mediación constitutiva de la acción cultural, orientado a la activación de competencias de apropiación crítica, así como al empoderamiento, la participación y la transformación social. A continuación, describiremos someramente cada una de ellas.

⁶⁶ Jesús Martín-Barbero, J. “Campo cultural y proyecto mediador”, *Diálogos de La Comunicación*, 26, Lima, 1990, 7 - 15, 10.

1. Perspectiva elitista/ extensionista: comunicación de la cultura como transmisión de la alta cultura

Una perspectiva muy arraigada tanto en la gestión cultural como en la crítica mediática es aquella a la que llamamos elitista. Esta encuentra sus fundamentos en la tradición de la Escuela de Frankfurt (años 30 - 50) y en la línea de pensamiento de autores tales como Ortega y Gasset (1968)⁶⁷, Walter Benjamin (2010)⁶⁸ y Dwight McDonald⁶⁹ (2011) (y que se incorpora a la llamada *visión apocalíptica* (Eco, 2004)⁷⁰. En términos históricos, pueden encontrarse antecedentes importantes en el contexto latinoamericano en proyectos nacionales de modernización cultural, como el emprendido en México por José Vasconcelos, en la década de los veinte del pasado siglo⁷¹.

Parte del supuesto de que la cultura puede dividirse, básicamente, y apenas con algunos matices, entre alta cultura y baja cultura (o cultura popular)⁷². La primera sería resultado de la síntesis y compactación de cientos de años de producción cultural, identificada con la producción simbólica de Occidente y sus principales instituciones históricas. La alta cultura representa, en ese sentido, el baluarte y reservorio de los máximos ideales y valores del mundo civilizado- fundamentalmente europeo- y que basa sus propias condiciones de continuidad y progreso en las grandes instituciones procedentes de la transversal y

67 José Ortega y Gasset, *The dehumanization of art and other essays on art, culture, and literature*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1968.

68 Walter Benjamin, *The work of art in the age of mechanical reproduction*, Nueva York, Prism Key Press, 2010.

69 Dwight Macdonald, *Masscult and midcult: essays against the american grain*, Nueva York, New York Review Books, 2011.

70 Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Madrid, Debolsillo, 2004.

71 José Luis Mariscal, "Política cultural y modelos de gestión cultural", José Luis Mariscal, (Comp.), *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2007, 19 - 39, 28.

72 Jordi Busquet i Duran, *Lo sublime y lo vulgar: la cultura de masas o la pervivencia de un mito*, Barcelona, UOC Press, 2008, 27.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

omnipresente herencia grecolatina⁷³. Esta forma de cultura, semánticamente vinculada a las *bellas artes* y la *cultura de museo*⁷⁴, encuentra en la baja cultura y la cultura popular a su principal antagonista y amenaza de continuidad⁷⁵.

Por su parte, la baja cultura y la cultura popular- asociadas a los conceptos de cultura vulgar, *midbrow culture*, *masscult*, *midcult* o *proletkult*, dependiendo de la propuesta teórica de los autores- estaría conformada por las manifestaciones simbólicas surgidas no de profundos procesos críticos y reflexivos históricos legitimados por la institucionalización del quehacer cultural sino de la creación intempestiva, bruta y espontánea emanada del pueblo llano⁷⁶. Este conjunto de manifestaciones se relaciona también con el consumo simple, fácil, masificado y convenientemente estandarizado por parte de las grandes masas, incluyendo en ello manifestaciones que abarcan desde la producción artesanal y a las culturas mediáticas entre otras producciones de la industrias culturales de masas⁷⁷

Sobre la base de esta oposición, se perfila entonces una concepción elitista: la cultura es la denominada “alta cultura”, producida, protegida y reproducida desde bastiones de élite tales como el museo o la universidad⁷⁸. Se trata del producto exclusivo de la creación de sujetos e instituciones especializadas, cuya preservación y extensión se asocian directamente con los ideales de progreso civilizatorio.

73 *Ibid.* p. 95.

74 Daniel Sberman y Rogoff, Irit, *Museum culture: histories, discourses, spectacles*, Saint Paul, University of Minnesota Press, 1994.

75 Walter Benjamin, *The work of art in the age of mechanical reproduction*, Nueva York, Prism Key Press, 2010.

76 Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2003, 13.

77 Néstor García Canclini, “Los estudios culturales: una agenda de fin de siglo”, José Manuel Valenzuela Arce (ed.), *Los estudios culturales en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 34 - 55.

78 Pierre Bourdieu, *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, Nueva York, Routledge, 1986.

Comunicación de la cultura

Trayectorias de un concepto esquivo

Janny Amaya Trujillo (Cuba) Rodrigo González Reyes (México)

Frente a esta clasificación, el encargo fundamental del agente cultural es extender y vehicular las manifestaciones de la “alta cultura” hasta el pueblo llano que, sin su intervención, seguiría produciendo y consumiendo “baja cultura”. Desde esta perspectiva, la acción cultural se orienta a la extensión, y da forma a estrategias de intervención de tipo **difusionista**, con el objetivo último de conseguir el refinamiento de los públicos y el acceso de las masas a la auténtica cultura⁷⁹. El agente cultural debe propiciar el acceso de las masas incultas (no educadas) a los bienes culturales producidos por un tipo particular de productor (individuos, instituciones) que, a través de distintos procesos de legitimación simbólica, son creados desde las parcelas canónicas validadas por uno o más segmentos hegemónicos. El agente cultural es un agente de progreso, en tanto ello se equipara al enriquecimiento y la complejización de los rituales de consumo simbólico al tiempo que se conecta con un ideal muy extendido de política pública que ve en el nexo entre el artista o el genio creador y la “institución” la única mediación legítima en el proceso de puesta en oferta a los públicos, visión que considera, de manera asumida, que los medios masivos degradan o devalúan lo ofertado por el carácter mismo de su masificación⁸⁰.

Así la contraposición entre alta y baja cultura se sostiene no sólo en una profunda diferenciación y jerarquización de estatus culturales, sino también de roles comunicativos: de una parte, agentes “ilustrados” y especializados en la producción de la cultura, y de otra, públicos/consumidores/ receptores pasivos, que deben ser iniciados en la apreciación y valoración de cierto tipo de productos y servicios culturales producidos por esa minoría autorizada. El hiato, la separación de roles entre unos y otros es insalvable, pero la misión civilizadora del agente cultural (gestor) consiste en difundir la ver-

79 José Luis Mariscal, “Política cultural y modelos de gestión cultural”, José Luis Mariscal, (Comp.), *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2007, 19 - 39, 33.

80 Augustín Girard, “Las industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural?”, UNESCO (Ed.), *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*, México, UNESCO, 1981, 25 - 45, 32.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

dadera cultura entre unos públicos que, de otro modo, no tendrían acceso a ella.

La noción de difusión es central para comprender el modelo de comunicación implícito en esta vertiente. Según esta perspectiva difusionista, la comunicación se concibe como “un mero instrumento de divulgación- propagación de lo que es tenido por- con mayúsculas- Cultura”⁸¹. Se asocia, en este caso, con un proceso transmisivo, verticalista, autoritario y unidireccional de transferencia de mensajes.

Comunicar la cultura, desde esta perspectiva, consiste en transmitirla, extenderla, irradiarla desde unos centros (agentes, instituciones y espacios minoritarios) y especializados hacia una mayoría de receptores pasivos, inconscientes de sus propias necesidades culturales, espirituales o intelectuales, pero moldeables, susceptibles de ser influenciados a partir de la exposición a cierto tipo de mensajes y productos.

Los procesos gestivos sustentados- de fondo- en este “reflejo cultural elitista”⁸², en los que predomina una mirada paternalista y extensionista de la acción cultural han sido (y continúan siendo) particularmente proclives a insertarse dentro de esta concepción difusionista de la comunicación de la cultura.

2. Perspectiva administrativo/ persuasiva

Esta perspectiva, en el ámbito de la acción cultural, está asociada a la consideración de la cultura en cuanto recurso “objeto de gestión, in-

81 Jesús Martín - Barbero, “Comunicación en los procesos de gestión y cooperación cultural”, *Cuadernos de Patrimonio Cultural y Turismo*, México, 13, 2005, 165-176, 170.

82 *Ibidem*

Comunicación de la cultura

Trayectorias de un concepto esquivo

Janny Amaya Trujillo (Cuba) Rodrigo González Reyes (México)

versión y desarrollo, como cualquier otro factor productivo”⁸³. Desde esta postura, la cultura es entendida en términos de racionalidad económica y se concibe como “una serie de productos y servicios mercantiles que pueden generar plusvalía y que están sujetos a la lógica del mercado”⁸⁴. De hecho, si se ahonda en la historia de esta tradición, es posible afirmar que en ella la idea o el concepto de comunicación es considerado importante únicamente en tanto proceso que forme parte de las extensiones o núcleos de una cadena de valor; proceso que, paradójicamente, no es de menor importancia a la vista de economistas y mercadólogos de la cultura, pues en él se suelen concentrar la extensión de la demanda, los costos de intermediación / desintermediación y la integración visible de diversos modelos de rentabilización⁸⁵. No obstante, en esta tradición, el papel de la comunicación se reduce a aparecer en el mapa más como un proceso catalizador que como uno posibilitador o empoderador.

Esta visión de la cultura como (otra) actividad productiva, generadora de ganancias y recursos económicos subordina la acción cultural- en términos conceptuales y prácticos- a las lógicas de mercado y adopta como referentes básicos la oferta y la demanda de productos y servicios culturales. El agente cultural (empresario/ gerente/ administrador) identifica nichos, segmenta y delimita públicos potenciales, y busca orientarlos hacia el consumo de una oferta pensada en términos de mercado. La acción cultural se concibe, desde esta perspectiva, bajo un modelo de “gerencia empresarial”, enfocada en el diseño, la administración y el financiamiento de proyectos culturales capitalizables.

83 Rafael Chavarría y Manuel Sepúlveda, “Aproximación crítica al concepto de gestión cultural en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, 1970-1973”, Janny Amaya, María Isabel Mercado y José Paz (Coords.), *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Teorías y contextos*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2016, 57 - 72, 64.

84 José Luis Mariscal, “Política cultural y modelos de gestión cultural”, José Luis Mariscal, (Comp.), *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2007, 19 - 39, 29.

85 William Baumol y Harris Towse, *Baumol’s cost disease: the arts and other victims*, Nueva York, Edward Elgar, 1997.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Esta tendencia pragmática e instrumental ha permeado tanto en los programas de formación en gestión cultural, como en la práctica de profesionales de esta área, en buena medida, gracias al impulso de instituciones y organismos internacionales como la UNESCO, la OEI, y al estímulo de organismos financieros internacionales.

En consecuencia, el modelo de comunicación implícito en esta perspectiva se sustenta también en una concepción meramente instrumental y simplificada del proceso comunicativo. La comunicación, en este caso, consiste en la puesta en marcha de mecanismos y estrategias de persuasión que consigan fomentar y orientar el consumo de bienes y servicios culturales en determinados segmentos de públicos/consumidores. De ahí que sea común encontrar un emparentamiento directo de la comunicación con el marketing en manuales, artículos y programas de formación y políticas públicas. Bajo este paradigma, las nociones de marketing y “comunicación cultural” - véase, por ejemplo, circulan no sólo como pares estrechamente asociados, sino como sinónimos o equivalentes, como resultado de la apropiación del término comunicación en el ámbito de las ciencias económico- administrativas, y su aplicación focalizada en el ámbito de la cultura.

Esta vertiente (re)produce la escisión fundamental entre productores y consumidores culturales, ya no al amparo de un prejuicio elitista, sino a partir de su ubicación en la cadena económica de producción/ consumo. El proceso comunicativo es igualmente verticalista, pero se basa en la exploración previa de predisposiciones u orientaciones que puedan ser útiles para diseñar la oferta cultural o para influir exitosamente en segmentos consumidores determinados. Suele ser evaluado en términos de efectividad persuasoria: a diferencia de la vertiente anterior, ya no se trata de difundir unos ciertos productos culturales cuyo estatuto y valoración se presupone suficiente para garantizar su extensión exitosa; se trata, en cambio, de desplegar las estrategias necesarias para seducir, atraer, convencer y modelar el consumo. Así, adopta recursos característicos de la persuasión comercial y política y suele insertarse como añadido indispensable dentro de estrategias de mercado.

Comunicación de la cultura

Trayectorias de un concepto esquivo

Janny Amaya Trujillo (Cuba) Rodrigo González Reyes (México)

Un aspecto que vale la pena destacar aquí es el carácter meramente instrumental- accesorio y utilitario- concedido al proceso de comunicación en las dos vertientes hasta ahora descritas. Aunque parten de concepciones diferentes de cultura que estructuran de modo diverso la orientación y el propósito de la acción cultural, en ambas vertientes la comunicación es concebida como un proceso exterior a la acción cultural, una herramienta de gestión y administración de otros procesos a los que ella sirve y se subordina. En ellas, la comunicación suele ser entendida bien como “la lubricación de los circuitos y la ‘sensibilización de los públicos’, con el fin de acercar las obras a la gente o de ampliar el acceso de la gente a las obras”⁸⁶; bien como engranaje o dispositivo persuasorio que debe garantizar el dinamismo y la reproducción del mercado cultural.

3. Perspectiva de la producción sociosimbólica conjunta

La tradición elitista, así como la perspectiva administrativa se encuentran muy extendidas, tanto en el campo de la gestión cultural, así como en el campo de la comunicación. Sin embargo, en contraste con ellas, han emergido también otras posturas, otros modos de entender la relación entre el binomio comunicación/ cultura, que han orientado otras maneras de conceptualizar y desarrollar la acción cultural y comunicativa. En este sentido, identificamos al menos dos vertientes, fuertemente emparentadas entre sí, pero distinguibles en cuanto a sus particularidades, énfasis e implicaciones metodológicas y operativas. Se trata de las que hemos denominado como “perspectiva de la producción sociosimbólica conjunta” y “perspectiva participativo- transformadora”. Aunque por distintos derroteros y ubicándose en ámbitos de acción diferenciados, ambas vertientes confluyen en su interés por la revalorización del papel de los sujetos populares (individuales o colectivos) en los procesos culturales, en la crítica explícita de las relacio-

86 Jesús Martín - Barbero, “Comunicación en los procesos de gestión y cooperación cultural”, *Cuadernos de Patrimonio Cultural y Turismo*, México, 13, 2005, 165-176, 170.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

nes de poder que se estructuran en el ámbito de la cultura, así como en la exploración de alternativas en pro del empoderamiento y la transformación de dichas relaciones de dominación en el campo cultural.

La que denominamos en este texto como “perspectiva de la producción sociosimbólica conjunta” agrupa en realidad diversas corrientes que- desde fines de la década de los sesenta del pasado siglo- surgieron en el ámbito de los estudios culturales y la investigación de la comunicación masiva, como movimiento pendular o de reacción frente a las tendencias hegemónicas descritas previamente. Desde distintos enclaves- geográficos y conceptuales- estas corrientes comenzaron a poner en duda la omnipotencia de las instituciones creadoras y mediadoras (medios de comunicación, e instituciones culturales en general), para centrar su atención en el otro polo del proceso: los receptores (las audiencias, los públicos, los consumidores). Bajo el denominado paradigma de la recepción activa, ese otro polo (el receptor)- tomado en otras vertientes como punto de llegada de un proceso verticalista, difusivo o persuasivo- comenzaría a ser considerado como instancia decisiva en el proceso de construcción y negociación de sentidos. Aunque las formas de abordarlo han sido muchas, en este momento se originan conceptos o modelos nodales tales como los de comunidad de apropiación⁸⁷, lectura negociada⁸⁸ y mediación múltiple⁸⁹.

Como afirmara Jesús Martín - Barbero⁹⁰, estos “otros modelos de comunicación” comenzaron a “posibilitar otras formas de concebir y operar las políticas [culturales]”. Según apuntaba este autor: Lo que estos otros modelos tienen en común es el descubrimiento de la naturaleza negociada, transaccional, de toda comunicación, y

87 Hans Robert Jauss, Mitohy Bahti y Paul De Man, *Toward an aesthetic of reception*, Saint Paul, University of Minnesota Press, 1982.

88 Stuart Hall, David, Morley y Kuan Chen, *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*, Londres, Routledge, 1996.

89 Guillermo Orozco Gómez, *Recepción y mediaciones: casos de investigación en America Latina*, Bogotá, Norma, 2002.

90 Jesús Martín-Barbero, J. “Campo cultural y proyecto mediador”, *Diálogos de La Comu-*

Comunicación de la cultura

Trayectorias de un concepto esquivo

Janny Amaya Trujillo (Cuba) Rodrigo González Reyes (México)

la valoración de la experiencia y la competencia productiva de los receptores. Así, frente a una política cultural que ve en el público / receptor únicamente el punto de llegada de la actividad y el sentido que contiene la obra, y cuya opción no es otra que la de captar la mayor cantidad posible de la información que la obra aporta, se abre camino otra política que tiene como ejes la operación de apropiación, esto es, la activación de la competencia cultural de la gente.⁹¹

Tributaria y a la vez, en un viaje de ida y vuelta, importante contribuidora a la tradición de los estudios culturales, el papel más importante de esta vertiente en relación a la gestión cultural es, sin duda, el de vincular los conceptos de audiencia y recepción con los procesos de formación de públicos, aspecto que se asocia, ya a mediados y finales de la década de los 70 y de manera indisoluble, al escenario de la comunicación para el desarrollo y el cambio social⁹².

Es importante apuntar que esta relación se genera en paralelo con un movimiento en el campo de los estudios mediáticos de la recepción. En el horizonte de estos estudios el foco está puesto en entender las consecuencias del proceso de codificación / decodificación de los mensajes producidos y vehiculados desde los medios masivos (cultura de masas) por parte de los grandes públicos (sociedad de masas) y pasar de entender el funcionamiento de los medios al de las mediaciones⁹³. Mientras, en el ámbito de la comunicación para el desarrollo y el cambio social la atención se pone, si bien desde la recepción, en la "comunidad" o determinados segmentos no favorecidos de la sociedad, muchas de las veces proponiendo el uso de esos medios masivos (entonces todos insalvablemente también unidireccionales) en una

nicación, 26, Lima, 1990, 7 - 15, 11.

⁹¹ *Ibidem*

⁹² Karin, Wilkins, Tomas Tufte, Rafael Obregón (Eds.), *The handbook of development communication and social change*, Nueva York, Wiley Blackwell, 2014.

⁹³ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2003, 13.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

relación inversa, donde aquellos que generalmente juegan el papel de audiencia pasiva puedan tomar el lugar de productor - emisor para volverse parte de su propio proceso crítico de recepción. En ese punto, aunque técnicamente los medios son los mismos en tanto equipamiento tecnológico y todos sus demás supuestos materiales, se utilizan sus propiedades como dispositivos socioculturales en la tarea de producir, consumir y construir sentido con base en los propios códigos de esos segmentos. Es este momento la era dorada de las radios comunitarias⁹⁴, la radio y el periodismo popular⁹⁵.

Por su parte, desde los estudios mediáticos de recepción, existe un intento educomunicativo, particularmente desde las políticas públicas o los híbridos entre los intereses comerciales y la responsabilidad social⁹⁶ en convertir géneros y formatos mediáticos de gran popularidad e inserción demográfica en dispositivos que filtren a la vida cotidiana representaciones y reivindicaciones identitarias, oponiendo, tal como lo afirma Varela, “una revalorización de la capacidad de los sujetos populares para construir sentidos diferenciados a los propuestos por la cultura hegemónica”⁹⁷. Así, emblemáticos productos de comunicación popular y masiva tal como la telenovela se convierten, antes que en mercancías culturales, en vías de acceso a sistemas de representaciones y mecanismos populares de producción de sentido compartido⁹⁸, mientras que la televisión, en su doble acepción de tecnología e “institución”⁹⁹, se convierte en la objetivación de una forma

94 Ana María Peppino, *Radio educativa, popular y comunitaria en América Latina: origen, evolución y perspectivas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1999.

95 Mario Kaplún, *Producción de programas de radio: el guión, la realización*, Quito, CIESPAL, 1999.

96 Alejandro Garnica, “Las tele-visiones de un visionario: cómo Miguel Sabido contribuyó a la telenovela mexicana y al entretenimiento educativo”, Rubén Jara (Ed.), *Telenovelas en México: nuestras íntimas extrañas*, México, Delphi, 2011, 95 - 121.

97 Mirta Varela, *De las culturas populares a las comunidades interpretativas*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago, 1999.

98 Guillermo Orozco Gómez, *Recepción y mediaciones: casos de investigación en América Latina*, Bogotá, Norma, 2002.

99 Roger Silverstone, *Televisión y vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.

Comunicación de la cultura

Trayectorias de un concepto esquivo

Janny Amaya Trujillo (Cuba) Rodrigo González Reyes (México)

de cultura material que permite el ingreso a la vida cotidiana de ingentes cantidades de materiales simbólicos necesarios para la negociación colectiva y la puesta en circulación de orientadores prácticos de vida: materiales simbólicos indispensables en la era mediática para convertirse, como persona, en miembro de una cultura, de un grupo de iguales¹⁰⁰.

Desde estas perspectivas, la relación entre comunicación y cultura, resulta indisoluble y mutuamente constituyente: no es posible pensar la cultura por fuera o al margen de los procesos comunicativos, ni tampoco pensar la comunicación por fuera de las relaciones y del entramado cultural. Como lo ha expresado Jesús Martín Babero, la cultura se convierte en un asunto de comunicación, y la comunicación en un asunto de cultura. Esto supone tanto el ensanchamiento de la noción de cultura, "su descentramiento en relación con el mundo de la cultura erudita, especializada, y su reubicación en el ámbito de la vida cotidiana" así como su comprensión esencialmente en términos de apropiación¹⁰¹.

En consecuencia, la acción cultural y la acción comunicativa convergen en el trabajo de **mediación cultural**, esto es, en la labor de activación de competencias culturales, la creatividad, la apropiación, en la disolución de fronteras entre creadores/ emisores y consumidores/ receptores. Comunicar la cultura, desde esta perspectiva, consiste precisamente en detonar procesos encaminados a desafiar y subvertir esa ruptura históricamente instituida entre los ámbitos de la producción/ creación y el consumo/ recepción. Se trata, en suma, de potenciar no sólo el acceso, sino la participación efectiva de las mayorías en la cultura y de "acrecentar el número de productores, más que de consumidores culturales"¹⁰².

100 Roger Silverstone y Erick Hirsch, *Los efectos de la nueva comunicación: el consumo de la moderna tecnología en el hogar y en la familia*, Barcelona, Bosch, 1996.

101 Jesús Martín - Babero, "Los oficios del comunicador", *Signo y Pensamiento*, Bogotá, 2011, 23 (59), 18-40, 32.

102 *Ibid.* p. 39.

4. Perspectiva participativo- transformadora

Una cuarta tendencia, que denominamos participativo- transformadora, toma como marco de referencia fundamental a un amplio haz de prácticas y experiencias desarrolladas a nivel comunitario, tanto en el ámbito de la gestión cultural, como en el de la comunicación popular y alternativa, y la ya mencionada comunicación para el desarrollo y el cambio social. Nótese que en este caso- a diferencia de las vertientes anteriormente descritas- referimos como matriz fundamental no a un conjunto de supuestos teóricos o conceptuales abstractos, sino, en principio, a unos ciertos modos de hacer: la praxis, entendida como reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo ocupa en este caso un lugar central. Es a partir del ámbito de la práctica, desde el ensayo y la intervención con vías a la transformación o modificación de problemáticas en comunidades concretas, que se configura tanto la postura teórico- conceptual como el posicionamiento ético que caracteriza esta vertiente.

Este tipo de prácticas estuvo asociado, en gran medida, a procesos de alfabetización y educación popular, así como a la promoción y la animación sociocultural que emergieron en diversos puntos de la geografía latinoamericana desde la década de los sesenta y setenta del pasado siglo¹⁰³. En ellas confluye la acción de gestores culturales, educadores y comunicadores populares y, por lo tanto, son difícilmente demarcables o atribuibles a uno u otro campo. Tienen en común su anclaje comunitario, su orientación hacia la transformación social a través de procesos participativos y autogestivos.

En el ámbito de la gestión cultural, esta vertiente se inscribe en lo que Chavarría y Sepúlveda¹⁰⁴ denominan “gestión cultural centrada

103 José Luis Mariscal, “Política cultural y modelos de gestión cultural”, José Luis Mariscal, (Comp.), *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2007, 19 - 39.

104 Rafael Chavarría y Manuel Sepúlveda, “Aproximación crítica al concepto de gestión

Comunicación de la cultura

Trayectorias de un concepto esquivo

Janny Amaya Trujillo (Cuba) Rodrigo González Reyes (México)

en el territorio”, una tendencia que “registra antecedentes previos a la formalización de la gestión cultural” y que se caracteriza por “su centralidad territorial y local, sus fines sociales y de vocación comunitaria, sus prácticas de autogestión y planificación participativa, sus raíces en las múltiples maneras de asociatividad propias del mundo popular”¹⁰⁵.

En el ámbito específico de la comunicación popular y alternativa, autores como Paulo Freire (1921- 1997), Luis Ramiro Beltrán (1930- 2015) y Mario Kaplún (1923-1998), entre otros, contribuyeron, de manera significativa, a la sistematización de este tipo experiencias comunitarias y de desarrollo endógeno, y con ello, a la emergencia del denominado paradigma participativo; desde esta perspectiva, surgida como reacción a los programas desarrollistas y difusionistas importados al continente, se cuestiona fuertemente la perspectiva extensionista. Por ejemplo, en su artículo ¿Extensión o comunicación?, publicado en 1969, Paulo Freire plantea una oposición fundamental entre los conceptos de *extensión* y *comunicación*. Según Freire, se trata de conceptos opuestos, pues “a su juicio, el primero es ‘invasor’ mientras que el segundo fomenta la concientización”¹⁰⁶. La comunicación será entendida, fundamentalmente, en términos de diálogo problematizador, de relación comunitaria, recíproca y participativa. Freire apuesta por recuperar el sentido etimológico de la palabra, del latín *communis*: poner en común algo con otro. El diálogo- afirma Freire- “es una relación horizontal de A con B. Nace de una matriz crítica y genera criticidad”¹⁰⁷.

Se trata- en palabras de Luis Ramiro Beltrán- de un “proceso de interacción social democrática basada en el intercambio de signos, por el

cultural en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, 1970-1973”, Janny Amaya, María Isabel Mercado y José Paz (Coords.), *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Teorías y contextos*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2016, 57 - 72.

105 *Ibid.* p.65.

106 Heinz Gerhardt, “Paulo Freire”, *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*, XXIII (3-4), 1993, 463-484, 7.

107 Mario Kaplún, *Producción de programas de radio: el guion, la realización*, Quito, CIESPAL, 1999, 54.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

cual los seres humanos comparten voluntariamente experiencias bajo condiciones libres e igualitarias de acceso, diálogo y participación”¹⁰⁸ y uno donde, como bien afirma la célebre frase de atribuida a Freire, “nadie educa a nadie sino que todos nos educamos en la comunicación”. Por lo tanto, se distingue por su énfasis en la transformación social, tanto al nivel de sus contenidos como al nivel de sus estructuras organizativas, participativas y democráticas. Se trata, además, de una concepción de la comunicación que toma como base un posicionamiento ético “de la identidad y de la afirmación de valores; amplifica las voces ocultas o negadas y busca potenciar su presencia en la esfera pública”¹⁰⁹

Perspectiva	Concepción del proceso de comunicación	Concepción de la relación productores/ receptores	Concepción de la “Comunicación de la cultura”	Objetivo o finalidad de la “Comunicación de la cultura”
Elitista/ extensio- nista	Instrumental Exterior a la acción cultural	Asimétrica, vertical, autoritaria/ paterna- lista Basada en principios de jerarquización y especialización	Transmisión, difusión, propagación	Extensión
Adminis- trativo/ persuasiva		Asimétrica, vertical, económico/utilitarista Basada en lógicas económicas Consumidor/ recep- tor como cliente/ target	Persuasión	Reproducción económica, activación del mercado cultural

¹⁰⁸ *Ibid.* p.58.

¹⁰⁹ Alfonso Gumucio Dragón, “El cuarto mosquetero: La comunicación para el cambio social. Investigación y desarrollo”, *Revista del Centro de Investigaciones en Desarrollo Humano*, 12 (1), 2004, 1-22, 2.

Comunicación de la cultura

Trayectorias de un concepto esquivo

Janny Amaya Trujillo (Cuba) Rodrigo González Reyes (México)

Producción sociosimbólica conjunta	Constitutiva de la acción cultural	Asimetría históricamente instituida que debe ser subvertida, transformada.	Mediación	Reconocimiento y activación de competencias culturales
Participativa/ transformadora		Simétrica Horizontal, Recíproca Basada en lógicas y estructuras participativas y democráticas	Diálogo Interacción social democrática	Empoderamiento Concientización Transformación social

Perspectivas y vertientes en la comunicación de la cultura.

Fuente: elaboración de los autores

A modo de conclusiones. Hacia una (re)apropiación crítica del concepto de comunicación de la cultura

En 1959 el pionero investigador norteamericano de la comunicación de masas, Bernard Berelson, afirmó con un carácter de inapelable que la comunicación como campo de investigación había muerto¹¹⁰. El luctuoso anuncio, en gran parte, respondía a un acuerdo histórico en ese campo según el cual los efectos de los medios sobre los receptores eran casi nulos, dejando sin interés el estudio de algo, entonces, sin aplicación. Con todo, la década de los setenta acumuló una gran cantidad de evidencia empírica en torno a los mecanismos humanos y no humanos de comunicación donde los medios eran lo menos importante, pero también incluso comprobando que los efectos no pueden ser vistos de inmediato pues su poder radica en que son acumulativos a largo plazo. Con este nuevo giro acabó por constatarse

110 Bernard Berelson, "The state of communication research", John Durham Peters & Peter Simonson (Eds.), *Mass communication and American social thought: key texts*, Maryland, Rowman & Littlefield, 2004, 440 - 445.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

que la idea de comunicación era mucho más amplia de lo que en un principio se había dado por sentado y que, en términos prácticos, el estudio de esos mecanismos dependía intrínsecamente de la definición de sus implicaciones.

Retomamos aquí esta anécdota porque puede ser ilustrativa de cómo el abandono de ciertas certezas o presupuestos incorporados puede conducir no necesariamente a la clausura (de un concepto, o incluso, un campo de investigación), sino al reconocimiento y a la visibilización de otros modos posibles de conceptualizar, investigar u operar fenómenos o procesos similares. En el caso del concepto que nos ocupa, el matrimonio entre comunicación y cultura, objetivado en el enlace “comunicación de la cultura”, parece no sólo útil sino también inevitable.

Sin embargo, es importante concebir la “comunicación de la cultura”, no como un modo concreto o una metodología específica para la puesta en marcha de mecanismos y procesos de comunicación en la gestión de proyectos culturales, sino como una dimensión que opera (implícita o explícitamente) en ellos y que, por lo tanto, debe ser definida y acotada a partir de la explicación de su uso.

Es decir, de otro modo, que en toda acción cultural subyace o se asume un cierto modo de “comunicar la cultura”, una cierta manera de pensar las prácticas y procesos de comunicación. De este modo, más que un concepto unívoco, la “comunicación de la cultura” puede considerarse una etiqueta polisémica que engloba a un catálogo diverso de enfoques o prácticas basadas en modelos de comunicación diferentes y, en muchos casos, contrapuestos.

Visto así, incluso términos aceptados y de amplia circulación, como los de “difusión de la cultura” o “comunicación cultural”- que mencionábamos al inicio de este texto- se construyen y fundamentan en una determinada perspectiva o comprensión de la “comunicación de la cultura”. Por lo tanto, más que abogar por una definición cerrada de este concepto, lo que resulta imprescindible, a nuestro juicio, es reco-

Comunicación de la cultura

Trayectorias de un concepto esquivo

Janny Amaya Trujillo (Cuba) Rodrigo González Reyes (México)

nocer y hacer explícitos los presupuestos desde los cuáles se parte en su utilización como concepto orientador o categoría instrumental, y sopesar críticamente sus implicaciones teóricas o empíricas.

Bibliografía

Baume, William y Towse Harris, Towse, *Baumol's cost disease: the arts and other victims*, Nueva York, Edward Elgar, 1997.

Benjamin, Walter, *The work of art in the age of mechanical reproduction*, Nueva York, Prism Key Press, 2010.

Berelson, Bernard, "The state of communication research", John Durham Peters & Peter Simonson (Eds.), *Mass communication and American social thought: key texts*, Maryland, Rowman & Littlefield, 2004, 440 - 445.

Bourdieu, Pierre, *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, Nueva York, Routledge, 1986.

Busquet i Duran, Jordi, *Lo sublime y lo vulgar: la cultura de masas o la pervivencia de un mito*, Barcelona, UOC Press, 2008.

Coelho, Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, Guadalajara, Iteso, 2000.

Chavarría, Rafael y Sepúlveda, Manuel, "Aproximación crítica al concepto de gestión cultural en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, 1970-1973", Janny Amaya, María Isabel Mercado y José Paz (Coords.), *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Teorías y contextos*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2016, 57 - 72.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Madrid, Debolsillo, 2004.

Fuentes, Raúl, "Comunicación, cultura, sociedad: fundamentos conceptuales de la postdisciplinariedad", *Tra(m)pas de La Comunicación Y La Cultura*, 1, La Plata, 2002, 12-28.

Comunicación de la cultura

Trayectorias de un concepto esquivo

Janny Amaya Trujillo (Cuba) Rodrigo González Reyes (México)

García Canclini, Néstor, "Los estudios culturales: una agenda de fin de siglo", José Manuel Valezuela Arce (Ed.), *Los estudios culturales en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Garnica, Alejandro, "Las tele-visiones de un visionario: cómo Miguel Sabido contribuyó a la telenovela mexicana y al entretenimiento educativo", Rubén Jara (Ed.), *Telenovelas en México: nuestras íntimas extrañas*, México, Delphi, 2011, 95 - 121.

Girard, Augustin, "Las industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural?", UNESCO (Ed.), *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*, México, UNESCO, 1981, 25 - 45.

Gerhardt, Hainz, "Paulo Freire", *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*, XXIII (3-4), 1993, 463-484.

Gumucio Dragón, Alfonso, "El cuarto mosquetero: La comunicación para el cambio social. Investigación y desarrollo", *Revista del Centro de Investigaciones en Desarrollo Humano*, 12 (1), 2004, 1-22.

Hall, Stuart, Morley David y Chen, Kuan, *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*, Londres, Routledge, 1996.

Jauss, Hans Robert, Timothy Bahti y De Man, Paul, *Toward an aesthetic of reception*, Saint Paul, University of Minnesota Press, 1982.

Kaplún, Mario, *Producción de programas de radio: el guion, la realización*, Quito, CIESPAL, 1999.

Macdonald, Dwight, *Masscult and midcult: essays against the american grain*, Nueva York, New York Review Books, 2011.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Mariscal, José Luis, "Política cultural y modelos de gestión cultural", José Luis Mariscal, (Comp.), *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2007, 19 - 39.

Martín-Barbero, Jesús. "Campo cultural y proyecto mediador", *Diálogos de La Comunicación*, 26, Lima, 1990, 7 - 15.

Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2003.

—., "Comunicación en los procesos de gestión y cooperación cultural", *Cuadernos de Patrimonio Cultura y Turismo*, México, 13, 2005, 165-176.

Martín - Barbero, Jesús, "Los oficios del comunicador", *Signo y Pensamiento*, Bogotá, 2011, 23 (59), 18-40.

Orozco Gómez, Guillermo, *Recepción y mediaciones: casos de investigación en América Latina*, Bogotá, Norma, 2002.

Ortega y Gasset, José, *The dehumanization of art and other essays on art, culture, and literature*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1968.

Peppino, Ana María, *Radio educativa, popular y comunitaria en América Latina: origen, evolución y perspectivas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1999.

Reynoso, Carlos, *Apogeo y decadencia de los estudios culturales: una visión antropológica*, Madrid, Gedisa, 2000.

Rivadeneira, Raúl, "Comunicación y cultura", *Ideas y Pensamientos*, 2, La paz, 1997.

Sherman, Daniel y Irit, Rogoff, *Museum culture: histories, discourses, spectacles*, Saint Paul, University of Minnesota Press, 1994.

Silverstone, Roger, *Televisión y vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.

Comunicación de la cultura

Trayectorias de un concepto esquivo

Janny Amaya Trujillo (Cuba) Rodrigo González Reyes (México)

Silverstone, Roger y Hirsch, Erick, *Los efectos de la nueva comunicación: el consumo de la moderna tecnología en el hogar y en la familia*, Barcelona, Bosch, 1996.

UNESCO, Thesaurus: Difusión de la cultura.

<http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/page/concept6968>

Varela, Mirta, *De las culturas populares a las comunidades interpretativas*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago, 1999.

Wilkins, Karin; Tufte, Tomas y Obregón, Rafael (Eds.), *The handbook of development communication and social change*, Nueva York, Wiley Blackwell, 2014.



SABERES Y CONOCIMIENTOS

Aproximaciones desde la gestión cultural en América Latina

Manuel Sepúlveda Contreras^{111*}

Saberes y conocimientos, algunas distinciones necesarias.

Si bien pueden parecer términos intercambiables, conocimiento y saber mantienen ciertas distinciones que es necesario explicitar para revisar de qué modo concurren a la formación de la gestión cultural como nuevo campo de acción profesional y de sus agentes.

La distinción entre conocer y saber es una particularidad del castellano, que también permanece en el francés, alemán y el latín, no así en el inglés. Luis Villoro¹¹² sostiene que, en un sentido general, conocimiento es un término que puede designar “cualquier forma de captar la existencia y la verdad de algo”, siendo saber y conocer dos de sus formas principales. Aunque diferentes, conocer y saber presentan ciertos rasgos comunes. De hecho, en el lenguaje cotidiano conocimiento designa “una *actividad* o un *estado* de un sujeto”: conocer, saber, pueden entenderse como el proceso activo por medio del cual se capta la realidad o como el resultado de esa actividad, es decir, como disposición que subsiste en el sujeto en tanto estado de este. El “saber hacer” no constituye una forma de conocimiento en sentido estricto, pues no involucra actividad que permita captar la realidad ni una disposición que subsista en el sujeto y lo determine.¹¹³

111 * Chileno. Doctor en procesos sociales y políticos de América Latina. Profesor Adjunto de la Universidad de Santiago de Chile. ORCID: 0002-3463-7320. mansepu@gmail.com

112 Luis Villoro, *Crear, saber, conocer*. México, Siglo XXI Editores, 2002, p. 207.

113 Villoro, op. cit., 217.

Sin pretender profundizar en las complejidades teóricas, epistemológicas y metodológicas que involucran los conceptos epistémicos de conocimiento, conocer y saber -lo cual escapa a nuestras posibilidades-, interesa destacar algunas de sus particularidades y relaciones necesarias para abordar su uso en la práctica y la investigación de la gestión cultural.

En una primera aproximación, el saber se justifica en razones objetivas, compartidas por “una comunidad epistémica”, por lo cual es un tipo de conocimiento transferible e impersonal. A diferencia del anterior, el conocer se justifica en la experiencia personal o, más precisamente, en un complejo de experiencias personales respecto de un objeto, factibles de ser integradas en una unidad. Es por lo que todo “conocimiento tiene algo de saber comunitario y algo de conocimiento personal”¹¹⁴. Tanto el saber como el conocimiento personal son formas diferentes de encadenamiento del conocimiento a la realidad, y según predomine uno u otro, se decantan la ciencia y la sabiduría. En este sentido, mientras más aplicada y menos teórica es una ciencia mayor relevancia cobra el conocer. De esto no se desprende que el conocimiento personal sea el único fundamento del saber. En realidad, la mayoría de los saberes tienen por base un conocimiento compartido, tanto propio como ajeno que componen “una compleja red, en la que cada saber remite a conocimientos personales y a otros saberes, y cada conocimiento personal a su vez, a otros saberes y conocimientos”¹¹⁵. Si la experiencia es fundamento -aunque no exclusivo- del conocimiento, se nos plantea una estrecha relación entre conocimiento y práctica, entendida esta última, en un sentido más estricto, como actividad transformadora.

Por su parte, Michel Foucault entiende a la episteme y al dispositivo como prácticas. La primera, en tanto prácticas discursivas que engloban saber teórico y saber práctico, permiten describir “las relaciones que han existido en determinada época entre los diferentes

¹¹⁴ Villoro, op. cit., 222.

¹¹⁵ Villoro, op. cit., 216.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

dominios de saber, la homogeneidad en el modo de formación de los discursos¹¹⁶. El dispositivo, por su parte, emerge ante la necesidad de integrar las prácticas no discursivas (las relaciones de poder, como “condiciones de posibilidad de la formación de los saberes”) con las prácticas discursivas¹¹⁷. El dispositivo puede ser entendido como un conjunto de prácticas, saberes, instituciones y arreglos instruccionales que concurren a la gestión, gobierno, control y orientación de las formas de actuar, pensar y comportarse de los individuos¹¹⁸.

Saberes y conocimientos en el camino de la gestión cultural: de la construcción de una cultura nacional a la lucha de clases

La gestión cultural es un campo profesional relativamente joven, cuyo origen coincide con transformaciones de envergadura a nivel global y en los diversos órdenes de la vida social e individual. Lejos de surgir en forma espontánea en el campo de la cultura, la gestión cultural hunde sus raíces en los proyectos de conformación de los Estados en América Latina de principios del siglo XX con su búsqueda y construcción de una identidad regional y nacional¹¹⁹. Como advierte Eduardo Devés¹²⁰, la problemática que marca el pensamiento latinoamericano

116 Eduardo Castro, *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires, Prometeo-Universidad Nacional de Quilmes, 2004, p. 111.

117 Castro, op. cit., p. 272.

118 Rafael Chavarría y Manuel Sepúlveda, “Aproximación crítica al concepto de Gestión cultural en Chile, Gobierno de la Unidad Popular 1970-1973”, en Janny Amaya Trujillo, José Paz Rivas López y María Isabel Mercado Archilla (coords.), *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Teorías y contextos* (Tomo 1). Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2016, págs. 62-63

119 Eduardo Nivón Bolán y Delia Sánchez Bonilla, “La gestión cultural en América Latina”, en Janny Amaya Trujillo, José Paz Rivas López y María Isabel Mercado Archilla (coords.), *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Teorías y contextos* (Tomo 1). Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2016.

120 Eduardo Devés, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la reivindicación de identidad, Tomo II “Desde la CEPAL al Neoliberalismo”*. Buenos Aires, Biblos-Dibam, 2003.

desde comienzos del siglo XIX ha girado en torno a lo identitario y lo modernizador. Su devenir se ha organizado en ciclos alternados, en los cuales al predominar uno de ellos el otro se ha desdibujado, sin por ello desaparecer. En este sentido, las primeras experiencias de gestión y administración de la cultura se desarrollaron al calor del devenir de los arreglos institucionales y formas de intervención del Estado en la cultura en que se expresó cada ciclo a lo largo del siglo XX. El ímpetu modernizador de los años veinte y treinta del siglo XX, que se expresa con especial fuerza en México y el Cono Sur del continente, desplegó en el campo de la cultura un proceso de complejización y diferenciación que decantó en una división y profesionalización del trabajo cultural¹²¹. Nacen nuevas funciones, tareas y agentes al interior de los circuitos culturales.

En el período de consolidación de los modernos Estados latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, se verifica la emergencia de modelos de gestión cultural que comparten la premisa de la promoción y difusión cultural, pero con matices diferentes según el papel que se le asigna al Estado en la iniciativa de promoción y la ideología que orienta su accionar. En este contexto, Nivón y Sánchez¹²² identifican tres modelos de gestión, diferenciables a partir de los saberes y conocimientos personales de sus promotores: el de José Vasconcelos en México, el de Luis Emilio Recabarren en Chile y el del Grupo de los Cinco en Brasil. En este artículo nos detendremos en el análisis de los dos primeros. José Vasconcelos (1882-1959) fue miembro destacado del Ateneo de la Juventud Mexicana, donde se forma intelectualmente al calor de la crítica del positivismo del porfiriato, no desde un racionalismo crítico sino desde una perspectiva que reivindica el espíritu y la sensibilidad creadora¹²³. En su rechazo al determinismo biológico del racismo,

121 Joaquín Brunner, Alicia Barrios y Carlos Catalán, *Chile: transformaciones culturales y modernidad*. Santiago, FLACSO, 1989.

122 Nivón y Sánchez, op. cit.

123 Andrés Donoso Romo. "Una mirada al pensamiento de José Vasconcelos sobre Educación y Nación". *Utopía y Praxis Latinoamericana* [en línea] 2010, 15 (Enero-Marzo): [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2018] Disponible en: <<http://www.revele.com.veywww>>

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

afirma la realidad ineludible del mestizaje y la emergencia de una raza cósmica a través de la cual habla el espíritu del mundo. Reivindica a iberoamérica como el lugar que da origen y contiene a esta quinta raza, depositaria “de la primera cultura verdaderamente universal, verdaderamente cósmica”¹²⁴. En *La raza cósmica* de Vasconcelos, Morales¹²⁵ percibe seis discursos que corresponden a diferentes imaginarios y procesos históricos¹²⁶: el histórico, cruzado por las cuyunturas de lo global (la crisis civilizatoria de occidente tras la Gran Guerra) y lo nacional (el inicio de la fase institucional de la Revolución mexicana) ; el ideológico-científico, “dominado por las ideas del positivismo en torno a la superioridad de “la raza anglosajona”, con el cual discute; el ideológico-político, interferido por los discursos nacionalista, el continentalista norteamericano y el continentalista latinoamericano.

Es en el contexto de la Revolución que Vasconcelos logra “traducir sus ideas personales como principios de acción colectiva de una nación”¹²⁷. Participa activamente de la fase institucional de la Revolución mexicana, primero como Rector de la Universidad Nacional de México y luego en su función de Secretario de Educación Pública, desde donde desarrolla un ambicioso proyecto de promoción cultural como “gran espacio de consolidación del Estado de los años veinte”¹²⁸. La promoción del arte y la cultura, la “cruzada de educación pública”, la edición y difusión masiva de libros, su Plan de Misiones Federales de Educación, fueron iniciativas para la creación de una cultura nacional y expresión de los discursos que cruzan el contexto ideológico de Vasconcelos y su generación: la reivindicación de la

redalyc.org/articulo.oa?id=27915699006> ISSN1315-5216

124 Vasconcelos citado en Donoso, op. cit.

125 Miguel Enrique Morales, “Notas en torno a la enunciación de José Vasconcelos en *La raza cósmica*”. *Revista chilena de literatura*, (93), 2016, págs. 167-192. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952016000200008>

126 Miguel Enrique Morales analiza en profundidad los discursos presentes en *La raza cósmica* a partir de tres circuitos de interlocución: el histórico, el ideológico-científico y el ideológico-político.

127 Morales, op. cit.

128 Nivón y Sánchez, op. cit.

Saberes y Conocimientos

Aproximaciones desde la gestión cultural en América Latina

Manuel Sepúlveda Contreras (Chile)

condición de Latinoamérica y del ser latinoamericano en oposición al discurso ideológico de la superioridad étnica y cultural de la raza anglosajona; la cruzada educadora y de difusión del arte y la cultura como reacción contra el positivismo que orientó y justificó las políticas del país en el período previo; la idea del mestizaje como cualidad no sólo de México sino de Latinoamérica, como punta de lanza de su discurso contra el expansionismo económico, político y cultural de Estados Unidos¹²⁹.

En el caso de Chile, Luis Emilio Recabarren (1876-1924) es interpretado como un promotor cultural -y, desde la tesis de los autores, como gestor cultural- ubicado en una posición diferente a la de José Vasconcelos, tanto del punto de vista político -ideológico y teórico-, como del espacio de enunciación de su discurso y de ejercicio de su práctica de promoción (Nivón y Sánchez, 2016). En efecto, Recabarren plasma en su actividad política toda una cosmovisión (saberes y conocimientos personales) respecto del capitalismo y del papel de la clase obrera en su lucha por una sociedad de nuevo tipo. Tipógrafo de profesión, milita desde 1894 en el Partido Demócrata y participa en 1912 de la fundación del Partido Obrero Socialista, el cual se constituye en 1922 en el Partido Comunista de Chile. Es en el contexto histórico de consolidación del capitalismo chileno, de ingreso en la escena política y social de la moderna clase obrera y los primeros movimientos sociales, y de la respuesta represiva del Estado Oligárquico ante sus demandas, que Recabarren desarrolla su actividad política y cultural. Concibe a la cultura como ámbito de lucha política, arena de confrontación y conformación de la conciencia de clase, de denuncia de las condiciones de vida y explotación de las clases subalternas y escuela de formación de los trabajadores.

En su labor como periodista, además de escribir numerosos artículos en la prensa obrera tanto chilena como argentina, funda y dirige en 1903 el periódico *El Trabajo*, órgano de la Mancomunal de Tocopilla, la cual preside. En 1906 participa en la fundación y administración de

¹²⁹ Morales, op. cit.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

La Vanguardia de Antafogasta y del periódico *La Reforma* en Santiago. Participa de la fundación de *El Grito* de Iquique en 1911, del cual fue director y redactor. Un año después, en la misma ciudad, participa de la fundación de *El Despertar de los Trabajadores* y de *El Bonete*. En 1916 participa en Valparaíso de la creación del semanario *El Socialista* en 1916. Al año siguiente, participa de la fundación del periódico *La Internacional* de Buenos Aires. Radicado en Antofagasta en 1918, participa de la fundación del periódico *El Socialista*, donde desempeña las labores de administrador, redactor y encargado de la imprenta. Como promotor de la organización y acción sindical, ocupa diversos cargos en la Federación Obrera de Chile, asumiendo en agosto de 1921 la dirección y administración del periódico *La Federación Obrera* de Santiago, ciudad en la que también participa, en 1924, de la fundación del periódico *La Justicia*. Al mismo tiempo que contribuye a la fundación de periódicos y a la organización sindical, dicta conferencias a lo largo de todo Chile (Cruzat y Devés, 2015).

Sus actividades en la organización política y sindical del movimiento obrero chileno, se complementan con su rol en el campo del arte, como promotor y organizador del teatro obrero, concebido como herramienta de concientización y organización de los trabajadores. En un breve análisis sobre el sustrato político ideológico del teatro impulsado por Luis Emilio Recabarren, Iván Vera-Pinto Soto (2014), destaca su labor como gestor cultural, con la organización entre 1911 y 1914 del "Conjunto infantil *Arte y Libertad*", a cargo de Mariano Rivas; el Círculo *Arte y Revolución*", dirigido por Jenaro Latorre; la estudiantina *"Germinal"* y el *Coro Obrero*". A ello se suma su labor como autor, con la obra *"Desdicha Obrera"*, estrenada en 1921 en el local de Arte y Revolución y las obras *"Redimida"* y *"Yo pensaba que era libre"*. Las iniciativas de organización y promoción de la cultura obrera, son inseparables en Recabarren de su cosmovisión, de sus marcos de interpretación -propios de la época- del sistema capitalista, del papel de la clase obrera en la construcción de una nueva sociedad y del lugar de la cultura en la lucha política. Tal como lo conceptualizara más adelante Antonio Gramsci en su teoría de la hegemonía, Recabarren visualiza la necesidad de una profunda

reforma intelectual y moral de las masas obreras de principio del siglo XX en su lucha por el socialismo: la cultura no es solo la forma en que se expresa la conciencia de clases sino, también, el medio para combatir las lacras que el capitalismo deja en la vida de las masas. Al igual que en José Vasconcelos, las actividades de promoción cultural de Recabarren sólo son inteligibles a partir de los saberes y conocimientos personales -cimentados en su experiencia política y sindical- que le dan sentido.

Bernardo Subercaseux (2011: 100) propone el concepto de “escenificación del tiempo histórico” para la interpretación de la cultura y sus procesos de institucionalización como un campo en disputa que se ve tensionado por las coexistencia de dos paradigmas centrales: el de *democratización cultural*, consustancial a un proyecto de extensión cultural, en el que “subyace la idea un capital cultural único, con una lógica que a la postre conlleva a la homogeneidad y al uniculturalismo”, facilitador del acceso de las mayorías a los bienes artísticos y culturales, con eje en el poder central como generador y gestor de los asuntos culturales; y el de *democracia cultural*, vinculado a una concepción de cultura que asigna a los grupos o sectores sociales una participación plena en la vida cultural, ya “no sólo como receptores sino también como emisores o actores de la misma”, en el que se reconoce la existencia de una pluralidad de culturas y subculturas que deben ser valoradas y estimuladas por la acción del Estado. Con los matices que la definición propone, las iniciativas de promoción cultural impulsadas por José Vasconcelos y Luis Emilio Recabarren pueden ser interpretadas como insertas en el paradigma de democratización cultural para el primero y en el de democracia cultural para el segundo. En consecuencia, las diferentes experiencias de promoción cultural estimularon a lo largo del siglo XX la “progresiva introducción de nuevas tareas y agentes vinculados a la cada vez más compleja organización de los procesos de distribución, difusión y consumo de bienes simbólicos, y de mediación entre los productores culturales, sus obras y públicos cada vez más diversificados” (Chavarría y Sepúlveda, 2016), cimentando caminos de arribo diversos al nuevo campo de la gestión cultural que se desarrollará en la última década del siglo pasado.

Las experiencias de intervención y gestión cultural en la nueva racionalidad capitalista

De acuerdo a lo desarrollado en el apartado precedente, podemos afirmar que los gestores culturales, en tanto agentes especializados “en el diseño, ejecución y evaluación de la acción cultural” (Mariscal, 2011), han variado en cuanto a sus funciones, competencias y ámbitos de desarrollo de acuerdo al contexto histórico en que les ha tocado actuar, como así también en relación a las diversas formas que adoptó la intervención del Estado en el campo de la cultura en los diversos países de América Latina. Saberes y conocimientos diversos han concurrido a la formación de los gestores culturales a lo largo del siglo XX en la región: algunos de ellos compartidos por el espíritu de época en que se inscribieron (la afirmación de una identidad regional distintiva; las estrategias de desarrollo industrial propio e independiente; los procesos de activación política de los sectores populares en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial; las luchas de liberación nacional; los regímenes dictatoriales que se expanden a partir de los años sesenta, sólo por mencionar algunos); otros, situados en los arreglos institucionales propios de cada país, sus proyectos y conflictos.

Se coincide en señalar tanto que la gestión cultural no nace con su formación profesional por la academia, como que es a lo largo de los años ochenta que se verifican actividades de capacitación más metódicas y persistentes, tendientes a formar un capital humano capaz de planificar, organizar y coordinar actividades culturales (Mariscal, 2011). Con los años, estas iniciativas de capacitación fueron sistematizadas por la academia, dando lugar a una amplia oferta de posgrados dirigidos a la formación de gestores culturales. Se puede sostener que son los años ‘80 el momento de inflexión que marca la transición de un conjunto de conocimientos y prácticas acumuladas en experiencias de intervención y promoción cultural diferentes, a saberes y conocimientos especializados, formalizados en -y por- la academia (Chavarría y Sepúlveda, 2016). Ciertamente es que este proceso de transición y emergencia

Saberes y Conocimientos

Aproximaciones desde la gestión cultural en América Latina

Manuel Sepúlveda Contreras (Chile)

de nuevos agentes culturales especializados en la actividad cultural, se da en un contexto muy particular en nuestro continente. Momento de auge de un nuevo ciclo modernizador, pero, esta vez, de nuevo cuño.

En la década de los ochenta, América Latina fue escenario de una crisis económica y financiera que se extendió desde México al Cono Sur, producto del endeudamiento externo con los organismos financieros internacionales imposible de pagar. Esta década en América Latina suele ser conocida como la “década perdida”: perdida desde el punto de vista del crecimiento regional; perdida, por los recursos generados en nuestras tierras que se transfirieron en forma masiva al resto del mundo, fundamentalmente a las economías centrales; perdida, por el enorme retroceso en las mejoras en la vida social acaecidas en los años anteriores, resultado del sobreajuste que condujo a millones de habitantes de la región a situaciones de pobreza estructural y extrema miseria.

En forma conexas a la crisis económica y financiera que vivió la región, dos procesos se desarrollan en los años ochenta que guardan relación con las diversas vías, saberes y conocimientos que confluyeron para dar origen a la gestión cultural formal en América Latina.

La década de los ochenta fue un período marcado por el fin de lo que Guillermo O’Donnell (2009) denominó estados burocrático-autoritarios, un amplio abanico de regímenes cívico-militares y dictatoriales que asolaron desde mediados de la década de los sesenta a gran parte de los países de la región. En agosto de 1979, Jaime Roldós Aguilera lidera el proceso de transición a la democracia en Ecuador, poniendo fin a casi una década de regímenes dictatoriales. En 1980 Perú finaliza su proceso de transición del poder con la elección de Fernando Belaúnde Terry. A él le siguen Argentina en 1983, Uruguay y Brasil en 1985, para finalizar con Chile en 1990. En julio de 1979, en Centroamérica, la Revolución Sandinista pone fin a la dinastía de los Somoza que asoló a Nicaragua por más de cuatro décadas.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Lo que señalan Nivón y Sánchez (2016) para el caso de España y Portugal, es extensible para nuestra región: los procesos de democratización que vive la región en la década de los ochenta, fue el contexto de nacimiento de la gestión cultural en tanto actividad profesional. Si bien, estos nuevos regímenes democráticos se destacan por su carácter restringido o limitado, constituyen ámbitos idóneos para el desarrollo de un nuevo tipo de agente cultural capaz de intervenir en la ejecución de las políticas culturales. Este nuevo agente cultural, que comparte antecedentes con los promotores culturales de gran parte del siglo XX, ya no se desarrolla vinculado solamente al ámbito de instituciones estatales o paraestatales -como las universidades- o de la sociedad civil, sino, también, en relación a lo que se dio en llamar el espacio público-privado o espacio público-no estatal, espacio difuso y ambiguo generado por la progresiva desvinculación de lo público de lo estatal, constructo ideológico del neoliberalismo que integraba la crítica al modelo burocrático weberiano anterior, con la celebración de una nueva relación entre Estado y mercado, donde la iniciativa se desplaza al ámbito privado.

Es justamente, también en la década de los ochenta y en íntima relación con la crisis de la deuda de esos años, que se extiende por la región un nuevo modelo de desarrollo que replantea en forma rigurosa la antigua relación entre Estado, sociedad y mercado: derechos colectivos conquistados luego de décadas de luchas sociales, como los de salud, educación, bienestar social y previsión social, que constituían dominios “excluidos de la apropiación privada según los criterios de la rentabilidad mercantil”, fueron privatizados y convertidos en derechos de propiedad sobre mercancías (Sepúlveda, 2016). En este contexto, el ámbito de la cultura no es ajeno a las transformaciones ocurridas en la economía y la sociedad: de modo similar a lo sucedido con la conversión de los derechos de propiedad sobre lo común en derechos de propiedad sobre mercancías, la centralidad del mercado en la regulación de la vida social comportó cambios en la relación entre Estado y cultura, con el desentendimiento progresivo, en cuanto a recursos y subvenciones, del primero respecto del segundo. Esta desatención no

Saberes y Conocimientos

Aproximaciones desde la gestión cultural en América Latina

Manuel Sepúlveda Contreras (Chile)

ha implicado, por cierto, un abandono de la cultura a su propia suerte. Por el contrario, se la erigió como el medio para una serie de cuestiones que otrora eran responsabilidad del propio Estado: a medida que se transfieren responsabilidades del Estado al individuo, la cultura es investida con responsabilidades que en el pasado correspondieron al Estado, convirtiéndose en “catalizador del desarrollo humano” (Yúdice, 2002). Junto con ello, surgen nuevas formas de comprender y organizar la cultura, como así también una profunda redefinición de los conocimientos y saberes de quienes ejercieron, en el modelo de desarrollo previo, las funciones de mediación entre los productores culturales y sus comunidades (Chavarría y Sepúlveda, 2016).

¿Es factible considerar que en este contexto, la formalización disciplinar de la gestión cultural fue indiferente a la nueva racionalidad económica imperante a nivel global, hegemónica en disciplinas de las cuales se nutrió la formación de los gestores culturales en la academia? Las trayectorias y experiencias previas, como los paradigmas en los que se inscribieron ¿perduraron en saberes colectivos y se proyectaron sobre el campo disciplinar para orientar hacia otros modelos de gestión cultural?

Los debates en torno a estas problemáticas han dado lugar a reflexiones de interés sobre los diversos sentidos de la práctica profesional del gestor cultural y sus antecedentes históricos. Simplificando, las reflexiones giran en torno a dos áreas temáticas interrelacionadas: de una parte, si es un campo de actuación profesional que emerge en los noventa, con un marcado énfasis en la dimensión gerencial-empresarial de la cultura en tanto recurso o bien si este énfasis es la resultante de un dispositivo global y no una condición necesaria de la gestión cultural. Por otra parte, si, no obstante nacer como campo de actuación profesional formal en los años noventa, registra antecedentes previos en experiencias de extensión y promoción cultural desde instituciones estatales o de intervención cultural de tipo comunitaria y popular, de amplio desarrollo en América Latina hasta los años '70.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Por su parte, José Luis Castiñeira de Dios (2006: 79) ubica su emergencia disciplinar en la caída del Muro de Berlín y la hegemonía del pensamiento único como concepción del mundo que postula la supremacía moral del neoliberalismo, la globalización económica y la crítica a cualquier forma de intervención o regulación del Estado en la economía. Su estructura de base, sostiene, contiene las “principales certezas” del nuevo período histórico: la confianza en la economía “como reguladora de las relaciones sociales, el respeto a la diversidad (...) y la creencia en un marco legal universal que hiciera posible toda suerte de transacciones en un mundo ligado por la tecnología comunicativa”. Estas certezas, continúa, configuran un conjunto de saberes que actúan a modos de esquemas de percepción, pensamiento y organización de la realidad social, ubicando por encima de cualquier consideración el orden económico, orientador del actuar del gestor cultural. En la década de los noventa, junto con iniciativas europeas -sobre todo de España- destinadas a formar gestores culturales para América Latina, se transfieren modelos de gestión cultural estructurados en torno a una consideración de la cultura como una mercancía cualquiera, que se acoplan sin mayor dificultad a la privatización de la actividad cultural y a la tercerización de la gestión de fondos públicos a través de ONGs (Castiñeira de Dios, 2006: 89-91).

Es en el contexto de crisis del modelo de acumulación desarrollista y de emergencia del modelo neoliberal, que Eduardo Nivón Bolán y Delia Sánchez Bonilla (2016: 37) ubican el nacimiento de un nuevo actor en el campo de la cultura, al que se le dio el nombre de gestor cultural. Con el proceso de transferencia de responsabilidades del Estado al mundo privado en el desarrollo de las políticas culturales, el promotor cultural vinculado al Estado comparte “protagonismo con una figura que actuará como enlace de todos los espacios culturales, sean estos públicos, privados o asociativos”. Los autores coinciden con José Castiñeira de Dios en ubicar la aparición de la gestión cultural en el momento de consolidación del neoliberalismo a nivel global, pero difieren en reducirla a una mera expresión del giro neoliberal, pues, argumentan, en el período también convergen procesos de ampliación

de la democracia, una creciente valoración de los derechos humanos y una creciente autonomía de las diversas esferas de la vida social respecto del Estado.

Si para José Castiñeira de Dios (2006), los saberes que estructuraron la formación de los gestores culturales son consustanciales a la racionalidad neoliberal, para Nivón y Sánchez (2016: 38), la formación profesional que sustenta su práctica se orienta a capacitarlos “para atender todos los requerimientos de quienes intervienen en la cadena de valor de los bienes culturales: creadores, promotores, productores, difusores y consumidores”. La finalidad de su actuar, agregan, es “satisfacer las necesidades culturales de la sociedad”, lo que implica lograr con cada “programa o proyecto cultural, beneficios económicos, éticos y estéticos que amplíen el bienestar de la sociedad”. Se podría argumentar que la cultura está siempre en disputa y cualquier noción que elijamos para definirla es siempre una elección política (Vich, 2014). Los términos que seleccionamos para describir la actividad cultural dan cuenta de los saberes que subyacen en nuestra forma de abordar la gestión cultural: la importación de una terminología propia de la economía para definir la actividad cultural no es ajena a los efectos que ejercen ciertas corrientes formativas, presentes en los planes de formación profesional, en nuestra forma de pensar e interpretar nuestra actividad como gestores.

Consciente de la dimensión política de toda actividad de intervención cultural, Víctor Vich sostiene la necesidad de revisar las tradicionales definiciones de gestor cultural y propone pensar al gestor cultural como:

...un activista que debe estar muy integrado con las problemáticas locales y, a partir de ellas, realizar un trabajo. Entonces, ya no es solamente un encargado de gestionar eventos, sino que, a través de estos, gestiona la deconstrucción de imaginarios hegemónicos y la producción de nuevas representaciones sociales (Vich, 2014: 93).

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

¿No son estos los sentidos que orientaron las iniciativas de promoción cultural de José Vasconcelos en México y de Luis Emilio Recabarren en Chile? Si la cultura es un campo en permanente disputa y toda forma de intervención en ella involucra una dimensión política, en la reflexión crítica de nuestra actividad como gestores culturales deben concurrir saberes no sólo técnicos, sino también del campo de la sociología, la antropología, la historia, la ciencia política y la filosofía, como así también conocimientos sobre las diversas formas de intervención, promoción, difusión, administración o gestión de la cultura que se han dado a lo largo de la historia en nuestra región. Sólo de este modo podremos integrar los saberes y conocimientos acumulados en las diversas fases de nuestro devenir histórico como región, con el nuevo contexto de actuación profesional, dando cuenta con ello de que la gestión cultural puede estar permeada por otras racionalidades.

BIBLIOGRAFÍA

Brunner, Joaquín; Barrios, Alicia y Catalán, Carlos (1989), *Chile: transformaciones culturales y modernidad*, Chile, Santiago: FLACSO.

Castiñeira de Dios, José Luis (2006). "Crítica de la gestión cultural pura", *Apostes para el Debate*, núm 23, pp. 79-92. Recuperado de <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/07.pdf>

Castro, Eduardo (2004), *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Argentina, Buenos Aires: Prometeo-Universidad Nacional de Quilmes.

Chavarría, Rafael y Sepúlveda, Manuel (2016), "Aproximación crítica al concepto de Gestión cultural en Chile, Gobierno de la Unidad Popular 1970-1973", en Janny Amaya Trujillo, José Paz Rivas López y María Isabel Mercado Archilla (coords.), *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Teorías y contextos (Tomo 1)*, México, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Cruzat, Ximena y Devés, Eduardo (comp.) (2015), *Luis Emilio Recabarren. Escritos de Prensa, 1989-1924*, segunda edición, Chile, Santiago: Ariadna ediciones.

Devés, Eduardo (2003), *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la reivindicación de identidad*, Tomo II "Desde la CEPAL al Neoliberalismo", Argentina, Buenos Aires: Biblos-Dibam.

Donoso Romo, Andrés (2010). "Una mirada al pensamiento de José Vasconcelos sobre Educación y Nación". *Utopía y Praxis Latinoamericana* [en línea] 2010, 15 (Enero-Marzo): [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2018] Disponible en: <<http://www.revele.com.veywww.redalyc.org/articulo.oa?id=27915699006>> ISSN1315-5216

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Mariscal, José Luis (2011). "Avances y retos de la profesionalización de la gestión cultural en México". *Revista Digital de Gestión Cultural* 2 (1): 5-27. Consultado el 20 de septiembre de 2018. http://gestioncultural.org.mx/revista/02/Mariscal_N2_A1.pdf .

Nivón Bolán, Eduardo y Sánchez Bonilla, Delia (2016), "La gestión cultural en América Latina", en Janny Amaya Trujillo, José Paz Rivas López y María Isabel Mercado Archilla (coords.), *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Teorías y contextos (Tomo 1)*, México, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Morales, Miguel Enrique. (2016). "Notas en torno a la enunciación de José Vasconcelos en La raza cósmica". *Revista chilena de literatura*, (93), 167-192. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952016000200008>

O'Donnell, Guillermo (2009), *El estado burocrático autoritario*, Argentina, Buenos Aires: Prometeo.

Sepúlveda, Manuel (2016). "El orden de mercado y la hegemonía neoliberal en Chile. La regulación de la vida social por las lógicas mercantiles", *Historia* 396, diciembre 2016, Vol. 6, N. 2. ISSN Versión Impresa: 0719-0719, ISSN Versión En Línea: 0719-7969.

Subercaseux, Bernardo (2011). "Estado y Cultura", Capítulo II, Tomo III, en *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Chile, Santiago: Editorial Universitaria. Disponible en: <http://www.ideasculturaenchile.cl/>.

Vera-Pinto Soto, Iván (2014). "Análisis del contenido Político-Social del Teatro de Luis Emilio Recabarren". *piensa.Chile.com*, 4 de agosto de 2014. Disponible en: <http://piensachile.com/2014/08/analisis-del-contenido-politico-social-del-teatro-de-luis-emilio-recabarren/>

Vich, Víctor (2014), *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*, Argentina, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Saberes y Conocimientos

Aproximaciones desde la gestión cultural en América Latina

Manuel Sepúlveda Contreras (Chile)

Villoro, Luis (2002), *Crear, saber, conocer*, decimoquinta edición, México, México D.F.: Siglo XXI Editores.

Yúdice, George (2002), *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, España, Barcelona: Gedisa.



DIREITOS CULTURAIS

Os direitos humanos culturais

Danilo Júnior de Oliveira^{130*}

Os direitos humanos são conquistas históricas

Os *direitos humanos* são conquistas históricas, promovidas pelas lutas sociais, que foram inseridos politicamente nas declarações de direitos e posteriormente positivados juridicamente nas constituições dos Estados nacionais como *direitos fundamentais*. Ora, cada novo bloco de direitos surgiu no bojo de processos sociais reivindicatórios transformadores ou mesmo revolucionários. Em cada etapa do percurso histórico, pressões sociais buscam o reconhecimento de determinados bens e valores considerados elementares ao desenvolvimento da vida humana com dignidade.

Nesse sentido, Norberto Bobbio afirma que os direitos humanos, “[...] por mais fundamentais que sejam, são direitos históricos, ou seja, nascidos em certas circunstâncias, caracterizados por lutas em de-

¹³⁰ * Brasileiro. Doutor em Direitos Humanos pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador e docente no Centro de Estudos Latinoamericanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo (CELACC/USP). Identificador ORCID: 0000-0003-1210-415X. Endereço de email: daniloliveira@usp.br

Direitos Culturais. Os direitos humanos culturais

Danilo Júnior de Oliveira (Brasil)

fesa de novas liberdades contra velhos poderes, e nascidos de modo gradual, não todos de uma vez e nem de uma vez por todas."¹³¹

Com efeito, a evolução dos direitos humanos vem sendo sistematizada por meio das chamadas *gerações ou dimensões de direitos*. Essa evolução de direitos tem origem nos movimentos burgueses de antítese ao Absolutismo, sendo a Revolução Francesa (1789) e a construção do Estado e democracia liberais os símbolos maiores da ruptura com Antigo Regime. Assim, a primeira dimensão dos direitos corresponde aos *direitos individuais, civis e políticos*, tais como: liberdade de crença, pensamento, opinião, criação e expressão. Tais direitos, de modo geral, demandam, justamente, a não interferência estatal na vida dos indivíduos, e, nesse sentido, são direitos negativos.

Contudo, o individualismo do Estado liberal que nasceu em oposição ao Absolutismo, em que pese ter avançado no campo das liberdades individuais, contribuiu na proliferação das grandes desigualdades sociais e com a exploração dos trabalhadores. Desse modo, o Estado viu-se cobrado pelos movimentos operários a se manifestar por meio de ações positivas prestacionais, transformando-se em Estado de Bem-Estar Social. E assim, foram conquistados os *direitos sociais, econômicos e culturais* relativos às prerrogativas sociais nos campos da saúde, educação, trabalho, seguridade, moradia, cultura, dentre outros. Com a segunda dimensão foi estruturado um amplo conjunto de direitos que requerem do Estado a realização de obrigações positivas (prestações) para garantir os direitos sociais. Contudo, como aponta Plauto Faraco de Azevedo, "a experiência do *Welfare State* não se pôde concluir nem na Europa nem na América do Norte e muito menos no Terceiro Mundo, em que se encontram grande parte dos países da Ásia, África, América Central e do Sul."¹³²

¹³¹ Norberto Bobbio, *A era dos direitos*, Rio de Janeiro, Campus, 1992, p. 5.

¹³² Plauto Faraco de Azevedo, *Direito, justiça social e Neoliberalismo*, São Paulo, Revista dos Tribunais, 2000, 92.

CONCEITOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Com efeito, é fundamental que se faça, aqui, a seguinte consideração: os direitos culturais são direitos complexos e estão presentes em todas as dimensões dos direitos humanos fundamentais¹³³. Como visto, também existem importantes direitos culturais ligados às liberdades individuais da primeira dimensão, como a liberdade de pensamento, de criação e de expressão. De tal modo, cumpre esclarecer que a expressão *direitos sociais, econômicos e culturais* foi consolidada pela teoria dos direitos humanos para nomear a segunda dimensão de direitos; porém, isso não significa que todos os direitos culturais estejam concentrados nessa dimensão de direitos.

Uma terceira, e até mesmo uma quarta, dimensão foram formuladas para reconhecer os valores da *fraternidade, da democracia, da paz e do desenvolvimento sustentável*. Tais direitos destinam-se aos agrupamentos humanos e a humanidade como um todo. São direitos transindividuais, surgidos em uma sociedade altamente tecnológica, preocupada com a devastação dos recursos naturais e com os incontáveis conflitos socioculturais.

Note-se que a unidade de sentido de todas as dimensões dos direitos humanos reside no princípio da *dignidade da pessoa humana*. A promulgação da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* pela Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas em 1948 marcou o início de uma nova era no campo dos direitos humanos que foram reconhecidos como universais, indivisíveis e interdependentes. Em vista disso, a teoria da soberania absoluta dos Estados foi relativizada e abriu-se espaço para o princípio da primazia da proteção do ser humano, que passou a ocupar posição central nas relações jurídicas internas e internacionais.

¹³³ Jesús Prieto de Pedro, “Direitos culturais, o filho pródigo dos direitos humanos”, Revista Observatório Itaú Cultural, n.11, São Paulo, Itaú Cultural, 2011.

Os direitos humanos culturais

A ideia de que os direitos culturais são autônomos e formam um importante grupo de direitos humanos pode ser sustentada com base em diversos instrumentos políticos e jurídicos de âmbito internacional¹³⁴. A própria *Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948)* faz menção direta aos direitos culturais. No artigo 22 ela se refere, de um modo mais geral, aos direitos econômicos, sociais e culturais como indispensáveis à dignidade e ao livre desenvolvimento da personalidade humana.¹³⁵ O artigo 27, por sua vez, enuncia como direitos culturais a *participação na vida cultural da comunidade* e a *proteção dos direitos morais e materiais do direito de autor*. Segue abaixo o referido artigo:

1. Toda pessoa tem o direito de fazer parte livremente da vida cultural da comunidade, de usufruir das artes e participar do progresso científico e dos benefícios que dele resultem.
2. Toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais que lhe pertençam em virtude das produções científicas, literárias ou artísticas da qual for autora.¹³⁶

Para Francisco Humberto Cunha Filho, no caso do artigo 22, os direitos culturais, com enfoque mais generalista, “relacionam-se à ideia de

¹³⁴ No plano dos Estados nacionais, de acordo com Jesús Prieto de Pedro (2011), foram constituições da segunda e da terceira décadas do século XX – a Constituição mexicana, de 1917, e a espanhola, de 1931 – que primeiro formalizaram os direitos culturais nos seus textos.

¹³⁵ O artigo 22 da Declaração Universal dos Direitos Humanos: “toda pessoa, como membro da sociedade, tem direito à segurança social e à realização, pelo esforço nacional, pela cooperação internacional e de acordo com a organização e recursos de cada Estado, dos direitos econômicos, sociais e culturais indispensáveis à sua dignidade e ao livre desenvolvimento da sua personalidade” (Organização das Nações Unidas, 1948).

¹³⁶ Organização das Nações Unidas, *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, 1948.

CONCEITOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

respeito aos *modus vivendi* peculiares aos distintos povos destinatários e signatários da declaração”; enquanto que, no artigo 27, os direitos culturais são abordados de modo mais restrito e são ligados “a atividades mais específicas, cujos núcleos podem ser extraídos, com variações gramaticais, do próprio texto: artes, ciência e literatura”.¹³⁷

Com efeito, os direitos culturais do artigo 27 da Declaração Universal foram detalhados por meio do *Pacto dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais* (1966), que, no artigo 15¹³⁸, apresenta uma lista de direitos culturais: a) participar da vida cultural; b) usufruir dos benefícios do progresso científico e de suas aplicações; e c) beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais que lhe pertencem em virtude das produções científicas, literárias ou artísticas da qual for autor. O mesmo artigo apresenta, ainda, compromissos assumidos pelos Estados Partes para a garantia do exercício dos direitos.

Nesse mesmo ano de 1966 a *Declaração da UNESCO sobre os Princípios de Cooperação Cultural Internacional* ampliou os fundamentos dos pactos¹³⁹ e tornou-se o “primeiro instrumento do aparato institucional da ONU específico para a cultura”¹⁴⁰. Tal declaração afirma a importân-

137 Francisco Humberto Cunha Filho, “Direitos culturais no Brasil”, *Revista Observatório Itaú Cultural*, n.11, São Paulo, Itaú Cultural, 2011, p. 116.

138 Em relação ao artigo 15 do Pacto dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais: “1. Os Estados Partes reconhecem no presente Pacto o direito de toda pessoa a: a) Participar da vida cultural; b) Usufruir dos benefícios do progresso científico e de suas aplicações; c) Beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais que lhe pertencem em virtude das produções científicas, literárias ou artísticas da qual for autora. 2. Entre as medidas que os Estados Partes do presente Pacto deverão adotar para garantir o pleno exercício deste direito, estarão aquelas necessárias à conservação, ao desenvolvimento e à difusão da ciência e da cultura. 3. Os Estados Partes do presente Pacto se comprometem a respeitar a indispensável liberdade para a pesquisa científica e para a atividade criadora. 4. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem os benefícios que derivam do fomento e desenvolvimento da cooperação e das relações internacionais em questões científicas e culturais” (Organização das Nações Unidas, 1966).

139 Pacto Internacional de Direitos Civis e Políticos e Pacto Internacional sobre os Direitos Econômicos, Sociais e Culturais.

140 Guilherme Rosa Varela, “Plano Nacional de Cultura: elaboração, desenvolvimento e condições de eficácia”, dissertação de mestrado, Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 80.

cia da ampla difusão da cultura de todos os povos e incentiva o intercâmbio e a ajuda mútua entre os países.

O Pacto de São José da Costa Rica foi o diploma seguinte na ordem de reconhecimento internacional dos direitos culturais. De 1969, é resultado da Convenção Americana sobre Direitos Humanos, de caráter continental, e ratifica os princípios dos documentos anteriores, especialmente de livre expressão cultural. Seu Protocolo Adicional, de 1988, objetivou reforçar a concretização dos direitos culturais, especialmente no que toca ao acesso à cultura e à participação na vida cultural.¹⁴¹

Como visto, a primeira dimensão dos direitos humanos consagrou as liberdades individuais e, por sua vez, os direitos culturais estão presentes nessa dimensão por meio da liberdade de criação e expressão cultural. De acordo com Varella, é do direito fundamental de liberdade de criação cultural que surgem os direitos autorais, posto que “tais direitos possuem a finalidade de proteger os frutos da criação intelectual e artística, possuindo uma dimensão moral, de reconhecimento do autor, e uma dimensão patrimonial, de garantia de provisões econômicas resultantes das obras”.¹⁴²

Com isso, pode-se afirmar que, pelo menos cronologicamente, o primeiro direito cultural reconhecido no plano internacional foi o direito autoral. Esse direito foi conquistado nos processos revolucionários burgueses da Inglaterra (1688), Estados Unidos (1776) e França (1789), dos quais resultaram atos legais de reconhecimento da criação intelectual e artística como a mais legítima e pessoal das propriedades.¹⁴³

¹⁴¹ Varella, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴² *Ibid*, p. 71.

¹⁴³ Bernardo Novais da Mata Machado, *Direitos Humanos e Direitos Culturais*, disponível em: <<http://www.direitocultura.com.br/wpcontent/uploads/Direitos-Humanos-e-Direitos-Culturais-Bernardo-Novais-da-Mata-Machado.pdf>>, 2007.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Tendo como contexto a construção dos Estados de ideologia social-democrata, o movimento operário conquistou, no bojo das suas lutas por igualdade, o direito à participação na vida cultural. De fato, o sentido desse direito era (e ainda é) a universalização do acesso aos bens culturais, restritos, historicamente, às classes privilegiadas, e seu objetivo era, desde o início, o de ampliar os beneficiários das ações culturais promovidas pelo Estado, indo além dos artistas e intelectuais envolvidos, para beneficiar toda a classe trabalhadora com políticas de acesso à cultura.

Nessa medida, a partir da representativa década de 1960, a responsabilidade liberal dos Estados nacionais – de não interferência na liberdade dos indivíduos – foi extrapolada e os governos passaram a ter responsabilidades sociais, econômicas e culturais. O *Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais* (1966) é um importante marco dessa mudança na forma de responsabilidade e compromisso dos Estados Partes do pacto com os direitos culturais. É a segunda dimensão dos direitos humanos culturais da qual, aqui, busca-se destacar o direito de acesso à cultura.

Assim, o acesso é um elemento indispensável para o exercício de qualquer direito cultural, envolvendo “oportunidades, opções, alternativas e escolhas. [...] Construir acesso está relacionado a tornar possível, facilitar e deixar acontecer.”¹⁴⁴ O acesso, nesse sentido, é uma condição para a participação, e esta é indispensável para garantir o exercício dos direitos humanos e da cidadania cultural.

De acordo com Donders e Laaksonen, “o direito de participar da vida cultural é um dos direitos culturais mais notórios, refletindo por excelência a relação entre os direitos humanos, a cultura e o desenvolvimento”¹⁴⁵; esse direito está inserido em diversos instru-

144 Yvonne Donders, Annamari Laaksonen, “Encontrando maneiras de medir a dimensão cultural nos direitos humanos e no desenvolvimento”, Revista Observatório Itaú Cultural, n.11, São Paulo, Itaú Cultural, 2011, 50.

145 Donders, Laaksonen, *op. cit.*, p. 100-101.

mentos universais de direitos humanos.¹⁴⁶ Dessa forma, dentro do prisma da cidadania, a *vida cultural* deve ser compreendida para além das artes e da literatura, contemplando todos os modos de vida, com seus significados, valores e manifestações.

Com efeito, a *participação* tem duas perspectivas, uma passiva e outra ativa. Na passiva, trata-se de “ter acesso à vida cultural e usufruir de seus benefícios sem nenhuma forma de discriminação”, ou seja, “ter acesso a informações a respeito da vida cultural” e ter o direito de “que a vida cultural seja protegida e preservada, em especial seu patrimônio cultural e artístico” Por outro lado, participar da vida cultural na perspectiva ativa implica a liberdade de “escolher e de mudar uma afiliação cultural e de contribuir livremente para a vida cultural e seu desenvolvimento por meio de atividades criativas ou outras”, o que remete ao “direito de participar do processo de tomada de decisão no que estiver relacionado à vida cultural”.¹⁴⁷

A *Recomendação sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural (1976)*, da UNESCO, definiu de forma precisa as duas dimensões da participação na vida cultural: a dimensão passiva, compreendida como *direito à fruição* e a dimensão ativa, que pode ser traduzida como o *direito à criação*. A dimensão passiva aponta para o acesso à cultura por meio das “instituições e serviços públicos, como museus, bibliotecas, centros culturais, cinematecas, salas de espetáculos e demais aparelhos.”¹⁴⁸ Já a dimensão ativa reclama como direito de todos o acesso aos meios materiais necessários para a produção e difusão das próprias manifestações e expressões culturais.

146 Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966), Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial (1965), Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Contra a Mulher (1979) etc.

147 Donders, Laaksonen, *op. cit.*, p. 100-101.

148 Varela, *op. cit.*, p. 73.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Já a *Recomendação sobre o Status do Artista* (1980) conclama os Estados para que criem e sustentem “não apenas um clima de encorajamento à liberdade de expressão artística, mas também as condições materiais que facilitem o aparecimento de talentos criativos.”¹⁴⁹ A ideia foi cristalizada na *Declaração do México sobre Políticas Culturais* (1982) como uma importante percepção sobre os direitos culturais, posto que estabeleceu uma ampliação desses direitos: indo das prerrogativas de recepção dos conteúdos culturais para o acesso de todos aos meios de produção e difusão da própria subjetividade. Essa é a ideia de democracia cultural, que cria o dever do Estado em prover condições materiais para que todos possam ser considerados atores dos processos culturais e sujeitos de direitos culturais.

A *Declaração do México* ainda estimulou a participação social nos processos de tomada de decisão sobre a vida cultural da comunidade – leia-se, aqui, *política cultural* –, recomendando a multiplicação das “ocasiões de diálogo entre a população e os organismos culturais”, por meio de “instâncias e mecanismos de participação nas decisões, tais como: *conselhos, comissões, audiências públicas, ouvidorias, plebiscitos e referendos*”.¹⁵⁰ Com esse direito cultural, busca-se garantir a participação de todos na definição das políticas culturais.

A Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (Mondiacult), em 1982, foi decisiva para reconhecer a relação necessária entre cultura e desenvolvimento. Das discussões ali travadas, surgiu a Declaração do México sobre as Políticas Culturais, que desenvolve a vertente mais participativa dos direitos culturais, atrelada às possibilidades de atuação dos indivíduos nas instâncias de tomada de decisões acerca da vida cultural, tais como as ações, programas e políticas culturais.¹⁵¹

149 Machado, *op. cit.*, p. 6-7.

150 Machado, *op. cit.*, p. 7.

151 Varella, *op. cit.*, p. 80.

Da Declaração de Istambul, de 2002, decorreu a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, de 2003. Foi o momento de consagração política e jurídica das manifestações culturais imateriais como patrimônios dignos de proteção estatal. A Declaração “estabeleceu parâmetros para desenvolver os direitos culturais relacionados ao patrimônio imaterial, com a delimitação de um conceito instrumental que engloba práticas, saberes e representações como fontes de identidade cultural de um povo, cuja proteção jurídica deve ser assegurada pelos ordenamentos nacionais”.¹⁵²

Em relação aos direitos culturais relativos à diversidade cultural, destacam-se a *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, de 2001, e a *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, de 2005. Sob os impactos dos ataques de 11 de setembro de 2001, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) aprovou, na 31ª reunião da conferência geral, a *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. O documento marcou uma mudança de compreensão na política do início do século XX, pois a diversidade cultural, antes entendida como um obstáculo à modernidade, transformou-se em fator preponderante de desenvolvimento. Por muito tempo tratada apenas pelo ângulo restrito das artes, a cultura foi tomada pela declaração num sentido ampliado, como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Para além da arte, os modos de vida, os sistemas de valores, as tradições e as crenças são consideradas no âmbito da cultura já no preâmbulo da declaração.

A *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (2005) buscou estabelecer maior vínculo jurídico para ir além do compromisso político protocolar. A convenção prevê, no seu artigo 14, a obrigação das partes na cooperação internacional para o desenvolvimento, por meio do fortalecimento das indústrias culturais dos países em desenvolvimento, intercâmbio das informações e

¹⁵² *Ibid*, p. 81.

CONCEITOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

conhecimentos, transferência de tecnologia e apoio financeiro¹⁵³. A intenção de atuar no sentido de melhor equilibrar as trocas culturais entre os países e povos é evidente no texto da convenção. Além disso, no afã de prever mecanismos concretos, a convenção criou algumas instâncias de gestão, como a Conferência das Partes (órgão plenário), o Comitê Intergovernamental (composto por representantes de 18 Estados-Partes), além do Fundo Internacional para a Diversidade Cultural. A convenção estimula o diálogo intercultural por meio da interação das criatividade. Assim, busca promover a intercompreensão e a aproximação de diferentes culturas, por meio da conscientização da pluralidade de possibilidades apresentadas pela diversidade cultural, estabelecendo, portanto, relações interculturais de reconhecimento e aprendizado mútuas. Nota-se, assim, uma importante evolução nas concepções de diversidade cultural utilizadas nos referidos documentos internacionais (do multiculturalismo ao diálogo intercultural).

Os instrumentos legais de âmbito internacional não delimitam o alcance dos direitos culturais em um rol taxativo, o que torna difícil a identificação e operacionalização de tais direitos. A dificuldade em determinar a abrangência dos direitos culturais fundamenta-se, principalmente, na complexidade de conceituar *cultura*.¹⁵⁴ Isso porque, não existindo uma definição clara, diferentes listas podem ser organizadas, contendo disposições de documentos internacionais, com potenciais a serem reconhecidas como direitos culturais.

Como lembra Alfons Martinell Sempere, a UNESCO e o Conselho da Europa encomendaram ao *Institut Interdisciplinaire d'Éthique et des Droits do l'Homme* (IIEDH), da Universidade de Friburgo, na Suíça, uma declaração específica sobre os direitos culturais. Contudo, o documento¹⁵⁵, que foi redigido em 1998 e atualizado em 2007 pelo Grupo de

153 Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, *Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, 2005.

154 Donders, Laaksonen, *op. cit.*

155 O documento pode ser acessado em: <<http://www.unifr.ch/iiedh/fr/publications/declaration-de-fribourg/lis-te-des-declarations-online>>.

Direitos Culturais. Os direitos humanos culturais

Danilo Júnior de Oliveira (Brasil)

Friburgo, não chegou a obter aprovação dos organismos que promoveram a iniciativa. Um acordo internacional “para todos os cidadãos, sobre os direitos culturais tem grandes dificuldades de aceitação na agenda dos organismos multilaterais, pela omissão dos governos nacionais em assumir um compromisso legal no âmbito internacional sobre a questão.”¹⁵⁶

O Informe da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, denominado *Nossa Diversidade Criativa* de 1996, ressaltou a urgência de se organizar um inventário dos direitos culturais, tendo em vista que eles foram formulados de maneira fragmentada e estão dispersos em vários instrumentos internacionais sobre direitos humanos. Perante tal situação, não existe consenso sobre quais seriam, com exatidão, os direitos culturais na perspectiva dos direitos humanos. Ora, o plano de ação para a aplicação da Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural aponta, como compromisso dos Estados Membros, “avançar na compreensão e clarificação do conteúdo dos direitos culturais, enquanto parte integrante dos direitos humanos.”¹⁵⁷

Para Cunha Filho, os direitos culturais pressupõem e requerem uma especificação organizada, não em um rol, mas em *categorias de direitos* relacionados com a cultura, compreendida com base em núcleos concretos formadores de sua substância – como as artes, a memória coletiva e o fluxo dos saberes, fazeres e viveres. Desse modo, Cunha Filho defende o uso de grandes *categorias para os direitos culturais* em vez da tentativa de elaborar um rol exaustivo com todas as possibilidades de direitos culturais. Segundo o autor:

Há algumas tentativas de elaborar o rol exaustivo dos direitos culturais, cujo bom intuito, certamente, é o de facilitar e fazer conhecer os mesmos. Contudo, em temos

¹⁵⁶ Alfons Martinell Sempere, “A cidade como espaço privilegiado para os direitos culturais”, *Revista Observatório Itaú Cultural*, n.11, São Paulo, Itaú Cultural, 2011, p. 62.

¹⁵⁷ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, 2001.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

científicos, esse tipo de empreitada corresponde a um modelo antigo de observar a realidade, quando a dinâmica da vida social era bem menos célere e pouco afetada por novidades, o que permitia audácias simplificadoras.¹⁵⁸

Por sua vez, Machado, por meio de uma síntese de diversos instrumentos jurídicos do direito internacional dos direitos humanos,¹⁵⁹ propõe a seguinte relação dos direitos culturais:

[...] direito à identidade e à diversidade cultural (ou direito a memória ou, ainda direito à proteção do patrimônio cultural); direito a participação na vida cultural (que inclui os direitos à livre criação, ao livre acesso, à livre difusão e à livre participação nas decisões de política cultural); direito autoral; e direito dever de cooperação cultural internacional (ou direito ao intercâmbio cultural).¹⁶⁰

Assim, diante do que foi analisado, pode-se afirmar que, para cumprir seu papel na concretização dos direitos culturais, o Estado deve garantir a todos, ao menos os seguintes direitos:

¹⁵⁸ Cunha Filho, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵⁹ Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948); Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966); Pacto Internacional dos Direitos Cívicos e Políticos (1966); Convenção Universal sobre Direito de Autor (1952); Convenção sobre a Proteção dos Bens Culturais em caso de Conflito Armado (1954); Declaração dos Princípios da Cooperação Cultural Internacional (1966); Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1972); Recomendação sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural (1976); Recomendação sobre o Status do Artista (1980); Declaração do México sobre Políticas Culturais (1982); Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989); Informe da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento (“Nossa Diversidade Criativa”) (1996); Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001) e Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005). (Machado, *op.cit.*,106).

¹⁶⁰ Machado, *op. cit.*, 106.

- a) liberdade de criação e expressão cultural;
- b) direitos autorais;
- c) acesso às manifestações culturais, à informação, ao conhecimento;
- d) acesso aos meios de produção e de difusão necessários para o livre exercício das práticas culturais;
- e) participação social na construção das políticas públicas de cultura;
- f) proteção e promoção da diversidade das manifestações culturais;
- g) diálogo intercultural.

Por uma concepção cidadã de cultura

É fundamental apontar que o caráter transversal da cultura revela uma importante dimensão cultural nos direitos humanos de um modo geral. O fato da cultura estar presente em todos os âmbitos da vida humana obriga, assim, que esta seja considerada uma dimensão cultural em todos os direitos humanos fundamentais.¹⁶¹ Portanto, a dimensão cultural não está presente somente nos direitos culturais *stricto sensu*, mas envolve todos os direitos humanos.

¹⁶¹ Diversos órgãos internacionais já reconheceram a importância da dimensão cultural nas disposições de direitos humanos: “O Tribunal Europeu dos Direitos Humanos determinou, por exemplo, que o direito à liberdade de associação, conforme incorporado no Artigo 11 da Convenção Europeia de Direitos Humanos, também protege as organizações culturais. O Tribunal Europeu também reconhece a dimensão cultural do direito ao respeito pela vida privada (Artigo 8º da Convenção Europeia), ao declarar que viver em caravana faz parte do modo tradicional de vida dos ciganos, que está, em princípio, protegido por essa disposição. A Comissão Interamericana de Direitos Humanos já fez várias recomendações sobre os povos indígenas e a proteção de sua cultura em relação ao direito à saúde. O Tribunal Interamericano de Direitos Humanos determinou que o direito à propriedade apresenta uma dimensão coletiva que tem de ser respeitada pelos Estados em conformidade com os costumes indígenas” (Donders, Laaksonen, *op. cit.*, p. 12).

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Em resumo, enquanto os direitos culturais são uma categoria dos direitos humanos que têm a cultura como núcleo concreto e substantivo, os direitos humanos com dimensão cultural são direitos de todas as demais categorias, que não a da cultura, com núcleos essenciais advindos das demais áreas (sociais, econômicos, políticos), mas cujo exercício passa por aspectos culturais e traz importantes implicações no campo da cultura.¹⁶²

Contudo, no âmbito dos direitos humanos, os direitos culturais têm recebido menos atenção e, conseqüentemente, são menos desenvolvidos em termos de conceituação legal e concretização do que os clássicos direitos civis, políticos, econômicos e sociais.¹⁶³ Um exemplo, apontado por Varella, demonstra bem a pouca atenção recebida pelos direitos culturais, dado que foi somente em 2009 que estes direitos obtiveram um monitoramento do Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas (ONU), por meio de uma especialista independente¹⁶⁴.

Por isso, ainda é importante disputar, nos planos discursivo e político, o lugar da cultura no núcleo essencial constitutivo da dignidade da pessoa humana. Nesse sentido, “os direitos culturais permitem o respeito à dignidade mais profunda, a partir do reconhecimento da identidade do indivíduo e do aproveitamento de todas as suas capa-

¹⁶² Varella, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶³ Patrice Meyer-Bisch, “A centralidade dos direitos culturais, pontos de contato entre diversidade e direitos humanos”, *Revista Observatório Itaú Cultural*, n.11, São Paulo, Itaú Cultural, 2011.

¹⁶⁴ Farida Shaheed foi a primeira especialista independente no campo dos direitos culturais nomeada pelo Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas (ONU), em outubro de 2009, e assumiu suas funções em 1º de novembro de 2009. Shaheed é reconhecida internacionalmente por suas pesquisas no *Women’s Resource Center* [Centro de Recursos para as Mulheres] e como membro do conselho do centro conhecido pelo nome de *Women Living under Muslim Laws* [Mulheres que Vivem sob Leis Muçulmanas] (COELHO, 2009). Após cumprir dois mandatos seguidos (2009-2015), Shaheed foi sucedida por Karima Benounne que deverá atuar até 2018.

Direitos Culturais. Os direitos humanos culturais

Danilo Júnior de Oliveira (Brasil)

ciudades”.¹⁶⁵ Meyer-Bisch afirma que as violações aos direitos culturais atingem a integridade da identidade dos sujeitos, o que acaba impedindo o respeito a qualquer outro direito. De tal modo, a negação dos direitos culturais ou a ausência dos recursos necessários para a sua concretização impossibilita que o sujeito, individual ou coletivamente, viva com liberdade o seu processo permanente de identificação e reconhecimento.

A concepção cidadã da cultura é manifestada e materializada por meio dos direitos humanos culturais, considerando todos os indivíduos e grupos sociais como sujeitos culturais, como estabelece a universalidade enquanto característica maior dos direitos humanos. Desse modo, a atuação do Estado para promover e proteger os direitos culturais não se restringem aos artistas, intelectuais ou instituições artísticas, haja vista que a concepção cidadã da cultura imprime nas políticas culturais as características da cidadania; é o pleno reconhecimento de todos como detentores de direitos culturais.

¹⁶⁵ Varella, *op. cit.*, p. 58.

CONCEITOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Referências

Azevedo, Plauto Faraco de. *Direito, justiça social e Neoliberalismo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2000.

Bobbio, Norberto. *A era dos direitos*. Rio de Janeiro, Campus, 1992.

Cunha Filho, Francisco Humberto. *Direitos culturais no Brasil*. In: Revista Observatório Itaú Cultural, n.11. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

Donders, Yvonne; Laaksonen, Annamari. *Encontrando maneiras de medir a dimensão cultural nos direitos humanos e no desenvolvimento*. In: Revista Observatório Itaú Cultural, n.11. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

Machado, Bernardo Novais da Mata. *Direitos Humanos e Direitos Culturais*. 2007. Disponível: <<http://www.direitoecultura.com.br/wp-content/uploads/Direitos-Humanos-e-Direitos-Culturais-Bernardo-Novais-da-Mata-Machado.pdf>>

Meyer - Bisch, Patrice. *A centralidade dos direitos culturais, pontos de contato entre diversidade e direitos humanos*. In: Revista Observatório Itaú Cultural, n.11. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

Oliveira. Danilo Júnior de. *Direitos culturais e políticas públicas: os marcos normativos do Sistema Nacional de Cultura*. Tese de Doutorado. Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

ONU. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, 10 de dezembro de 1948. Disponível: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>>

_____. *Pacto dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais*, de 19 de dezembro de 1966. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/d0591.htm>

Direitos Culturais. Os direitos humanos culturais

Danilo Júnior de Oliveira (Brasil)

Pedro, Jesús Prieto de. *Direitos culturais, o filho pródigo dos direitos humanos*. In: Revista Observatório Itaú Cultural, n.11. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

Sempere, Alfons Martinell. *A cidade como espaço privilegiado para os direitos culturais*. In: Revista Observatório Itaú Cultural, n.11. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

UNESCO. *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*. 2003. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=515>

_____. *Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. 2005. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015001502/>>

_____. *Cultural policy: a preliminary study*, In: Studies and documents on cultural policies. 1969. Disponível :<<http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000011/001173e0.pdf>>

_____. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. 2001. Disponível: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/12716opor.pdf>

_____. *Relatório mundial: Investir na diversidade cultural e no diálogo intercultural*. 2009. Disponível: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184755por.pdf>>

Varella, Guilherme Rosa. *Plano Nacional de Cultura: elaboração, desenvolvimento e condições de eficácia*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.



Desarrollo y cultura

Por Ursula Rucker^{166*} y Leticia Marrone^{167**}

La construcción de un concepto que marcó toda una época

En nuestra cotidianeidad encontramos habitualmente la palabra “desarrollo” en contextos y ámbitos diversos y con connotaciones muy variadas, siendo un término que se *importa* desde otras disciplinas al ámbito cultural, cargando con un bagaje histórico, político y social ambiguo.

Ya desde los discursos de la modernidad contruidos a lo largo del siglo XIX, surge la promesa de una vida mejor en un entorno urbano y se comienza a difundir un menosprecio por lo rural y lo tradicional, incluyendo todo lo relativo a los pueblos originarios y sus cosmovisiones. Palabras como progreso, civilización y evolución van tomando fuerza desde Europa para describir los cambios en la sociedad con una aspiración universalista (Cuhe, Denise, 1999).

La primera mitad del siglo XX trajo consigo la gran guerra y sus consecuencias, entre las que podemos mencionar no sólo la gran destruc-

166 * Argentina. Gestora Cultural. Profesora e investigadora en la Licenciatura en Gestión Cultural, Universidad Nacional de Avellaneda -UNDAV-. Correo electrónico: ursularucker@hotmail.com – ORCID 0000-0001-6235-2771.

167 ** Argentina. Mag. en Cooperación Internacional. Profesora e investigadora en la Licenciatura en Gestión Cultural, Universidad Nacional de Avellaneda -UNDAV-. Correo electrónico: leticia.marrone@gmail.com - ORCID 0000-0002-9370-8280

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina)

ción, especialmente del continente europeo, sino la puesta en duda de los modelos que se habían perseguido hasta ese momento. En 1945 Europa quedó devastada, tratando de reconstruir su infraestructura, regenerar sus lazos comerciales y recuperar los tejidos sociales, pero estos objetivos no eran sencillos de alcanzar. No sólo por el estado de destrucción, sino también por el surgimiento de nuevos frentes de conflicto, sobre todo en los territorios de ultramar: las colonias en África y Asia de los distintos países europeos. Este caos indujo a estos países a cerrar sus economías y a negociar en base a acuerdos bilaterales entre ellos o con sus colonias, limitando en gran medida su economía (Florensa, 1986). Ante estas amenazas y los avances cada vez más manifiestos de la Unión Soviética para alcanzar mayor influencia en esos países, EEUU diseña y decide implementar el *Plan Marshall* (oficialmente llamado European Recovery Program, ERP) para salir en su rescate y reconstruir su infraestructura, sus industrias y ante todo reducir sus barreras comerciales¹⁶⁸. Para otorgar esta ayuda económica, EEUU pone como condición que los países europeos acuerden previamente entre ellos, con miras a una unificación para acordar en conjunto. Es así como se crea un Comité para la Cooperación Económica Europea (CCEE), el embrión de la futura Organización Europea de Cooperación Económica (OECE) (Florensa, 1986) y antecesor inmediato de la actual Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE)¹⁶⁹ que nuclea a los países de mayor renta o más industrializados del mundo, excediendo hoy largamente los límites europeos.

Retomando el Plan Marshall, los EEUU se proponían fortalecer a las fuerzas prooccidentales de los países europeos, mejorar la situación de peligrosa debilidad de sus economías e impedir el efecto de atracción que la Unión Soviética de otra forma podría haber ejercido sobre ellos (Florensa, 1986). Ya en ese momento quedaba claro que el mundo se dividía en dos bloques bien definidos: el occidental o capitalista (primer mundo) y el este o comunista (segundo mundo). Ambas partes comenzarían a disputarse la influencia en esos países para tener una

168 http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tesis/1501-0560_BleckwedelER.pdf

169 <http://www.oecd.org/centrodemexico/laocde/historia-ocde.htm>

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

mayor hegemonía sobre aquellos que no pertenecían tan inequívocamente a uno u otro bloque, construyendo un sistema de cooperación entre los países del así llamado tercer mundo, con la intencionalidad de atraerlos hacia su esfera (Estenssoro, 2015). “El término Tercer Mundo [...] fue acuñado por el economista francés Alfred Sauvy en 1952, haciendo un paralelismo con el término francés tercer estado, para designar a los países que no pertenecían a ninguno de los dos bloques de poder encabezados por Estados Unidos y la Unión Soviética, enfrentados en la Guerra Fría.” (Leschini, 2009).

En esa época de la posguerra y siguiendo la lógica de la División Internacional del Trabajo (DIT) que conducía a la concentración de la renta en los países centrales industrializados, que había comenzado con la era industrial durante el siglo XIX y continuaba afianzándose durante el XX, surge la clasificación entre países desarrollados o centrales, aquellos que contaban con recursos económicos y tecnológicos, en contraposición a los países subdesarrollados o periféricos, proveedores de materias primas y mano de obra no calificada (Prebisch, 1948). Luego se comienza a utilizar una tercera categoría, la de los países en vías de desarrollo, entre los que se encuentra América Latina, que, sin tener un nivel económico tan elevado como los así llamados países desarrollados, cuentan con una industria incipiente, un poder adquisitivo medio y relaciones comerciales internacionales, aunque con muchas variantes al interior de la región. Como podemos ver, cada una de estas categorías está estrechamente vinculada a conceptos económicos y en ese momento el término desarrollo se asociaba y se medía exclusivamente en función de ellos.

Del desarrollo económico al desarrollo sustentable

Esa concepción de desarrollo, en sus inicios, era sumamente lineal y no tenía en cuenta en ningún momento el aspecto cultural. Esto queda de manifiesto cuando en un informe del año 1951 un grupo de ex-

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina)

peritos recomienda a las Naciones Unidas crear políticas y acciones para lograr el desarrollo económico de los países subdesarrollados aun tomando medidas dolorosas ya que en el mismo se consideraba que las filosofías ancestrales deben ser erradicadas; las viejas instituciones sociales tienen que desintegrarse; los lazos de casta, credo y raza deben romperse; y grandes masas de personas incapaces de seguir el ritmo del progreso deberán ver frustradas sus expectativas de una vida cómoda. Muy pocas comunidades están dispuestas a pagar el precio del progreso económico. (OEA, 2002)

En esta concepción de desarrollo, la cultura es considerada un obstáculo para el progreso, el que solo sería considerado como tal si conllevaba un crecimiento económico. Visto así, el desarrollo, tiene como objetivo la expansión constante de la productividad, gracias a una evolución tecnológica e industrial tendiente a superar las economías tradicionales¹⁷⁰. Sólo en un segundo o tercer plano implicaría un progreso político, social y cultural propiciando una mejora en la calidad de vida de toda la población y una disminución de la pobreza, pero recién luego de lograr el crecimiento económico del país.

Siguiendo a Enrique Aliste (2013), podemos decir que aquello que subyace en los discursos de desarrollo, es una mirada hegemónica que pretende alcanzar un estado deseable, de aplicación más bien universalista, asociado a conceptos económicos, con presencia de industrias, de creación de empleo y de crecimiento urbano.

Pero a lo largo de los años 60 y 70 se comenzó a cuestionar fuertemente la noción de desarrollo, ya que había traído aparejada una fuerte desigualdad, así como también un importante desequilibrio de los sistemas ecológicos del planeta. Había una cierta coincidencia en tor-

¹⁷⁰ Un sistema económico tradicional es aquél basado en modelos perennes de intercambio y comercio, como la agricultura y el trueque directo con miembros de la comunidad y vecinos... Los individuos que viven en sistemas económicos tradicionales tienen a dirigir sus actividades en función de satisfacer sus necesidades básicas y las de sus familias, en lugar de generar un excedente e intercambiarlo por productos de consumo (http://www.ehowenespanol.com/sistema-economico-tradicional-sobre_146740/. Visto el 10.09.2018)

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

no a un creciente problema medioambiental, pero no a sus causas. En este sentido, se comienzan a hacer patentes las diferencias conceptuales desde los así llamados países desarrollados y aquellos en vías de desarrollo. Cuando las Naciones Unidas llaman a una conferencia mundial sobre medio ambiente y desarrollo, que se llevaría a cabo en Estocolmo en 1972, las posturas encontradas se hicieron muy evidentes e incluso llegaron a poner en riesgo la celebración del encuentro (Estenssoro, 2015).

Los propios países industrializados que convocaban a la Conferencia, traían una fuerte crítica a su propio proceso de crecimiento económico, que los había posicionado en ese Primer Mundo, pero que a la vez había causado grandes daños ambientales, reconociendo el problema que traían la contaminación y la polución industrial, pero veían como un problema mayor el crecimiento demográfico del Tercer Mundo, que en su perspectiva traía aparejada la amenaza de arrasar con los recursos del planeta, más todavía considerando las pretensiones de industrialización de estos países, que llevaría a deteriorar definitivamente los ecosistemas naturales que aún existían en el globo, lo que pondría en riesgo la supervivencia de la biosfera (Estenssoro & Devés, 2013).

Ante esta postura, era previsible una fuerte reacción frente a estos argumentos por parte de los países del Tercer Mundo, como podemos ver en el siguiente párrafo de Roberto Guimaraes, que analiza las implicancias que tuvo Estocolmo desde la mirada de Río 92¹⁷¹:

171 Se conoce como Río 92 la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo que se llevó a cabo en Río de Janeiro, Brasil, entre los días 3 y 14 de junio de 1992, con el objeto de reafirmar la Declaración de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano, aprobada en Estocolmo el 16 de junio de 1972. Como resultado de esta Conferencia se aprobó la Declaración de Río sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, con el objetivo de establecer una alianza mundial nueva y equitativa mediante la creación de nuevos niveles de cooperación entre los Estados, los sectores claves de las sociedades y las personas. Se puede ver la Declaración completa en: <https://www.un.org/spanish/esa/sustdev/documents/declaracionrio.htm>

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina)

El énfasis en Estocolmo estaba puesto en los aspectos técnicos de la contaminación provocada por la industrialización acelerada, por la explosión demográfica y por la intensificación del proceso de crecimiento urbano, todo lo cual imprimía un carácter nítidamente primermundista a la reunión. No debería sorprender el alto grado de resistencia demostrado por los países del Tercer Mundo en aquel entonces. Como lo resumió el representante del gobierno de la India en una reunión preparatoria a Estocolmo [...] «Los ricos se preocupan del humo que sale de sus autos; a nosotros nos preocupa el hambre» (Guimaraes, 1992).

Quedaba de manifiesto que los países industrializados del Norte priorizarían la resolución de los problemas que afectaban directamente la calidad de vida de sus propias sociedades sin intentar siquiera superar la falta de industrialización y expansión económica de las demás naciones, principalmente del Sur. Mientras por otro lado, los principales esfuerzos de las naciones periféricas desde por lo menos la finalización de la Segunda Guerra Mundial estaban orientados a implementar procesos de desarrollo, crecimiento y modernización social y productiva, y para esto buscaban cambiar las relaciones desiguales del comercio e intercambio internacional, implementar estrategias de industrialización y/o tener acceso a las nuevas tecnologías, entre otras múltiples medidas (Estenssoro, 2015).

Estas disputas entre los países del Norte industrializados y los del Sur no industrializados, pusieron en peligro la realización de la Conferencia de Estocolmo, pero por sobre todo fueron productivas desde el punto de vista técnico, científico y académico, ya que hicieron posible que desde los países menos privilegiados, especialmente América Latina, se comenzaran a debatir los principios del desarrollo utilizados hasta ese momento y sus consecuencias. Esto hizo necesario convocar a una reunión de expertos, preparatoria de la Conferencia, principalmente de los países del Sur, para discutir justamente conceptos como desarrollo, economía y relaciones internacionales, los que en junio de 1971 se reunieron en Founex, Suiza y emitieron el Informe

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Founex, en el que, siguiendo a Estenssoro, se reunieron por primera vez ideas contradictorias como la de proteger el medio ambiente y la idea de alcanzar el pleno desarrollo, resaltando que en los países industrializados la crisis ambiental era consecuencia directa de su estilo de desarrollo, mientras que en el Tercer Mundo, la pobreza y la miseria eran la mayor expresión de la crisis ambiental. En el informe se puede leer:

...en gran medida, el actual interés en las cuestiones relacionadas con el medio ambiente ha tenido su origen en los problemas experimentados por los países industrialmente adelantados [...] en gran parte, el resultado de un nivel elevado de desarrollo económico [...]. Esto ha] llegado a alcanzar tales proporciones que en muchos sitios constituye ya un grave peligro para la salud y el bienestar humanos [...] Sin embargo, los principales problemas ambientales de los países en desarrollo son básicamente diferentes de los que se perciben en los países industrializados. Son principalmente problemas que tienen su raíz en la pobreza y la propia falta de desarrollo de sus sociedades. [...] Por estas razones, la preocupación por el medio ambiente no debe debilitar, y no es preciso que lo haga, el compromiso de la comunidad mundial –tanto de los países en desarrollo como de los industrializados– de dedicarse a la tarea principalísima de desarrollar las regiones más atrasadas del mundo. Por el contrario, subraya la necesidad no sólo de comprometerse plenamente a alcanzar las metas y objetivos del segundo decenio para el desarrollo, sino también redefinirlas a fin de atacar la miseria que es el aspecto más importante de los problemas que afligen al medio ambiente de la mayoría de la humanidad (Informe Founex)¹⁷².

Como consecuencia de los planteamientos tanto del encuentro de Founex como de la Conferencia de Estocolmo, se reconocieron los riesgos de la degradación ambiental, pero se comenzaron a hacer

¹⁷² https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/17364/S7100508_es.pdf?sequence=1

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina)

cada vez más evidentes las diversas formas de abordar el tema y los intereses que se encontraban detrás. Los países desarrollados se apegaban al informe Meadows y Meadows¹⁷³ "Los límites del crecimiento", que señalaba como uno de los problemas centrales el gran crecimiento demográfico de los países más pobres y la necesidad de su control. Según Díaz López, el "argumento fundamental del modelo fue la necesidad de establecer límites para el crecimiento exponencial de las actividades económicas, la población, la contaminación, debido a que el mundo se consideraba finito, como hoy, en tierras cultivables, yacimientos minerales, recursos energéticos y en la capacidad de soportar la contaminación" (Díaz López, 2004, p.18). Lo que se dio en llamar luego el "crecimiento cero".

Las reacciones del Tercer Mundo no se hicieron esperar y se comenzó a pensar en alternativas a las posturas de los países centrales. Aquí es necesario aclarar, que lo que se denomina Tercer Mundo, países periféricos o países del sur o Sur Global, de ninguna forma se puede considerar un conjunto de países homogéneos y con historias o miradas semejantes. Todo lo contrario. Sin embargo, lo que sí tienen en común es el hecho de haber sido colonizados en su momento por alguno de los países centrales, y esto aplica tanto a países en Asia, África o América Latina. Incluso si nos referimos a esta última, nuestra región, es imposible partir de una similitud entre sus actores. Contamos con procesos históricos, sociales, de alfabetización, de industrialización o de vinculación con los demás países del mundo muy disímiles, sin embargo, sí se pueden reconocer ciertos rasgos comunes que nos permiten hablar de una región que compartió la colonización (española y portuguesa), la evangelización y la pretensión de una cierta hegemonía. En ese sentido Lechini nos dice:

173 En 1970, el Club de Roma, una asociación privada compuesta por empresarios, científicos y políticos, encargó a un grupo de investigadores del Massachusetts Institute of Technology bajo la dirección del profesor Dennis L. Meadows, la realización de un estudio sobre las tendencias y los problemas económicos que amenazan a la sociedad global. Los resultados fueron publicados en marzo de 1972 bajo el título "Los Límites del Crecimiento". (visto el 26.9.18 en: <http://www.eumed.net/coursecon/18/18-4.htm>)

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

El Sur es la Periferia, está al sur del Centro, que es el norte. El concepto “Sur” surgió como complementario y/o distintivo de otra realidad diferente a la de los países del Norte, industrializados/desarrollados/centrales. Comprende a un grupo de países periféricos o en desarrollo, que comparten situaciones similares de vulnerabilidad y desafíos, pero que en función de sus particulares realidades no pueden ser considerados un grupo homogéneo. Poseen diferencias entre los contextos locales, diferencias socio-económicas, político culturales que no conciben con los marcos culturales heredados. Sin embargo, como se mencionara, esta idea del “otro”, de haber sido colonizado, es de alguna manera uno de los nexos entre los países del Sur, del global South.” (Leschini, 2009).

Entre las alternativas que se plantearon al concepto de desarrollo centrado en la mirada de los países centrales, se destaca el ecodesarrollo, cuyo principal teórico fue el economista polaco, naturalizado francés y posteriormente brasileño, Ignacy Sachs. Éste aseguraba que era posible un desarrollo continuo, entendido también desde lo social, en armonía con el medio ambiente. Pero para esto era necesario entender que el ambiente era una dimensión del desarrollo, por lo que debía ser asimilado en todos los niveles de decisión, replanteándose seriamente las definiciones de desarrollo dominantes hasta ese momento y entendiendo que podían tener múltiples formas y no una sola. Sachs propuso el ecodesarrollo como una forma de desarrollo adaptado a las realidades “eco-sistémicas” de cada región:

Dada la complejidad del tema y las múltiples formas posibles de combinación de las variables operativas pertinentes, no cabe proponer una sola estrategia de desarrollo. Esto nos lleva a la búsqueda de opciones futuras. El concepto del ecodesarrollo surge de estas consideraciones generales. En efecto, con él se aspira a definir un estilo de desarrollo particularmente adaptado a las regiones rurales del Tercer Mundo [...] es un estilo de desarrollo que busca con insistencia en cada ecorregión soluciones es-

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina)

pecíficas a los problemas particulares, habida cuenta de los datos ecológicos, pero también culturales, así como de las necesidades inmediatas, pero también de las de largo plazo. Así, el ecodesarrollo actúa con criterios de progreso relativos, referentes a cada caso, y en el desempeña un papel importante la adaptación al medio, postulada por los antropólogos. [...] el ecodesarrollo trata de reaccionar contra la moda predominante de las soluciones pretendidamente universales y las fórmulas maestras (Sachs, 1974).

Tanto Sachs como muchos otros intelectuales latinoamericanos, afirmaban que no era cuestión de frenar el desarrollo sino de asumirlo desde una perspectiva ecológicamente sana, con una mirada humanista, poniendo la innovación y los avances tecnológicos al servicio del hombre y la protección ambiental, en contraposición a una lógica de acumulación de capital que destruía el medio ambiente.

Los principios del ecodesarrollo eran:

- Satisfacer las necesidades básicas de la población
- Partir de la solidaridad con las generaciones futuras
- Involucrar a la población local, incluyendo la población rural y originaria
- Preservar de los recursos naturales y el ambiente
- Elaborar de un sistema social que garantice el empleo, la seguridad social y el respeto a otras culturas
- Generar programas de educación, transformando la escuela rural en una verdadera agencia de desarrollo. (Sachs, 1974)

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Como podemos ver, muchos de estos puntos luego se retoman en la definición “clásica” de desarrollo sostenible que se impusiera con posterioridad, luego de la difusión del “Informe Brundtland” o “Informe Nuestro futuro común”, que fuera elaborado en el año 1987 por representantes de distintas naciones para la ONU. En la introducción al mismo, su presidenta la doctora Gro Harlem Brundtland, entonces primera ministra de Noruega, escribe:

El reto que constituye encontrar unas sendas de desarrollo sostenido debería proporcionar el impulso [...] para proseguir una renovada búsqueda de soluciones multilaterales y llegar a un sistema económico internacional reestructurado de cooperación. [...] El medio ambiente no existe como esfera separada de las acciones humanas, las ambiciones y demás necesidades, y las tentativas para defender esta cuestión aisladamente de las preocupaciones humanas han hecho que la propia palabra “medio ambiente” adquiera una connotación de ingenuidad en algunos círculos políticos. La palabra “desarrollo” también ha sido reducida por algunos a una expresión muy limitada, algo así como lo que “las naciones pobres deberían hacer para convertirse en más ricas” [...] Muchos de los caminos de desarrollo que siguen las naciones industrializadas son verdaderamente impracticables y las decisiones en materia de desarrollo que toman estas naciones, [...] tendrán una repercusión profunda sobre la capacidad de todos los pueblos de mantener el progreso humano para las generaciones venideras.” (Introducción Informe Brundtland)¹⁷⁴

En este informe se dio a conocer por primera vez la conocida definición del concepto de desarrollo sostenible: “El desarrollo sostenible es el desarrollo que satisface las necesidades de la generación presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para

¹⁷⁴ Informe Comisión Brundtland sobre Medio Ambiente Desarrollo, visto 6.10.18 en: http://www.ecominga.uqam.ca/PDF/BIBLIOGRAPHIE/GUIDE_LECTURE_1/CMMAD-Informe-Comision-Brundtland-sobre-Medio-Ambiente-Desarrollo.pdf

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina)

satisfacer sus propias necesidades". (Organización de las Naciones Unidas -ONU- Asamblea General 4 de agosto de 1987).

La incorporación de la cultura a la esfera del desarrollo: de mero instrumento a fin en sí mismo.

Siguiendo a Enrique Aliste podemos afirmar que, a lo largo de los años 70, 80 y 90 del siglo XX, se van incluyendo diversos elementos a la definición de desarrollo que van complejizando el concepto, de acuerdo con las necesidades y preocupaciones de los seres humanos, así como los desarrollos tecnológicos, los flujos poblacionales, los diversos modos de producción, así como los cambios originados en las formas políticas de cada pueblo y sus culturas y cosmovisiones particulares. El concepto va modificando del primer concepto de desarrollo económico, al ecodesarrollo, al desarrollo sustentable o sostenible, para luego llegar al Reporte de Desarrollo Humano (del Programa para el Desarrollo de las Naciones Unidas -PNUD).

En el Informe Nuestro Futuro Común de 1987, o Informe Brundtland ya mencionado, el concepto de desarrollo sostenible se articuló en tres dimensiones: el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio mediomambiental, y los consagró como principios o pautas para las estrategias de desarrollo a nivel local, nacional y global. En La Cumbre de la Tierra, celebrada en Rio de Janeiro en 1992, se afianzaron estos tres puntos como dimensiones del desarrollo sostenible.

Ante la necesidad de establecer un parámetro de comparación a nivel mundial de la incidencia del desarrollo en un sentido ampliado, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, PNUD¹⁷⁵, publica anualmente a partir de 1990 el Índice de Desarrollo Humano, en el que se consideran las siguientes variables: disfrutar de una vida lar-

¹⁷⁵ El Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) es un organismo internacional que forma parte de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), y desde 1965 trabaja para reducir la pobreza en el mundo y los problemas asociados con esta, a través de prácticas que apoyan al desarrollo humano y el progreso económico y social de los países en

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

ga y saludable, acceso a educación y nivel de vida digno. A diferencia del crecimiento económico, que implica una medida unidimensional y relativamente fácil de medir y comparar, el desarrollo humano, como vimos, se compone de muchos factores, algunos de los cuales no se pueden ni medir ni comparar con facilidad.

Al inicio del documento, reconociendo la utilidad de seguir considerando el aumento de la producción nacional (PBI), igualmente se interroga acerca de “cómo se traduce este crecimiento -o deja de traducirse- en desarrollo humano en diversas sociedades”¹⁷⁶, para lo que considera incluir la aplicación de las variables mencionadas, más allá de los parámetros económicos. En todo el informe se vincula el desarrollo humano a factores culturales, sin embargo no se considera necesario tomarlo como un ítem independiente a considerar, aunque está presente en expresiones como “[...] el proceso de desarrollo debe por lo menos crear un ambiente propicio para que las personas, tanto individual como colectivamente, puedan desarrollar todos sus potenciales y contar con una oportunidad razonable de llevar una vida productiva y creativa conforme a sus necesidades e intereses”¹⁷⁷.

Si bien se concedía cada vez más importancia a la cultura en relación al desarrollo sustentable de cada uno de los pueblos de este mundo, lo que se ve reflejado en las conferencias de la UNESCO de Venecia (1970) y México (1982), recién en 1996, durante el Decenio Mundial para la Cultura y el Desarrollo 1988-1997, se publica el Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, Nuestra Diversidad Creativa. En éste, por primera vez, se menciona taxativamente la importancia de la cultura para cada comunidad y su desarrollo. En su introducción, su presidente, el peruano Javier Pérez de Cuellar, vincula la emancipación política de las ex colonias con ese cambio de pensamiento, ya que al constituirse las nuevas naciones se “había avivado en los pue-

los que el PNUD tiene presencia.

176 http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr_1990_es_completo_nostats.pdf, visto el 12.10.18

177 Ibidem

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina)

blos la conciencia de que sus propios modos de vida constitúan un valor, un derecho, una responsabilidad y una oportunidad. Esto había hecho que los pueblos cuestionaran el marco de referencia según el cual el sistema de valores occidental era el único que engendraba normas supuestamente universales y reclamaran el derecho a forjar versiones diferentes de la modernización"¹⁷⁸. De esta forma se había logrado una reafirmación de los valores que implicaban las riquezas culturales locales y de su patrimonio tan multifacético, al tiempo que afirmaban los valores universales de una ética global, dejando en evidencia que todo ello no era reductible a un cálculo económico. Pérez de Cuellar también hacía hincapié en que "las iniciativas de desarrollo habían fracasado con frecuencia porque en muchos proyectos [...] se había subestimado la importancia del factor humano, la compleja trama de relaciones y creencias, valores y motivaciones que es el corazón de una cultura". En el mismo Informe se cambia el enfoque que hasta ese momento se le había dado al desarrollo, considerando que "la cultura no es, pues, un instrumento del progreso material: es el fin y el objetivo del desarrollo, entendido en el sentido de realización de la existencia humana en todas sus formas y en toda su plenitud". Hasta este momento el fin era el desarrollo en sí mismo y la cultura sólo un medio, cuando no un obstáculo, mientras a partir de la difusión del Informe, se entiende la cultura como fin último.

Lo antes mencionado no implica que en ciertos sectores o para algunas personas la cultura no hubiera estado en un primer plano, pero a nivel general y con una mirada economicista y occidental del mundo, la cultura no revestía la importancia central que se le comenzaba a dar, estando vinculada muchas veces al concepto de "alta cultura" y entendida como privativa de ciertos sectores sociales, más que el fin del desarrollo en sí mismo. Héctor Olmos se pregunta si es posible "dilucidar los aspectos culturales del desarrollo", considerando que la idea tiene "un punto de partida equivocado ya que concibe a los términos cultura y desarrollo como ámbitos separados cuando se enlazan mutuamente. Esta brecha, [...] implica asimismo un reduccionismo en

¹⁷⁸ <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001036/103628s.pdf>, visto el 12.10.18

el concepto de cultura. En el primer caso, porque es entendida como un instrumento para el desarrollo en tanto crecimiento económico. En la segunda, porque “al hablar de ‘aspectos culturales’ no se toma en cuenta que tanto el desarrollo como la economía son elementos de la cultura de una comunidad” (Olmos, 2009, p. 84).

Las políticas culturales y el surgimiento de una nueva figura profesional: el gestor cultural

Naturalmente al considerar expresamente la cultura como fin del desarrollo, el Informe Mundial no sólo puso a todo el sector cultural en una posición más destacada, adquiriendo una importancia creciente, sino que lo cultural comenzó a permear a toda la sociedad, que se interroga cada vez más acerca de temas como la identidad, el patrimonio, las costumbres y tradiciones, etc., ya no considerando la cultura sólo como “bellas artes” o en todo caso como entretenimiento, sino incluyendo las más diversas aristas tangibles e intangibles del término. “Se trata entonces de dejar de asignarle un papel instrumental a la cultura y atribuirle uno constitutivo, constructivo y creativo. Solo así se podrá dar cuenta del desarrollo en términos humanos, es decir en la multidimensionalidad de la realización social” (Olmos, 2009). Pero para poder darle a la cultura este lugar central que estamos mencionando y ampliarlo, es necesario contar con profesionales capacitados para poder pensar, diseñar, implementar y evaluar tanto las políticas culturales como los proyectos culturales concretos que las lleven a la práctica en un territorio y en una comunidad dada.

En este mismo sentido, En 1998 la UNESCO convoca a la *Conferencia Intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo*¹⁷⁹, en la que surge y se afianza un nuevo profesional del sector, el gestor cultural. En ella se “considera la figura del gestor cultural y su profesionaliza-

¹⁷⁹ http://www.lacult.unesco.org/docc/1998_Conf_Intergub_sobre_pol_cult_para_des.pdf, visto el 11.10.18

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina)

ción como herramientas básicas para la *Promoción Cultural* y con ésta, para el desarrollo de los pueblos: para ese momento, los sectores culturales del continente [americano] ya tenían un camino andado y no fue difícil sembrar la semilla de la profesionalización” (Molina Roldán, 2012). Sin embargo, en cada uno de nuestros países la aplicación de los lineamientos de la Conferencia fue dispar y cada uno la implementó en distintos momentos y con intensidad dispar.

Justamente a nivel regional se dieron muchos avances con el objetivo de lograr un mayor entendimiento entre los países que la conforman, centrando la cooperación en los temas culturales. Como por ejemplo podemos mencionar la Carta Cultural Iberoamericana, adoptada por la *XVI Cumbre de Montevideo* en el mes de julio de 2006, en la que se habla de un “espacio cultural iberoamericano”. Como menciona Francisco Piñón, quien fuera Secretario General de la Organización de los Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, OEI, durante dos períodos seguidos, “la Carta se inscribe en el registro de la unidad latinoamericana o iberoamericana. Una tradición que, enclavada en el acervo cultural de la región, ha recobrado vigor en el escenario intelectual y político en este comienzo de siglo. Y ello ha sido fundamentalmente a partir de un giro que ha vuelto a poner el acento en el desarrollo de las capacidades endógenas y en la integración como un proceso atravesado por valores y culturas, por cuya complejidad no puede limitarse a lo estrictamente comercial y económico.” (Piñón, 2009). El mismo autor también afirma que el análisis de la Carta no se puede reducir a la región Latinoamericana y la península Ibérica, sino que también abarca a millones de latinoamericanos residentes en Europa y en Estados Unidos, desbordando así los límites territoriales de aquella unidad geopolítica.

Fue justamente durante el mandato de Francisco Piñón frente a la OEI que se hizo especial énfasis en vincular una mayor profesionalización de los gestores culturales con la ampliación del sector cultural, realizándose las primeras convocatorias para becas y subsidios para estos profesionales, además de implementar programas específicos como

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

IBERFORMAT, Red de Unidades de Formación en Gestión Cultural, pero que finalmente no llegó a afianzarse.

En una primera etapa, este proceso de profesionalización se dio mirando especialmente la experiencia española, que ya llevaba algunos años formando gestores culturales y trabajando en políticas culturales, avalada incluso desde la OEI. Así mismo, muchos de los nuevos especialistas en nuestra región se habían formado en España, especialmente en los programas que ofrecía la Universidad de Barcelona. Sin embargo, ya durante los primeros años del presente siglo, en América Latina se vio la necesidad de revisar tanto las formas como los contenidos, ya que en estas latitudes no se contaba con la financiación estatal usual en España, sobre todo antes de la crisis económica, además de contar con realidades históricas y sociales diferentes. Era necesario comenzar a generar una forma propia y particular no sólo de hacer gestión cultural sino también de pensar al sector desde la propia realidad, construyendo sentidos, apropiándose de los valores simbólicos locales y pensando en el propio territorio. Se veía la necesidad de generar conocimientos desde la propia práctica. “En un mundo donde las certezas escapan de las manos o han caído, surgen nuevas estrategias para encontrar sentidos en torno de los cuales integrar comunidad. Integración sin la cual no es posible edificar un modelo propio de desarrollo. O, mejor dicho, un modelo de desarrollo desde lo propio.” (Olmos 2009). No es posible tomar modelos foráneos y tratar de impulsarlos en nuestros territorios sin una mediación, sin tener en cuenta todo un mundo de valores simbólicos y relaciones sociales particulares, locales y nacionales. Necesariamente hay que contextualizar tanto las políticas como los proyectos, teniendo en cuenta la comunidad en que se piensan y ejecutan, congeniando lo actual, contemporáneo y globalizado, con lo preexistente, lo originario y lo local. Y esas decisiones “no se toman en el vacío, sin contexto o en un contexto neutro. Sino en el seno de un sistema cultural que incluye valores, conocimientos, experiencias, habilidades y capacidades preexistentes.” (Bonfil Batalla en Olmos, 2009, p.39). Pero no por esto afirmamos que hay que mantener formas arcaicas o tradicionales de

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina)

vida y/o producción, sino de tener en cuenta los multifacéticos aspectos implícitos en una gestión intercultural, considerando el impacto cultural que cualquier innovación conlleva y tener esto en cuenta al momento de planificar, diseñar o implementar una política o una práctica.

Mirando al futuro: Agenda 2030 y Agendas 21 de la cultura.

En el año 2000 se dieron a conocer en la Cumbre del Milenio los ocho Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM)¹⁸⁰ que fueron el resultado del compromiso de 191 jefes de Estado para luchar contra la pobreza externa en sus varias dimensiones: hambre, enfermedad, pobreza de ingresos, falta de vivienda adecuada, exclusión social, problemas de educación y de sostenibilidad ambiental, entre otras. Estos objetivos eran ambiciosos y tenían un plazo para su cumplimiento: 2015. Ese fue el año elegido para realizar una revisión en cada país, acerca de los resultados obtenidos, las medidas implementadas y los puntos que todavía quedaban pendientes¹⁸¹. Los ocho ODM y sus 17 metas (cuantificables con sus correspondientes indicadores) se acordaron en el 2000, año emblemático por la carga simbólica que implicaba el cambio de siglo y también el fin de un ciclo. Recién en el 2002 el Secretario General de la ONU encargó la elaboración del Proyecto del Milenio a cargo de Jeffrey Sachs, con el objeto de preparar un plan de acción concreto para alcanzar los ODM en el plazo prefijado, presentándose en 2005 el documento “Invirtiendo en el desarrollo: un plan práctico para conseguir los Objetivos de Desarrollo del Milenio”¹⁸², como resultado de ese trabajo.

180 <http://www.un.org/es/millenniumgoals/>. Visto el 5.9.18.

181 En la página <https://www.onu.org.ar/odm-argentina/>, por ejemplo se puede acceder al informe “Informe Final Argentina 2015 : “Un camino hacia los Objetivos de Desarrollo Sostenible”, en el que nuestro país presenta su balance sobre los ODM en vistas a la próxima etapa.

182 <http://www.un.org/es/millenniumgoals/reports.shtml>, visto el 15.9.18

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

A pesar de los propósitos y trabajos concretos que encara cada uno de los países pertenecientes a las Naciones Unidas, se puede afirmar que los primeros años del nuevo milenio tuvo mejores intenciones o propósitos que acciones efectivas tendientes a cumplimentar los ODM. Al llegar el momento del balance en el 2015, la ONU lanza un nuevo documento, *“Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible”*, en el que propone en total 17 objetivos con 169 metas, con el objetivo de dar continuidad al trabajo inconcluso iniciado con los ODM, *“asumiendo un carácter integrado e indivisible que conjuguen las tres dimensiones del desarrollo sostenible: económica, social y ambiental”*¹⁸³. Estos nuevos objetivos mundiales se denominan Objetivos de Desarrollo Sustentable, ODS. Otra vez podemos decir que nos encontramos frente a objetivos muy ambiciosos y difícilmente alcanzables a nivel mundial, considerando que el propio Secretario General de la ONU, António Guterres, dijo en 2017, al presentar un informe sobre el progreso en la implementación de ese plan de desarrollo global acordado en 2015, que *«Es cierto que la globalización y el avance tecnológico han impulsado dramáticamente el comercio global y la riqueza del mundo. Es verdad que el número absoluto de pobres se ha reducido y sus condiciones de vida mejorado. Pero también es cierto que la globalización y el progreso tecnológico, en conjunto, han sido factores de inequidad. Ocho personas en el mundo tienen tanta riqueza como la mitad de la población global»*¹⁸⁴.

Al presentar el documento de la Agenda 2030 se vuelve a hacer hincapié en *“las tres dimensiones del desarrollo sostenible: económica, social y ambiental”*¹⁸⁵. Pareciera que todo el trabajo propuesto por la UNESCO e infinidad de organismos e instituciones multilaterales,

183 http://unctad.org/meetings/es/SessionalDocuments/ares70d1_es.pdf, visto el 15.9.18.

184 <https://www.un.org/development/desa/es/news/statistics/sdgs-report-2017.html>, visto el 12.9.18

185 http://unctad.org/meetings/es/SessionalDocuments/ares70d1_es.pdf, visto el 15.9.18.

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina)

regionales y nacionales no se hubieran tenido en cuenta a la hora de diseñar estos nuevos objetivos para lograr una mayor equidad en el mundo. Recién en el punto 8. de la Introducción se menciona, entre otros, que “se respeten las razas, el origen étnico y la diversidad cultural y [un mundo] en el que exista igualdad de oportunidades para que pueda realizarse plenamente el potencial humano y para contribuir a una prosperidad compartida”¹⁸⁶. Recién aquí se menciona por primera vez la palabra cultura y vinculada a la prosperidad, que naturalmente no debe entenderse en forma restrictiva como prosperidad económica, pero que tiene una fuerte carga en ese sentido. También en el punto que le sigue se refiere a una cantidad de aspiraciones, pero ninguna de ellas referida directamente a la cultura o a la diversidad cultural u otras menciones parecidas.

En el número de Abril-Junio 2017 de la revista digital Courier de la UNESCO, su Secretaria General, la india Jyoti Hosagraha, publicó “La cultura es todo lo que constituye nuestro ser y configura nuestra identidad. Hacer de la cultura un elemento central de las políticas de desarrollo es el único medio de garantizar que éste se centre en el ser humano y sea inclusivo y equitativo”, en el artículo titulado “La cultura: elemento central de los ODS”¹⁸⁷. No deja de parecer una justificación a lo que muchos nos planteamos: la ausencia explícita de la cultura en los ODS. También se puede interpretar como un tema omnipresente, que está obviamente contenido en todo el desarrollo del documento, por lo que no es necesario mencionarlo explícitamente.

También se pueden leer críticas veladas, como es el caso de Rebeca Grynspan, Secretaria General Iberoamericana, que publicó el 2 de agosto de este año una columna de opinión en el diario español El País, con el título: “El poder de la cultura para un mundo más próspero, inclusivo y sostenible” y con el subtítulo “Más allá del valor económico que aportan las industrias culturales y creativas, son también un vehículo para la

¹⁸⁶ Ibidem

¹⁸⁷ <https://es.unesco.org/courier/abril-junio-2017/cultura-elemento-central-ods>, visto el 30.9.18

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

*inclusión social*¹⁸⁸, en el que menciona que “La cultura está en la base de nuestra posibilidad de impulsar un proyecto común de futuro, por eso debe ser un eje transversal de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la Agenda 2030. Basta pensarlo un momento. ¿Será posible erradicar la pobreza (ODS 1) sin combatir los prejuicios que alimentan el sexismo, el racismo, la xenofobia y las demás formas de discriminación y exclusión social? ¿Será posible promover una producción y un consumo responsables (ODS 12) sin modificar nuestros patrones de comportamiento, en gran medida aprendidos socialmente? ¿Será posible lograr la igualdad de género (ODS 5) sin una masiva transformación cultural? Sabemos que no”. También señala que en nuestra región fuimos pioneros “en defender la cultura como una dimensión del desarrollo sostenible” (Grynspar, 2018). Ya Francisco Piñón, como ex Secretario General de la OEI, había afirmado que la Carta Cultural Iberoamericana representaba una instancia para consolidar el espacio común, haciendo de nuestra fortaleza cultural tanto un principio de unidad como un factor estratégico para el desarrollo de la región. “O para decirlo con otras palabras, de lo que se trata es de tomar como punto de partida la capacidad política de afirmar verdaderamente el enunciado cultural que nos identifica, para luego sostener estrategias conjuntas para el desarrollo económico y comercial.” (Piñón, 2007).

De los diversos organismos internacionales hay uno en particular que deberíamos seguir con mayor interés desde la gestión cultural y es la organización Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, CGLU, quienes ya en noviembre de 2010 aprobaron el Documento de Orientación Política, en el marco de la Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales - 3er Congreso Mundial de CGLU, celebrado en la Ciudad de México, “*La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible*”¹⁸⁹. En el mismo se considera que ya no es suficiente hablar de las tres dimensiones

188 https://elpais.com/elpais/2018/08/01/planeta_futuro/1533123142_549543.html, visto el 3.10.18

189 http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/es/zz_cultura-4pilards_esp.pdf, Visto el 15.8.18.

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina)

del Informe Burndtland (el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental), sino que es imprescindible agregar la dimensión cultural, sobre todo orientado a lo local, a través de un doble enfoque: “desarrollando los sectores culturales propios (a saber: patrimonio, creatividad, industrias culturales, arte, turismo cultural); y abogando para que la cultura sea debidamente reconocida en todas las políticas públicas, particularmente en aquellas relacionadas con educación, economía, ciencia, comunicación, medio ambiente, cohesión social y cooperación internacional.” Desde CGLU también se sienten en la obligación de dar continuidad a las culturas indígenas locales de todo el mundo, impulsando la convergencia entre antiguas tradiciones y nuevas formas de creatividad, impulsando la creatividad y conservando la identidad y diversidad. La Comisión de cultura de CGLU es una instancia única como punto de encuentro a escala mundial que agrupe a las ciudades, las organizaciones y las redes que trabajan en la relación entre políticas culturales locales y desarrollo sostenible, lo que la hace especialmente importante para la gestión cultural.

Consideramos que es en el ámbito local en el que los gestores culturales podrán contribuir en mayor medida al desarrollo, con una mirada profesional y comprometida, entendida en los aspectos más amplios e inclusivos (económicos, sociales, culturales y políticos) pero centrados en su real destinatario: la comunidad de un lugar determinado, la población nominal de un país o una ciudad, aquellos que hacen, viven y gozan de la cultura. Siguiendo a Olmos (2008), debemos dejar de asignarle un papel instrumental a la cultura y atribuirle uno constitutivo, constructivo y creativo, ya que solamente así se podrá dar cuenta del desarrollo en términos humanos, es decir en la multidimensionalidad de la realización social.

Bibliografía

Aliste, E. (2013) *Progreso, desarrollo y sustentabilidad ambiental: representaciones de la ciudad y las tensiones sociedad-naturaleza en una hermenéutica de los territorios*. Avance de investigación en curso. GT15 – Medio Ambiente, sociedad y desarrollo sustentable. Departamento de Geografía, Universidad de Chile. Visto el 20.9.18 en: http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT15/GT15_AlisteE.pdf

Bleckwedel, E. (1952). *El plan Marshall y la recuperación anónima de Europa*, Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas. Colección de tesis doctorales de la Biblioteca Central "Alfredo L. Palacios". Biblioteca Digital de la Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires – UBA-. Visto el 28.9.18 en: http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tesis/1501-0560_BleckwedelER.pdf

Cuche, D. (1999) *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

Cuervo, L. (2006) *Globalización y territorio*. Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (ILPES), Área de Gestión del Desarrollo Local y Regional. Santiago de Chile.

Comisión Mundial de Medio Ambiente y Desarrollo (CMMAD), (1987) *Informe Burdland*. Visto el 2.10.18 en: <file:///C:/Users/ursula/Downloads/document.pdf>

Díaz López, M. (2004) *Desarrollo sustentable: pasado, presente y futuro*. Revista Ingenierías, Universidad de la República, Uruguay, Vol. VII, Nr. 25. pp. 17-23

Desarrollo y cultura.

Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina)

Estenssoro, F. (2015) *El ecodesarrollo como concepto precursor del desarrollo sustentable y su influencia en América Latina*. Revista UNIVERSUM, Vol. 30, Nº 1, Universidad de Talca, pp.81-99

Estenssoro, F. & Devés, E. (2013) *Antecedentes históricos del debate ambiental global: Los primeros aportes latinoamericanos al origen del concepto de Medio Ambiente y Desarrollo (1970-1980)*. Estudios Ibero-Americanos, Vol. 39, núm. 2, julio-diciembre, pp. 237-261, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

Florensa, S. (1986) *El Plan Marshall*, en Revista Siglo XX, Historia Universal 21, Ministerio de Cultura, España

Grynspan, R. (2.8.18) *El poder de la cultura para un mundo más próspero, inclusivo y sostenible*, diario español El País, visto el 3.10.18 en: https://elpais.com/elpais/2018/08/01/planeta_futuro/1533123142_549543.html,

Guimaraes, R. (1992) *El discreto encanto de la cumbre de la tierra. Evaluación impresionista de Río 92*, Nueva Sociedad 122: 86-103.

_____ (2003) *La sostenibilidad del desarrollo entre Río 92 y Johannesburgo 2002: éramos felices y no sabíamos*. CEPAL, Santiago de Chile. Visto el 3.9.18 en: <http://www.scielo.br/pdf/asoc/n9/16873.pdf>

Gómez Gutiérrez, C. (2014) *El desarrollo sostenible: conceptos básicos, alcance y criterios para su evaluación, Cap. III*. En Garea Moreda B. et al. Cambio Climático y Desarrollo Sostenible. Bases Conceptuales para la Educación en Cuba. Instituto Superior de Tecnologías y Ciencias Aplicadas. Editorial Educación Cubana. La Habana, Cuba

Hosagraha, J. (Abril-Junio 2017) *“La cultura: elemento central de los ODS”*, Revista digital Courier de la UNESCO, visto el 30.9.18 en: <https://es.unesco.org/courier/abril-junio-2017/cultura-elemento-central-ods>

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Lechini, G. (octubre 2009) *La cooperación Sur-Sur y la búsqueda de autonomía en América Latina: ¿Mito o realidad?*, Revista Relaciones Internacionales, N° 12. GERI – UAM, Madrid.

Molina Roldán, A. (2012) *El rol del gestor cultural en la comunidad artística. Una validación social por construir. Reflexiones iniciales*. Programa de Investigación en Artes. Universidad Veracruzana. Ponencia presentada en el III Congreso Nacional de Ciencias Sociales, México. Visto el 3.9.18 en: https://www.academia.edu/1907750/El_rol_del_gestor_cultural_en_la_comunidad_art%C3%ADstica._Una_validaci%C3%B3n_social_por_construir._Reflexiones_iniciales

Organización de las Naciones Unidas, ONU. Documentos:

- “Índice de Desarrollo Humano” del PNUD, visto el 12.10.18, en: http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr_1990_es_completo_nostats.pdf
- “Objetivos de Desarrollo del Milenio”. Visto el 5.9.18. en: <http://www.un.org/es/millenniumgoals/>
- “Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible”, visto el 15.9.18 en: http://unctad.org/meetings/es/SessionalDocuments/ares70d1_es.pdf

Olmos, H. (2008) *Gestión cultural y desarrollo: claves del desarrollo*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid.

Organización de Estados Americanos - OEA. Documento:

- “La cultura como finalidad de desarrollo”. Documento para el Seminario de Expertos en Políticas Culturales, Vancouver, Canadá, marzo 18 y 19 de 2002. Visto el 3.9.18 en: www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub6.doc

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, OEI. Documento:

- “*Carta Cultural Iberoamericana*”, vista el 6.9.18 en: https://www.oei.es/historico/cultura/carta_cultural_iberoamericana2.htm

Piñón, F. (2007) *La cultura como estrategia de desarrollo e integración*, artículo para la revista *Indicadores Culturales*, UNTREF, Programa Patriocio Lóizaga. Visto el 6.9.18 en: <http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores2007/La%20cultura%20como%20estrategia%20de%20desarrollo%20e%20integracion%20Francisco%20J%20Pinon.pdf>

Prebisch, R. (1948) *El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas*. Centro de Estudios para América Latina CEPAL, ONU. Visto el 3.9.18 en: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40010/4/prebisch_desarrollo_problemas.pdf

Sachs, I. (1974) *Ecodesarrollo: un aporte a la definición de estilos de desarrollo para América Latina*. *Revista Estudios Internacionales*, 7(25), p. 57-77. doi:10.5354/0719-3769.2011.17549



EMPRENDIMIENTO CULTURAL

Denominación para pensar y contextualizar

Sandra Velásquez Puerta^{190*}

Buscar información sobre emprendimiento cultural implica encontrarse con muchas cifras económicas sobre la cultura, programas estatales y privados de apoyo a emprendimientos y términos que hasta hace poco eran alejados de la gestión cultural como cadena de valor e idea de negocio por ejemplo.

Definir el concepto emprendimiento cultural para América Latina, es un ejercicio que tomará como referencia la documentación que se ha producido sobre el tema, la reflexión fruto de la experiencia vivida desde los cursos que he orientado, el trabajo que en la actualidad realizamos con el programa Fortalece Cultura¹⁹¹ para emprendedores culturales y la cercanía a iniciativas de emprendimiento en eventos y reuniones del sector.

El camino que vamos a recorrer se vale de la metáfora del tejido. El inicio es un nudo donde convergen las denominaciones en torno al emprendimiento cultural, luego se organizará la madeja cuando a los planteamientos dados por los documentos se suma la perspectiva de

¹⁹⁰ * Colombia. Doctora en Ciencias de la Información y la Comunicación. Profesora de la Universidad Nacional de Colombia sede Manizales. svelasquezp@unal.edu.co. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5285-2975> svelasquezp@unal.edu.co

¹⁹¹ El programa Fortalece Cultura, es una iniciativa liderada por la Universidad Nacional de Colombia sede Manizales, en Alianza con la Cámara de Comercio de Manizales por Caldas que asesora a emprendimientos culturales desde metodologías apropiadas para el sector que son realizadas por gestores culturales.

Emprendimiento cultural

Denominación para pensar y contextualizar

Sandra Velásquez Puerta (Colombia)

los emprendedores y finalmente se alista la trama para tejer con una propuesta de inquietudes que conduzcan a la reelaboración del concepto que pueda ser útil para la realidad de la gestión cultural en Latinoamérica.

El nudo

En el nudo evidenciaremos las tensiones, contradicciones y preocupaciones frente al avance que han tenido los términos relacionados con el emprendimiento cultural. Para entender la denominación emprendimiento cultural debemos remitirnos a un marco más amplio, la relación entre economía y cultura. Desde la Escuela crítica de la Comunicación o Escuela de Frankfurt (1948), en la Industria Cultural la relación entre capital y creación desembocaría en la muerte del arte, la relación entre único y reproductividad generaría una pérdida de valor artístico. Sin embargo, como afirma Tremblay lo que ha pasado desde los 70's es el replanteamiento de los cánones artísticos, nuevos lenguajes y prácticas. Es a finales del siglo XIX cuando las industrias culturales desvirtúan la extinción de la actividad creadora señalada por Adorno y Horkheimer¹⁹².

A la reflexión de Tremblay es necesario acompañarla de los planteamientos de autores latinoamericanos que han marcado hito en la reflexión sobre la comunicación y la cultura. La capacidad de estas industrias en los procesos de identidad, los planteamientos desde las mediaciones de los receptores y una postura de consumo que difiere del consumismo planteados por Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini¹⁹³ muestran que más allá de la manipulación de los intere-

192 Gaëtan Tremblay, *“Desde la teoría de las industrias culturales. Evaluación crítica de la economía de la creatividad”*, Enrique Bustamante (Ed), Las industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital, Barcelona, Gedisa, 2011.

193 Reflexiones significativas de ambos autores como. De los Medios a las Mediaciones y Oficio de Cartógrafo de Jesús Martín Barbero y Estrategias para entrar y salir de la modernidad y Lectores, espectadores e internautas de Néstor García Canclini son algunos ejemplos de libros en los que han evidenciado su aporte a la reflexión sobre la cultura, la comunicación y la producción cultural en América Latina.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

ses económicos, los contenidos de la industria del cine, la música y la televisión contribuyeron no solo a la identidad nacional, sino también a forjar un reconocimiento sobre lo que constituye ser latinoamericano. En ese sentido, más que un efecto negativo de la economía sobre la creación, se logró la circulación de la producción cultural nacional en otros países latinoamericanos y hacia el mundo. La ranchera, el tango, la cumbia, en el caso de la música. El cine mexicano y la novela brasileña y venezolana así lo evidencian; sus contenidos circularon por los países dando a conocer la cultura local y proyectaron hacia otros continentes una manera de ser latinoamericano.

Ahora bien, si volvemos a la evolución del concepto, en los 70's la Unesco cambia la denominación del singular al plural y define a las industrias culturales como aquellos bienes y servicios que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos creativos protegidos por el derecho de autor. Hasta este momento no se hacía precisión entre el tamaño de las organizaciones, ni énfasis con relación al ánimo de lucro. La diferenciación comienza desde 1990 cuando aparece el concepto de industria creativa en Australia e Inglaterra. Este concepto define a las pequeñas organizaciones que tienen como eje a la creatividad y que pueden generar empleos. Según la definición de Braun:

“Actividades que tienen su origen en la actividad individual, la habilidad y el talento, y que tienen potencialidades para la creación de empleo y trabajo a través de la generación y explotación de propiedad intelectual”¹⁹⁴.

El cambio de industria cultural/industrias culturales a industria creativa genera no solo un cambio de perspectiva de las grandes compañías a las pequeñas organizaciones, pymes y emprendimientos, sino

¹⁹⁴ E. Braun y M. Lavanga, *An internacional Comparative Quick Scan of National Policies for Creative Industries*, Rotterdam, EURICUR. Erasmus University, 2007

Emprendimiento cultural

Denominación para pensar y contextualizar

Sandra Velásquez Puerta (Colombia)

también uno de los orígenes del nudo. En muchas ocasiones al buscar sobre emprendimiento cultural se alude a industria cultural cuando las lógicas de creación, producción, distribución y consumo son diferentes, pues los emprendimientos son pequeñas organizaciones mientras la industria se refiere a multinacionales.

Es verdad que la cadena de valor puede ser similar tanto en las grandes industrias culturales como en los emprendimientos y que existe relación entre ambos tipos de organización, en razón a los cambios económicos que ha sufrido la producción cultural. Sin embargo, las Industrias culturales en la actualidad no se encargan de descubrir talentos porque su accionar en varios países como multinacional no les permite arriesgarse con nuevas propuestas, por ello aprovechan los esfuerzos de las pymes para que su inversión pueda dar resultados económicos más rápido y en muchos países.

El uso de industria cultural y creativa que unifica su denominación deja de lado diferencias e implicaciones propias del tamaño de las organizaciones, de su relación con el contexto donde se producen y consumen, diferencias que existen en el relacionamiento entre el creador y su público, normativa que concierne a un tipo de organización y no a otra, porque como en otros sectores no es lo mismo pensar en una pyme que en una multinacional para efectos de relación con la institucionalidad pública, privada y del tercer sector.

Ejemplo de esta denominación común lo encontramos en la Guía para las políticas para las industrias culturales y creativas de la Unesco: “[Las industrias culturales y creativas] Son los sectores de actividad que tienen como objeto principal la creatividad, la producción o reproducción, la promoción, la difusión y la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial”¹⁹⁵

195 Las características que el documento precisa ambos tipos de organización son: tienen a la creatividad como componente central, su contenido es artístico, cultural o patrimonial, su función está en terrenos de la economía, la cultura y el derecho, son bienes

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Ir desenredando el nudo implica clarificar la situación entre las relaciones entre las industrias culturales y creativas, para ello, adaptamos la reflexión sobre la industria del disco presentada por Mario D'Angelo¹⁹⁶.

Majors (Multinacionales)	Pymes/Indies/Independientes
Grupo diversificado de actividades económicas entre ellas culturales	Muy poca o ninguna actividad diversificada
Empresa grande con mucha filiales	Emprendedor individual, empresa mediana mono nacional o con pocas filiales
Fabricantes de soportes	Raramente fabrican soportes
Parte del mercado mundial, de significativa a fuerte, líder	Parte del mercado mundial insignificante o débil
Líder en los principales mercados territoriales	Parte débil o insignificante del mercado nacional, pocas veces líder
Productos internacionales y departamentos internacionales en las filiales encargadas de comercializar los productos	Productos conocidos primero en función de un mercado nacional, eventualmente exportados
Parte significativa de productos internacionales en las estadísticas el mercado mundial	Parte de exportaciones débil en las estadísticas del mercado
Distribuidor	Raramente distribuidor

y servicios protegidos por la propiedad intelectual, combinan los intereses económicos de generación de riqueza y culturales. Generación de sentido, valores e identidades. Sus bienes y servicios tienen innovación y re-creación y tienen demanda incierta de sus públicos Unesco, *Políticas para la creatividad, Guía para el desarrollo de industrias culturales y creativas*, Buenos aires, Unesco, 2010, p.18

¹⁹⁶ El cuadro creado por Mario D'Angelo también ha sido reflexionado por César Palmeiro y reelaborado por Cristian Osuna, ambos para la industria de la Música

Emprendimiento cultural

Denominación para pensar y contextualizar

Sandra Velásquez Puerta (Colombia)

Segmento de productos, mercados, estructura y autonomía de segmentos financieros/estrategias	Segmento producto mercado más o menos automatizados, segmento finanzas/estrategias poco constituidas
Grandes vedettes	Política de segmentación de mercado nichos, compra impulsiva

Ahora bien, la dificultad con los conceptos se acrecienta cuando aparecen otros términos: industria de contenido, industria del entretenimiento, industria protegida por el derecho de autor o incluso, empresa informativa.

La industria de contenido hace énfasis en la naturaleza tecnológica del soporte de estas organizaciones que sirve para unificar actividades muy diversas con el argumento de la plena convergencia de la cultura con la informática y las comunicaciones. La industria del entretenimiento es una postura en las negociaciones de libre comercio frente a los bienes y servicios culturales defendida por Estados Unidos contraria a la excepción cultural planteada por Francia y Canadá. Cuando la denominación hace la referencia en el derecho de autor tiene implicaciones sobre la propiedad de la creación y finalmente la empresa informativa es un concepto planteado por Alfonso Nieto y Francisco Iglesias, que para los medios de comunicación los entiende desde la relación entre el valor de la información y la gestión empresarial¹⁹⁷.

Como puede apreciarse las denominaciones tienen incidencias que van desde el tamaño de las organizaciones hasta las negociaciones de libre comercio. Si retomamos la madeja frente al concepto emprendimiento cultural, antes de presentar las definiciones encontradas es importante referirnos a la Economía Creativa.

197 Sandra Velásquez, *De los Andes al Caribe. La Diversidad de la Industria de la música en Colombia, Muchas producciones independientes, poca música en el mercado*, Manizales, Universidad Nacional de Colombia, 2015.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

El paso de las denominaciones cultural y creativa que evidenciamos también cobra sentido cuando en lugar de referirnos a economía cultural hablamos de economía creativa. Lo creativo se sitúa en la sociedad de la información y del conocimiento, un estadio nuevo en el desarrollo del capitalismo que identifica valor en el trabajo intelectual, en el trabajo científico y creativo según Daniel Bell y que, desde la visión de Schumpeter se centra en la innovación:

los emprendedores creaban nuevos productos y procesos que generaban nuevos mercados. La novedad misma de la innovación significaba que no había competencia. El incentivo para innovar, a pesar de los elevados riesgos que surgían de la incertidumbre inherente a si existiría demanda para la innovación, provenían de las super ganancias que se derivarían de una innovación exitosa durante el periodo en que todavía sería un monopolio¹⁹⁸.

Lo creativo implica también la incursión del software y la cercanía con los desarrollos de las TIC's. La economía creativa, es una respuesta a la decadencia del sector manufacturero, se posiciona como una fuente de empleo y exportación, se plantea como una promesa para un futuro económico mejor donde los recursos creativos con los que se trabaja son ilimitados.

La economía creativa, desde la perspectiva de la Economía Naranja – uno de los textos más reconocidos relacionados con el emprendimiento cultural-, “representa una riqueza enorme basada en el talento, la propiedad intelectual, la conectividad y por supuesto, la herencia cultural de nuestra región”¹⁹⁹.

198 N.Garnham, “De las industrias culturales a las creativas. Análisis de las implicaciones en el Reino Unido”, Enrique Bustamante (ed) *Industrias creativas, Amenazas sobre la cultura digital*, Barcelona, Gedisa, 2011, p.33

199 Felipe Buitrago e Iván Duque, *La economía naranja una oportunidad infinita*, New York, Banco Interamericano de Desarrollo (BID), 2013, p.10

Emprendimiento cultural

Denominación para pensar y contextualizar

Sandra Velásquez Puerta (Colombia)

Ahora bien, inmerso en la economía creativa o economía naranja es donde debe ubicarse al emprendimiento cultural. El origen del término emprendimiento cultural implica traer a colación las definiciones aportadas por Charles Leadbeater y Kate Oakley en el texto *The independents Britain's New Cultural Entrepreneurs*:

Acogemos un concepto de emprendimiento cultural entendido como aquellas actividades y procedimientos basados en fórmulas organizativas sociales y privadas que, entendidas genéricamente bajo la fórmula de industrias creativas, toman como base el riesgo, la innovación y la responsabilidad, encaminados a la generación de bienes y servicios culturales como cauce para la expresión de la creatividad y de los valores simbólicos –de origen individual y colectivo– de la sociedad y de ampliación de las posibilidades de acceso a la cultura y de apropiación por los individuos y los grupos de los bienes simbólicos tangibles e intangibles presentes en la vida cultural²⁰⁰.

A esta definición, de emprendimiento cultural también le han aparecido otras maneras de llamarlo. Es así como encontramos los Emprendimientos Creativos y Culturales y las Industrias Artísticas, Culturales y Creativas. El primero está definido como: "Procesos de desarrollo y creación de oferta, donde actividades económicas se transforman en bienes de valor creativo y cultural"²⁰¹.

El segundo está enunciado así:

Las Industrias Artísticas, Creativas y Culturales (IACC) engloban a los sectores que emplean la creatividad como insumo principal. Su proceso productivo involucra la generación de y conexión de ideas que luego son transformadas en bienes o servicios con valor que, generalmente,

200 Ch. Leadbeater y K.Oakley, *The Independents Britain's new cultural entrepreneur*, Londres, Demos, 1999

201 Corporación de Fomento de la producción y asociación chilena de tecnologías de información A.G., *Prácticas de emprendimiento creativo y cultural en América Latina*, Santiago de Chile, Santiago Creativo de Corfo, 2015, p.12

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

son transables. Se trata de un sector muy heterogéneo y atomizado, poblado principalmente por emprendedores que trabajan en red²⁰².

Si la confusión entre las denominaciones es una de las hebras del nudo que debemos desenredar, otra de las puntas es la confusión que se presenta cuando se iguala emprendimiento cultural a sector cultural. Pareciera que toda la actividad de la cultura debe pensarse en clave de idea de negocio, por ello se importante traer a colación el gráfico realizado por el Centro de Estudios Regionales Cafeteros y empresariales que reconoce no solo la diferenciación entre Industrias culturales y creativas, sino también el sector cultura y otras actividades culturales.

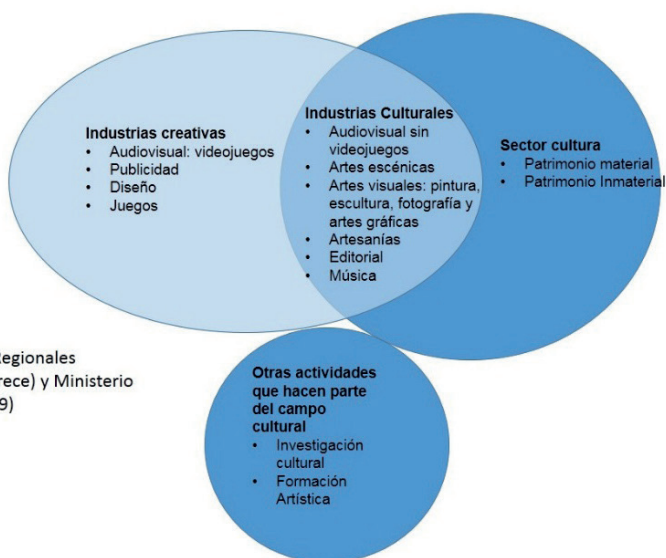


Gráfico: Centro de Estudios Regionales Cafeteros y Empresariales (Crece) y Ministerio de Cultura Colombia (2005:19)

202 Consejo Profesional de Ciencias Económicas de la ciudad autónoma de Buenos Aires, "Industrias artísticas, creativas y culturales (IACC), Profesionales que convierten ideas en negocios rentables". Consejo Profesional de Ciencias Económicas de la ciudad autónoma de Buenos Aires, Año V número 25, Noviembre 2012, Buenos Aires, Consejo Profesional de Ciencias Económicas de la ciudad autónoma de Buenos Aires, 2012, p.10

Haciendo la madeja

Una vez señaladas las tensiones del nudo fruto de las diferentes denominaciones y la incursión de diferentes sectores, debemos iniciar con la madeja que nos permita, posteriormente, tejer. En la madeja nos enfocaremos las definiciones desde la etimología del término y en el contexto donde se da el emprendimiento cultural: el emprendedor, las normativas y los programas de apoyo a los emprendedores.

La palabra emprendedor desde el origen latino viene de *imprender* (acomenter), que significa según el Diccionario de la Real Academia²⁰³: decidirse a una acción o empezar a ejecutarla, intentar, emprender. Según el Diccionario etimológico²⁰⁴ es la persona que tiene decisión e iniciativa para empezar a hacer alguna cosa difícil.

Las definiciones etimológicas del término remiten a personas capaces de generar una acción que tiene como característica la dificultad. En la literatura sobre el emprendedor tendríamos que sumarle la palabra riesgo. En América Latina se presenta una paradoja porque hemos tenido emprendedores culturales siempre aunque no hayan realizado planes de negocio:

“Los creadores culturales de nuestros países suelen enfrentar condiciones muy difíciles, con una fuerza, una imaginación y una creatividad que los ha hecho emprendedores, sin que lo sepan o se les llame así”²⁰⁵.

203 <http://etimologias.dechile.net/?emprendedor>

204 *Idem.*

205 Ministerio de Cultura, *Compilación de las investigaciones desarrolladas por el grupo de emprendimiento cultural en los años 2011 a 2013*, Cartagena, Crisálida Soluciones Gráficas S.A.S, 2014, p.38

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Lo que no hemos tenido ha sido un sector cercano a las dinámicas económicas y por ello la resistencia ante los discursos de emprendimiento y economía creativa. En cultura, la incursión de la economía vincula a personas que habían estado ajenas a estas dinámicas porque antes tenían ayudas del Estado o porque no se habían considerado agentes económicos²⁰⁶.

Si bien la resistencia persiste en algunas personas, con los jóvenes el caso es contrario como lo ejemplifica la presentación de un emprendimiento cultural uruguayo:

Nos definimos como emprendedores, generamos nuestros propias oportunidades para hacer andar nuestros proyectos. Somos una organización conformada por un equipo interdisciplinario: gestión cultural, educación social, educación popular, psicología, desarrollo territorial, expresión corporal y artística. Somos cinco, y todos venimos del interior del país. Aunque por razones de logística nos hemos radicado en -o cerca de- Montevideo²⁰⁷.

Efectivamente, los jóvenes trabajan en condiciones de independencia, están conectados con la tecnología, aprenden de las generaciones adultas, tienen una relación sin fronteras entre ocio y trabajo, trabajan de manera colaborativa, tienen múltiples empleos que les permiten llevar a cabo sus iniciativas de emprendimiento, desean estar en movimiento y no les gusta la vigilancia ni el ambiente de oficina, es por ello que se consideran gestores de su propia actividad²⁰⁸. Estos jóvenes manifiestan que el emprendimiento les permite trabajar en lo que más les gusta, tener flexibilidades de tiempo y estar en

206 Jaron Rowan, *Emprendizajes Culturales. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresariedad cultural*, Madrid, Traficantes de sueños, 2010

207 Gestión Cultural UY (GCuy), *Emprendedores y emprendimientos culturales por dentro-Parte I*, 2016, En: <http://www.gestioncultural.org.uy/2368-2/>. Consultado: junio 20 de 2017

208 M. Urteaga, "De jóvenes contemporáneos: Trendys, emprendedores y empresarios culturales", Francisco. Cruces, Néstor García, y Maritza Urteaga (Coord.). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, Barcelona, Ariel, Fundación Telefónica, 2012.

Emprendimiento cultural

Denominación para pensar y contextualizar

Sandra Velásquez Puerta (Colombia)

permanente búsqueda de desarrollo de iniciativas nuevas, privilegian la autonomía sobre la precariedad económica y reivindican – en algunos casos- la necesidad de vivir de lo que hacen²⁰⁹.

La madeja ahora la hilamos desde las normativas relacionadas con el emprendimiento cultural. Las leyes de economía creativa han comenzado a debatirse y aprobarse en los ámbitos nacional y local. En los textos se justifica su aprobación por la importancia económica del sector cultural-casi siempre adjuntando cifras-, por la posibilidad de proyectar la cultura en lo global y también se alude a la diversidad, el patrimonio y la identidad. Los documentos generalmente incluyen la definición de los sectores que comprende esta economía, fondos de apoyo, creación de consejos, sistemas de información, estímulos tributarios y en algunos casos, acciones en relación con el sector educativo, participación de la academia desde investigaciones y registro de emprendimientos. Las normativas consultadas Buenos Aires, Puerto Rico, México Distrito General, Sao Paulo y Colombia evidencian no solo la necesidad de formalizar al sector cultural, sino también un mayor predominio de los términos económicos frente a las realidades del sector cultural. Podría decirse que aunque se refieren a la economía creativa están pensadas desde lógicas de industria cultural²¹⁰.

En oposición a la normativa donde predomina lo económico, en los programas de formación para emprendimientos culturales, los sitios web de las asociaciones, redes y otros portales sobre el tema generados desde los creadores, gestores y la academia, los planteamientos reflejan más cercanía con las dinámicas del sector cultural²¹¹. Las ideas de innovación social, el trabajo colaborativo, la transformación social y la producción sustentable contrasta con los textos de las leyes aprobadas.

209 Opinión de emprendedores culturales de Manizales, Colombia expresado en evento Café Cultural, Manizales, Universidad Nacional de Colombia sede Manizales.

210 En este texto nos referimos a industria cultural cuando se alude a multinacionales e industria creativa para pymes y emprendimientos.

211 Algunos ejemplos de estos sitios son: Ideame, Vientos del sur, Gestión Cultural UY.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Desde el sector han aparecido modelos para la formulación de la idea de negocio alternativos al Canvas, han cambiado los términos y metodologías para no generar tanta ruptura con las necesidades e intereses del sector cultural. Es así como star model²¹² se presenta como un modelo (formato) para presentar ideas de negocio de lo social, lo artístico y lo cultural. En este modelo la fuerza está en el sentido del emprendimiento.

Las metodologías de programas de emprendimiento cultural como Activos Culturales²¹³, Fortalece Cultura o Herramientas para Camaleones dan cuenta otras maneras de capacitar y acompañar a los creadores. La generación de estas iniciativas desde creadores o gestores culturales que conocen la sensibilidad, expectativas y necesidades del creador, de las comunidades, el público y contexto donde se da la acción cultural permiten mediar en un tema que es al mismo tiempo cultural, social y económico.

En la realidad, además de los programas directamente relacionados con el emprendimiento es necesario referirnos al proceso de profesionalización que ha venido teniendo la gestión cultural desde los ámbitos académicos informales y formales. Los gestores desarrollan en sus procesos de aprendizaje diferentes capacidades:

En las necesidades de formación aparecen claros los aspectos más gerenciales de la gestión fundamentalmente en cuanto a la planificación estratégica y el manejo y búsqueda de recursos, imprescindibles en una gestión social de los proyectos. La oferta se construye, en correspondencia con la demanda, en el interjuego de dos aspectos formati-

212 En la presentación del star model se afirma que poner en marcha proyectos so empresas del sector social, creativo, cultural y art[sitico no es como fabricar vehículos y por ello se plantea un modelo ajustado a las necesidades de estos sectores que se incluyen en la economía naranja. Para consultar el modelo. Link: <https://losentrepreneiners.blogspot.com.co/2016/03/star-model-para-el-diseno-de-modelo-de.html>

213 Emprendimiento cultural para el patrimonio congreso del folclor

vos: la disciplinaria (técnica, artística y sociocultural) y la propiamente gestiona²¹⁴.

Es justamente desde el conocimiento en temas de gestión que los emprendedores culturales también pueden buscar el asesoramiento empresarial pues como afirma Rowan no se identifican ni con el sector cultural ni con el sector empresarial más duro. Los emprendedores requieren asesoría de personas con las que se quieren identificar. Siguiendo con el autor, no desean que “hombres de traje” los asesoren porque no saben de esas nuevas industrias²¹⁵.

¿Tejemos juntos?

La clave para lograr la transformación consiste en crear una nueva arquitectura económica capaz de entender los comportamientos atípicos de las industrias creativas y culturales. Esta reconversión, entre otras exigencias, requiere modificar tanto los perfiles empresariales como los marcos fiscales, de inversión y de comercio internacional de productos y servicios culturales. En resumen, depende de la capacidad de concebir, diseñar y aplicar desde el Estado una política nacional de desarrollo de las industrias culturales y creativas²¹⁶.

Habitamos un continente que ha reflexionado de manera crítica los efectos de la industria cultural, que ha entendido que las mediaciones se dan no solo en los procesos de recepción sino también desde la producción de contenidos y desde el consumo. Que ha debatido el concepto de desarrollo. Un territorio diverso en el que algunas

214 Schargorodsky, *Un perfil del gestor cultural profesional en América Latina y el Caribe: Su relación con la formación en gestión Cultural*. En: Portal Iberoamericano de Gestión cultural www.gestioncultural.org. Link: http://www.gestioncultural.org/ficheros/BGC_AsocGC_HS-schargorodsky.pdf Consultado: Junio 29 de 2017, p.8

215 Jaron Rowan, *Emprendizajes Culturales. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid, Traficantes de sueños, 2010, p.19

216 Unesco, *Políticas para la creatividad, Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*, Paris Unesco, 2010, p.22

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

expresiones artísticas perdieron su origen nacional porque se entienden desde el ser latinoamericano, lo que sucede con la música, el cine, las artesanías, la gastronomía. Tenemos herencia de circulación de contenidos culturales en tiempos de las identidades nacionales, nuestras comunidades indígenas comparten tradiciones, patrimonios tangibles o intangibles. Somos un conjunto de países cuya población joven excede a otros continentes. Hemos reflexionado en torno al decolonialismo, a la necesidad de la generación de modelos propios, ahora es el momento de pensarlos para la relación entre economía y cultura en el emprendimiento cultural.

Es necesario contextualizar la definición el emprendimiento cultural en América Latina haciendo un reconocimiento a las dinámicas reales del sector cultural que es solidario, colaborativo, que por años ha generado prácticas de autogestión. Para ello debemos valorar el papel que en la actualidad juegan los puntos de cultura, los colectivos, las mingas, los trueques, los procesos comunitarios, las economías subjetivas, alternativas, del bien común que piensan en opciones como bancos de tiempo o monedas alternativas. Pensar la cultura desde una dimensión más allá de lo económico constituye para los países latinoamericanos entender su relación con lo social, con el aporte que ella representa a la solución de problemáticas relacionadas con poblaciones en contextos de vulnerabilidad.

Independiente del recorte presupuestal o metodológico que va a definir la opción por la economía creativa, o por la economía de la cultura, o por la industria creativa o cultural, su contexto, el lugar donde las convergencias son encontradas y las divergencias son aplanadas, es su nexo con el desarrollo. Necesitamos hoy de un programa que pueda contribuir para asentar la cultura en el centro del debate sobre el desarrollo, no solo por el papel creciente que la cultura ocupa como factor de ingresos para la economía, sino por su contribución a las estrategias de reducción de la pobreza, de favorecimiento a la creación endógena y de promoción de la diversidad²¹⁷.

217 Ministerio de Cultura Brasil, *Proyecto de la Secretaria de Economía Creativa, Políticas, irecri-*

Emprendimiento cultural

Denominación para pensar y contextualizar

Sandra Velásquez Puerta (Colombia)

Desde las políticas culturales es importante tener presente las reflexiones de Rubens Bayardo cuando plantea la necesidad de pensar que el financiamiento de la cultura requiere consenso y conflicto, dejar de percibirla como gasto suntuario y antieconómico para pensar desde la perspectiva de inversión donde lo privado, comunitario y público dialoguen²¹⁸. El mismo autor sugiere ampliar las esferas de la distribución y comercialización que posibiliten la circulación de múltiples manifestaciones, pues casi siempre se promueve la producción y el consumo, sólo los dos extremos en la cadena de valor eliminando las mediaciones de toda la cadena. Que se presente apoyo a la creación de pequeñas y medianas industrias, regulaciones y controles al sector cultural. Con ello la producción en abundancia y el consumo cultural en los países latinoamericano pueden tener los canales adecuados de acceso de los bienes y los servicios para posibilitar un encuentro democrático y representativo de la pluralidad de las necesidades y de las demandas de la sociedad.

Tejer implica reconocer que el mercado por si solo no regula, que la producción cultural es diferente de otros bienes y servicios²¹⁹ por el sentido de su contenido en relación con la identidad, el patrimonio, la diversidad. Que el sector cultural y social tienen rentabilidades diferentes y que los países latinoamericanos en un contexto globalizado requieren tomar decisiones culturales y económicas sobre la riqueza de su producción cultural y también, frente a las alternativas para su defensa y protección, así como lo hacen Estados Unidos o Francia

ces y acciones 2011-2014, Brasilia, Ministerio de la Cultura, 2011, p.11

218 Rubens Bayardo, *Sobre el financiamiento público de la cultura. Políticas culturales y economía cultural*, Publicado en: Equipo Naya.Com.Ar. Noticias de Antropología y Arqueología. Link: http://www.equiponaya.com.ar/congreso2002/ponencias/rubens_bayardo.htm. Consultado: 7 de febrero de 2017

219 "Someter la actividad cultural a las normas y los criterios de los mercados de consumo equivale a exigir que las obras de arte acepten las condiciones de ingreso impuestas a cualquier producto que aspire al rango de bien de consumo; es decir, que se justifique en términos de su valor de mercado actual. Ahora bien cabe preguntarse si la cultura puede sobrevivir a la devaluación del ser y al ocaso de la eternidad, quizá los peores daños colaterales causados por el triunfo de los mercados de consumo" Zigmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2013, p.96

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

cuando determinan cuotas audiovisuales, por ejemplo.

Tejer implica retomar la diferencia entre las industrias multinacionales de la cultura, que corresponden a las características de la industria cultural y aquellas pymes y emprendimientos que responden a la industria creativa. No son lo mismo y por ello se requiere no solo denominaciones diferentes, sino también legislaciones que determinen estímulos y gravámenes diferentes, condiciones para el comercio e intercambio que reconozcan aspectos económicos formales y las dinámicas de la producción cultural que pasa por lo underground, lo alternativo, lo informal. Las acciones del sector cultural sin ánimo de lucro.

La trama para el tejido exigirá una urdimbre donde puedan coexistir múltiples puntadas resultado de diversas maneras de tejer, de hilos de diferentes colores y texturas porque desde lo local, nacional y latinoamericano pueden darse diferentes fórmulas para fortalecer la producción e intercambio local y entre los países. La contextualización del emprendimiento cultural a la realidad de nuestros países requiere reflexiones en contexto, investigaciones sobre las trayectorias de los emprendimientos, sobre los avances en las regulaciones y sus ajustes, así como ha pasado con los cambios en las legislaciones de los medios de comunicación en diferentes países. Muy seguramente se tendrán que acondicionar las normativas frente a la economía creativa, tendrán que fortalecerse los intercambios entre los países latinoamericanos, se necesitará que el sector cultural participe de manera más activa en los debates para evidenciar sus preocupaciones, deseos y necesidades frente a esta nueva realidad de la producción, el financiamiento y el consumo cultural.

Debemos tejer juntos, debemos buscar fórmulas que posibiliten un emprendimiento cultural más cercano a la concepción de emprendimiento social y que diste del emprendimiento empresarial neto. Empecemos a dar puntadas desde la investigación, desde la formación, desde el conocimiento de las realidades de los emprendedores, desde la capacidad de incidir de forma crítica y propositiva en los programas

Emprendimiento cultural

Denominación para pensar y contextualizar

Sandra Velásquez Puerta (Colombia)

y políticas de las realidades latinoamericanas, mas que una única respuesta a este tejido conjunto, debemos explorar de forma innovadora un emprendimiento que sea realmente cultural.

Eso requiere una armonización de las iniciativas anticipatorias de parte de los creadores, artistas y de la comunidad de negocios, además de respuestas innovadoras de políticas de parte de los gobiernos. No existe una sola receta adecuada, sino algunas opciones estratégicas que requieren políticas públicas conjuntas, teniendo en cuenta las necesidades especiales de los países en desarrollo y la identidad cultural de cada país de manera individual²²⁰.

²²⁰ Organización Ana Carla Fonseca Reis, *Economía creativa como estrategia de desarrollo: una visión de los países en desarrollo*, Sao Paulo, Itau Cultural, 2008, p.76

Bibliografía

Bauman, Z. (2013), *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica

Bayardo, R (2015), *Sobre el financiamiento público de la cultura. Políticas culturales y economía cultural*. Publicado en: Equipo Naya. Com.Ar. Noticias de Antropología y Arqueología. Link: http://www.equiponaya.com.ar/congreso2002/ponencias/rubens_bayardo.htm. Consultado: 7 de febrero de 2017

Braun, E. y Lavanga, M. (2007). *An international Comparative Quick Scan of National Policies for Creative Industries*. Rotterdam: EURICUR. Erasmus University

Buitrago, F. y Duque, I. (2013) *La economía naranja una oportunidad infinita*, Banco Interamericano de Desarrollo (BID)

Bustamante, E (2011). *España y Latinoamérica Economía Creativa del Entretenimiento digital En: Las industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital*. Bustamante, E. (Ed). Barcelona: Gedisa, 2011

Congreso República de Colombia, (2017) *Ley Naranja 1834 del 23 de mayo de 2017*, Bogotá: Congreso de la República de Colombia.

Consejo Profesional de Ciencias Económicas de la ciudad autónoma de Buenos Aires (2012), *Industrias artísticas, creativas y culturales (IACC), Profesionales que convierten ideas en negocios rentables*. Año V número 25, Noviembre 2012, Buenos Aires: Consejo Profesional de Ciencias Económicas de la ciudad autónoma de Buenos Aires

Emprendimiento cultural

Denominación para pensar y contextualizar

Sandra Velásquez Puerta (Colombia)

Corporación de Fomento de la producción y asociación chilena de tecnologías de información A.G.(2015) Prácticas de emprendimiento creativo y cultural en América Latina, Santiago de Chile: Santiago Creativo de Corfo.

Centro de Estudios Regionales Cafeteros y Empresariales (CRECE)y

Ministerio de Cultura, (2005) Guía para la Elaboración de mapeos regionales de industrias creativas, 2005 [Consultado 6 de junio de 2009]. Disponible : http://sic.conaculta.gob.mx/centrodoc_documentos/284.pdf

D'Angelo, M. (1989). *La Renaissance du disque*. Paris: La documentation Française

Estado Libre Asociado de Puerto Rico, (2014) Ley para fomentar las industrias creativas 173-2014, octubre 13 de 2014, Microjuris.com Etimologías de Chile.Net ((s,f), Diccionario etimológico en español. Link: <http://etimologias.dechile.net/?emprender>. Consultado: 6 de mayo de 2017

Garnham, N. (2011). De las industrias culturales a las creativas. Análisis de las implicaciones en el Reino Unido. En: Bustamante, E. (Ed) (2011), *Industrias creativas, Amenazas sobre la cultura digital*, Barcelona: Gedisa, 2011

Gestión Cultural UY (GCuy), (2016), *Emprendedores y emprendimientos culturales por dentro-Parte I* En: <http://www.gestioncultural.org.uy/2368-2/>. Consultado: junio 20 de 2017

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Leadbeater, Ch. y Oakley, K. (1999) *The Independents Britain's new cultural entrepreneur*. Londres : Demos

Ministerio de Cultura, (2014), *Compilación de las investigaciones desarrolladas por el grupo de emprendimiento cultural en los años 2011 a 2013*, Cartagena: Crisálida Soluciones Gráficas S.A.S

Ministerio de la Cultura Brasil, (2011), *Proyecto de la Secretaria de Economía Creativa, Políticas, directrices y acciones 2011-2014*, Brasilia: Ministerio de la Cultura

Organización Ana Carla Fonseca Reis (2008), *Economía creativa como estrategia de desarrollo: una visión de los países en desarrollo*, Sao Paulo: Itau Cultural

Real Academia Española, (s,f) *Diccionario de la Real Academia*, Link <http://dle.rae.es/?id=Esip2Nv>, Consultado: mayo 6 de 2017

Rowan, J. (2010), *Emprendizajes Culturales. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de sueños

Schargorodsky (s,f), *Un perfil del gestor cultural profesional en América Latina y el Caribe: Su relación con la formación en gestión Cultural*. En: Portal Iberoamericano de Gestión cultural www.gestioncultural.org. Link: http://www.gestioncultural.org/ficheros/BGC_AsocGC_HSchargorodsky.pdf Consultado: Junio 29 de 2017

Tremblay, G (2011). *Desde la teoría de las industrias culturales. Evaluación crítica de la economía de la creatividad*. En: *Las industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital*. BUSTAMANTE Enrique (Ed). Barcelona: Gedisa, 2011

Emprendimiento cultural

Denominación para pensar y contextualizar

Sandra Velásquez Puerta (Colombia)

Unesco (2010), Políticas para la creatividad, Guía para el desarrollo de industrias culturales y creativas, Argentina: Unesco

Unesco (2010), Políticas para la creatividad, Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas, Paris: Unesco

Urteaga, M.(2012). De jóvenes contemporáneos: Trendys, emprendedores y empresarios culturales, En: Cruces, F, Garcia, N y Urteaga, M (Coord.). Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales, Barcelona: Ariel, Fundación Telefónica

Velásquez, S (2015). De los Andes al Caribe. La Diversidad de la Industria de la música en Colombia, Muchas producciones independientes, poca música en el mercado. Manizales: Universidad Nacional de Colombia, 2015



GESTIÓN CULTURAL

Aproximaciones empírico-teóricas^{221*}

José Luis Mariscal Orozco^{222*}

En términos generales, podemos decir que la gestión cultural es una práctica social, en el sentido de que son formas de acción que los agentes realizan para la satisfacción de sus necesidades en un campo determinado de la vida social (lo social hecho cosas) con relación a ciertos esquemas de percepción, pensamiento y representaciones que los agentes van internalizando y reproduciendo (estructuras sociales internalizadas) a través del tiempo y de su misma práctica^{223*}.

A lo largo de la historia, ha habido personas, grupos e instituciones que diseñan y operan acciones culturales. Aprendieron desde la práctica a través de la experiencia y trayectoria que van teniendo los agentes en el campo, el cual está condicionado por disposiciones políticas, sociales, culturales, económicas, ideológicas y ambientales que determinarán a su vez la misma práctica.

221 *Este artículo, forma parte de los resultados de la investigación "Emergencia de la gestión cultural como campo académico" apoyado por el Fondo sectorial Ciencia Básica del CONACyT 2015.

222 *Mexicano, gestor cultural y profesor investigador del Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara. Correo electrónico: mariscal@udgvirtual.udg.mx ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6769-0761>

223 Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Madrid, Siglo XXI, 2008.

No obstante, la práctica social de gestionar la cultura^{224*}, precede el término de gestión cultural. Este término, tomado en parte del *management* anglosajón, fue adoptado en las dos últimas décadas del siglo XX por diferentes grupos sociales e instituciones para renombrar, agrupar y articular diversas formas de llevar a cabo el trabajo cultural^{225*}. Independientemente del nombre o título que sostengan y el enfoque de su práctica, han venido cumpliendo una función en la sociedad desde contextos institucionales o procesos comunitarios, aunque no se reconozcan o se autodenominen como gestores culturales. Este escrito pretende realizar un acercamiento a la construcción conceptual de la gestión cultural a partir del análisis de su práctica y las definiciones conceptuales que se han dado desde una visión latinoamericana, para ello se analizarán cómo los diferentes perfiles de los gestores y sus denominaciones están relacionados con nichos de práctica que configuran diferentes formas de entender y hacer el trabajo cultural, que a su vez sirvieron como referente para la elaboración de definiciones conceptuales por parte de algunos autores iberoamericanos. Finalmente se brindará al lector una propuesta conceptual que pretende integrar los referentes empíricos y conceptuales revisados bajo un enfoque de construcción disciplinar académica.

Revisión de la práctica empírica

Para Martinell²²⁶ la gestión cultural no debe considerarse como una disciplina que debe tener un marco epistemológico propio, sino más

224 La diferencia entre “gestión de la cultura” y “gestión cultural”, es que la primera se refiere al fenómeno empírico etnográfico en que los sujetos diseñan y operan la acción cultural, pues lo que se gestiona no es propiamente la cultura, sino dicha acción; por su parte la segunda hace referencia al concepto (y por lo tanto la abstracción y normalización) de esa práctica social que ha implicado su formalización profesional y disciplinar.

225 Sergio de Zuribia, Ignacio Abello, y Marta Tabares, *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*, Madrid, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2001.

226 Alfonso Martinell, *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*. Girona, Cátedra Unesco de Políticas culturales y Cooperación, 2001.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

bien un encargo social que las sociedades complejas otorgan a ciertos individuos para ser responsables de diseñar u operar políticas culturales. Coincidimos con Martinell sólo en que la gestión cultural suele darse como un encargo social, a nuestro punto de vista se puede dar en tres tipos:

- Como ocupación laboral, esto es, un trabajo remunerado económicamente que implica un salario o un pago por llevarlo a cabo.
- Como un cargo o comisión comunitaria, un ejemplo de ello se puede observar en la cultura popular, algunas personas son responsables de realizar una serie de actividades culturales por la cual no reciben una remuneración económica.
- Como una actividad económica secundaria, en el sentido de que funge como una actividad laboral o profesional complementaria a los ingresos primarios de una persona, por lo que no depende de éste para vivir.

En cualquiera de estos casos, el encargo puede tener tres sentidos: por encargo institucional, por asignación personal o por vocación. En el caso del primero el encargo proviene directamente de las instituciones gubernamentales que en un marco legal y/o de política pública se les da atribuciones de manera *ex profeso* a ciertas profesiones u oficios como parte del fortalecimiento de esa política de Estado.

El segundo tipo es la asignación personal y que se le da ese encargo a una persona desde una posición superior a la jerarquía en la que forma parte. Un ejemplo de ello son la mayoría de los directores de cultura de los municipios, regularmente no suelen tener experiencia alguna en el campo y la autoridad municipal le asigna el encargo de diseñar y operar la acción cultural en el municipio. En la práctica cotidiana del ejercicio del cargo va aprendiendo el oficio hasta que termina la ad-

ministración y por lo tanto su encargo; pero también se da el caso en que esta persona descubre su vocación por la gestión, comienzan a capacitarse y continuar con una trayectoria en el sector cultural.

El otro tipo es por vocación, esto es, cuando la persona decide tomar el encargo porque va acorde a sus intereses, necesidades y gustos. Suelen ver en la gestión cultural el espacio propicio para la participación en el ámbito cultural tomando como puerta de acceso la creación, promoción, difusión, preservación o consumo de las expresiones artísticas, el patrimonio cultural o los servicios culturales.

Cualquiera que sea el tipo o el sentido del encargo social, la persona que lo toma, en esencia, se hace responsable de diseñar y operar la acción cultural en diversos niveles, contextos, ámbitos y campos culturales. Visto así, a través de la historia de la humanidad ha habido personas que han realizado esta función en las comunidades; en algunos casos fomentando la endoculturación, en otras la aculturación y en otras la hibridación. La forma en que se le ha denominado a este agente ha sido también diversa: animador, extensionista, promotor, gestor, administrador o mediador, todos ellos con el apellido cultural o artístico.

Estas distintas formas de nombrar el encargo, tienen que ver no solo con la configuración de los contextos políticos, institucionales e ideológicos donde surgen y operan, sino también con los diferentes ámbitos de desempeño y campos culturales donde se lleva la práctica. La forma en cómo se van articulando cada uno de estos elementos va dar cuenta de un mosaico de nociones de cultura, metodologías y enfoques de cómo diseñar y operar la acción cultural que se ve reflejado en los perfiles que se han generado a partir de la formación desde la práctica de los agentes.^{227*}

227 Para una revisión más amplia sobre el tema consultar: José Luis Mariscal Orozco, "La formación y capacitación de los gestores culturales", *Apertura, Revista de Innovación Educativa*, 4:6, Guadalajara, 2006, 56-73; Víctor Ventosa Pérez, "Animación Animación y Gestión Cultural: convergencias y diferencias", *Quaderns d'animació i Educació Social*, 7, Sevilla, enero

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

En la actualidad, la gran mayoría de los gestores culturales se han formado desde la práctica básicamente en cuatro ámbitos de desempeño:

- Gubernamental: desde las instituciones de gobiernos responsables de la acción cultural en cualquiera de sus niveles federal, estatal o municipal.
- Asociativo, desde las organizaciones de la cultura popular o bien desde las asociaciones civiles, colectivos o los también llamados grupos culturales.
- Académico, desde las instituciones escolares que realizan actividades culturales como parte de la práctica educativa^{228*}
- Empresarial, desde la industria y empresas culturales regularmente vinculadas con la comunicación, el espectáculo, discografía y editorial.

Independientemente del ámbito o ámbitos de desempeño, la formación desde la práctica está sesgada por el campo cultural^{229*} en el que lleva a cabo su labor o proyectos:

2008, 1-7; José María Quintana Cabañas, "Relaciones entre animación sociocultural y gestión cultural", *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, 12, Salamanca, 1995, 151-156; y Carlos Yañez Canal, *La identidad del gestor cultural en América Latina. Un camino en construcción*, Manizales, Universidad Nacional de Colombia, 2013.

228 Para una visión más amplia de este ámbito ver José Luis Mariscal Orozco, *Educación y gestión cultural. Experiencias de acciones culturales en prácticas educativas*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2009; Juan Manuel Touriñán, "Educación y gestión cultural. Exigencias de la competencia técnica", *Revista de Educación*, número extra 1, Madrid, 2002, 179-198; Gloria Evangelina Ornelas Tavares, *Formación docente ¿En la cultura? Un proyecto cultural educativo para la escuela primaria*. México, Universidad Pedagógica Nacional, 2000; y Alfons Martinell, "Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural", *Revista Iberoamericana de Educación*, 20, Madrid, Mayo – Agosto 1999.

229 Cabe mencionar que estos no son necesariamente los campos de la gestión cultural, sino más bien los campos desde donde se forma en la práctica.

- a) *Espacios culturales*: Relacionado con la infraestructura y equipamiento cultural enfocado a ofrecer servicios culturales como son los museos, galerías, archivos, fonotecas, bibliotecas, centros culturales entre otros.
- b) *Cultura popular y patrimonio cultural*: En él se desarrollan acciones tanto de creación y reproducción desde las instituciones populares (familia, organizaciones comunitarias y gremiales, etc.) y de promoción, conservación e investigación desde las instituciones gubernamentales y privadas. Elementos importantes de este campo se encuentran por ejemplo las fiestas populares, el arte popular, la medicina tradicional, los oficios, la arquitectura, etc.
- c) *Desarrollo artístico*: En este campo, los agentes suelen implementar acciones relacionadas con la profesionalización de los creadores, el fomento a la creación, la educación artística, la formación de públicos, etc.
- d) *Comunicación y medios*: A él corresponden actividades como el periodismo cultural, radio, televisión, publicidad, multimedia, etc.
- e) *Producción*: Generalmente vinculado con la realización de festivales, muestras, proyectos escénicos y la industria discográfica, editorial, cinematográfica, etc.

Si observamos en una matriz el cruce entre los ámbitos de desempeño y los campos culturales, se pueden identificar diferentes “nichos de práctica” desde donde los gestores comienzan su formación desde la práctica, ya sea por asignación o vocación, por ocupación laboral o por voluntariado. Conforme va adquiriendo más experiencias y se capacita, el gestor cultural va ampliando los nichos.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Campos /Ámbitos	Gubernamental	Empresarial	Asociativo	Académico
Espacios culturales	Casas de la cultura	Galerías	Centros comunitarios	Museos universitarios
Cultura popular y patrimonio cultural	Programas de fomento y conservación	Representantes artísticos	Asociaciones y colectivos	Investigación y publicaciones
Desarrollo artístico	Talleres artísticos, festivales	Academias de arte	Talleres	Investigación, formación y difusión
Comunicación y medios	Difusión cultural	Radio, televisión	Medios comunitarios	Investigación, formación
Producción	Producción editorial, discográfica	Producción discográfica, editorial, espectáculos	Muestras	Investigación, formación, muestras, festivales

Nichos de práctica de la gestión cultural empírica

Por supuesto, no todos los gestores culturales llegan a tener experiencia de todos los nichos, sin embargo, esta matriz puede servir como un mapa general desde donde podemos identificar cómo se van formando desde la práctica los diferentes perfiles. La importancia de esto radica en que cada uno de estos nichos conlleva diferentes concepciones de cultura, formas de hacer gestión cultural, los fines que debe tener la acción cultural y sobre todo las competencias del gestor cultural debe atender para realizar su práctica en ese nicho o esos nichos.

Revisión de la conceptualización

Diversos autores han elaborado definiciones sobre lo que es la gestión cultural,^{*230} aunque la mayoría de ellas son de tipo operativo: más que construir una noción o concepto de la prácti-

²³⁰ Un ejercicio interesante sobre las definiciones de gestión cultural se puede consultar en Román, 2011.

ca, definen al agente que la practica. Suelen ver al gestor cultural como un organizador de actividades culturales y dan un gran peso a la gestión y administración de los recursos ^{231*} como se puede observar en la definición que brinda Bermudes: “[la gestión cultural es la] administración de los recursos de una organización cultural con el objetivo de ofrecer un producto o servicio que llegue al mayor número de público o consumidores, procurándoles la máxima satisfacción” ^{232*}.

Bajo esta visión, el gestor cultural debe tener un amplio conocimiento de los lenguajes artísticos y/o los bienes patrimoniales. La destreza básica reside en la capacidad de diseñar y operar actividades culturales regularmente relacionadas con la promoción, difusión, creación y conservación de los bienes artísticos y patrimoniales. Esta conceptualización operativa se observa en los aparatos burocráticos del Estado que privilegian la administración de los bienes y servicios culturales, pero también es un enfoque neoliberal de la práctica, pues se centra sólo en la eficiencia y eficacia del gestor para llevar a cabo las acciones culturales en el ámbito gubernamental y empresarial.

Otro acercamiento conceptual que se ha hecho sobre la gestión cultural, es definirla como una forma de mediación entre diversos agentes culturales (regularmente entre creadores y públicos) que hace posible un diálogo, intercambio y enriquecimiento. Así pues, se entiende como “una serie de estrategias utilizadas para facilitar un adecuado acceso al patrimonio y bienes culturales por parte de diversos grupos sociales”²³³

Esta idea implica algunos supuestos epistémicos de lo cultural y lo gestionable: la cultura aparece como ciertos productos y servicios con

²³¹ Winston Licona Calpe, *La gestión cultural ¿y eso cómo se come?*, Bogotá, s/d, 1997.

²³² Jorge Bermudes López, “La profesión de la gestión cultural: definiciones y retos”, Boletín del Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. 4, Barcelona, 2003, p. 3.

²³³ Julieta Ramírez Mejía, “Aproximación conceptual a los estudios de la cultura y la gestión cultural”, *Revista Escuela de Administración de Negocios*, 6, Bogotá, mayo 2007, p. 17.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

un lenguaje especializado al que no todos tienen acceso a él, por ello se requiere de un agente especializado que sea capaz de divulgar esos lenguajes a los diversos grupos sociales que no tienen acceso a ellos o que no tienen los elementos para comprenderlos. En ese sentido, la estrategia primordial del gestor es la mediación, privilegiando el fomento de la creación artística y conservación patrimonial, así como la formación de públicos capaces de entender las expresiones artísticas y valorar los bienes patrimoniales. Pero ¿Cómo se ha llegado a esta idea de que la cultura y las personas están separadas por lo que se requiere de un agente mediador que las una? Tal vez para responder esta pregunta habrá que hacer un breve acercamiento al proceso de cosificación y sacralización de la cultura.

Desde el Siglo XVIII pero sobre todo en el XIX se fue dando un rompimiento de la cultura como un hecho cotidiano que se recrea socialmente, por lo que se da una separación entre el mundo creativo y la vida cotidiana. Esta separación implicó la negación de las prácticas culturales populares como una forma de cultura, dándose mayor importancia a la cultura occidental moderna (y preferentemente burguesa) no solo como un modelo a seguir, sino como el único modelo reconocido y legítimo en una sociedad industrial y capitalista.

Esta postura jugó un papel importante en las políticas desarrollistas y en la conformación de los Estados Nación que buscaron definir y fomentar una “cultura nacional”, regularmente constituida por algunos elementos de la cultura viva comunitaria que fueron descontextualizados, reconfigurados y resemantizados bajo la mirada academicista y elitista para que fungieran como una herramienta de integración social y legitimación de los grupos de poder.

En esta lógica moderna, el arte se sacraliza por lo que la creación y el consumo cultural dejan de ser parte de la vida cotidiana comunitaria, generando así una ruptura en cuatro aspectos principalmente. El primero se relaciona con la cosificación de la cultura al visualizarla como bienes valiosos (regularmente artísticos y patrimoniales) que pueden

ser creados, poseídos y gestionados por algunos “habilitados” para ello, desvalorando los saberes y las prácticas culturales comunitarias consideradas como “folclóricas”, “vernáculos”, “supersticiones” o “populacheras”.

El segundo tiene que ver con una marcada diferencia entre las llamadas “bellas artes” (poesía, pintura, arquitectura, música, etc.), la artesanía y las artes populares (fabricar zapatos, bordar, contar cuentos, cantar canciones populares). De acuerdo con esta división, la diferencia entre bellas artes y artesanía se basa, supuestamente, en las finalidades que tienen cada una. Las primeras pasaron a ser objetos y prácticas que eran producto de la inspiración y la destreza, y estaban destinadas a la contemplación²³⁴. Por su parte, la artesanía pasó a ser toda aquella producción concebida para ser usada o para entretener al pueblo²³⁵.

El tercer aspecto de la ruptura es la separación que se da entre artista y artesano. Anterior a esta división, se usaba de manera indistinta los términos artesano y artista para aquellos que dominaban una *ars*. Se comenzó a definir como “artista” al creador de “bellas artes” y “artesano” al hacedor de algo útil o de entretenimiento. El cuarto y último aspecto tiene que ver con el placer ante las artes y su relación con la educación y la posesión de cultura^{236*}. Durante la edad media, la contemplación desinteresada sólo era aplicada a Dios. Sin embargo, la Ilustración visualizó la secularización del arte y concibió el crecimiento espiritual del ser humano a través del conocimiento y deleite de las bellas artes. Para ello se fueron constituyendo una serie de instituciones que no sólo enseñaban la técnica para crear arte, sino también para transmitir los conocimientos necesarios para saber identificar y disfrutar de las manifestaciones artísticas. Este capital cultural fue de suma importancia

234 Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Estética 2004, p. 24.

235 Shiner, op. cit.

236 Shiner, op cit., p. 25.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

en la formación de campos específicos del gusto y del saber, donde ciertos bienes son valorados por su escasez y limitados a consumos exclusivos, los cuales han servido para construir y renovar la distinción de las élites²³⁷.

Sin embargo, a partir del siglo XX y con el surgimiento y proliferación de los medios de comunicación electrónicos, el consumo cultural tiende a homogeneizarse como resultado de las industrias culturales y sus contenidos. Así, se suele observar una tendencia a homogeneizar la cultura de acuerdo a cánones e intereses de la clase hegemónica, la cual buscaba la pérdida progresiva y la sustitución de los patrimonios culturales tradicionales por una concepción del mundo y de la vida prefabricada e impuesta desde arriba, y por lo tanto, un instrumento de dominación²³⁸.

Incluso algunas prácticas culturales populares tienden a reconfigurarse y dejan también de ser parte de la vida cotidiana de las comunidades: La deformación opera por la transformación de la fiesta en espectáculo: algo que ya no es para ser vivido, sino mirado y admirado. Convertida en espectáculo la fiesta, que en el mundo popular constituía el tiempo y el espacio de la máxima fusión de lo sagrado y lo profano, pasará a ser el tiempo y el espacio en que se hará especialmente visible el alcance de su separación: la demarcación nítida entre religión y producción ahora sí oponiendo fiesta y vida cotidiana como tiempos del ocio y del trabajo²³⁹.

Ante esta separación entre el mundo de la creación y la vida cotidiana, el gestor cultural es visto, por lo tanto, como un agente “intermediador o facilitador entre quienes crean una obra artística o científica, quienes poseen la capacidad financiera y quienes

237 Pierre Bourdieu, *La distinción*, Buenos Aires, Taurus, 2002.

238 Amalia Signorelli, “Cultura popular y cultura de masa. Notas para un debate”, *La teoría y el análisis de la cultura*. Guadalajara, CONACyT y Universidad de Guadalajara, 1986, p. 416.

239 Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1998, p. 100.

acceden a un determinado bien cultural, esto es, el público”²⁴⁰. Desde esta visión el gestor cultural al ser un mediador cultural: “Ejerce actividades de aproximación entre diversos individuos o grupos de individuos y las obras de cultura. Su uso se generalizó durante la década de los ochenta, al ser una versión contemporánea actualizada de los anteriores animador cultural y agente cultural”²⁴¹.

Sin embargo, el gestor cultural no solo es intermediario entre los que crean y los que consumen, también juega un papel importante en mantener un equilibrio entre la oferta que se produce y consume en el mercado así como las limitaciones y control que ejerce el Estado con respecto a la creación a través de sus mecanismos burocráticos de apoyo a la cultura:

*[...] constatamos un fuerte desequilibrio de fuerzas a favor de las leyes del mercado (búsqueda compulsiva de la novedad, dictado de las modas, manipulación mediática...) y del Estado (burocratización cultural, control y domesticación creativa merced a la tendenciosa administración de los recursos y subvenciones...), en detrimento de la libertad creativa y artística. La gestión de la cultura actual se mueve, así, entre la tutela del Estado y la vorágine del Mercado*²⁴².

Esta visión tiene implícitamente la metáfora de un puente que ayuda a acercar lo que hay a las orillas de un mismo río, sin embargo esta posición se centra primordialmente en el consumo pasivo de los bienes y la infraestructura cultural que lo hace posible: “La gestión cultural supone una actuación de tipo territorial que tiene como objetivo promover la creación cultural y conectar a los creadores con los medios y

240 Oscar Moreno, “La enseñanza de la gestión cultural”, Revista Gestión Cultural.0:1, Buenos Aires, 2003, p. 1.

241 Cohelo Texeira, Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario, México, ITESO, CONACULTA y Secretaría de Cultura Jalisco, 2000, p. 328.

242 Ventosa, op. cit., p. 2.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

canales de producción y difusión así como con el ciudadano, receptor del resultado del proceso creativo²⁴³. En el marco de esta concepción de la gestión cultural como una estrategia de mediación cultural, hay algunos autores que consideran que el gestor cultural no solo es un mediador entre creadores y públicos, sino que también debe generar intermediación entre diversos agentes de un mismo territorio para poder generar acciones culturales con un beneficio común a todos:

El gestor cultural es o debería ser un profesional de la “intermediación”, que tendría que conocer, comprender, comunicar y relacionar las políticas culturales de los diferentes agentes que actúan en su territorio, a través de muchos frentes internos y externos de la institución pública²⁴⁴.

Este matiz implica una visión de lo cultural y lo gestionable relacionado con lo público y la necesidad de una participación equitativa e intercultural entre los diversos agentes culturales en el marco de las políticas públicas: Si se aceptara que sólo se puede gestionar aquella cultura capaz de institucionalizarse y que en ella está imbricada desde su origen la tensión entre lo público (Estado/Gobierno) y el negocio, la gestión cultural deberá incluir necesariamente un registro de las políticas públicas, el reconocimiento del carácter regulatorio de aquella y la participación del sector privado²⁴⁵.

En ese sentido, Martinell considera que la mediación también implica la generación de visiones sobre una problemática y la elaboración de propuestas desde su propio contexto:

[los mediadores] construyen la referencia de una política, es decir, crean las imágenes conceptuales que determinan la per-

243 Mario Viché González, *Intervención sociocultural*, Valencia, Dissabte, 1989, p. 139.

244 Pedro González Fernández, “La gestión cultural”, Seminario Cultura y Municipios, Sevilla, Federación Andaluza de Municipios y Provincias, 2003, p. 12.

245 Moreno, op. cit., p. 15.

cepción del problema, la necesidad o el interés que aportan y las propuestas y soluciones apropiadas a cada situación. [...] Estos agentes o mediadores aportan su acción para consolidar una actividad social, pudiendo representar, en un contexto determinado, un potencial democrático importante. Por tal razón, el papel de los agentes culturales en el diseño de una política cultural es un elemento definitorio en la implementación y aplicación de sus contenidos.²⁴⁶

Hasta aquí se ha dicho que la gestión cultural se ha concebido como como una ocupación relacionada con la organización de actividades culturales²⁴⁷, pero también como una estrategia de mediación cultural, sin embargo a nuestro parecer ambas concepciones en realidad solo son algunas de las funciones que tiene la gestión cultural como parte de una metodología de trabajo todavía más amplia y compleja, por lo que no puede ser definida en sí misma como una concepción de la gestión cultural; para ello habrá que concebirla más allá de una simple función o actividad ocupacional.

Un primer acercamiento para ampliar la mirada sería revisar la raíz etimológica de gestionar, al respecto Olmos comenta:

[...] Gestar es dar origen, generar, producir hechos. Su raíz latina, gerere, significa conducir, llevar a cabo (gestiones), mostrar (actitudes). De esta forma la gestión podría verse como el proceso por el cual se da origen a algo lo que, de por sí, implica movimiento, crecimiento, transformación creadora, relaciones de todo tipo [...] Del mismo origen latino derivan: gesta, la historia de lo realizado por alguien, un héroe, un pueblo y también gesto, como actitud o movimiento expresivo del cuerpo. La gestión, en-

²⁴⁶ Martinell, 1999 op. cit.

²⁴⁷ En este sentido la mediación cultural es sólo una estrategia de acción cultural que tiene como propósito la promoción de un bien o servicio cultural en un grupo social determinado.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

*tonces, podría considerarse como ese conjunto de gestos a través de los cuales llegamos a dar sentido histórico a una forma de estar siendo en el mundo.*²⁴⁸

Gestionar por lo tanto implica crear y acompañar, pero con conocimiento de causa que permita identificar de donde se parte y a donde se quiere llegar. Para ello, no solo se requiere una buena intención, o una buena mediación, sino la articulación de conceptos y metodologías que permitan analizar e intervenir en lo cultural.

En ese sentido, diversos autores como Colombres²⁴⁹, Mass²⁵⁰, Guédez²⁵¹ y Méndez, Ramírez²⁵², Rivas²⁵³, Jiménez²⁵⁴ y Mariscal²⁵⁵ han hecho acercamientos de visualizar la gestión cultural como un conjunto articulado tanto de acciones, como de funciones y competencias especializadas no solo en el marco de la mejora de los servicios culturales, sino en un contexto más amplio en términos comunitarios y disciplinares a la vez. Una de las primeras definiciones que sigue esta ruta la encontramos en Guédez y Mendez:

La gestión cultural es el conjunto de acciones que potencializan, viabilizan, despiertan, germinan y complejizan los procesos cul-

248 Héctor Ariel Olmos, *Gestión cultural e identidad. Claves del desarrollo*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2009, p. 53.

249 Adolfo Colombres, *Nuevo manual del promotor cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

250 Margarita Maass, *Cultura y cibercultura para el desarrollo humano. Cultura y desarrollo humano. Visiones humanistas de la dimensión simbólica de lo individual y social*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Mexiquense de Cultura, 2006.

251 Víctor Guédez y Carmen Mendez, *“Formación en Gestión Cultural”*, Memorias del Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural, Bogotá, Colcultura -SECB, 1994.

252 Ramírez op. cit.

253 Patricio Rivas Herrera, *“El desarrollo en el vértice de la gestión cultural”*, Cuaderno no 1. Gestión de políticas Culturales, Ecuador, Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011.

254 Lucina Jiménez López, *Gestión cultural y lectura en tiempos de diversidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

255 José Luis Mariscal Orozco, *Gestionar en clave de interculturalidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

*turales, dentro de su particularidad y universalidad. Es un trabajo organizado, es decir, con sentido. Hace referencia a la animación, la mediación, la promoción, la administración, la habilitación y el liderazgo de los procesos culturales*²⁵⁶.

En ese tenor Jiménez la define de una manera similar, pero haciendo un énfasis en la participación de la comunidad: “conjunto de estrategias e intervenciones articuladas y diseñadas para el logro de ciertos objetivos de desarrollo cultural, en beneficio de una o varias comunidades, a partir de sus propios contextos y participación”²⁵⁷.

Consideramos que este último acercamiento conceptual puede explicar de una manera más compleja la gestión cultural, solo habrá que tener en cuenta que el proceso de formalización en el que se encuentra en estos momentos, implica mirar el conjunto articulado de acciones, prácticas y competencias en un marco disciplinar académico referencial.

Articulación disciplinar de práctica y conceptualización

A partir de lo anteriormente expuesto, se propone conceptualizar a la gestión cultural como un campo interdisciplinar que articula conceptos, metodologías, elementos técnicos y financieros para el análisis e intervención de una organización social dada, a partir del diseño, implementación y evaluación de estrategias de acción cultural.

¿Por qué es un campo interdisciplinar? Al igual que otros campos interdisciplinarios como la comunicación o la educación, requiere de diversos enfoques, herramientas, teorías y metodologías, pero a su vez, también desarrolla elementos conceptuales y metodológicos propios. Hay dos características que hacen la diferencia con otros campos interdisciplinarios relacionados con la cultura: a) la gestión cultural tie-

²⁵⁶ Guédez y Méndez, op. cit., p. 256.

²⁵⁷ Jiménez, op. cit., p. 18.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

ne como objeto el análisis e intervención de una organización social dada; y b) el diseño e implementación de la acción cultural.

La primera característica enunciada, tiene como supuesto que todas las sociedades tienen prácticas culturales y sus sentidos que se organizan socialmente, de tal manera que su producción, consumo y reproducción dependerá de cómo los diversos agentes definen: las formas y finalidades de llevarlas a cabo, los recursos disponibles y su acceso; las jerarquías y las reglas del juego, así como la valoración, pertinencia e interpretación de las prácticas culturales; por lo que estos elementos se van a presentar de diferente manera en distintas sociedades o grupos sociales y en el tiempo histórico.

Con respecto a la segunda característica, la acción cultural es una forma de acción social racional con arreglo a fines de intervención de una situación dada a partir de la generación y/o modificación de las condiciones necesarias para que los agentes conciban sus propios objetivos en el ámbito de la cultura.

Es una acción social, en el sentido de que es mutuamente referida entre diferentes individuos y que se lleva a cabo de manera racional, pero no para la realización de una actividad cultural (como puede ser un concierto, una presentación del libro, etc.), sino para solucionar o atender una problemática cultural a partir de la generación o modificación de las condiciones que hacen posible la existencia de la problemática. Por ello, las actividades culturales no van a ser el fin de la acción cultural, sino el instrumento para la solución del problema o necesidad que se quiere atender. En ese sentido "La acción cultural no se concibe en forma abstracta, sino que establece una relación estrecha entre cultura y *práxis* política, de esta forma la cultura se asume como una dimensión de la política, la cual hace parte, a su vez, de la cuestión cultural"²⁵⁸.

Esta definición de acción cultural se construye a partir de tres aporta-

²⁵⁸ Yañez, op. cit., p. 103.

ciones conceptuales: de Weber²⁵⁹ sobre la relación y acción social; de Certau²⁶⁰ al considerar que la acción cultural genera las condiciones para la transformación social; y de Texeira²⁶¹ en el sentido de que toda acción cultural está referida a los agentes culturales.

La práctica de la gestión cultural implica por lo tanto una articulación interdisciplinar en el que encontramos intersecciones con otros campos disciplinares, lo cual implica la capacidad de la gestión cultural de apropiarse de sus teorías, conceptos, metodologías, herramientas y técnicas para el logro de los objetivos que se plantean.

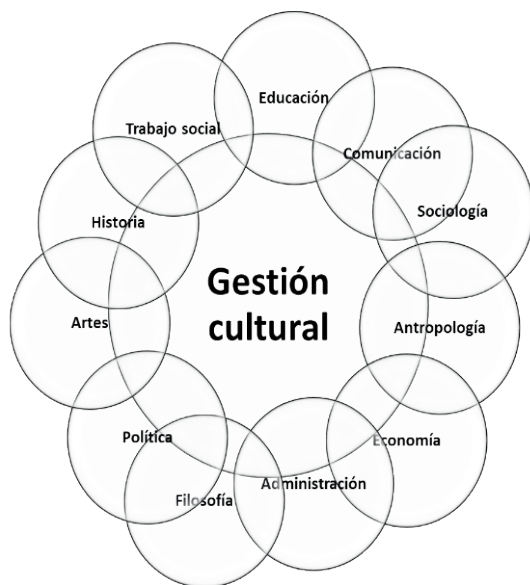
Por ejemplo, en una intersección entre educación y el trabajo comunitario podríamos encontrar la educación popular al retomar o compartir una serie de conceptos y metodologías para el trabajo con ciertos grupos sociales con fines de formación en contextos no escolarizados, donde el contexto, el reconocimiento de saberes y la transformación de lo social juega un papel importante en el diseño y operación de las acciones de formación. Cuando se le agrega la gestión cultural en esta intersección se puede observar otro perfil de trabajo como el de la animación sociocultural. Si agregamos otro campo disciplinar relacionado, por ejemplo, la creación y ejecución artística; podríamos visualizar en las diferentes intersecciones distintos perfiles de conocimiento y práctica como la educación artística, la gestión artística, la gestión cultural comunitaria, etc.

259 Max Weber, *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

260 Michel de Certeau, *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

261 Texeira, op. cit.

Gráfico 1. La gestión cultural como campo interdisciplinar



Así pues, tal y como se puede observar en los siguientes gráficos, y de manera paralela a los nichos de práctica, las diferentes denominaciones (y perfiles) que se les da a los agentes del sector cultural están relacionadas con las apropiaciones conceptuales, metodológicas, instrumentales y operativas que se hace desde la gestión cultural en las distintas intersecciones con otros campos disciplinares.

Gráfico 2. Intersecciones disciplinares de la gestión cultural con la educación, el trabajo comunitario y la creación artística

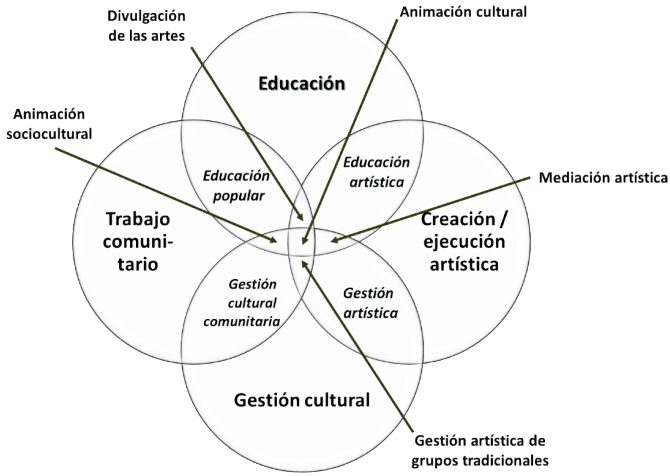
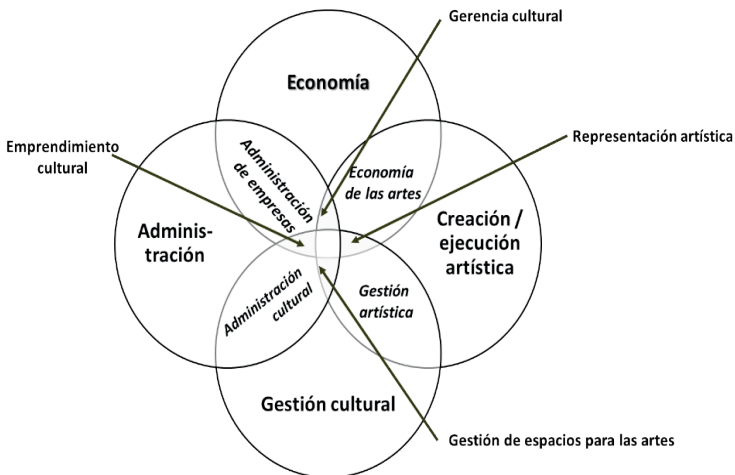


Gráfico 3. Intersecciones disciplinares de la gestión cultural con la administración, la economía y la creación artística



CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

En ese sentido hay ciertas problemáticas, objetos y formas de abordaje que pueden ser compartidas o que se construyen en paralelo con diversas disciplinas y campos interdisciplinarios en las que la gestión cultural puede aportar elementos para su análisis e intervención. Así pues el binomio análisis - intervención hacen la diferencia con relación a otros campos de las ciencias sociales y las humanidades al preocuparse no solo por entender la cultura, sino que su análisis siempre va a estar dirigido hacia la visualización de rutas para intervenir en ella. Y a comparación de otros campos en los que, si se interviene en la realidad, la diferencia radica en que la acción cultural es la unidad base del objeto de la gestión cultural.

Sin embargo, no toda la acción cultural se lleva a cabo igual, ya que esta presentará variaciones dependiendo de los ámbitos de desempeño y los campos culturales en que se realiza la práctica, de la conceptualización que los agentes hacen de "lo cultural" y el posicionamiento político e ideológico del para qué de la acción cultural.

Bibliografía

- Colombres, Adolfo. *Nuevo manual del promotor cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Bermudes López, Jorge. “La profesión de la gestión cultural: definiciones y retos”, *Boletín del Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*, 4, Barcelona, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción*, Buenos Aires, Taurus, 2002.
_____. *El sentido práctico*, Madrid, Siglo XXI, 2008.
- Certeau, Michel. *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
- De Zuribia, Sergio; Abello, Ignacio y Tabares, Marta. *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*, Madrid, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2001.
- Guédez, Víctor y Mendez, Carmen. “Formación en Gestión Cultural”, *Memorias del Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural*, Bogotá, Colcultura -SECAB, 1994.
- González Fernández, Pedro. “La gestión cultural”, *Seminario Cultura y Municipios*, Sevilla, Federación Andaluza de Municipios y Provincias, 2003.
- Jiménez López, Lucina. *Gestión cultural y lectura en tiempos de diversidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- Licona Calpe, Winston. *La gestión cultural ¿y eso cómo se come?*, Bogotá, s/d, 1997.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Mariscal Orozco, José Luis. "La formación y capacitación de los gestores culturales", *Apertura, Revista de Innovación Educativa*, 4:6, Guadalajara, 2006, 56-73.

_____. *Educación y gestión cultural. Experiencias de acciones culturales en prácticas educativas*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2009.

_____. *Gestionar en clave de interculturalidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1998.

Martinell, Alfons. "Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural", *Revista Iberoamericana de Educación*, 20, Madrid, Mayo – Agosto 1999.

_____. *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*. Girona, Cátedra Unesco de Políticas culturales y Cooperación, 2001.

Maass, Margarita. *Cultura y cibercultura para el desarrollo humano. Cultura y desarrollo humano. Visiones humanistas de la dimensión simbólica de lo individual y social*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Mexiquense de Cultura, 2006.

Moreno, Oscar. "La enseñanza de la gestión cultural", *Revista Gestión Cultural*.0:1, Buenos Aires, 2003.

Olmos, Héctor Ariel. *Gestión cultural e identidad. Claves del desarrollo*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2009.

Ornelas Tavares, Gloria Evangelina. *Formación docente ¿En la cultura? Un proyecto cultural educativo para la escuela primaria*. México, Universidad Pedagógica Nacional, 2000

Quintana Cabañas, José María. "Relaciones entre animación socio-cultural y gestión cultural", *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, 12, Salamanca, 1995, 151-156

Ramírez Mejía, Julieta. "Aproximación conceptual a los estudios de la cultura y la gestión cultural", *Revista Escuela de Administración de Negocios*, 6, Bogotá, mayo 2007.

Rivas Herrera, Patricio. "El desarrollo en el vértice de la gestión cultural", *Cuaderno no 1. Gestión de políticas Culturales*, Ecuador, Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011.

Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Estética 2004.

Signorelli, Amalia. "Cultura popular y cultura de masa. Notas para un debate", *La teoría y el análisis de la cultura*. Guadalajara, CONACyT y Universidad de Guadalajara, 1986.

Texeira, Cohelo. *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, México, ITESO, CONACULTA y Secretaría de Cultura Jalisco, 2000.

Touriñán, Juan Manuel. "Educación y gestión cultural. Exigencias de la competencia técnica", *Revista de Educación*, número extra 1, Madrid, 2002, 179-198

Ventosa Pérez, Víctor. "Animación Animación y Gestión Cultural: convergencias y diferencias", *Quaderns d'animació i Educació Social*, 7, Sevilla, enero 2008, 1-7.

Viché González, Mario. *Intervención sociocultural*, Valencia, Dissabte, 1989.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Weber, Max. *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Yañez Canal, Carlos. *La identidad del gestor cultural en América Latina. Un camino en construcción*, Manizales, Universidad Nacional de Colombia, 2013.



INDICADORES CULTURALES

Un desafío conceptual y procedimental

Karla Marlene Ortega Sánchez²⁶²

Introducción

Estamos en una era llena de complejidades y transversalidades donde lo viejo se torna vanguardista y donde las innovaciones son parte del proceso de adaptación a una continua y permanente reconfiguración social. El mundo global del siglo XXI nos obliga a operar bajo distintos y dispersos paradigmas tratando de encarar el desafío que representa la heterogeneidad y multiplicidad de contextos, de particularidades en lo social, lo económico, lo político o lo cultural, con el propósito de generar parámetros universales que nos faciliten el entendimiento de los sucesos que se ocurren en tiempos y espacios diferentes.

Hoy en día existe una tendencia mundial a valorar generalidades, integrándose a una lógica de la mediación y la medición, donde la estandarización cobra un lugar preponderante al tratar de establecer reglas, normas y modos de actuar uniformes. Reducir la complejidad que representa la multiplicidad de prácticas y procesos sociales sugiere la utilización de herramientas cuantitativas especializadas como la estadística o algunas otras emanadas de los métodos cualitativos, como mecanismos a través de los cuales se pretende disminuir el umbral de la incertidumbre y las subjetividades que envuelven el desarrollo de acciones de diversa índole que se presentan en cada contexto como recurrentes en la cotidianidad, y que necesitan ser valorados

²⁶² Mexicana. Socióloga y doctora en Ciencias Sociales. Docente de la Licenciatura en Gestión Cultural de la Universidad de Guadalajara. ORCID: 0000-0003-1915-2541. Correo electrónico: karla.ortega@suv.udg.mx

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

para sustentar su eficiencia, eficacia y efectividad, o para comprobar su inoperancia y obsolescencia, y de esta manera sugerir cambios en el crear y poner en marcha.

De acuerdo con lo anterior la cuantificación, apreciación, medición y evaluación se vuelven conceptos trascendentales en la explicación de por qué y para qué surgen o se desarrollan cierto tipo de actividades, valores, normas, usos, costumbres, prácticas; así como, para saber el nivel de cobertura, el acceso o la calidad de los bienes y servicios que se gestan y otorgan, y a través de que parámetros se parte el cálculo del bienestar social, económico o cultural.

En este sentido, en el presente documento intentaremos dilucidar sobre la importancia de aquello que algunos expertos han dado el nombre de “indicadores” y su construcción en el ámbito del desarrollo cultural, y asimismo, analizaremos distintos conceptos y elementos que giran en torno al tema, tratando en todo momento de adaptar rasgos conceptuales y procedimentales al quehacer de la cultura, sobretodo en espacios de atención del sector público tanto a nivel local, como regional o nacional.

Habría que hacer hincapié en que no existe una metodología base a la cual se constriña la revisión, pertinencia, diseño y ejecución de indicadores, sin embargo, esta situación, lejos de generar una desventaja, representa uno de los mayores desafíos para este sector, “hay un déficit de información estadística sobre artes y cultura. Quienes resultan más afectados por ello son los que detentan el derecho al acceso a la cultura, porque sin referencias estadísticas no se puede planear sensatamente ni monitorear eficazmente los resultados de programas nacionales y estatales de cultura”²⁶³, y por ello, es aquí justo donde los ojos de los actores culturales deben centrarse y aprovechar esta enorme y compleja área de oportunidad, ya que en la actualidad existen infinidad de disyuntivas para estable-

²⁶³ Diego Escobar, “Hacia la evaluación de programas y políticas culturales en México”, Revista Este País, 2015, s/p.

Indicadores culturales

Un desafío conceptual y procedimental

Karla Marlene Ortega Sánchez (México)

cer los límites de la acción de la cultura, además una notoria carencia de diagnósticos sobre la oferta y demanda cultural, sobre las necesidades de consumo cultural y de identificación de problemas para el acceso democrático a los bienes y servicios culturales, o bien, sobre los alcances y barreras para el desarrollo creativo y de generación de empresas culturales.

Aunado a lo anterior, también se halla el desinterés y desconocimiento de los gobiernos, de la ciudadanía y de los propios gestores culturales sobre el valor (no necesariamente económico) que representa la cultura, reflejado en la precaria sistematización de información cultural, así como en la insuficiencia de indicadores de gestión que obstaculizan la tarea de medir con objetividad el resultado de cada una de sus acciones culturales.

En síntesis, a lo largo de este ejercicio de revisión conceptual y analítica sobre la pertinencia de desarrollar innovadores sistemas de medición, es que nos centraremos en entender la definición de lo que son los indicadores y establecer el vínculo de éstos con mejores prácticas de rendición de cuentas, así como, con innovadores procesos de planeación estratégica guiados por ejercicios de reingeniería y mejora continua en el campo de la acción cultural en todos sus rubros.

Qué son los “Indicadores”

Indicar significa en términos llanos la acción de mostrar, señalar, probar, marcar, etcétera, en general, es un acto preciso y objetivo a partir del cual podemos comunicar un evento, explicar un fenómeno o suceso, una actividad, y un sinnúmero de hechos; a través de este comando damos a entender uno o varios propósitos con base en datos, indicios, hechos y señales, tales como respetar los cambios de luz de un semáforo, señalar con precisión la hora, ubicar una dirección, etcétera.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Por lo tanto, un indicador se convierte en una herramienta o instrumento que nos proporciona información lógica, y que es comprendida e interpretada de forma simple, clara, verídica y útil, debido a que su uso es permanente sobre cualquier evento de la vida cotidiana.

Sin embargo, parece importante advertir algunas confusiones que se presentan con regularidad en el momento de identificar o construir indicadores, es decir, usualmente recurrimos a tratar por igual a un **dato estadístico** y a un **indicador**, digamos que este es un error muy común, ya que, aunque lo uno se parezca a lo otro, se trata de ámbitos disímiles pero a la vez interdependientes, vayamos aclarando el punto: los datos estadísticos son considerados como una serie de registros de hechos que no requieren estar vinculados de manera necesaria con objetivos o metas de un proyecto, programa, de una institución u organización pública o privada, y es más cuando nos referimos a estadísticas, estamos hablando de:

- 1) Número de asistentes a un evento;
- 2) Número de Gestores Culturales contratados;
- 3) Total de actividades culturales;
- 4) Número de espacios culturales públicos;
- 5) Monto de la inversión en actividades culturales, entre otros.

Como podemos darnos cuenta, el dato por sí mismo no nos conduce a ningún tipo de análisis o trascendencia cuando se revisa de manera aislada, de este modo la diferencia entre la estadística y los indicadores radica en que los segundos, siguiendo la definición de la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico²⁶⁴, corresponden a un valor numérico que provee una medida para ponderar el desempeño tanto cuantitativo como cualitativo de cualquier proyecto, actividad, programa, etcétera; en otras palabras, los indicadores son unidades de medida que sirven para evaluar el desempeño, la calidad, la gestión, el impacto, entre otros rubros de un proyecto, estrategia, meta programada o compromiso de resultados, así entonces

²⁶⁴ Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico, S/R.

Indicadores culturales

Un desafío conceptual y procedimental

Karla Marlene Ortega Sánchez (México)

podemos deducir que “los indicadores son un conjunto de medidas de distintos aspectos de la realización del proyecto que determinan hasta qué grado se han logrado los resultados y los objetivos en diferentes momentos. Se expresan como enunciados operativos (cantidad, calidad, grupo destinatario, tiempo y localización) de la situación que existirá”²⁶⁵, esta operatividad enunciativa debe tomar como base el objetivo que se pretende medir.

Un punto que resulta sumamente relevante cuando estamos frente la necesidad de contar con indicadores, es que todos ellos, desarrollan dos tipos de funciones a la vez: una *función descriptiva*, la cual consiste en la exposición informativa fundamental sobre alguna o la totalidad de las variables que conforman un plan, programa o política; y una *función valorativa*, que como su nombre lo indica, implica introducir juicios de valor objetivos hasta donde sea posible, para determinar si la información contenida en planes, programas o proyectos se está llevando a cabo de manera adecuada de acuerdo con sus marcos normativos de acción.

Debemos reconocer que “los indicadores cumplen un papel importante en el proceso de evaluación aportando elementos de juicio que permiten determinar la posibilidad... para medir sus resultados. Estos entregan información relevante para la toma de decisiones, determinando aspectos como la utilidad, beneficios, resultados que un proyecto es capaz o no de generar, buscando con ello objetivar aspectos que permitan medir aquello que el proyecto enuncia en su formulación”²⁶⁶. De ahí que conviene puntualizar en el siguiente apartado cómo es que los indicadores dentro del ámbito del sector público de la cultura facilitan, no sólo el cumplimiento de metas presupuestales, sino que ayudan a determinar acciones que potencializan y vivifican el valor de la cultura y sus manifestaciones.

265 Pau Rausell Köster y et. al., “*Cultura. Estrategia para el Desarrollo Local*”, España, Agencia Española de Cooperación Internacional/Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, p. 19.

266 Roberto Guerra, “*Elaborando un proyecto cultural. Guía para la formulación de proyectos culturales y comunitarios*”, Santiago, Egac ediciones, 2012, p.104.

Los indicadores en la gestión pública de la cultura

Como facilitadores de la acción cultural, los indicadores tienen como función prioritaria medir el cumplimiento y avance de políticas, programas o proyectos específicos establecidos como parte de las agendas gubernamentales, o como parte de los objetivos que cada organización, institución o colectivo cultural se hallan trazado, y su medición se basa en la categoría de las cuatro “C” (cantidad, calidad, costo y cronología) a partir de las cuales, sus resultados se orientarán a asumir compromisos futuros, detectar y prevenir posibles problemas, realizar autodiagnósticos organizacionales en un marco de fortalecimiento de la propia gestión pública y además consistirá en un ejercicio efectivo de rendición de cuentas.

En este sentido, “podemos decir que un indicador es una estadística que ha sido procesada con el fin de entregar información específica. Por ende, un indicador cultural se diseña especialmente con el fin de entregar información pertinente a las políticas culturales. Un indicador es más que un dato: es una herramienta diseñada a partir de datos que le dan sentido y facilitan la comprensión de la información. Un indicador debe ser una información sintética que oriente sobre dónde se está respecto a cierta política y que ayude a las responsables - de la ejecución de las-políticas en la toma de decisiones”²⁶⁷.

De esta forma, y para los efectos del presente trabajo entenderemos a los indicadores como unidades de medida que sirven para medir los resultados de las acciones culturales en los diferentes ámbitos de su competencia, y que dan cuenta sobre la eficiencia, eficacia y efectividad con que la gestión de las instituciones y/o organizaciones ha trabajado para garantizar un espectro cada vez más amplio en el acceso a los bienes y servicios culturales públicos y privados, o dicho de otra manera para garantizar la democratización cultural en todos sus

²⁶⁷ Mariana Pfenniger, “Indicadores y estadísticas culturales: un breve repaso conceptual”, Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. Boletín GC: Gestión Cultural No. 7. Indicadores y Estadísticas Culturales, 2004, p.4.

Indicadores culturales

Un desafío conceptual y procedimental

Karla Marlene Ortega Sánchez (México)

niveles. Los indicadores culturales son instrumentos o herramientas de gestión que nos permiten realizar mediciones puntuales acerca del comportamiento de ciertas variables “culturales” que suceden en un tiempo y contexto específicos.

Diseñar indicadores, y más aún elaborar un sistema de indicadores que cubra todo el campo de acción de la cultura, es un reto mayúsculo que debe trabajarse y visualizarse en cada contexto. Sin embargo, “la realidad nos muestra que, sobre los sectores y actividades culturales, existen pocos datos primarios válidos y fiables, y en consecuencia resulta difícil la construcción de indicadores consistentes y robustos. La obtención de datos primarios resulta un paso previo necesario para el desarrollo de un sistema de indicadores culturales y desde nuestra perspectiva debiera convertirse en una acción prioritaria en el marco de las políticas culturales”²⁶⁸.

Teniendo en cuenta que “los indicadores son expresión de una metodología innovadora, en la que datos y cifras sirven para demostrar la función pluridimensional de la cultura en los procesos nacionales de desarrollo, revelando dónde estriban las dificultades y dónde residen las oportunidades de futuro”²⁶⁹ es que vale la pena apostar por la generación de ellos, sabemos en todo caso que, “medir el desempeño de las organizaciones culturales públicas, aunque también las privadas es una tarea difícil”.

Evaluar su impacto, la transformación social efectiva que llevan a cabo, lo que cambian, es una tarea de extrema dificultad dada la tipología diversa de las organizaciones culturales y la amplísima diversidad de intangibles vinculados a la cultura. Además, cuando se trata de cultura, las soluciones y transformaciones nunca son fáciles ni en

268 Salvador Carrasco, *“Medir la cultura: una tarea inacabada”*, Periférica Núm. 7, Valencia, Universidad de Valencia, 2006, p.3.

269 UNESCO, *“Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo. Manual Metodológico”*, París, UNESCO/Gobierno de España /AECID, 2014, s/p.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

plazos cortos²⁷⁰, por lo que se recomienda formular indicadores para medir la acción cultural local con el objeto de:

- a) Establecer compromisos y visualizar la magnitud de los retos por alcanzar para satisfacer las necesidades culturales (oferta/demanda) de la población.
- b) Detectar procesos con problemas de gestión para los bienes y servicios públicos y privados de la cultura;
- c) Realizar ajustes a procesos como consecuencia del ejercicio de reingeniería institucional, prescindiendo de ejercicios administrativos superfluos como fundamento para la propia consolidación de los sistemas de evaluación.
- d) Descubrir, prevenir y/o eliminar desviaciones o inconsistencias que puedan impedir el logro de los objetivos, manteniendo en control la operación.
- e) Autoevaluar y mejorar la prestación de bienes o servicios culturales de las entidades públicas y las organizaciones y colectivos en general.
- f) Evaluar cualitativa y cuantitativamente el cumplimiento de los objetivos.
- g) Mejorar, transformar, innovar de manera continua estructuras y funciones de las organizaciones públicas y privadas encargadas del desarrollo cultural.
- h) Informar a la comunidad a la que se enfoca la acción de la cultura, sobre el cumplimiento de los objetivos y resultados de la gestión, generando un mayor grado de transparencia y rendición de cuentas.

Con ello se demuestra la necesidad en el sector cultural de la construcción de “un sistema de información basado en un conjunto de indicadores”²⁷¹ que no sólo den cuenta de la eficiencia presupuestal con

270 Pilar Gonzalo, *¿Cómo medir los resultados de la cultura?*, Compromiso Empresarial. La revista líder en innovación social, s/p.

271 Myriam Cardozo, “La evaluación de las políticas públicas: problemas, metodologías, aportes y limitaciones”, *Revista de Administración Pública (RAP), Políticas Públicas*. Nú-

que se llevaron a cabo los proyectos o acciones derivadas de las políticas implementadas, sino que se basen en la determinación de nuevas directrices que se orienten hacia la consolidación de la acción cultural en todos sus niveles.

Dado que ya hemos advertido que el indicador es sólo un instrumento que apoya los procesos de gestión, la evaluación, la calidad o la utilidad, para este fin de medición de la actividad cultural, está condicionada a cumplir una serie de atributos, que se pueden resumir en:

- **Medibles:** en tanto su naturaleza cuantitativa y/o cualitativa y una magnitud que pueda expresarse en índices, coeficientes, etc.
- **Cuantificables:** en tanto que es posible tener una unidad de medida.
- **Válidos:** que deben constreñirse a medir únicamente aquello que se busca medir.
- **Confiables:** que sirvan para medir y evaluar proyectos, programas, actividades, etc., en diferentes tiempos y contextos.
- **Comparables y verificables:** a partir del resultado de su formulación y ejecución.
- **Claros:** Es decir deben ser únicos, no redundantes ni ambiguos. Los indicadores deben ser de fácil comprensión, libre de complejidades, con el objeto de que *todo mundo pueda entenderlos*.
- **Oportunos:** Deben ser construidos los indicadores culturales dependiendo del evento que se ocurre en el momento y de la necesidad de su medición y difusión.
- **Pertinentes:** Deben referirse a los procesos y productos esenciales que desarrolla la institución, entidad u organización encargada del desarrollo cultural para reflejar el grado de cumplimiento de sus objetivos institucionales.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

De esta suerte, parece importante destacar la posición de Nylof²⁷² cuando menciona que “los indicadores deben ser cuidadosamente elegidos: no muy numerosos pero suficientes para representar todo el espectro que debe ser evaluado, sensibles a los cambios, relativamente sencillos de registrar regularmente a efectos de establecer series temporales”, en este sentido y atendiendo no sólo a la recomendación anterior, sino al conjunto de elementos que giran en torno a la formulación de indicadores es que se apunta a convertirlos en un elemento imprescindible del quehacer cultural donde no sólo los responsables de las áreas de cultura, sino también los agentes culturales y demás actores involucrados con en el proceso del desarrollo cultural, puedan identificar los problemas en la materia que no han sido resueltos o que ni siquiera se han tomado en consideración, y que requieren atención prioritaria; aunque también su formulación debe volverse un pretexto inevitable, intencional y permanente para aprovechar las potencialidades de acercamiento de la participación comunitaria en el diseño y análisis del quehacer cultural, delegando la responsabilidad ejecutora a los gobiernos, a los grupos culturales, a las asociaciones, a los colectivos y a todos aquellos actores quienes en todo caso son el puente que abre los accesos hacia el bienestar cultural, recordando que una de las funciones principales de los indicadores radica en su posibilidad de evaluar acciones y programas con base en sus resultados e impacto, de modo que “evaluar es comparar el resultado obtenido con el resultado esperado, para establecer razonablemente el valor de un proceso o un método, de una hipótesis o teoría, de la acción de una persona o un equipo. Se evalúa para hacer las cosas mejor, para mejor tomar decisiones”²⁷³, es decir los indicadores culturales son el timón que mantiene a flote la actividad cultural, a sus actores y sus manifestaciones.

272 Nylöf, G., “A method for Evaluating Cultural Policy”, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 3(2), 1997, p.p.361-376 en: Federación Española de Municipios y Provincias, “Guía para la evaluación de políticas culturales locales”, España, 2006, p. 82

273 Ibid p.19

Indicadores culturales

Un desafío conceptual y procedimental

Karla Marlene Ortega Sánchez (México)

Esta participación conjunta de actores y gestores de la cultura, daría como resultado una formulación de indicadores más precisa, y la intención de su aplicabilidad no se tratará únicamente de aplaudir los logros individuales, institucionales o sociales, sino de visibilizar las áreas de oportunidad que se hallan a partir de la interpretación de los resultados del indicador. La construcción de un modelo de indicadores de cultura parece advertir una combinación de métodos cualitativos y cuantitativos "su combinación dependerá de la calidad y cantidad de datos disponibles, de los recursos asignados a la evaluación y del monitoreo previsto en el diseño del programa"²⁷⁴. Medir los resultados a partir de las variables de eficiencia y eficacia administrativa es usual y los estándares están enmarcados en el contexto institucional, sin embargo, medir el impacto en el capital social y cultural, el empleo, la reducción de la pobreza entre otros factores asociados, es un reto pendiente por encarar.

Debemos tener muy claro que la evaluación no es sinónimo de la medición, aunque para hacer lo segundo se requiere del primer elemento y "lo primero se beneficia de lo segundo. En paralelo al desarrollo de evaluaciones de calidad en el sector cultural, es necesario explorar metodologías y desarrollar teorías y definiciones conceptuales pertinentes para el trabajo cultural y artístico"²⁷⁵.

Por lo anterior, la construcción de indicadores debe basarse en el conocimiento de los recursos tanto de la historia, la economía, y la cultura, en el lugar en el que subyacen los conocimientos arraigados de sus pueblos, barrios, localidades o regiones que dotan de sentido a la acción cultural llevada a cabo. En este sentido, la medición propiciará también los mecanismos de participación de los gobiernos y su sociedad para guiar la actividad cultural y sus políticas hacia la integración

²⁷⁴ Myriam Cardozo, "La Evaluación de políticas y programas públicos. El caso de los programas de desarrollo social en México", Cámara de Diputados LIX Legislatura/Miguel Ángel Porrúa, México, 2006, p.66.

²⁷⁵ Diego Escobar, "Hacia la evaluación de programas y políticas culturales en México", Revista Este País, 2015, s/p.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

de estrategias que garanticen el desarrollo y bienestar anhelados. Ya hemos dicho que los indicadores son instrumentos que se usan para seguir puntualmente los avances de las actividades objetivo de las instancias o actores culturales que las ponen en marcha, el propósito de éstos es exponer el grado de desempeño cumplido vinculados al logro del objetivo general, de esta suerte la información que se obtenga de ellos debe ser tan clara y precisa como sea posible de modo que se puedan interpretar los resultados de eficiencia, eficacia y calidad de las tareas sometidas a verificación y atención.

Vale la pena señalar la precaución de no abusar del dato cuantitativo representado en un número o porcentaje, ya que si bien es cierto que “los números son datos necesarios que deben reportarse, no son un medio confiable ni objetivo para evaluar el desempeño de un programa. Sin un punto de comparación, es difícil establecer los logros, ya que sólo se conoce el estado actual de la problemática. Cuando se busca presentar los avances de un programa, es conveniente mostrar tanto el estado inicial como el actual de la problemática; de esta manera, es fácil valorar la importancia de sus resultados”²⁷⁶.

Para lograr lo anterior, es necesario que, dentro de las funciones orgánicas de las áreas responsables del diseño y ejecución de la actividad cultural, comiencen a establecerse las bases de creación de un sistema elemental de información cultural que dé cuenta sobre los bienes y servicios culturales vigentes, sobre la oferta y demanda cultural de un contexto específico, y que informe sobre los resultados de la política cultural en concordancia con los parámetros del desarrollo en general.

No hay que olvidar que la relevancia del indicador reside en su capacidad de medición sobre las acciones culturales que condicionan el desarrollo social y el progreso económico de los territorios. Es así que

276 Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), “Manual para el diseño y la construcción de indicadores Instrumentos principales para el monitoreo de programas sociales de México”, CONEVAL, ISBN 978-607-95986-6-2, México, 2014, p.15

Indicadores culturales

Un desafío conceptual y procedimental

Karla Marlene Ortega Sánchez (México)

cada espacio, cada colonia, barrio, localidad o comunidad, adquieren una particular relevancia al ser considerados estos lugares como los ejes sobre los cuales se hace presente y se vive la acción cultural y sus manifestaciones, debido a que “son éstas las que reconocen el valor excepcional de su patrimonio construido y material; las comunidades manifiestan la importancia de sus usos, representaciones, técnicas y conocimientos para afianzar el sentimiento de identidad y continuidad, y a través de las industrias creativas y culturales las mujeres y los hombres, especialmente los más jóvenes, se incorporan al mercado laboral, impulsan el desarrollo local y alientan la innovación”²⁷⁷.

Un sistema de indicadores culturales aproxima a los tomadores de decisiones a seguir una guía de conducción congruente entre los procesos de planeación, programación, presupuestación, ejecución y resultados de los programas, proyectos y acciones. Los indicadores culturales promueven la conformación de sistemas de información sobre el ejercicio de los programas y sus políticas preponderantes, así como también, fomentan los ejercicios de transparencia y rendición de cuentas con el propósito de elevar la eficiencia y eficacia con que opera el sector de la cultura.

Reflexiones finales

Como lo hemos venido anticipando en párrafos anteriores, uno de los principales problemas que hoy en día presenta el sector cultural en general, es la miopía latente de administraciones públicas y privadas que continúan sin reconocer el valor de la cultura como un impulsor del desarrollo sostenible, social y económico de las regiones del mundo entero.

La cultura es un elemento vivo que sirve de base para la reconfiguración del tejido social sólido y fuerte, para la consolidación de un capital social, económico, cultural y simbólico robustecido y necesario

²⁷⁷ UNESCO, “Plan de Trabajo de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe 2016-2021”, p.1

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

para impulsar el desarrollo. Sin embargo, la dificultad de determinar tácitamente los propósitos y los tipos de indicadores que serán utilizados para medir los resultados de la acción cultural, reside en que la mayoría de las veces no entendemos qué, para qué, con qué, y cómo podemos medir para valorar las metas que nos hemos planteado.

Las Naciones Unidas, la Organización de Estados Interamericanos, el Banco Mundial y otras tantas instituciones de corte internacional y nacional, han urgido a los países en la necesidad de generar sistemas de información cultural medibles, verificables, comparables, y útiles, como un ejercicio que por un lado permita la revalorización de la cultura como puntero del desarrollo y por la otra, como un ejercicio de planificación estratégica que posibilite mejores prácticas de rendición de cuentas.

En este sentido, el reto consiste en construir indicadores que tomen en consideración la garantía de los derechos culturales; que incidan también, pero no de manera preponderante, sobre el carácter económico de la cultura; que revitalicen el papel y la responsabilidad de la gestión cultural pública y privada medida por el resultado de su desempeño.

Los indicadores culturales deben ser capaces de reducir la incertidumbre y riesgo en el que muchas de las manifestaciones artísticas y culturales incurren al no encontrar elementos que apoyen o refuercen su preservación, su innovación o simplemente su ejercicio. Por ello es necesario que a la par de su construcción se tomen en cuenta estadísticas, datos, cifras, y evidencias en general, que eleven la calidad de la información cultural, porque de ellas dependerá que los tomadores de decisiones redirijan sus timones hacia la conducción de mejores prácticas, y que artistas, gestores, servidores públicos, académicos, investigadores y demás actores del sector de la cultura puedan analizar condiciones culturales presentes y predecir futuras a partir de indicadores certeros.

Indicadores culturales

Un desafío conceptual y procedimental

Karla Marlene Ortega Sánchez (México)

El sector dedicado a la cultura requiere impulsar la generación de bases de información cultural robustas con apoyo en indicadores en las que se tomen en cuenta diversos campos afines tales como los consumos y hábitos culturales, la protección del patrimonio cultural tangible e intangible, el impulso al turismo cultural, la garantía sobre los derechos culturales, la consolidación de la participación ciudadana, el fomento a la diversidad cultural y sus procesos de inclusión, así como también, el desarrollo de la economía cultural, el impulso laboral para el sector, la generación de industrias y empresas creativas, el fomento y difusión de los servicios culturales, el desarrollo de la investigación sobre la cultura, etcétera, con el firme propósito de producir mejores propuestas de políticas encaminadas a consolidar el desarrollo cultural de los territorios.

Superar la insuficiencia de indicadores culturales, requiere de la suma de esfuerzos y voluntades de los gobiernos, del tercer sector y de todos y cada uno de los involucrados directos e indirectos con el sector de la cultura. Se necesitan crear modelos teóricos y metodológicos que permitan el análisis, la viabilidad, la certeza y la comparación de acciones culturales, que nos permitan avanzar hacia el desarrollo integral de las sociedades.

Asimismo, gestores culturales y demás actores insertos en los procesos de generación y robustecimiento de los sistemas de información cultural necesitan de la voluntad para adaptar y adoptar herramientas y principios estratégicos que les permitan ver más allá de lo evidente.

Hablar de evaluación de políticas culturales es situarse en un ámbito diverso de acción pública en el que se ejercen acciones complejas, multiestratificadas y correspondientes a un sinnúmero de objetivos culturales públicos que pretenden ser alcanzados mediante la intervención – casi siempre- del gobierno, con la participación de diversos actores –inmersos en el campo del desarrollo cultural- que buscan, mediante el monitoreo y la evaluación, respuestas a los problemas

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

derivados de la diversidad cultural y las existentes prácticas culturales tan heterogéneas como grupos sociales se hallan en el sistema.

Los indicadores son herramientas que conducen a la verificación de los fines, por tanto son nuevas formas de expresión que pretenden evidenciar el interés mundial, nacional, regional o local por el posicionamiento de la cultura como un eje vital del desarrollo.

Contar con sistemas de información cultural robustos contribuye a fortalecer los mecanismos a través de los cuales se plantean proyectos y acciones concretas, se fijan objetivos y metas, y sobre todo se vuelven un instrumento a partir del cual se garantiza el acceso a los bienes y servicios que otorga la cultura.

Gestionar indicadores para la cultura es un desafío que obliga a considerar el mantener “la mirada amplia de la cultura... una cultura que no limite en las prácticas artísticas sino que transite por ellas, de igual forma que las culturas populares, el patrimonio, la memoria, la historia local, y las expresiones culturales propias de cada territorio, ensanchando las alternativas para emprender desde un repertorio amplio de posibilidades”²⁷⁸ (Guerra, 2012:18), es decir, llevar a cabo procesos de planeación estratégica (de corto, mediano y largo plazos), con el objeto de generar y/o modificar las condiciones que conlleven a la consolidación del desarrollo cultural centrado en beneficios colectivos, más que en costos socio-culturales.

²⁷⁸ Roberto Guerra, “Elaborando un proyecto cultural. Guía para la formulación de proyectos culturales y comunitarios”, Egac ediciones, Chile, 2012, p.18.

Bibliografía

Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), *“Manual para el diseño y la construcción de indicadores Instrumentos principales para el monitoreo de programas sociales de México”*, CONEVAL, ISBN 978-607-95986-6-2, México, 2014.

Diego Escobar, *“Hacia la evaluación de programas y políticas culturales en México”*, *Revista Este País*, 2015.

Mariana Pfenniger, *“Indicadores y estadísticas culturales: un breve repaso conceptual”*, *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*. Boletín GC: Gestión Cultural No. 7. Indicadores y Estadísticas Culturales, 2004.

Myriam Cardozo, *“La evaluación de las políticas públicas: problemas, metodologías, aportes y limitaciones”*, *Revista de Administración Pública (RAP), Políticas Públicas*. Número 84. Enero-Junio 1993.

Myriam Cardozo, *“La Evaluación de políticas y programas públicos. El caso de los programas de desarrollo social en México”*, Cámara de Diputados LIX Legislatura/Miguel Ángel Porrúa, México, 2006.

Nylöf, G., *“A method for Evaluating Cultural Policy”*, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 3(2), 1997, p.p.361-376 en: Federación Española de Municipios y Provincias, *“Guía para la evaluación de políticas culturales locales”*, España, 2006.

Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico.

Pau Rausell Köster y et. al., *“Cultura. Estrategia para el Desarrollo Local”*, España, Agencia Española de Cooperación Internacional/Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Pilar Gonzalo, *¿Cómo medir los resultados de la cultura?*, *Compromiso Empresarial. La revista líder en innovación social*.

Roberto Guerra, *“Elaborando un proyecto cultural. Guía para la formulación de proyectos culturales y comunitarios”*, Santiago, Egac ediciones, 2012.

Salvador Carrasco, *“Medir la cultura: una tarea inacabada”*, *Periférica* Núm. 7, Valencia, Universidad de Valencia, 2006.

UNESCO, *“Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo. Manual Metodológico”*, París,

UNESCO/Gobierno de España /AECID, 2014.

UNESCO, *“Plan de Trabajo de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe 2016-2021”*.



INDUSTRIA CULTURAL

Abordajes sobre las industrias culturales

Rodolfo Hamawi²⁷⁹

Analizaremos en este artículo el recorrido que el término industria cultural tuvo en apenas 70 años desde su inicial formulación. Está entre aquellos conceptos que generaron disputas, olvidos, resignificaciones y profundas polémicas que aún persisten. Intentaremos esquematizar las tres líneas de abordaje más significativas. Las hemos denominado: a) Totalizadores b) Indiscriminados c) Segmentadores.

Totalizadores

Sigue resonando la pregunta lanzada por los pensadores de Frankfurt sobre la modernidad: “¿Por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie?”²⁸⁰. Es esa la alarma que Adorno y Horkheimer hacen sonar en 1948, exiliados de la Alemania Nazi y viviendo el despliegue del Capitalismo Norteamericano. El libro *Dialéctica del Iluminismo*, es un llamado a pensar el recorrido de un proyecto civilizatorio desde su promesa inicial, de romper con la mitología “oscurantista” trayendo con la razón y la ciencia un nuevo y brillante futuro a la humanidad, a su deriva al caer nuevamente en el mito. Este nuevo mito: el de la razón instru-

279 * Argentino. Decano del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Avellaneda. ORCID: 0000-0002-9847-6925. Correo electrónico: rhamawi@undav.edu.ar

280 Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

mental con la ciencia al servicio de la dominación y el Capitalismo. La pregunta que se impone: ¿Cómo es posible que estos procesos de barbarie deshumanizados que se vivieron en Alemania, Italia o España cuenten con el apoyo de su población? ¿Cómo es que al otro lado del Océano, en los EE.UU., se apliquen los mismos métodos de fetichización de lo existente y de estetización de la política y del poder controlando la técnica?

Es justamente en este libro de radical crítica al espíritu de época donde incorporan un capítulo que denominan: *La Industria Cultural. El iluminismo como mistificación de las masas*. Escriben sobre cultura sabiendo que *“El denominador común “cultura” contiene ya virtualmente la toma de posición, el encasillamiento, la clasificación, que entrega la cultura al reino de la administración”*²⁸¹. Hablar de cultura es llevarla al terreno de la burocracia y alejarla del campo del arte. Para los autores esto es posible ya que *“sólo la subsumción industrializada, radical y consecuente, está en pleno acuerdo con este concepto de cultura”*²⁸²

Para otro de los miembros de la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin: *“La época de su reproductividad técnica desligó al arte de su fundamento cultural”*²⁸³. Aquí encontramos una primer cuestión central, el desarrollo técnico de la producción capitalista, con sus procesos de fabricación de productos en serie, marca su impronta en los modos de producir cultura.

Otro pensador filosófica y políticamente en las antípodas de los frankfurtianos, también pone en tensión esta relación entre técnica y arte. Escribe Martin Heidegger: *“Porque la esencia de la técnica no es nada técnico, la reflexión sobre la técnica y la contraposición decisiva con ella, tiene que tener lugar en un ámbito que, de un lado, está emparentado con la esencia*

281 Idem.

282 Idem.

283 Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Ed. Aguilar Argentina, 1989.

Indicadores culturales

Abordajes sobre las industrias culturales

Rodolfo Hamawi (Argentina)

*de la técnica y que, de otro, es, sin embargo distinto. Tal ámbito es el arte*²⁸⁴

Si bien la obra de arte siempre pudo reproducirse, por medios artesanales, copias manuales, xilografía, litografía, los avances técnicos abrieron masivamente con la radio, el cine, la fotografía, el desarrollo editorial, el acceso masivo a estas obras. Este avance hace decir a Paul Valéry, citado por Benjamin: *"Igual que el agua, el gas, y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonido que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan"*²⁸⁵

Para Adorno y Horkheimer este vínculo entre técnica y arte está dominado por las lógicas del capitalismo industrial que vivieron en Alemania y que experimentan, a la hora de escribir este libro habitando en el corazón del capitalismo desarrollado.

*Cada civilización de masas en un sistema de economía centrada es idéntica y su esqueleto- la armadura conceptual fabricada por el sistema-comienza a delinearse. Film y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Automóviles y film mantienen unido el conjunto hasta que sus elementos nivelados repercuten sobre la injusticia misma a la que servían*²⁸⁶.

Es esta vinculación entre el modo de producción capitalista y la manera de producir y distribuir los bienes culturales lo que definirá este sistema llamado Industria Cultural. Esta postura se radicaliza al no encontrar diferencias entre la producción de cualquier mercancía y la cultura. Señalando la íntima relación entre poderosos sectores de la

284. Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica*. Chile, Ed. Universitaria, 1997.

285. Paul Valery, *Pièces sur l'art*. París, 1939.

286. Adorno, op. cit.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

economía, como la industria eléctrica o la naval con la radio y el cine, en una relación interdependiente. *“Las manifestaciones estéticas, incluso de los opositores políticos, celebran del mismo modo el elogio del ritmo de acero”*²⁸⁷

Para que no queden dudas sobre esta identidad entre la industria cultural y otras industrias, afirman la simetría entre las supuestas diferencias entre los automóviles producidos por distintas compañías y la también ilusoria diferencia entre los productos de los distintos estudios cinematográficos. En unos las diferencias no pasan de variantes de diseño o el número de cilindros y en las películas las diferencias se remiten a distintos vestuarios, escenografías o despliegue técnico. La producción de acero, autos, energía eléctrica están en serie con la producción de películas, radio y folletines. Esta es una parte central de la denuncia. El otro eje es la relación con esta nueva cultura de masas, donde los pensadores de Frankfurt ven peligrosas coincidencias entre el nazismo y la cultura de masas del creciente capitalismo norteamericano.

Para Jesús Martín-Barbero: *“Con el nazismo el capitalismo deja de ser únicamente economía y pone al descubierto su textura política y cultural: su tendencia a la totalización. (...) Los procesos de masificación van a ser por vez primera pensados no como sustitutos, sino como constitutivos de la conflictividad estructural de lo social”*²⁸⁸

Este es el origen del concepto que nos ocupa, resulta difícil encontrar una definición con carga tan crítica. Este posicionamiento que no percibe matices en esta vinculación entre Capitalismo y cultura de masas se ha visto fortalecido con el tiempo, pensemos además que cuando se escribió la Dialéctica del iluminismo la TV comenzaba recién su expansión. También se ha consumado una extraordinaria concentración económica, con pocos conglomerados que concentran globalmente la producción de contenidos culturales. Para esta línea de pensamiento

²⁸⁷ Idem.

²⁸⁸ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*. México, Ed. G. Gili, 1987.

no hay tensión entre mercado y cultura, ya que el mercado absorbió todo el sentido de las producciones culturales.

Indiscriminados

El capitalismo que había surgido de la segunda guerra con una fuerza expansiva, teniendo como locomotora del desarrollo la industrialización y la incorporación sostenida de las masas al consumo, entraba en crisis.

Mientras los gobiernos impulsaban el consumo y lidiaban con la inflación, las empresas encaraban reestructuraciones para alejarse de “las rigideces del fordismo”. (...) Por un lado se avanzó hacia nuevas formas de relaciones laborales. (...) Por otro lado, se exploraron nuevas formas de uso de la fuerza laboral para incrementar la productividad desbloqueando las trabas asociadas a la cadena de montaje. Se buscó recuperar la capacidad creativa del obrero abandonando los principios tayloristas para propiciar la recomposición de las tareas y la recalificación de los trabajadores. Frente a la “rigidez” del fordismo se alentaba la “flexibilidad” del toyotismo²⁸⁹

El neoliberalismo se impuso a fines de la década de 1970, cuando el keynesianismo ya no pudo responder al nuevo fenómeno de la estancación. En 1992 llega al poder en los EE.UU. Clinton. Presidió el país durante años de expansión económica, de empleo y consumo. Esta experiencia comenzó a teorizarse como “tercera vía”.

Mientras que los políticos argumentaban en favor de la tercera vía (entre el neoliberalismo y la socialdemocracia) el ámbito académico y periodístico anglosajón acuñó el concepto “nueva economía” para designar el proceso de acumulación de capital que vivía la economía norteamericana. El despegue económico

²⁸⁹ María Dolores Bejar, *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2011.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

tuvo como sus pilares la exitosa proliferación de la empresas vinculadas con la informática, las “punto com”²⁹⁰

El sociólogo británico Anthony Giddens fue uno de los principales teóricos de este cambio de paradigma, donde se pondera el peso de la diversidad y la experiencia personal: *“La crónica del yo debe constituirse en circunstancias en que la apropiación personal está sometida a influencias tipificadas que afectan el consumo (...) pero la tipificación puede convertirse muchas veces en una manera de crear cualidades individuales”²⁹¹*. Los avances tecnológicos, los nuevos y segmentados modelos de consumo, llevan a una economía que produce productos diferenciado y variados en bajas cantidades. Donde se produce un avance de los sectores de servicios. En la base de este modo de desarrollo se instala lo que se denomina “sociedad del conocimiento”. Una combinación de tecnología, flexibilización laboral y globalización. Este es el escenario en el que surge el concepto de Industria Creativa.

En 1998 el Departamento de Cultura, Medios y Deportes del Reino Unido publica un documento denominado “Creative Industry Task Force: Mapping Document” en el que se definen nuevas áreas a las tradicionales de las Industrias Culturales, tales como: publicidad, videojuegos, diseño. Modificando la denominación del sector como Industrias Creativas. El gobierno Laborista de Tony Blair impulso con mucha energía a este nuevo sector con la intención que sea uno de los motores de la economía británica. Promoviendo nuevas carreras, incrementando los esfuerzos regionales para financiar empresas creativas, revisando aspectos de la propiedad intelectual.

En el informe de la UNESCO “Comprender las Industrias Creativas” se las define como:

El término industria creativa supone un conjunto más amplio de actividades que incluye a las industrias culturales más toda pro-

290 Idem.

291 Anthony Giddens, *Modernidad e identidad del yo*. España, Ed. Península, 1995.

*ducción artística o cultural, ya sean espectáculos o bienes producidos individualmente. Las industrias creativas son aquellas en las que el producto o servicio contiene un elemento artístico o creativo substancial e incluye sectores como la arquitectura y publicidad*²⁹²

Esta nueva clasificación recibió críticas por teóricos como Philip Schlesinger, quien afirma:

*En el Reino Unido, el Partido Laborista -responsable por inaugurar la “política de la creatividad”- ha estado profundamente influenciado por el neoliberalismo”. (...) “En suma, las industrias creativas son definidas por dos características fundamentales: son concebidas como actividades basadas en la creatividad individual en cuanto a su capacidad de generar propiedad intelectual- que es exportable-junto con el aprovechamiento de estas como base para la creación de riqueza y empleo. En este sentido la definición británica es economicista, pues la función comunicativa y simbólica de una cultura- así como la generación y comunicación e ideas- es interesante solo si es exportable. Así, la concepción de las industrias “creativas” debe constituir una ruptura con la idea de industrias” culturales”. (...) La apoteosis de la innovación empresarial como modelo modular para todos.*²⁹³

En esa misma línea aparece la crítica de Enrique Bustamante, que ve en los defensores de este nuevo concepto una defensa del esfuerzo individual y no colectivo. El no cuestionamiento del copyright, sino su refuerzo. Se pone el acento en las grandes organizaciones y no en las PYMES. Que tiene una proyección exportadora y no de cooperación entre culturas y pueblos. *“En suma, al contrario que las Industrias Culturales, las Creativas han perdido todo complejo cultural y democrático y se orientan exclusivamente hacia el ámbito del mercado y de la rentabilidad a corto plazo”*²⁹⁴

²⁹² UNESCO, Comprender las industrias creativas. Las estadísticas como apoyo a las políticas públicas, 2006.

²⁹³ Philip Schlesinger, “Intelectuales y políticas culturales” en Albornoz (Comp.) Poder, medios, cultura. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2011.

²⁹⁴ Enrique Bustamante, “De las industrias culturales al entretenimiento”, Diálogos de la

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Esta tendencia a abrir la clasificación incluyendo a sectores más amplios encuentra en un informe del BID del año 2007 elaborado por Quartesan, Romis y Lanzafame²⁹⁵. Tal amplitud que incluye, además de los sectores tradicionales y los incluidos como “creativos”, a nuevas actividades: gastronomía, ecoturismo, deportes, software, soportes de medios. En esta línea el BID publicó el libro escrito por Buitrago y Duque, titulado *La Economía Naranja* a la que definen como: “*El universo naranja está compuesto por: 1) la economía cultural y las industrias creativas, en intersección con las industrias culturales convencionales y 2) las áreas de soporte para la creatividad*”²⁹⁶

Ese desplazamiento coloca a la cultura como un subproducto de la creatividad. En términos prácticos le sería muy difícil a esta postura defender en foros internacionales la excepción cultural o la diversidad cultural. Diferenciar un libro de una zapatilla con diseño. Si el concepto industria cultural surge como crítico y tensiona el vínculo entre mercado y cultura, la denominación de industria creativa borra esa tensión.

Segmentadores

El gran mérito de los filósofos de Frankfurt fue ante el asombro por esa maquinaria cultural que se desplegaba, encontrar las claves de su despliegue desde lo económico y lo político. Pero pagaron el precio de caer, ellos mismos, en el error de la totalización. Leemos en *Dialéctica del Iluminismo*:

Un ejecutante de jazz que debe tocar un trozo de música seria, el más simple minuet de Beethoven, lo sincopa involuntariamente y sólo accede a tocar las notas preliminares con una sonrisa de

comunicación, N° 78, 2009.

295 Francesco Lanzafame, Alessandra Quartesan, Monica Romis, *Las industrias culturales en América Latina y el Caribe: desafíos y oportunidades*. Washington, BID, 2007.

296 Felipe Buitrago, Iván Duque, *La economía naranja*. Washington, BID, 2013.

Indicadores culturales

Abordajes sobre las industrias culturales

Rodolfo Hamawi (Argentina)

superioridad. (...) Esta “naturaleza”, complicada por las instancias siempre presentes y desarrolladas hasta el exceso del medio específico, constituye el nuevo estilo, es decir: “un sistema de no-cultura, al que se le podría reconocer una cierta «unidad estilística», si se concede que tiene sentido hablar de una barbarie estilizada”²⁹⁷

Esa idea totalizadora también les hará decir que: *“Todas las violaciones de los hábitos del oficio cometidas por Orson Welles le son perdonadas, porque —incluyendo las incorrecciones— no hacen más que reforzar y confirmar la validez del sistema”²⁹⁸*

El propio Benjamin marcó un matiz al decir: *“Claro que no discutimos que en ciertos casos pueda hoy el cine apoyar además una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del poder de la propiedad”²⁹⁹*

En Adorno y Horkheimer pareciera que los productos generados por la naciente industria cultural, son creaciones sin tradición, surgidas de la inventiva de gerentes solo dispuestos a ganar dinero. No hay figuras, no hay espacios para que ese poderoso instrumento pueda generar un sentido artístico de sus producciones. También refleja una mirada centralista que se agota en la geografía de la Europa de la posguerra y la naciente potencia norteamericana.

Conviene detenernos en la crítica que efectúa Martin-Barbero:

Fuimos descubriendo todo lo que el pensamiento de Frankfurt nos impedía pensar a nosotros, todo lo que de nuestra realidad social y cultural no cabía ni en su sistematización ni en su dialéctica”. (...) “Pero esa afirmación de la “unidad” se torna teóricamente- abusiva y políticamente peligrosa cuando de ella se con-

297 Adorno, op. cit.

298 Adorno, op. cit.

299 Benjamin, op. cit.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

cluye la totalización de la que se infiere que del film más ramplón a los de Chaplin o Welles “todos los films dicen lo mismo”. (...) “Rebajar todas las otras formas posibles hasta el sarcasmo y hacer del sentimiento un torpe y siniestro aliado de la vulgaridad.”³⁰⁰

Esta crítica de Martin-Barbero a un pensamiento que ha sido incapaz de construir lazos con formas de cultura popular, anclados en una mira de elite que lamenta “un mundo perdido”, incluye una pregunta por demás inquietante: “¿Y si en el origen de la industria cultural más que la lógica de la mercancía lo que estuviera en verdad fuera la reacción frustrada de las masas ante un arte reservado a las minorías?”³⁰¹

A su vez Mattelart y Piemme sostienen:

El verdadero objeto de los análisis de Horkheimer y Adorno no es la industria cultural sino su producto supuesto: la cultura de masa. (...) Ahora bien, con la perspectiva de los años transcurridos cabe preguntar si la tesis no es absolutamente globalizadora. (...) Hoy, sabemos perfectamente que no se puede confundir el jazz con las series de televisión, y que el peso económico de Hollywood no hipoteca la legitimidad del cine propiamente dicha.³⁰²

Resulta interesante para a esta polémica rescatar conceptos de Lawrence Grossberg sobre el “sentido” de la economía:

Rechazar cualquier forma de economicismo-es decir, la afirmación de que lo económico, sin importar como o incluso qué tan complejo se lo entienda, es siempre motor de la historia y el cam-

³⁰⁰ Martin-Barbero, op. cit.

³⁰¹ Idem.

³⁰² Armand Mattelart, Jean Marie Piemme, *Las industrias culturales génesis de una idea*, México, ED. Fondo de Cultura Económica, 1982.

bio social-, precisamente porque simplifica demasiado las relaciones complejas que existen entre las formaciones económicas y otros aspectos, agencias o formaciones productivos y expresivos que se encuentran activos en la coyuntura.³⁰³

Políticas Públicas

Siguiendo esta última perspectiva, entendemos a los productos de las industrias culturales como el instrumento privilegiado para la circulación de las creaciones artísticas e intelectuales. Los avances tecnológicos irán modificando las formas de producir y distribuir cultura, pero lo cierto es que al presente, para que circulen a las músicas hay que grabarlas, a los libros editarlos y lo audiovisual filmarlo y luego buscar las formas de distribución. No hay manera de defender políticas de diversidad cultural si no buscamos formas para que esa diversidad tenga los soportes para su circulación. Por lo que es necesario segmentar el sector, ver cuáles son sus asimetrías y operar en consecuencia. Los procesos de concentración se dan tanto en lo económico como en lo geográfico. Grandes conglomerados, concentrados en pocos países y ciudades. Al mismo tiempo hay miles de pequeños productores culturales, dispersos por los lugares más recónditos, que producen cultura. Esos pequeños productores son la garantía de la diversidad, la identidad y la innovación. Esto es porque:

- Sus proyectos no tiene solo fines comerciales, buscan transmitir algo.
 - Están, en muchos casos, anclados en comunidades y representan las diversas identidades.
 - La mayoría de las propuestas son de tipo asociativas.
 - Por una cuestión de escala, pueden ser más innovadores. No necesitan como las grandes empresas garantizar altos niveles de venta por producto.

303 Lawrence Grossberg, *Estudios culturales en tiempo futuro*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

- Por lo anterior están más capacitados para encontrar nuevos creadores y renovadas estéticas, que muchas veces luego son tomadas por los grandes grupos empresarios.

Una política pública que defienda y promueva la diversidad tiene que buscar formas activas de sostener desde las instancias estatales a este sector compuesto por PYMES, cooperativas, microemprendimientos. Al mismo tiempo debe regular los procesos de concentración monopólicos con cuotas de pantalla y de radio para las producciones locales audiovisuales y musicales, rompiendo las formas monopólicas en la comunicación, como la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en Argentina (demolida por decretos por el actual gobierno). Privilegiar las compras estatales hacia los sectores independientes, generar instancias de vinculación, difusión y comercialización para el sector, crear de fondos para la cultura digital, entre otras medidas.

En particular en Argentina desarrollamos el MICA (Mercado de Industrias Culturales Argentinas), creado en el 2011 y que en octubre de 2017 celebró su cuarta edición. Allí ya participaron más de 6 mil productores, que mostraron sus proyectos, realizaron rondas de negocios con compradores locales e internacionales, se capacitaron en el uso de nuevas herramientas y discutieron alternativas de fortalecimiento del sector. Formato que fue incorporado por diez países suramericanos, creando el MICSUR, nacido en 2014 en Argentina y que en 2016 se realizó en Colombia y en 2018 tendrá su sede en Brasil. Estos mercados buscan una nueva forma de intercambio, no signadas por las lógicas globalizadoras el capitalismo concentrado.

Al decir de Enrique Bustamante:

Las industrias culturales no se desenvuelven nunca en un entorno de puro mercado y que, por lo tanto, la "otra" mano invisible, la del Estado-del Estado nación, pero también de las regiones y

Indicadores culturales

Abordajes sobre las industrias culturales

Rodolfo Hamawi (Argentina)

los municipios-tiene mucho que decir tanto en términos de desarrollo económico, como de desarrollo plural y democrático, en un futuro que inevitablemente coadyuva tanto en un sentido activo como de omisiones e inacciones.³⁰⁴

304 Bustamante, op. cit.

Bibliografía

Adorno, Theodor, Horkheimer, Max, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988.

Bejar, María Dolores, *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2011.

Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Ed. Aguilar Argentina, 1989.

Giddens, Anthony, *Modernidad e identidad del yo*. España, Ed. Península, 1995.

Buitrago, Felipe, Duque, Iván, *La economía naranja*. Washington, BID, 2013.

Bustamante, Enrique, "De las industrias culturales al entretenimiento", *Diálogos de la comunicación* N° 78, 2009.

Grossberg, Lawrence, *Estudios culturales en tiempo futuro*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

Heidegger, Martin, *La pregunta por la técnica*. Chile, Ed. Universitaria, 1997.

Martin-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*. México, Ed. G. Gili, 1987.

Mattelart, Armand, Pienne, Jean Marie, *Las industrias culturales génesis de una idea*, México, ED. Fondo de Cultura Económica, 1982.

Lanzafame, Francesco, Quartesan, Alessandra, Romis, Monica. *Las industrias culturales en América Latina y el Caribe: desafíos y oportunidades*. Washington, BID, 2007.

Schlesinger, Philip, "Intelectuales y políticas culturales" en Albornoz (Comp.) *Poder, medios, cultura*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2011.

UNESCO, *Comprender las industrias creativas. Las estadísticas como apoyo a las políticas públicas*, 2006.

Valery, Paul, *Pièces sur l'art*. París, 1939.



LECTURA

Gestión cultural del texto. Campo de acción

Magglio Chiuminatto Orrego³⁰⁵
Gonzalo Oyarzún Sardi³⁰⁶

La lectura

Las disputas por los contornos del lenguaje, por las exclusiones y malversaciones de la palabra, por las bibliografías y las referencias, por las intenciones y estereotipos transmitidos por las narrativas, han estado muy presentes en las más recientes movilizaciones feministas tanto en Chile como en otros países, que han remecido profundamente la escena política. El movimiento feminista ha levantado reivindicaciones que exigen modificaciones en este ámbito. Los intelectuales que han participado en el debate señalan, sin llegar a un total acuerdo, que estas demandas son justificadas, pero parecieran inclinarse por incorporarlas dentro de las formas establecidas por la gramática.

Corte. Cambio de escenario. Un artículo del diario británico *The Guardian* informa que, en un concierto del reconocido músico Kendrick Lamar, en Londres, una mujer del público fue invitada por La-

305 Chileno. Doctor en Filosofía y Letras. Profesor de la Universidad Tecnológica Metropolitana, Santiago, Chile. chiuminatto@gmail.com. Registro ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6723-6825>

306 Chileno. Bibliotecario Documentalista. Subdirector del Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas de Chile. Profesor de la Universidad Tecnológica Metropolitana, Santiago, Chile. gonzaloyarzun@hotmail.com. Registro ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0541-7994>

mar al escenario para cantar, en conjunto, una de sus canciones. La canción, continúa el artículo del Guardian, contenía en su estribillo “the N-word”, una palabra conflictiva, peyorativa en muchos contextos y, al mismo tiempo, símbolo de identidad afroamericana; cuando la mujer blanca cantó esta palabra del estribillo, el propio músico le pidió que no la pronunciara, sino que debía hacer “bip” sobre ella.³⁰⁷ La autora del artículo del Guardian concluye que, efectivamente, las personas blancas no tienen derecho a pronunciar esa palabra que empieza por N y que deben terminar con sus faltas de respeto al intentar utilizar un lenguaje que no les pertenece.

La palabra permea no sólo la política o las artes, sino que toda actividad humana. Una de ellas, bastante masiva, es el fútbol. Resulta apropiado mencionar también que los estadios reciben sanciones cuando en ellos se profieren cantos racistas, xenófobos u homofóbicos. También cuando se trata de símbolos, gestos o saludos, que resultan ofensivos o instigadores de la violencia.

Estas situaciones, como seguramente muchas otras que podemos encontrar si ponemos el foco en una búsqueda de este tipo, implican un esfuerzo por crear nuevos grados de conciencia y por hacer respetar los que se han ido obteniendo y acordando. Implican hacer visibles, para el debate público, el cúmulo de mecanismos y de construcciones sociales que el poder inserta en la base lingüística de nuestras culturas. Quienes están vinculados a la investigación y que han ingresado en el debate público sobre el lenguaje y sobre su vinculación con la dominación y la exclusión, suelen enfatizar que estas movilizaciones atacan un problema hace mucho abordado en disciplinas como la lingüística y la sociología. Como señalan Berger y Luckmann, en su libro clásico sobre la sociología del conocimiento, el “lenguaje se me presenta como una facticidad externa a mí mismo y su efecto sobre mí es coercitivo.

³⁰⁷ Kendrick Lamar is right about white fans rapping. The N-word is off limits. Recuperado: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/may/23/kendrick-lamar-white-rap-fans-n-word-off-limits>

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

“El lenguaje me obliga a adaptarme a sus pautas.”³⁰⁸

El lenguaje crea realidad y esa realidad se plasma en prácticas sociales que, sostenidas en el tiempo, se transforman en costumbre y, en muchos casos en políticas de convivencia social. Y ello, que puede parecer al ojo desprevenido una tradición o una costumbre, es una forma de dominación explícita de unos (quienes construyen el discurso) sobre otros (quienes deben desenvolverse en las reglas de ese discurso). En una conferencia de 1978, el escritor norteamericano Philip K. Dick sostenía que: “La herramienta básica para la manipulación de la realidad es la manipulación de las palabras. Si puedes controlar el significado de las palabras, puedes controlar a las personas que deben usarlas.”³⁰⁹

En este sentido, en las sociedades occidentales contemporáneas (posiblemente en otras también) se libra desde hace décadas una disputa frente a esta función coercitiva del lenguaje. Los grupos discriminados, oprimidos por el lenguaje, no quieren tener que resignarse a sus pautas. Lógicamente, esta discusión sobre el lenguaje toca directamente el campo de la difusión de textos, de la promoción de lectura y de la escritura. No sólo es necesaria, sino que se ha emprendido ya una discusión sobre autores y libros considerados hasta ahora parte de determinados cánones. En términos más amplios, se hace más evidente la relevancia de ampliar el campo de acción de la gestión cultural del texto y de situar efectivamente la actividad lectora en la amplia trama social en la que se desarrolla.

Preguntas como ¿qué se lee?, ¿para qué se lee?, ¿por qué no se lee? deben guiar cualquier esfuerzo por promocionar la lectura, pero no

308 Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2005. pág. 55.

309 “The basic tool for the manipulation of reality is the manipulation of words. If you can control the meaning of words, you can control the people who must use the words.” Philip K Dick y Lawrence Sutin (Editor), *The shifting realities of Philip K. Dick: selected literary and philosophical writings*, New York, Vintage Books, 1995. pág. 265.

tienen respuestas sencillas que permitan una acción clara y efectiva para mejorar los índices de lectura entre la población. En la Feria del Libro de Frankfurt del año 2018, la Asociación de Libreros de Alemania presentó un estudio titulado “Comprador de libros, quo vadis?”, donde señalan que 7 millones de lectores (un 20 por ciento de los lectores que existían) han dejado de leer en los últimos 5 años. Ante la pregunta de ¿por qué han dejado de leer? La mayoría responde que porque están abrumados por las redes sociales y las pantallas, es decir, porque leen todo el tiempo. Y también por el consumo a la carta de televisión.³¹⁰

Por otro lado, pero en este mismo sentido, predomina la idea de que la lectura se ha ido fragmentando ante el uso masivo de la computadora, como si esa forma de abordar uno o varios textos no hubiese existido en el pasado. El uso recurrente y fragmentado de diccionarios, enciclopedias, manuales y hasta de la propia Biblia da cuenta de una práctica de lectura que ha sido permanente en la cultura escrita y que incluso se remonta a tiempos más remotos. Roger Chartier sostiene que:

“La lectura frente a la pantalla es una lectura discontinua, segmentada, atada al fragmento más que a la totalidad. ¿Acaso no resulta, por este hecho, la heredera directa de las prácticas permitidas y suscitadas por el codex? Este último invita a hojear los textos, apoyándose en sus índices o bien a “saltos y brincos”, à sauts et gambades, como decía Montaigne. Es el codex y no el computador el que invita a comparar diferentes pasajes, como lo quería la lectura tipológica de la Biblia, o a extraer y copiar citas y sentencias, así como lo exigía la técnica humanista de los lugares comunes.”³¹¹

³¹⁰ “Estudio en Alemania: ¿Queda futuro para el libro?”, Diario El Mercurio, 28 de junio, A8.

³¹¹ Roger Chartier, Actas del Seminario Internacional ¿Qué leer? ¿Cómo leer? Perspectivas sobre la Lectura en la Infancia, Santiago, 2013.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Y aún cuando esa lectura en pantalla no tiene el mismo sentido, su similitud es indesmentible y probablemente sea parte de una práctica identitaria de la cultura escrita.

Desde que la cultura de masas hizo su aparición en escena, como dice Umberto Eco, existe “nostalgia por una época en que los valores culturales eran un privilegio de clase y no eran puestos a disposición de todos indiscriminadamente.”³¹²

Esta visión de la cultura legítima ha conformado parte importante de las apreciaciones sobre la lectura, en las que el texto literario se impone sobre otros tipos de textos y en las que el libro es el soporte esencial para la actividad de lectura. Como señala Joëlle Bahloul, en sus investigaciones sobre quienes se autodefinen como “poco lectores” y sobre las formas en que se mide la lectura a través de encuestas e indicadores, al “distinguir la lectura de prensa de la lectura de libros se desdeña una dimensión esencial de la lectura, pues se instituye esta segunda práctica como modelo de lectura y sólo se tiene en cuenta a los lectores de libros en la cuantificación del grupo lector”.³¹³ Y agrega, sobre la vinculación de la lectura con los universos imaginarios de la ficción literaria, que “la terminología de la lectura como entretenimiento no ayuda. Al principio, cuando se formulan las preguntas del encuestador, dicha terminología tiende a separar la lectura del contexto de la socialización profesional, corporativa o familiar, para transformarla en un retraimiento íntimo y completamente individual.”³¹⁴

Afortunadamente, aunque la inercia de las dinámicas y las categorías legítimas continúa concentrando una parte importante de los esfuerzos para promover la lectura del libro (especialmente el libro literario), cada vez están más presentes los esfuerzos por impulsar el uso y el

312 Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984. pág. 42.

313 Joëlle Bahloul, *Lecturas Precarias. Estudio sociológico sobre los “poco lectores”*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002. págs. 27-28.

314 Ibid. p. 111.

desarrollo de textos desde perspectivas diversas, que asumen las corrientes siempre poderosas de la oralidad, de las imágenes, y también las nuevas expresiones que han hecho posibles las tecnologías de la información y las redes sociales. Como señala Alessandro Baricco, hay que tener en cuenta otras lógicas de asumir la lectura y de caracterizar a los nuevos lectores:

“para ellos, una idea no es un objeto circunscrito, sino una trayectoria, una secuencia de pasos, una composición de materiales distintos. Es como si el Sentido, que durante siglos estuvo unido a un ideal de permanencia, sólida y completa, se hubiera marchado a buscar un hábitat distinto, disolviéndose en una forma que es más bien movimiento, larga estructura, viaje. Preguntarse qué es algo significa preguntarse qué camino ha recorrido fuera de sí mismo.”³¹⁵

De esta manera, la noción de obra que primó durante la modernidad debe ser replanteada desde el punto de vista de las legitimidades construidas históricamente y también desde las actuales formas de producción y lectura de textos. Los límites de la obra no sólo han cambiado, sino que la misma posibilidad de existencia de límites es dudosa en el entorno digital, donde un texto con hipervínculos puede conducir a otro y este a otro, de forma indefinida. Las obras textuales modernas respondían a un determinado sistema de producción de objetos culturales, de objetos significativos. Y se les otorgaba, por lo mismo, un valor en tanto objetos: eran acumuladas, exhibidas, categorizadas. En la cultura escrita se desarrolló un modelo de negocio donde los productores materiales tenían un rol fundamental (ya sea porque poseen las herramientas o porque poseen el capital necesario para ponerlas en funcionamiento); hoy, en cambio, la existencia del texto como objeto de consumo puede depender principalmente de la voluntad y las capacidades de quien desee o quienes deseen escribirlo; responden a dinámicas colaborativas (o destructivas) que se

315 Alessandro Baricco, *Los Bárbaros*, Barcelona, Anagrama, 2008. pág. 110.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

expresan claramente en las redes sociales. Decimos la existencia del texto, no necesariamente su éxito comercial ni su éxito como fenómeno de masas: ya que, en cuanto fenómeno masa, intervienen en general los mismos procesos de promoción, comercialización y diseño, entre otros, de la comunicación industrial.

Un fenómeno similar al de la obra literaria se vivió con la obra discográfica, que llevó a la industria de la música a cambiar profundamente su modelo de negocio para adaptarse a la desmaterialización de sus soportes. La televisión también lo ha vivido desde que perdió el monopolio de las señales con la incorporación de la televisión por cable y, más recientemente, los nuevos sistemas de distribución de material audiovisual a la carta.

La producción e interpretación de textos hoy es parte constitutiva de la presentación y representación individual en los entornos virtuales. Se comparten textos, se interpretan palabras claves, se aparece y se es de acuerdo con los contenidos compartidos. Se crea una historia y una trazabilidad digital. La lectura es también lectura del “big data”, donde las conversaciones y expresiones individuales se funden en corrientes de expresión social que son leídas por expertos y por programas computacionales. Todas estas son dimensiones de la lectura que deben permear la gestión cultural del texto o fomento lector. Sin olvidar que, como señala Bahloul, “la lectura constituye un ‘hecho social total’ en el que intervienen diferentes niveles de formulación del capital y del medio cultural de los individuos.”³¹⁶

Las bibliotecas hoy

En el campo de acción de la gestión cultural del texto, las bibliotecas ocupan un rol relevante como instituciones centradas principalmente en facilitar y difundir el acceso a fuentes documentales. También han asumido la tarea de impulsar la actividad lectora y el interés por

³¹⁶ Bahloul, op. cit., pág. 12.

compartir la experiencia de leer y producir textos. Esto ha sido fruto de un cambio de paradigma de las bibliotecas y una evolución de su concepción en concordancia con el desarrollo de las sociedades en las que se encuentran.

Desde la antigüedad, las bibliotecas han sido el depósito de los libros sagrados y valiosos, por lo tanto, eran espacios de protección y resguardo del libro en tanto objeto, donde el público tenía condiciones de ingreso limitadas (las bibliotecas patrimoniales continúan desempeñando, en gran medida, este papel). La consulta debía estar justificada por la categoría del interesado, con una intención explícita, con un propósito de investigación. Como señala Reinhard Wittmann, durante el siglo XVIII ya existía en Alemania un sistema dinámico e informal de préstamo comercial y también sin ánimo de lucro de libros, pero:

“Las bibliotecas públicas, es decir, las monacales, municipales, y las de la corte, así como la mayoría de las bibliotecas universitarias (con la excepción de la de Gotinga) desempeñaron en cambio un papel casi nulo en la satisfacción de la nueva sed lectora, e incluso la contrarrestaron. La Ordenanza ducal de bibliotecas de la ciudad turingia de Gotha especificaba:

‘El que quiera ver más de cerca un libro deberá solicitarlo al bibliotecario, que se lo mostrará y, llegado el caso, le permitirá leerlo’.³¹⁷

Sin embargo, en la medida en que evolucionaron los procesos de democratización de las sociedades y se estableció una concepción de los derechos humanos que incorpora el derecho a la libertad de opinión y de expresión, y que afirma que “este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por

³¹⁷ Reinhard Wittmann, “¿Hubo una Revolución en la Lectura a Finales del Siglo XVIII?”, Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001. p. 530.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

cualquier medio de expresión³¹⁸, las bibliotecas públicas incorporaron también el rol de garantes y de impulsoras del derecho humano de acceso a la información, así como el de ser espacios libres de discriminación y de exclusiones, espacios que reflejan y transmiten la esencia de un sistema democrático.

Incluso, en procesos con enfoques diferentes, como lo fueron los planes de alfabetización de la población en Chile, a mediados del siglo XX, subyace el objetivo de consolidar un derecho social con la apropiación de la lectura y la palabra escrita. La educación debía permitir al país desarrollarse más y, al mismo tiempo, al trabajador defender mejor sus derechos. En el Mensaje al Congreso del año 1939, Pedro Aguirre Cerda señaló: "...todo plan productor debe ir acompañado de una educación que sirva al hombre y a la mujer en una preparación que infunda en todas las clases sociales un sentido de capacidad y de comprensión de que el país tiene fuerzas sobresalientes que bien conocidas y aprovechadas darán margen sobrado para una economía nacional sana, y que dé beneficio para todas las actividades"³¹⁹.

En este mismo sentido, el Manifiesto Ifla/Unesco sobre la Biblioteca Pública, de 1994, señala que la "libertad, la prosperidad y el desarrollo de la sociedad y de la persona son valores humanos fundamentales que sólo podrán alcanzarse si ciudadanos bien informados pueden ejercer sus derechos democráticos y desempeñar un papel activo en el seno de la sociedad"³²⁰. De esta manera, las bibliotecas públicas, como plataformas relevantes en la gestión sociocultural del texto, se incorporan en una amplia red de objetivos colectivos, que tienden a la prosperidad y al despliegue de las posibilidades de las comunidades en las cuales se insertan.

318 Declaración Universal de los Derechos Humanos. Recuperado: <http://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/>

319 Pedro Aguirre Cerda, Mensaje al Congreso, Santiago, 1939. Recuperado: https://www.bcn.cl/historiapolitica/congreso_nacional/discursos/detalle?tipo=presidentes

320 IFLA/UNESCO, "Manifiesto IFLA/UNESCO sobre la Biblioteca Pública", 1994. Recuperado: <https://www.ifla.org/node/7271>

Esto implica una afirmación fundamental sobre el sentido del texto y la lectura para el ser humano. La lectura no es sólo un recurso para soñar o imaginar nuevos mundos a partir de la ficción, no es sólo un pasatiempo que ocupa los espacios de ocio. La lectura no es un proceso independiente, anexo o complementario a las actividades que los integrantes de una sociedad desarrollan cotidianamente para mantener o mejorar sus condiciones de vida. La lectura es parte integrante de estos procesos, la lectura es una herramienta para la acción, para expresar y para incorporar conocimiento, para trabajar y conseguir mejores condiciones de vida. Es una noción de lectura que asume el papel que esta actividad puede jugar en el conjunto de interacciones sociales. Como afirman claramente las Directrices Ifla/Unesco para el desarrollo del servicio de bibliotecas públicas (2001): “La biblioteca pública es un servicio inmerso en un entorno, que trata de atender las necesidades de esa comunidad y actúa en ese contexto”³²¹

En Chile, el Manual de Gestión Participativa en Bibliotecas Públicas, elaborado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, en 1997, constituyó un esfuerzo muy significativo por reforzar este rol de las bibliotecas públicas como agentes comunitarios, involucrados en los desafíos de su entorno. En este documento se señala que las bibliotecas públicas son (o deben ser y dedicar los esfuerzos necesarios para ello) “actores estratégicos en el desarrollo local, que contribuyen a mejorar la calidad de vida de las comunidades que atienden”³²². En ese sentido, la biblioteca misma se transforma en un “un texto abierto al público”, podríamos decir que la biblioteca debe ser escrita también por su entorno y leída en conjunto con sus usuarios.

³²¹ IFLA/UNESCO, “Directrices IFLA/UNESCO para el desarrollo del servicio de bibliotecas públicas”, 2001. Recuperado: <https://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/archive/the-public-library-service/pg01-s.pdf>

³²² VV. AA., Gestión Participativa en bibliotecas públicas, Santiago de Chile, DIBAM, 1997. Recuperado: http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_45.pdf

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Esto implica utilizar todos los mecanismos necesarios para mantener el contacto con la comunidad, incluidas reuniones informales y entrevistas con líderes de la comunidad, evaluaciones de satisfacción, grupos focales, encuestas de opinión y talleres, actividades culturales, que permitirán a la biblioteca responder a las necesidades de su entorno y hacer de la lectura y del acceso a los textos una herramienta más para el cumplimiento de los objetivos del entorno.³²³ Se trata tanto de participar activamente desde la biblioteca en los espacios con los que cuente la comunidad para compartir opiniones, como de invitar a la comunidad a integrarse a la gestión y los debates que se producen dentro de la biblioteca.

De esta manera, las colecciones bibliográficas, el libro sagrado y objeto de culto, tienen un valor sujeto al contexto social de las necesidades que pueden ser solucionadas, canalizadas o potenciadas a través del texto. Se trata, como se ha señalado en diversas presentaciones sobre gestión cultural en el Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas de Chile, de “pasar de las colecciones a las conexiones”.

Gestión cultural del texto

Para enfrentar los desafíos que implica la acción cultural del texto, los Estados, especialmente en Iberoamérica, han respondido elaborando e implementando planes y políticas de lectura, muchas veces con matices y alcances de distinto orden. Algunos buscan promover la lectura con un acento más destacado en la acción escolar y otros buscan afectar, de manera más global, todo el quehacer que rodea la lectura en las distintas etapas de la vida (infancia, juventud, adultez, tercera edad) o en distintos ámbitos de su desarrollo (escuela, biblioteca, familia, comunidad, creación artística y escrita), con lo que se pretende impulsar también a la misma industria del libro.

³²³ Cerlalc, “Guía para el Estudio de Usuarios y de la Comunidad en Bibliotecas Públicas”, Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc), 2018.

En Chile, la Política Nacional de la Lectura y el Libro aspira a crear condiciones para asegurar a todos los habitantes el acceso a la lectura, el libro, la creación, el patrimonio y los saberes.³²⁴ Con una mirada más política, el Plan Nacional de Lectura establece a la lectura como un derecho y declara que pretende “hacer de Chile un país donde se garantice la lectura como un derecho social para todos sus habitantes.”³²⁵

El icónico Plan Nacional de Libro y Lectura del Brasil tiene como objetivo “asegurar y democratizar el acceso a la lectura, al libro, a la literatura y a las bibliotecas a toda la sociedad, con base en la comprensión de que la lectura y la escritura son instrumentos indispensables para que el lector, el ser humano, pueda desarrollar plenamente sus capacidades, sea individual o colectivamente.”³²⁶ El caso brasilero es particularmente llamativo dado que derivó en una reciente ley que instituye en la legislación una Política Nacional de Lectura y Escritura³²⁷; la denominada Ley Castilho, conocida así por el emblemático Secretario Ejecutivo del Plan brasilero, José Castilho.

Este ha sido, en general, el enfoque con que los gobiernos han abordado el tema de la lectura en sus respectivos países, con ciertos matices. Los planes de Colombia y España se proponen, por ejemplo, incrementar el número de lectores, la cantidad de lecturas y los índices de comprensión lectora, en un gesto más cuantitativo como meta que se debe alcanzar. Guatemala y Paraguay ponen su acento en las prácticas pedagógicas y el sistema educativo. Costa Rica y El Salvador si-

324 CNCA, “Política Nacional de la Lectura y el Libro 2015-2020”, Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.

325 CNCA, “Plan Nacional de la Lectura 2015-2020”, Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.

326 Caderno do PNLL. Edição atualizada e revisada em 2014. Recuperado: http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1171222/cadernoPNLL_2014ab.pdf/df8f8f20-d613-49aa-94f5-edebf1a7a660

327 Lei 13696/18 | Lei nº 13.696, de 12 de julho de 2018. Institui a Política Nacional de Leitura e Escrita. Recuperado: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/600306209/lei-13696-18>

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

túan a la biblioteca, especialmente la pública, como agente mediador de sus planes.³²⁸

Si bien las bibliotecas se han visto beneficiadas muchas veces con la aparición de estos planes, que les entregan más financiamiento o mayor protagonismo, para éstas la gestión cultural del texto es una misión anterior a ellos, es una meta inmanente al quehacer de la biblioteca.

La acción cultural en bibliotecas (especialmente en bibliotecas públicas) debe responder a la misión general de los centros documentales como garantes del derecho humano a la información y la expresión, ambos derechos articulados (no únicamente, pero sí principalmente) a través del lenguaje y las posibilidades de lectura y producción de textos.

La gestión cultural del texto se plantea, en gran medida, como un trabajo que enfatiza y fortalece las conexiones existentes entre los recursos documentales y la posibilidad de documentarse, y el desarrollo de la vida, de las trayectorias vitales, de la comunidad de usuarios actuales y potenciales de la biblioteca. Como señalan Bernard Huchet y Emmanuèle Payen, “si se quiere presentar la biblioteca como algo útil a sus lectores, es necesario demostrarles por las palabras, la participación y el ejemplo, que los documentos que ellos pueden consultar en la biblioteca les servirán en su existencia.”³²⁹

En la gestión cultural del texto, por lo tanto, al igual que en la gestión de bibliotecas, deben plantearse preguntas fundamentales sobre el entorno social en el que desempeña su trabajo, ¿qué sabemos de la comunidad a la cual podemos ser útiles? ¿cuál es su historia y su memoria? ¿quiénes son los y las líderes de la comunidad? ¿cuáles son los medios de vida? ¿de qué manera se desenvuelve la vida de acuerdo con las temporadas del año? A partir de la respuesta a estas pregun-

328 Planes nacionales de lectura en Iberoamérica 2017: objetivos, logros y dificultades, Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc), 2017.

329 Bernard Huchet y Emmanuèle Payen, *L'action culturelle en bibliothèque*, Paris, Éditiones du Cercle de la Librairie, 2008. p. 24. (traducción propia)

tas, que requieren, por supuesto, procesos participativos, se podrá elaborar un plan de acción, con fundamentos y objetivos que permitan articular la sucesión de acciones culturales. En este sentido, una acción planificada implica pasar de eventos aislados y esporádicos a una política de acción cultural consistente, que se articule con la política de desarrollo documental (o de colecciones) y con la política general de gestión de la biblioteca pública.

Ello nos pone en un escenario en el que la biblioteca se nos presenta como un actor social, no necesariamente vinculada a lo que entendemos clásicamente por cultura docta; sin embargo, sí vinculada fuertemente al desarrollo local, político, económico, de salud o de educación, en el que la lectura, y ya no el libro, se configura en instrumento esencial de transformación de la comunidad.

Lo anterior no se relaciona con las dimensiones de la biblioteca, que en muchos casos en América Latina son espacios pequeños y gestionados sólo por una o unas pocas personas. Tiene que ver más bien con una lógica de gestión y de reflexión sobre el quehacer de la acción cultural, que permite articular acciones dispersas, permite dialogar entre bibliotecas y otras instituciones que participan de una misma comunidad. Es un planteamiento de mirada y disposición, y no necesariamente de recursos involucrados, aunque demanda un trabajo específico y una orientación de acciones.

Como señalan Huchet y Payen en su reflexión sobre la relación entre la acción cultural en bibliotecas y la política general que debe guiar el desarrollo de esta institución puesta al servicio de la comunidad:

“es importante inscribir esta actividad en el seno de textos programáticos que vienen a definir la misión y los objetivos de esta política: este es el rol, por ejemplo, de la carta de acción cultural, que unida con la carta documental ya incorporada en numerosas bibliotecas, vendrá a precisar sus diferentes aspectos, determi-

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

nar igualmente los ejes de trabajo que permitirán de esta manera que la programación responda a sus objetivos, tanto en términos de público (¿cuáles son los públicos existentes? ¿cuáles son las herramientas para identificarlos mejor? ¿cuáles son los públicos buscados? ¿cuáles son las acciones para ampliar estas audiencias?) como de cooperación (¿con qué aliados? ¿cómo cooperar con otras bibliotecas? ¿por qué motivos y con qué modalidades de trabajo?) y de acciones de valorización de las colecciones para acompañar y nutrir, incluso sobrepasar, la política documental de cada establecimiento.³³⁰

En esta línea de acción, el Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas de Chile desarrolla el programa de acción cultural “Bibliotecas son más que libros”, que efectúa acciones culturales en las bibliotecas públicas de las distintas regiones del país. Este programa ha ido perfeccionando su trabajo gracias al aprendizaje obtenido en cada experiencia de presentación de actividades y en el contacto permanente con las comunidades. Claramente, ha sido esencial para el éxito de cada acción el trabajo previo efectuado con las audiencias, en forma de talleres, reuniones de lectura, coordinación con los actores locales. Esto permite situar la actividad en una dinámica de trabajo que, además de establecer mediación con las audiencias, instala capacidades de gestión cultural en las bibliotecas que acogen el programa.

El programa ha incluido charlas que exploran la memoria y las identidades locales a través de escritores e investigadores destacados. También realiza presentaciones de lecturas dramatizadas llamadas “Teatro más libros”, que en dinámicas conjuntas con las audiencias enfatizan la unión entre el patrimonio de la dramaturgia local y nacional, la colección de la biblioteca y las experiencias colectivas de las comunidades que participan del taller. El proyecto de música, performance y teatro “Nacido en un Lugar”, presenta las distintas dimensiones de los procesos migratorios, que han sido objeto de atención de la opinión pública chilena, con la participación de artistas migran-

330 Bernard Huchet y Emmanuèle Payen, op. cit., p. 35 (traducción propia)

tes que cuentan su propia experiencia y comparten con las experiencias del público.

A esto se suma una enorme cantidad de acciones culturales que surgen desde cada biblioteca pública y que incluyen clubes de lectura, horas del cuento, talleres de artesanía, talleres de arte, recuperación de la memoria local, entre otros.

De esta manera, la biblioteca pública se convierte en un espacio donde los libros se incorporan en un conjunto de relaciones sociales y posibilidades de hacer en las que se pone en práctica, como dice Baricco, "la idea de que el valor del libro reside en ofrecerse como un abono para una experiencia más amplia: como segmento de una secuencia que empezó en otro lugar y que, a lo mejor, terminará en otra parte."³³¹

Conclusiones

Uno de los grandes aportes realizados por Pierre Bourdieu para comprender las prácticas culturales, fue situar estas prácticas en el conjunto de interacciones sociales, de intereses y capitales que se ponen en juego y en intercambio en la actividad humana.³³² En otras palabras, nuestra vida se desenvuelve a través de un conjunto de transacciones posibles, donde ponemos en juego (entre otros) capitales económicos y capitales culturales, capitales que pueden ser heredados o conseguidos a través de la trayectoria vital de cada uno. Y la lectura forma parte de este proceso. Incluso más, constituye una herramienta fundamental para procurar la adquisición de capitales culturales y para poder utilizarlos apropiadamente en el sistema de interacciones posibles.

Quien puede leer y escribir bien, puede incorporar ideas, conocimientos, que le permitirán actuar sobre el mundo. Pero es una capacidad

³³¹ Baricco, op. cit. p. 83

³³² Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

que debe ser aprendida, que debe ser dominada en un nivel tal que permita no sólo descifrar palabras, sino ideas y secuencias de ideas. Como señala Joëlle Bahloul a partir de sus investigaciones, “no es raro encontrar la asociación lógica entre escasez cuantitativa de la lectura y la del desciframiento psicotécnico o de decodificación del texto.”³³³

Intentar un fomento efectivo del texto requiere, por lo tanto, como base, lograr un dominio generalizado y funcional de la lectura entre la población.

Más allá de este requisito indispensable, el interés por la lectura es una disposición determinada por un amplio conjunto de factores sociales, entre los cuales el entorno urbano, la escuela, las relaciones familiares, de amistad o laborales, desempeñan roles fundamentales. La gestión cultural del texto debe considerar todas estas dimensiones y determinaciones del interés por la lectura e intentar poner el mayor número posible de ellas en interacción. Leer no es (solamente) un acto mágico de ensoñación, una forma de descubrir otros mundos posibles. Es también una forma de modificar este mundo, de conocerlo a fondo y de tener la posibilidad de actuar en él para mejorar las condiciones de vida tanto de la persona que lee como de su comunidad.

Dicho de otra forma, la adquisición de la competencia cultural es inseparable de la adquisición insensible de un sentido de aplicación productiva de las inversiones culturales que, al ser producto del acomplamiento a las posibilidades objetivas de hacer valer la competencia, favorece la adaptación anticipada a esas posibilidades, y que es ella misma una dimensión de una relación con la cultura, próxima o distante, desenvuelta o reverente, mundana o académica, forma incorporada de la relación objetiva entre el lugar de adquisición y el “hogar de los valores culturales”³³⁴

Hoy resulta ineludible la necesidad de abordar el tema de los usos del lenguaje en reivindicaciones políticas relativas al género, en las ma-

333 Bahloul, op. cit. p. 103

334 Bourdieu, op. cit. p. 84

nifestaciones artísticas o en prácticas deportivas, sólo por citar tres ejemplos mencionados al principio de este artículo. Esa necesidad se basa en el respeto y la dignidad de los derecho de las personas. Porque las palabras significan y, como hemos señalado aquí, configuran realidad. Por lo tanto, la lectura es una conformación social de la que la sociedad, en su conjunto, debe hacerse cargo, ya no sólo como herramienta de acceso, sino como sinónimo de equidad y de igualdad de oportunidades para todas las personas que pertenecen a una comunidad.

La gestión cultural del texto y las instituciones destinadas a impulsar estas acciones, deben destacar y reforzar el valor social de la lectura y de la posibilidad de documentarse. Un valor que está determinado por las posibilidades de intercambio, de transacción, de validación que tengan los bienes culturales incorporados a través de la lectura con otros valores dentro del sistema de social, por ejemplo, mayores o mejores posibilidades de trabajo, posibilidades de mejores rendimientos de labores productivas, de relaciones sociales más significativas, entre otros.

En este marco, las iniciativas del fomento de la lectura deben considerar de la forma más amplia posible el conjunto de transacciones que se pueden establecer a partir de ella. Y de la misma manera, continuando un proceso que, como hemos visto, se inició ya hace bastante tiempo, la biblioteca debe ampliar su campo de acción desde un espacio institucional del libro a un agente cultural que genera relaciones y prácticas donde la lectura es significativa. Esta es la importancia de pasar de una biblioteca centrada en las colecciones, centrada en el cuidado del libro en cuanto objeto, a una biblioteca centrada en la posibilidad de conexiones humanas, de vinculaciones sociales que es capaz de establecer o impulsar la lectura.

Con este objetivo, es indispensable fortalecer el sistema de alianzas y de redes, que permitan a la gestión cultural del texto y a las biblio-

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

tecas convertirse en punto de enlace entre diversos ámbitos donde la lectura es y debe ser vital, como el sistema escolar, el mundo laboral, la capacitación continua, las relaciones humanas. Ningún esfuerzo parcial o acción específica puede establecer todas las conexiones que, además, son cada vez más amplias en el mundo digital. Estas acciones y alianzas del mundo físico deben ser también alianzas con los nuevos medios, con textos en la red y descargables en distintos formatos, con interacciones en las plataformas digitales. Es necesario entender que la lectura no es únicamente un universo de ficción, sino también una herramienta de acción para la vida.

Bibliografía

Aguirre Cerda, Pedro. *Mensaje al Congreso, Santiago, 1939*. Recuperado: https://www.bcn.cl/historiapolitica/congreso_nacional/discursos/detalle?tipo=presidentes

Bahloul, Joëlle. *Lecturas Precarias. Estudio sociológico sobre los “poco lectores”*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

Alessandro Baricco, Alessandro. *Los Bárbaros*, Barcelona, Anagrama, 2008.

Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2005.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.

Caderno do PNLL. Edição atualizada e revisada em 2014. Recuperado: http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1171222/cadernoPNLL_2014ab.pdf/df8f8f20-d613-49aa-94f5-edebf1a7a660

Cerlalc, “*Guía para el Estudio de Usuarios y de la Comunidad en Bibliotecas Públicas*”, Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe ,(Cerlalc), 2018.

Cerlalc,_____ “*Planes nacionales de lectura en Iberoamérica 2017: objetivos, logros y dificultades*”, Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, (Cerlalc), 2017.

CNCA, *Plan Nacional de la Lectura 2015-2020*, Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

_____, *Política Nacional de la Lectura y el Libro 2015-2020*, Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.

Chartier, Roger. "Leer la lectura", *Actas del Seminario Internacional ¿Qué leer? ¿Cómo leer? Perspectivas sobre la Lectura en la Infancia*, Santiago, 2013.

Declaración Universal de los Derechos Humanos. Recuperado: <http://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/>

Dick, Philip K. y Sutin, Lawrence (Editor), *The shifting realities of Philip K. Dick: selected literary and philosophical writings*, New York, Vintage Books, 1995.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984.

El Mercurio, "Estudio en Alemania: ¿Queda futuro para el libro?", *Diario El Mercurio*, 28 de junio, A8.

Bernard Huchet, Bernard y Emmanuèle Payen, Emmanuèle. *L'action culturelle en bibliothèque*, Paris: Éditiones du Cercle de la Librairie, 2008.

IFLA/UNESCO, *Directrices IFLA/UNESCO para el desarrollo del servicio de bibliotecas públicas*, 2001. Recuperado: <https://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/archive/the-public-library-service/pg01-s.pdf>

IFLA/UNESCO, *Manifiesto IFLA/UNESCO sobre la Biblioteca Pública*, 1994. Recuperado: <https://www.ifla.org/node/7271>

Lei 13696/18 | Lei nº 13.696, de 12 de julho de 2018. Institui a Política Nacional de Leitura e Escrita. Recuperado: <https://presrepublica.jus-brasil.com.br/legislacao/600306209/lei-13696-18>

Pedro Aguirre Cerda, *Mensaje al Congreso*, Santiago, 1939. Recuperado: https://www.bcn.cl/historiapolitica/congreso_nacional/discursos/detalle?tipo=presidentes

Roger Chartier, "Leer la lectura", *Actas del Seminario Internacional ¿Qué leer? ¿Cómo leer? Perspectivas sobre la Lectura en la Infancia*, Santiago, 2013.

The Guardian, "Kendrick Lamar is right about white fans rapping. The N-word is off limits", Recuperado: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/may/23/kendrick-lamar-white-rap-fans-n-word-off-limits>

VV. AA., "Gestión Participativa en bibliotecas públicas", Santiago de Chile, DIBAM, 1997. Recuperado: http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_45.pdf

Joëlle Bahloul, *Lecturas Precarias. Estudio sociológico sobre los "poco lectores"*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

Peter L. Berger Peter L. y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2005.

Philip K. Dick Philip K. y Lawrence Sutin (Editor), *The shifting realities of Philip K. Dick: selected literary and philosophical writings*, New York, Vintage Books, 1995.

Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.

Reinhard Wittmann, Reinhard. "¿Hubo una Revolución en la Lectura a Finales del Siglo XVIII?", Guglielmo Cavalllo y Roger Chartier (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001.

Umberto Cerlalc, "Guía para el Estudio de Usuarios y de la Comunidad en Bibliotecas Públicas", Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc), 2018.

Cerlalc, "Planes nacionales de lectura en Iberoamérica 2017: objetivos, logros y dificultades", Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc), 2017.



LEGISLACIÓN DE LA CULTURA

Derechos Culturales y Derecho de Autor.

El enfoque de derechos humanos.

Rodrigo Valencia Castañeda³³⁵

Los Derechos Culturales

El derecho de autor, el derecho de acceso a la cultura y el derecho a la educación, son derechos culturales. Con muy distintos niveles de elaboración teórica, desigualdades respecto de sus sistemas de protección y reconocimiento, pero todos son derechos que comparten una misma categoría y que están enraizados en aquella matriz amplia de los derechos humanos.

Ahora bien, el concepto de derechos culturales es un concepto complejo desde el punto de vista jurídico, revestido de dos problemas fundamentales: el primero es que estos derechos constituyen una categoría subdesarrollada en términos teóricos y académicos, por eso han sido considerados por diversos autores, como “el pariente pobre de los derechos humanos”. Luego de la construcción y afianzamiento de los derechos civiles y políticos se otorga reconocimiento a los derechos económicos y sociales y, finalmente, aparecen los derechos culturales en el escenario jurídico internacional de los derechos humanos. Por ello autores como Janusz Symonides se han referido a estos derechos como una categoría descuidada de derechos humanos y el

³³⁵ Chileno. Abogado. Profesor Adjunto de la Universidad de Santiago de Chile. ORCID/0000-0001-9994-3903. Correo: rvalenci2003@yahoo.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

grupo de Friburgo, encargado por UNESCO de elaborar una propuesta de convención de los derechos culturales, tituló su informe previo, como «Los derechos culturales, una categoría subdesarrollada de los derechos humanos».

El segundo problema se refiere a la existencia de un error común, que consiste en identificar a los derechos culturales con lo que constituye sólo un aspecto o expresión del concepto: los derechos de los grupos minoritarios. Este error conceptual, atenta contra el desarrollo teórico y el reconocimiento de los derechos culturales, pues se acepta una propuesta que sitúa a estos derechos sólo como una reivindicación de las minorías frente a las mayorías, o de los pueblos indígenas; en circunstancias que los derechos culturales forman parte del patrimonio de todos los seres humanos. De esta forma, se posterga el extenso listado de derechos culturales, que se encuentran dispersos en distintos instrumentos internacionales, como el derecho de acceso a la cultura, al patrimonio cultural, el derecho de acceso y participación en la vida cultural, el derecho a la educación, el derecho a la información y el derecho a la protección de los intereses morales y materiales relacionados con las obras que sean fruto de la actividad cultural de una persona.

No puede, por tanto, restringirse el concepto de derechos culturales pues esto deriva simplemente en un menoscabo del reconocimiento y observancia que de éstos se hace. Quisiera insistir en este punto pues, si los derechos culturales son derechos humanos, están dotados de esa característica tan importante que los define, cual es su naturaleza de ser universales, indivisibles e interdependientes y, por tanto, no existen, desde un punto de vista axiológico, derechos humanos de segunda o tercera categoría.

Digo esto porque existe una tendencia equivocada que consiste en jerarquizar los derechos humanos, poniendo en un nivel superior a los llamados “derechos humanos fundamentales”, entre los cuales se comprenden los derechos civiles y políticos; en un nivel inferior, lla-

Derechos Culturales y Derecho de Autor

El enfoque de derechos humanos

Rodrigo Valencia Castañeda (Chile)

mado “otros derechos humanos”, se sitúan los derechos económicos, sociales y culturales. Este intento de jerarquización resulta ineficiente por cuanto los derechos del hombre se fundan en el principio de la unidad de la persona humana, principio que implica el carácter de indivisibilidad de estos derechos.

Dicho esto, avancemos entonces en la definición de los derechos culturales. En palabras de Jesús Prieto de Pedro los derechos culturales son *“aquellos derechos que garantizan el desarrollo libre, igualitario y fraterno de los seres humanos en esa capacidad singular que tenemos de poder simbolizar y crear sentidos de vida que podemos comunicar a otros.”*³³⁶

Es en el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales del año 66, donde por primera vez se acuña en un instrumento importante este concepto y se recoge en el sentido amplio y abierto. Sin perjuicio de que, como ya señalamos antes, el desarrollo posterior del concepto lo ha confinado al estrecho marco del ejercicio de reivindicaciones de las minorías frente a las mayorías. Debe mencionarse también el importante aporte, sobre todo en cuanto al esfuerzo de sistematización que significa, de la Declaración de Friburgo, que reúne y hace explícitos derechos que ya están reconocidos en numerosos instrumentos, aunque de manera dispersa. Esta declaración busca sacar a los derechos culturales de la invisibilidad, pues la ignorancia y marginalización de estos derechos resiente la universalidad y la indivisibilidad de los derechos humanos.

Creo que es necesario incluir también en el catálogo de hitos de avance en el reconocimiento de estos derechos a la Convención para la Diversidad Cultural. Este es el primer instrumento de derecho internacional que reconoce la importancia fundamental de mantener vivas, en el marco de la globalización, las expresiones culturales de los pueblos. Mediante ella se reafirma, además, la potestad soberana de los

³³⁶ Jesús Prieto de Pedro, 2004. *“Derechos Culturales y Desarrollo Humano”*, Pensar Iberoamérica, Revista de Cultura, Organización de Estados Iberoamericanos, Número 7 - septiembre - diciembre 2004 Documento electrónico consultado el 22 de septiembre de 2018

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Estados para adoptar políticas o medidas que protejan y promuevan la diversidad de las expresiones culturales, tanto a escala nacional como internacional, enriqueciendo la democracia y fomentando el conocimiento mutuo entre los pueblos.

La tendencia clásica generalmente aceptada es que los derechos humanos constituyen un continuo y su devenir estaría compuesto por tres generaciones, siendo la primera aquella representada por los derechos de libertad, la segunda, por los derechos de igualdad y la tercera por los derechos de solidaridad. Podemos ver que los derechos culturales están presentes en cada uno de estos niveles o generaciones.

Los llamados derechos de primera generación que, recordemos, según los principios de universalidad, interdependencia e indivisibilidad de los derechos humanos, son denominados de esa forma por ser los primeros en aparecer consagrados en instrumentos jurídicos vinculantes, son derechos afines a la libertad y son propios del Estado Liberal. Apelan, básicamente, a la autonomía del individuo ante el estado, al que se exigen deberes de abstinencia o no intervención. Son derechos tales como la libertad de expresión, de conciencia, de asociación, el derecho a la creación cultural y la libertad artística.

Los derechos económicos, sociales y culturales corresponden a la segunda generación de derechos y aparecen en el marco del Estado social de derecho. Son derechos de prestación, o sea, en este caso se exige del estado una acción prestacional, dando satisfacción a demandas del más diverso orden, como la salud, la vivienda, la educación y el derecho de acceso a la cultura. De aquí la obligación de los estados de proveer servicios culturales como museos, bibliotecas y de poseer servicios de administración cultural que propicien el fomento y desarrollo de la cultura. Detengámonos un poco en esta parte. Los deberes de los estados en el ámbito de la cultura tienen el mismo sentido y naturaleza jurídica que en la salud, la vivienda o el trabajo. Es decir, son deberes jurídicos propiamente tales, pues no dependen de la mejor o peor disposición que los gobernantes tengan ante los

Derechos Culturales y Derecho de Autor

El enfoque de derechos humanos

Rodrigo Valencia Castañeda (Chile)

temas culturales. Son obligaciones que emanan de los instrumentos jurídicos internacionales o de normas contenidas en cada una de las constituciones políticas de los estados.

Finalmente, aparecen los derechos vinculados a la solidaridad o de tercera generación. Si bien su existencia hasta hace poco era fuertemente puesta en duda, es gracias a la labor de Pérez Luño que estos derechos encuentran una definición que les otorga una categoría independiente, adjudicándoles un carácter que nace de la erosión de los derechos fundamentales ante ciertos efectos de la revolución tecnológica. Es así como adquieren reconocimiento el derecho a la paz, el derecho a la calidad de vida, que supone una nueva relación del hombre con la naturaleza, los derechos de identidad y el derecho al goce del patrimonio histórico y cultural de la humanidad. Como se aprecia, son derechos cuyas fronteras aún no están definidas.

Como dijimos, a pesar de que sólo la segunda categoría hace referencia explícita a los derechos culturales, queda de manifiesto la complejidad de este tipo de derechos, pues se encuentran presentes en todas las generaciones.

El Derecho de Autor

El derecho de autor, a diferencia de otros derechos culturales, goza de un estatuto que podríamos llamar privilegiado, en términos de sus grados de protección, nivel de elaboración de sus normas y en general, no es aventurado decir que el derecho de autor posee un tratamiento que ha provocado un evidente desequilibrio en su relación con otros derechos, especialmente con el derecho de acceso a la cultura.

Sin embargo, este es un fenómeno reciente que se sostiene a partir del desmesurado peso específico que ha alcanzado la industria de contenidos culturales a nivel mundial. Si nos detenemos a analizar este fenómeno, lo primero que salta a la vista es que los titulares de los derechos de autor no son los creadores, no son los artistas que

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

plasmaron una idea en una expresión concreta y original, sino que los derechos de autor, gracias a que su dimensión patrimonial puede ser objeto de cesión, recaen fundamentalmente en los grandes conglomerados de la industria editorial, de la música o del audiovisual. Este es un hecho no menor, pues las instituciones jurídicas nacidas y elaboradas para estimular la creación artística que, originalmente, reconocían a los autores un derecho exclusivo y temporal para la explotación de su obra, operan, con las adecuaciones del caso, a favor de titulares derivados, desnaturalizando su sentido primigenio.

Así es, en su origen el derecho de autor descansó en una refinada construcción jurídica empeñada en articular el interés general de la sociedad y el interés privado del creador.

Cuando sólo hace tres siglos se aprobó el Estatuto de la Reina Ana, se pasó de un sistema de privilegios entregados al impresor a uno de derechos, por el que se reconocía a los autores la facultad exclusiva de explotar la obra por un período determinado, el que en este caso era de 14 años prorrogables si el autor aún vivía. Por su parte, en Francia, y hace sólo algo más de 200 años, se dictaron los decretos de la Revolución –el de 1791, relativo a los espectáculos y el de 1793 relativo a los derechos de propiedad de los autores de escritos de todo género, de los compositores de música, de los pintores y de los diseñadores– cuyo propósito no es sino asimismo transferir a los autores el privilegio, que hasta entonces habían disfrutado los editores, pero ahora en la forma de derecho de propiedad.

Como hemos dicho, el derecho de autor persigue conciliar dos intereses, el interés propio del autor a ejercer dominio sobre su obra y el interés de la sociedad a disfrutar sin restricciones de los productos de la creación. Estos intereses sólo pueden articularse si no se pierde de vista el sentido original de esta institución, cual es, otorgar a los creadores un reconocimiento de derechos sobre su obra que permita su explotación exclusiva por un tiempo determinado, a fin de que el creador pueda beneficiarse de su labor creativa y eso lo estimule a

Derechos Culturales y Derecho de Autor

El enfoque de derechos humanos

Rodrigo Valencia Castañeda (Chile)

seguir creando. Esta interpretación supone entender al conjunto de derechos que configuran el derecho de autor, como una propiedad especialísima, radicalmente alejada de la concepción clásica de la propiedad. La propiedad vinculada al derecho de autor admite dos esferas de limitaciones. Por una parte, una limitación temporal, vale decir, esta propiedad es objeto de protección en su dimensión patrimonial sólo durante el plazo que establece la ley que hoy día comprende toda la vida del autor, más un período que varía de un país a otro pero que se ha incrementado sustancialmente en los últimos 30 años. Después de este plazo, como sabemos, la obra entra al dominio público.

También esta propiedad es limitada en su extensión por las llamadas excepciones al derecho de autor que -por razones de interés general que tienen que ver justamente con hacer posible la observancia de otros derechos culturales que no tienen menor jerarquía, como el derecho a la educación y el derecho de acceso a la cultura- permiten el uso o acceso a esas obras protegidas sin remunerar ni pedir permiso al titular de los derechos.

Esta es la particular construcción que apunta a conciliar el equilibrio entre el interés público y el privado. En definitiva, la idea que subyace a esta construcción es que la creación pertenece al dominio público a perpetuidad y que la sociedad entrega al creador, por un tiempo limitado, derechos para que pueda explotar la obra de que es autor y que una vez expirado dicho plazo, la obra vuelve a su origen, es decir, al dominio público. No es baladí pensar en que cuando hablamos de excepciones normalmente pensamos en la no aplicación de la protección de que gozan las obras de la creación por razones de interés general, sin embargo, desde la óptica descrita, la excepción original es otra: «Es la excepción que tiene lugar cuando la sociedad reconoce el derecho exclusivo de explotación a un creador permitiendo que ejerza dominio sobre ella por un tiempo limitado. Por esto hay quienes se han referido a las excepciones en el derecho de autor como “excepciones sobre la excepción”».

¿Es el Derecho de Autor un Derecho Humano?

Como dijimos al principio, hemos intentado ofrecer una mirada desde la perspectiva de los derechos culturales, entendiendo a éstos esencialmente como derechos humanos. Cabe preguntarse entonces si el derecho de autor es cabalmente un derecho humano y, por tanto, sus titulares reúnen todos los requisitos que esta definición establece y que, básicamente, se remiten a ostentar la condición humana. A nuestro juicio esta es la forma para dilucidar esta interrogante. El derecho de autor, en tanto derecho cultural, sólo puede ser reivindicado por los creadores, titulares originarios, en cuyo favor este derecho ha encontrado reconocimiento jurídico universal al expresar que “toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora”.

De este modo, la interrogante podría ser contestada sólo haciendo alusión al contenido de las normas que expresamente lo consagran en la señalada dimensión, sea en la Declaración Universal de Derechos Humanos, que en su Artículo 27 dispone

1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.
2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.³³⁷

O bien, en el Artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales que señala:

³³⁷ Asamblea General de la ONU. (1948. Declaración Universal de los Derechos Humanos (217 [III] A). París.

Derechos Culturales y Derecho de Autor

El enfoque de derechos humanos

Rodrigo Valencia Castañeda (Chile)

1. Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a: a) Participar en la vida cultural; b) Gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones; c) Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

2. Entre las medidas que los Estados Partes en el presente Pacto deberán adoptar para asegurar el pleno ejercicio de este derecho, figurarán las necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y de la cultura.

3. Los Estados Partes en el presente Pacto se comprometen a respetar la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora.

4. Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen los beneficios que derivan del fomento y desarrollo de la cooperación y de las relaciones internacionales en cuestiones científicas y culturales.³³⁸

Lo cierto es que, pese a la nitidez con que los señalados instrumentos definen al derecho de autor como un derecho humano, el desarrollo del concepto no ha sido el adecuado. En efecto, el acercamiento al derecho de autor se hace, en la práctica, desde el punto de vista de su dimensión económica, prescindiéndose de las dimensiones éticas que están estrechamente ligadas a su contenido simbólico, en tanto el derecho de autor es expresión de la dignidad y creatividad humana.

Sostenemos que la mirada predominante en materia de derecho de autor, se ha forjado en el ámbito de las industrias culturales sustentadas y controladas por las grandes corporaciones. Este modelo,

³³⁸ Asamblea General de las Naciones Unidas., 16 de diciembre de 1966. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, Adoptado y abierto a la firma, ratificación y adhesión por la Asamblea General en su resolución 2200 A (XXI), de 16 de diciembre de 1966.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

es el que se ha construido para ser funcional a los intereses de las industrias culturales y del entretenimiento, para ser aplicado en un ámbito específico caracterizado por una peculiar forma de funcionamiento, situado en un ámbito socio cultural definido y en una época determinada, modelo que también ha obtenido la necesaria protección jurídica al alero de instituciones ajenas al sistema internacional de Naciones Unidas, como la Organización Mundial del Comercio.

En efecto, el modelo predominante en materia de derecho de autor, mirado con perspectiva histórica, es un fenómeno recientemente (el Estatuto de la Reina Ana solo tiene algo más de trescientos años y las industrias culturales algo más de cien), asentado en la cultura occidental y que entiende el proceso creativo como una construcción eminentemente individual. El enfoque es, por lo tanto, individualista y en consecuencia no puede aplicarse adecuadamente a las creaciones que tienen su origen en comunidades, o incluso en generaciones diversas. Joost Smiers llama la atención respecto de la forma en que ciertas sociedades no occidentales entienden el proceso de creación artística.

En muchas culturas no es común que un individuo explote una creación o un invento de manera monopólica durante décadas. Después de todo, los artistas y los inventores continúan el trabajo de quienes los precedieron. Un buen ejemplo de cómo la creatividad artística se nutre del pasado y el presente se observa en el *rai*, estilo musical de Argelia, y también se aplica a la mayoría de las culturas musicales tradicionales y populares, como el calipso, la samba y el rap, entre otros. Con respecto al *rai*, Bouziane Daoudi y Hadj Miliani señalan que “un mismo tema admite tantas variaciones como intérpretes haya [...]”. La base común es el conocimiento compartido, que no se refiere tanto a un repertorio de “textos” existentes como a un conjunto de signos sociales (el *mérioula*, el *menha*, el *minoun*, el *z’har*, etcétera). No es sencillo reconocer al verdadero autor en el sentido occidental del copyright. De hecho, el *rai* no tiene autor.³³⁹

339 Joost Smiers, *Un Mundo sin Copyright, Artes y Medios en la Globalización*, Barcelona,

Derechos Culturales y Derecho de Autor

El enfoque de derechos humanos

Rodrigo Valencia Castañeda (Chile)

Por otra parte, y en el mismo sentido que señala Smiers, el sistema normativo vigente del derecho de autor incurre, la mayoría de las veces, en separaciones arbitrarias de los ámbitos de los procesos creativos. Lo que para los pueblos originarios es un conjunto de relaciones dinámicas e integradas tanto en el espacio como en el tiempo, según las cuales los textos no se separan de la creatividad continua, el sistema normativo solo ve categorías estáticas.³⁴⁰ En efecto, el sistema normativo del derecho de autor está construido para una realidad que no comprende y no abarca la rica diversidad de los procesos creativos de las distintas culturas del planeta.

Por lo anterior, si queremos situar al derecho de autor como un derecho humano, necesitamos apartarnos de la estrecha concepción imperante y acercarnos al sentido original. Este no es otro que el reconocido en los instrumentos internacionales de derechos humanos que apuntan a la dimensión ética del derecho de autor, como expresión de la dignidad y creatividad humana.

Este enfoque es ratificado por el principio de indivisibilidad e interdependencia de los derechos humanos refrendado por la Declaración de Viena de 1993, por el cual se establece que todos los derechos humanos son universales, indivisibles e interdependientes y están relacionados entre sí. La comunidad internacional debe tratar los derechos humanos en forma global y de manera justa y equitativa, en pie de igualdad y dándoles a todos el mismo peso. Debe tenerse en cuenta la importancia de las particularidades nacionales y regionales, así como de los diversos patrimonios históricos, culturales y religiosos, pero los Estados tienen el deber, sean cuales fueren sus sistemas políticos, económicos y culturales, de promover y proteger todos los derechos humanos y las libertades fundamentales.³⁴¹

Editorial Gedisa, 2006, 112-113.

³⁴⁰ Rosemary Coombe, *Cultural Life of Intellectual Properties*, Londres, Duke University Press.

³⁴¹ Conferencia Mundial de Derechos Humanos, Declaración y Programa de Acción de Viena 20 años, Documento electrónico, consultado 25 de septiembre de 2018

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

Este principio impone a los Estados el deber de dar al conjunto de los derechos humanos el mismo trato e igual nivel de reconocimiento e importancia. No es legítimo que, por ejemplo, un sistema político subordine los derechos económicos, sociales y culturales a los derechos civiles y políticos, pues sería contrario a la doctrina de los derechos humanos un supuesto respeto a la libertad de expresión si no se garantiza y respeta efectivamente el derecho a la educación. No es razonable pensar que una persona que no ha tenido acceso a la educación pueda tener garantizado su derecho a la libertad de expresión en forma adecuada. Este último derecho supone, para ejercerlo en forma satisfactoria, un nivel mínimo de herramientas que si no se poseen vuelven totalmente vacía la libertad de expresión.

La situación recién descrita es una demostración de la interdependencia e indivisibilidad de los derechos humanos, pero, aún más, imaginemos que una misma persona tiene garantizados su derecho a la educación y que por lo tanto posee las herramientas que le han permitido instruirse e informarse y además goza de un adecuado nivel de libertades que le permiten emitir opiniones sin restricciones, sin embargo, para emitir dichas opiniones deberá hacerlo en el idioma oficial del Estado, prohibiéndosele hacerlo en su propia lengua. Habría entonces, vulneración de derechos humanos y más específicamente de un derecho cultural.

En el caso del derecho de autor, para que pueda situarse en un contexto de derechos humanos, será necesario que los sistemas de propiedad intelectual permitan el efectivo ejercicio de los demás derechos humanos consagrados en los respectivos pactos, en especial el derecho de participación en la vida cultural y del derecho de acceso a la cultura.

Un enfoque de derechos humanos establece además la necesidad de que el Estado proteja a sus ciudadanos contra los efectos negativos de la propiedad intelectual. Para ello, los gobiernos deben realizar un análisis muy riguroso e independiente del impacto probable de las in-

Derechos Culturales y Derecho de Autor

El enfoque de derechos humanos

Rodrigo Valencia Castañeda (Chile)

novaciones específicas, así como una evaluación de los cambios propuestos en los paradigmas de la propiedad intelectual, y utilizar estos datos para garantizar la no discriminación en el resultado final. En las opciones y en las decisiones hay que tener especialmente en cuenta los efectos sobre los grupos cuyo bienestar suele estar ausente en el cálculo de la adopción de decisiones sobre propiedad intelectual: los pobres, los desfavorecidos, las minorías raciales, étnicas y lingüísticas, las mujeres, los habitantes de las zonas rurales.³⁴²

Asimismo, la doctrina de los derechos humanos impregna los instrumentos internacionales del llamado principio de la primacía de las obligaciones en relación con los derechos humanos por sobre las políticas y acuerdos económicos que estos puedan suscribir. De este modo y en virtud de la aplicación de este principio, un acuerdo comercial de política de propiedad intelectual no podrá subordinar los derechos establecidos en los instrumentos de derechos humanos a dichas políticas o acuerdos.

El derecho de autor entonces, es un derecho cultural en los términos que está consagrado en los instrumentos internacionales, esto es, para asegurar a las personas, entendiendo por tal a los creadores y artistas, el derecho a la protección de los intereses morales y materiales que emanan de las obras de que son creadores.

El Derecho a la Educación.

Hemos visto e intentado analizar desde la perspectiva de los derechos humanos al derecho de autor. Veamos ahora que sucede respecto del derecho a la educación, que es el derecho, junto con el derecho de ac-

³⁴² Audrey R. Chapman, La propiedad intelectual como derecho humano: obligaciones dimanantes del apartado c) del párrafo 1 del Artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, en *La Propiedad Intelectual como Derecho Humano*, Ediciones UNESCO, Boletín de Derecho de Autor, Volumen XXXV n.o 3, julio-septiembre 2001, 16.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

ceso a la cultura, que subyace tras la necesidad de que las sociedades cuenten con instituciones de difusión del conocimiento tales como las bibliotecas.

La educación es un derecho fundamental que se encuentra asegurado en la generalidad de las legislaciones a nivel constitucional y en los instrumentos internacionales. Se señala que éste es un derecho radical en el sentido que no es posible sin su concurso la existencia misma de la sociedad y el ejercicio de los demás derechos humanos.

También es un derecho de carácter social, pues permite al individuo participar efectivamente en una sociedad libre y adquirir las aptitudes y conocimientos necesarios para tomar parte en la sociedad. La educación tiene por objeto asegurar condiciones de integración y promoción a toda persona en la sociedad.

En general, este derecho señala que cada mujer, hombre, joven y niño tiene el derecho a la educación, capacitación e información. Comprende el derecho a una educación básica, libre y obligatoria, así como todas las formas disponibles de educación secundaria y superior. Asimismo, el derecho de protección a la no discriminación de todas las áreas y niveles de educación como a un acceso igual de educación continua y capacitación vocacional. Por último, comprende también el derecho a la información y a la cultura.

La transformación del individuo de súbdito a ciudadano solamente puede ser real y efectiva con base en el ejercicio del derecho a la educación. El Estado democrático se legitima con la participación ciudadana, y un ciudadano puede participar con libertad cuando ha ejercido el derecho a la educación de una manera efectiva y real.

Ahora bien, para que el individuo pueda participar en condiciones de igualdad en la formación de la voluntad general, resulta indispensable que disponga de la información suficiente para que la formación de su voluntad sea autónoma.

Derechos Culturales y Derecho de Autor

El enfoque de derechos humanos

Rodrigo Valencia Castañeda (Chile)

En el sentido anterior, nos preguntamos acerca de la forma cómo la protección al derecho de autor colabora en el reconocimiento del derecho a la educación. Lo cierto es que todos los índices señalan que un régimen severo de protección hacia los autores y titulares de los derechos de autor, a la vez de excesivamente restrictivo para usuarios y consumidores, puede, lejos de promover el derecho a la educación, el acceso a la cultura y alentar el desarrollo de actividades educacionales, constituirse en una traba para las mismas, impidiendo el acceso a fuentes del conocimiento.

De esta forma, es necesario que las regulaciones sobre derechos autorales se construyan con miras a obtener un equilibrado régimen de protección que armonice los intereses de creadores y titulares, así como el interés público por acceder a las creaciones y participar de los beneficios de las ciencias, las artes y la tecnología.

Las instituciones modernas que han hecho posible y efectivo el ejercicio del derecho a la educación son las escuelas y las bibliotecas. Para que éstas puedan cumplir adecuadamente su misión, es necesario que estén amparadas por un marco normativo que reconozca la jerarquía e importancia del derecho a la educación y que éste derecho, desde el punto de vista de los derechos humanos, no puede ser subordinado a otros.

Conclusión.

La necesidad de un régimen adecuado de protección del derecho de autor constituye una idea con un altísimo grado de consenso, especialmente si esta normativa y estos instrumentos están orientados a garantizar el desarrollo de las ciencias, el arte y la cultura, en definitiva, a estimular la creación, que no es más ni menos que la razón de ser del derecho de autor. No obstante, también logra crecientes niveles de consenso el hecho que un marco jurídico excesivamente proteccionista puede constituirse en un impedimento para el acceso a las fuentes del conocimiento, la libre circulación de las ideas y el impres-

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

cindible debate y diálogo necesario para el surgimiento de nuevas expresiones o manifestaciones del intelecto.

Hoy día, la búsqueda del anhelado equilibrio entre la protección de los derechos de autor y el interés público por acceder a las creaciones, será exitosa en la medida en que a nivel mundial se diseñe y consolide un sistema de excepciones y limitaciones al derecho de autor eficaz, definido por instrumentos internacionales donde pueda expresarse adecuadamente la voluntad de las naciones en un contexto democrático, es decir donde prime el interés general por sobre el interés particular de determinadas industrias culturales. El necesario equilibrio entre el interés particular y el interés público supone que se otorgue al sistema de derecho de autor un enfoque de derechos humanos, pues un sistema que se aparte de esta perspectiva termina afectando el ejercicio de otros derechos culturales como el de acceso a la cultura y el de participación cultural. El mismo enfoque de derechos humanos orienta a los estados en el sentido que estos derechos priman por sobre los acuerdos económicos que estos pudieran adoptar.

Finalmente, debemos entender que el derecho de autor es un derecho humano en tanto es el reconocimiento y garantía que la sociedad otorga a creadores y artistas para que obtengan una retribución justa y adecuada que estimule la creación e inventiva, en tanto expresión de la dignidad y creatividad del ser humano.

Bibliografía

Asamblea General de la ONU. 1948. Declaración Universal de los Derechos Humanos (217 [III] A). París.

Asamblea General de las Naciones Unidas. 16 de diciembre de 1966. *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*, Adoptado y abierto a la firma, ratificación y adhesión por la Asamblea General en su resolución 2200 A (XXI).

Conferencia Mundial de Derechos Humanos, *Declaración y Programa de Acción de Viena 20 años*, Documento electrónico, consultado 25 de septiembre de 2018.

Coombe, Rosemary. 1998. *Cultural Life of Intellectual Properties*, Londres, Duke University Press.

Chapman, Audrey R. Julio-septiembre 2001. La propiedad intelectual como derecho humano: obligaciones dimanantes del apartado c) del párrafo 1 del Artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, en *La Propiedad Intelectual como Derecho Humano*, Ediciones UNESCO, Boletín de Derecho de Autor, Volumen XXXV n.o 3, 16.

Prieto de Pedro, Jesús. 2004. "Derechos Culturales y Desarrollo Humano", *Pensar Iberoamérica, Revista de Cultura*, Organización de Estados Iberoamericanos, Número 7 - Documento electrónico consultado el 22 de septiembre de 2018.

Smiers, Joost. 2006. *Un Mundo sin Copyright, Artes y Medios en la Globalización*, Barcelona, Editorial Gedisa, 112-113.



ORGANIZACIÓN CULTURAL

Aspectos para pensar

Uriel Bustamante Lozano³⁴³

Presentación

Diversos son los enfoques, orientaciones y visiones que describen y comprenden la organización, un concepto constantemente enriquecido por la investigación y la experiencia; es precisamente esa amplitud semántica, igualmente un obstáculo para abordarlo, pues siempre se deja algo por fuera cuando se trata de un objeto complejo; por ello solo nos centraremos en la dimensión más vital e importante de cualquier organización: las personas, es en ellas donde residen las capacidades y las limitaciones de la organización, son ellas las que asumen compromisos, responsabilidades y funciones, establecen y ejecutan principios, criterios para la toma de decisiones, en ellas se encuentra depositado el talento, la capacidad, el saber hacer que identifica a la organización.

Pero ¿cómo adaptar los referentes que define el concepto de organización a las exigencias que convoca el concepto de cultura?, ¿cuál debe

³⁴³ Colombia, Doctor en Filosofía, Universidad Pontificia Bolivariana, Sede Medellín, Maestría, Lingüística, Universidad de Antioquia UDEA, Postdoctorado, Administración Educativa y Gestión de la Calidad en Planteles, Profesor Asociado, Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales, Facultad de Administración, Departamento de Ciencias Humanas, ubustamantel@unal.edu.co, 0000-0003-3235-4869

ser el papel del gestor cultural en el contexto de esta organización? y por último ¿cómo la organización asume un referente axiológico en respuesta a esa adaptación que le exige el concepto de cultura? Son preguntas que posibilitan conocer la naturaleza de la organización cultural, y conceptualizarla desde el análisis y las interpretaciones que entran a incidir directa e indirectamente en el actual proceso de participación, democracia y construcción de ciudadanía.

Desarrollo

El papel fundamental que desarrollan las personas en la organización se ve expresado en el conocimiento, las habilidades y las capacidades que se ponen al servicio para el cumplimiento de objetivos y metas, son esencialmente ellas las que coordinan y administran las diversas actividades en la organización, desde ellas se estructuran los grupos grandes y pequeños que relacionados e interactuando desde roles, responsabilidades y funciones específicas contribuyen al propósito predeterminado por la organización.

Las personas constituyen el componente humano y profesional que se desenvuelve y dinamiza de una manera metódica y ordenada en función de alcanzar ciertas metas y objetivos, desde las tareas que plasman de manera paulatina la senda que orienta hacia el logro de las aspiraciones y las finalidades trazadas por la organización: “así, las personas cobran un papel muy relevante ya que aunque son evidentemente tangibles, ofrecen a las empresas el recurso intangible de sus destrezas, conocimientos y habilidades de razonamiento para la toma de decisiones”.³⁴⁴

El objetivo trazado por la organización la compromete a que las acciones que ejecuta representen el significado y el espíritu de éste, plasmado dentro de un tiempo finito, desde una planeación definida en tareas, y como fin último orienta y dirige toda acción u operación de

³⁴⁴ Ariza Montes, José Antonio. 2004. *Dirección y administración integrada de personas*, España, S.A Macgraw-Hill, 13.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

la organización. “Toda organización requiere alguna finalidad, algún concepto del porqué de su existencia y de lo que va a realizar, deben definirse las metas, los objetivos y el ambiente interno que necesitan los participantes, de los que depende para alcanzar sus fines. Los objetivos son las metas colectivas de acuerdo con la significación social.”³⁴⁵

La articulación entre las personas y los grupos que estructuran la organización, se establece a partir de la definición y asignación de tareas, y de responsabilidades que ellas asumen, la coherencia que los guía se define desde el tipo y el nivel de exigencia que se les demanda en el cumplimiento de las metas y objetivos trazados por la organización; es desde ésta simbiosis que se expresa y define su estructura organizacional, su burocracia, la especialización del empleo, la departamentalización, su cadena de mando, la descentralización y su legitimación.

Toda estructura organizacional se encuentra fundamentada primero, en los valores fijados, compartidos, y en las convicciones profundas de los individuos y grupos frente al propósito a cumplir, valores que deben ser aplicados en las acciones, definen la toma de conciencia sobre la necesidad de participación en la organización, y, segundo en la apropiación de normas y disposiciones que posibilitan relaciones coherentes entre los individuos y los grupos en función del objetivo, es fundamental que se acepten y respeten:

Los valores permiten la unión social en torno a significados compartidos y estimados de manera positiva. El sentido que cada persona descubre e integra en su experiencia personal tiene relación con el nivel de realización individual. Ninguna persona será socialmente reconocida por los valores personales mostrados por sus acciones, sino por su integración de sus valores en la sociedad.³⁴⁶

³⁴⁵ Idalberto Chiavenato. 2006. *Administración de Recursos Humanos*, España, S.A Mac-graw-Hill, 2011, 3.

³⁴⁶ María Valbuena, Rosalía Morillo, Doris Salas, *Sistema de valores en las organizaciones*, Maracaibo, Venezuela, Revista Omnia [en línea], 12.

Organización Cultural

Aspectos para pensar

Uriel Bustamante Lozano (Colombia)

Los valores dan fuerza a la acción de pertenecer, de formar parte de un conjunto o grupo, de una organización, dan fundamento al compromiso vigorizando la capacidad del individuo y los grupos para cumplir con el desarrollo de su trabajo dentro del plazo establecido; apropiarse de los valores es asumir por parte de los individuos y los grupos la tarea con profesionalismo, responsabilidad y lealtad, dispuestos a hacia la consecución del objetivo trazado por la organización:

La psicología organizacional plantea que la mejor manera de lograr el sentido de pertenencia y compromiso de un empleado no es necesariamente con la parte económica, curiosamente resulta más útil mostrar interés sincero en los sentimientos, pensamientos y opiniones de las personas, en lo que tienen que decir y en la participación que se les pueda dar en las diferentes actividades de la empresa.³⁴⁷

Para que la organización logre ejecutar y cumplir las tareas que le permiten hacer suyo los objetivos, es necesario que cuenten con una red de recursos:

La organización debe proyectarse desde lo humano y lo social para que la contribución sea significativa, de aquí que cobre especial importancia el estilo de administrar los recursos físicos referidos al capital invertido en dinero, acciones y activos por parte de las personas, dado que estas dan forma a la organización, por ello la maximización de la riqueza en los negocios no ha significado necesariamente desarrollo humano, sino incremento de la productividad y rentabilidad, concentrado en pocas manos, las que tienen el poder.³⁴⁸

La forma en qué se gestionan los recursos, los procesos, y la forma en que los individuos y grupos se organizan, es decir la estructura organizacional, fundamentan los parámetros de su administración, dimensión esencial para el funcionamiento de cualquier organiza-

³⁴⁷ Esther Julia Castaño González. 2012. Entorno organizacional y desarrollo humano, Caldas, Antioquia, Revista Lasallista de Investigación, 148.

³⁴⁸ Castaño Gonzales, op.cit., 159.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

ción; administrar la organización hace referencia a “Gobernar, ejercer la autoridad o el mando sobre un territorio y sobre las personas que lo habitan, ordenar, disponer, organizar, administrar se refiere a planear, organizar, dirigir y controlar, todos los recursos pertenecientes a una organización, con la finalidad de alcanzar los objetivos propuestos.”³⁴⁹

La organización se cataloga de acuerdo con las formas que asume y con base en criterios de naturaleza diversa, de allí su carácter heterogéneo, expreso en una multiplicidad que traza y proyecta las dimensiones de lo humano y de la realidad, por ejemplo dependiendo del contexto: familiar, negocios, educativo, político, por su localización: local, regional, nacional o internacional, su propiedad: privada y pública, su tamaño: pequeña, mediana o grande, e incluso por su finalidad: con ánimo de lucro y sin ánimo de lucro, Asociaciones civiles, Fundaciones y ONG.

Para la organización es trascendental hacer evidente que posee la capacidad para asumir obligaciones y realizar actividades que generan plena responsabilidad jurídica, frente a sí misma y frente a terceros, de allí su reconocimiento, así, quedan delimitados sus derechos y obligaciones como organización frente a todos los ciudadanos y puede ser representada judicial y extrajudicialmente.

Pero ¿cómo se emplean y adaptan estos conceptos y referentes de la organización en la trama y el tejido que refiere el concepto de cultura?, ¿cómo contextualizarlos en una estructura que refiere y configura la organización cultural?, ¿cómo aferrar a partir del referente esencial de la organización la dinámica y la concepción que representa la cultura?

Responder las preguntas exige en primera instancia partir de un referente construido desde la experiencia de la propia realidad, e implica un desarrollo conceptual que emana de conocimientos previos

³⁴⁹ Ministerio de comercio, industria y turismo, Código de buen gobierno, Colombia.

desarrollados por diversos campos, y alimentado por los saberes empíricos y las prácticas tradicionales de las comunidades:

Cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias. La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas.³⁵⁰

Una definición que indiscutiblemente excede y supera la visión instrumental, en la cual puede quedarse anclado el concepto de organización, desde ese enfoque, la organización instrumentaliza la cultura, pues determina medios eficaces y seguros que garantice la producción, sólo los expertos están racionalmente facultados para esta toma de decisiones, lo que necesariamente confluye en arbitrariedades irracionales, efectos de ambiciones y de beneficios particulares.

El concepto de cultura “ubicada” en los parámetros y coordenadas que estructuran la organización refiere simplemente a un conjunto de actividades que articulan conocimientos teóricos, empíricos, prácticas, actitudes, aptitudes, habilidades y destrezas, refieren un que-hacer que concibe sus énfasis en áreas como la gestión, la administración, la comunicación y las relaciones con el medio externo; de manera instrumental implica el uso de herramientas administrativas en los procesos organizativos de la cultura; de manera analítica y metódica genera estrategias y procedimientos de planeación que se enmarcan en el reconocimiento y valoración de las buenas ideas frente a los retos que impone el desarrollo cultural.

³⁵⁰ Mincultura, Título 1. *Principios fundamentales y definiciones*, Colombia, Ley 397 de 1997, Art 1, #1-2.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

La cultura asumida desde el enfoque reduccionista, instrumental y funcionalista de la organización es interpretada como el conjunto de herramientas, conocimiento y comportamientos adquiridos, que se transmiten de una generación a otra, por ejemplo, para L.A White “Específica y concretamente la cultura se compone de instrumentos, utensilios, vestidos, ornamentos, costumbres, instituciones, creencias, ceremonias, juegos, obras de arte, etc. Todos los pueblos, en todas las épocas y lugares han poseído cultura.”³⁵¹

Sin embargo, el concepto de cultura no se agota en el enfoque instrumental, relata una reflexión y una visión que parten de lo que tenemos, de la experiencia que hemos acumulado y de la construcción de conocimiento que de manera paulatina define y estructura el campo interdisciplinario donde se sitúa, su comprensión y reconocimiento han provocado nuevos encargos investigativos que articulan la cultura con la academia, la política, la economía y el poder entre muchos otros.

La cultura, desde el enfoque restringido de organización, refiere un marco operativo que formaliza una voluntad administrativa, definen su praxis con arreglo a fines pragmáticos desde los cuales se legitiman formas de comprensión, apropiación y transformación instrumental de la cultura, la condiciona desde orientaciones, estrategias y dinámicas que despliega la institucionalidad instrumental operativa que da al traste con una visión que motiva espacios de colaboración, participación y convivencia en función de dinamizar los procesos culturales.

El sentido instrumental con el que se asume la cultura, la aleja de la perspectiva que planea y proyecta un quehacer que impacta en los valores y en los patrones cargados de contenido simbólico, le niega su naturaleza epistémica y axiológica, a cambio le estipula y le impone una racionalidad económica que la aleja de su razón de ser.

³⁵¹ Augusto Ángel Maya. 2013. El reto de la vida. Ecosistemas y cultura, una introducción al estudio del medio ambiente, Bogotá, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales.

Organización Cultural

Aspectos para pensar

Uriel Bustamante Lozano (Colombia)

La cultura propicia espacios de conocimiento y reconocimiento interdisciplinario, que como puntos de encuentro articula ciencias, disciplinas y saberes con el fin de dar solución a problemas establecidos en un contexto espacio-temporal determinado, no es un conocimiento purista alejado de la realidad, teórico y erudito, o instrumental y pragmático, la cultura convoca al conocimiento comprometido con la realidad, y es ella quien refiere y define su finalidad y su condición interdisciplinaria.

Estas nuevas dimensiones que aporta la cultura al contexto de la organización exigen la articulación, el debate y la cooperación de los diferentes saberes, conocimientos en torno a una práctica que tiene como función dinamizar los procesos culturales en las organizaciones, instituciones y comunidad, ello refiere a su vez, la responsabilidad epistémica, política e institucional que implica esta convocatoria interdisciplinaria que demanda la cultura.

El potencial que convoca la cultura envuelve por igual a organizaciones productoras y distribuidoras de bienes y servicios culturales, hasta las empresas, industrias culturales y los medios de comunicación cuya función se enmarca en reproducir el modelo dominante, o lograr beneficios económicos a través de la incorporación de los bienes y servicios al mercado.

Según Martinell, “la actividad cultural puede verse desde una perspectiva organizativa. Esto quiere decir que un concierto, una exposición o simplemente un evento artístico, puede organizarse de manera racional. Así, este tipo de hecho permite el uso de recursos, seguridad y protección, lo que significa un gasto o inversión de costos”³⁵², esta perspectiva refiere a la organización cultural.

La organización cultural tiene como finalidad satisfacer las necesidades culturales de la sociedad, lo que implica un saber teórico-práctico

³⁵² Alfons Martinell. 2001. La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro, (Recopilación de textos), Cátedra UNESCO de políticas culturales y cooperación, 54.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

que ha sido principalmente reconocido como una construcción de naturaleza interdisciplinaria y socio-discursiva, que integra espacios de convivencia donde se construyen y de-construyen prácticas e identidades de acuerdo con las condiciones socio-históricas; claro está, sin dejar de lado su participación en las dinámicas productivas y de servicios en un país.

Un saber que organiza, valida y legitima creencias, posiciones políticas, prácticas y sensibilidades respecto a las visiones de mundo, del hombre y la sociedad; un saber que revela las realidades desde el valor de los procesos de organización y representación del conocimiento; a partir de la reflexión sobre la necesidad humana, define e implementa estrategias para erradicar la brecha de la inequidad, y democratizar la participación, aspectos prácticos que dinamizan la cultura.

Desde este saber se comprende que el fundamento esencial de la organización cultural son las personas, sus cualidades y capacidades que desarrollan en función de la totalidad, no son un recurso, sino el potencial primordial de la organización que dinamiza los procesos culturales, y por ello:

Los recursos humanos son un factor importante. El capital humano es un factor económico, creo que tendríamos que tenerlo presente y entender que ha de apostarse más por el desarrollo de las personas, porque ese es el factor fundamental del cambio organizacional. Una organización en cultura funciona si sus personas funcionan, si ellas se conectan con la realidad. Podemos tener la mejor organización y los mayores recursos, si fallan las personas, falla todo el proyecto cultural.³⁵³

Es imperioso que la organización cultural deba ser interpretada más allá de un referente fáctico, su comprensión y análisis refiere argu-

³⁵³ Enara Corredera Rilo. 2012-2013. Gestión de los recursos humanos en empresas innovadoras, Lejona, España, Universidad del País Vasco, 10.

mentaciones y prácticas estructurales y estructurantes: económicas, políticas, tecnológicas y sociales, direccionadas por paradigmas, las cuales articuladas desde una autonomía relativa refieren un perfil académico y profesional de carácter interdisciplinario.

Un perfil que problematiza el conocimiento fraccionado en disciplinas y la administración sectorial del desarrollo cultural, para abrirse al terreno de los valores éticos, los saberes, las técnicas y las prácticas propias de las comunidades, instituciones y organizaciones culturales; un perfil que se constituye desde una posición crítica a la razón instrumental y la lógica del mercado, que acoge y atiende lo complejo, que no solo se estructura en la confluencia de disciplinas científicas establecidas, sino también por la emergencia de un conjunto de saberes teóricos, técnicos y estratégicos excluidos de la traza epistémica como válidos o verdaderos, negando con ello su sentido teórico, su potencial, y sus aplicaciones pragmáticas.

Un perfil que expresa una multiplicidad de experiencias empíricas, conocimientos académicos y prácticas comunitarias que adquieren su concreción en lo singular de cada cultura, configurándose en la especificidad de lo local, en la búsqueda de sus condiciones de legitimación, en su acervo teórico y de aplicación práctica que emancipa lo simbólico-cultural del discurso dominante y absoluto: el perfil del Gestor Cultural:

Artículo 28. El gestor cultural. Impulsa los procesos culturales al interior de las comunidades y organizaciones e instituciones, a través de la participación, democratización y descentralización del fomento de la actividad cultural. Coordina como actividad permanente las acciones de administración, planeación, seguimiento y evaluación de los planes, programas y proyectos de las entidades y organizaciones culturales o de los eventos culturales comunitarios.³⁵⁴

³⁵⁴ Mincultura, Título 3. Del fomento y los estímulos a la creación, a la investigación y a la actividad artística y cultural, Colombia, Ley 397 de 1997, Art 28.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

El Gestor Cultural investiga y analiza las problemáticas desde el contexto que le ofrece la organización cultural, no solo en la identificación de los recursos, los materiales, los grupos e individuos, sino también de las prácticas culturales cotidianas, en los modos como la gente se encuentra, se dispersa, en el modo como teje la vida, articula el mundo de la creación con la naturaleza, proyectando a la organización cultural en una dinámica que genera desarrollo y bienestar.

Frente al sinnúmero de situaciones conflictivas no resueltas y a los resultados de la aplicación de modelos organizacionales y de desarrollo basados en los esquemas económicos del libre mercado y sectarios, resulta fundamental contar con gestores culturales que desempeñen el papel de impulsores, promotores e incitadores de las transformaciones que contribuyen a edificar un nuevo modelo de gestión, como agentes de cambio, están articulados y comprometidos con el desarrollo sociocultural, con el bienestar, liderando desde la organización cultural iniciativas que superan la contingencia de las políticas de gobierno, fortaleciendo el papel de los colectivos desde la consulta, la participación abierta y democrática: "Muchas veces ser gerente (en una organización cultural) no quiere decir lo mismo que ser gerente en otra y puede ser que alguien sea gerente y no cumpla funciones de gerencia, es decir, que no son estructuras homologables, lo que no pasa en el sistema productivo."³⁵⁵

El gestor cultural utiliza herramientas administrativas, aplica y desarrolla teorías organizacionales que le permiten un acercamiento a la cultura y a su potencial de gestión, le permite estar preparado para no imitar al pie de la letra la organización empresarial o modelos que convoquen los conflictos, la atomización o prevalencia de algún conocimiento sobre otro. Las organizaciones culturales, por su parte, tienen unas características especiales, o por lo menos diferentes. Esto se debe a que la cultura, para desarrollarse y convertirse en un hecho más social, toma formas de organización que, por su finalidad,

³⁵⁵ Alfons Martinell, Las organizaciones culturales en la gerencia cultural 132.248.35.1/cultura/ponencias/alfons.htm.

Organización Cultural

Aspectos para pensar

Uriel Bustamante Lozano (Colombia)

su función y naturaleza posee características especiales. En el área de la cultura hay una química especial, por ejemplo, la productividad y la rentabilidad de un concierto requiere, por tradición, que se tomen en consideración factores que no se pueden simplificar en términos de costos, como normalmente se hace en una empresa manufacturera.³⁵⁶

Las organizaciones culturales como productoras de bienes y servicios culturales adquieren características propias de acuerdo con las exigencias del contexto y los recursos, la mayoría de las veces servicios intangibles, productos no almacenables; sus sistemas de organización son heterogéneos, lo que obliga al gestor cultural a adaptarse a sus finalidades específicas, a sus objetivos, entorno, tecnología y producto.

La organización cultural le exige al gestor cultural que la perciba y dilucide más allá de la lectura economicista, sujeta a una racionalidad instrumental “que trabaja con estructuras que funcionan únicamente por principios de burocracia, del trámite, de la administración, o de los servicios muy especializados”, la cual siempre brindará pérdidas, son muy poco, o poco rentables, que malgastan los recursos; nada más alejado de los propósitos de la organización cultural y en particular del dominio y autoridad que posee el gestor cultural, el cual: “Coordina como actividad permanente las acciones de administración, planeación, seguimiento y evaluación de los planes, programas y proyectos.”³⁵⁷

Para ello la organización cultural dispone de los aspectos técnicos, de infraestructura, de recursos materiales, de un número de personas que trabajan, del ambiente interno y externo en que se sitúan, y de los mecanismos de control y poder, del conocimiento experiencial e investigativo del sector en el que trabaja, y de la consolidación de equipos multidisciplinares que estructuran una perspectiva de futuro. “En este sentido, creo que es fundamental apostar por las perso-

³⁵⁶ Martinell, op.cit., 132.248.35.1/cultura/ponencias/alfons.htm.

³⁵⁷ Mincultura, op.cit., Título 3, artículo 28.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

nas, el conocimiento, diagnóstico y conceptualización de los sistemas propios del campo cultural; y, sobre todo, apostar al nuevo concepto de la gestión del riesgo, entendido no solamente como un riesgo de capital, sino como un riesgo de prestigio, un riesgo social de lo simbólico, etc.”³⁵⁸

Es en la organización cultural donde se gestan nuevos principios, valores y conceptos para la constitución de una racionalidad sustantiva y social, que genera proyectos alternativos de vida y desarrollo, desde la articulación de conocimientos, saberes y técnicas que generen un diálogo desde los niveles de abstracción conceptual, hasta los niveles del saber cotidiano y empírico, donde se expresan sus estrategias y prácticas culturales; sus impactos inciden de manera directa en la reconstrucción de las identidades, resignificando y revalorizando prácticas culturales, desde una mezcla entre saberes tradicionales, con conocimientos científicos, lo que abre nuevos campos interdisciplinarios de actuación y de prácticas culturales.

La organización cultural no solo refieren estructuras administrativas articuladas por recursos en busca de objetivos, o un conjunto de profesiones y profesionales articulados desde una estructura organizacional de relaciones e interacciones tendientes a constituir un significado meramente técnico, instrumental y pragmático; la organización cultural se inscribe dentro de un campo conceptual y estratégico que acoge y demanda la construcción de una visión integradora, la cual emerge desde el potencial interdisciplinario, suscitado desde una reflexión abierta a la creatividad y a la diferencia, a la complejidad, que no se agota en el conocimiento objetivo tendiente a producir bienes y servicios, por tanto, supera la instrumentalización del conocimiento y la mercantilización de la cultura.

La organización cultural incorpora el deber ser ético en los individuos y grupos desde valores y principios que posibilitan reconocer la acción conjunta (multicausal) de los diferentes procesos materiales, y

³⁵⁸ Martinell, op.cit., 132.248.35.1/cultura/ponencias/alfons.htm.

Organización Cultural

Aspectos para pensar

Uriel Bustamante Lozano (Colombia)

órdenes de racionalidad que constituyen su complejidad tendiente a integrar lo general y lo específico, lo racional y lo sensible en el principio de responsabilidad, abierto a la construcción de una nueva racionalidad social y productiva inspirada en la esencia desde donde la cultura convoca.

Es por ello que la organización cultural refiere siempre nuevos significados que se expresan en principios que trastocan sustancialmente las coordenadas usuales en las que estábamos acostumbrados a encontrar tanto los aparatos teóricos como los referentes fácticos instrumentalistas y administrativistas con los que se concibe la organización, rebatiendo el reduccionismo monista del desarrollo y la racionalidad económica instrumental.

La legitimación de la organización cultural asume el reto de producir una reflexión desde una perspectiva propia que piensa, asume e impulsa los procesos culturales como esencias que constituyen comunidad, democracia y participación, al igual que determina sus campos operativos, su responsabilidad política y social de la que dan razón las acciones que conforman los procesos de gestión cultural; su legitimidad establece la provisionalidad del paradigma científico, de la razón instrumental, de la lógica del mercado y la economización de la cultura.

La interpretación de las dinámicas y procesos culturales, la posición de los creadores y gestores culturales, su rol y su función de impulsores gira en torno a dicha legitimación, reconocida desde un proceso histórico marcado por un tipo de racionalidad discursiva hegemónica, y por los procesos discursivos desplegados en el contexto institucional, de allí su legitimación.

Es indudable que toda organización cultural se encuentra sujeta a contextos legitimantes y normativos, su accionar y su dinámica también se halla definida desde allí, pero igualmente, en la organización

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

cultural se articulan la acción por deber y la acción conforme al deber desde el contenido ético que narra su responsabilidad integral con la cultura.

La organización cultural tiene en cuenta la rica complejidad que envuelve la cultura, que la determina y, fortalecida por la dimensión epistemológica de carácter interdisciplinario, por las nuevas formas de pensar y las nuevas tendencias globalizadoras, por la lectura permanente del contexto, por la necesidad de investigar nuevas formas de proceder que van más allá de los medios e instrumentos subordinados a la realización de fines o a la satisfacción de necesidades y objetivos puramente pragmáticos e instrumentales, se configura bajo la expansión y proyección del término responsabilidad, se devela como una instancia ética comprometida con el futuro.

La condición ética de la organización cultural centra su definición en el concepto de responsabilidad, en el reto de concebirla desde una conciencia que actúa por sus propias convicciones, y cuyos efectos se manifiestan en el fortalecimiento de la participación, la democratización, la descentralización y el fomento de la actividad cultural, condiciones donde se desenvuelve cualquier proceso de gestión cultural.

No tener presente la participación, la democratización y la descentralización sería lesionar la esencia misma de la organización cultural, ésta lleva implícita un *locus* donde los individuos discuten sobre su presente y sus problemas en una atmósfera común, quien entra a participar en la organización cultural ha de despojarse de su interés individual y someter sus ideas al beneficio del bien colectivo, cuando se razona desde la organización, se razona buscando aportar soluciones no a sus problemas intestinos y “Yoístas”, sino comprometiéndose a la solución de problemas sentidos por la sociedad.

Desde la perspectiva ética son muy variadas y complejas las demandas por las que tiene que rendir cuentas la organización cultural para saldar sus responsabilidades ante la sociedad que la sostiene, y en el

peor de los casos su existencia; es en la organización donde se construye nuestro antes y después, edifica comunidad e institución, donde el después consiste en aprovechar la oportunidad de lo ya hecho, para establecer parámetros y criterios que permitan la configuración de un proyecto cultural comprometido, ello implica un constante reacomodamiento de su estructura organizacional, y la consolidación de políticas que orienten la planificación en pro del desarrollo cultural integral.

A modo de conclusiones

Referir una construcción conceptual de la organización cultural, demanda una justificación teórica sustentada en el propósito de unificar un conjunto de tareas epistemológicas, políticas y éticas, en un contexto interdisciplinario, desde el reconocimiento de los distintos saberes que posibilitan la construcción de un enfoque holístico, exige una dimensión metodológica que reconozca el potencial y el valor de lo diverso, que articula el orden histórico, del discurso de los saberes, de las estrategias del poder en el saber y del valor de la responsabilidad en un contexto axiológico que refiere una organización comprometida.

De ningún modo desde un esquema de equivalencias que comprenden la organización cultural desde un carácter meramente economicista y empresarial, las cuales dejan de lado la ontología de lo real, la sustancia discursiva de la cultura, su expresión, el devenir del poder que se encuentra tras las bambalinas de lo político, la esencia axiológica del valor, y el sentido de la existencia humana.

La organización cultural genera cambios y modos intensivos de intervenir la realidad, confronta las condiciones históricas elaboradas por las narrativas contemporáneas fundamentadas en la racionalidad económica; fortalece alianzas estratégicas en contra de la mercantilización de la cultura; asimismo, rescata la idea de las interconexiones e interrelaciones entre las fuerzas internas y externas de la condición y proyección vital, de lo humano.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

La organización cultural busca ligar las relaciones históricas y sociopolíticas entre el Estado y la cultura; aporta una estructura organizacional y administrativa que fortalece los sistemas de gestión cultural, generando espacios de reflexión y de praxis desde la participación democrática y descentralizada, permite consolidar propuestas de desarrollo alternativo que trasciendan los manejos tradicionales de la cultura.

Bibliografía

Abello Ignacio. 1998. *Cultura: Teoría y Gestión*, Nariño, Pasto, Editorial Unariño.

Bemavidez M. Raúl. 1998. *Industrias Culturales. Noticias de hoy y el próximo milenio*, La Habana.

Chiavenato Idalberto. 1988. *Introducción a la Teoría General de la Administración*, McGraw-Hill. Bogotá.

Drucker Peter. 1998. *Hacia una nueva organización*, Revista Harvard, ISSN 0210-900X, N° 82.

García Canclini Néstor. 1987. *Políticas culturales en América Latina*, México, Editorial Grijalbo.

Hall Richard. 1993. *Organizaciones estructura y proceso*, Buenos Aires, Editorial Prentice/Hall Internacional.

Martinell Alfons. 1999. *Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural*, Barcelona, OEI,

Misman Fabián. 1998. *La Cultura ante el Mercado*, Revista FUENTES, UNESCO no. 101.

Quintero Víctor Manuel. 2008. *Aprendizaje organizacional y calidad. Estado del arte*, Colombia.

Storne James y Freeman Edwar. 1992. *Administración*, México, Prantice Hall Hispanoamericana, S.A.

Rama Claudio. 1998. *Documento: La economía de la cultura en el contexto de la globalización*, Montevideo.

Williams Sue. 1998. *La cultura al poder*, revista FUENTES, UNESCO No. 99.



PATRIMONIO CULTURAL: *Abordajes, perspectivas y herencias*

Luis Gabriel Hernández Valencia³⁵⁹

Introducción

El patrimonio en nuestras sociedades latinoamericanas ha sido el propio y el de todos. La vida transcurre en los colectivos como la familia, los gremios, el barrio (entendido como un conjunto de calles que delimitan un área), la ciudad, la región, la nación y, hasta un conjunto de países. La construcción de lo propio y lo ajeno media en oposición hacia el nivel de contraste: la patria, la patria y lo glocal son los ámbitos desde los cuales construimos aquello que nos pertenece, que por lo tanto debemos cuidar para que lo podamos heredar. Hemos construido este ciclo para tener la certeza de la continuidad histórica, social, cultural... y todo lo que conlleva.

Desde la Gestión Cultural el patrimonio tiene diversas caras: es contexto, es herramienta, es proceso, es producto, y puede ser más, dependiendo de los abordajes que se hagan de él. Las perspectivas del patrimonio se han ampliado, desde lo cultural a lo natural, de la materialidad hasta la intangibilidad, pasando por los paisajes y los itinerarios culturales, el propio patrimonio ha entrado en una con-

359 Mexicano. Doctor en Ciencias Sociales por el CIESAS Occidente. Es profesor de la Licenciatura en Gestión Cultural, Sistema de Universidad Virtual, Universidad de Guadalajara. Correo electrónico: luis.hernandez@suv.udg.mx – ORCID 0000-0002-4906-2865.

vergencia a veces no tan clara y a veces muy necesaria para avalar políticas y proyectos políticos - económicos - turísticos donde se vive con él o se forma parte de él.

El sentido de legitimidad converge hoy en la diversidad y en la utilidad para abanderar proyectos, causas e imaginarios. Cada conjunto de colectivos tendrá el reconocimiento de los demás para decir qué le pertenece y cómo le pertenece, no es sencillo establecer las diferencias entre aquellos que son “nacionales” o de la “humanidad” porque al final la patrimonialización ha abusado de las etiquetas y se necesita el referente vivo para preservar los patrimonios, y pasados los años se puede desvincular las apropiaciones, eliminar las significaciones y olvidar las herencias.

En este texto se propone hacer una revisión para dejar algunos planteamientos en la discusión y apropiación del patrimonio, elemento fundamental en el trabajo de la gestión cultural con las comunidades de referencia y con el reconocimiento de lo nuevo, lo viejo, lo exótico y lo que puede ser pauta para detonar procesos desde la intervención en la organización social de la cultura.

Herencias y Abordajes. De lo singular a los pluralismos.

La noción de patrimonio no ha sido la misma desde los albores de la humanidad, y menos desde la perspectiva de Latinoamérica. El patrimonio material y el inmueble son los primeros en definirse, pero su valoración estaba en el uso y en el exotismo desde la visión exterior o ajustada a patrones estéticos provenientes de Europa. El coleccionismo es el antecedente inmediato, el reconocimiento y legitimación de lo que es importante de preservar, conlleva una selección, es decir, hay una distinción que da mayor importancia y significación a un objeto, material o inmueble que a otro, se separa lo idóneo para preservar con base en criterios como el gusto, las aficiones o las ideas de belleza, lo que es digno de conservarse. En este sentido, “El patrimonio cultural es, por así decir, la objetivación y selección crítica de ele-

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

mentos de la cultura; es todo aquello que reconocemos, valoramos y deseamos conservar de la cultura".³⁶⁰

Otro componente asociado a la idea de patrimonio es el paso del tiempo, pueden existir periodos grandes o cortos desde su creación, pero ello bastará para que se legitime su conservación. En estos intervalos debe gestarse una apropiación, que produzca el sentido de referente simbólico, del por qué sirve al grupo, y se inscriba en la identidad y la memoria colectiva, dándole un valor más allá del económico, un valor cultural, que permite la cohesión social, y por lo tanto, se busque la conservación para las futuras generaciones.

La sola idea de selección y tiempo requiere contextualizar el propósito del patrimonio, en muchos de los casos, el uso que se le da antes de serlo, cambia para poder preservarlo, porque su noción va acompañada del desgaste, el cual acabaría finalmente con aquello que se quiere conservar, la separación entre el uso y la conservación es una de las principales escisiones que caracterizan al patrimonio actual, el trato especial como creación propone un uso contemplativo para que perdure con el grupo. De esta forma, las nociones primarias de su creación o disfrute se restringen para sacralizarlo. En este tenor, lo sagrado da pauta para usar el patrimonio y establecer reglas para su operación, como totém o numen, no todos pueden acercarse a él, por ello se han formulado los marcos normativos, y con ellos se ha creado toda una estructura sobre quien legitima, quien autoriza, quien propone y quien ejecuta.

Poco a poco el patrimonio y su noción han cambiado, en la historia reciente el inicio de la institucionalización del patrimonio comienza a mediados del siglo XX con la Convención Universal sobre el derecho de autor (1952) en la cual se remarca la necesidad de protección hacia las obras, tomando a todas las artes, y con ello pensando en las producidas desde la antigüedad y las de creación reciente. A partir de estas

³⁶⁰ Ignacio González Varas. 2015. *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*. Cátedra. España. Pág. 25.

consideraciones, y debido a los conflictos armados se propone en la Convención para la Protección de los Bienes Culturales (1954 - Convención de La Haya) el reconocimiento de bienes culturales muebles e inmuebles como importantes no sólo para sus pueblos, sino para el mundo. Lo cual comienza a discutirse y afianzarse en los discursos preservacionistas que años más tarde será plasmados en la Carta de Venecia (1964), con las recomendaciones de la conservación y restauración de las "obras monumentales", ello es el antecedente del parateguas en el tema, la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural (1972), donde se amplía la noción del patrimonio hacia el entorno donde se reproducen las culturas y que también es digno de preservarse en las mejores condiciones para su disfrute, hay implícito en ello, una noción de belleza, asociada a la idea de la contemplación del arte. Después en las décadas de los ochenta y noventa, se comienza a dar valor a otros aspectos culturales como lo popular y tradicional, y lo que ello implica, el capital humano que reproduce las manifestaciones, así se plantean dos documentos importantes: la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular (1989) y el Programa de los Tesoros Humanos Vivos (1994 y 2003). En ese mismo año (1994) y enlazando la propuesta de la Carta de Venecia, se adopta la Declaración de Nara sobre la autenticidad, en la misma se señala que de acuerdo con la UNESCO "el patrimonio cultural de cada uno es el patrimonio cultural de todos"³⁶¹ y que la autenticidad descansa en una perspectiva culturalista "las propiedades del patrimonio sean consideradas y juzgadas en el contexto cultural al que pertenecen"³⁶², en este documento se menciona además que "La diversidad de culturas y patrimonios culturales que existe en nuestro mundo, es una fuente irremplazable de riqueza espiritual e intelectual para toda la humanidad. Su protección y difusión debería ser activamente promovida como un aspecto fundamental del desarrollo humano"³⁶³. Y finalmente dos documentos en los albores del siglo XXI concretan el marco conceptual y operativo del patrimonio en nues-

³⁶¹ ICOMOS - ICCROM - UNESCO. 1994. Documento de Nara. Pág. 2.

³⁶² Idem.

³⁶³ Ibid, pág. 1.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

tros días: la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural 2001, que enfatiza la riqueza cultural ligada al desarrollo de los pueblos; y la Convención para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) que da el paso hacia el reconocimiento del PCI y los grupos que mantienen una vinculación con un pasado remoto, las comunidades indígenas y afrodescendientes, en el caso de América Latina.

Las definiciones del patrimonio derivadas, o influenciadas, por las convenciones y acuerdos mencionados, han quedado establecidas por la UNESCO, en varios documentos, en el manual “Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo” (2014) establece las siguientes definiciones en torno a los diversos patrimonios:

Primero se precisa el patrimonio cultural

i) los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; ii) los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; iii) los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.³⁶⁴

En las primeras definiciones del patrimonio, se detectó la singularidad del entorno donde se desarrolla la cultura, el medio ambiente, ésta ha sido una debate muy importante en las ciencias sociales, la dicotomía entre naturaleza y cultura, en este sentido, la preocupación por preservar el contexto donde se producen las manifestaciones culturales

³⁶⁴ UNESCO, 2014, Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo, AECID - UNESCO, pág. 134.

Patrimonio Cultural

Abordajes, perspectivas y herencias

Luis Gabriel Hernández Valencia (México)

Por patrimonio natural se entienden: i) los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas o por grupos de esas formaciones que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico; ii) las formaciones geológicas y fisiográficas y las zonas estrictamente delimitadas que constituyan el hábitat de especies animales y vegetales amenazadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia o de la conservación; iii) los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural.³⁶⁵

En la relación entre naturaleza y cultura, una de las recientes especificaciones ha sido el patrimonio cultural y natural subacuático el cual comprende todos los rastros de existencia humana que tengan un carácter cultural, histórico o arqueológico, que hayan estado bajo el agua, de forma periódica o continua, por lo menos durante 100 años, tales como: i) los sitios, estructuras, edificios, objetos y restos humanos, junto con su contexto arqueológico y natural; ii) los buques, aeronaves, otros medios de transporte o cualquier parte de ellos, su cargamento u otro contenido, junto con su contexto arqueológico y natural; y iii) los objetos de carácter prehistórico³⁶⁶

La conceptualización del patrimonio cultural inmaterial es un hito en la historia del propio término, la percepción de valioso y digno de atesoramiento fue más allá de lo monumental, hacia las tradiciones y prácticas que enriquecen a las comunidades. De esta forma por patrimonio cultural inmaterial se entienden aquellos usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes – que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Se manifiestan en los siguientes ámbitos: a. tradiciones y

³⁶⁵ Idem.

³⁶⁶ Idem.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b. artes del espectáculo; c. usos sociales, rituales y actos festivos; d. conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e. técnicas artesanales tradicionales.³⁶⁷

Aunque también existe la crítica sobre una especie de clasismo entre los patrimonios, mientras que el patrimonio material es producto de grupos hegemónicos, la producción del inmaterial es de los subalternos, en América Latina en específico son los grupos indígenas y los afrodescendientes que han continuado con prácticas inmateriales como formas de reproducción cultural, espacios donde han tenido autonomía como grupo, pero que en contadas ocasiones han permitido la creación de patrimonio material monumental como lo fue en otros siglos.

Se ha especificado cuáles son los tipos de patrimonio, sin embargo, una parte importante en el panorama mundial ha sido la definición de los bienes culturales porque son la base desde la cual comenzó a entenderse el patrimonio, las rarezas, las manifestaciones más características de un pueblo, en ese sentido, se entienden los bienes, cualquiera que sea su origen y propietario, que las autoridades nacionales, por motivos religiosos o profanos, designan específicamente como importantes para la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, el arte o la ciencia, y que pertenezcan a las siguientes categorías: a. las colecciones y ejemplares raros de zoología, botánica, mineralogía, anatomía, y los objetos de interés paleontológico; b. los bienes relacionados con la historia, con inclusión de la historia de las ciencias y de las técnicas, la historia militar y la historia social, así como con la vida de los dirigentes, pensadores, sabios y artistas nacionales y con los acontecimientos de importancia nacional; c. el producto de las excavaciones (tanto autorizadas como clandestinas) o de los descubrimientos arqueológicos; d. los elementos procedentes de la desmembración de monumentos artísticos o históricos y de lugares de interés arqueológico; e. antigüedades que tengan más de

³⁶⁷ Ibid, pág. 134-135.

Patrimonio Cultural

Abordajes, perspectivas y herencias

Luis Gabriel Hernández Valencia (México)

100 años, tales como inscripciones, monedas y sellos grabados; f. el material etnológico; g. los bienes de interés artístico, tales como: i) cuadros, pinturas y dibujos hechos enteramente a mano sobre cualquier soporte y en cualquier material (con exclusión de los dibujos industriales y de los artículos manufacturados decorados a mano); ii) producciones originales de arte estatuario y de escultura en cualquier material; iii) grabados, estampas y litografías originales; iv) conjuntos y montajes artísticos originales en cualquier material; h. manuscritos raros e incunables, libros, documentos y publicaciones antiguos de interés especial (histórico, artístico, científico, literario, etc.) sueltos o en colecciones; i. sellos de correo, sellos fiscales y análogos, sueltos o en colecciones; j. archivos, incluidos los fonográficos, fotográficos y cinematográficos; k. objetos de mobiliario que tengan más de 100 años e instrumentos de música antiguos.³⁶⁸

Dentro de los bienes culturales, como definición contemplados en la Convención del Patrimonio Mundial, se definen las siguientes categorías en las directrices prácticas para su aplicación (2005): a) Paisajes culturales; b) Ciudades históricas y centros de ciudad; c) Canales Patrimoniales d) Rutas Patrimoniales. Estos conceptos relacionan distintos aspectos patrimoniales de los lugares, conjuntándose y siendo más confusa su percepción y definición, de estas categorías los paisajes y las rutas son más complejas por las características que les atañen:

Los paisajes culturales son bienes culturales y representan las “obras conjuntas del hombre y la naturaleza” mencionadas en el Artículo 1 de la Convención. Ilustran la evolución de la sociedad y de los asentamientos humanos a lo largo de los años, bajo la influencia de las limitaciones y/o de las ventajas que presenta el entorno natural y de fuerzas sociales, económicas y culturales sucesivas, internas y externas.³⁶⁹

³⁶⁸ Ibid, pág. 135.

³⁶⁹ Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

En el caso de la ruta patrimonial su definición establece que “se compone de elementos tangibles cuyo significado cultural proviene de intercambios y de un diálogo multidimensional entre países o regiones, y que ilustra la interacción del movimiento, a lo largo de la ruta, en el espacio y el tiempo.”³⁷⁰. En ambos casos, la interrelación de distintos objetos, edificaciones, entornos naturales, uso y simbolismo adjudicado por los usuarios, y después por los visitantes, crean o resignifican las interrelaciones. A estos conceptos podemos sumar el de itinerario cultural.

Toda vía de comunicación terrestre, acuática o de otro tipo, físicamente determinada y caracterizada por poseer su propia y específica dinámica y funcionalidad histórica al servicio de un fin concreto y determinado, que reúna las siguientes condiciones: a) Ser resultado y reflejo de movimientos interactivos de personas, así como de intercambios multidimensionales, continuos y recíprocos de bienes, ideas, conocimientos y valores entre pueblos, países, regiones o continentes, a lo largo de considerables períodos de tiempo. b) Haber generado una fecundación múltiple y recíproca, en el espacio y en el tiempo, de las culturas afectadas que se manifiesta tanto en su patrimonio tangible como intangible. c) Haber integrado en un sistema dinámico las relaciones históricas y los bienes culturales asociados a su existencia³⁷¹

Este último es producto de las revisiones que hace el ICOMOS, está aparejado con la ruta cultural, sin embargo hay una noción de multi e interculturalidad que subyace cuando se refiere a los intercambios y relaciones históricas, algo que ha influido en las alianzas entre distintos lugares para articular estrategias de aprovechamiento de los recursos disponibles. En este sentido, la introducción después del 2000 del término de sostenibilidad o sustentabilidad, no de manera indiscriminada sino diferenciada para patrimonio material - inmaterial y patrimonio natural respectivamente ha sido una dimensión que está

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ ICOMOS. Carta de Itinerarios Culturales.

dando las pautas para la explotación económica de los patrimonios a través del turismo, y la adecuación de las políticas culturales en torno a su preservación, uso y gestión, al respecto las críticas se encaminan a dos rubros: la retracción del estado en los programas de gestión y la posible sobreexplotación de los patrimonios al no existir más fuentes de ingreso en las comunidades.

Patrimonio y gestión cultural, una propuesta de esquema para la producción de modelos.

En el recorrido por las definiciones y propuestas, vemos como se ha construido una veta con el patrimonio, loable en sus primeros objetivos, y que poco a poco ha institucionalizado el tema de patrimonio. Sus diferentes áreas lo han consolidado como una opción en la producción de sentido, de riqueza, de lazos, de identidad, de poder, y de campo académico, en este sentido "las prácticas de gestión y conservación son en sí mismas representaciones constitutivas del patrimonio, [...] la experiencia performativa del patrimonio se relaciona con la creación, la recreación y la legitimación de los vínculos y la identidad social y cultural en el presente".³⁷² Conjuntando en este campo con la gestión cultural se propone construir el concepto de Gestión del patrimonio cultural como la articulación de estrategias para diagnosticar, conocer, conservar, preservar y difundir a los distintos patrimonios de las comunidades con el apoyo de los agentes involucrados en su uso, conocimiento y acción cultural. No podemos amar aquello que no conocemos, y en el caso de los gestores culturales, no se puede gestionar aquello que no conocemos y que no hemos entendido en su contexto, con ello, las necesidades y objetivos de sus poseedores, para entender y atender en conjunto con los distintos intereses, la elaboración de una intervención cultural sobre el patrimonio en cuestión.

También se propone un esquema para la producción de modelos de gestión del patrimonio cultural, sus objetivos generales son conocer, conservar, preservar y difundir. Sobre esta base central se tienden

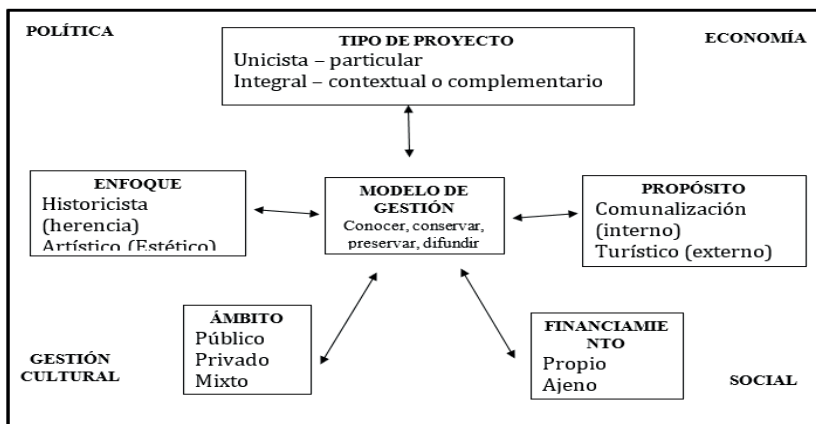
³⁷² Laurajane Smith. *Uses of heritage*, New York, Routledge, 2006. Pág.

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

lazos hacia cinco aspectos que dan forma al modelo que se requiere para atender la necesidad o problemática: a) Tipo de proyecto, b) Enfoque, c) Propósito, d) Ámbito y e) Financiamiento, para ello se propone el siguiente esquema:

ESQUEMA PARA LA PRODUCCIÓN DE MODELOS DE GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL



Elaboración propia.

Una parte nodal de este esquema son los campos que lo enmarcan, y que en conjunto son el contexto de producción de la gestión del patrimonio: lo político, lo económico, lo social y la gestión cultural.

El campo político es muy cercano a la identidad, establece las relaciones de poder entre los diversos agentes y las decisiones sobre el manejo “a través del patrimonio las personas no sólo experimentan la comunidad, simultáneamente legitiman y consensuan las agendas de sus constructores y cuidadores”.³⁷³ En estas relaciones la parte medular radica en cómo se reconoce el patrimonio por parte de la colectividad “de este modo, en la construcción del patrimonio intervienen

373 Anico, Marta y Elsa Peralta, Eds., 2009, *Heritage and Identity. Engagement and De-*

Patrimonio Cultural

Abordajes, perspectivas y herencias

Luis Gabriel Hernández Valencia (México)

tanto los objetos reconocidos – los bienes culturales – como los sujetos que reconocen este patrimonio y atribuyen y otorgan, o despojan, de valores y significados – valores históricos, artísticos, identitarios, simbólicos, económicos, etc. – a esos bienes procedentes del universo de la cultura”.³⁷⁴. Y no es casual que la reorganización del patrimonio

durante los años noventa, después de haber constatado una crisis de la gobernabilidad, de la democracia (representación, participación, legitimidad...), crisis concebida como consecuencia de la poca eficacia de las formas tradicionales de la acción pública, va a surgir una nueva tendencia política, a nivel local, regional, nacional y mundial, promovida en primeras instancias por el Banco Mundial, luego por las demás instituciones internacionales, regionales y locales, llamada “buena gobernanza” [...]La “gobernanza” en el ámbito cultural tiene que ver con la transparencia, la accesibilidad, la participación, el respeto a la identidad, el diálogo intercultural, los derechos culturales, la “diversidad cultural”, así como la gestión del “Patrimonio Cultural Inmaterial”.³⁷⁵

En este ámbito de gobernanza se da el consentimiento a las agendas de las instituciones a nivel internacional y sus contrapartes en lo nacional y regional, y aunque existe un retraimiento del estado “el patrimonio está vinculado al poder y es un dispositivo que influye en la construcción de los estados nación tanto como la identidad política sitúa globalmente a los múltiples grupos (humanos). Estos es probablemente por lo que el patrimonio es epidémico... todos tienen uno”.³⁷⁶

El campo económico está articulado con el patrimonio por el desarrollo sostenible y el ámbito turístico, aunque las dinámicas locales pueden necesitar una adecuación específica sobre los modelos loca-

mission in the Contemporary World, Nueva York, Routledge. Pág 1.

374 González, *Op cit.*, 21

375 Florence Lézé. 2013. La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial en la UNESCO. UNAM. México. Págs. 153-154

376 Anico, *Op cit.*, 2

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

les de producción, en los que “la herencia cultural o legado cultural es un activo útil a las sociedades que sirve a distintos propósitos (buenos o malos), y si el derecho de las generaciones que la reciben es disfrutar plenamente de sus valores”.³⁷⁷ El turismo es una actividad que fortalece la dinámica local en otros aspectos que “pueden oscilar desde la aprehensión didáctica de su significado a través de visitas culturales y centros de interpretación hasta la escenificación mercantilizada producto de la sociedad de consumo, que asimila el patrimonio cultural al universo lúdico y festivo del parque temático”.³⁷⁸ Con ello no se duda sobre los aspectos que muestran las comunidades sobre el patrimonio, no es una cuestión purista, sino el interés radica en cómo se construyen las significaciones para los actores involucrados, las adecuaciones del mercado, las necesidades de las instituciones y la flexibilidad de apropiación de contenidos desde lo interno.

Más allá de las pretensiones sobre la valoración del patrimonio, la parte subyacente tendrá que ver con el campo social, con la significación y construcción de identidades “en ese contexto, el patrimonio provee la base material y simbólica para las narrativas, ambos sirven como un recurso para la representación de las identidades y como un lugar para el performance”.³⁷⁹ El patrimonio sirve como frontera y como demarcador social, en ese sentido apoya la instauración o continuidad de separaciones de grupos o de los límites de comunidades, incluso, podríamos aludir a una “metapertenencia” en el caso de los patrimonios mundiales o de la humanidad, porque las apropiaciones no son iguales, podría ser un proceso de desacralización por los distintos objetivos, hay que tener un cuidado que permita continuar con los procesos locales de apropiación y significación para perpetuar el patrimonio desde lo propio para compartirlo con los ajenos. En este campo el patrimonio es una práctica cultural que negocia en-

³⁷⁷ Josep Ballart Hernández y Jordi Juan I Tresserras. *Gestión del patrimonio cultural*, España, Ariel Patrimonio, 2005. Pág. 12

³⁷⁸ González, *Op cit.*, 14.

³⁷⁹ Anico, *Op cit.*, 1.

tre la identidad recibida y la impugnada, con “consecuencias tanto para el análisis académico como para la práctica y la política del patrimonio”.³⁸⁰

El último campo es la gestión cultural, donde se consideran los procesos de legitimación que regularmente provienen de instituciones externas a las comunidades y del estado, en ello hay lógicas de poder y de empoderamiento, que apoyan la visibilización y diferencia de algo que pertenece y que es valioso. En las últimas décadas se ha desatado una fiebre de patrimonialización que deja de lado las dinámicas en torno a su protección, cuidado y significación, por ello a veces, muchas comunidades esconden sus “tesoros” de los agentes externos para que sigan siendo parte íntima de su relación con el entorno; a veces, las declaratorias son un éxito momentáneo que con el paso del tiempo comienza a hacer mella en la pérdida de significado del patrimonio. En este sentido la patrimonialización tiene que prever cuál es el reconocimiento que la comunidad de origen le da a ese patrimonio y que la iniciativa de su legitimidad sea parte del consenso entre sus diferentes partes. El cómo preservar un patrimonio, refiriéndonos a cualquier índole, es complejo. La pervivencia del grupo, la estima que tiene por su patrimonio y las decisiones informadas son la fórmula perfecta. A veces la exageración de atención puede ser contraproducente como en las malas restauraciones de muebles e inmuebles, o en los planes de manejo. El hilo conductor de preservación debe ser la prevención y la educación de su manejo, con ello se asegura no hacer adecuaciones, y menos llegar a las destrucciones. Aunque en ese sentido hay otros procesos, que por ser emblemáticos los patrimonios, pueden ser más susceptibles de ataque para desprestigiar, amedrentar o sancionar a los grupos que son sus portadores

Conclusiones

El patrimonio vive porque es útil para alguien, porque le significa a alguien y porque es importante para alguien... cada vez el tema de pa-

³⁸⁰ Smith. *Op cit.*, 7

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

rimonio se ha vuelto más robusto, se le agregan acuerdos, nociones y sirve para articular las políticas culturales, que redundan en sus abordajes, en sus modelos de gestión. Las declaratorias son el preámbulo para organizar las vidas de comunidades, de estados, de organizaciones civiles, de gestores culturales que se involucran alrededor de la creatividad de generaciones pasadas y que se han instaurado a través de procesos sociales, culturales, económicos y políticos. Los abordajes, las perspectivas y las herencias son vastas, de diverso origen, lo importante es escoger y seleccionar las adecuadas para proceder en conjunto con los actores que intervienen en la conformación de los viejos y nuevos patrimonios. Seguimos en colectivos que tienen necesidades de reconocimiento, de legitimación, de visibilización y de oportunidades de desarrollo entre toda la multitud de ofertas que tiene el mercado del simbolismo y la significación.

Bibliografía

Anico, Marta y Elsa Peralta, Eds., 2009, *Heritage and Identity. Engagement and Demission in the Contemporary World*, Nueva York: Routledge.

Florence Lézé, 2013, *La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial en la UNESCO*, México: UNAM.

ICOMOS. Ver_Carta de Venecia.

https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf (consultada el 16 de febrero de 2018).

ICOMOS - ICCROM - UNESCO. Ver_Documento de Nara

<http://www.icomosc.org/doc/teoria/DOC.1994.nara.documento.sobre.autenticidad.pdf> (consultada el 16 de febrero de 2018).

ICOMOS. Ver_CARTA DE ITINERARIOS CULTURALES

https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/cultural-routes_sp.pdf (consultada el 16 de febrero de 2018).

Ignacio González Varas, 2015, *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*, España: Cátedra.

Josep Ballart Hernández y Jordi Juan I Tresserras. 2005, *Gestión del patrimonio cultural*, España: Ariel Patrimonio.

Laurajane Smith, 2006, *Uses of heritage*, New York: Routledge.

UNESCO. Ver_Convención Universal sobre Derecho de Autor 1952 Ginebra, 6 de septiembre de 1952

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=15381&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

(consultada el 9 de marzo de 2018).

CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL VOL. II

ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA

UNESCO. Ver_ Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954 La Haya, 14 de mayo de 1954.

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=-DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (consultada el 9 de marzo de 2018).

UNESCO. Ver_ Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural 1972. París, 16 de noviembre de 1972.

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=-DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (consultada el 9 de marzo de 2018).

UNESCO. Ver_ Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular. 15 de noviembre de 1989.

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=-DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (consultada el 9 de marzo de 2018).

UNESCO. Ver_ Declaración Universal Sobre la Diversidad Cultural. 2 de noviembre de 2001.

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=-DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (consultada el 9 de marzo de 2018).

UNESCO. Ver_ Directrices para la creación de sistemas nacionales de "Tesoros Humanos Vivos". 2003.

<https://ich.unesco.org/doc/src/00031-ES.pdf> (consultada el 9 de marzo de 2018).

UNESCO. Ver_ Convención para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003).

<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf> (consultada el 9 de marzo de 2018).

Patrimonio Cultural

Abordajes, perspectivas y herencias

Luis Gabriel Hernández Valencia (México)

UNESCO. Ver_ Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO, 2005, Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial, consultado en línea. <https://whc.unesco.org/archive/opguide05-es.pdf> (consultada el 9 de marzo de 2018).

UNESCO, 2014, *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo*, Francia: AECID - UNESCO.

Esta obra tiene como objetivo brindar un primer acercamiento al lenguaje de la gestión cultural en Latinoamérica. Un intento de poner en palabras, de realizar una reflexión de lo que se hace y se piensa desde diversos lugares de nuestras múltiples y extensas realidades que nos caracterizan. Como tal, estos conceptos que presentamos están abiertos y en movimiento, y a partir de ello se pueden armar y desarmar, construir y deconstruir, diversos enfoques y tendencias que buscan dar sentido a una gestión cultural latinoamericana que se encuentra en la búsqueda de sí misma.

En gran parte de la historia de nuestra práctica, hemos recibido las influencias externas de las formas de hacer, pensar y nombrar la acción cultural. Por tal motivo, y como resultado de múltiples procesos de formalización o profesionalización, nos vemos en la necesidad de tener claridad de los conceptos y diseñar formas posibles de deslindar campos respecto a las importaciones, en muchos casos mecánicas y fuera de lugar, al mismo tiempo que nos llevan a revisar críticamente la forma en que nos vemos y somos vistos.

Los términos aquí expuestos buscan dar sentido a una práctica que se viene realizando desde hace muchos años y que necesita ser pensada. No pretenden ser homogéneos ni hegemónicos, sino contribuir a la reflexión de una gestión cultural que cada vez más se perfila como la posibilidad de constituirse en un referente de la acción cultural en Latinoamérica.

CONCEPTOS CLAVE DEL VOLUMEN II

Cibercultura, María Elena Chan Núñez (México) / Comunicación de la cultura, Janny Amaya Trujillo (Cuba) y Rodrigo González Reyes (México) / Saberes y Conocimientos, Manuel Sepúlveda Contreras (Chile) / Direitos Culturais, Danilo Júnior de Oliveira (Brasil) / Desarrollo y cultura, Ursula Rucker (Argentina) y Leticia Marrone (Argentina) / Emprendimiento cultural, Sandra Velásquez Puerta (Colombia) / Gestión Cultural, José Luis Mariscal Orozco (México) / Indicadores culturales, Karla Marlene Ortega Sánchez (México) / Industria Cultural, Rodolfo Hamawi (Argentina) / Lectura, Magglio Chiuminatto Orrego (Chile) y Gonzalo Oyarzún Sardi (Chile) / Derechos Culturales y Derecho de Autor, Rodrigo Valencia Castañeda (Chile) / Organización Cultural, Uriel Bustamante Lozano (Colombia) / Patrimonio Cultural, Luis Gabriel Hernández Valencia (México)