

CUADERNOS DE POLÍTICAS CULTURALES

INDICADORES CULTURALES

2017-18

→ **GESTIÓN CULTURAL.
CONTENIDOS, COMPETENCIAS
E INCUMBENCIAS**

Marchiaro / Sorrentino / Frías / Sequeira / Del Percio /
Bayardo / González

→ **Indicadores 2017-2018**

Sequeira / Canziani / Arias / Catalano / Cruz

→ **Dossier: Exploración de tendencias
en la música popular argentina**

Inzillo / del Águila / Gabriel Plaza / Arboleya / Plaza /
Arroyo / Sánchez / Ramos

→ **Aportes y contribuciones**

Wortman / Puente / Arias / Paéz / Sylvestre / Wechsler /
Barcelos / de Britto / Yuste / Wainszelbaum / Vercelli /
Flores Cevallos / Bianculli

→ **Documentos**

Ecuador: Ley Orgánica de Cultura / México: Ley
General de Cultura y Derechos Culturales

CUADERNOS DE POLÍTICAS CULTURALES
INDICADORES CULTURALES 2017-2018

UNTREF

Rector

Lic. Aníbal Jozami

Vicerrector

Lic. Martín Kaufmann

Secretario Académico

Ing. Carlos Mundt

Secretario General

Dr. Horacio Russo

Secretario de Investigación y Desarrollo

Dr. Pablo Miguel Jacovkis

Secretario de Extensión Universitaria

y Bienestar Estudiantil

Prof. Gabriel Asprella

CUADERNOS DE POLÍTICAS CULTURALES

INDICADORES CULTURALES 2017-2018

PROGRAMA DE POLÍTICAS CULTURALES PATRICIO LÓIZAGA
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO

Editor

Lic. Francisco José Piñón

Coordinador de Indicadores Culturales 2017-2018

Lic. Daniel González

EDUNTREF

Director editorial: Alejandro Archain

Editor: Néstor Ferioli

Corrección: Licia López de Casenave

Directora de diseño editorial y gráfico: Marina Rainis

Diagramación: Tamara Ferechian - Valeria Torres

Coordinación Gráfica: Marcelo Tealdi

Sequeira, Juan Martín
Indicadores culturales 2017-2018: cuadernos de políticas culturales /
Juan Martín Sequeira; Fernando Arias; Sergio Arboeja; compilado por
Daniel González; editado por Francisco José Piñón. –1a ed.– Sáenz
Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4151-87-2

1. Indicador Cultural. 2. Actividad Cultural. 3. Acceso a la Cultura. I.
Arias, Fernando II. Arboeja, Sergio III. González, Daniel, comp. IV.
Piñón, Francisco José, ed. V. Título.

CDD 306

Primera edición agosto de 2018. ©de los autores. ©De esta edición UNTREF (Universidad Nacional de Tres de Febrero) para EDUNTREF (Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero). Reservados todos los derechos. Mosconi 2736, Sáenz Peña, Provincia de Buenos Aires. www.untref.edu.ar
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723. Impreso en la Argentina.

Sumario

INTRODUCCIÓN

Francisco José Piñón	6
----------------------------	---

Indicadores Culturales / Argentina 2017-2018

Información estadística aplicada a la gestión cultural	10
Juan Martín Sequeira y Cristian Canziani	
Librerías en la Ciudad de Buenos Aires	16
Fernando Arias	
Estudio de la cultura en entornos urbanos	30
Federico Catalano y Rafael Cruz	

Dossier: Gestión Cultural. Contenidos, Competencias e Incumbencias Relatorio del 3er. Encuentro de Gestión Cultural, Córdoba, octubre de 2016

La conjura de los anticuados	44
Francisco Marchiaro	
Un espacio de reflexión y promoción	44
Pedro Sorrentino	
Entramado de voluntades	45
Karina Frías	
Hacia un nuevo paradigma en Gestión Cultural	45
Adolfo Sequeira	

Hacia la construcción de una agenda de gestión de políticas culturales

Jornadas Preparatorias	48
Jornada Preparatoria I: Nuevos modos y estilos de producción cultural	49
Jornada Preparatoria II: Cultura en plataformas territoriales	50
Jornada Preparatoria III: Cultura digital	51
Jornada Preparatoria IV: Políticas de cooperación	52
1. Panel sobre un marco teórico de referencia: Desafíos teóricos de la gestión cultural hoy	
La gestión cultural como agente de descolonización del saber	54
Enrique Del Percio	

Algunos problemas de la formación en gestión cultura	54
Rubens Bayardo	
Cooperación: del asistencialismo a la integración	55
Daniel González	
2. Presentación de Políticas Aplicadas	55
3. Formación en Gestión Cultural.....	58
Breviario	
Relatorías	
Cartografía de experiencias e iniciativas	
Dossier: Exploración de tendencias en la música popular argentina	
Presentación	76
¿A qué suena una ciudad?	78
Humphrey Inzillo	
Cumbia y cuarteto: la banda de sonido de los barrios populares	83
Mariano del Águila	
El fenómeno de la música del litoral	87
Gabriel Plaza	
Apuntes sobre la irrupción del novísimo folclore	91
Sergio Arboleya	
El manso indie	94
Gabriel Plaza	
La Plata, ciudad del rock	97
Facundo Arroyo	
Festivales: De la tradición a las vanguardias folklóricas	104
Sergio Sánchez	
Una nueva forma de consumo de música en el siglo XXI	108
Sebastián Ramos	

Aportes y contribuciones

Entre la estandarización y la individualización. Internet, plataformas digitales y gustos musicales de los adolescentes de CABA 108

Ana Wortman

Las industrias culturales en la convergencia digital. Debates, prácticas y nuevos actores 121

Stella Puente, Fernando Arias, Alejandra Paéz y Vanina Sylvestre

BIENALSUR: en busca de otras vías para/desde el arte contemporáneo 132

Diana B. Wechsler

Ibermuseos: una lectura de la cooperación para los museos 140

Mônica Barcelos y Vanessa de Britto M.

Políticas públicas para el Teatro Argentino. 20 años de la Ley Nacional N° 24 148

Mónica Yuste

Diseño, desarrollo, programación de festivales 160

Nicolás Wainszelbaum

Comentarios a la Ley Orgánica de Cultura de la República del Ecuador 166

Ariel Vercelli, José Daniel Flores Cevallos y Karina Bianculli

DOCUMENTOS

Ecuador: Ley Orgánica de Cultura 175

México: Ley General de Cultura y Derechos Culturales 211

Introducción

El seguimiento de la situación de la cultura nos exige prestar atención a variados aspectos, que por momentos parecen entrar en controversia. Por su propia definición, cultura nos remite a cierta unidad o sistema que se despliega en todos los ámbitos de lo humano. Sin embargo, no siempre es posible acceder de forma clara a todas sus manifestaciones, ni entender aquella supuesta apelación a lo sistémico.

La pretensión de Indicadores Culturales es proveer a gestores y estudiosos de la acción cultural análisis y aproximaciones que permitan pulsar el estado de la situación en la multiplicidad de expresiones sin perder de vista al conjunto. Desde hace dos o tres de décadas asistimos a transformaciones que obligan a gestores y estudiosos a replantearse la amplitud y sentido de la dimensión cultural en nuestras sociedades. Ya no nos alcanzan paradigmas o políticas ejemplares de otro tiempo. Nuevas situaciones exigen nuevas respuestas.

La diversidad cultural ha sido el norte que ha orientado a todo el sector en este siglo. Y, de alguna manera, también es un hilo conductor de esta publicación, ya sea en los estudios cuantitativos, o en las expresiones particulares, como en los análisis desde las políticas públicas. A pesar de los avances evidentes en cuanto a la incorporación del concepto de diversidad, así como la capacidad de comprender y respetar las diferencias, también observamos tensiones (a veces graves) que deben ser tenidas en cuenta.

En el siglo pasado existía una evidente contradicción entre el proyecto modernizador homogenizador y la multiplicidad de expresiones locales de raíz tradicional. Actualmente aparece una versión distinta de esa problemática, en la tensión entre la gestión de la diversidad centralizada por las grandes corporaciones y el mercado global, y esa multiplicidad de expresiones ya no solo locales, sino de corte variado que tratan de expresarse, desarrollarse, existir.

A pesar de la importancia del ámbito virtual tan vinculado a “lo global”, es posible reconocer que en el territorio se presentan dinámicas que cruzan tradiciones e innovaciones de acuerdo a patrones en gestación. Los dos dossier que presenta este número doble plasman las diferentes iniciativas que toman en cuenta la creatividad organizada desde ámbitos con cierto grado de autonomía. En diversas ediciones de nuestros “cuadernos de políticas culturales”, acercamos a nuestros lectores reflexiones y experiencias sobre la gestión cultural. Cada año en la ciudad argentina de Córdoba, la Municipalidad convoca a una gran variedad de experiencias de promoción y expresión cultural, que permite que entren en debate nuevos análisis y aproximaciones a la problemática. Desde la experiencia de cada una de ella se generan diálogos, intercambios que ayudan al fortalecimiento y superación de los proyectos.

Por su parte, el dossier sobre la actualidad de la música popular argentina nos presenta haces de iniciativas que superan lo personal o grupal, para transformarse en expresiones de una ciudad, de una generación en cierto territorio, de alguna región. La relación con las industrias culturales no es unilineal. Entran en juego diversas tendencias, capacidades y políticas públicas.

Todas estas cuestiones a veces son atendidas por las políticas públicas de cultura, así como los programas de cooperación e integración. Buscan dinamizar e integrar a las expresiones culturales, atendiendo a la complejidad, sea en el plano nacional o en el internacional regional. Lo podemos observar en las políticas iberoamericanas de museos como en la iniciativa que vincula en red a espacios destinados a las artes plásticas, así como en las recientes legislaciones nacionales.

Los tiempos que se aproximan, y que de alguna manera ya estamos viviendo, son de redefiniciones de lo común y, por lo tanto, de la cultura como forma de vida de los pueblos. Las redes virtuales, por los diferentes medios en convergencia, se presentan como posibilidades de orientación incierta: tanto pueden colaborar en la difusión y creación de nuevos intercambios como en la mayor concentración que la humanidad haya conocido, con las posibilidad de “filtrar” y marginalizar expresiones culturales creativas y necesarias. La disyuntiva que hace más de medio siglo nos planteaba Umberto Eco entre apocalípticos e integrados ha sido superada. Sin embargo, algo de aquella cuestión permanece en la búsqueda de industrias culturales que logren expresar al conjunto de las culturas, tanto es sus expresiones directamente ligadas, de alguna manera, con la tradición como en las formas de creatividad que se van manifestando y construyendo.

La coordinación de esta edición la llevó Daniel González, con la colaboración de Fernando Arias. Asimismo, agradecemos la tarea de Adolfo Sequeira en el armado del dossier con el Relatorio del Tercer Encuentro de Gestión Cultural, realizado en Córdoba en octubre de 2016, y la curaduría de Gabriel Plaza del dossier de Exploración de tendencias en la música popular argentina. También agradecer a cada uno de los autores que hicieron posible Indicadores Culturales 2017/2018. ●

Francisco José Piñón
Editor

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Para comenzar a reflexionar sobre el panorama general de la gestión cultural creemos necesario —en particular para este enfoque— no dejar de considerar algunos rasgos distintivos de la época que, sin querer ser determinantes, en los últimos cuarenta años tuvieron un grado de relevancia sobresaliente en el sector. Nos estamos refiriendo a la llamada Sociedad de la Información y su apoyo en las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC), que hasta hace un tiempo atrás era una novedad, luego fue una opción, y ahora ha impregnado casi inevitablemente todos los ámbitos de la actividad humana. Este contexto no es para nada ajeno al ámbito de la cultura y sus intermediarios.

En ese sentido, y bajo este marco de época, podemos observar un hito importante que lleva años de desarrollo: desde el estado nacional se impulsa el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), un organismo que produce, sistematiza y difunde información referida a la actividad cultural, constituyendo así una herramienta de gestión y un instrumento de información pública. Esto da cuenta, por un lado, que la cultura ha sido incorporada de manera específica en las estrategias de desarrollo impulsadas por el Estado, y por otro, viene a cimentar la línea imperante —en este marco de la Sociedad de la Información— que señala que para la toma de decisiones que enfrentan los agentes del campo cultural es de vital importancia la conformación de sistemas de medición que solventen el diseño de políticas o acciones.

Gestores culturales pertenecientes tanto al ámbito público como al privado necesitan información específica, sistematizada y confiable, eso es seguro; pero, dichos

agentes ¿están dando el debido valor en su propia práctica a la información, a su tramitación y sistematización, como un eslabón clave en la actividad que llevan adelante?

Si bien consideramos que los objetivos y posibilidades de los gestores culturales dentro de la “cosa pública” son muy diferentes de quienes lo hacen en el sector privado, en cuanto al manejo y generación de estadísticas e instrumentos de información y especialmente en cuanto a los fines, quien gestione cultura hoy debe ser capaz de manejar e incorporar en su campo profesional tales aptitudes para lograr acciones eficientes y alineadas a los objetivos propuestos.

EL GESTOR INDEPENDIENTE

Dentro de los actores que componen el campo cultural, la figura del gestor independiente se ha visto multiplicada en sintonía con la emergencia de múltiples expresiones culturales que en los últimos años tuvieron lugar gracias a —entre otros factores— los desarrollos ligados a las tecnologías que permitieron democratizar el acceso a los medios de producción (musical, editorial, plástica, arte digital, proyectos comunitarios, etc.).

Los recursos que dicho activador cultural dispone en la mayoría de los casos son muy limitados y por ende la eficiencia en el uso de los mismos es el valor más considerado. Tomar malas decisiones con pocos recursos es un camino demasiado rápido al fracaso del proyecto; casi no hay posibilidad —o son muy pocas— de practicar el famoso modo operativo “ensayo-error”, que podría intentarse contando con mayores medios.

La cultura ha sido incorporada de manera específica en las estrategias de desarrollo impulsadas por el Estado.

Juan Martín Sequeira

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL (UNC). DIRECTOR DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EN LA CONSULTORA CORINTO CENTRO DE ESTUDIOS SOCIALES POLÍTICOS Y DE MERCADO. EDITOR EN LA REVISTA DIGITAL CAOS COSMOS - CONVERSACIONES SOBRE ARTE.

Cristian Canziani

SOCIÓLOGO (UBA). FUE DOCENTE EN LA MATERIA “METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN SOCIAL III” Y COLABORADOR EN INVESTIGACIONES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES (UBA) Y EN PROYECTOS UBACYT. DIRECTOR GENERAL DE CORINTO CENTRO DE ESTUDIOS SOCIALES POLÍTICOS Y DE MERCADO.

La elaboración de estadísticas, estudios sectoriales, bases de datos y cualquier otro tipo de información organizada (sean construidas con datos primarios o secundarios) a la que se pueda acceder va a contribuir en eficiencia a la hora de actuar. Mucho mejor aún si estos números son propios, es decir, los han generado a partir de su accionar y en correspondencia a sus propias necesidades. Es en este punto donde conviene reflexionar sobre lo que llamamos revalorizar las estadísticas.

Muchas veces en el sector independiente se considera a las encuestas y los estudios de “su mercado” como una opción cara y no accesible. Es una idea que muchas veces se da por cierta y cancela esta herramienta sin mayores debates. Lo cierto es que básicamente se trata de tener el asesoramiento y la orientación adecuada a la hora de generar números propios que permitan tener “medido nuestro campo de interés” o acción. Existen numerosas técnicas de recolección y sistematización de datos que están al alcance de cualquier interesado, sin importar los recursos que tenga. Algunos aspectos variarán si se dispone de más medios, pero pueden proveer datos útiles de igual manera, mucho más que no hacerlos.

Aun en el caso de enfrentar estas limitaciones, es factible incorporar las estadísticas disponibles al trabajo de gestión cultural: ese es el desafío a plantearse. Está al alcance de

cualquier gestor, por ejemplo, realizar un relevamiento de su sector de actividad, una encuesta de satisfacción de su público, por citar algunas posibilidades de ponderación.

El análisis de datos secundarios (provisos por el INDEC y/o el SINCA, por ejemplo) para obtener información sectorial cruzando variables es una opción de cero costo y altos beneficios a la hora de dimensionar diversos escenarios. Un gestor que maneja los números de su actividad posee una ventaja sustantiva respecto a quien no lo hace.

EXPERIENCIA VS. EVIDENCIA

Quienes gestionan proyectos culturales de manera sostenida presentan en general un acabado conocimiento de todo su campo de acción y el marco sociopolítico en el cual está enclavado su hacer, y el nivel de experiencia que poseen es muy alto. Grandes gestores que llevan adelante proyectos tienen años de formación y participación en el sector lo que redundará en un *know how* sólido y acabado que los posiciona como indicadores de prácticas y modalidades a imitar. En convivencia con el respeto profesional que nos despierta siempre la constatación de la valía de “la experiencia”, creemos oportuno señalar, si es que se puede llamar así, una pequeña contra que suele existir en relación al trabajo de “medir” la cultura.

Con nuestro equipo de trabajo, en estos últimos años, hemos tenido la oportunidad de realizar varios estudios de mercado aplicados al sector cultural, como por ejemplo segmentación y medición de públicos, análisis específico del sector, consumo cultural socio demográfico, etc., donde se evidencia esta observación. La realización de estos estudios implica siempre el conocimiento de la actividad diaria de la institución o el proyecto, una comunicación fluida con sus participantes para lograr la puesta a punto de determinados criterios, situaciones y objetivos, entre otras cuestiones.

En este proceso, un denominador común –independiente de las organizaciones para las cuales se trabaja– es la preexistencia de ideas y conceptos basados en la propia experiencia y el trabajo de años en el tema. Algunas de estas ideas que se manejan en el hacer diario de la institución se presentan tan “determinante y sólidas” que hasta ponen en duda el sentido del estudio encargado debido a que ya de antemano suponen saber los resultados. Si bien en ocasiones, las presunciones son avaladas por los números resultantes, en otros casos no, o por lo menos no en la medida esperada.

Es en esta instancia donde es necesario advertir el peligro de contraponer la “experiencia” con la “evidencia” como líneas de trabajo diferentes que, sin llegar a posicionarse de manera excluyente, provocan recelos en la vinculación con el que demanda el trabajo. No se trata de una competencia entre la experiencia, el *know how* y la “evidencia” provista por los datos resultantes sino, en cambio, de poner la experiencia al servicio de la lectura e interpretación de la evidencia que permita una gestión eficiente. Se trata de tomar decisiones basadas en evidencias, no solo en creencias o en ideas concebidas desde la subjetividad, tal como recomienda la Unesco en su “Manual del marco de estadísticas culturales 2009 N° 2”.

Quien mayor experiencia y conocimiento sobre su ámbito de acción posea, más habilitado estará para una ajustada y completa lectura y utilización de los resultados del estudio que viene a “evidenciar” con cifras una determinada situación.

La experiencia y la formación del gestor cultural es un valor superlativo que se traduce en la cualidad de sus labores.

La experiencia y la formación del gestor cultural es un valor superlativo que se traduce en la cualidad de sus labores. Es, sin dudas, un atributo insustituible. No obstante, es de suma utilidad plantearse siempre el desafío de valorizar e incorporar la información estadística a su dinámica de trabajo como un complemento que permita, no solo el alcance efectivo de sus objetivos sino también la documentación y elaboración de procesos transferibles a futuros cuadros o gestores en formación.

JUGAR CON LOS NÚMEROS Y TRANSFORMARLOS EN INFORMACIÓN

El ejemplo que a continuación presentamos fue realizado por nuestra consultora en el marco de una actividad que buscó comparar el desarrollo de la infraestructura cultural en las tres ciudades más importantes del país.

Siempre se habla sobre el uso de datos primarios o secundarios como insumos para los procesos de investigación; no obstante, cabe en todos los casos poner mucha atención en las fuentes que utilizamos cuando trabajamos con dichos datos. Más en estos tiempos en los que el acceso a los mismos parece fácil, pero es factible que su veracidad se ponga en duda. Por eso, en este caso trabajamos con datos proporcionados por el SINCA y el INDEC a través de sus Webs.

Iniciamos un proceso de análisis y relevamiento sectorizado de la información disponible en la sección “Mapa Cultural” que ofrece la Web del SINCA. En el primer análisis detectamos que la información allí registrada inicialmente tiene una fuerte dependencia de la voluntad de carga y actualización de datos por parte de los gestores, administradores, empresas y organismos públicos. Sabemos que siendo así la metodología de reclutamiento de información se corre el riesgo de que mucha oferta que funciona por fuera del SINCA y su influencia quede al margen de nuestro alcance. Sin embargo, la alta participación de los estados provinciales y municipales, más las organizaciones vinculadas al sector nos ayudan a validar la fuente. Tenemos en cuenta que muy probablemente

queden sin representación sectores marginales o incipientes en la actividad. Con estas observaciones, damos por válida la fuente de datos para avanzar con nuestro análisis.

Nuestro objetivo fue “caracterizar la oferta cultural en diferentes regiones del país”, entendiendo por oferta a todos los espacios en los cuales se dispone de algún servicio o producto cultural para el consumo de la población registrado en el SINCA.

A fin de no extendernos, como extracto de nuestro estudio compartimos en este texto el análisis sobre la oferta de cines en tres ciudades centrales: CABA, Córdoba y Rosario.

¿Qué nos permitió el SINCA? Nos permitió entender que la oferta de cines no puede medirse en cantidad de cines, ya que son marcas y estas pasan a tener una cierta cantidad de pantallas en un mismo espacio. Como ese dato está a disposición, nos permitió conocer la cantidad de pantallas disponibles, y también la cantidad de butacas existentes. Estos datos concretos –“pantallas” y “butacas”– fueron nuestras variables para caracterizar la oferta y comparar las tres ciudades.

Hubo que recurrir a otras fuentes para que las comparaciones resultaran proporcionales a su densidad poblacional.

Con esa información proporcionada por el SINCA y el INDEC construimos la “tasa de butacas cada 1.000 habitantes”. La combinación de los dos números nos acota el análisis, porque sería muy simple decir que en Buenos Aires hay 174 pantallas de cine y 54 en Rosario. Podríamos pensar que el dato es obvio dado que Buenos Aires es más grande que Rosario y que se trata solo de una cuestión de magnitud del mercado. En este caso la “tasa de butacas cada 1000 habitantes” nos acerca más a la evidencia. Así verificamos que la oferta entre estas dos ciudades no es tan diferente.

Veamos un cuadro de resultados:

	CABA	Córdoba	Rosario
Pantallas	174	67	54
Butacas	34.389	11.399	12.673
Tasa Butaca / pantalla	202	170	235
Tasa Butaca x cada 1000 habitantes	11,9	8,9	10,6

Este análisis realizado de “tasa de butacas cada 1000 habitantes” nos permite ver una referencia general que nos ayuda a entender la oferta: en las tres principales ciudades del país hay entre 9 y 12 butacas de cine por cada 1.000 habitantes. Bien podríamos inferir una medida de tendencia para los grandes centros urbanos. Todo nos lleva a continuar investigando y nos abre interrogantes a partir de la “evidencia”.

Con este caso queremos mostrar cómo un sencillo ejercicio de relevamiento de bajo costo a partir de datos secundarios –que está al alcance de todo aquel que esté interesado– puede aportar valiosa información, o ser el disparador para nuevas investigaciones que se desprendan de los interrogantes abiertos.

GENERAR DATOS PRIMARIOS PARA LA GESTIÓN EN CULTURA

Desde nuestro centro de estudios también hemos incursionado en los llamados “Estudios de Participación Cultural”. El *Manual del Marco de Estadísticas Culturales de la Unesco* (2009) plantea dos definiciones operativas para llevar adelante este tipo de estudios de las cuales partimos:

¿Por qué medir la participación cultural? “Porque conocer acerca de la participación cultural de una sociedad a través de un método consensuado, confiable y comparable en el tiempo posibilita el diseño de políticas basadas en evidencias”.

¿Qué entendemos por participación cultural? “La participación en toda actividad que, para los individuos, represente un modo de aumentar su propia capacidad cultural e informativa y capital, que ayude a definir su identidad o permita la expresión personal”.

A continuación compartimos un resumen del estudio citado, que por razones de presupuesto –dado que fue financiado por nuestra estructura– nos limitamos a trabajar sobre

dos indicadores centrales y seis variables de estudio.

Como habíamos referido, los indicadores evaluados fueron elegidos siguiendo las consideraciones generales del *Manual* mencionado. A partir de las mismas se definieron dos índices como medida resumen para el análisis:

- *Índice de participación en actividades culturales*: informado como un porcentaje de la población (o sub-poblaciones) que participa durante un período determinado.
- *Índice de frecuencia de actividades culturales*: informado como asistencia promedio por asistente (o sujeto) durante un período determinado.

Estos índices fueron aplicados a las siguientes variables:

- *Asistencia al cine*
- *Asistencia a conciertos y recitales*
- *Asistencia a exposiciones de arte*
- *Asistencia al teatro*
- *Asistencia a espectáculos de danza*
- *Asistencia museos*

El estudio se realizó a finales del año 2015 y se tomó como universo los hogares con

teléfono de la ciudad de Córdoba, y como unidades de análisis a las personas entre 18 y 75 años. Se tomó una muestra de 400 casos efectivos sobre un muestreo probabilístico con selección aleatoria de la guía telefónica local.

Los resultados del estudio con respecto a la participación cultural del cine en la ciudad de Córdoba mostraron que en 2015 el *índice de participación para esta categoría fue del 56%* y el *índice de asistencia de 6,7 veces al año*.

Estos datos nos dicen que el 56% de la población asistió al cine en el año de referencia, y dentro de ese grupo, el promedio de veces que lo realizó es de 6,7 veces en el año. Esta frecuencia no distingue si la persona asistió al cine por gusto individual, grupal, o si lo hicieron llevando a algún miembro de la familia. El concepto es “asistencia”.

Otra variable medida fue la asistencia al teatro, incluyendo todos los formatos de expresión artística teatral. En este caso el *índice de participación para esta categoría fue del 40%* y el *índice de asistencia de 3,4 veces al año*.

Hay que tener en cuenta que siempre este tipo de estudios parcializa la información. Es imposible llegar a todo el universo e incorporar todas las variables posibles. Con frecuencia veremos que algo nos falta, por

RESUMEN DE LOS RESULTADOS DE LAS VARIABLES ANALIZADAS

Cine	
Índice de participación	56%
Índice de asistencia	6,7

Teatro	
Índice de participación	40%
Índice de asistencia	3,4

Recitales	
Índice de participación	49%
Índice de asistencia	4,8

Danza	
Índice de participación	33%
Índice de asistencia	4,8

Exposiciones	
Índice de participación	39%
Índice de asistencia	4,5

Museos	
Índice de participación	41%
Índice de asistencia	4

eso es tan importante definir claramente los objetivos de un estudio al momento de su planificación.

A MODO DE CIERRE

Es evidente que en estos últimos tiempos los estudios sobre la problemática de la gestión cultural han alcanzado un gran desarrollo y las instancias de formación profesional se han extendido cuantitativamente y optimizado en lo referente a su nivel, generando experiencias pedagógicas alojadas incluso en ámbitos académicos y universitarios. Si bien en la actualidad una mayoría de quienes se dedican a esta práctica aún provienen de ámbitos vinculados pero no específicos (artistas, sociólogos, antropó-

Es evidente que en estos últimos tiempos los estudios sobre la problemática de la gestión cultural han alcanzado un gran desarrollo

logos, etc.), día a día aumenta el número de quienes se inclinan por acceder a instancias de formación especializada. Sin embargo, cabe seguir preguntándose sobre la densidad epistemológica que los estudios sobre gestión cultural pueden exhibir. Es un tema que debería ser atendido prioritariamente, así como el referido a la necesaria articulación entre las

entidades que se han especializado en proveer este tipo de formación. En ese marco, el desarrollo y la aceptación de las metodologías capaces de sumar *evidencia* a la *experiencia* debiera adquirir una relevancia que tal vez hoy no tengan.

Una vez más, de lo que se trata es de intentar poner en línea la voluntad política, la capacidad de proyectar y la habilidad técnica e instrumental al servicio de las experiencias creativas. ●

INTRODUCCIÓN

Este artículo está basado en la investigación realizada por el equipo de investigación del Observatorio de Industrias Creativas (OIC) en el período 2012-2015.¹

La investigación surgió con el objeto de generar información útil tanto a la gestión pública de fomento de la cadena de valor de la industria del libro como a la de los responsables del conjunto de librerías, ante la carencia de estudios específicos sobre el canal librero de nuestro país en general, y de las pequeñas y medianas librerías en particular.

El estudio realizó una investigación inédita en Argentina sobre la comercialización del libro por parte de las pequeñas y medianas librerías porteñas dedicadas a la venta de novedades. En tal sentido, esta investigación resulta novedosa para un sector que cuenta con información actualizada sobre la evolución de la producción de la industria editorial local pero carece de información específica sobre el canal librero, desconoce sus problemáticas y el quantum del aporte de las pequeñas y medianas librerías al mantenimiento de una oferta diversa.

Tras considerar la competencia que representan las grandes cadenas para el conjunto de librerías MIPYME de la CABA, el objetivo principal de este estudio fue indagar en torno a sus modelos de gestión y estrategias de comercialización de libros físicos. Cómo sobreviven, por qué lo hacen, cuál es su perspectiva de crecimiento en el contexto actual y cómo se organizan sectorialmente, fueron

los interrogantes que guiaron la investigación. Fue llevada a cabo en tres etapas: la primera con entrevistas en profundidad a librerías responsables de librerías MIPYME, una segunda de observación categorizada de la oferta en los puntos de venta, y la tercera consistente en una encuesta a visitantes de librerías MIPYME. Para mayor detalle, véase Anexo Definiciones y Metodología.

LAS LIBRERÍAS EN EL CONTEXTO RECIENTE

En la Argentina, hacia fines de la década de 1990, la comercialización del libro minorista junto con el de la producción editorial fue parte de un proceso de fuertes cambios. La llegada de grandes inversiones al sector determinó el surgimiento de cadenas de librerías, según un modelo de integración horizontal que ya funcionaba en otros países. Este proceso no solo implicó la adquisición de algunas de estas empresas familiares por grupos empresarios dispuestos a “modernizar” su gestión, sino también una creciente concentración de la cadena de comercialización del libro a partir de la mencionada integración horizontal de algunas firmas y de la aparición de “mega-librerías”, expresión que alude a las grandes superficies que ocupan los locales de estos emprendimientos, con una importante capacidad de negociación frente a las editoriales más pequeñas.

En la Argentina, hacia fines de la década de 1990, la comercialización del libro minorista junto con el de la producción editorial fue parte de un proceso de fuertes cambios.

¹ Paloma Oliver Málaga participó en las tres etapas de la investigación; Karina Luchetti en la primera (Entrevistas) y segunda etapas (Observación categorizada oferta), además de colaborar en el análisis y conclusiones finales. Aldana Feigelson en la segunda y tercera etapas (Encuesta visitantes librerías); Brenda Genero y Lía Barrese en la segunda y Gabriel Mateu en la primera. Adicionalmente, la investigadora externa Hebe Dato colaboró en la tercera etapa.

Fernando Arias

LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA (UBA),
ANALISTA EN INFORMÁTICA (UADE).

ES DOCENTE DE LA CÁTEDRA
“ECONOMÍA DE LA CULTURA Y SISTEMAS
DE INFORMACIÓN CULTURAL” EN
EL POSGRADO DE ESPECIALIZACIÓN
EN INDUSTRIAS CULTURALES EN
LA CONVERGENCIA (UNTREF) Y
DE ECONOMÍA DE LA CULTURA EN
EL POSGRADO VIRTUAL “GESTIÓN CULTURAL
Y COMUNICACIÓN” (FLACSO).

La aparición de mega-librerías no es el único cambio de peso en la estructuración del sector de distribución minorista de libros a partir de fines de la década mencionada. Por esos años, los supermercados comenzaron a vender libros a muy bajo precio, sobre la base de un mecanismo de “subsidio cruzado” que les permitía vender novedades a precios inferiores al costo (CERLALC, 2012). El primer paso en la reversión de esta situación tuvo lugar a inicios de 2002, de la mano de la Ley N° 25.542 de Defensa de la Actividad Librera. Dicha ley establece que las editoriales son las únicas que pueden fijar el precio de tapa de los libros. Uno de sus principales objetivos es defender a los pequeños canales de comercialización, así como proteger la diversidad bibliográfica que ofrecen las pequeñas librerías orientadas a fines temáticos, y mantener la presencia de librerías en los barrios periféricos de los centros urbanos más importantes y en las pequeñas ciudades del interior del país (Perelman y Seivach, 2005).

Así, en sintonía con los datos de aumento de la producción y el contexto de recuperación económica, a partir de 2004 comenzó a revertirse la tendencia al cierre de entre diez y quince librerías al año presente en el período inmediatamente anterior (Foro de la Competitividad de Industrias de Base Cultural, 2004). Si bien durante la crisis y caída de la convertibilidad muchas librerías cerraron, las que lograron sobrevivir lo hicieron “sanea-

das”, a veces achicándose, pero sin generar nuevas deudas y con un funcionamiento acorde a sus posibilidades reales (ibídem). Ya en 2004 aparecen noticias de apertura de librerías en la CABA (OIC, 2005).

La reactivación económica y el aumento de los precios del mercado inmobiliario harán que para 2008 a algunas librerías les resulte difícil sostener los espacios conseguidos tras la salida de la crisis de 2001-2002, sobre todo en los shoppings, donde tendrán que reducir el tamaño de los locales o bien ser reemplazadas por alternativas comerciales en condiciones de afrontar los elevados precios de los alquileres (OIC, 2013).

Del período más reciente queda por ver el impacto que tuvo en el sector la retracción económica general que se comienza a visualizar en 2015, se acentúa en el año 2016 y la consecuente caída del consumo.

LAS LIBRERÍAS PORTEÑAS

Si bien no se conoce con exactitud la cantidad de librerías que operan hoy en Argentina y en particular en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, existen relevamientos de distinto tipo que indican una importante presencia de estos comercios. De acuerdo con el Mapa Cultural del SINCA (2016), hay 2.256 librerías (en rigor librerías, papelerías y afines) en todo el país.² Allí se indica que las que operan en la CABA suman 734, cifra que representa un

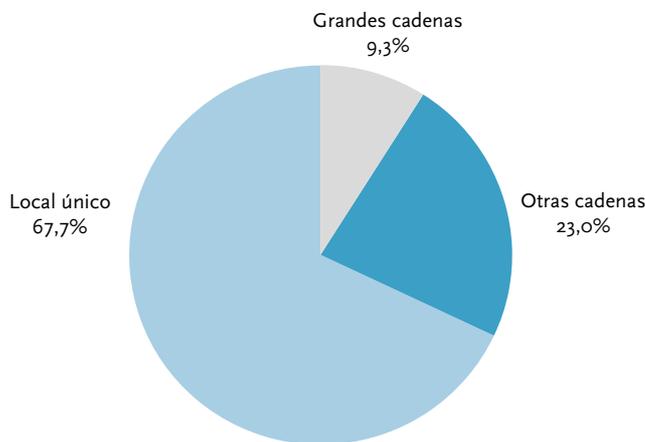
² Véase sinca.cultura.gov.ar/sic/mapa.

tercio de las que habría en toda la Argentina.

Es probable que la participación de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con casi un tercio del total de puntos de venta de libros existentes en el país, sea muchísimo más elevada si se consideran exclusivamente los comercios que tienen como actividad

formación mapeada permite calcular en 256 las librerías con un solo local que se imponen en el conjunto considerado, con dos tercios del total. Si se agrupan las librerías de un solo local y las pequeñas cadenas, tenemos un 90,7% de locales que no pertenecen a las grandes cadenas (Gráfico N° 1).

GRÁFICO N° 1
Tipos de empresas libreras según cantidad de locales ubicados en CABA



Fuente: elaboración propia a partir de datos del Mapa de Librerías, GCBA (2012).

principal la venta de libros. Esto es lo que se hizo para *El libro de los libros* (Indij, 2009), una guía de librerías porteñas que no incluye a papelerías y demás superficies que, aunque ofrecen libros, tienen por actividad principal la venta de discos, comestibles u otros bienes. La guía brinda información sobre un total de 372 puntos de venta en la CABA que cumplirían con estos parámetros.

También se cuenta con los datos del Mapa de Librerías de la Ciudad de Buenos Aires.³ El mapeo daba cuenta de la existencia, en 2011, de 368 locales dedicados a la venta de libros. La información provista permite calcular un total de 293 empresas libreras. La mayoría de las cadenas son de pequeño tamaño: veintiséis empresas libreras solo tienen dos sucursales en la ciudad. El análisis de la in-

Este tipo de datos nos acerca a un conocimiento de la envergadura que tienen las librerías porteñas. No obstante, frente a la inexistencia de registros estadísticos oficiales a lo largo del tiempo, es imposible hacer una caracterización por facturación o empleo ocupado en el sector, e impide conocer la exacta evolución de las librerías en el largo plazo, en correlación con otros procesos como el surgimiento de las megalibrerías a fines de la década de 1990 y la aparición, también en esa época, del libro entre los productos de venta de los grandes supermercados, o la promulgación y vigencia de la Ley de Defensa de la Actividad Librera, que ya tiene más de diez años.

Distinto es el caso del análisis de la concentración del canal librero, para lo cual un

³ El Mapa fue una iniciativa del programa Opción Libros de la Dirección General de Industrias Creativas del GCBA que se desarrolló con la colaboración del Ministerio de Cultura. El mismo fue realizado sobre la base de directorios que poseía la gestión pública (uno de Opción Libros y otro de la Unidad de Proyectos Especiales "Buenos Aires Capital Mundial del Libro 2011").

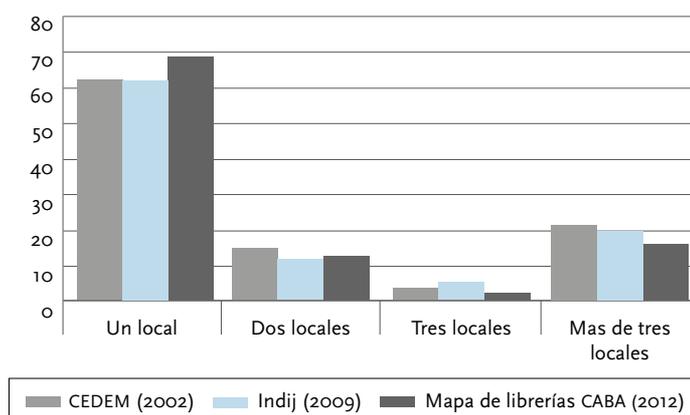
estudio realizado en 2003 por el Centro de Estudios Metropolitano (CEDEM) y el Mapa de Librerías publicado por el GCBA pueden ser de utilidad a la hora de hacer comparaciones. El estudio del CEDEM relevaba la cantidad de puntos minoristas de venta de libros registrados en el directorio de unidades económicas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Así se calculaba la existencia de 189 locales de este tipo y un total de 171 empresas libreras, número bastante menor respecto del que surge del Mapa de Librerías de 2012, que arroja un total de 378 locales (correspondientes a 293 empresas).

Si bien no es adecuado hacer un análisis comparativo en términos de evolución de la cantidad de locales, dadas las diferencias de delimitación de los diferentes relevamientos, los datos que presentan estos estudios (incluidos los que surgen de la guía *El libro de los libros*) pueden ser de utilidad para evaluar si se viene produciendo una concentración del canal librero en favor de las cadenas. Esto no se verificaría, ya que la preponderancia de las librerías de un solo local se mantiene a lo largo de estos años, incluso creciendo su representación en la muestra más reciente. Si se suman las librerías de un solo local con las de dos, se observa que en conjunto reúnen las tres cuartas partes del total (Gráfico N° 2).⁴

De todos modos, debemos tener en cuenta que el universo de 2009 y, sobre todo, el de 2012, incluye espacios de venta de libros de manera menos restrictiva. Por lo tanto, se supone que el rango se amplía a actores menos formalizados y, por eso, las librerías de mayor envergadura tienen una participación menor. En cualquier caso, estos datos no verificarían que las pequeñas librerías estuvieran perdiendo peso en su participación dentro del total de librerías. Lo que no significa que no exista efectivamente una concentración en términos de participación de mercado en favor de las cadenas.

Es importante hacer notar que, si bien se presenta a Buenos Aires como una “ciudad de librerías”, lo que se corrobora con los datos presentados, es un desbalance por zonas. De hecho este relevamiento muestra que las mayores concentraciones de librerías se verifican en las zonas del centro y el microcentro, con más densidad en el perímetro delimitado por las avenidas Rivadavia, Santa Fe, Callao y 9 de Julio (y, por el contrario, con menor densidad a medida que nos acercamos a las avenidas Pueyrredón, al Oeste, y Leandro N. Alem, al Este). Otros ejes comerciales con considerable presencia de librerías se encontrarían en los barrios de Belgrano y Palermo, ambos en la zona norte, si bien

GRÁFICO N° 2
Distribución porcentual de librerías según cantidad de locales en CABA, 2002, 2009 y 2012



Fuente: elaboración propia a partir de datos del CEDEM (2003), Indij (2009) y GCBA (2012).

⁴ Para hacer posible la comparación, se toman como rangos los informados por el estudio del CEDEM (un local, dos locales, tres locales y más de tres).

hay algunos núcleos de librerías en Villa Urquiza y Villa del Parque. También existirían amplias áreas con muy pocos comercios de este tipo, sobresaliendo en ese sentido la zona sur de la ciudad, excepto San Telmo, y la zona oeste, excepto Flores (con mayor número de librerías, en particular, sobre el eje de avenida Rivadavia).

LA EVOLUCIÓN DE LAS VENTAS

En general, no hay estadísticas en Argentina de la comercialización minorista de libros, como si la hay de la producción editorial.⁵ De todos modos, cabe suponer que una buena medida de su comportamiento está dada por la evolución de la edición local. En los últimos quince años esa producción ha pasado por distintas situaciones, muy vinculadas al comportamiento general de la economía y al nivel de ingresos de la población. En resumen, crece fuertemente entre 2003 y 2008, acompañando la recuperación económica de esos años, decrece en 2009-2010 (de estancamiento económico), alcanza máximos históricos en 2011 y 2014 y cae nuevamente en 2015-2016 (años de retracción de la economía argentina) (CAL, 2017).

Para el caso de la CABA, si bien discontinuada en 2016, y por lo tanto sin datos de la evolución más reciente, se cuenta con los resultados de la Encuesta de Librerías (ENLI) del CEDEM del GCBA, que se aplicó trimestralmente a partir de agosto de 2010.⁶

Hasta donde se cuenta con información estadística—cuarto trimestre 2015—las ventas de libros en librerías porteñas se mantuvieron relativamente estancadas. Entre 2011 y 2014 las ventas—en unidades—para el conjunto inicial de librerías relevadas aumenta ligeramente: 2,8 por ciento. En 2015, ya para el

conjunto ampliado de librerías, se observa también un moderado aumento respecto a 2014: 2,7 por ciento. Debe suponerse que 2016 haya sido un año negativo para el canal librero, teniendo en cuenta tanto la caída de la producción editorial mencionada en los dos últimos años como la retracción económica general.

PRINCIPALES RESULTADOS

El estudio ofrece información inédita respecto tanto a las estrategias basadas en la oferta del segmento de las pequeñas librerías como de la demanda del público de estas, completando un panorama que debiera ser de utilidad para la toma de decisiones de los actores involucrados. Esta presentación en *Indicadores Culturales* UNTREF busca salvar en alguna medida la falta de difusión del conjunto del estudio, que no se ha publicado hasta aquí.⁷

Las distintas etapas de la investigación ofrecen información complementaria respecto a los modelos de gestión y estrategias de comercialización de estas librerías, las características de su oferta, el papel del librero en la elección de esa oferta, su composición en términos de títulos, autores, géneros y editoriales; así como del perfil, preferencias y prácticas del público que las visita. Ofrecemos aquí unas primeras conclusiones surgidas del análisis y cruce de los resultados obtenidos en cada una de ellas con algunos datos que sintetizan los principales hallazgos del estudio.

ESTRATEGIAS DE LAS LIBRERÍAS

La ubicación

En las entrevistas realizadas en el curso de esta investigación a dueños y/o responsa-

En general, no hay estadísticas en Argentina de la comercialización minorista de libros, como si la hay de la producción editorial.

⁵ El único relevamiento sobre el canal librero—hoy lamentablemente discontinuada—fue llevado adelante para la CABA por el CEDEM de la Dirección General de Estadística y Censos entre noviembre de 2011 y diciembre de 2015.

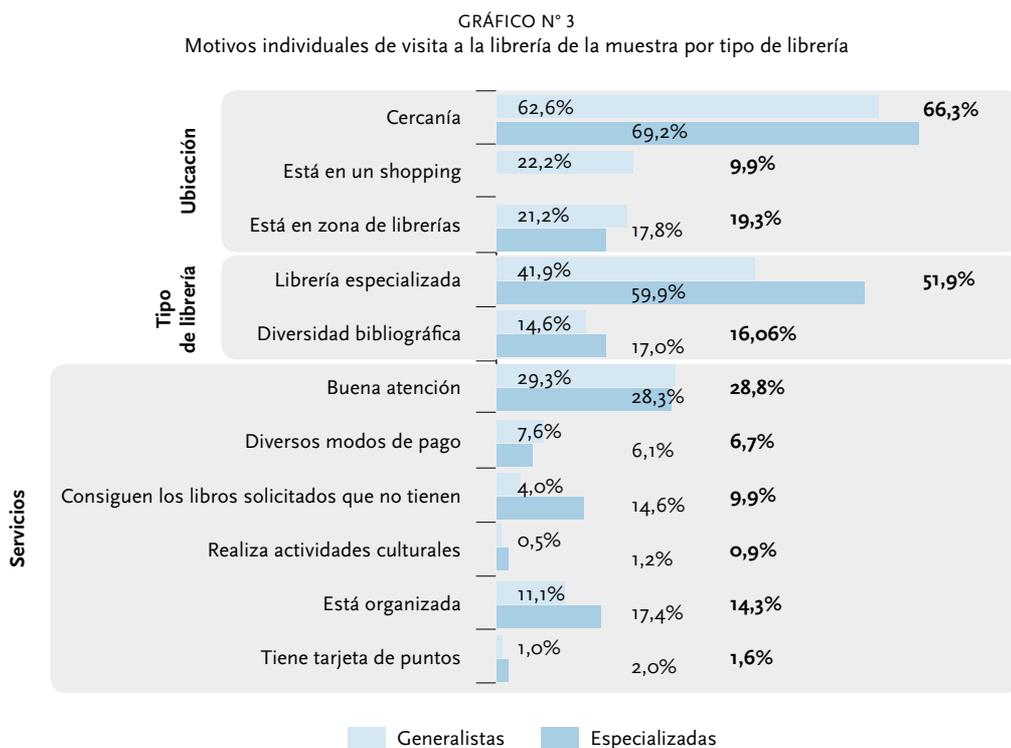
⁶ Entre 2010 y 2013 a un conjunto de cerca de veinte librerías de novedades, correspondientes a un total de alrededor de cien locales, que según se estima concentran el 80% de las ventas en el canal librero (CEDEM, 2015), y en 2014 y 2015 a una muestra ampliada de forma de obtener resultados estadísticamente representativos de todo el sector librero de la ciudad (DGEyC, 2016). Véase http://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?page_id=1479

⁷ Hasta el momento, solo se han presentado resultados parciales. Véase <http://www.buenosaires.gob.ar/economia-creativa/informes-especiales>

bles de librerías MIPYME se constató que la ubicación geográfica no parece formar parte de una estrategia comercial deliberada de los libreros ni fue mencionada como factor influyente en el caudal de público, salvo por los libreros de avenida Corrientes. Más aún, para los representantes de las librerías especializadas las características de sus fondos son razón suficiente para atraer al público a sus locales.

Sin embargo, en la encuesta realizada al público de librerías encontramos que la razón que más motiva a los encuestados a visitar cualquier tipo de librería es la cercanía –“porque me queda cerca”– con dos tercios del total.

de la mitad en calles con alguna parada de transporte público automotor, lo que asegura una mayor circulación peatonal, de las cuales solo un caso incluye una estación de subte. Un tercer indicador está relacionado con la densidad comercial de la cuadra en la que está ubicada la librería. La gran mayoría de librerías (14 de 18) están ubicadas en calles con diez o más locales, incluso casi un tercio de las librerías están en cuadras con más de quince locales comerciales. Sin embargo, se trata de densidades comerciales relativamente bajas si se compara con la de los ejes comerciales de la ciudad. Para el total de estos 53 ejes relevados por la Dirección General de Estadísticas y Censos (2015), el promedio de



Fuente: Encuesta propia

Aquí nos encontramos con una limitación para el segmento del canal librero que no logran acceder a zonas de alta densidad comercial y, por lo tanto, de circulación de potenciales clientes. Solo un tercio del total de la muestra se ubican en avenidas, algo menos

locales por cuadra es de veinticuatro. Estos datos indican que para el conjunto de las librerías MIPYME porteñas es difícil acceder a zonas comerciales estratégicas de la ciudad.

De todos modos, algunas librerías parecen encontrar en otras ubicaciones perifé-

ricas, o de menos densidad comercial, una cercanía con un determinado público objetivo aunque no necesariamente se encuentran en las zonas más comerciales y alimentan un modelo de negocio no basado en los grandes volúmenes de venta, sino en la conservación de una pequeña clientela de compra intensiva. Esto sería válido para las librerías de fondos especializados dado el comportamiento de sus visitantes en términos de cantidad anual de libros comprados y de frecuencia de visitas.

Perfiles del público de librerías

Siete de cada diez visitantes encuestados tiene estudios universitarios –completos o incompletos– y hay una mayoría relativa de personas de entre 31 y 50 años. Una parte importante de los entrevistados en librerías MIPYME son clientes asiduos (van allí al menos una vez al mes) e incluso es significativa la proporción de visitantes muy frecuentes (los que van al menos una vez por semana). El público encuestado en librerías especializadas visita con mayor frecuencia las librerías en general, y como contrapartida, el de las generalistas muestra una mayor asiduidad en la visita a la librería en la que fue encuestado. Estos perfiles pueden encontrar su explicación en los hábitos lectores. El público de librerías especializadas además de leer más cantidad de libros que el de las generalistas –diez al año contra siete–, lee

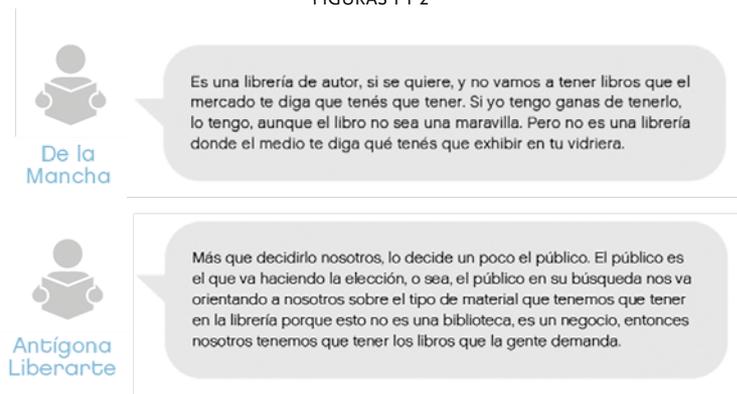
una mayor variedad de géneros, lo que se traduciría en una búsqueda más activa en diversas librerías. En cambio, el público de las librerías generalistas lee una menor cantidad de géneros y parece satisfacer sus necesidades de compra en una visita periódica (mensual o trimestral) a un mismo tipo de librería (generalista).

Tres de cada diez visitantes compran libros. La gran mayoría de los que compran llegan con la decisión tomada; no obstante, casi la mitad de ellos compra otros libros además del que pensaba comprar. Puede decirse que el público de las librerías generalistas es más influenciado, especialmente por la oferta encontrada en la librería. En cambio, el público de las librerías especializadas basa su compra en mayor medida en su propio criterio.

La construcción de la oferta

En el contexto de un modelo de negocio editorial basado en la producción de novedades y en la rotación permanente de títulos, los libreros MIPYME manifestaron –en las entrevistas realizadas– tener un criterio propio e independiente en la organización y gestión de su oferta bibliográfica respecto de las estrategias de mercado de las editoriales en general, y en particular en relación con la oferta *mainstream*, si bien contemplan en distinto grado la demanda de su público objetivo.

FIGURAS 1 Y 2*



Fuente: Entrevistas en profundidad

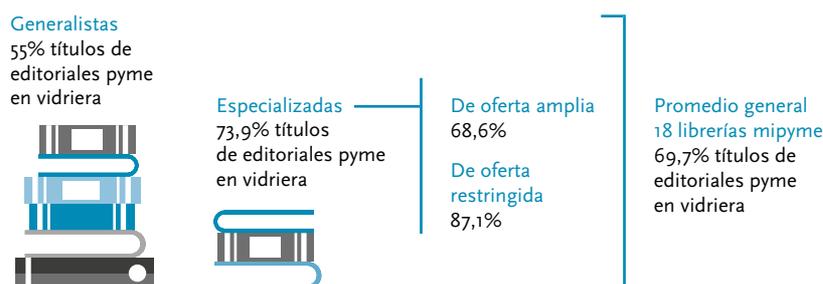
*El diseño de las figuras de este artículo corresponden a Nomi Galaternik.

Esta independencia se observa en la baja existencia de acuerdos comerciales con editoriales según lo que manifiestan los librereros y se verifica en la acotada presencia de *banners* y exhibidores de editoriales observados en los puntos de venta durante la investigación. Son excepcionales los casos en los que las estrategias de difusión editorial se reflejan en la exhibición de títulos en zonas diferenciadas como la vidriera y la primera mesa. De las tres librerías que afirman tener en cuenta las demandas directas de las editoriales, dos corresponden a cadenas de entre cuatro y seis locales y están asociadas a distribuidoras.

crece algo en las librerías de fondo generalista y/o de mayor envergadura comercial (librerías de cadena). En siete –todas especializadas– de las dieciocho librerías no se encuentra ninguno de los treinta libros más vendidos al momento de realizar la observación. En el conjunto de las que sí, están presentes solo diecinueve de esos treinta títulos.

Además, la oferta por autores es muy heterogénea y diversa entre librerías, al punto de que la inmensa mayoría de autores está presente en una sola⁸, lo que indicaría la complementariedad de la oferta dentro del propio universo librero MIPYME (Figura 4).

FIGURA 3*

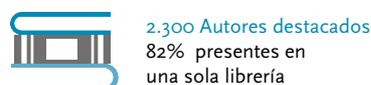


Fuente: Observación categorizada

Esta estrategia manifestada por los entrevistados se verifica también al momento de analizar la composición de su oferta. Un dato notable hallado por la investigación es que estas librerías presentan una oferta destacada (vidrieras) en su mayoría conformada por catálogos de pequeñas y medianas editoriales locales y de autores y títulos que no pertenecen al circuito masivo. La oferta de editoriales PYME llega a representar el 70% para el total de librerías y alcanza el 90% de la oferta en el caso de las de fondos especializados restringidos. (Figura 3).

En cuanto a la diferenciación respecto de la oferta *mainstream*, un buen indicador es la baja presencia promedio de *bestsellers*, si bien

FIGURA 4*



Fuente: Observación categorizada

En resumen, estos datos muestran que individualmente cada librería MIPYME tiene una oferta distintiva, en tanto la del conjunto de ellas es complementaria de la oferta *mainstream*.

⁸ Se registraron 4.148 títulos expuestos en vidriera y primera mesa de las dieciocho librerías de la muestra que corresponden a 2.299 autores. De la gran mayoría de estos aparece con solo un título en una sola librería del total. Los autores con una sola aparición son casi 1.900 y representan el 82,4% de los autores destacados por el conjunto de librerías. Si bien la observación solo analiza los títulos y autores exhibidos en vidriera y primera mesa, por lo tanto, que un autor no aparezca entre los títulos exhibidos en esos espacios no significa que no esté presente en el fondo bibliográfico de la librería, la enorme proporción de autores exhibidos en una sola librería está indicando, como mínimo, que hay mucha variedad en los autores que se destacan.

ADECUACIÓN DE LAS ESTRATEGIAS Y LA OFERTA A LAS DEMANDAS

La adecuación a la demanda de sus públicos

En general, se comprueba que la oferta está relacionada con la composición de la producción editorial en Argentina y ajustada a la demanda.

Si analizamos la correspondencia entre la oferta de estas librerías con los géneros de mayor producción editorial (Ciencias Sociales, Narrativa e Infantil/Juvenil) se observa una concentración muy similar, cercana en ambos casos a dos tercios del total: 61,7% de los libros exhibidos en las dieciocho librerías de la muestra pertenece a alguno de los tres géneros que en su conjunto reúnen un 67% de la producción local (CAL, 2015).

CUADRO N° 1
Principales géneros producidos en Argentina y principales géneros ofertados en librerías MIPYME CABA, 2013

Géneros	Producidos	Ofertados
CS	28,2%	32,1%
NA	26,4%	20,0%
IJ	10,4%	9,7%

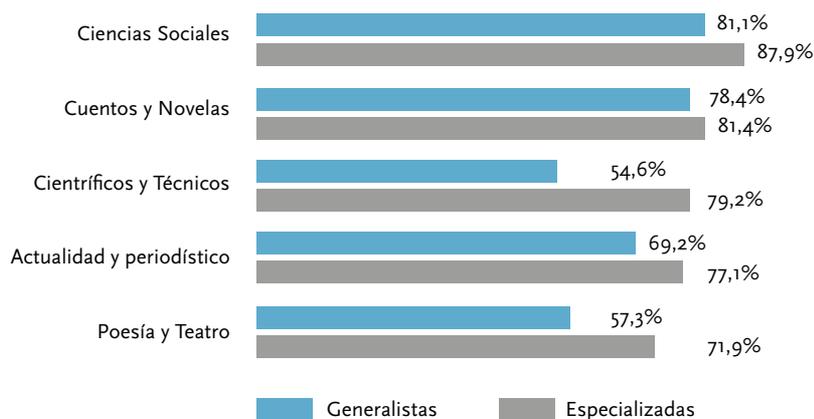
Fuente: CAL (producidos) y datos de Observación categorizada de este estudio (Ofertados).

En cuanto a si la oferta de estas librerías se ajusta a la demanda de los públicos que las visitan, vemos que los géneros que encabezan el ranking entre más ofertados por las librerías de la muestra “Ciencias sociales” y “Narrativa” son a su vez los más elegidos por los encuestados en sus preferencias de lectura.

Ciencias Sociales y Narrativa (Cuentos y Novelas) son los dos géneros más leídos por los públicos tanto de las librerías generalistas como de las especializadas. Entre los visitantes de especializadas están mucho más extendidos los “Científicos y Técnicos” y “Poesía y Teatro”. Lo mismo ocurre en el otro extremo, “Tiempo libre” e “Historieta y manga”, que son los géneros menos ofertados y elegidos. Sin embargo, se detectan algunos desfasajes. El género “Actualidad, biografía y periodístico” por ejemplo, es poco ofrecido y no obstante se cuenta entre las preferencias de lectura de los encuestados.

El conjunto de esta información indica que las librerías MIPYME de la CABA parten de la realidad del mercado editorial argentino para definir su oferta en términos de los géneros que más exhiben, y eventualmente hacen un recorte específico por autores y editoriales –como se vio– y no tanto por géneros.

GRÁFICO N° 4
Géneros más leídos de los visitantes de librerías, por tipo de librería



Fuente: Encuesta

Rol del librero y fidelización

En consonancia con lo manifestado en la primera etapa de este estudio por los propios libreros, quienes le otorgan un gran significado a su rol como mediadores y agentes de recomendación, los visitantes de librerías encuestados destacan, entre los motivos de elección de librerías, elementos como la especialización del fondo, la organización del espacio, el buen trato recibido y la posibilidad de que el librero les consiga los libros que no tienen. Si bien para los encuestados –como ya se mencionó– la principal razón que incide en la elección de una librería es la cercanía, los elementos vinculados con el rol del librero –que se trate de una librería especializada– aparecen como segundo tema más mencionado (Gráfico N° 3).

Por otra parte, aun cuando la mayoría del público encuestado acude a la librería con la decisión de compra tomada, en la que pesa el boca a boca y en gran medida se relaciona con el tema y/o el autor, el librero es importante durante el proceso de compra. Una parte significativa de los visitantes que van a la librería con la decisión tomada compran otros libros y ahí la influencia del librero es decisiva. De los que compran, 4 de cada 10 adquirieron un libro por recomendación del librero. Esta incidencia crece entre los encuestados en librerías generalistas y cae entre los visitantes con nivel educativo superior completo. Entre la minoría de visitantes que va sin la decisión tomada gana peso la recomendación del librero cuando se trata de una librería especializada.

En resumen, en las generalistas, el rol librero tiene algo más de peso en el momento de compra, en tanto en las especializadas es más decisivo su rol en la elección de la oferta: 6 de cada 10 de sus visitantes las eligen por su fondo especializado (Gráfico N° 3).

La expectativa de fidelización de la clientela es variable dentro del conjunto de libreros MIPYME. Algunos afirman que es imposible contar con una clientela fiel, otros reconocen contar con un grupo de clientes que acuden a su librería tanto como para tenerlos en cuenta al momento de realizar la compra de libros. Por otra parte, al consultar a los visitantes de librerías MIPYME, se observa que aunque solo una cuarta parte manifiesta tener una librería favorita, cerca de la mitad acude a una misma librería al menos una vez al mes. Al mismo tiempo, se verifica una fidelización con el “circuito” de librerías MIPYME, teniendo en cuenta que la gran mayoría de los encuestados manifiesta que solo compra en ese tipo de librerías y no en grandes cadenas.

REFLEXIONES FINALES

El estudio encuentra que la principal estrategia de las pequeñas y medianas librerías de la CABA analizadas es mostrar una oferta diferenciada a la de las grandes cadenas de librerías. El análisis pormenorizado de la oferta que privilegian en vidriera y primera mesa demuestra que esto se verifica en la composición del tipo de editoriales ofertadas, con una composición inversa a la que se puede

CUADRO N° 2
Motivos de compra por tipo de librería

Personas que fueron...	Tipo de librería		
	Total	Generalista	Especializada
Con la decisión tomada	82,2%	77,6%	87,1%
Solo compró lo que buscaba	43,8%	34,2%	54,3%
Compró lo que buscaba y otros recomendados por el librero	32,9%	35,5%	30,0%
Compró lo que buscaba y otros que le interesaban	5,5%	7,9%	2,9%
Sin la decisión tomada	17,8%	22,4%	12,9%
Compró lo recomendado por el librero	6,8%	5,3%	8,6%
Compró algún libro de su interés	11,0%	17,1%	4,3%

Fuente: Encuesta

apreciar en las grandes cadenas de librerías: 70% de libros de grandes editoriales en estas últimas contra el 30% promedio hallado en las librerías de la muestra. Al mismo tiempo se verifica la complementariedad de su oferta entre sí en términos de los autores elegidos, al extremo que 1.900 de los 2.300 escritores presentes lo están en solo una librería. Por último, se pudo comprobar que sus ofertas están ajustadas en general a las preferencias de sus públicos en términos de géneros, con algunos desfasajes puntuales.

Por otra parte, los libreros –en particular los de las especializadas– confían en que sus fondos y su rol como mediador y agente de recomendación son suficientes motivos de atracción para que los compradores se acerquen a sus librerías. Aquí surgen algunas preguntas a partir de lo hallado en la encuesta a los visitantes de librerías. Sin contradecir la importancia del fondo como motivo de atracción, cabe preguntarse si no debiera prestarse más atención a la elección del lugar donde se ubican, teniendo en cuenta que son más los visitantes encuestados que las eligen por quedar de paso o estar cerca antes que por su fondo, y que la frecuencia de visita aumenta entre el público de las librerías ubicadas en zonas de mayor densidad comercial. Esto dicho sin desconocer que estos lugares pueden estar restringidos por razones de costo para varias de estas librerías. Respecto al rol del librero como agente de recomendación surge también un dato a tener en cuenta y es que entre el público de las especializadas –donde ese rol a priori sería más decisivo– más de la mitad solo compra lo que buscaba. Esto indica que la decisión tomada previamente por parte del comprador tiene mayor peso en la compra que la que tiene entre el público de las generalistas. Así, contra lo que podía presuponerse respecto al rol del librero como recomendador, este tiene mayor peso en las compras del público de las generalistas, lo que podría explicarse por ser un público con

menor nivel de certezas respecto a lo que va a comprar.

Otro interrogante a formular respecto a la sustentabilidad de las librerías con perfil especializado es si frente a la potencial competencia que podría significar la disponibilidad informativa y de compra de libros físicos a través de Internet en un horizonte cercano seguirá siendo suficiente la especialización y la construcción de una oferta diferenciada para la conservación del público y el sostenimiento de este tipo de librerías.

ANEXO DEFINICIONES

Las tres fases de la investigación fueron las siguientes:

1) Entrevistas en profundidad a dueños o encargados de librerías: fue realizada en el segundo semestre de 2012 y aplicada al conjunto de librerías seleccionadas como muestra.

2) Observación categorizada de la oferta de libros en los locales: fue realizada entre octubre y diciembre de 2013 y aplicada a la misma muestra de librerías.

3) Encuesta a público visitante de las librerías: fue realizada en septiembre de 2015 y aplicada en una selección representativa de librerías de la muestra.

Como no se cuenta con registros previos sobre la cantidad de empleados o la facturación, se optó por considerar librerías MIPYME

a aquellas que no se integran a una cadena de librerías o lo hacen a cadenas de hasta seis sucursales. El corte no es azaroso, sino que se basa en los datos disponibles en torno a la conformación de cadenas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.⁹

Para esta investigación fueron definidas como *librerías* los locales radicados en la CABA y dedicados principalmente a la venta minorista de libros, que venden novedades, que no están especializados en el libro religioso o de lengua extranjera y que no conforman ca-

⁹ El del Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano (CEDEM, 2002), la guía *El libro de los libros*, publicada por Asunto Impreso (Indij, 2009), y el Mapa de Librerías de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, iniciativa de Opción Libros (GCBA, 2012).

denas de librerías (en caso de conformarlas, que no superen las seis sucursales).

Por otra parte, aunque entendemos que es imposible abarcar todo el fondo vivo e incluir todos los públicos (Barandiarán, 2008), en este sentido y en el marco de este trabajo consideramos que resulta útil el concepto de librería generalista, como opuesto al de librería especializada. Definimos a las primeras como librerías que se distinguen por la extensión de títulos de su fondo bibliográfico (pluralidad bibliográfica) y a las segundas como aquellas que se caracterizan por su capacidad de incluir conjuntos significativos de libros que no se consiguen con gran facilidad en el mercado (diversidad bibliográfica).

En función de ello, para el presente estudio se construyó una muestra a partir de los diversos directorios existentes, aun cuando no sean de organismos estadísticos que permitieran tener una aproximación al universo de librerías activas en la CABA y a su composición según envergadura.

En función del carácter exploratorio del estudio, se optó por la construcción de una muestra extensa que permitiera abarcar puntos de venta que fueran muy diversos entre sí, a fin de poder dar cuenta de la heterogeneidad de librerías existentes. Para ello, se definieron tres criterios de diversidad: ubicación geográfica de los locales, envergadura comercial de las librerías, y orientación de su fondo bibliográfico; los tres criterios según los datos presentados por Indij (2009).¹⁰

De esta manera se conformó una muestra de dieciocho librerías. En lo relativo a la envergadura comercial, se buscó que la muestra incluyera librerías de local único y

librerías integradas a pequeñas cadenas. En cuanto a la ubicación geográfica, se buscó que los locales incluidos en la muestra estuvieran en distintos circuitos comerciales. Entonces se definieron cuatro circuitos: el corredor de avenida Corrientes, la zona del centro y el microcentro, la zona norte y los barrios (es decir, otras zonas).¹¹ Para el primer circuito se incluyeron tres comercios, al igual que para el segundo. Para la zona norte se incluyeron siete casos. Los barrios, por su parte, sumaron seis comercios.

En cuanto a la orientación del fondo, se incluyeron cuatro puntos de venta generalistas y catorce librerías especializadas. En su conjunto, las especializaciones cubiertas por la muestra están dedicadas a historietas y cómics (Moebius); las artes visuales, el diseño y la arquitectura (Tienda MALBA, Concentra, Asunto Impreso); libros infantiles (El libro de arena); la comunicación (La Crujía); las ciencias sociales (Biblos, De La Mancha, Guadalquivir, Prometeo, La Librería de Ávila); la narrativa y la poesía (Norte Libros, Fedro); y las ediciones independientes (La Libre).

Como se ve en el cuadro que sigue, la muestra buscó incluir un mayor número de librerías de local único, especializadas y ubicadas en la zona norte y en los barrios. Esto responde a la decisión de hacer foco en lo que a priori parece ser una nueva tendencia en el sector MIPYME porteño: los emprendimientos libreros de envergadura pequeña y con un mayor grado de especialización se ubicarían, en las últimas décadas, en distintos circuitos de estas zonas (Cuadro N° 1).¹²

La primera etapa de la investigación, de

¹⁰ Las especializaciones “comunicación”, “psicología”, “economía” y “humanidades” que presenta Indij fueron agrupadas en un agregado “ciencias sociales”.

¹¹ Para la ubicación de las librerías dentro de los cuatro circuitos se tuvo en cuenta tanto los recorridos presentados por Indij (2009) como la delimitación en cuatro zonas geográficas (Centro, Norte, Oeste, Sur) que realiza la Unidad de Sistemas de Inteligencia Territorial. En Ministerio de Desarrollo Urbano (2012), “Precio de oferta de locales en venta y alquiler”, GCBA.

¹² Se incluye este cuadro de triple entrada para brindar información de forma sucinta. A los efectos de conformación de la muestra, los atributos fueron considerados de forma separada. El caso de la librería Antígona fue seleccionado por el local Liberarte (uno de los dos que tiene sobre avenida Corrientes). Al momento de la entrevista, hacía un año que Asunto Impreso había cerrado su sucursal y estaba a un mes de abrir otro local, por lo que inicialmente se pensó mantenerla como librería de cadena. Sin embargo, la observación posterior evidenció que se trataba de una tienda de regalos y no de una librería –de hecho se presenta de esa manera en el propio sitio web– por lo que se la clasifica como de local único. Moebius se mantiene en zona norte a pesar que en el transcurso de la investigación se mudó a lo que en esta clasificación corresponde a Barrios. Tal determinación se hizo teniendo en cuenta que dicha clasificación era utilizada al momento de analizar el tipo de oferta bibliográfica. Ese análisis está basado

CUADRO N° 3
 Librerías de la muestra, según atributos de selección

	De cadena		De local único	
	Generalista	Especializada	Generalista	Especializada
Avda. Corrientes	Antígona	Prometeo		De la Mancha
Centro y Microcentro			Menéndez	Librería de Ávila La Crujía Asunto Impreso
Zona norte	Nadir	Concentra		Guadalquivir Norte Libros Moebius Malba
Barrios	Casassa y Lorenzo			El libro de arena Biblos La Libre Fedro

Fuente: elaboración propia.

carácter exploratorio, se basó en el análisis de la información reunida por medio de charlas mantenidas con los responsables de los dieciocho comercios seleccionados. Las entrevistas hicieron hincapié en tres grandes tópicos: características de las librerías y formación de los librereros, modelos de gestión comercial, conformación sectorial y políticas públicas dirigidas al sector.

La segunda etapa consistió en una observación categorizada en los puntos de venta que nos permitió precisar el conocimiento adquirido en la primera etapa, descartando subjetividades propias de las entrevistas en profundidad. Esta fase se orientó principalmente a dar cuenta del tipo de oferta bibliográfica de las librerías MIPYME de la muestra, de su composición en términos de géneros, editoriales, *bestsellers*, así como del uso y distribución del material promocional. Para esto se implementó una herramienta de observación y registro con salida a campo que permitió una categorización de la oferta bibliográfica de las librerías en vidrieras y pri-

mera mesa en términos de autores, géneros, editoriales y *bestsellers*. Se incluyeron también aspectos complementarios de la distribución espacial de las librerías y de la presencia y/o ausencia de otros productos y materiales.¹³

Para el análisis de la composición de esa oferta, se tomó como referencia la metodología propuesta por los investigadores franceses Moreau y Peltier (2011) para la medición de la diversidad de las industrias culturales (a nivel de oferta y de consumo), y en particular su estudio sobre la diversidad cultural en la industria del libro en Francia. Tomar como referencia esta metodología nos permite contar con elementos que pongan a prueba el supuesto de que las librerías que son objeto de nuestro análisis tienen una oferta diferenciada del *mainstream* y privilegian la producción editorial de pequeñas y medianas editoriales.

Finalmente, la tercera fase se basó en una encuesta al público visitante de librerías MIPYME. La misma se realizó en septiembre de 2015 a 450 personas de 18 años y más,

en la observación categorizada de la segunda etapa (2013), momento en el que la librería aún estaba ubicada en avenida Santa Fe (zona norte). En Indij (2009), Guadalquivir figuraba con cuatro sucursales, pero al momento de hacer las entrevistas la librería había cambiado de dueños y solo conservaba un local.

¹³ Para este propósito se realizó un registro exhaustivo (título por título) de los libros exhibidos en vidriera y primera mesa, y uno no detallado de los géneros presentes en otras mesas y estantes.

mediante una muestra incidental en la que se establecieron cupos por sexo, edad y cantidades por día de la semana y horarios para evitar sesgos. Se abordó a las personas en el momento de salir de los locales de seis librerías MIPYME de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Dos de las librerías en cada una de las cuales se encuestó a cien personas son generalistas (Antígona y Casassa y Lorenzo) y cuatro son especializadas (De la Mancha, Norte libros, La Libre y La Librería de Ávila). En este último caso se encuestó a cien personas en la primera y a cincuenta personas en las otras tres. La cantidad de librerías generalistas y especializadas elegidas procuró mantener la proporción de dichas categorías en las dieciocho librerías MIPYME

abordadas en las dos primeras etapas de esta investigación.

Los resultados que se presentan son muestrales, y los totales están contruidos sobre el total que conforman los dos subgrupos de encuestados (en librerías generalistas y en librerías especializadas). Las respuestas se captaron incidentalmente en los dos grupos diferentes, pero esto no significa que sean totalmente diferentes entre sí: algunos de los visitantes de librerías generalistas captados seguramente concurren también a librerías especializadas y viceversa. Por lo tanto, cuando referimos distintivamente al público de librerías generalistas del de las especializadas, lo hacemos como una “aproximación” a cada uno de los grupos. ●

BIBLIOGRAFÍA

- CAL** Informe de producción del libro argentino 2014, extraído desde http://camaradellibro.com.ar/mwg-internal/de5fs23hu73ds/progress?id=45LZRXLLucVxvdmgiC-7vyqajf_-SylQgeol79FjHAI (2015).
- CAL** Informe de producción del libro argentino 2016, extraído desde <http://camaradellibro.com.ar/estadisticas/PDF/Informe-de-produccion-%20Anual-2016-V5.pdf> (2017).
- CEDEM** “Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires. Evolución reciente y potencialidades”, Cuaderno 4, GCBA, Secretaría de Desarrollo Económico (2003).
- CERLALC** “Análisis de la situación actual de las librerías”, extraído desde http://www.cerlalc.org/files/tabinterno/daa59f_12_PCL-3_P2.1_Librer%C3%ADas.pdf (2012).
- DGEyC** “Ejes comerciales de la Ciudad de Buenos Aires”, extraído desde <http://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=24348> (2015).
- Foro Nacional de Competitividad de Industrias de Base Cultural** “Diagnóstico FODA del subsector libro”, Secretaría de Industria, Comercio y PyME, Ministerio de Economía de la Nación, Junio, mimeo (2004).
- Indij**, Guido. *El libro de los libros. Guía de librerías de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Asunto Impreso (2009).
- OIC** “Anuario de industrias culturales 2005”, GCBA, Ministerio de Producción, extraído desde <http://www.buenosaires.gob.ar/oic/anuarios> (2005).
- OIC** “Informe 2013. Mercado Editorial de Argentina y Ciudad de Buenos Aires 2005”, extraído desde <http://www.buenosaires.gob.ar/economia-creativa/informes-especiales> (2013).
- Perelman, P. y Seivach, P.** “La visibilidad económica de las industrias culturales. Industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires”, *Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires*, núm. 3, GCBA (2005).

La cultura, dada su característica transversal y subjetiva, cumple un rol fundamental en los procesos de cohesión social. Por eso, la Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, organizada por la Unesco en Venecia (1970), planteó las nociones “desarrollo cultural” y “dimensión cultural del desarrollo”, que otorgan un rol destacado a la cultura en la agenda del desarrollo.

Según el Informe Final de la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Europa, organizada en Helsinki (1972), la agenda del desarrollo requiere de los insumos generados por sistemas permanentes de información cultural. En este marco, la estadística, entonces, tiene la tarea de apoyar la definición de escalas y posibilitar la comparabilidad de realidades heterogéneas.

La idea de desarrollo, entendida como noción multidimensional, resulta enriquecida cuando se la analiza desde la perspectiva cultural. En este sentido, el Informe “Nuestro Futuro Común” (Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, 1987) propone un abordaje desde los ejes sociedad, economía y medio ambiente. Este planteo nos invita a utilizar un abordaje de pensamiento holístico para comprender el desarrollo desde el territorio, el espacio objetivo y subjetivo donde nos desarrollamos como individuos y bajo la mirada del universo cultural.

En las políticas públicas, para apoyar metodológicamente la acción de los Estados Miembro de la Unesco en relación al cumplimiento de las recomendaciones resultantes de los informes publicados por la institución, el Instituto de Estadística de la Unesco (UIS)

desarrolló en 2009 la revisión de la primera edición del Marco de Estadísticas Culturales (MEC), publicada en 1986, que se propone ser una herramienta de organización de estadística cultural a nivel nacional e internacional.

Su revisión considera, sumado a nuevas metodologías técnicas posibles, otros aspectos conceptuales como la propuesta de medición de “un amplio espectro de expresiones culturales independientemente de su modalidad económica o social”, que amplían la capacidad de análisis del documento original, bajo una mirada adecuada a las inquietudes del campo cultural en los días actuales.

El documento destaca el principio de comparabilidad de los Sistemas de Información Cultural evidenciando en diferentes escalas las modalidades y dinámicas de circulación cultural (creación, producción, difusión y participación), las características de cada sector y dominio cultural mientras vincula dichos conceptos a discusiones como el alcance económico-social de la cultura, los regímenes de administración y financiamiento público y privados, los grados de institucionalización de la práctica cultural y el debate creativo-cultural. Además, propone el uso de clasificadores internacionales, como la Clasificación Industrial Internacional Uniforme (CIIU) de actividades económicas culturales; la Clasificación Central de Productos (CPC) para bienes y servicios culturales; la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones (CIUO) de empleos culturales; el Sistema Armonizado para la Descripción y Codificación (SA) de flujos internacionales de bienes culturales; y la Clasificación Inter-

La idea de desarrollo, entendida como noción multidimensional, resulta enriquecida cuando se la analiza desde la perspectiva cultural.

Federico Catalano

LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA (UBA).
MAGÍSTER EN ECONOMÍA URBANA
(ESCUELA DE GOBIERNO UNIVERSIDAD
TORCUATO DI TELLA). INVESTIGADOR
DEL SISTEMA DE INFORMACIÓN
CULTURAL DE LA ARGENTINA (SINCA)
DEL MINISTERIO DE CULTURA
DE LA NACIÓN.

Rafael Cruz

DOCTORANDO EN CIENCIAS SOCIALES
(FLACSO). ADMINISTRADOR PÚBLICO
(FACULDADE DE DIREITO E GESTÃO,
UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO
PAULO), POSGRADUADO EN GESTIÓN
CULTURAL (UNC). INVESTIGADOR DEL
SISTEMA DE INFORMACIÓN CULTURAL
DE LA ARGENTINA (SINCA) DEL
MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN
Y DEL ÁREA DE COMUNICACIÓN Y
CULTURA DE FLACSO ARGENTINA.

nacional de Actividades para Estadísticas de Uso del Tiempo de las Naciones Unidas (ICATUS) en participación cultural.

Ya en 2011, el UIS publica el “Measuring the diversity of cultural expressions: applying the Stirling model of diversity in culture”, teniendo como base el artículo “On the economics and analysis of diversity” (2009), que plantea: (1) revisar cuatro áreas de la literatura económica donde existe un interés por la diversidad; (2) discutir interdisciplinariamente el concepto de diversidad en el ámbito de la economía y la biología y; (3) analizar la diversidad económica utilizando los indicadores pertinentes.

El framework matemático de Stirling dialoga directamente con el informe “Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural” (Unesco, 2009). En la introducción, Irina Bokova, la entonces directora general de la Unesco, describe a la diversidad en cultura, como “una riqueza considerable, un recurso inherente al género humano, que debe percibirse y reconocerse como tal. No existe, por cierto, ninguna escala de valores entre las culturas: son todas iguales en dignidad y derecho, cualesquiera que sea el número de sus representantes o la extensión de los territorios donde florecen. Esencialmente, nuestro mundo es una sincronía de culturas cuya coexistencia y pluralidad forman la humanidad. Es sumamente urgente que esta granazón de culturas ocupe un lugar

destacado en nuestra respuesta global al paso del tiempo, esto es, al desarrollo”.

Como aplicación práctica aplicada a este concepto e interpretación de diversidad, el framework de Stirling fue utilizado en el estudio “Application of the Stirling model to assess diversity using UIS cinema data” (2010) producido por Françoise Benhamou y Stéphanie Peltier con datos recolectados entre 2005 y 2006 por el UIS, teniendo en cuenta características paralelas a lo puramente económico, como la diversidad de idioma y géneros y en la cartelera, y de igual manera los circuitos de circulación, identificando si hay realidades culturales foráneas (narrativas y lingüísticas) retratadas en las pantallas de los países que tenían registros de actividad en la base de datos.

Apoyado sobre este marco teórico, este artículo se propone relatar el avance de una investigación enmarcada en el territorio de la República Argentina, teniendo como lineamientos generales: (1) la caracterización de la cultura en ámbito local considerando los rasgos y definiciones observados en la economía y de forma concomitante aspectos subjetivos particulares de la actividad cultural; (2) la validación estadística y matemática de los modelos propuestos considerando la realidad económica y sociocultural de las ciudades argentinas; y (3) proponer modelos de uso de la interpretación del output numérico de la información (indicador) en el diseño,

implementación, seguimiento y evaluación de políticas públicas, teniendo como caso de estudio el Programa “Red de Ciudades Creativas”, llevado a cabo por el Ministerio de Cultura de la Nación desde el año 2016.

EL FRAMEWORK DE STIRLING Y LA IDEA DE ECOSISTEMA

De forma previa al desarrollo de los ejes mencionados, la investigación crea una interfaz entre el campo de la cultura y el segundo eje de trabajo que Stirling presenta en su framework: la discusión interdisciplinaria del concepto de diversidad entre los ámbitos de estudio de la economía y de la biología. El concepto de ecosistema, en este caso, busca rescatar la idea que propone las ciencias naturales de dinámica, movimiento en un ambiente de interdependencia, al mismo tiempo que delimitamos nuestro campo de análisis a un entorno. Esto nos permite interpretar la actividad cultural en un sentido más allá de las cifras económicas, ahora bajo una relación de interdependencia ecuánime y necesaria a la sustentabilidad del sistema, y de los límites jurisdiccionales de una esfera de gobierno, pasando a observar los entornos, los límites y alcances establecidos por la dinámica propia del sistema.

Etimológicamente, el término ecosistema fue acuñado en 1935 por el botánico inglés Alfred George Tansley (1871-1955), combinando las palabras griegas οἶκος (oikos: hábitat, casa) y σύστημα (systema: procedimientos, normas). Este concepto holístico e integral que combina los organismos vivos y el ambiente físico en un sistema fue utilizado por primera vez en un artículo de la revista Ecology, y plantea que los ecosistemas pueden ser de distinto tipo y abarcar diversas dimensiones, constituyéndose como categoría en un sistema físico jerárquico desde el universo al átomo, reflejando su dinámica y característica en el funcionamiento del ecosistema macro al cual pertenece.

Los antropólogos Forde y Steward consideran que entre el ecosistema natural y la actividad humana hay una dimensión

intermedia subjetiva fundamental para la conformación de un territorio, la cultura, que en este caso refiere a la transmisibilidad de prácticas y saberes sobre el manejo de recursos disponibles en determinado ambiente.

Desde el campo de los estudios culturales, Eagleton (2005) propone un rescate etimológico del término cultura (del latín colere, cultivo), concepto que indica un proceso de transformación que realizan los individuos sobre una realidad o elemento dado, como la naturaleza. Dicha idea de cultivo, según Eagleton, es el “cuidado de lo que crece naturalmente”.

Forde (1949) explica que “entre el ambiente físico y la actividad humana hay siempre un término medio, una colección de objetivos y valores, un conjunto de creencias y conocimientos: en otras palabras, un patrón cultural”. Por su parte, Steward (1955) estudió los patrones de comportamiento humano asociados al uso del medio ambiente y reemplazó la noción de “naturaleza” por la de “entorno”, término con el cual se describe la suma de las características físico-naturales de un espacio y los elementos subjetivos que lo constituyen.

Estricto al campo cultural, Boisbaudry (2014) considera que la idea de ecosistema cultural comprende las dinámicas de producción, circulación y uso de las actividades y servicios culturales como un sistema, donde las partes no están aisladas en contextos compartimentados, sino en constante interacción con las demás. Desde esta concepción, las partes no se organizan en una lógica vertical, sino horizontal: comparten un mismo territorio y se les otorga el mismo nivel de importancia en la totalidad del tejido cultural, cada parte es necesaria para la otra.

En términos de recomendaciones a políticas públicas, la Evaluación de los Ecosistemas del Milenio (MEA, en inglés), programa de las Naciones Unidas lanzado en 2001, propone una serie de procedimientos metodológicos para documentar e interpretar los elementos económicos, sociales y ecológicos constitutivos de todo tipo de ecosistemas, incluyendo los culturales.

Los antropólogos Forde y Steward consideran que entre el ecosistema natural y la actividad humana hay una dimensión intermedia subjetiva fundamental para la conformación de un territorio.

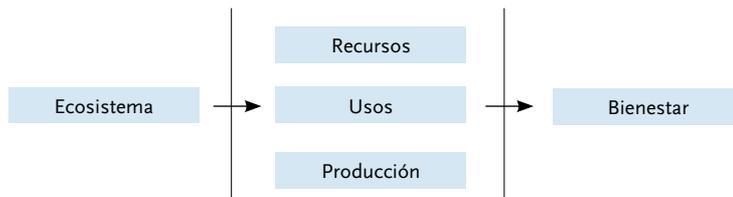
En Francia, el Centre de Recherche pour l'Etude et l'Observation des Conditions de Vie (CRÉDOC), impulsado por la propuesta del MEA, publicó en septiembre de 2009 una guía con los lineamientos de ese programa aplicados a la realidad francesa. Entre los ecosistemas estudiados, se describe el cultural como un espacio de relación con el territorio y se analizan conceptos como estilo de vida, tradiciones, patrimonio material e inmaterial, prácticas artísticas, experiencias de carácter

estético, producción y desarrollo científico y educativo, entre otras.

Este abordaje permite identificar, en cada ecosistema, recursos, usos, producción, características naturales, dinámica y resultados en términos de bienestar.

En cuanto al relevamiento de los datos básicos que apoyarán la interpretación de un territorio, el CRÉDOC propone cuantificar los ecosistemas y destacar sus objetivos y desafíos.

GRÁFICO 1
"Del buen estado de los ecosistemas al bienestar" (Adaptado)



Fuente: Centre de Recherche pour l'Etude et l'Observation des Conditions de Vie (CRÉDOC). (Francia, 2009).

TABLA 1
Cuantificación de Ecosistemas según el informe "Etude exploratoire pour une évaluation des services rendus par les écosystèmes en France" (Adaptado)

Cuantificación de Ecosistemas	
Objetivos	Cuantificar el alcance de todos los servicios producidos por ecosistemas de un territorio.
	Medir la participación de cada uno de los ecosistemas de la producción global de cada tipo de servicio.
	Medir los servicios prestados por cada tipo de ecosistema a nivel nacional.
	Resaltar los contrastes entre dinámicas de territorios de perfil similar, pero no muestran los mismos índices de actividad y/o productividad.
Desafíos	Falta de datos detallados sobre la productividad de ecosistemas reales.
	Restricciones de acceso a ciertos datos.
	Falta de representatividad de ciertas regiones del país en el relevamiento de datos, pudiendo influir en el resultado a nivel nacional.
	Actualizaciones de datos poco regulares (periodicidad irregular).
	Falta de estándares en los métodos de recopilación de datos.

Fuente: Centre de Recherche pour l'Etude et l'Observation des Conditions de Vie (CRÉDOC). (Francia, 2009).

CARACTERIZACIÓN DE LA POLÍTICA PÚBLICA ANALIZADA

En el año 2016, el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina puso en práctica una iniciativa de ámbito local para el reconocimiento de capacidades creativas en el campo del desarrollo cultural, con el diagnóstico de la situación de la oferta cultural actual y relevamiento de potencialidades, y en el ámbito económico, reconocimiento de actores estratégicos para el fortalecimiento de las capacidades productivas que tengan como campo de acción la cultura.

El programa “Red de Ciudades Creativas” sigue en desarrollo (con 54 ciudades participantes en 2018) y depende de la Secretaría de Cultura y Creatividad, ejecutada por la Dirección Nacional de Innovación Cultural en convenio con gobiernos locales. Su benchmark es el programa Creative Cities Network de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) conformada por 180 ciudades miembro de 72 países, que desarrollan en sus territorios 7 ámbitos creativos: (1) artesanía y artes populares, (2) diseño, (3) cine, (4) gastronomía, (5) literatura, (6) música y (7) artes digitales. Desde la Unesco el objetivo principal es fomentar el intercambio de prácticas y saberes sobre actividades de la economía creativa.

En Argentina la opción fue por reproducir este modelo con ciudades que por medio de una convocatoria nacional pudieron postularse presentando ante el Ministerio de Cultura de la Nación sus motivaciones y potencialidades para recibir aportes de distintas naturalezas desde el Estado Nacional para el perfeccionamiento y mejora de sus capacidades productivas en el ámbito de la cultura.

Aunque se hable de un recorte geográfico administrativo acotado, la Red de Ciudades Creativas ha incentivado una práctica de trabajo en un ámbito territorial denominado ecosistema creativo, que contempla la ciudad y aplicable a los territorios limítrofes vinculados a la ciudad participante por medio de actividades afines que desarrollan objetivos del programa en los lenguajes culturales.

El programa es organizado en convocatorias anuales abiertas a municipios o conjunto de municipios limítrofes y tiene como objetivos: (1) visibilizar los ecosistemas creativos locales; (2) promover una agenda de desarrollo de las industrias creativas; y (3) fomentar el trabajo colaborativo entre los municipios que la integren.

Por medio de capacitaciones, instancias de asesoramiento y concesión de líneas y fondos de fomento tiene como ejes de trabajo:

TABLA 2
Ejes de trabajo de la Red de Ciudades Creativas

(1) Creatividad y gobierno	La incorporación de creativos en el diseño de políticas públicas es una herramienta estratégica para el posicionamiento de las ciudades creativas, brindando nuevas perspectivas metodológicas para innovar y agregar valor en la formulación de proyectos.
(2) Desarrollo sectorial de las industrias creativas	La consolidación de las industrias creativas de cada municipio resulta un aspecto clave para el desarrollo económico local, dado que son industrias limpias, generadoras de alto valor agregado y empleo.
(3) Promoción del turismo cultural	El turismo cultural es uno de los motores del desarrollo económico local, generando ingresos, puestos de trabajo, y promoviendo la riqueza cultural de cada región del país a nivel nacional e internacional.
(4) Trabajo colaborativo	La importancia del trabajo asociativo entre las ciudades, compartiendo experiencias, buenas prácticas y asistiéndose en problemáticas comunes, resulta fundamental para consolidar políticas públicas y expandir el impacto de la economía creativa en el desarrollo local.

Fuente: Convocatoria de la Dirección Nacional de Industrias Creativas (Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, 2016).

Tiene carácter incremental, es decir, las ciudades que acceden a los recursos en una edición/año pasan a conformar la Red de Ciudades Creativas. La propuesta es que produzcan con los recursos provistos (materiales, financieros y técnicos) outputs a cada eje que se adecue a su realidad y al objetivo presentado en su postulación.

Aunque la instancia de acceso a recursos tenga la duración de un año, la evaluación de los resultados se vincula a cada objetivo específico propuesto, que pueden tener duración superior a la vigencia de la edición que ha participado la ciudad, lo que permite seguir aplicando las premisas de la investigación de forma a observar la evolución de la actividad de los ecosistemas culturales locales.

En este sentido, una vez realizado el primer eje de la investigación, la caracterización de la cultura en ámbito local teniendo en cuenta los rasgos y definiciones observados en la economía y de forma concomitante aspectos subjetivos particulares de la actividad cultural, y enmarcada en un ámbito real proporcionado por un estudio de caso, la investigación avanza a su segundo eje: la validación estadística y matemática de los modelos propuestos considerando la realidad económica y sociocultural de las ciudades argentinas.

PRODUCCIÓN DE INDICADORES PARA LA LECTURA DE LA REALIDAD CULTURAL LOCAL: RESULTADOS PRELIMINARES

Con el objetivo de producir herramientas que den cuenta del desarrollo cultural en las diversas ciudades del país, se elaboraron tres índices en cuya construcción se consideró la cultura desde una triple acepción: la que considera a todos aquellos agentes o actores que participan de la producción cultural en el

territorio (asociaciones civiles y fundaciones, colectivos de artistas, comunicación y educación, centros vecinales o barriales, etc.); la que contempla los espacios que diversas manifestaciones culturales (salas de cine, teatro, exhibición patrimonial, etc.); y la acepción que incluye las actividades culturales que tienen lugar en la ciudad (programas, festivales, consumo y participación cultural, etc.).

En síntesis, para la definición de los ecosistemas culturales se tuvieron en cuenta las diversas categorías de agentes, espacios

Para la definición de los ecosistemas culturales se tuvieron en cuenta las diversas categorías de agentes, espacios y actividades culturales que se desarrollan dentro de los límites de los ejidos urbanos.

y actividades culturales que se desarrollan dentro de los límites de los ejidos urbanos.¹

En función de estas categorías, se construyeron los índices de dotación y diversidad cultural. El primero, para determinar cuál es el nivel de provisión de espacios culturales de las ciudades con relación a su densidad poblacional. El segundo, para determinar cuán variados y

balanceados son los ecosistemas culturales urbanos, considerando tanto la categoría anterior como los principales agentes de la cultura local.²

El trabajo práctico con indicadores se ha dividido en tres momentos: un análisis en ámbito regional, ámbito departamental y luego una aplicación de los indicadores de dotación, variedad y balance en nivel municipal, para los ecosistemas culturales de Córdoba, Salta, Neuquén-Cipolletti.

Sobre el análisis regional, en términos de dotación, puede afirmarse que las regiones de Patagonia y NOA concentran un alto nivel de equipamiento. Ahora bien, si cruzamos esta información con los niveles de variedad y balance, el escenario se vuelve relativo, ya que si bien el nivel de dotación es considerable, en estas regiones se explica más por la densidad poblacional que por la calidad de la infraestructura cultural. En este sentido, es esperable que la contribución marginal

¹ Que puede exceder el límite político-administrativo. En el Programa, un ejemplo fue el análisis del ecosistema cultural de Neuquén - Cipolletti, considerando Neuquén Capital (Provincia de Neuquén) y Cipolletti (Provincia de Río Negro).

² Para esta instancia del análisis solo se tuvieron en cuenta los espacios y los agentes culturales que provee el Mapa Cultural del Sistema de Información Cultural de Argentina (SINCA). La información relativa al nivel de actividad aún se encuentra en proceso de construcción y categorización.

TABLA 3
Propuesta de indicadores de análisis de dinámicas culturales en entornos urbanos según el modelo de Stirling

Índice	Objetivo	Interpretación	Abordaje	Pregunta Problema
Dotación	Estimar el nivel de provisión de espacios culturales en una ciudad.	El índice arroja resultados menores, iguales o mayores a uno. Esto significa que la dotación de espacios puede estar por encima o por debajo de la proporción poblacional.	SInCA (2016)	¿Qué parámetro se puede emplear para dimensionar el nivel de dotación de equipamiento cultural en una ciudad?
Variedad	Determinar las categorías culturales representadas en cada ecosistema.	El índice varía de cero a uno, siendo este último el escenario de mayor variación.	Numerical Richness (Magurran, 1988)	¿Cuántas categorías de equipamiento cultural se encuentran representadas en el ecosistema cultural con al menos un caso?
Balance	Estimar el nivel de equilibrio de un ecosistema con relación a la composición de sus categorías culturales.	El índice varía de cero a uno, siendo este último el escenario de mayor equilibrio.	Shannon Evenness (Pielou, 1969)	¿Cuán equilibrada es la composición de las distintas categorías de infraestructura cultural en la ciudad?
Disparidad	Calcular el nivel de similitud entre los distintos tipos de agentes, espacios y actividades dentro de un ecosistema cultural.	El índice no tiene límite superior. A mayores niveles, mayor disparidad.	Simpson (1949)	¿Qué funciones cumplen los distintos componentes de un ecosistema cultural?
Diversidad	Identificar el nivel de diversidad cultural para un ecosistema local.	El índice no tiene límite superior. A mayores niveles, mayor diversidad.	Stirling (2009)	¿Cuán diverso es un ecosistema cultural en términos de agentes, espacios y actividades?

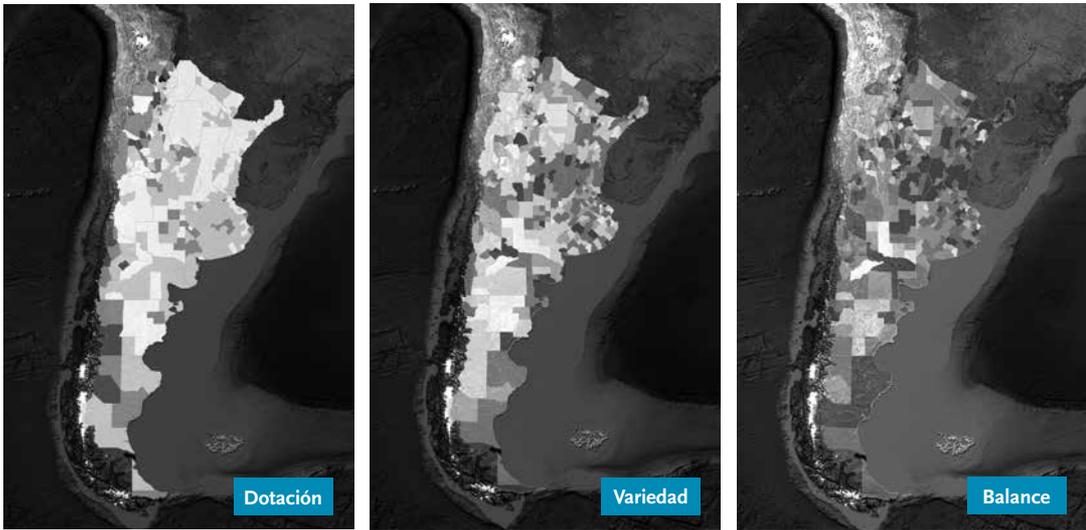
Fuente: Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), con referencias de Stirling (2009).

de un espacio cultural adicional sea mayor cuando la concentración de población es baja (como sucede en el caso de Patagonia). Por su parte, el índice de variedad muestra que la región con mayor nivel de variedad

equilibrio es el Centro. Es decir que si bien con relación a la población residente, la región Centro no posee altos niveles de dotación, la infraestructura cultural reconoce una mayor categoría de espacios.

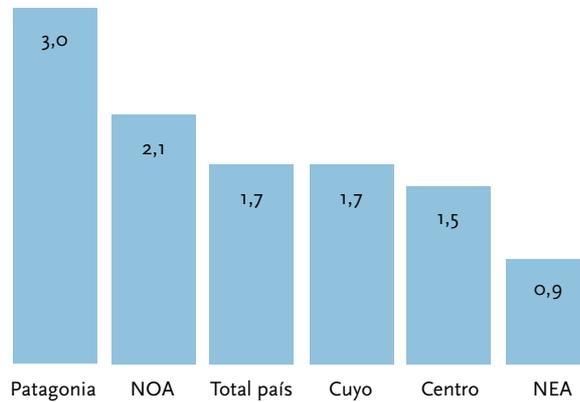
IMAGEN 1
Índices de dotación, variedad y balance por departamento. Argentina 2016

	Índice de Dotación	Índice de Variedad	Índice de Balance
	0,00 - 1,11	0,00 - 0,22	0,00 - 0,15
	1,11 - 2,20	0,22 - 0,44	0,15 - 0,38
	2,20 - 4,50	0,44 - 0,56	0,38 - 0,52
	4,50 - 9,37	0,56 - 0,78	0,52 - 0,64
	9,37 - 23,00	0,78 - 1,00	0,64 - 0,84



Fuente: Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA).

GRÁFICO 2
Índice de dotación de equipamientos culturales. Promedios regionales. Argentina 2016



Fuente: Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA)

GRÁFICO 3
Índice de variedad de equipamientos culturales. Promedios regionales. Argentina 2016



Fuente: Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA)

GRÁFICO 4
Índice de balance de equipamientos culturales. Promedios regionales. Argentina 2016.



Fuente: Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA).

A nivel local, puede apreciarse que las áreas con mejor nivel de dotación, variedad y balance se ubican en áreas centrales. Asimismo, tam-

bién se observa que la escala urbana de una ciudad tiene una gran incidencia en el nivel y tipo de provisión de infraestructura cultural.

IMAGEN 2
Índices de dotación, variedad y balance por aglomerado urbano. Córdoba 2016

	Índice de Dotación	Índice de Variedad	Índice de Balance
	0,17 - 0,26	0,22 - 0,22	0,26 - 0,26
	0,26 - 0,45	0,22 - 0,44	0,26 - 0,47
	0,45 - 0,83	0,44 - 0,67	0,47 - 0,57
	0,83 - 4,55	0,67 - 0,89	0,57 - 0,66



Fuente: Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) para la Red de Ciudades Creativas 2016.

IMAGEN 3
Índices de dotación, variedad y balance por aglomerado urbano. Salta 2016

	Índice de Dotación	Índice de Variedad	Índice de Balance
	0,00 - 0,58	0,00 - 0,18	0,00 - 0,14
	0,58 - 1,16	0,18 - 0,36	0,14 - 0,29
	1,16 - 1,74	0,36 - 0,53	0,29 - 0,43
	1,74 - 2,33	0,53 - 0,71	0,43 - 0,58
	2,33 - 2,91	0,71 - 0,89	0,58 - 0,72



Fuente: Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) para la Red de Ciudades Creativas 2016.

IMAGEN 4
Índices de dotación, variedad y balance por aglomerado urbano. Neuquén-Cipolletti 2016

	Índice de Dotación	Índice de Variedad	Índice de Balance
	0,00 - 0,57	0,00 - 0,00	0,00 - 0,00
	0,57 - 1,95	0,00 - 0,11	0,00 - 0,26
	1,95 - 4,27	0,11 - 0,33	0,26 - 0,43
	4,27 - 10,17	0,33 - 0,78	0,43 - 0,59



Fuente: Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) para la Red de Ciudades Creativas 2016.

SISTEMAS DE INFORMACIÓN E INDICADORES CULTURALES COMO ELEMENTOS DE LA CAPACIDAD ESTATAL

Tras la práctica presentada, la investigación busca cumplir su tercer eje, proponer modelos de uso de la interpretación del output numérico de la información (indicador) en el diseño, implementación, seguimiento y evaluación de políticas públicas.

Teniendo como punto de partida la idea de capacidad estatal, desde la definición propuesta por Bertranou (2015) la entendemos como “la aptitud de los entes estatales para alcanzar los fines que le han sido asignados interna o externamente”, caracterizada por el conjunto de elementos como: el vínculo actor estatal/otros actores; la legitimidad del actor estatal; los arreglos institucionales y la estructura burocrática; autorizaciones legales; actores/personas; cultura organizacional; medios financieros; estructura y procesos organizacionales, y modelo de toma de decisiones; modelo productivo; estructuras de coordinación; sistemas de información y gestión; infraestructura y equipamiento; y el capital de acción interorganizacional.

En las distintas etapas de las políticas públicas, los sistemas de información y gestión permiten que la toma de decisión sea apoyada en un retrato del panorama actual del campo de acción de la política, y en este sentido esta investigación se propuso brindar a la política analizada un estado de situación previo a su implementación y a la medida de la actualización de las bases de datos, un recorte situacional para el seguimiento y luego para su evaluación. Para lograr esta dinámica, el escenario previo consideró la participación de la cultura en la productividad nacional, en un primer momento eviden-

ciando una lectura económica de la misma y más tarde un análisis regional y municipal (ecosistema local).

Dado que este trabajo se enmarca en la caracterización de la cultura en entornos urbanos, buscaremos completar el desarrollo del índice de Stirling a través de la aplicación de un índice de disparidad. Este brindaría información cualitativa respecto del tipo de oferta cultural existente en las distintas ciudades argentinas.

En una segunda instancia, intentaremos complementar las medidas que hacen a la distribución territorial de la infraestructura cultural (entendida como el conjunto de agentes, espacios y eventos que soportan las distintas manifestaciones culturales)

En las distintas etapas de las políticas públicas, los sistemas de información y gestión permiten que la toma de decisión sea apoyada en un retrato del panorama actual del campo de acción de la política

con indicadores que brinden información económica y sociodemográfica de los entornos urbanos. Para eso, pretendemos completar dos medidas ya en desarrollo: un índice de accesibilidad cultural elaborado a partir de la oferta cultural urbana, el nivel socioeconómico de la población y características físicas de la ciudad como el transporte.

Esto para describir los niveles de acceso de la población a la oferta cultural considerando las variables mencionadas.

Por último, publicaremos los resultados del índice de ocupación cultural que elaboramos a través del Marco Estadístico de Unesco y su aplicación mediante la Encuesta Permanente de Hogares para estimar la cantidad de empleados en industrias culturales y creativas en los 32 aglomerados urbanos de nuestro país.

Con este conjunto de medidas tratamos de brindar una mirada integral y complementaria de los distintos fenómenos que caracterizan la cultura, tanto desde un punto de vista económico como social y territorial. ●

Bibliografía

- Bertranou**, J. (2015), “Capacidad estatal: Revisión del concepto y algunos ejes de análisis y debate”, *Revista Estado y Políticas Públicas*, núm. 4, pp. 37-59.
- Boisbaudry**, G., Conferencia “Pour un nouvel éco-système de la culture”, 12/10/2014, Atelier du Conservatoire à Bordeaux, Bordeaux, Nouvelle-Aquitaine.
- Centre de Recherche pour l'Etude et l'Observation des Conditions de Vie** (2009), *Étude exploratoire pour une évaluation des services rendus par les écosystèmes en France*, París, CRÉDOC.
- Eagleton**, T. (2001), *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Forde**, C. (1949), *Habitat, economy and society*, Londres, Methuen and Company.
- Magurran** A. E., (1988), “Diversity indices and species abundance models”, en *Ecological diversity and its measurement*, Londres, Croom Helm.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura** (1970), *Informe Final de la Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales*, París, Unesco.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura** (1972), *Informe Final de la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Europa*, París, Unesco.
- (2009), *Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural*, Informe Mundial de la UNESCO, París, Unesco.
- (2009), *Marco de Estadísticas Culturales de la Unesco*, Montreal, Unesco.
- (2011), *Measuring the Diversity of Cultural Expressions: Applying the Stirling Model of Diversity in Culture*, Technical Paper núm. 6, Montreal, Unesco.
- , Benhamou, F., Peltier, S., (2010), *Application of the Stirling Model to assess diversity using UIS cinema data*, Montreal, Unesco.
- Pielou**, E. (1969), *An introduction to mathematical ecology*, Nueva York, Wiley.
- Simpson**, E. (1949), “Measurement of diversity”, *Nature*, 163, 688. doi:10.1038/163688ao.
- Stirling**, A. (2009), *On the economics and analysis of diversity*, Sussex, SPRU.
- Tansley**, A. (1935), “The use and abuse of vegetational concepts and terms”, *Ecology* 16, 284. doi: 10.2307/1930070.



Organiza: Municipalidad de Córdoba, Francisco Marchiaro, *secretario de Cultura* / Universidad Nacional de Córdoba, Pedro Sorrentino, *subsecretario de Cultura* / Dirección general del encuentro: Adolfo Sequeira / Coordinación y producción general: Karina Frías

Tercer Encuentro de Gestión Cultural

Contenidos, Competencias e Incumbencias

Córdoba, octubre de 2016

Relatorio

Hacia la construcción de una agenda de gestión de políticas culturales

Disertaciones

Breviario

Relatorías. Cartografía de experiencias e iniciativas

La conjura de los anticuados

Francisco Marchiaro

Dice John Cheever que no se puede escribir sin un lector; “es precisamente como un beso, no puedes hacerlo solo” y es justamente el gran problema de este texto. Creo, sin temor a equivocarme por mucho, que cada vez menos personas –por no decir casi nadie– lee los prólogos o palabras de bienvenida como estas.

A decir verdad, es tragicómico que el espacio destinado a las primeras ideas, las de bienvenida para una actividad tengan cierto parentesco con un réquiem. Sin embargo, a nadie le es ajeno que la inmediatez, la brevedad, y una cultura del picoteo intelectual han reducido los interesados en prólogos y, de manera menos exagerada, han afectado las reuniones con fines reflexivos en general.

En algún sentido, y detrás de una celebrable intención de innovación permanente, los encuentros de densidad intelectual se devalúan y el mote de “denso” hoy es un latiguillo frecuente y una acusación terrible, así como el de anticuado. Algo “atrás” porque mira el pasado. Por consiguiente, propongo que nos animemos a cuestionarlo. Propongo, proponemos en rigor de verdad, con este espacio, resignificar el pasado y transformarlo, además de un recuerdo, en un trampolín para lanzarse al futuro.

Tal vez por rebeldía, por *anticuados*, o sencillamente por amor a las causas perdidas, desde la asunción del intendente Ramón Mestre en 2011, la Municipalidad de Córdoba ha ampliado la profundidad de los debates en torno a lo cultural, su teoría y ese mundo llamado gestión cultural con sus satélites denominados política y administración de la cultura, impulsando hace tres ediciones los encuentros de gestión cultural.

Esta nueva edición nos encuentra con una talla mayor, más actores involucrados, más referentes del sector público, más militantes de lo creativo de más lugares del interior, un fuerte compromiso de Universidad Nacional de Córdoba, y si, asumámoslo: el deseo de ponernos densos.

Vaya, además de estas palabras posiblemente preocupantes, la gratitud de quien suscribe a los primeros impulsores de los encuentros, Claudio Massetti y Nino Ramella, la monumentalmente insistente y militante actitud de una figura clave en estos espacios como Karina Frías, así como el mérito de las siempre dispuestas a esmerarse Vivian, Lili y Patricia.

Por último, también gracias a nuestro conductor designado, Adolfo Sequeira, cuyas maniobras nos han traído, hasta este ámbito de reflexión, sanos y salvos. ●

Un espacio de reflexión y promoción

Pedro Sorrentino

La posibilidad de que por primera vez la Universidad Nacional de Córdoba participe en la organización de la tercera edición del Encuentro de Gestión Cultural junto con la Municipalidad de la Ciudad de Córdoba y la Red de Gestión Cultural Pública, ha sido recogida con enorme entusiasmo y compromiso por profesores, estudiantes, egresados y no docentes de muy diversas facultades y disciplinas. Todos ellos han visto la posibilidad de intercambiar experiencias, conocimiento y vinculación con miembros de la comunidad que actúan en el vasto y difícilmente mensurable campo de la gestión cotidiana de proyectos artísticos y culturales.

Para nuestra casa de estudios, también heterogénea desde cualquiera de los muy diversos planos que elijamos mirarla, significa la posibilidad de continuar tendiendo puentes desde el amable portal de la cultura para ayudar, colaborar y potenciar proyectos con quienes llevan adelante emprendimientos de gestión cultural que se desarrollan en diversos espacios de la comunidad.

De la misma manera, la Universidad asimila experiencias e intercambios que contribuyen a incrementar aquello que resulta más propio de una institución educativa como lo es la producción y transmisión de conocimiento sobre la materia, así como también para la promoción de proyectos artísticos y culturales a desarrollar desde su plataforma institucional. ●

Entramado de voluntades

Karina Frías

En el año 2014, la Municipalidad y Córdoba y quien suscribe coincidimos en una intención de abordar el problema de lo cultural en el territorio inmediato. Ciertamente se trataba de un campo que crecía en interés luego que el derecho humano de acceso a la cultura superara en demandas a los gobiernos nacionales y provinciales, y se incorporara a las demandas que los vecinos planteaban en municipios y comunas. Así las cosas, decidimos trazar los primeros pasos hacia la conformación de una red intermunicipios para trabajar e intercambiar experiencias en el ámbito de la Gestión Cultural Pública.

El trabajo en red y particularmente de una red que nuclea instituciones del Estado, es un desafío que nos exige reflexión permanente. La decisión de políticas culturales indiscutiblemente son pensadas dentro de una ideología no necesariamente coincidente entre los pares que representan las áreas de cultura de los Estados municipales, comunales, etc. pero es en ese contexto cuando aparece la Red como un entramado de voluntades aunadas en pos de la mejora de la calidad de vida del ciudadano y la defensa de los derechos más elementales que incluyen el derecho y deber a la cultura.

Como coordinadora de la Red y habiendo acompañado por tres años a este espacio de trabajo que forman los Encuentros de Gestión Cultural, quiero agradecer a las más de cien localidades adheridas, que dejando de lado egoísmos partidarios, han decidido con firme vocación trabajar en lo que nos es común, de manera solidaria, aportando y construyendo la realidad que queremos.

Celebro este encuentro. Acá todos estamos porque tenemos pasión por el hacer cultural. Gracias a todos los que lo hacen posible. ●

Hacia un nuevo paradigma en Gestión Cultural

Adolfo Sequeira

La era del vacío, el reinado del simulacro, el avance de la insignificancia y las pretenciosas sugerencias del *pensamiento iberoamericano* aparecen en el horizonte, en conflictiva reunión, a la hora de intentar una hermenéutica que permita otorgarle un sentido al flamante escenario mundial.

Lo cierto es que cada una de estas lecturas manifiesta, a poco de andar, sus debilidades y límites, imponiendo la necesidad de continuas revisiones y nuevas búsquedas.

Cabe sí señalar, en este complejo panorama, las mutaciones registradas en los paradigmas orientadores del tema que nos ocupa, la gestión cultural. La primera tiene que ver con el desplazamiento de la animación sociocultural, como elemento de clara orientación política, que pretendiera que todo hacer cultural, al menos el impulsado desde las políticas del Estado, tuviera una definida orientación de promoción social. En su reemplazo, y al calor de la caída de la utopía socialista, emerge la gestión cultural como una reivindicación de la cultura como un hacer independiente, tesis promovida por los *cultural studies*.

El nacimiento del nuevo siglo, con la necesidad de lo que se llamó una rehistorización de la política y un retorno a las apetencias de una mayor cohesión y promoción social motivó que la cultura, ahora sí y paradójicamente, fuera entendida como la pretendían los fundadores de los estudios culturales: la política por otros medios. Este paradigma subsistió mientras los nuevos entusiasmos por las construcciones sociales reivindicativas, sobre todo en América Latina, mantenían una presencia fuerte en el ánimo público.

El desgaste de las propuestas políticas que dieron tono a la época arrastró a los modos de entender los fenómenos culturales y su administración, generando un vacío que por estos días se hace sentir con fuerza.

La situación, entonces, en nuestra región y en lo referido a la gestión cultural, resulta difícil de encuadrar y menos aún de ponderar desde claves de lectura europeas –más allá de los notorios beneficios que implicó su presentación y desarrollo– y constituye el nuevo gran desafío para operar en nuestra compleja realidad americana.

Ante semejante reto, tanto a la teoría como a la práctica de la gestión cultural, y en busca de los modos de enfrentarlo con alguna posibilidad de éxito, es recomendable considerar el marco en que se presenta.

El proceso de globalización asienta, como realidad en curso, la voluntad de occidente por concretar, junto a la definitiva universalización de sus modos y estilos productivos, la instalación de su corpus axiológico, a la vez que se puede observar el resultado incierto de violentas pujas por su asimilación o rechazo en el espacio planetario que llamamos oriente.

Esa inestable y peligrosa situación expresa una decidida interpelación al modo cultural vigente, a la vez que dificulta vislumbrar –aunque sea tenuemente– un ideario que pueda fungir como faro ético de consenso suficiente. De allí que entendemos conveniente enfocar como el eje de la problemática cultural –hoy– la construcción de sentido.

Para quienes transitamos en estos días los desabastecidos senderos de la gestión cultural, el acceso a nuevas herramientas conceptuales posibilitará una mayor capacidad de abordaje a los fenómenos de reciente aparición, así como un aliento decidido a las innovaciones en la generación de políticas para el campo cultural.

Para un enfoque productivo de estas cuestiones entendemos de utilidad volver a poner en el horizonte del despliegue conceptual las normas orientadoras de la Unesco en su famoso encuentro de México en 1982: “la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre

Para quienes transitamos en estos días los desabastecidos senderos de la gestión cultural, el acceso a nuevas herramientas conceptuales posibilitará una mayor capacidad de abordaje a los fenómenos de reciente aparición.

se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden”.

Al tratamiento conjunto y creativo de las cuestiones aquí someramente expuestas apunta este Tercer Encuentro de Gestión Cultural. ●

Karina Frías

LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL CON ESPECIALIZACIÓN EN AUDIOVISUALES (UNC). REALIZÓ EL POSGRADO DE PROBLEMÁTICA MULTIMEDIA CON ESPECIALIDAD EDUCATIVA (UNC). ES MÁSTER EN DOCUMENTALES CREATIVOS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA). DIRIGE LA PRODUCTORA *UNA CHICA*. ES COORDINADORA DE LA RED DE GESTIÓN CULTURAL PÚBLICA DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA Y COORDINADORA DEL ÁREA DE FORMACIÓN DE 22OCC DE LA PLAZA DE LA MÚSICA.

Adolfo Sequeira

EGRESADO DE LA ESCUELA DE ARTES (UNC). FUE DIRECTOR EN LA AGENCIA CÓRDOBA CULTURA (1999-2007) Y EN ESE LAPSO ESTUVO AL FRENTE DE LA BIBLIOTECA CÓRDOBA Y DEL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES E. CARAFFA. HA SIDO ASESOR DE LA OEI Y SE DESEMPEÑA COMO CONSULTOR FREE LANCE Y DIRECTOR DE LA PUBLICACIÓN ONLINE CAOS/COSMOS, CONVERSACIONES SOBRE ARTE.

Organización y características

El Tercer Encuentro de Gestión Cultural —organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, la Universidad Nacional de Córdoba y el acompañamiento de la Red de Gestión Cultural Pública— estuvo destinado a brindar un espacio para la reunión de gestores e implementadores de políticas culturales tanto del ámbito privado como estatal, propuesto a modo de estrado para la discusión de proyectos y experiencias que permitan la construcción de una agenda sobre las cuestiones que hacen a dicha temática.

Contó con la participación de teóricos de nuestro país y del exterior que expusieron sobre los ejes temáticos que estructuran la convocatoria.

NUEVOS MODOS Y ESTILOS PRODUCTIVOS EN EL ÁMBITO CULTURAL

- Ecosistemas de los productos culturales
- Redes audiovisuales de validación, producción y consumo
- La industria del software y el ejercicio cultural
- Dinámica del trabajo y el empleo en emprendimientos creativos

CULTURA EN PLATAFORMAS TERRITORIALES

- Tensiones derivadas del ejercicio plural en propuestas comunitarias
- La búsqueda de hegemonía en las construcciones sociales
- Los mandatos institucionales
- La cultura como asistente funcional
- Salud, educación, justicia y seguridad
- Demás políticas de Estado

CULTURA DIGITAL

- Participación y entramados rizomáticos
- Tecnoutopías: aceptación y rechazo
- Obsolescencia y vigencia de los canales tradicionales
- Los nuevos actores: *Youtubers*, *booktubers*, *bookstagramers*, etc.

POLÍTICAS DE COOPERACIÓN

- Economía global y deslocalización de los servicios
- Diplomacias paralelas y alternativas
- Redes de producción con actividad permanente y/o provisional
- Institucionalidad y acción cooperativa
- Oferta de asistencia del Estado y las empresas

INSTANCIAS DE FORMACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL

- Su especificidad epistemológica
- Ofertas institucionales
- Profesionalización de los operadores
- Pedagogía y didácticos en proceso

Jornadas Preparatorias

A fin de coleccionar inquietudes y expectativas de quienes operan en el espacio de la gestión cultural, tanto público como privado, convocamos oportunamente a Jornadas Preparatorias. En las mismas, cada participante señaló los puntos que a su entender y según su experiencia podrían conformar una agenda de temas de tratamiento prioritario. A modo de síntesis de dichos encuentros, a continuación se detallan los puntos relevantes registrados.

JORNADA PREPARATORIA I. NUEVOS MODOS Y ESTILOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL

Coordinadores: Cecilia Salguero, Agustina Monserrat

Participantes: Ricardo Bertone, Juan Maldonado, Evelin Melano, Federico Guevara Olguín, Andrea Cerutti, Romina Fernandez, Joaquín Torres, Ramiro Arellano, Cristian Canziani, Juan Sequeira, Laura Marcela Garay, Víctor Mochofsky, Javier Folco, Mariano García, Paolo Suárez, Coti Cubos, Agustina Monserrat.

El calificativo de industrias culturales (para referirse a la producción de bienes culturales) resulta inadecuado según el actual desenvolvimiento de las tecnologías aplicadas a dicha producción, emergiendo como más adecuado el de industrias creativas o basadas en el conocimiento. Mientras se ajusta la terminología, resulte conveniente hablar de nuevos modos y estilos productivos en materias culturales.

Un acuerdo significativo entre los presentes refiere a la necesidad de mensurar el extraordinario proceso de concentración que afecta a la producción cultural, cada vez más globalizada, que propone una escala de producción alejada de las posibilidades de las empresas nacionales o de pequeño formato, que según los criterios tradicionales exhiben una merma sustancial de competitividad en los mercados abiertos. Conjuntamente se aprecia una sostenida aceleración en el proceso de pérdida de vigencia de los productos en los sistemas de distribución, tornando casi insuperable la dificultad en el acceso de los mismos.

El desarrollo de software es en sí un producto cultural, y resultaría beneficioso vincularlo más estrechamente a los productos tradicionalmente reconocidos como tales.

La producción que se asume independiente es la que reniega del condicionamiento estatal/empresarial antes que de los aportes efectuados a su financiación.

La coparticipación del Estado en la producción cultural requiere abordajes conceptuales renovados, al igual que las políticas de asistencia en los casos de la responsabilidad social empresaria.

El patrocinio empresarial a los proyectos culturales no es tema suficientemente explorado, y exhibe notorios déficits en el plano conceptual.

Resulta positivo ahondar en las posibilidades de financiamiento que aportan las prácticas de *crowdfunding* y/o economías colaborativas.

Un correcto tratamiento de la cuestión ética en la producción cultural coparticipada requiere tanto del respeto a la libertad del artista por parte del financiador como del reconocimiento y observancia del compromiso por parte del artista.

Un acuerdo significativo entre los presentes refiere a la necesidad de mensurar el extraordinario proceso de concentración que afecta a la producción cultural.

Para garantizar una relación adecuada y equitativa en estos casos es conveniente ajustar los modos de evaluación de propuestas y los criterios de selección de proyectos.

El trabajo en redes para la producción cultural facilita la toma de beneficios de la perspectiva relacional.

Las técnicas de acopio y ordenamiento de datos, así como el relevamiento de tendencias de consumos culturales, proporcionan pautas para un ejercicio cultural más pertinente a los objetivos propuestos.

La producción artística debiera ser preservada de la influencia que dicho conocimiento pueda sostener sobre la obra.

JORNADA PREPARATORIA II. CULTURA EN PLATAFORMAS TERRITORIALES

Coordinadores: Diego Pignini, María José Rojo, Lucrecia González

Participantes: Hugo Vázquez, Estela María Escobar, Lucía Passini, Fernando Conti, María José Ferreira, Adrián Juhel, Darío Peralta, Franco Morán, Adriana Cornacchione, Laura Soria, Gonzalo Montiel, Adriana Gleser, Guillermo Zurita, Oscar Santini, Federico Figueroa, Vanina Seguí, Zulma Cepeda, Carla Ricciuto.

Abordar el tema de la cultura comunitaria nos lleva a considerar una vez más las particularidades que adquieren en cada situación las diadas arte/cultura, alta cultura/cultura popular, consumidores/productores de cultura, centro/periferia.

Asimismo, un intento que resulte productivo de abordaje a lo que entendemos como cultura comunitaria requiere precisar las características de este modo de tramitar los ejercicios culturales en el seno de un territorio determinado. En ese marco puede nominarse como cultura comunitaria a la ejercitada por un determinado conjunto social que desarrolla una práctica autónoma, aunque no independiente, de las demás instancias que operan en el espacio compartido.

En demasiados casos se asimila cultura comunitaria a la prestación de un servicio mediado por experiencias artísticas o culturales, buscando que esta funcione como un asistente a políticas de promoción social. De allí que “sacar a los jóvenes de la calle” en aras de evitar ciertos peligros generados por la falta de contención, se transforma en una consigna que niega que todos los espacios pueden ser ámbitos de creatividad y enriquecimiento simbólico.

Desconocer el impacto de operadores que actúan el territorio al margen de las construcciones comunitarias puede significar un escollo difícil de superar a la hora de identificar las necesidades y expectativas del conjunto para un mejor accionar.

El Estado resulta, por acción u omisión, un agente determinante en el desarrollo de la cultura que se ejercita en plataformas territoriales. Los reclamos que recibe de sus operadores generalmente están referidos a la insuficiente atención que le presta, así como a la discontinuidad de la asistencia que le brinda. El aporte estatal prioritario debiera ser el reconocimiento a la legitimidad de los agentes e instituciones operantes en el territorio o en el espacio virtual en que se desenvuelven.

En respuesta a esta actitud del Estado surgen propuestas que se asumen como contrahegemónicas, las que, más allá de su legitimidad, en ocasiones invisibilizan la lucha por la hegemonía en el interior de la comunidad en cuestión.

El hecho de que lo comunitario sea reemplazado en su nominación, según los actores y las oportunidades, por *social* o *popular*, patentiza la necesidad de mayores precisiones conceptuales.

Abordar el tema de la cultura comunitaria nos lleva a considerar una vez más las particularidades que adquieren en cada situación las diadas arte/cultura, alta cultura/cultura popular, consumidores/productores de cultura, centro/periferia.

Hay quienes suponen más conveniente hablar de cultura viva, en el entendimiento que comunitario es un término que remite a una concepción desarrollista que en la actualidad resulta limitante, así como requiere reubicar conceptualmente al llamado derecho a la cultura como una potestad transversal a los diferentes segmentos sociales.

En referencia a las tareas que se visualizan como una demanda fuerte se encuentran la necesidad de superar las falsas antinomias. En el caso de la dualidad centro/periferia, puede lograrse asumiendo que el centro no es un espacio de generación de productos de mayor o menor sofisticación ni una señalización de mayor o menor identidad popular, sino una opción ética: el centro es el hombre, productor de vínculos y en permanente dinámica.

La permanente tensión entre el yo y el nosotros, entre la afirmación de la singularidad de las personas y el conjunto en el cual se desarrolla, signa ineludiblemente las relaciones culturales, y, sin pretender derogar el conflicto, debiera propugnarse un hacer conjunto que lo resuelva y recree sin decretar necesaria la expulsión del otro.

Supeditar las prácticas culturales a su capacidad para vehicular asistencias de tipo sanitario, educativo o incluso judicial, han motivado en demasiadas ocasiones que se pierda de vista que el objetivo principal de toda actividad cultural está regida por el goce, sin desconocer sus otras incumbencias.

El proyecto asumido como guía de su accionar, así como la historia en que se asienta, pueden resultar elementos de suma utilidad a la hora de reconocer a una comunidad como sujeto productor de cultura. En el mismo sentido, a los efectos de consignar los rasgos identitarios de lo comunitario, conviene confrontarlos con las cuestiones que plantea la existencia de comunidades virtuales y el grave tema de la propiedad comunitaria, temas ambos que conviene reconocer como de notable incidencia sobre las perspectivas acerca de esta problemática.

JORNADA PREPARATORIA III. CULTURA DIGITAL

Coordinadores: Juan Cruz Sánchez, Julia Barrandeguy

Participantes: Elisa Robledo, Javier Mattio, Marcos Oviedo, Máximo Tell, Teo Ciampagna, Lucía Salvay, Gabriela Barrionuevo, Débora Sofía Theaux Leutgeb, Hugo Gabriel Velazquez, Maxi Audisio, Barbara Couto, Félix Piñero, Pedro Sorrentino, Florencia Gauna, Julia Barrandeguy.

La principal demanda de los operadores de la cultura digital al Estado es que asuma a esta como un constituyente del clima de época. Pese a la nutrida presencia de operadores culturales en las redes –*youtubers*, *booktubers*, *bookstagrammers*, *snappchatters*, *periscopos*, *videogrammers*, etc.– que generan contenidos de notable incidencia en el conjunto social, apoyados las más de las veces en inquietudes personales y políticas cooperativas, el Estado exhibe un notorio desconocimiento del fenómeno.

Un ejemplo claro es que la ley de medios sancionada hace poco tiempo se muestra ya inadecuada para contener y tratar los fenómenos de la cultura digital.

Esta debilidad del Estado se manifiesta en la carencia de leyes que faciliten el acceso a los beneficios de toda política pública, apoyen financieramente, contemplen a los medios alternativos digitales en la asignación de la pauta publicitaria oficial, entre otras formas de promoción. En especial, dicha debilidad lo muestra dubitativo al punto de probarse incapaz de generar nuevos modos de establecer criterios sobre los derechos de autor.

Puede pensarse, incluso, en que representa una dificultad extra para el Estado (a los efectos de entrar en comunicación con los modos de la cultura digital) el hecho de estar aún conformado según una cultura analógica.

Esta prescindencia del Estado no detiene la expansión de la creación de contenidos a partir de formatos autónomos, conscientes de que la “independencia” es un concepto relativo, pero resulta inquietante que tal despliegue se realice en muchos casos sin amparo legal. Los problemas referidos al copyright evidenciados en YouTube y Facebook resultan demostrativos, así como la creación no estatal de institutos regulatorios de la actividad, como la Asociación Argentina de Deportes Electrónicos.

La gestión autónoma no reniega pese a ello del apoyo del Estado, ni de la aceptación de patrocinio empresarial, aunque reconoce en las formas de la economía colaborativa y las posibilidades del *crowdfunding* una fuente de financiamiento más en consonancia con sus modos operativos y fines estratégicos.

Las acciones encaminadas al establecimiento generalizado del software libre debieran ocupar un lugar central en los objetivos prioritarios de quienes apuesten por un desarrollo más democrático de la cultura digital.

Para quienes hoy se asumen como operadores de la cultura digital, la cuestión ética que envuelve a la actividad refiere tanto al uso de los instrumentos provistos a la actividad por el desarrollo tecnológico como al reconocimiento de las tendencias ideológicas que este lleva inscripto.

Asimismo, en el plano ético, la cuestión de las vinculaciones entre lo estatal, lo público, lo comunitario y lo privado constituye un tema primordial a la hora de un ejercicio libre y creativo de las redes sociales y las propuestas de la cultura digital. Si Google es el “dueño” del mundo digital, ¿cuáles son los modos y conceptos que puede adoptar una estrategia productiva para transitar esta circunstancia?

La constitución de repositorios, al modo de los existentes, por ejemplo, en la UNC o el dependiente de la Red Federal de Poesía, representa un apoyo de gran importancia para el desarrollo de las actividades de la cultura digital.

La gestión autónoma no reniega pese a ello del apoyo del Estado, ni de la aceptación de patrocinio empresarial, aunque reconoce en las formas de la economía colaborativa y las posibilidades del *crowdfunding*.

JORNADA PREPARATORIA IV. POLÍTICAS DE COOPERACIÓN

Coordinadores: Natalia Albanese, Fiorela Campos

Participantes: Ignacio Moralejo Ledo, Alejandro Miraglia, Gustavo Ceriani, Gonzalo Puig, Julee Sussini, Pablo Calzada, Melisa Cañas, Vanina Neira, Almut Schmidt, Noelia Wayar, Laura Perassi, Evelin Mellano, Gastón Montenegro, Florencia Pon.

La identificación entre cooperación y asistencialismo está perdiendo vigencia, tanto por una merma en la disponibilidad de fondos de los países anteriormente aportantes como por una evolución de quienes la demandaban, hoy más volcados hacia estrategias horizontales y de doble vía.

Algunos actores de lo que se enmarca en cooperación internacional promueven reconocer la importancia tanto de los aportes como de la asistencia para la generación de extensiones operativas y conformación de redes proyectuales, multiplicando así las oportunidades de políticas cooperativas.

Existe una clara necesidad de ajustar/revisar/modificar la legislación referida al tema específico de los emprendedores independientes. Reconocer la especificidad de su tarea y las características especiales de su ámbito de acción constituye el primer requisito para agilizar y optimizar las relaciones con

el Estado. Asimismo, una tarea conjunta para el mejoramiento en el estatus jurídico para ser receptores de cooperación resultaría de gran utilidad.

Algún tipo de presencia en todas la dependencia del Estado de agentes conocedores del tema agilizaría la asistencia. Así, dependencias no estrictamente vinculadas a lo cultural, como la AFIP o Inspección de Personas Jurídicas, optimizarían el servicio que deben prestar a las demandas de emprendedores culturales.

Asimismo puede ser interesante pensar que, en el plano de la educación estatal, resultaría igualmente beneficioso que –paralelamente a la oferta específica– todas las carreras incorporaran a su currícula un capítulo destinado a la formación de los operadores culturales.

Los déficits del Estado: dificultad para el gerenciamiento de los espacios propios, poca claridad en la legislación e insuficiencia de la misma, evidenciada –por ejemplo– en la indeterminación municipal sobre las características de los espacios de producción artística independiente y los espacios de entretenimientos. Lo mismo en lo referente a las características de aquellas actividades que no presenten la categoría de eventos. También resultaría un mecanismo movilizador que el Estado asista a los emprendimientos más allá de la capacidad de estos para visibilizarse.

Puede pensarse que existe como rémora de un cierto *modo latino*, que desconfía de la participación empresarial en la cooperación. Experiencias fallidas o extremadamente dificultosas relacionadas al esponsorio y al mecenazgo dificultan una nueva visión sobre las posibilidades del patrocinio empresarial.

Sería de utilidad avanzar en una aproximación al concepto de Estado articulador entre las ONG y las empresas, evitando tanto las privaciones de un Estado ausente como los riesgos de incurrir en una privatización de la cultura.

Considerar al Estado como un sujeto único, pétreo y sin matices dificulta una relación fructífera con los productores independientes. La multiplicidad de estrategias, producto de una tarea de reconocimiento de las diversas estructuras y modos de accionar de los Estados, potencia las posibilidades de un acercamiento y hacer conjunto. En el plano cultural existen suficientes ejemplos de avances registrados más allá de ocasionales políticas de Estado o de tendencias ideológicas de un determinado gobierno.

Entre los instrumentos aún poco desarrollados para un mejor despliegue de los proyectos independientes se puede señalar a un sistema de información que provea los datos adecuados y suficientes sobre posibilidades de actividades cooperativas, para el establecimiento de nuevas sociedades o emprendimientos colaborativos, o sobre las ofertas de cooperación y estímulo que provengan tanto del Estado como del mundo empresarial, así como proyectos expuestos con demanda de *crowdfunding*.

Al mismo tiempo, el entendimiento sobre la necesidad de promover, por diversos caminos, la formación tanto conceptual como técnica de los gestores culturales, se presenta como necesidad o conveniencia la eventual conformación de un espacio común que permita la vinculación de dichos operadores y reconocimiento de la problemática común, apuntando al fortalecimiento del sector.

Colegiación, profesionalización, sindicalización, asociación o agremiación –con lo ríspido que tiene el tema y lo provocador de cada uno de estos vocablos– constituyen meros puntos de partida, junto a un variado –y aún innominado– conjunto de alternativas para una discusión que necesariamente ha de ser extendida en el tiempo dado su carácter ciertamente innovador. Una mayor densidad en los fundamentos epistemológicos sobre la cuestión gestión cultural constituiría un prerrequisito para atender tareas como las propuestas. ●

Considerar al Estado como un sujeto único, pétreo y sin matices dificulta una relación fructífera con los productores independientes.

Disertaciones

Uno de los objetivos prioritarios de este Encuentro fue el de favorecer el desarrollo conceptual y la producción teórica en lo referente a las prácticas de gestión cultural. Para eso se convocó a filósofos, sociólogos, antropólogos y especialistas en problemáticas de las culturas, la mayoría con experiencia docente y consistente producción bibliográfica.

En la selección de los expositores hemos valorado la diversidad de enfoques y posturas ideológicas, convencidos de que poner en debate miradas plurales garantiza una respetuosa puesta en cuestión de las propuestas y un diálogo enriquecedor.

PANEL SOBRE UN MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA. DESAFÍOS TEÓRICOS DE LA GESTIÓN CULTURAL HOY

Coordinador: Adolfo Sequeira

Disertantes: Enrique Del Percio, Rubens Bayardo, Daniel González

La gestión cultural como agente de descolonización del saber

Enrique Del Percio

Doctor en filosofía jurídica, especialista en sociología de las instituciones y abogado. Dirige el Doctorado en Filosofía de la USal (Área San Miguel), coordina el Doctorado en Política y Gestión de la Educación superior (UNTREF) y codirige el Programa Internacional de Estudios sobre Democracia, Sociedad y Nuevas Economías (UBA). Miembro fundador de la Asociación Latinoamericana de Teoría del Habitar. Profesor de Epistemología en la Maestría en Historia de la Arquitectura (FADU) y en la maestría en Integración Internacional (UNR), así como de Sociología de la Dominación (Facultad de Derecho-UBA) y de Políticas Educativas (UNTREF). Dicta habitualmente cursos de posgrado en prestigiosas universidades de América y de Europa. Investigador invitado en la Universidad de Londres y en el Instituto Internacional de Sociología Jurídica (Oñati, País Vasco). Fue rector del Instituto Pedagógico Latinoamericano, secretario general del Instituto Nacional de la Administración Pública de la Argentina, consultor de Naciones Unidas y del BID.

“Siento que hoy hay conciencia y ganas de transformación, y esto se debe porque existe el pueblo. Con respecto al área política, son necesarios políticos con ideas convocantes, que definan a la persona, para que estas sean exponentes de lo que queremos ser todos los argentinos. Ese es, probablemente, el objetivo prioritario de todo saber que aspire a avanzar en la decolonialidad”.

Algunos problemas de la formación en gestión cultural

Rubens Bayardo

Doctor en Filosofía y Letras, Área Antropología (UBA). Docente e investigador en Economía de la Cultura, Políticas Culturales y Gestión Cultural. Fue secre-

tario técnico y miembro del Comité Directivo de IBERFORMAT, Red de Centros y Unidades de Formación en Gestión Cultural de Iberoamérica. Director del Programa de Antropología de la Cultura (FFyL-UBA). Actualmente es director del Programa de Estudios Avanzados en Gestión Cultural (IDAES-UNSAM).

“El principal desafío actual de la gestión cultural es afianzar una perspectiva no tecnocrática, que relacione la gestión de la cultura con políticas culturales a largo plazo y con finalidades sociales, que contribuyan a definir colectivamente qué clase de desarrollo queremos para nuestras sociedades”.

Cooperación: del asistencialismo a la integración

Daniel González

Antropólogo (UBA). Docente (UNJU). Fue ministro de Educación y Cultura de la Provincia de Jujuy. Decano y vicerrector en la UNJU. En el campo de la cooperación internacional fue director de Planificación (Secretaría General en Madrid) y de la Oficina Regional en Brasil de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). En los últimos años también se ha dedicado a la producción cultural. En el ámbito audiovisual produjo y realizó investigaciones para varios documentales televisivos.

“El concepto de diversidad cultural se ha impuesto en las últimas décadas tal como lo demuestran las referencias constitucionales o la relativamente reciente declaración universal promovida por Unesco sobre este tema. Sin embargo, en este campo, resta mucho por hacer”.

PRESENTACIÓN DE POLÍTICAS APLICADAS

Coordinadores: Natalia Albanese, Jose Bisio

Disertantes: Carina Cagnolo, Mora Scillamá, Guillermo Paz, María Emilia de la Iglesia, Rodrigo Savazoni, Gastón Utrera

Políticas aplicadas y conocimiento en artes visuales. La trama de investigación, interpretación y gestión en torno a la curaduría en Córdoba

Carina Cagnolo

Titular de las cátedras de Producción y Análisis en Medios múltiples y Diseño e interrelación de las Artes (Facultad de Artes-UNC) y titular de Historia de las Artes Visuales III en la Escuela Figueroa Alcorta (UPC). Fue directora del Centro de Producción e Investigación en Artes (Cepia), Facultad de Artes (2006-2008 y 2010-2012). Trabaja como curadora y gestora en el ámbito de las artes visuales. Dentro de la práctica de la curaduría, se destacan las exposiciones “Interfaces, Diálogo visual entre regiones. Posadas-Córdoba”, 2006; “Fantasma Per Se”, de José Pizarro (MEC-2009); “La invención del Espacio perfecto. Geometrías en Córdoba” (Museo Genaro Pérez, 2010), “2222”, de Lucas Di Pascuale (El Gran Vidrio, 2016).

“Probablemente, la falta de recursos y de políticas culturales sostenidas, que impliquen un conocimiento profundo de las problemáticas de nuestro campo, hacen que estas potencialidades en la práctica curatorial no lleguen a realizarse”.

Red de Ciudades Creativas

Mora Scillamá

Licenciada en Ciencia Política (UBA), estudió la maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UnSaM). Fue directora general de Industrias Creativas en el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y tuvo a su cargo el Distrito de Diseño, el Distrito Audiovisual, etc. Actualmente se desempeña como directora nacional de Industrias Creativas, teniendo a cargo la Red de Ciudades Creativas y las mesas sectoriales de Industrias Creativas, del Ministerio de Cultura de la Nación.

“Armos la Red de Ciudades creativas asumiendo el desafío de visibilizar y fortalecer ecosistemas creativos que muchas veces quedan a la sombra de Buenos Aires, y apostando al trabajo colaborativo entre las ciudades”.

Los nuevos medios y su impacto en los nuevos públicos

Guillermo Paz

Director de Social Media Trends, Consultora en Social Media. Desarrollador del Modelo Teórico Conceptual “Pentágono de Social Media” que se estudia en diversos programas internacionales de Social Media y Community Management. Es co-Founder de Sportnalyze Start Up Tecnológica Deportiva. Director del Observatorio de Comunicaciones Digitales de Iberoamérica para Argentina. Profesor en el Magister Internacional en Gestión de Comunidades - Community Management (Universidad del Pacífico, Santiago de Chile). Profesor y coordinador general de la Diplomatura en Social Media y Comunicaciones Digitales (Universidad Siglo 21). Profesor de la cátedra de Estrategias de Comunicaciones Integradas (Universidad Siglo 21). Profesor y coach 2.0 en la Diplomatura en Liderazgo Político (Universidad Siglo 21).

“Creo que siempre hay que pensar en el público, no en la herramienta. El foco va a ser el público, dónde está. Si el público está en Snapchat, tendremos que ir a Snapchat. Si el público está en Facebook, tendremos que ir a Facebook. Y si el público está en la plaza, tendremos que ir a la plaza”.

Cultura viva comunitaria: desafíos en la construcción colectiva de políticas culturales

María Emilia de la Iglesia

Licenciada en Comunicación Social, editora, actriz, docente, directora teatral y miembro fundador de la Cooperativa “La Comunitaria”, sus actividades han sido declaradas de interés cultural provincial por la Legislatura y el Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires. Publica artículos culturales en diversas revistas académicas. Ha editado una treintena de libros de índole educativa como parte del equipo de la DGCyE, ha formado parte del Área de Educación de la Comisión Provincial por la Memoria. También se ha desempeñado como directora de Cultura de la Municipalidad de Rivadavia. Actualmente es representante argentina del Consejo Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, y parte de la Red Nacional de Teatro Comunitario. Recorre gran parte del país, América Latina y Europa dictando talleres, charlas, realizando obras teatrales y siendo parte de Congresos culturales.

“El pueblo no pide permiso para hacer cultura, disputa el sentido del espacio público con dignidad y alegría, cuestiona el poder del mercado con otras formas de relación, le arrebató con narices de payaso las armas al miedo y la muerte”.

Fora do Eixo

Rodrigo Savazoni

Rodrigo Savazoni (San Pablo, 1980). Es escritor, realizador multimedia, agitador cultural y estudioso de las dinámicas culturales contemporáneas. Es director ejecutivo del Instituto Procomum (IP), organización dedicada a la promoción de los bienes comunes, de la cultura libre y de la innovación ciudadana. Fue uno de los fundadores de La Casa de la Cultura Digital, del Festival CulturaDigital.br, de la plataforma de red social CulturaDigital.Br y del proyecto Producción Cultural en Brasil. Entre 2013 y 2014 fue jefe de Gabinete y secretario sustituto de la Secretaría Municipal de Cultura de San Pablo. Es magister en Ciencias Humanas y Sociales (Universidad Federal del ABC). Publicó La Aventura Política de Fora do Eixo, CulturaDigital.br, A Onda Rosa –Choque– Reflexiones sobre redes, cultura y política contemporánea y Poemas a una mano.

“La innovación ciudadana se diferencia de la tradicional en que consigue producir una solución social, tiene como finalidad transformar la sociedad y mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos”.

La exportación cordobesa de servicios informáticos, profesionales y culturales

Gastón Utrera

Economista, conferencista, profesor universitario y empresario. Fundador y presidente de Economic Trends SA. Se desempeña como docente en distintas Maestrías (Universidad Siglo 21, UNC). Es profesor de Análisis del Contexto Económico, Programa de Desarrollo Gerencial (Universidad Torcuato Di Tella y PwC Argentina, Córdoba). Autor de numerosos libros y publicaciones, dirige además contenidos en micros televisivos y proyectos digitales relacionados con la economía. Realiza asesoramiento económico y/o diseño y dirección de proyectos de investigación para empresas e instituciones. En 2012 fue votado como una de las 50 personalidades más influyentes en Córdoba por los empresarios y ejecutivos encuestados por la revista de negocios Punto a Punto.

“Las exportaciones basadas en conocimiento, que incluyen software y servicios informáticos, servicios técnicos y profesionales y servicios culturales y de recreación, aumentaron fuertemente durante los últimos veinte años. Implican una oportunidad para desarrollar exportaciones de alto valor agregado, generando divisas y empleos de calidad”.

FORMACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL

Coordinador: Pedro Sorrentino

Disertantes: Paula Beaulieu, Gisella Di Marco, Juan Urraco, Hernán Colina Guerrero, María Julia Oliva Cúneo, Inés Rozze

Fundación de Graduados de la UNC

Paula Beaulieu

Es licenciada en Comunicación Social (UNC) y en la Tecnicatura en Análisis de Mercado (IES Siglo 21). Como docente se desempeña en la Escuela de Bellas Artes Emilio Caraffa, Universidad Blas Pascal y Fundación Graduados UNC, donde dicta Industrias y Políticas Culturales, Gestión Cultural y Metodología de la Investigación Social. Ha realizado investigaciones sobre consumo y producción cultural. Ha publicado libros, artículos en medios especializados, y ensayos sobre hábitos de consumo cultural y temáticas sobre economía política y campo cultural. Dirigió Ábaco Cultura Contemporánea donde desarrolló las áreas de formación, investigación y divulgación en gestión cultural, patrimonio, editorial y turismo cultural. Integró equipos de consultoría para el Instituto de Cultura de la provincia del Chaco y el Teatro de la Obra Social (Universidad del Comahue). En el ámbito público fue directora de Emprendimientos Creativos y subsecretaria de Cultura de la Municipalidad de Córdoba. Fue integrante del jurado del Premio Provincial de Teatro (Córdoba). Obtuvo el Premio Teatro del Mundo, trabajo destacado en rubro ensayística del Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA).

220 Cultura Contemporánea

Gisella Di Marco

Docente, investigadora y gestora cultural. Es licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBP). Ha cursado estudios de especialización en nuevos medios, periodismo digital y gestión cultural. En el ámbito universitario, es profesora de Arte Contemporáneo (UBP), en las carreras de Comunicación Audiovisual y Comunicación Institucional. Entre 2006 y 2009 se desempeñó como coordinadora del Convenio de Cooperación e Intercambio entre la University of Texas (Austin) y la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). En 2004 coordinó el Diplomado en Nuevos Medios, Diseño de imagen y sonido (UBP). Hasta 2015 se desempeñó como directora de Cultura de Villa Allende y actualmente desarrolla consultorías en políticas culturales para distintos organismos públicos y privados.

Ministerio de Cultura de la Nación

Juan Urraco

Doctor en Artes Escénicas. Magíster en Estudios Teatrales (Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad Pompeu Fabra y el Institut del Teatre); licenciado en Teatro, profesor de Teatro y de Juegos Dramáticos (UNICEN). Posdoctorado en arte documental (Institut del Teatre), docente de la Facultad de Arte (UNICEN) en las cátedras de Pedagogía Teatral y Dirección y Producción Teatral. Investigador categorizado del Centro de Investigaciones Dramáticas (CID, UNICEN). Director, pedagogo y gestor teatral. Director nacional de Formación Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación.

Hernán Colina Guerrero

Licenciado en Educación mención Ciencias Pedagógicas (UCAB). Coordinador técnico de los cursos de posgrado virtuales del Área de Gestión Cultural de la FCE (UNC). Es coordinador de Producción Fundación Cultura en proyectos. Docente invitado en la materia Teoría y técnica para la Creatividad. ICC, Emprendimientos, Ciudades y Economía Creativa (UNR), sede Buenos Aires. Profesor del Seminario Pedagogía de la Expresión Dramática (Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela).

María Julia Oliva Cúneo

Licenciada en Escultura y tesista del Doctorado en Artes (UNC), donde cursó además la Licenciatura en Filosofía. Cursa la Especialización en producción de textos críticos y difusión mediática de las artes (Universidad Nacional de las Artes). Fue asistente de Dirección en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, donde integró el Área de Investigación (2008-2016). Es docente de la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, directora de la Licenciatura en Arte y Gestión Cultural, y coordinadora académica y de investigación de la Facultad de Arte y Diseño (UPC).

Inés Rozze

Licenciada en Arte y Gestión Cultural con mención en Artes Visuales (UPC). Es profesora superior de Dibujo y Pintura (Escuela de Bellas Artes Dr. J. F. Alcorta), donde ejerce la docencia desde 2004. Se desempeña como directora de Programas y Proyectos de la Secretaría de Extensión Universitaria (UPC), donde tiene a su cargo la gestión de la Sala de Exposiciones Ernesto Farina, las residencias para artistas e investigadores en Tránsito y programas y proyectos relacionados al Arte y la Cultura. ●

Breviario

Los párrafos que se transcriben a continuación han sido tomados de obras de investigación de intelectuales que se han dedicado a estudiar la problemática cultural. Cada uno de ellos adscribe a una determinada ideología, en ocasiones enfrentadas, y sus comentarios poseen rigor científico o apenas un valor de anécdota capaz de estimular una reflexión.

Aun así, o precisamente por eso, creemos útil esta reseña para abordar, con la intensidad que deseamos, las distintas cuestiones que propone el emocionante mundo de la producción cultural.

“Desde mediados de la década de 1970 hasta la actualidad las industrias culturales argentinas sufrieron una gran metamorfosis: su concentración, su funcionamiento crecientemente convergente fruto de la digitalización de sus procesos de producción, distribución y consumo, su parcial extranjerización y, más recientemente, las nuevas regulaciones en algunos sectores de la cultura industrializada produjeron la metamorfosis” (Martín Becerra).

“Las redes sociales le dan el derecho de hablar a legiones de idiotas que primero hablaban solo en el bar después de un vaso de vino, sin dañar a la comunidad. Ellos eran silenciados rápidamente y ahora tienen el mismo derecho a hablar que un premio Nobel. Es la invasión de los idiotas” (Umberto Eco).

“Con ayuda del plan nacional 111 mil (cien mil desarrolladores, 70 mil ingenieros y mil emprendedores) se sumarán en todo el país cerca de 2.500 perfiles técnicos, de los cuales 500 serán para Córdoba. La expectativa es sumar entre 2.000 y 2.500 empleados” (Diego Casali, titular del Córdoba Technology Cluster).

“Algunos discursos que apelan al valor de la cultura para el desarrollo suelen introducir, de manera connotada, la idea de que ciertas condiciones culturales son imprescindibles para la reproducción del actual régimen de acumulación –como en la era industrial lo fuera la escolarización básica– omitiendo la necesidad de una redistribución del poder en sus dimensiones política, económica y cultural, en cuanto requisito ineludible del mismo. En esta vertiente se inscriben las creencias futuristas sobre la sociedad del conocimiento que ubican a las nuevas tecnologías como panacea mágica que vendría a resolver los males del ‘subdesarrollo’, las que asumen el carácter de utopía de relevo de la del progreso indefinido, de raigambre positivista, habida cuenta de su pérdida de sentido” (Susana Velleggia).

“En este marco se entiende formando parte del sector cultural a aquellas actividades vinculadas con la producción, comercialización, exhibición y preservación de contenidos culturales, incluyendo la edición de libros, publicaciones periódicas y fonogramas (y sus canales de comercialización), la producción,

Desde mediados de la década de 1970 hasta la actualidad las industrias culturales argentinas sufrieron una gran metamorfosis

distribución y exhibición de filmes y videos, los servicios de radio y televisión, los servicios teatrales y musicales, los de bibliotecas, archivos y museos. Se incluyen también actividades como las de las agencias de noticias y de información o los servicios de publicidad, por su conexión directa con los medios de comunicación” (Fernando Arias).

“En el futuro aprenderemos idiomas tomando una pastilla” (Nicholas Negroponte).

“En veinte años ampliaremos nuestra expectativa de vida indefinidamente” (Ray Kurzweil, director de ingeniería de Google).

“Pues bien, ahora estamos en el tiempo de los Youtubers. Como en una lección no aprendida, la incomprensión se repite. Hay una opinión generalizada que tiende a sindicarlos como advenedizos, como caraduras, como amateurs. Mientras tanto, ellos suman seguidores por cientos de miles, tienen ingresos millonarios y reciben el mismo trato que los ídolos del cine o de la canción. Su sola presencia moviliza multitudes, como ocurrió en la última Feria Internacional de Libro en Buenos Aires, que se vio sacudida por la visita de Germán Garmendia, el chileno más famoso de Youtube” (J. C. Maraddón, diario ALFIL, Córdoba).

“El modelo básico es el siguiente: el autor, creador o productor agrega su proyecto a una plataforma en Internet, donde explica el objetivo que desea alcanzar, lo difunde utilizando las redes sociales y propone a los potenciales aportantes una serie de formas de colaboración para concretarlo. Estos aportes suelen ser económicos, aunque en algunos casos pueden consistir en ayudas en especie, servicios u otros recursos, como por ejemplo el voluntariado. A cambio del aporte, el creador ofrece las llamadas ‘recompensas’, que pueden ir desde un agradecimiento en las redes sociales hasta la realización de un concierto en el living del colaborador, una versión de lujo del producto que se desea producir, un libro dedicado, etc. (...) Este modelo ha sido denominado ‘crowdfunding de recompensas’ y es el más difundido. También se han desarrollado otras modalidades, como el llamado ‘equity crowdfunding’ (donde los aportantes reciben participaciones en el proyecto a la manera de accionistas de una empresa) y el ‘crowd/ending’ (otorgamiento de préstamos financiados de manera colectiva)” (Federico Borobia).

“Para empezar debemos explicar que es un Content Curator. No existe una definición única y las aportadas por los distintos expertos ofrecen diferentes matices, pero como explicación clara y sencilla para los no iniciados en el tema, hemos seleccionado la de Dolors Reig que en su blog define a los Content Curator como ‘alguien que busca, agrupa y comparte de forma continua (recordemos la Real time web que vivimos) lo más relevante (separa el grano de la paja) en su ámbito de especialización’ (e-intelligent).

¿Por qué medir la participación cultural? Porque conocer acerca de la participación cultural de una sociedad a través de

¿Por qué medir la participación cultural? Porque conocer acerca de la participación cultural de una sociedad a través de un método consensuado, confiable y comparable en el tiempo posibilita el diseño de políticas basadas en evidencias.

un método consensuado, confiable y comparable en el tiempo posibilita el diseño de políticas basadas en evidencias.

¿Qué entendemos por participación cultural? La participación en toda actividad que, para los individuos, represente un modo de aumentar su propia capacidad cultural e informativa y capital, que ayude a definir su identidad o permita la expresión personal”.¹

“Vivimos un momento de cambios abruptos. Hasta hace apenas un año, muchas empresas de contenido querían distribuir y vender su producción y que nadie la toque. Ahora ya nadie pretende eso. Hoy, todos saben que para impactar en sus audiencias necesitan de todas las plataformas. Los canales de televisión, por ejemplo, además de la misma señal también deben publicar en un sitio web, una app, Facebook, Snapchat, Instagram y Twitter. Cada plataforma ofrece un momento y un tipo de consumo diferente. Hoy la gente está conectada 24 horas los siete días de la semana, y no hay cómo cubrir todos los momentos. Entonces necesitan una estrategia y Twitter es muy efectiva en un caso definido” (Carlos Moreria).

“Vivimos tiempos espectaculares: políticos, empresarios, famosos y ciudadanos de a pie buscamos constantemente lectores, espectadores, audiencias para nuestros shows públicos y personales. El clic, el like, la lectura, el fav, el comentario: formas de reconocimiento que, a través de mecanismos que no terminamos de comprender, se constituyen en capitales políticos, sociales y económicos. Estos interrogantes son en el fondo variaciones en torno de una pregunta que obsesiona a funcionarios, publicistas, celebrities y más: ¿qué es lo que quiere la gente?” (Tamara Tenenbaum).

“En ese cuadro, la tecnología desempeña un papel fundamental, y no es un detalle menor el tránsito de las maquinarias analógicas y mecánicas hacia los dispositivos digitales e informáticos que ahora conforman nuestro paisaje cotidiano. (...) Con la teoría molecular del código genético, por ejemplo, la vida se ha convertido en información y la naturaleza se ha vuelto programable, ingresando –ella también– en el proceso de digitalización universal que marca nuestra era. Uno de los grandes sueños de la tecnociencia más actual es la promesa de que los científicos puedan efectuar modificaciones en los códigos genéticos que animan a los organismos vivos (vegetales, animales y humanos), de una forma semejante a la manera en que los programadores de computadoras editan software” (Paula Sibilia).

“También se han producido cambios en la concepción y la práctica de la animación; así, por ejemplo, si antes se hablaba de llenar el tiempo libre, ahora se pretende que este no sea alienante. Por otra parte, ya no suscita el mismo entusiasmo en cuanto a los propósitos de renovación social, al tiempo que

En ese cuadro, la tecnología desempeña un papel fundamental, y no es un detalle menor el tránsito de las maquinarias analógicas y mecánicas hacia los dispositivos digitales e informáticos que ahora conforman nuestro paisaje cotidiano.

¹ Definición operativa que elabora el *Manual del Marco de Estadísticas de la Unesco*, Corinto-Centro de estudios sociales políticos y de mercado, 2009.

es cuestionada por toda una corriente de pensamiento que considera prioritarias las actividades de gestión cultural sobre las de animación (...) sí queremos llegar a la quintaesencia de lo que es la animación sociocultural, conviene tener presente dos cuestiones que la caracterizan: a) la forma de actuar define más a la animación que los contenidos específicos; y b) la actitud con que se llevan a cabo los proyectos y el modo de emprender las actividades son más importantes que el contenido material de los mismos” (Ezequiel Ander Egg).

“La gestión comunitaria de la cultura implica la existencia de una comunidad activa que desarrolla y mantiene una práctica cultural y que, para hacerlo, se dota de normas democráticas. Esta gestión colectiva de la cultura no funciona como la propiedad público-estatal ni como la propiedad privada-mercantil, sino como propiedad comunitaria (...). Estas prácticas comunitarias no solo generan contenidos, sino que también generan infraestructuras, metodologías y formas de hacer que pueden ser usadas y replicados por otras personas. Esto produce una ecología de recursos que, con intervención pública o no, sostiene las prácticas existentes y las prácticas comunitarias futuras. Y es a partir de estas prácticas diversas y de esta ecología que podemos hablar de bienes comunes culturales” (*Revista La Hidra*).

“Vivimos una época llena de información, donde todo va más rápido, pero la información no tiene nada que ver con el misterio de la vida humana. Solo ofrece una mirada superficial. La vida es mucho más compleja. O las redes sociales, por cierto, en las que casi todo son banalidades, lo que a mí me interesa, e intento hacer con mi literatura documental, es hablar del espíritu de los sentimientos del ser humano. Y estos giran, en mi opinión, en torno al amor y la muerte” (Svetlana Alexiévich, premio Nobel de Literatura).

“En un país sediento de divisas pero atragantado de cortoplacismo y de falsas antinomias, bien vale tener en cuenta que las exportaciones de servicios basados en el conocimiento (SBC) ascienden a U\$S 6.900 millones, lo que equivale aproximadamente a un mes entero de lo que se exporta de bienes. Y esa de por sí impactante cifra no incluye las divisas que ingresan por exportación de servicios de salud y educativos, cuyos datos no están disponibles aunque se estima que alcanzan montos importantes (...). Los SBC comprenden a los servicios informáticos, audiovisuales, contables, jurídicos, publicidad, marketing, asesoramiento a empresas, salud y educación, entre los más importantes. De todo eso la Argentina está exportando mucho, y a un ritmo de crecimiento muy elevado: en el año 2000 se exportaban apenas U\$S 500 millones. Solo esos datos bastan para mostrar que el debate acerca de si el país tiene que especializarse en agro o industria es tonto. Pero, además, están las siguientes comparaciones: las exportaciones de servicios informáticos superan en un 25% a las de autopartes y en un 50% a las de frutas; las de servicios empresariales, profesionales y técnicos

La gestión comunitaria de la cultura implica la existencia de una comunidad activa que desarrolla y mantiene una práctica cultural y que, para hacerlo, se dota de normas democráticas.

Ejes de reflexión / Tercer Encuentro de Gestión Cultural

superan en un 20% a las de autos, en un 75% a las de acero + aluminio y equivalen a las de maíz; las de servicios jurídicos, contables y asesoramiento son mayores a las de carne; las de publicidad e investigación de mercado casi duplican a las de textiles y confecciones; y las de servicios audiovisuales superan a lo que se exporta de caucho y sus manufacturas” (Marcelo Zlotogwiazda).●



Relatorías. Cartografía de experiencias e iniciativas

De manera correspondiente al interés por conocer experiencias que por su nivel de impacto en el público al que estuvieran dedicadas, y a la vez poner en contacto a quienes tengan inquietud por recorridos similares, solicitamos a referentes del sector una breve exposición sobre objetivos y metodologías de algunas de sus producciones. Las que a continuación se detallan fueron desarrolladas en el segmento final del encuentro y se ofrecen los modos de contacto para profundizar en el tema y establecer eventuales relaciones.

Sonar

“La música como organización política para la cultura”

Federico Guevara Olguín

Músico. Docente. Gestor Cultural. Presidente y socio fundador de SONAR Asociación Civil (Músicos Independientes de Córdoba). Coordinador del Área de Formación Integral en la Música, dependiente de SONAR. Miembro del Comité Regional del Instituto Nacional de la Música (INAMU).

Enlaces: www.linkedin.com/in/fedeguevaraolguin, www.sonarindependiente.com.ar
Email: guevara.olguin@gmail.com

Espacio 75

Laura Marcela Garay

Arquitecta (FAUDI-UNC). Curso de posgrado en Gestión en Emprendimientos Culturales y Creativos del Área de Extensión (FCE-UNC). Se desempeña como gestora y productora del Festival Sumar. Integra el NODO Cultural Córdoba. Productora general en DARUMA Producciones junto a Ale Mir.

Enlaces: www.facebook.com/espacio75cordoba
Email: espacio75cordoba@gmail.com, lauramgara@gmail.com

Negro&White

“Desafíos de los medios tradicionales ante los nuevos canales”

Máximo Tell

Periodista profesional. Colegio Universitario de Periodismo (CUP). Licenciado en Comunicación Social (Universidad Católica de Santiago del Estero). Posgrado de Marketing Digital (UBP). Asesor externo en el Instituto Argentino de Responsabilidad Social Empresaria (IARSE). Dirige negrowhite.net y gestiona las redes sociales de Cadena 3 Argentina.

Enlaces: www.negrowhite.net, www.facebook.com/negrowhitenet/?fref=ts
Email: maximotell@gmail.com

Invicines

“Festival de cine social Invicines”

Carolina Rojo

Licenciada en cine y televisión (UNC), fundadora y organizadora del Festival de Cine Social Invicines y miembro de la productora Altoqué Realizaciones.

Fue tallerista audiovisual en la Licenciatura de Comunicación de la Universidad Nacional de Catamarca, en la Escuela Popular de Medios Comunitarios Miguel Ángel Mozé y en el Taller de cine AtraBesados del Hospital Neuropsiquiátrico Provincial.

Enlaces: www.facebook.com/invicines, www.invicines.blogspot.com.ar
Email: invicines@gmail.com

Centro Cultural España Córdoba

“El reto de la cooperación cultural desde la diversidad europea”

Ignacio Moralejo Ledo

Licenciado en comunicación y relaciones públicas. Posgrado en dirección de entidades. Tras varios años en el campo de la comunicación corporativa y cultural en Londres y Barcelona, se especializa en gestión cultural. Desde entonces, ha trabajado para la Red de Centros Culturales de la Agencia Española de Cooperación para el Desarrollo (AECID), primero en Servicio Centrales, después en Buenos Aires (CCEBA) y actualmente como director del Centro Cultural España Córdoba.

Enlaces: www.eunic-online.eu, www.ccec.org.ar, www.facebook.com/CCEspCordoba
Email: direccion@ccec.org.ar

LibreBase

“Gestión cultural en la era de la información. Algunos aportes desde la Cultura Libre”

Marcos Oviedo

Comunicador social, gestor cultural. Especializado en realización audiovisual y diseño multimedia. Participa en distintas organizaciones relacionadas al arte y la cultura. Forma parte de los colectivos LibreBase, Casa13, NodoCórdoba, MedioNegro y *LAUCHA revista*. Dicta el taller de Experimentación Audiovisual en Casa13. Habita y produce desde la casa colaborativa Revolución CC.

Enlaces: www.librebase.org.ar
Email: info@librebase.org.ar, medionegromedio@gmail.com

Unidad Básica Museo

“Unidad Básica, Museo de arte contemporáneo de Córdoba”

Carla Barbero

Desde el año 2007 se desempeña en el campo de las artes visuales en museos y espacios oficiales de la ciudad y de la provincia de Córdoba, como así también en proyectos autónomos. En los últimos años se centra en el trabajo curatorial y desarrolla programas institucionales vinculados al arte contemporáneo. Además realiza producción de obra y participa en el desarrollo de propuestas editoriales.

Emilia Casiva

Es investigadora, actualmente desarrolla su tesis en el doctorado de Artes de la UNC. Escribe reseñas críticas para diversas publicaciones y participa en el campo editorial local en proyectos autogestionados.

Enlaces: www.unidadbasicamuseo.org
Email: unidadbasicamuseo@gmail.com

Ediciones La Terraza**“El financiamiento colectivo como herramienta para la concreción de proyectos culturales”**

Vanina Boca

Licenciada en Comunicación social, se desempeña como editora en Ediciones de la Terraza, proyecto creado hace cuatro años junto a Barbi Couto y Mauricio Micheloud con la idea de publicar literatura ilustrada, con licencias Creative Commons, y apostando al financiamiento colectivo como forma alternativa y solidaria de producción editorial que permite que la comunidad se sume y decida qué libros pueden tener una oportunidad de entrar al mercado editorial. Cinco de los libros de nuestro catálogo fueron financiados de esa manera, y tres están actualmente en campaña. En cada proyecto editorial tratamos de fomentar el trabajo colectivo, involucrando a los escritores e ilustradores en cada etapa del proceso de creación del libro.

Enlaces: www.edicioneslaterraza.com.ar, www.facebook.com/EdicionesDeLaTerraza
Email: edicionesdelaterraza@gmail.com

Espacio Antena**“La gestión cultural como rizoma”**

Florencia Magaril

Productora cultural, comunicadora y curadora educativa. Licenciada en Comunicación y magíster en Comunicación y Cultura Contemporánea. Especializada en Gestión Cultural y en el campo del arte y la educación en museos. Desarrolló y coordinó proyectos culturales ligados al campo del arte, la edición y la gestión cultural (Antena, Radicante, Distrito Editorial) y proyectos de mediación cultural en museos de arte contemporáneo (DesBordes en el MUMU, Córdoba, y Estudio Abierto en el MACG, Ciudad de México). Editó publicaciones interdisciplinarias (*Mental Movies México*, *Ferías Ahora!*, *Arte + Educación*). Trabajó como encargada de la comunicación institucional de la Facultad de Artes y del Centro de Producción e Investigación Artística (CEPIA) (UNC).

Enlaces: www.florenciamagaril.tumblr.com, www.espacioantena.org
Email: florenciamaga@gmail.com

Crea FabLab**“Cultura Colaborativa y Espacios de Innovación”**

Ornela Priotti

Arquitecta interdisciplinaria. En el año 2010 funda el estudio ZaaP arquitectura y en 2014 el espacio crea FabLab, siendo el primer laboratorio de fabricación digital del interior de Argentina. En el FabLab se desempeña como directora del área educativa, coordinando cursos, workshops y jornadas en búsqueda de democratizar el uso de las nuevas tecnologías en contextos latinoamericanos. Desarrolla proyectos e investigaciones de temáticas vinculadas al Internet de las cosas, la impresión 3D, el diseño paramétrico, la fabricación digital y la creación de ciudades inteligentes.

Enlaces: www.creafablab.com
Email: ornelapriotti@creafablab.com

Hecatombe

“Producción de ficción para YouTube”

Teodoro Ciampagna

Egresado de La Metro, Escuela de Comunicación Audiovisual en la carrera de Cine, Video y Televisión. Ha trabajado en publicidades, videoclips, cortometrajes y largometrajes. Coguionista y director de “Hipólito”, largometraje de ficción. Productor presentante y director en la serie EDEN para TDA, ganadora del Martín Fierro a la mejor ficción, nominado a la mejor producción y mejor ficción, entre otros, en los premios Nuevas Miradas. Productor del grupo de youtubbers Hecatombe! Director en Bueno Dale Films, productora que desarrolla proyectos multiplataforma y de transmedia.

Agustín Peralta Pando

Trabajó en publicidades, videoclips, series y programas de TV, medimetrajes. Coguionista y director de las obras de teatro “Desastre en Año nuevo” y “Boda por la Borda”. Miembro del grupo Hecatombe Producciones, se ha desempeñado como actor, guionista y productor, participando de shows en vivo en lugares masivos como PersonalFest, Tecnópolis, etc. Con Hecatombe fueron los delegados youtubers de Argentina para promocionar las series de Netflix en América Latina llegando a grabar sus propios videos con las estrellas de la serie “Orange is the new Black” y “Marco Polo”.

Enlaces: www.hecatombe.com.ar, www.youtube.com/user/Hecatombeok, www.facebook.com/HecatombeProducciones

Email: hecatombeproducciones@gmail.com

Nodo Cultural Córdoba

“Una experiencia en gestión colaborativa”

Ale Mir

Generador cultural, estudiante de Trabajo Social. Se desempeña como gestor y productor de los festivales Sumar y Grito Rock desde 2014. Integrante responsable del Equipo de Hospeda Cultura Córdoba. Miembro del Colectivo de la Banda, Tranco Productora y de la Comunidad Cabezas de Tormenta. Integra el Nodo Cultural Córdoba desde 2013. Es responsable de Relaciones Institucionales en DARUMA Producciones junto a Laura Garay.

Enlaces: www.facebook.com/nodocba

Twitter: ©RedNodoCba

Email: alemir8o@gmail.com

Nodo940

“Entre nodos y rizomas: proyecto nodo940”

Gabriela Barrionuevo

Coordinación general y desarrollo proyectual. Artista multimedia, profesora de dibujo y grabado. Realizó investigaciones en diferentes campos como el del video arte, video documentación, multimedia y el net.art. Su producción en video-arte ha recorrido festivales como Zemos (Sevilla), el Festival de Cine de Málaga, CCCB Barcelona, premios Lumen_ex (Extremadura), entre otros.

Vanina Seguí

Curaduría y desarrollo proyectual. Profesora Superior de Artes Visuales, curadora, gestora. Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa

Alcorta, posgrado en Arte y Gestión Cultural (UNC). Está realizando la Licenciatura en Arte y Gestión (UPC). Se desempeña como docente en arte textil y artes plásticas en diferentes instituciones públicas y privadas.

Claudio Cassia

Coordinador nodo Lucera e intervenciones volumétricas especiales. Artista visual. Obtuvo el título de profesor en artes visuales de la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta. En el Chaco investiga y participa en el campo audiovisual en conjunto con el Bastión (cine y arte). Su obra forma parte de la colección del Centro Cultural Villa Ángela, así también como parte de colecciones privadas.

Enlaces: www.nodo940.com, www.gabrielabarrionuevo.com
Email: contacto@nodo940.com

Instituto de Culturas Aborígenes

“El antigal del pueblo de la toma”

Adriana Gleser

Es docente en el Instituto de Culturas Aborígenes y a partir de 2005 coordina el Centro de Investigaciones de esa institución (CIICA). Desarrolla su tarea centrando su actividad en la comunidad comechingón de la ciudad de Córdoba, habiendo plasmado estos trabajos en tres publicaciones colectivas: *Hijos del Suquia. Los comechingones del Pueblo de La Toma, actual barrio Alberdi, ayer y hoy* (2009); *Aborígenes de Córdoba Capital. Historia del Pueblo de La Toma. Sus caciques, acciones y línea de sucesión* (2012); *El antigal del pueblo de la toma. Un lugar de los antiguos en Alto Alberdi: relatos de los vecinos del Pasaje Quevedo* (2016).

Enlaces: www.facebook.com/groups/208409059512
Email: agleser@hotmail.com

Colectivo de Poesía Barrial

“La literatura barrial como producción cultural y su puesta en valor en términos sociales y económicos”

Diego Villarreal

Técnico superior en Diseño Industrial y técnico metalúrgico. Coordinó el Museo Surrealista “Miyaki”, proyecto de un colectivo de artistas de una fábrica metalúrgica, y la posterior publicación con dicho colectivo del libro *Textos de artistas y otros contextos*. Es coordinador del Colectivo de Poesía Barrial, abocado a la producción y publicación de productos culturales en varios barrios y asentamientos de la capital cordobesa. Es secretario de la Cooperativa de Trabajo y Reciclado “La Victoria”, conformada por carreros, cartoneros y cirujas de la capital cordobesa, desde donde se pone un fuerte acento en dignificar el trabajo de los recicladores urbanos.

Enlaces: Email: diegovillarrealrivarola@gmail.com

Espacio Educativo y Cultural “El Rimando”

“La experiencia de construir un centro cultural desde el barrio”

Ricardo Romero

Integra el grupo de Rap “Rimando Entreversos”, proyecto de la Fundación La Morera. Es coordinador del proyecto Espacio Educativo y Cultural “El Rimando”

que incluye a niños, niñas y adolescentes de las villas El Sauce y El Tropezón, donde se realizan actividades recreativas y de formación audiovisual para la expresión. El proyecto se desarrolla en el patio de su casa.

Enlaces: www.es—la.facebook.com/people/, [Richarzzon](https://www.instagram.com/Richarzzon)— [Romero/100008378372339](https://www.instagram.com/Romero/100008378372339)

Orquesta Infantojuvenil “El Chingolo”

“Hacia un programa integral de orquestas barriales y lutheria como herramienta de inclusión social”

Juan Francisco Tatián

Es contrabajista y luthier. Lleva contruidos contrabajos, violas da Gamba y violines de calidad que se aprecian en distintas salas de concierto de la ciudad de Córdoba. Contrabajista de la Orquesta Típica “Lunático 33”. Actual director de la orquesta “Macuca”, semillero de músicos con formación clásica y sinfónica del barrio popular “El Chingolo”. Profesor de contrabajo de la Orquesta Escuela Típica Juvenil “El Chingolo”. Director y docente especialista del Taller de Lutheria en Barrio Müller de la Fundación Moviendo Montañas, que dirige el cura Mariano Oberlin.

Guillermo Zurita

Es violinista. Formado en el Método Suzuki (UNC) con la profesora Dolores Soaje Bermann y egresado del Conservatorio Provincial de Música Félix T. Garzón. Ex integrante de las orquestas Sinfónica de Córdoba, Universidad de San Juan, Estable de Salta, Municipal de Cámara de Salta, de Cámara de San Salvador de Jujuy. Integra la Orquesta Típica “Lunático 33” y es el creador de las orquestas de cámara y sociales Filarmúsica (Salta), de Cámara de la Ciudad de San Salvador de Jujuy, Arzobispo Castellano, Macuca, OETJ El Chingolo, las últimas tres en la ciudad de Córdoba. Es director de la Orquesta Escuela Típica Juvenil “El Chingolo” localizada en el IPET 351 del mismo barrio. Docente de violín de la orquesta Macuca, dirigida por el profesor Juan Tatián. Docente de Habilidades Sociales para la Vida y el Trabajo en el Taller de Lutheria en Barrio Müller.

Enlaces: Email: guillermolinvio@gmail.com, juantatian@yahoo.com.ar

Centro Cultural Villa El Libertador:

“Centro cultural Villa El Libertador ...43 años... seguimos participando”

Hugo Vázquez

Maestro de grado, titiritero, clown y realizador audiovisual. Como realizador audiovisual se destacan los siguientes trabajos: “Carnavales Populares de la Zona Sur”, edición 2007 (50’) y 2008 (80’); “Paloma”, cortometraje de ficción realizado junto a alumnos del Instituto Parroquial Nuestra Señora del Trabajo (2009, 9’); “Encuentro de Candombes en Villa El Libertador” (2009, 50’). Fue premiado como mejor director por el cortometraje “Champions”, en el concurso Cortos de Genio Naranja (2008, 8’). Como titiritero, inicia su actividad en 1986 bajo el nombre “Títeres Libertad”, realizando una actividad artística social comunitaria, formando parte del grupo de vecinos que se organizaron para recuperar el actual Centro Cultural Villa El Libertador. A partir de 1996 cambia su nombre a “Títeres La Negrita”, en homenaje a Mirta Britos, detenida desaparecida por la última dictadura cívico militar, una de las fundadoras del Centro Cultural. Los diferentes espectáculos creados desde entonces tuvieron

como objetivo llegara espacios comunitarios de manera gratuita, como comedores, bibliotecas y escuelas.

Enlaces: www.facebook.com/culturacomunitaria.lavilla/
Email: luishugovaz@hotmail.com

Biblioteca Popular Alfonsina Storni

“Espacios culturales hacia la igualdad de oportunidades”

María José Ferreira

Es artista plástica y licenciada en Ciencias Sociales. Docente y gestora cultural del espacio Biblioteca Popular Alfonsina Storni. Se desempeñó como capacitadora de la Agencia Córdoba Cultura para la creación de clubes de lectura. Fue capacitadora del Ministerio de Educación de la Nación en Río Grande y del Voluntariado Corporativo de la Fundación CyA. Integró el proyecto de la Fundación CyA como asesora en la evaluación. Cooperante Internacional para Volens, Bélgica.

Enlaces: www.web.facebook.com/biblio.alfonsinastorni

Radio comunitaria La Rimbombante 104.9

“Radio La Rimbombante y la palabra como espacio de libertad”

Gloria “Perla” Flores

Desde 1990 se asienta en Granja de Funes debido al traslado de la Villa 3 de Mayo. En 1993 comenzó a trabajar en el Centro Infantil Juana Azurduy del IPV de Argüello, bajo el Programa de Atención Permanente al Niño y la Familia del Ministerio de Desarrollo Social de la provincia de Córdoba. Lleva más de 20 años trabajando en la organización cooperativa. Es operadora técnica con título oficial y editora de la Radio Comunitaria La Rimbombante 104.9. En la actualidad preside la Cooperativa de Trabajo La Rimbombante.

Enlaces: www.facebook.com/radorimbombante/
Email: laperlita.flores@gmail.com

Red Villa 9 de Julio

“Una experiencia territorial y colectiva”

Adriana Cornacchione

Con 31 años en el Sistema Educativo Municipal, integra el equipo docente de la Escuela Municipal Saúl Taborda, de Barrio Villa 9 de Julio, institución que forma parte de la Red Villa 9 de Julio desde 2012. Desde ese espacio articula junto a distintas organizaciones de la zona actividades centradas en el desarrollo cultural de su comunidad.

Enlaces: www.facebook.com/Red—Villa—Nueve—De—Ju—lio—1630802230501220/
Email: redvilla9dejulia@gmail.com

League of NOA

“Comunidad League of NOA”

Hugo Gabriel Velásquez

Es estudiante de administración pública. Se dedica a la actividad de los e-sport desde 2004 comenzando como jugador y luego como entrenador. Es director de competencias y dueño de un club de deportes electrónicos. Es subdirector de League of NOA y fundador de la misma.

Debora Sofía Theaux Leutgeb

Estudiante de administración, locución y diseño y programación de simuladores y videojuegos. Comenzó con los videojuegos y las comunidades gamer a fines de 2007 con la aparición de Facebook, introduciéndose en las e-sport a mediados de 2012. Forma parte de proyectos de competencias en la región. Es la directora de la comunidad League of NOA y vocal de Legends e-sport club.

Enlaces: www.facebook.com/leagueofnaa

Email: eventosytorneosleagueofnaa@gmail.com

Corinto

“Estadísticas y Mediciones para la Gestión en Cultura”

Cristian Canziani

Licenciado en Sociología, egresado de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Especializado en metodología y técnicas de investigación social, en la misma facultad. Fue docente en la materia “Metodología de la Investigación Social III” y colaborador en investigaciones de la facultad de Ciencias Sociales (UBA) y en proyectos UBACyT. Desde de 1997 desarrolla tareas en el área de la investigación social y de mercado, especializándose en estudios relacionados con la seguridad social, y la opinión pública, tanto en el ámbito público como privado.

Juan Martín Sequeiro

Licenciado en Comunicación Social (UNC). Desde 2007 coordina proyectos de encuestas en investigación social. Se desempeña como director de proyectos de investigación en la consultora CORINTO Centro de Estudios Sociales Políticos y de Mercado. Es consultor en investigación aplicada a la gestión cultural, y en la edición y producción de proyectos culturales como *Carta de América* Revista de cultura y política iberoamericana y editor de la revista digital *Caos Cosmos* conversaciones sobre arte.

Enlaces: www.facebook.com/corintoconsultora

Email: info@corintocentro.com

Gobiernos digitales

“Agenda cultural abierta y reutilizable”

Andrés Vázquez

Director de Sistemas de Información de la Municipalidad de Córdoba. Cursa un posgrado en análisis de datos para políticas públicas y desarrolla desde el Observatorio de Políticas Públicas (Universidad Católica de Córdoba) un producto de transparencia para licitaciones públicas. Escribe en su blog, hace análisis y visualización de datos o se suma a colaborar y participar en eventos del rubro o hackathons. Forma parte también de la organización OpenData Córdoba.

Enlaces: www.andresvazquez.com.ar

Email: andres@data99.com.ar

Universidad Nacional de Córdoba

“Fragmentos situados. Plástica moderna en Córdoba (1930-1970)”

Cecilia Irazusta

Artista, docente e investigadora (UNC). Doctora (UPV-EHU, España). Se ha desempeñado como directora del Departamento de Artes Visuales y secretaria

académica, ambos en la Facultad de Artes (UNC). Es coordinadora de la carrera de posgrado Especialización en Prácticas y Procesos de Producción Artística Contemporánea. Su producción artística ha sido expuesta de modo individual y colectivo desde 1990 en Córdoba, en el país y en el extranjero. Ha realizado curadurías y ha formado parte de jurados de concursos y salones.

Enlaces: Email: ceciliairazusta@gmail.com

Observatorio de Jóvenes, Medios y TIC

“Sentidos sobre violencia, muerte y jóvenes en la comunicación y la cultura”

Cristina Petit

Profesora titular dedicación exclusiva de la cátedra de Psicología de las Masas y Medios de Comunicación por concurso de la carrera de licenciatura en Psicología de la Facultad de Psicología (UNC). Magíster en Planificación y Gestión Educacional. Especialista en Enseñanza de la Educación Superior. Psicóloga. Docente categorizada. Directora del Proyecto de investigación “Sentidos sobre violencia, muerte y jóvenes. El caso de hechos de violencia que involucran a jóvenes en Barrio Marques”, anexo en los discursos de *La Voz del Interior* en los discursos de actores barriales. Segunda Parte 2014/2015/2016/2017. Aprobado y subsidiado por SECYT. Directora y fundadora del Observatorio de Jóvenes, Medios de Comunicación y TICs, creado y radicado en el ámbito del Centro de Investigaciones de la Facultad de Psicología (CIFPSI, UNC) y desde la cátedra Psicología de las Masas y Medios de Comunicación. Co-coordinadora y responsable académica del Programa “Nuevas Identidades en Niños y adolescentes y nuevas Modalidades de Aprendizaje y vinculación Escalar; Medias de Comunicación, TICs y Redes Sociales Virtuales” (CIFPSI, UNC).

Enlaces: Email: cmpetit56@gmail.com

La Cúpula

“Producción Cultural Independiente”

Jorge Castro

Artista especializado en artes electrónicas, producción y desarrollo de proyectos tecnológicos. Durante sus años de residencia en Estados Unidos obtuvo un máster en Artes Digitales en el Maryland Institute College of Art (MICA). Con su propio nombre o bajo su alias Fisternni, ha participado en festivales, bienales y exhibiciones de música electrónica y artes visuales en Argentina, Chile, Brasil, Colombia, México, Estados Unidos, Canadá, España, Portugal, Suiza, Alemania y Hong Kong. Desde el año 2002 ha editado material en CD y DVD a través de sellos discográficos y también en netlabels como Audiotong, Pueblo Nuevo, Sincro y Sudamérica Electrónica. Fue director del posgrado de nuevos medios en la UBP. También se desempeñó como curador del Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carrera, y Museo Genaro Pérez de la ciudad de Córdoba. Como productor ha traído a su ciudad a reconocidos artistas internacionales como Alva Nata, Byetone, Jacob Kirkegaard, Pink Twins, Zbigniew Karkowski, el colectivo Spezialmaterial y otros. Maneja La Cúpula, su propia galería de arte y medialab, donde realiza exposiciones, talleres y conciertos. Dirige el netlabel Sudamérica Electrónica, y organiza el Festival Regional de Música Experimental Santa Noise en Semana Santa.

Enlaces: www.lacupula.com.ar, www.facebook.com/lacupulagaleria

Email: mdacastro@gmail.com

La Paquita, orgullosamente pueblo

Fernando Gabriel Ercole

Profesor en Pedagogía diferenciada en insuficiencia mental en Brinkmann. Es Técnico en Gestión Socio Cultural. Es cofundador y primer presidente de la Biblioteca Popular “Creciendo”, e integra la Red de Directores de Cultura de la Provincia de Córdoba de la Red de Gestión Cultural Pública.

Enlaces: Email: fernandoercole@hotmail.com

Municipalidad de La Falda

“El fortalecimiento de Fiestas y Festivales como parte fundamental de desarrollo turístico sustentable”

Diego Cruz Veliz

Licenciado en Enseñanza de Ciencias del Ambiente (UTN, San Francisco). Ha participado de numerosos encuentros, ferias y eventos relacionados con el turismo. Se desempeñó como gerente de distintos emprendimientos hoteleros. Se desempeña como secretario de Turismo de la localidad de La Falda. Creación e implementación del Ente de Turismo de La Falda.

Enlaces: www.turismolafalda.gob.ar

Email: culturalofalda@gmail.com

Grupo de teatro comunitario “Orilleros de la Cañada”

“Entramado, comunidad y gestión”

María José Castro Schule

Directora, dramaturga y docente en grupos y elencos, desarrollo de gestión de culturas de acción comunitaria. Dirección del grupo de Teatro Comunitario “Orilleros de la Cañada” y el de adultos mayores “Por Amor”. Es química farmacéutica (UNC). Posgrado en “Gestión Cultural de Organizaciones de Base” (UCC, Educación Popular UNC), “Formación Pedagógica”, curso en las Escuelas de Formación y Entrenamiento Actoral, Taller TAMAC, Seminario Provincial de Teatro, Conservatorio Provincial de Música y Seminario de danzas clásicas TLSM.

Enlaces: Email: majoschule@gmail.com

EXPLORANDO LOS LÍMITES

Este dossier puede entenderse como una recopilación de “cuadernos de notas” de un conjunto de especialistas, en su mayoría críticos actuantes en medios de comunicación, seguidores de los fenómenos de la creatividad musical popular actual en algunos contextos argentinos. Esta sección fue curada por Gabriel Plaza, reconocido crítico musical. El conjunto de artículos pretende constituirse en una aproximación a los márgenes de las expresiones culturales, atendiendo a sus antecedentes recientes y con foco en el presente. ¿Por qué este intento, necesariamente limitado, de actualizar el conocimiento sobre expresiones poco tratadas en medios académicos? En primer lugar, porque la música popular puede ser tomada, en buena medida, como una marca del tono de una época, a la que expresa y canaliza. En especial, entre los jóvenes.

Entender una época no es asunto sencillo. Mucho menos en estos tiempos en que los marcos hermenéuticos abundan y tenemos acceso a una multiplicidad de expresiones emergentes que desafían toda previsión. Ya sean surgidas en las periferias de las grandes ciudades, o continuando viejas tradiciones en zonas rurales, continuamente aparecen expresiones que salen del sentido común del mercado cultural o del canon siempre en revisión.

Muchos de estos fenómenos, basados en la creatividad y la innovación, son difíciles de sistematizar, así como de realizar seguimientos minuciosos. Aún más cuando ocurren en escenarios a los que habitualmente no se les presta demasiada atención. Podríamos preguntarnos ¿cuál es el futuro de cada uno de ellos?, ¿es válido pensar en términos de éxito o fracaso? La respuesta concluyente no existe porque se trata en su mayoría de expresiones “en tránsito”, “en búsqueda”, y a su modo, experimentales. Sin embargo, y como van señalando los autores de los artículos de este dossier, hay continuidades que son reivindicadas por los creadores y los críticos. Y las proyecciones se suceden como capas de novedad tras novedad.

La música popular suele ser producto de diversas mixturas. En Argentina, a partir de los cruces de variadas estéticas indígenas e ibéricas, se fueron gestando géneros y ritmos. Las importantes migraciones intra e intercontinentales de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX implicaron importantes contribuciones, que se concretaron en una mayor diversidad, que fue expresando a un sujeto histórico que se iba consolidando y encontrando su voz: el pueblo argentino.

Las nuevas expresiones que surgen generalmente son poco apreciadas por el gusto de las élites, en detrimento de las versiones ya asentadas y reconocidas como conformadoras de un sustrato del patrimonio cultural de una sociedad. En este tiempo de predominio de los mercados culturales que giran alrededor de emprendimientos de alta concentración, además son ignoradas e invisibilizadas hasta que logran generar un nicho e ingresar de alguna manera al mercado.

Argentina tiene una importante experiencia histórica en la industria cultural discográfica. Esto fue posible a partir de unir creatividad con la consolidación de un mercado de consumidores de discos de tango y folklore. El primero, el tango, es la expresión más notoria; un ritmo y una danza de gran aceptación planetaria. Surgido a ambos márgenes del Río de la Plata es una de las expresiones de la cultura popular urbana no solo de Buenos Aires y Montevideo, sino que fue adoptada por sectores urbanos en todos los continentes. Un siglo atrás (1919) la ciudad de Buenos Aires ya contaba con una fábrica de discos, la primera en esta región de

Sudamérica. Unido a un género propio y exitoso como el tango, y luego al reconocimiento de las expresiones folklóricas de las distintas regiones argentinas (en especial, Cuyo, NOA y el Litoral) estuvo garantizado el surgimiento de una industria cultural competitiva.

¿Cómo puede reinterpretarse esa historia en la actualidad? Hace ya tiempo que el panorama es otro. Los cambios globales manifestados en el predominio de la distribución por medios digitales de los “productos” musicales junto con la generalización de la oferta de espectáculos se han modificado. En el ambiente predominan nuevas creaciones, fusiones, recreaciones y todo tipo de innovación. ¿Cuál es el devenir de la creatividad musical popular en un contexto de concentración de la distribución?

Estas notas de campo nos muestran un panorama rico y variado, basado en dinámicas sociales que superan los aspectos estéticos. Con distinta amplitud, se van integrando a un mercado cultural diversificado, y a su modo globalizado. Las expresiones no entran en una esfera global en forma automática, por ingresar a Internet. Normalmente, son reconocidas por sus poblaciones locales, en ese contexto se prueban y avanzan.

Humphrey Inzillo busca distintos tonos en las voces de la ciudad de Buenos Aires. Y nos señala que “la cabeza de estos artistas es regional”, reordenando mentalmente los territorios. Las variantes de la cumbia, en especial la villera, han hecho escuela en Argentina. Mariano del Águila nos muestra los caminos *under* de ritmos y los cruces con el hip hop y el cuarteto, el interminable y siempre renovado ritmo cordobés.

Gabriel Plaza, que ha curado este dossier, nos aporta dos artículos sobre sendas movidas regionales, que no son ni porteña ni bonaerense. Una es la música del litoral, quizás el mejor ejemplo de música de raíz tradicional, folklórica, con vigencia y renovación de la actualidad argentina (y mercosureña). El otro es una experiencia regional muy reciente (2017), un movimiento indie de ida y vuelta entre Mendoza y Buenos Aires, con sonido entre global y cuyano. La Plata ha sido inspiradora para muchos de estos grupos provincianos.

Facundo Arroyo nos señala cómo a partir de la tragedia de Cromañón la movida musical juvenil del área metropolitana quedó descentrada. Surgieron nuevos focos, y el de La Plata se convirtió en ejemplar para el rock y ritmos “cercaños”.

En el folklore, el conjunto de ritmos que fueron gestándose a partir de la creatividad rural argentina, también hay novedades. Sergio Sánchez nos marca la amplísima agenda de festivales que combinan expresiones tradicionales con nuevas búsquedas y fusiones de ritmos, que nos muestran la “ebullición creativa y el futuro prometedor”. Sergio Arboleya rastrea los antecedentes de esta realidad y la encuentra, paradójicamente, en la salida de la última dictadura cívico militar, con su violento corte de la donación intergeneracional. A partir la década de 1980 aparecen jóvenes con gran formación académica en búsqueda de nutrirse de la vieja guardia del folklore.

Sebastián Ramos presenta la experiencia de una forma de difusión y consumo considerada hace una década casi perimida: el vinilo, que regresó como un producto con nuevas (y recuperadas) posibilidades de sociabilidad que superan la fragmentación e individualización del consumo que marca el ambiente global del streaming.

Esperamos que este dossier sea de interés a los lectores de estos Cuadernos, y que llame la atención hacia las expresiones emergentes de la diversidad cultural argentina. ●

Daniel González
Editor

“¿A qué suena una ciudad? La pregunta es abstracta, volátil y, en la mayoría de los casos, inasible”. Así comienza “¿Cómo suena Bogotá?”, un artículo que el benemérito colega colombiano Luis Daniel Vega publicó, hace unos años, en un cuadernillo editado por la Alcaldía de Bogotá. Invitados a pensar a qué suena Buenos Aires hoy, ese cuestionamiento de Vega nos viene como anillo al dedo. Difícil definir el sonido de una ciudad cada vez más cosmopolita, más dispar, más ecléctica y hostil. Buenos Aires ha sido (es) la Capital Mundial del Tango, pero sería de una torpeza mayúscula restringir a un género la pulsión musical de la ciudad. Buenos Aires, entonces, es tango, es rock, es cumbia, es jazz, es blues, es canción. Y es, también, ¿cómo qué no?, hip-hop.

Los géneros ya no funcionan como unidades cerradas, y sus formas, usos y costumbres, parecen adaptarse, modificarse e integrarse a un paisaje, a una tradición, a una idiosincrasia, al latido de la ciudad en estado de mutación permanente.

TANGO Y CANNABIS

Paradojas de la globalización: una de las canciones que mejor pinta a Buenos Aires la grabó un cantaor flamenco, el enorme catalán Miguel Poveda, a más de diez mil kilómetros de la Reina del Plata. El tema se llama “Tal vez”, con letra del periodista y poeta Pablo Marchetti y música del bandoneonista Marcelo Mercadante, y fue publicado originalmente en *Con un taladro en el corazón* (Acqua Records), en 2005. La canción incluye un guiño cannábico, plasmado en la frase “Mi vida

transcurre pensada y paraguaya”. Una sentencia que marca una (r)evolución en la letrística del género. “Es el primer tango que escribí en mi vida”, explica Marchetti, cantante del Conjunto

Falopa. “Y tiene que ver con la búsqueda de la ebriedad de un género. Así como no existen sociedades sin sustancias psicoactivas, creo que no existen músicas sin su correlato en la ebriedad. La ebriedad del tango había sido de alcohol. Estaba también la cocaína, pero como droga de motor: la cocaína servía en el tango para eternizar la ebriedad del alcohol. La incorporación de la ebriedad cannábica me pareció algo distintivo de la canción de fines del siglo XX, que es cuando escribí esa letra, en algún momento de 1998. Tanto que hoy, en plena expansión de la flores, los cogollos y las variedades cannábicas, “pensada y paraguaya” adquiere un sentido mucho más descarnado”.

Marchetti cantó esa canción en el flamante Tangócratas (Club del disco), el álbum que grabó a dúo con el guitarrista Rafael Varela. “La cuestión urbana influyó muchísimo. Más que urbana te diría barrial. Ya sé, hablar de rock barrial se puede, pero decir “tango barrial” es casi una redundancia. Armamos el repertorio con dos premisas: una, la de equilibrar el material entre tangos propios y ajenos, entre clásicos y contemporáneos. Pero también el disco tiene un recorrido barrial que tiene que ver con mi geografía sentimental personal: el eje Valentín Alsina-Pompeya-Boedo. ‘Barrio de tango’, ‘Mano blanca’, ‘Tal vez’, ‘Bluses de Boedo’ y ‘Ya no sos igual’ siguen esa lógica”, explica.

Una de las canciones que mejor pinta a Buenos Aires la grabó un cantaor flamenco, el enorme catalán Miguel Poveda, a más de diez mil kilómetros de la Reina del Plata.

Humphrey Inzillo

LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN. EDITA LA REVISTA *BRANDO* Y COLABORA EN EL DIARIO *LA NACIÓN*. MIEMBRO FUNDADOR DE LA RED DE PERIODISTAS MUSICALES DE IBEROAMÉRICA (REDPEM).

El repertorio de ese álbum es un buen muestrario de la renovación de autores del género en el nuevo milenio: letras de Acho Estol, Alfredo Tape Rubín y Jorge Allora Pandelucos (de La Guardia Hereje) conviven con clásicos de Homero Manzi y el propio Marchetti.

Pero para Marchetti, los autores que captan la esencia de Buenos Aires en el siglo XXI no solo vienen del tango, sino de otros géneros. “Puedo nombrarte a Dema, Zambayonny, Lucho Guedes, Miss Bolivia, Omar Giammarco, Palo Pandolfo, Vero Bellini, Mariana Kesselman, Bernardo Mono, Leonel Capitano, Lucio Arce, Los Hermanos Butaca, por nombrar solo algunos. Algunos vienen del tango y otros no. Creo que todos podrían entrar en una categoría amplia de “tango” si el género tuviera fronteras tan anchas como las tiene el “jazz”.

BUENOS AIRES, CIUDAD CANCIÓN

El trovador Pablo Dacal es uno de los artistas más lúcidos y talentosos de la ciudad. Formó parte de los Cantautores con orquesta, un colectivo que incluía a Tomi Lebrero y su Puchero Misterioso, Alvy Singer y su Big Band y Pablo Grinjoy. Todos forman parte de una camada de cancionistas que, en la segunda mitad de la primera década del nuevo milenio, emergieron, intervinieron y retrataron el paisaje urbano de la ciudad. De Manuel Onís y Lucio Mantel, a Nacho Rodríguez (integrante de Onda Vaga y de Los Campos Magnéticos, líder de Nacho y Los Caracoles) y Alfonso Barbieri, Dacal fue un pilar de ese colectivo artístico, construido sin

un manifiesto sólido, pero que en algunos gestos y faros en común (Fito Páez, Fernando Cabrera, entre otros), supieron construir una identidad, llenar un teatro Coliseo en 2012 y, de a poco, multiplicarse y reinventarse en nuevas propuestas.

“Hay muchos aires en la Buenos Aires del siglo XXI, la coyuntura política y social así lo demuestra. Creo que su esencia está en ese cruce de caminos, unas veces más mestizo y otras más conservador. Quizá veo en el sonido de Los Espíritus y en canciones como ‘La mirada’ un buen retrato del presente, pero también en las canciones surrealistas de Francisco Garamona o en la decadencia romántica de los personajes creados por Daniel Melingo”, dice Dacal. Y agrega: “En mi caso la pulsión urbana es fundamental para escribir, soy nacido y criado en las ciudades. Frente a las impresiones cotidianas las canciones se escriben solas”.

Aunque haya mutado, la escena de los cancionistas es indispensable a la hora de pensar un mapa musical de la ciudad en esta época. Un condicionante para la escena fue la tragedia de Cromañón, el 30 de diciembre de 2004. “Es demasiado cercano para verlo en perspectiva y demasiado lejano para sentirlo vivo. Creo que en la movida cancionista muchos de nosotros forjamos nuestra identidad expresiva, pero ya nos hemos transformado en lo que somos y vamos así por el mundo: cantando nuestra canción. La tragedia de Cromañón, como otros sucesos socioculturales, ha sido un condicionante y la expresión de una época. Hoy los problemas son otros, y a la vez nosotros somos los mismos”, reflexiona.

A la hora de pensar en un mapa sonoro de Buenos Aires, Dacal es abarcativo, amplio y aporta una mirada heterogénea. Al mismo tiempo no se aferra a las tradiciones, ni a la liturgia. “El hip-hop y la cumbia ya tienen raíces en la ciudad y el país, pero en relación a los géneros aparecidos en este sitio del mundo, creo que de su capacidad fantasmal depende su posibilidad expresiva. Cuanto más capaces sean de desaparecer e impregnar los ritmos y estilos contemporáneos, más contundentes serán a la hora de contar el presente. O como dice Fer Isella: con un pie en la tradición y otro en el futuro”.

BLUES, RITMO Y PSICODELIA

“Escribo sobre lo que conozco y lo que veo”, dice Santiago Moraes, uno de los cantantes, guitarristas y compositores de Los Espíritus, uno de los grupos que ha logrado un crecimiento y un reconocimiento igualmente exponencial en los últimos años. La pulsión urbana es una constante en sus letras, tanto de las que compone para la banda como de las que engrosan su proyecto como solista. “El hecho de vivir en la ciudad influencia la manera que tengo de escribir porque condiciona la manera en que siento las cosas”, explica Moraes. “Creo que si viviera en otro ambiente escribiría otro tipo de cosas. Me encanta, por ejemplo, la forma que tienen de escribir José Larralde o Yupanqui, y no siento que sea tan diferente, me parece que la diferencia es el punto de vista, y después se busca la mejor forma para expresarlo. El blues y el folk de Estados Unidos hablan de amor entre inundaciones y de andar por ahí en pony, y el folklore de acá habla de las mismas cosas. Al vivir en la ciudad hay otros estímulos, ruidos, olores, imágenes diferentes que te hacen vivir las cosas de una manera determinada, y eso se mete en todo lo que uno hace”.

La letra de “Perro viejo”, por ejemplo, ostenta una sencillez abrumadora, en simultáneo con una capacidad de observación que les permite a Los Espíritus construir una aguafuerte perfecta de La Paternal. “Se llena un vagón / en la estación / pasa

un transeúnte / chiflando una canción / se prende un cigarrillo / esperando el tren / con la mano en el bolsillo / Ahí parado en el andén / Con la cara gastada / y los ojos negros / de perro viejo”, dice la canción que remite a la génesis del rock argentino, como Moris o Manal. Dice Moraes: “Capaz que eso tiene que ver más con una época que con una región. Creo que tanto Moris como Lou Reed estaban viviendo y leyendo cosas parecidas en esos años, y tratando de tener una voz para representarse en su tiempo. Moris, Manal y todos ellos estaban buscando su propia voz y en esa búsqueda, sin querer, terminaron representando a un montón de gente. Dejan huella de una idiosincrasia y una manera de vivir”. Y explica: “Cuando era chico escuchaba mucha música en inglés, y me colgaba a traducir. A los trece años era fan de Pink Floyd y tenía un cuaderno donde

Aunque haya mutado, la escena de los cancionistas es indispensable a la hora de pensar un mapa musical de la ciudad en esta época

escribía las letras en inglés y mi traducción al castellano. Después conocí las canciones de Lou Reed y Tom Waits. Dedicué muchas horas de mi vida a traducir letras. Las primeras sus letras en castellano que me llamaron la atención fueron las de Sumo y las de un casete de Hermética que

escuchaba en el 93 yendo al secundario. Tenía un viaje de una hora, de Palermo a la Boca, y escuchaba “Víctimas del vaciamiento”. Lombardo, un amigo del secundario, me pasó grabaciones de Pescado Rabioso, Almendra, Tanguito y Color Humano. Muchos años después, recién con la llegada de Internet, conocí las canciones de Manal, Moris, Eduardo Mateo, Miguel Abuelo y entendí la mezcla de cosas que se da en esas letras, y claro que me sentí identificado. Me pasó lo mismo cuando leí *El Eternauta* por primera vez, me resultaba alucinante que en esa ficción aparecieran calles de mi barrio, que estuviera todo contextualizado en mi ciudad y hablado en argentino le daba un nivel de realismo que me comprometía muchísimo emocionalmente”.

Entre las lecturas de Oesterheld y Solano López y esos viajes en colectivo, con Hermética en el walkman, puede estar la clave para desarrollar algo que parece fundamental en la letrística de Moraes, la contemplación

urbana. Y el tango, que no aparece de un modo explícito, pero sí atmosférico. “Escucho tango en la radio, escucho *Radio Malena* para cocinar o hacer cosas de la casa, pero nunca estudié el género. No sé tocar tango y nunca escribí uno. Seguramente lo que sí pasa es que el tango es una expresión muy porteña, hay una pronunciación que es muy de acá, una cosa del acento y la descripción del mundo en el que uno vive. Pero no hay una búsqueda a nivel consciente de traducir las letras y el mundo del tango a la canción pop. Lo que me parece buenísimo del tango es que usa el lenguaje de la calle, del común de la gente. Y su crudeza: hay letras muy honestas, despojadas de toda pose, de una sinceridad impresionante. Las de Discépolo son así, o las de Homero Expósito, son como la voz de un discurso interno, de una persona hablando sola, diciendo cosas que no le decís a nadie. Sin embargo, no soy mucho de la música de género, me gusta mezclar todo. Me siento más influenciado por Jaime Roos, Manu Chao, Lou Reed y Bob Dylan. Son músicas que tienen elementos tradicionales pero también cosas de la música pop”.

CIUDAD DE RIMAS FILOSAS

“La canción porteña actual puede venir de donde sea”, dice Marchetti. “Me interesa mucho el hip-hop. Hice un experimento, ‘Filósofo de la televisión’, que grabamos en el segundo disco del conjunto Falopa, ‘Cancionero para un fogón anarco-peronista’. Allí rapeo una historia larguísima sobre una base de milonga. Y en el nuevo disco de Falopa (el quinto, que estoy empezando a grabar), hice dos nuevos hip-hop, uno sobre milonga y otro sobre vals. Me encanta lo que hace Miss Bolivia en ese sentido. El año pasado ella vino a tocar como invitada en un show mío en el Tasso. Hicimos una versión milonguera-rap (a cuatro guitarras criollas) de un tema de ella (‘Bien Warrior’) y uno mío (‘Yin yuta’) pegados. Y otra versión milonguera de ‘Tomate el palo’. Lo bueno es que se puede rapear sobre cualquier cosa. Pero además, Miss Bolivia fue la primera que popularizó la palabra ‘gato’ en

su acepción actual, como sinónimo de ‘gil’, y no de ‘prostituta’, como era antes. Cuando al comienzo de ‘Tomate el palo’ dice: ‘Es para vos, gato’. Eso fue antes del ‘Macri gato’. Si eso no es ser contemporáneo, urbano y lunfardo, entonces que me expliquen qué es”.

Entre las lecturas de Oesterheld y Solano López y esos viajes en colectivo, con Hermética en el walkman, puede estar la clave para desarrollar algo que parece fundamental en la letrística de Moraes, la contemplación urbana

Para Moraes, el hip-hop también es un universo a explorar. “La otra vez estaba con un amigo caminando por Villa Crespo, tipo dos de la mañana. Pasamos por una plaza que está en Olaya y Apolinario Figueroa, y había como treinta o cuarenta personas agrupadas. Había uno parado arriba de un banco hablándole a

los demás. Nos acercamos a ver qué onda y eran todos adolescentes, ninguno parecía de más de veinte años, y estaban en un concurso de rap. Había grupos, y se iban turnando para rapear, tenían determinada cantidad de tiempo y después otro tenía el mismo tiempo para contestar, improvisando a partir de la improvisación del anterior. Una cosa increíble, buenísima. Fuimos al kiosco de la esquina, nos compramos una birra y nos quedamos escuchando. Era una cosa muy sana. Lo de respetar las tradiciones me parece que es anclarse al pedo. Está buenísimo que aparezcan cosas nuevas todo el tiempo. El hip-hop hoy es una expresión tan válida como el canto con caja o lo que se te ocurra. Si no pudiéramos ver eso estaríamos viviendo más en el pasado que en el presente”.

A pesar de que viven, componen y cantan en Buenos Aires, la cabeza de estos artistas es regional. “Quizá, con la configuración comunicacional de estos tiempos, sea más acertado hablar de regiones antes que de países”, dice Dacal, que vivió una temporada en Rosario y acaba de protagonizar el documental *Charco*, producido por Andrés Mayo y dirigido por Julián Chalde, donde explora la relación entre Buenos Aires y Montevideo. “Entre estas ciudades y algunas otras, los que somos un poco inquietos establecemos una conexión constante, entre artistas, intelectuales y productores en general. Buenos Aires es mi cuna y la base en donde construyo lo que después desarrollo, pero hay muchas otras ciudades en las que

habito y definen mi visión del mundo. Llevo la tradición de mi pueblo como un tesoro a desplegar frente a lo desconocido, entre la guitarra y el corazón”.

Algo similar le ocurre a Moraes. “Yo nunca pienso tan específicamente en Buenos Aires. En todo caso pienso en la región, en vivir al sur, en el Río de la Plata. Pero puede ser Buenos Aires como Berazategui o Montevideo. Soy muy fan de Jaime Roos, me encantan las letras de Mandrake Wolfy Fernando Cabrera. Siento que canciones como ‘Lo que me contó Miguel antes de pegarse el tiro’, de Alberto Wolf y Los Terapeutas, pintan un cuento buenísimo sobre lo que es vivir en este lugar del mundo, por más que esté ambientada en

alguna ciudad de Uruguay. ‘Yo miro tu amor’, de Spinetta, pinta un mundo muy de acá. Y muchas otras canciones tuyas también tienen eso. Las letras de El Mató a un Policía Motorizado a veces son ambiguas, pero dentro de esa ambigüedad son muy locales y actuales también”, reflexiona. Y concluye: “La mayoría de las veces el paisaje se pinta sin querer, mientras uno está queriendo hablar de otra cosa. Como en esas *selfies* fallidas que se viralizan, donde aparece una persona tratando de salir sexy, todos lookeados con cadenas de oro, pero de fondo se ve un patio desolador con una pareja de perros cogiendo y un bebé que llora en el suelo”. ●

Cumbia y quarteto: la banda de sonido de los barrios populares

Mariano del Águila

PERIODISTA Y PRODUCTOR CULTURAL. FUE EDITOR DEL SUPLEMENTO SÍ DE CLARÍN. TRABAJA EN COMUNICACIÓN Y PROGRAMACIÓN EN NICETO CLUB. ESCRIBIÓ EL LIBRO *FAMILIAS MUSICALES, SOBRE LOS PIONEROS DE LOS RITMOS TROPICALES EN LA ARGENTINA*.

¿La cumbia se ha atascado en su laberinto? ¿Cambia de forma para bailar? ¿Existe un quarteto del futuro? ¿Hay en Córdoba un Motown del tunga tunga? El cuestionario catalítico se derrama y sirve para ver en qué están hoy los dos géneros populares por excelencia. Hoy más instalados y también fragmentados como un vitraux.

No fue del día a la mañana. Para su entrada fuerte en el cancionero popular (en el playlist), la cumbia se ha entreverado con el hip-hop o mutó en tropitrónica, una vertiente digital, en sintonía regional de música con raíces pensada para la discoteca (en la Argentina, con Frikstailers, Fauna o el mashupero Villa Diamante; en Colombia, con Bomba Estéreo). Como bien señala el periodista José Totah, “la cumbia es el movimiento más juvenil, popular y federal del siglo, mucho más que el rock, pareciera que sigue siendo un circuito bastante invisibilizado”. Hasta parece camuflarse, y eso que comparte pista y marquesina con el viral reggaetón (el otro género tan mal mirado como bailado). También se han instalado fiestas que aportan una mirada más estética y actual de la cumbia. Hay orquestas de músicos de jazz (como Cumbia Grande, de Mar del Plata) que se sumergieron en el género. Ahora podría decirse que, enhebrando un par de hitos, el 2017 es el año de la visibilidad de la cumbia.

EL “KING” DE LA ZONA NORTE

Hay que empezar por el número uno. Pablo Lescano. Al frente de Damas Gratis, el padre fundacional de la cumbia villera está girando

fuerte por toda América Latina con “Somos nosotros los buenos”. Con este disco renueva su slang y pone las cosas en su lugar. Con “Loro volvé a tu jaula”, aplica: “Qué se la dan, y me la corren de pibes cumbieros / si escuchaban, Agapornis, Totoras qué feo / qué voy hacer, si siguen escuchando giladas / terminenla, acabemos con esta pavadas...”. Con estas líneas le pega a los grupos de cumbia pop o cumbia cheta. Y el anuncio de que en 2018 será uno de los nombres fuertes en el Lollapalooza (el festival ABC1 que ha aterrizado en el Hipódromo de San Isidro) provocó tanto rechazo como celebración en el scroll de las redes sociales. Justamente ahí donde Lescano se ha destapado como un ingenioso community manager. Sus historias en Instagram son mejores que Netflix.

Su presencia panorámica incluyó el videoclip de su dueto con Fidel Nadal, para el himno punk “Gente que no”, de Todos Tus Muertos, con increíble vigencia. Finalmente, se estrenó en los cines en “Alta Cumbia”, un largometraje (con dirección de Cristian Jurey y la participación todo terreno de Martín Roisi, activista cumbiero y realizador audiovisual) que cruza lo documental y lo costumbrista para poner en perspectiva tanto a Lescano, como a los otros héroes cumbieros del surgimiento de la cumbia villera: músicos de Yerba Brava, Flor de Piedra, Pala Ancha. ¿Héroes? ¡Superhéroes! del género más bastardo.

ESAS CARAS

¿Punk? ¿Cumbia? Ahí está El Pepo, vestido de tanguero compadrito en el primer time de

Showmatch. La noche de apertura de temporada, el carismático y redimido (ex cantante de Los Gedes) se lució para el gran público. Su historia de superación, y un magnetismo bonachón, lo ha instalado en las pantallas. Con un perfil más *outsider* y de vanguardista de barrio, podemos distinguir a otro artista cumbiero que trascendió los contornos del género: Hernán Coronel, el tremendo cantante de Malafama, llega a la tapa del *No!* el suplemento de cultura juvenil del diario *Página 12*. Con un perfil más freak, con su propia jerga cumbiera, es ídolo en Tropitango, pero también en fiestas de cumbia más cool como La Mágica o en Niceto Club.

RITMO CON SUSTANCIA

Romina Franco hace la cuenta: ya lleva más de dos mil horas poniendo cumbias, todos los fines de semana desde hace siete años. Como La Romy DJ es la residente de La Mágica, una fiesta que ha logrado acercar públicos y artistas. La Mágica funciona con los clásicos de la cumbia, pero también tiene espacio para grupos nuevos, los que han hecho su relectura del género, o los que recién están surgiendo. La Romy asegura que la producción no se detiene. “Los consagrados siguen componiendo. Te puedo nombrar a Los Lirios, Los Palmeras, Damas Gratis, La Nueva Luna, Los del Bohío, Los Leales, grupos que ya tienen más de veinte años. Por ahí no sacan discos, pero si otros formatos. Y aunque los shows se basan más en los clásicos, es porque van a la segura. Suelen ser shows muy cortos en los que nada puede fallar. No hay tiempo para generar diferentes climas. Son muy al palo, hit tras hit. En cambio cuando hacen sus recitales, tocan los inéditos, los primeros, los lentos y los hits”.

Después de haber adoptado gestos del dancehall, de la murga, la cumbia continúa su evolución: actualmente, un sonido más electrónico post Wachiturros (aquel grupo que duró un verano, y se caracterizaba por las coreografías, al estilo de las boy band, Backstreet Boys o los coreanos BTS). Por supuesto, se ha instalado y se ha refinado

una forma de hacer villera, o colombiana con el sello local. Pero la búsqueda de la novedad no se detiene. La Romy reflexiona: “En general, para sentirse exitoso, hay que ser muchas veces escuchado, tener muchos vistos en YouTube. Eso es éxito, pero no es hacer un tema de buena calidad. Las nuevas generaciones intentan tirarse para ese lado, para que los tengan en cuenta. Lo que buscan es eso, captar público joven. Eso genera que se haya desdibujado la cumbia. Los pibes que van haciendo estilos nuevos, que van fusionando, perduran un tiempo. Van a la tele, los escuchan, pero cuando ese género cae, caen también”.

Cuando se le pregunta si hay un under de la cumbia, responde “Mirá, yo de chica escuché hip-hop, punk, rock. Pero conocí lo que era el under más profundo en la cumbia. Hay muchos productores con ideas nuevas,

En general, para sentirse exitoso, hay que ser muchas veces escuchado, tener muchos vistos en YouTube. Eso es éxito, pero no es hacer un tema de buena calidad.

muchos músicos buenísimos, que siguen escribiendo canciones. Pero es como encontrar una aguja en un pajar, porque muchos viven en Villa Itatí, en Garín, en Quilmes. Muchos no encuentran el camino para hacerse escuchar, para tocar. Encima, han cerrado muchos bailes”. La Romy continúa: “Uno de los que se han

adaptado con estilo a los nuevos ritmos es Juli de Los Turros. Y las letras, qué te puedo decir, son super tradicionales, innovar sería pedirle a (Armando) Manzanero que haga un tema de Don Omar. Hay otros grupos más modernos o más jóvenes que siempre buscan estar en los más escuchados, en otro sector, esos pibes tocan en boliches más diversos. No en bailes de cumbia, suelen ser grupos de GBA o Capital”. Quizá se refiera a grupos como Los RPM.

Los RPM son una de las formaciones que se ven en la actualidad, en un contexto bolichero/cumbiero. La banda que tiene al frente a Joel Perroprimo (con Danilo Montana como productor), oscila en el circuito de fiestas (principalmente de egresados) y boliches de amplio espectro, pero su tema “Raspando el Colín” (2017) logran una potente postal de barrio, un relato del ambiente de las motitos, las picadas. Esa claridad para retratar su entorno, los hace diferentes: “En

mi barrio, los pibitos pilotean lo que sea, tienen dos Tornado y un Lander que la forrea. En mi barrio dicen que todos somos atrevidos / venimos gamba y media y te clavan un invertido. En mi barrio, todos andan a full, te pelan la moto y vienes tú. Los pibitos ganan, y hacen cagadas, sí: mucha motos, mucho en las picadas”.

My Name is Jorge puede ser otro de esos compositores con un talento distinto, pero que se mantienen en el under, como describe La Romy DJ. Desde Rafael Castillo, Jorge Rodríguez compuso un tema testimonial: “De la villa soy, qué tienen algún problema? / Pa’ decírtelo que no hacen falta cosa obscena / Si a mi barrio, ustedes le dicen villa / bueno entonces soy villero / hombre vamos a hacerla lisa. Aquí estoy My Name is Jorge / esto le canto pa’ la gente que se me agrandó / estoy seguro le prometo que si estoy acá / estoy seguro muchas cuentas vamos a arreglar”. Jorge grabó su tema en 2012, porque intuía que se lo podían “grabar” para otro artista. Eso ocurrió, pero el público cumbiero no compra trucho: en YouTube, el videoclip de cosecha tardía, le hace justicia a My Name is Jorge.

Finalmente, La Romy Dj suma a la lista a “Aumentaron los cigarros”, de los legendarios Pala Ancha. Otra letra que, por distinta, se inscribe en lo testimonial, y hasta con su toque de reggae fumanchú: “Aumentaron los cigarros / no me alcanza el presupuesto / vale menos la cajita / con dos tintos ya estoy hecho. Vale menos el tabaco / y una seda para armarlos / en el mundo con los vagos / nos copamos en fumarlo”.

TUNGA TUNGA

Volvemos a la noche, en la que El Pepo la rompía en Showmatch: entre las coreografíasuntuosas, cargadas de tecnología y sketches, destaca un cordobés con aires góticos, que interpreta una canción de Guns n’ Roses, mientras una chica baila contemporáneo. Ese muchacho es Ulises Bueno. Hermano y heredero del Potro Rodrigo, aquella estrella de meteórica carrera y trágico final. Ulises se agranda por encima de la sombra de su

hermano y asoma con su estilo más rockero. Cuarteto es un idioma y él pone su acento.

Justamente con El Pepo han grabado una versión de “Cazafortunas”, donde conviven cuarteto y cumbia, como muestra del poder expansivo del tunga-tunga, el ritmo cordobés que patentó La Leo a mediados de la década de 1940.

Sobre la actualidad del cuarteto, hay un punto de vista insider y transversal: Federico Pulisich es un actor cultural importante en Córdoba capital. No se trata de sacar chapa, pero su recorrido es clarificador: “He trabajado con grupos de rock como Los Cocineros, también fui integrante de Los Caligaris y la-

Hay muchos productores con ideas nuevas, muchos músicos buenísimos, que siguen escribiendo canciones. Pero es como encontrar una aguja en un pajar, porque muchos viven en Villa Itatí, en Garín, en Quilmes.

buré con Andrés Calamaro. Hace seis años, me metí de cabeza con la producción del cuarteto en la oficina de Marcos Farías. Ahí tenemos un buen número de artistas, entre ellos Ulises Bueno, Trulalá, La Fiesta, Pity Murúa. Ahí hacemos el desarrollo y la producción de los discos”.

La onda expansiva del fenómeno Ulises sostiene al cuarteto en un buen momento: “Aunque es de consumo local, se expandió a la zona de Cuyo, el Sur, el Noroeste. Y por supuesto, Ulises actúa una vez por semana en Buenos Aires, generalmente, los días de semana. Los sábados, las bandas no quieren dejar la ciudad, por ahí les conviene más tocar afuera, pero no quieren perder su lugar en Córdoba”.

En el caso de Ulises, al sonido del cuarteto tradicional, basado en los cuatro instrumentos (bajo, teclado, acordeón y violín), se le ha agregado un sonido más rockero. “La guitarra va un poco más al frente, las letras son más cuidadas”.

Federico logra una analogía gloriosa sobre la actualidad cuartertera: “Hace treinta años que trabajo en el medio de la música. Te puedo decir que la única industria cultural que está establecida, que reinvierte y se desarrolla, es el cuarteto. Siento que acá terminamos armando como una Motown, aquel sello emblemático de Detroit. Ulises vendría a ser el Marvin Gaye, Chipote sería Los Tempations”. La comparación habla de una maquinaria aceptada, con un público masivo, que requiere avanzar hacia el siguiente

nivel, dejando atrás y lejos todo prejuicio que arrastra la música popular: que es simple, poco profesional, poco poético.

Cada noche de sábado el ritual se repite en la capital cordobesa. La Mona Jiménez es una especie de rey Midas en ese contexto urbano y un anfitrión todo terreno capaz de aglutinar en su búnker cordobés a rockeros como Andrés Calamaro y Pity, de Los Intoxicados, o refrendar mitos del under como aquella noche que actuó junto a Fito Páez en Cemento en la década de 1980. Al igual que La Mona, otros grupos de la escena cuartelera recorren los distintos clubes del circuito que reciben entre diez o doce shows de cuarteto. La banda tocará toda la noche y para eso necesita un cancionero aceitado con mucho combustible. En la pista se activará el remolino de bailarines siempre girando en el sentido de las agujas del reloj. Quizás en el centro de ese remolino humano, otro círculo

gire más despacio o en la otra dirección, como un tornado orgánico y espontáneo. “Por ahí entre tanto cancionero, también se cuele un tema como el ‘Despacito’, o algún hit del momento”, ejemplifica Pulisich. “Pensá que tienen que tocar toda la noche, y esa es una manera de darle color a la noche”.

Pocos artistas representan aquello de que “el artista se debe a su público”, tan fielmente como los que hacen cumbia y cuarteto. Ese encanto y esa comunión entre artista y público a veces no se perciben y ni se reciben bien desde la crítica. Pero muchas veces sí tiene su impacto emocional en otras escenas. Uno de los músicos que lleva adelante la renovación del rock nacional es el cordobés Juan Ingarano, quien ha reversionado algunos de los temas más significativos del cuarteto, con el estilo de pop de sintetizadores, que él hace tan bien. Como un tributo, lo ha bautizado “Tunga Tunga”.●

El fenómeno de la música del Litoral

Gabriel Plaza

EGRESADO DE TALLER ESCUELA AGENCIA (TEA). ES CRÍTICO MUSICAL Y REDACTOR DEL DIARIO *LA NACIÓN*. COLABORÓ EN *PÁGINA/12*, *EL MERCURIO* (CHILE), *EL TIEMPO* (COLOMBIA) Y *REVISTA PELO*. ES CURADOR MUSICAL EN EL CENTRO CULTURAL RECOLETA. ES MIEMBRO FUNDADOR DE LA RED DE PERIODISTAS MUSICALES DE IBEROAMÉRICA (REDPEM).

En la última década la región surcada por el río Paraná tuvo un crecimiento exponencial en el panorama de la música popular argentina y una nueva proyección internacional.

“La gente está conociendo más la música del Litoral y se está enamorando”, sostiene Marcelo Dellamea, guitarrista chaqueño, cuya aparición en el ámbito de la música popular causó sorpresa. Con solo quince años era un prodigio de la guitarra que llamó la atención del propio Luis Salinas que se lo llevó de gira a tocar en sus conciertos. Esa aparición no fue la única. La música del Litoral vivió en la última década una primavera musical. El recambio generacional de artistas, el fortalecimiento de festivales de la región, la aparición de discos fundamentales en el panorama nacional, demostraron que empezó a proyectarse con fuerza en el ámbito nacional, desarrolló un original y creativo ecosistema musical.

Hay signos y símbolos que de alguna manera apuntalaron esa escena litoraleña en expansión y que le dieron a la región un fortalecimiento de su identidad creativa.

El álbum doble “Litoral”, de la cantante Liliana Herrero (nacida en Villaguay, Entre Ríos), editado en 2005, funcionó como un faro que volvió a visibilizar ese territorio de agua. No solo reivindicó el repertorio litoraleño y las composiciones inspiradas en esa región—“Lapacho” (Ramón Ayala), “Monedas de sol” (Chacho Müller), “Margarita Belén”

(Coqui Ortiz), “Taipero Poriahú” (Pocho Roch - Antonio Tarragó Ros), “Ky chororo” (Aníbal Sampayo), “Tierra adentro” (Ana Prada), “Negrita Martina” (Daniel Viglietti) y “Gurí pescador” (Osiris Rodríguez Castillos)— surgido conceptualmente en los márgenes de los ríos Paraná y Uruguay, sino que lo inscribió como un nuevo canon estético de belleza musical y contemporaneidad.

Ese mismo año en Chaco, la dupla Tonolec, integrada por la cantante Charo Bogarín (tatarieta de un cacique toba) y el programador Diego Pérez, incluían en su primer disco una versión electrónica de “Indio toba”, un clásico de Ariel Ramírez y Félix Luna, que lanzaba ese tema com-

puesto en la década de 1970 hacia una música popular que sonaba al siglo XXI.

En esa provincia se produjo otra situación particular. Las cuatro ediciones del evento *Tocar la vida* (1998-2001) marcaron la manera de producir y hacer música en Resistencia. Durante una semana, el evento reunía a músicos consagrados argentinos y extranjeros—Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Pedro Aznar, Carlos Franzetti y Nana Vasconcelos, Chango Fariás Gómez, Jaime Torres y Eduardo Lagos—junto a músicos locales y estudiantes en formación para generar un contexto natural de intercambio donde todos aprendían y compartían la música.

Otro enclave de Resistencia fue el nacimiento del Centro Cultural Alternativo (CE-

En la última década la región surcada por el Río Paraná tuvo un crecimiento exponencial en el panorama de la música popular argentina y una nueva proyección internacional.

CUAL) hace dos décadas, en un ex colegio de la calle Santa María de Oro 471, que se ubicó como una referencia dentro de los espacios del arte independiente en el país. Dirigido en sus inicios por el gestor Francisco Benítez y el músico Coqui Ortiz, otro de los referentes de una nueva canción del Litoral a partir de su disco debut en 2002, el CECUAL se transformó en un modelo de gestión, sirvió de laboratorio de nuevas expresiones, apuntaló a la identidad, reivindicó el encuentro como espacio cultural-colectivo y sirvió de puente entre la escena local y los músicos que llegaban a la ciudad.

Esos espacios crearon un polo de atracción sobre el Litoral y un microclima más propicio en la región, formaron nuevos públicos y le dieron un nuevo horizonte a los músicos regionales. Artistas como el acordeonista Lucas Monzón, editado por un sello de Buenos Aires como Los Años Luz Discos, no necesitaron mudarse y se quedaron a componer y consolidar su desarrollo artístico en su provincia. “A Lucas lo conocí en el marco de un pre MICA hecho en Formosa”, le decía Javier Tenembaun, responsable de Los años luz al *Suplemento Radar*, “para mí es como un Barbozita pero con un sonido chaqueño, algo muy refinado. En tiempos en que todo pasa por el filtro de la *world music*, que todo lo homologa de una manera horrible, los ritmos del Litoral son como una lengua viva. No fueron absorbidos por la industria como algunos ritmos del norte, como el huayno, o como la cumbia”.

Es el mismo caso del cantautor Seba Ibarra que trazó un original proyecto llamado Ruta Nacional Canción, que unió a artistas de distintos puntos del Litoral creando un modo artesanal de circulación, sin la necesidad de dejar Resistencia. Enclavado en esa geografía, Ibarra encontró un espacio para desarrollarse y extraer el material para hacer sus canciones, que lo llevaron incluso a exportar discos a Japón. “Me interesa discurrir en lo regional porque es una forma de mostrar algo diferente. Busco un sonido que me revalorice como habitante de un lugar”, dice y se afirma en su provincia. “Al vivir en el Chaco, supuestamente estás alejado de todo

y podés llegar a pensar que estás es un lugar recóndito. En Resistencia hay muchísima actividad cultural y te das cuenta de que se puede hacer mucho con todo el material que hay ahí, en vez de estar mirando para afuera”.

El caso de artistas como el chaqueño Coqui Ortiz o el paranaense Carlos Aguirre, emergente de la década de 1990, no solo influenciaron a toda la región, sino que demostraron que se podía crear y generar espacios de influencia musical desde sus lugares de pertenencia. Los dos artistas son una referencia dentro de la música popular argentina. El caso del Negro Aguirre tiene otros condimentos. Su trilogía de discos colores –“Crema” (2000), “Rojo” (2005) y “Violeta” (2008)– marcó el cauce de un sonido original y abrió una nueva corriente de músicos en todo el litoral argentino. “Tal vez es una camisa que me queda grande en

el sentido de que todos somos parte de una contemporaneidad y todos nos influimos”, reflexiona el músico.

Además de componer desde Paraná, crear ensambles que formaron a músicos que generaron otros proyectos de trascendencia creativa, el Negro Aguirre le dio

origen al sello independiente Shagrada Medra. El catálogo, cuidado al detalle, incluye sus discos y algunas de las producciones más originales de los últimos años de compositores del Litoral como Aníbal Sampayo, el propio Coqui Ortiz, o el trío Luz de Agua, integrado por Seba Macchi, Fernando Silva y Claudio Bolzani.

Del otro lado del puente subfluvial, en la ciudad de Santa Fe, la realización del primer Mercado de Música Regional, que lleva tres ediciones, está posicionando a la región en el mapa nacional. “Hacer el Mercado significó crear un sistema para potenciar y visibilizar lo que pasa con la música en la ciudad y en la región. En Santa Fe hay muchas instituciones que trabajan con la música y, por lo tanto, existe mucho semillero. En una ciudad con 430 mil habitantes, solo en el área del rock y géneros derivados, tenemos unas 300 bandas. El Mercado, el primero dedicado a la música en todo el país, se desarrolla en una instancia abierta donde la comunidad

Hay signos y símbolos que de alguna manera apuntalaron esa escena litoraleña en expansión y que le dieron a la región un fortalecimiento de su identidad creativa.

participa para que el vecino vaya y escuche lo que hay en la ciudad y, al mismo tiempo, forjamos la formación de público”, cuenta Eduardo Bavorovsky, subsecretario de Programación Cultural de la ciudad de Santa Fe.

Inscrito dentro del circuito de la Red MICA y organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, el mercado no solo dibuja un mapa de lo que suena en la ciudad de Santa Fe sino que funciona como un polo conector de otras regiones musicales del Litoral con el resto del país y el exterior. Programadores internacionales y nacionales llegan a Santa Fe para descubrir los tesoros musicales de la región: Javier Colli, Barro, Infusión Kamachui, Mbojeré, La Contienda, El Emparche, entre otros grupos y solistas.

La venezolana radicada en Bilbao, Adriana Pedret, una de las impulsoras de la feria de música Exib, que se realiza en Lisboa y que participó de dos ediciones cuenta:

“En el Mercado de Santa Fe he encontrado similitudes con el trabajo que desarrollamos desde el Exib en la manera de enfocar las relaciones y la circulación de las músicas. Ambos espacios le dan valor a las nociones de diversidad e identidad desde artistas independientes en un reto importante de difusión y de sensibilidad”.

Hay otras coordenadas que apuntan a la región del Litoral como una de las escenas musicales con mayor proyección y una fuerza creativa renovada. En junio de 2017, la provincia de Corrientes postuló en París para que el chamamé sea declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. “Nosotros decimos que somos la capital mundial del chamamé y para ello nos ponemos a trabajar por un género que va más allá de la música. El propósito de esta postulación es que el chamamé tenga una visibilidad a nivel internacional. Queremos que se revalorice lo que significa esta música, no solo para Corrientes sino para toda la región”, afirma Gabriel Romero, presidente del Instituto de Cultura de Corrientes.

Hay otros actos simbólicos de revalorización sobre la música del Litoral. Dos referentes como Nini Flores y el Chango Spasiuk llevaron el chamamé al escenario del Teatro

Colón. El acordeonista y bandoneonista integrante del dúo de los hermanos Flores tocó en la apertura de la Fiesta del Chamamé en 2013, mientras que el misionero grabó un disco y un DVD en el templo lírico llamado Tierra Colorada.

El concierto de Spasiuk terminó siendo un hito para la música litoraleña. “El chamamé ha tenido tanta subestimación y marginación en algunos sectores que no se puede evitar hacer esa lectura cuando uno se sienta a tocar Cocomarola en el Teatro Colón. El chamamé es el chamamé y lo va a seguir siendo esté o no en ese contexto del Colón, pero en algún

En la ciudad de Santa Fe, la realización del primer Mercado de Música Regional, que lleva tres ediciones, está posicionando a la región en el mapa nacional.

lugar he disfrutado mucho ese aspecto simbólico, no lo puedo negar. No he podido dejar de pensar en Cocomarola en ese momento y me sentí bien y alegre que tremendos compositores, como Isaco Abitbol, o temas que son parte de la tradición chamamecera, como Estancia Santa María, de los hermanos Barrios, se expresaran de una manera espontánea en un concierto de música de cámara. No fue un sentimiento de revancha, sino de celebración de que el chamamé sonara en el Colón, y sentí que uno puedo aportar algo constructivo para crear un vínculo hacia este mundo sonoro para que no haya tanto abismo por ignorancia y desconocimiento”.

La figura de Ramón Ayala también sirvió para acortar la brecha generacional y abrir nuevos públicos para el chamamé. La película documental del reconocido fotógrafo Marcos López, despertó un atractivo singular sobre la obra y el personaje de Ramón Ayala. Las potentes imágenes de surrealismo criollo de López encontraron en la figura de Ramón Ayala—cantante misionero, rey del gualmbao, autor de himnos gloriosos del folklore de las décadas de 1960 y 1970 como “Posadeña linda”, “El Cosechero”, “El mensú”, “El cachapecero”, “Retrato de un pescador”, “Arriero de peces”, “Mi pequeño amor”, pintor y personaje psicodélico de nuestra fauna folklórica— su álder ego ideal para este manifiesto tropicalista. “Pienso que ese canto al río que él hace, esa especie de Walt Whitman guaraní que representa, esa psicodelia y esa cosa de la década de 1970

que tiene en el *look* mezclado con su delirio de amor metafísico, fue lo que me atrapó”, dice sobre el protagonista.

Sus composiciones que marcaron a fuego la música folklórica volvieron a ser redescubiertas en el documental de Marcos López y en un álbum que el músico misionero grabó casi en paralelo con sus clásicos junto a los Hermanos Núñez. De golpe, el chamamé crecido en las periferias se volvía centro de atracción como pasó en las décadas de 1940 y 1950 en Buenos

Aires: tuvo sus festivales en la Usina del Arte y empezó a llenar salas como el ND Ateneo, el Espacio Xirgu Untref y el Teatro Coliseo.

“La época de oro del chamamé más que en los medios fue una época de oro de producción”, recuerda el Chango Spasiuk. “Todos esos discos de Ernesto Montiel, Isaco Abitbol, Blasito Riera, Fito Ledesma, los Hermanos Barrios, los Hermanos Cardozo, Tarragó Ros y Cocomarola fueron grabados en sellos multinacionales y se vendían muy bien. En esa época compusieron un montón de música y crearon de alguna manera una tradición sobre la cual todas las nuevas generaciones definieron el concepto estético del género que se ha recreado hasta hoy. Pero como esa música representaba para un sector de la sociedad a toda esa gente que vino a trabajar en la cadena industrial que se formó en esa época en el conurbano, de alguna manera se la estigmatizó. Son barreras estéticas que otros lenguajes musicales parecidos al chamamé, en otros lugares del mundo, supieron romper”.

Esa barrera se empezó a romper y la música del Litoral tiene sus seguidores en

los lugares menos pensados. “Hoy, en el Gran Buenos Aires, hay un montón de hijos bonaerenses que tocan chamamé con una frescura y una musicalidad como si hubieran nacido allaité (allá lejos). Es como si estu-

vieran conectados totalmente con la fuente sin haber nacido donde está y cuando los ves, caminan, tocan, hablan y tienen todo el *swing* del chamamé, como si hubiesen nacido mil kilómetros al Norte. Lo que se está transmitiendo oralmente es algo que sigue vivo y que tiene tanta fuerza

como cuando se originó. De esa manera, el conocimiento del chamamé se mantiene vivo porque emana de una misma fuente”, define Spasiuk.

Pero quizá lo más interesante de este nuevo tiempo es que ya no se habla de un género, sino de toda una región y de una escena de la que emana una fuente de música inagotable. El Negro Aguirre diagnostica que el Litoral pasa por un proceso de empoderamiento creativo. “Siempre pienso la región de manera expandida, donde yo pondría el sur de Brasil, Paraguay, Uruguay y lo que nosotros denominamos el Litoral con todas estas provincias surcadas por los ríos. Hay un universo rico en todos estos lugares y una realidad común, de vivir así, en torno al agua, y con músicos que van pintando este lugar con muchos colores. Realmente es un lugar por descubrir porque hay un montón de gente nueva con una mirada profunda y que va cambiando con los tiempos. A mí eso me encanta, en el sentido de que disfruto de la diversidad y de cuantas formas diferentes puede tener la descripción de un lugar traducido en música”. ●

Hay signos y símbolos que de alguna manera apuntalaron esa escena litoraleña en expansión y que le dieron a la región un fortalecimiento de su identidad creativa.

Sergio Arboleya

EDITOR DE LA SECCIÓN ESPECTÁCULOS DE LA AGENCIA NACIONAL DE NOTICIAS TÉLAM, INTEGRANTE DE LOS COLECTIVOS QUE PUBLICAN LA REVISTA *DEVENIR* Y EL PROGRAMA “DESPUÉS DE LA DERIVA” (FM LA TRIBU) Y AUTOR DEL LIBRO *LA TROVA ROSARINA*.

Tras el diálogo generacional interrumpido por la dictadura, músicos sub-30 de sólida formación académica comienzan a grabar obras que recuperan e interpelan a antecesores inmediatos, que forjaron un fenómeno estético y así dan cuerpo a una continuidad sonora y estilística que constituye un novísimo folclore en la música argentina de raíz.

Corría julio de 2013 y en el patio del Centro Cultural Alternativo de Resistencia, el clima contradecía al calendario. Una muchedumbre participaba de la jornada de cierre del Encuentro Regional con Intérpretes y Creadores del Folclore del Litoral y un par de los más osados de los asistentes se integraron, celular en mano, al centro de la ronda donde algunos de los músicos participantes hacían sonar sus obras pero no lo hicieron para tomar una *selfie* inolvidable sino para filmar de qué modo el pianista entrerriano Carlos “Negro” Aguirre paseaba sus dedos por el teclado, para celebrar el secreto de su toque.

Tiempo después, y en relación a esa imagen, el músico, compositor y agitador cultural chaqueño Coqui Ortiz, le ponía palabras al asunto: “El ‘Negro’ es una máquina sembradora, es un tipo con un caudal de conocimiento increíble pero que está muy al alcance de cualquiera porque caminó y camina mucho los rincones del país. Es uno de esos tipos que uno admira porque podrían sentirse súper estrellas pero viajan, se juntan y contagian”.

El ‘Negro’ es una máquina sembradora, es un tipo con un caudal de conocimiento increíble pero que está muy al alcance de cualquiera porque caminó y camina mucho los rincones del país.

El propio protagonista del suceso recuerda el hecho pero se corre de la mera anécdota y aporta que “me parece hermoso y muy necesario que todo el tiempo esté viva la cosa porque aparece la voluntad de dialogar con las obras. A través de los viajes que hago regularmente, voy encontrando un

montón de personas que producen trabajos con mucha sustancia, donde uno encuentra gestos de alguna influencia de algún músico contemporáneo y también se vislumbra una opinión propia”.

La postal y sus voces podrían parecer apuntes a contrapelo de un imaginario colonizado que solo es capaz de atribuir la curiosidad a la devoción hacia figuras

inaccesibles del firmamento internacional. Sin embargo, era un síntoma, una señal y una síntesis.

Es que la confluencia de artistas independientes poniéndole el cuerpo no solo a su música sino a una manera de entenderla y asumirla, sumada a nuevos interlocutores formados en espacios públicos o privados que atienden al peso de las nuevas corrientes, fue poniendo los pilares de un puente dinamitado por la trágica dictadura cívico-militar.

Esa interrupción abrupta de la vida cultural de un pueblo puso en serio riesgo la naturalidad de un proceso por el cual las personas que habitan un territorio se legan sus tradiciones en un tránsito que si bien nunca es lineal sí va enlazando aprendizajes,

sumando miradas y experiencias que, de ese modo, hacen el mañana.

En palabras del guitarrista, autor y formador tucumano Juan Falú, “siempre hubo una búsqueda por parte de los jóvenes dentro del folclore. Pero tras la recuperación democrática, esa búsqueda se hizo desde el desconocimiento casi total. Hoy es diferente porque se conocen las formas, las rítmicas, los intérpretes, los compositores... a Pepe Nuñez, al ‘Chivo’ Valladares. Ya están muy claras las señales de identidad. Si se suman las herramientas teóricas muy buenas que tienen desde la academia, los resultados necesariamente son buenos”.

En otra entrevista con la Agencia Télam, el músico que en 1990 creó la cátedra de Música Argentina en el Conservatorio Manuel de Falla y a partir de 2003 incluyó las carreras de Tango y Folclore, apuntaba: “Me parece que el abordaje que se está haciendo del folclore desde los músicos actuales es para sacarse el sombrero. Hay jóvenes y no tan jóvenes, muy formados, muy comprometidos, muy estudiosos, que están siempre con la mirada atenta en el ayer y el mañana. Esto recrea la música con autoridad, se percibe que las identidades del folclore están preservadas y al mismo tiempo hay un desarrollo para adelante. Por eso creo que los músicos más creativos están hoy sin dudas en la música folclórica. Y es raro, porque el folclore es justamente la tradición. Sin embargo, es allí donde la música ofrece hoy más creatividad y más modernidad”.

Capaz de hacer y de reflexionar, durante un reportaje con Página 12, el mentor del ciclo “Guitarras del Mundo” dijo que “hay lazos muy firmes con el ayer y eso es garantía de memoria histórica. Los jóvenes tienen buenos referentes en cuanto a obras e intérpretes. Ya no me preocupa la difusión. Cuando las obras son buenas se terminan conociendo. Pueden demorar, pero al final se conocen. Me preocupa el reverso, que lo mediático pueda instalar basura. Igual, creo que esa basura no llega a bloquear el buen arte que se está generando. Tenemos público, músicos y espacios”.

El trípode al que alude Falú reconoce en el segmento de los músicos el aporte de dos ilustres ausentes como Chango Farías Gómez y Raúl Carnota, par de creadores que forzaron las nociones entre lo establecido y lo por venir.

El trípode al que alude Falú reconoce en el segmento de los músicos el aporte de dos ilustres ausentes como Chango Farías Gómez y Raúl Carnota, par de creadores que forzaron las nociones entre lo establecido y lo por venir. Sobre esa misma senda también trabajaron con esmero, perseverancia y talento los cantautores Juan Quintero y Jorge Fandermole, la cantante Liliana Herrero y la pianista Lilián Saba, algunos de los emergentes de un movimiento informal que trajinó por sentar nuevas bases estéticas y dejó una senda por la que ya irrumpen continuadores.

Ese puñado de creadores a los que evidentemente deben sumarse los ya nombrados Juan Falú y “Negro” Aguirre, apostaron fuerte por construir y difuminar una forma de entender y asumir el folclore donde vincular el peso de una tradición riquísima con nuevas herramientas atravesadas por lo formativo, por la destreza técnica y por una vivencia capaz de entrar en acto, es decir, de sonar en tiempo presente.

Son un grupo de artistas que en su diversidad y a favor de ella se atrevieron a encarnar la posibilidad de inventar otros modos de dialogar con el legado y resignificarlo.

La apuesta reconoce afluentes diversos desde lo temporal o lo estilístico, en una nómina que incluye leyendas como el bandoneonista Dino Saluzzi, la cantora Suma Paz o la pianista Hilda Herrera, los santiagueños Peteco Carabajal, Raly Barrionuevo y Dúo Coplanacu, la veta litoraleña de Teresa Parodi, Raúl Barboza, Chango Spasiuk, Coqui Ortiz, Rudi y Nini Flores y Ramón Ayala, la voz de Silvia Iriondo o la impronta cuyana de la dupla Orozco-Barrientos.

Con el espaldarazo bienhechor y generoso de Mercedes Sosa por enlazar esas búsquedas, se sumaron más aportantes al caudal, desde cancioneros propios (el tucumano Topo Encinar, el cordobés José Luis Aguirre, el chaqueño Seba Ibarra, el jujeño Bruno Arias, el riojano Ramiro González), el canto (Lorena Astudillo, Paola Bernal, Luna Monti, Luciana Jury) y la destreza instrumental (Franco Luciani, Marcelo Dellamea, Juan Pablo Di Leone, Andrés Pilar, Lucas Monzón, Ernesto

Snajer, Matías Arriazu, la Orquesta Popular de Cámara Los Amigos del Chango, Andrés Beeuwsaert y Mariano “Tiki” Cantero), por citar apenas a algunos.

Después de la tierra arrasada fue necesario sembrar y cosechar varias veces, habitar la soledad y resistir otros vientos llegados desde afuera y también desde adentro que

se calzaron la etiqueta de la renovación para no cuestionar la fiesta y que irradiaron su ideario gracias a los medios de comunicación puestos al servicio de la cadena de consumo de la industria del entretenimiento.

La persistencia de un obra con cosas que decir, la multiplicación de lugares de formación y los encuentros locales, regionales o nacionales fueron expresando una amalgama donde el carácter autogestivo del movimiento informal supo dialogar con los espacios instituidos de la esfera estatal.

Al calor de esos acontecimientos, desde hace un par de años esa corriente de nuevos artistas de menos de treinta años se corporiza en discos, materializa una obra que caprichosamente puede denominarse novísimo folclore y regala atisbos de algo que ya nació y que amenaza con desarrollarse.

“Grillerío”, del trío La Maderosa (Bruno Moguilevsky en piano y coros, Emilia Siede en voz y Alejandro Starosielski en guitarra y coros), combina versiones y repertorio propio desde esa fresca y erudita respiración de época. También el dúo Seraarrebol, singular propuesta sonora que reúne al guitarrista, cantante y autor Nacho Vidal y a la vocalista catamarqueña Nadia Larcher, se inscribe en esta novedosa tradición con su flamante debut en bateas “Halo bestia”.

La propia Larcher aporta su personalísimo fraseo a la experiencia orquestal del noneto

Don Olimpio que, bajo idea y arreglos del pianista Andrés Pilar, acaba de publicar el precioso y alumbrador álbum debut “Dueño no tengo”.

A partir de canciones con su firma, el guitarrista y cantante riojano Juan Arabel cruza sin complejos las tensas distancias que separan a la chaya del jazz desde “Un

ínfimo hilo de luz”, disco donde, además, recoge inspiradamente la lucha contra la megaminería y la defensa del cerro Famatina.

Desde el piano, el cordobés Matías Martino asume hondamente los aportes que la música instrumental es capaz de abrazar en este tiempo con dos materiales de recomendable escucha: “De-

trás de la ciudad” (2015) y el reciente “El otro Salgán”, en el que explora la obra folclórica del arreglador y autor de emblemáticos tangos como “A fuego lento” y “Don Agustín Bardi”.

Con el atractivo de sus impactantes voces femeninas, deslumbran las apariciones de la bonaerense Belén Sendot, la salteña Nadia Szachniuk y la rosarina Victoria Birchner quienes, respectivamente, plasmaron esas nuevas aristas en sus álbumes de estreno “Por seguir”, “Luna atrás” y “Memoria del viento”.

Son apenas los primeros brotes, frutos incipientes, el saludable resultado de una tarea consecuente que tiene interlocutores capaces de atreverse a recoger el guante, de alargar la soga capaz de seguir extendiendo la dimensión de un puente que convida a andar.

Jóvenes músicos y compositores con sólidos saberes musicales ya asumen que, por ejemplo, pueden dialogar con Atahualpa Yupanqui a través de la guitarra de Juan Quintero, que el camino reconoce mojones y que cada parada no implica detenerse sino abrirse a nuevos rumbos. ●

Son un grupo de artistas que en su diversidad y a favor de ella se atrevieron a encarnar la posibilidad de inventar otros modos de dialogar con el legado y resignificarlo.

Una nueva generación de músicos mendocinos le dieron una patada al *establishment* rockero con frescura y un repentismo adolescente que se transformó en un fenómeno viral y musical de esta época.

En menos de un año, el rock argentino se vio movilizado por un colectivo de bandas mendocinas como Mi Amigo Invencible, Ud Señálemelo, Perras on the Beach y Luca Bocci, que al cabo de poco tiempo se propagaron de una forma tan veloz como se viralizan las noticias en las redes. Llenaron espacios de la ciudad como Niceto Club, participaron en festivales como el Cosquín Rock, el Lollapalooza y el BUE.

Todo comenzó con la fecha fundacional del 4 de abril de 2017. “Hicimos el primer Manso Indie unos días después del Lollapalooza, donde estuvieron Perras on the beach, Las cosas que pasan y Ud. Señálemelo. Esa fecha fue el primer lado A de las tres bandas en Niceto Club. Mi sorpresa es que había 700 personas. A ese concierto le siguieron cuatro capítulos del Manso Indie con una muy buena convocatoria”, cuenta Yumber Vera Rojas, periodista, curador del ciclo Martes Indiegentes de Niceto Club y quien bautizó a la escena como Manso Indie, durante un viaje a Mendoza, tres años atrás, como parte del programa Recalculando.

Mi Amigo Invencible es una de las bandas más referenciales de este circuito que bajó de la montaña hace diez años y despidió el año con un concierto a sala llena en Niceto Club. Su innegable ascenso, después de un brillante tercer disco como “La danza de los principiantes”, los llevó a telonear a Café Tacuba cuando presentaron su disco *Jei Beibi* en el Teatro Gran Rex y los colocó en la grilla del Lollapalooza 2018. Ellos, encabezados por el cantante “El Dengue” Mariano Di Cé-

sare, forman parte de una oleada creativa que llegó para quedarse y terminó de explotar este año.

“Nuestro trabajo fue abrirse camino desde que nos vinimos a vivir a Buenos Aires. Durante diez años construimos eso y la gente en Mendoza comenzó a vernos con otros ojos porque nos empezó a ir bien. Entonces entendió lo importante de la localía mendocina. Eso permitió que entraran las bandas nuevas en el público. Fue una construcción colectiva entre nuestra generación, las nuevas bandas y el público mendocino”, cuenta Mariano Di Césare, también autor de las letras de Mi Amigo Invencible, uno de los íconos de esa nueva escena mendocina de la primera generación, que no tenía tanta proyección nacional desde la aparición de los Enanitos Verdes en la década de 1980 y Karamelo Santo en la siguiente.

La fuerza de este movimiento radica en su diversidad generacional y estética, y sobre todo en la insolencia, el desprejuicio artístico y su alianza natural con las plataformas digitales. Artistas de una primera camada como Mi Amigo Invencible, Lavanda Fulton, Mariana Paraway, Juampi Di Cesare, Trasvorder, Agustina Bécares, los mismos Fauna y Pasado Verde conviven con la camada más joven y arrolladora que encarnan Simón Poxiran al frente de Perras on the Beach (cuyo disco debut solo está en digital), Luca Bocci y Ud Señálemelo, que este año se llevaron todas las miradas. “Ellos están renovando la escena cantándole a su propia generación. Algo así no pasaba desde la década de 1980 o desde los inicios del rock nacional”, diagnostica el crítico musical Yumber Vera Rojas, que sigue este fenómeno desde sus inicios.

Entre los que se fueron y los que se quedaron, la escena mendocina se posicionó en el mapa nacional como una de las irrupciones más reveladoras de 2017

Gabriel Plaza

EGRESADO DE TALLER ESCUELA AGENCIA (TEA). ES CRÍTICO MUSICAL Y REDACTOR DEL DIARIO *LA NACIÓN*. COLABORÓ EN *PÁGINA/12*, *EL MERCURIO* (CHILE), *EL TIEMPO* (COLOMBIA) Y *REVISTA PELO*. ES CURADOR MUSICAL EN EL CENTRO CULTURAL RECOLETA. ES MIEMBRO FUNDADOR DE LA RED DE PERIODISTAS MUSICALES DE IBEROAMÉRICA (REDPEM).

Para el músico cuyano Leandro Lacerna, ganador de la Biental de 2012 y productor de discos icónicos de *Mi Amigo Invencible* y *Lavanda Fulton* que inspiraron a las nuevas generaciones mendocinas, este fenómeno muestra características notables. “Hace muchos años que vengo en esto y nunca había visto algo así. Antes las cosas que sucedían con Mendoza a nivel nacional tenían que ver con bandas o proyectos puntuales, pero estos es una avanzada colectiva. Me parece interesante que haya un puente entre los chicos que están en Mendoza como *Ud Señálemelo*, *Perras on the Beach* o *Las Cosas que Pasan* y *Mi Amigo Invencible*, que está en Buenos Aires. A la vez, los más chicos reconocen en los discos de artistas mendocinos de la generación anterior una referencia. Eso crea como un puente de ida y vuelta. El presente es magnífico”.

Leandro Lacerna y Mariano Di Césare pertenecen a la generación de mendocinos que vinieron a desarrollar su proyecto en Buenos Aires. “Nos vinimos porque vimos que acá podíamos tocar viernes, sábado y domingo para tres públicos distintos. Esas eran cosas que no pasaban en Mendoza. Costaba que les dieran bola a las bandas locales. Las cosas han cambiado un poco. Los chicos de *Perras*, *Luca Bocci* o *Ud Señálemelo*, más allá de ser muy jóvenes, están demostrando que pueden hacer base en Mendoza. En su momento nosotros no podíamos, pero hoy ellos sí. Es un cambio de paradigma total. Es revolucionario lo que han hecho los chicos”, aporta *El Dengue Di Césare*.

Entre los que se fueron y los que se quedaron, la escena mendocina se posicionó en el mapa nacional como una de las irrupciones más reveladoras de 2017, a partir de la llegada que tuvo el primer disco de *Perras on the Beach* bautizado “*Chupalapija*”, con hits instantáneos como “*Mis amigos*”, o el reciente lanzamiento del segundo disco de *Ud Señálemelo*. Gaby Orozco, quien fuera baterista en *Perras on the Beach* y es guitarrista de *Ud Señálemelo*, tenía 16 años cuando empezó con las maquetas del primer álbum. Ahora mira todo este crecimiento como un sueño del que no termina de caer. “Con *Ud Señálemelo* fuimos de las primeras bandas que sentimos que era posible hacerla desde Mendoza. Eso fue lo que le contagiamos a *Simón y Luca*, que después también siguieron ese camino. Y creo que llamamos la atención porque éramos grupos que tocábamos entre todos; la edad que teníamos (el promedio era de 17 años); y todos los proyectos tenían una estética distinta a diferencia de escenas como *La Plata* o *Córdoba* que suenan más parecidas. Nosotros buscamos que cada uno sea distinto y entretenido para ver y escuchar. Miramos mucho lo que pasa a nuestro alrededor y también afuera. Pero no miramos tanto a Buenos Aires. Escuchamos mucha música, tomamos de todos lados, pero queremos que no se parezca a ninguna otra cosa”.

La forma de hacer música, el uso de las plataformas digitales, el proceso de construcción colectiva y los proyectos paralelos de cada música que integran otras bandas,

le dio otra característica a este movimiento. De hecho, el disco solista “Ahora”, de Luca Bocci, una de las mejores producciones de 2017, fue grabado en su propia casa por iniciativa de Peluqui, integrante de Las Cosas que Pasan, que hizo las veces de productor musical junto a Coco Orozco, guitarrista de Ud Señálemelo. De la misma manera, Perras on the Beach, uno de los fenómenos de este indie mendocino, surgió a partir del núcleo de músicos que formaban Ud Señálemelo y que utilizaron los estudios Fader Records, como la nave nodriza del movimiento. Con el tiempo, también empezaron a surgir sellos como Microdiscos y el proyecto de Manso Discos, que está impulsado por Mariano Di Césare, el capitán de toda esta escena.

El sonido de todo este movimiento es global y cuyano. Tiene frescura y se alimenta de la escena australiana, el indie low fi, la figura de Charly García (sus episodios en Mendoza son míticos), el paisaje bucólico de la montaña, el registro de una vida más urbana, además de la lisergia del folklore. Eso le dio su propio pulso a la movida mendocina. “Sin dudas hay una cuyanía en lo que hacemos”, advierte el joven Luca Bocci, otra de las revelaciones de la escena mendocina. “Hay una cuestión muy regional y se nota en la música, aunque sea un sonido muy global y están diluidas las influencias que tenemos. Pero hay un peso en la región que lo vas a encontrar en Ud Señálemelo y en Perras también. Yo he metido un tinte folklórico que no es explícito pero siendo parte de la movida y al estar adentro puedo saber lo que escuchan mis amigos. Hay una fuerte influencia de lo regional”, cuenta el músico, integrante de la banda Alicia y que tiene su proyecto solista con el que se irá de gira a México, Ecuador y Chile.

Mariano Di Césare, más conocido como “El Dengue”, dice que extraña el paisaje de la naturaleza para componer. En estos años, radicado en Buenos Aires, el grupo mutó musicalmente a un sonido que se nutre de distintas fuentes. “Lo que nos gusta con Mi Amigo Invencible es crear atmósferas que puedan servir para contar historias. A la hora de componer estuve atravesado por Charly García. Pero al ser siete músicos eso se va

licuando. Entre todos lo que más escuchamos son las bandas contemporáneas y nos influyó el sonido eléctrico de La Plata. Así como nosotros pudimos haber influenciado a otras generaciones jóvenes como las de Luca Bocci o Ud Señálemelo, ellos también nos influyen a nosotros”, reconoce el compositor de esta poderosa banda.

Desde Mendoza, Luca Bocci agradece el camino que sembraron grupos como Mi Amigo Invencible o Lavanda Fulton. Dice que esta escena trae un sonido fresco al circuito de la música argentina. “Veo que ha sido como una especie de renovación necesaria dentro del ambiente del rock nacional. Este año fue como patear el tablero, incluso en nuestra provincia. Si bien acá no hay desarrollo cultural y todavía no pude tocar en Mendoza, esta movida influyó para que no seamos un grito en el desierto”.

La irrupción del indie mendocino adquiere un contexto particular en una nueva federalización del rock. “Nunca en cincuenta años de rock argentino paso lo de este año”, arriesga Yumber Vera Rojas. “Si bien hubo procesos en la década de 1990 como el Nuevo Rock Argentino, por primera vez y más allá de ejemplos insulares como fue La Sobrecarga, de Trenque Lauquen o de Los Enanitos Verdes, de Mendoza, el rock argentino no tenía una escena federal”. La gran novedad es que el indie rock crece en lugares como Mendoza, Santa

Fe, Córdoba, San Martín de los Andes y La Pampa. Escenas musicales, por otra parte, que desembarcaron en Buenos Aires en 2017.

En el Manso Indie, donde resaltan otros artistas como Spaguetti Western, Las Ex, Las Luces Primarias, Paula Neder, Tito y Nacho, hay una suerte de hermandad que los diferencia del resto. Crecieron en un contexto sin espacios para tocar y armaron cofradías. Casas, terrazas y patios de amigos funcionaron como escenarios clandestinos para que la escena se propagara y se conociera sin más ambición que el gusto por tocar. Hoy la escena se expande. “Eso es muy genuino –apunta Lacerna–, años atrás era impensado ver a una banda mendocina llenando Niceto y con la gente cantando sus temas. Hoy ver todo ese presente musical es muy emocionante”.

La irrupción del indie mendocino adquiere un contexto particular en una nueva federalización del rock.

Facundo Arroyo

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL (UNLP). COLABORA EN *BILLBOARD*, REVISTA *ACCIÓN*, *LA AGENDA DE BUENOS AIRES* Y *DIARIO EL DÍA*. COLABORÓ EN *ROLLING STONE*, *ORSAI*, *PÁGINA/12*, *INFONEWS*, ENTRE OTROS. FUE EDITOR DE *DE GARAGE* (DIARIO DE ROCK).

CÓMO SIGUE LA MANO EN EL ROCK

Después de Cromañón, el rock se suspendió en el centro pero en la periferia –Conurbano Sur y La Plata– una generación de músicos y bandas capitaneadas por El mató a un policía motorizado se apropió de los nuevos paradigmas y logró una lírica con identidad. Gracias al manejo de las nuevas tecnologías y a un mensaje específico, un circuito de rock independiente y underground marcó ya la primera generación del siglo XXI.

Al inicio del siglo, el rock en Argentina vivió años de transición. Salieron pocos buenos discos y el fenómeno sociológico de “el aguante” entró en crisis. En ese marco, llegó el 2004, cuando el rock argentino tuvo su herida más dura: el incendio de República Cromañón. Una tragedia con múltiples significados para hablar sobre los jóvenes, su cultura, la corrupción, los políticos, la música y el mercado. Para hablar, hablar y hablar. Esos extensos debates también iban a ser bisagra para que nuevos fenómenos artísticos empiecen a desarrollarse. En ese mismo año se cumplirían diez del suicidio de Kurt Cobain –de un escopetazo en la cabeza, aparentemente el último acto de rock and roll–, La Renga metería 74 mil personas en el estadio de River Plate anunciando el show solo en su Web oficial y mediante el incomprometido método del “boca en boca”. Antes, Los Redondos –la banda de rock independiente más convocante de América Latina– grabaría su último disco de estudio (“Momo-sampler”, 2000). Un año después moriría, arriba de una moto y contra el asfalto, Pappo. Pero, en aquel 2004, también pasaba

algo curioso, por debajo: unos amigos con una banda de rock de nombre raro sacarían su disco debut y lo anunciaría por Internet. Una cadena de *mails*, en la que se veían todas las direcciones agregadas, decía: “El mató a un policía motorizado presenta su primer disco”.

La tragedia de Cromañón arrasó con la música en la ciudad de Buenos Aires. La parodia estatal tuvo que salir a cerrar boliches, bares, escenarios no tan grandes y tratar de prohibir hasta el más mínimo detalle que los medios pudieran detectar como “peligroso” o “irregular”. Lo “clandestino” sería perseguido, no era momento para torcer los códigos contravencionales. Así también se dio otro fenómeno: la producción “en vivo” se concentró en los márgenes de la gran metrópoli y condensó lo que sería la creación de un nuevo circuito rock. Dos cuestiones deben ser analizadas en este sentido. Por un lado, para que el circuito aparezca, el contexto debe estar garantizado: el cambio sociopolítico y cultural en la idiosincrasia bonaerense permitía esta gestación. Por otro, se debe entender por “circuito” no solo a las bandas que lo conforman sino también a los lugares donde tocan, los periodistas y medios que registran el movimiento, los artistas de otras disciplinas que pululan tras esta música y los usos y costumbres que definen al universo artístico: centros culturales, nuevas plataformas para medios de comunicación, redes sociales, estudios portátiles, y el *downloads*.

Esa periferia tuvo dos puntos fuertes en el mapa metropolitano: el sur del Conurbano y La Plata. Algunas bandas conforman el núcleo duro de este circuito en proceso:

El mató..., 107 Faunos, El Perrodiablo, Los Reyes del Falsete, Shaman, Viva Elástico, La Patrulla Espacial, Prietto viaja al cosmos con Mariano, Valentín y los Volcanes, Señor Tomate y Javi Punga, representante de los solistas cuyas influencias se diferencian de la joven camada de “cancionistas del Río de la Plata” liderada por Pablo Dacal y Lisandro Aristimuño, entre otros.

El sonido de este nuevo circuito tiene elementos culturales de época en común. La mayoría de sus integrantes escucharon, gracias a Internet, bandas por fuera de las promocionadas por los grandes sellos discográficos, apagaron los canales de música (abanderados por MTV) y sacaron ventaja de los nuevos formatos de sonido (mp3, wma, m4a). Estas influencias ofrecieron nuevas maneras para ejecutar el plan de una banda independiente. En ese horizonte, el indie americano y europeo forjaron un influjo importante. Un ejemplo para reflejar el resultado significativo de este proceso: Daniel Johnston—el californiano campeón del lo-fi y referente de la escena que tratamos—tocó en 2013 en Buenos Aires y armó para la ocasión una banda con músicos locales. La elección no fue azarosa ni aconsejada: el bueno de Daniel juntó para su banda argentina a integrantes de La Patrulla Espacial, Prietto..., Punga, 107 Faunos y Señor Tomate. Entonces, se produjo una buena postal: el tío yanqui contando historias a sus sobrinos lejanos, todos de la misma sangre.

A nivel compositivo, la nueva escena se desarrolló con elementos similares que muy pronto recibieron el mote de “indie”, sin que termine de definir características específicas. “Chica ruter”, canción de El mató..., sirve de ejemplo: “Espero que vuelvas / chica ruter”. No más. La letra, como un haiku suburbano, puede manejar varios estados de ánimo, sonar fuerte o bajar, ser la postal de la mejor escena de una película clase B o invertir su sentido en todas las variantes posibles. Las letras de estas bandas, y quizás este sea el rasgo más importante del circuito, tienen identidad propia. Son historias que cualquiera podría vivir. Historias de acá a la vuelta con proyección hacia cualquier barrio del mundo. Luego habrá detalles que varíen en las bandas:

esencia naif, relatos encantadores, suplicios de amor, desamor, borracheras stone. Pero aquí algo quedó bien claro: la lírica de sus canciones son un reflejo de época, un tiempo de sol fuerte que supera la nostalgia. Esa que en el grunge sonaba demoledora. Esa que en el crack de nuestro país en 2001 proyectaba el *no future*.

El EP “Tormenta roja” (2003) de El Mató... y “La fruta desquiciada” (2004) de Sr. Tomate, más el demo “Punga” de Javi Punga (2004) fueron los primeros en iluminar la futura escena. Entonces, se notó el quiebre que definiría las nuevas formas de desarrollar un proyecto artístico: nuevos paradigmas y apropiaciones a partir del inevitable avance de Internet, la difusión online, el abrigo de sellos

independientes y una concepción de autogestión con fundamento, voluntad de trabajo y ejecución. Las bandas crecieron de la mano de sellos discográficos indepen-

La tragedia de Cromañón arrasó con la música en la ciudad de Buenos Aires.

dientes como Laptra, Mandarina records, Concepto Cero, entre otros—armados por amigos de otras bandas o amigos que estudian en la universidad disciplinas relacionadas a la imagen y el sonido—, y trascendieron sobre un margen que tarde o temprano recibiría el auspicio (ya no se podía negar) de los medios especializados en el *mainstream* y los grandes festivales, sin ser alcanzados por el resto del circuito comercial: sellos multinacionales, radios comerciales y poco o casi nada de televisión. Esta visibilización se vería reflejada en giras por América Latina y la participación en festivales como “BUE” y “Personal Fest” (Buenos Aires), “Vive Latino” (México) y “Primavera sound” —festival que se realiza en Barcelona— y es uno de los más grandes de Europa— de El mató... Puerta que también se abrió para que 107 Faunos y Shaman salgan a girar por el viejo continente y que sirvió para las otras bandas del circuito.

En el circuito “indie” y *underground* no son estas las únicas propuestas. Pero esta generación, nacida en la década de 1980, supo renovar de manera revoltosa esa música de tradición popular que llaman rock, a pesar de que hace más de diez años la declararon muerta. Acompañada por otros géneros de tradición popular como la camada de cancionistas del Río de la Plata, la joven guardia del

tango o en la creciente actitud urbana fundada en el verso y el *freestyle*.

Luego del fiel desarrollo que muestra la escena, también hay renovación. Bandas que comienzan a desprenderse del sonido predominante del circuito pero que sin embargo buscan el mismo espíritu: colgado, arrollador y estéticamente consiente.

“La generación post, El Mató, con bandas como Peces Raros y sobre todo Un Planeta, me parece que están marcando la diferencia. Generacionalmente son chicos que ya crecieron con Internet y YouTube, entre tutoriales de interpretación, grabación y producción, y que están bien alertas sobre qué es lo que se está haciendo en el mundo ahora mismo, sin tanto afán por revisitar lo viejo. Creo que después de un largo lapso en el que se miró mucho hacia atrás, estas bandas de a poco están volviendo a enfocar la brújula hacia adelante, haciendo uso de estas nuevas posibilidades para manipular el sonido”, explica el ex director de *De Garage* (único diario de rock de la región), Juan Barberis, hoy colaborador permanente de *Página/12* y *Rolling Stone*. Además de esas dos bandas mencionadas por el periodista, también aparecen como destacados Güacho, Tototomás y, en menor medida, Reales Kimonos (ahora reconvertidos en Reales por problemas judiciales) que acaba de llamar la atención con su segundo disco “Egotecnia”. Cada uno de estos ejemplos diversifica su propuesta genérica y sonora por caminos totalmente diferentes.

El último es un repaso que vuelve a estar en un mismo escenario al sur de la Ciudad Autónoma: La Plata. La totalidad de las bandas mencionadas están alojadas en la semi-urbe universitaria. Muchos de sus músicos, esto quizá sea una novedad temporal, son estrictamente platenses. Nacidos al calor de un faro que no para de girar. Y es más, esos 12 segundos de oscuridad, son también una ventaja artística —es casi neurótica la inspiración que se concentra allí—; hay que notar, en efecto, el destacado del líder de Un Planeta, Gastón Le: “La Plata no es una ciudad muy turbia, tiene momentos en los que muere, no es como Capital y su quilombo permanente.

Por eso pienso que su música no es tan histórica ni tan ciudadana”.

Además de su constancia para generar nuevas bandas de rock, existe un desarrollo del circuito mayor que en el siglo pasado. Eso está evidenciado en la multiplicación de nuevos radios, centros culturales, número de periodistas y la base de cien discos editados por año hace ya un lustro. La dialéctica de refugio (esa palabra está en uno de los discos de Un Planeta) de la ciudad de La Plata, además, sigue ayudando para el contexto cultural. Hay casas antiguas, secretas y

clandestinas que se abren para el manifiesto de la música. Cambian de dirección todos los años, pero el fin sigue siendo el mismo que en la década de 1960, cuando en 122 y 50 la Cofradía se reunía en torno a la casa de la esquina. Larga y húmeda, acústica y maternal.

El soporte, muchas veces, puede ser el extremo. Cada una de estas oleadas es personal y genuina. Comparten las mismas influencias y los mismos avances tecnológicos, y también se cruzan fechas en La Plata, el Conurbano Sur y Capital. La autogestión ya no es un gesto de libertad y ensoñación, forma parte de la realidad y la profundización de las nuevas generaciones. Productivas, inquietas y *multi-tasking*. Los sueños, para las nuevas bandas, tienen que ver con las canciones.

“No necesitás ser famoso, ni *mainstream*. Vamos a las provincias y la gente nos quiere. Es re fácil disfrutar de eso, así que para qué pensar en lo demás, si ya viene suficiente gente a los shows como para que estén buenos”, explica Santiago Barrionuevo, líder de El Mató a un Policía Motorizado.

Como lo dijo Miguel Grinberg en su *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*: “Algunos creen que el rock es *para siempre*, una ronda interminable de tipo legendario. Otros consideran que el rock *ya fue*, quemó todos sus cartuchos y se diluye en el tiempo. Pero lo que más importa no pasa por los vaticinios. Pues más allá de los estilos derivados de este género musical original (o híbrido, como se prefiera) y de las teorías que puedan fabricarse al respecto, en el alma de varias generaciones vibra un concierto supremo, inalterable: el rock que nos hizo y nos hace bien”. ●

Bandas que comienzan a desprenderse del sonido predominante del circuito pero que sin embargo buscan el mismo espíritu: colgado, arrollador y estéticamente consiente.

Cosquín sigue siendo una referencia, pero con los años se diversificaron las propuestas. Aparecieron nuevos encuentros de artistas independientes y se posicionaron otros festivales con un fuerte anclaje en la raíz.

La llegada del siglo XXI alentó la diversificación de festivales de música y la consolidación de los ya existentes. Es que la crisis de la industria discográfica y el apogeo de la circulación y consumo de música a través de Internet y plataformas digitales cambiaron inevitablemente la industria musical. Salvo honrosas excepciones, al menos en el campo de la música popular, ya no existen artistas masivos que vendan miles de discos o llenen grandes teatros con facilidad; no por falta de talento o potencial creativo, sino porque la industria cambió. Las figuras convocantes y los escenarios de referencia histórica parecieron haberle dado lugar a la fragmentación de escenas y a la diversidad de circuitos culturales. Si antes todo se concentraba en un escenario, hoy se han consolidado escenas en todas las regiones del país y se multiplicaron los festivales independientes y los encuentros de músicos.

Después de la chatura de la década de 1990, la música de raíz folklórica vive hoy una ebullición creativa, goza de muy buena salud y un futuro prometedor. Se ha erosionado, tal vez, la figura del artista nacional que llenaba grandes salas y paseaba por los canales de televisión. En su lugar, aparecieron artistas que lograron construir identidad y un público en cada una de sus regiones. De todos modos, el contexto actual no deja de ser un período de transición. Por ende, los espacios para el desarrollo de la música en vivo se tornan vitales y necesarios ante la falta de oportunidades que ofrece el mercado o la “gran industria”. Es que ante el cambio de paradigma, las productoras y las discográficas apuestan a lo seguro: a los pocos

artistas taquilleros que estallan las boleterías, como Abel Pintos, por ejemplo. No obstante, los festivales, con sus limitaciones, están empezando a delinear una fotografía posible de la música popular argentina actual. Según un relevamiento realizado en 2009 por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), en el país se desarrollan anualmente cerca de 2700 festivales y fiestas populares. Este artículo, de todas formas, se centrará en el acontecer de algunos festivales con música de raíz folklórica tradicional y en la emergencia de otro tipo de festivales independientes.

COSQUÍN, LA MADRE DE LOS FESTIVALES

En pleno reacomodamiento se encuentra el emblemático Festival de Cosquín, un actor cultural de peso en la historia de la música popular argentina. En cada edición que se realiza en la Plaza Próspero Molina y sus alrededores descansan todas las miradas y recae una responsabilidad mayor. Para bien o para mal, Cosquín nunca pasa inadvertido. Después de cumplir cincuenta ediciones, en 2010, el festival entró en un período de crisis (económica, en principio) que se vio reflejado, por ejemplo, en un reiterado destrato a los artistas, falta de ideas, vaciamiento de contenido y grillas maratónicas que priorizaban el efectismo televisivo. Sin embargo, con el arribo de la nueva comisión organizadora a fines de 2016 llegaron aires frescos. La actual gestión se propuso “recuperar la mística perdida” y la “esencia folklórica” del festival.

De este modo, una de las principales medidas que tomaron los programadores fue incluir en la grilla a una generación de músicos que desde comienzos de siglo viene transitando por peñas, encuentros y espacios

Después de la chatura de la década de 1990, la música de raíz folklórica vive hoy una ebullición creativa, goza de muy buena salud y un futuro prometedor.

Sergio Sánchez

LICENCIADO EN PERIODISMO (UNLZ).
ESCRIBE EN LA SECCIÓN CULTURA &
ESPECTÁCULOS DE *PÁGINA/12*,
CO-CONDUCE EL PROGRAMA “SONIDOS
CLANDESTINOS” (FM LA TRIBU) Y
COLABORA EN EL MEDIO AUTOGESTIVO
REVISTA NAN, ENTRE OTROS.

alternativos. Artistas receptivos a la realidad política y social de su entorno y dispuestos a mostrar nuevos decires, sin descuidar las raíces y esquivos al pulso del mercado. El jujeño Pachi Herrera, el dúo bonaerense Che Joven, el riojano Ramiro González, el patagónico Fran Lanfré y los cordobeses José Luis Aguirre y Paola Bernal, por citar solo algunos. “Cosquín es un referente cultural a nivel nacional e internacional; no es un lugar más y marca la agenda. El festival había tomado un rumbo que no era el correcto y había que reencauzarlo. Es decir, recuperar la jerarquía, el respeto por el artista, por la gente y por la prensa”, detalla Luis Barrera, actual secretario de programación de la Comisión Municipal de Folklore de Cosquín. “Una de las cosas que hicimos fue achicar la cantidad de artistas por noche y ampliar el tiempo de actuación de cada uno de ellos. Eso permitió que no hubiera tanto nerviosismo en el escenario y primara la tranquilidad”, ejemplifica. El cambio de rumbo también permitió el regreso a la Próspero Molina de nombres como Jaime Torres, Chango Spasiuk o Dino Saluzzi. Otra novedad de los últimos años es la peña que organizan todos los meses en la ciudad para mantener “viva la capital del folklore” durante todo el año. El desafío de Cosquín, en tanto festival público, es reflejar de manera más abarcativa la diversidad de estéticas, repertorios y discursos que conviven en el país.

LA NACIÓN CHAMAMECERA

Uno de los eventos folklóricos que más se viene afianzando en los últimos años es la

tradicional Fiesta Nacional del Chamamé, que se realiza durante diez días de enero en Corrientes. Una de los aciertos de los organizadores fue entender a la fiesta como una celebración popular, es decir, como un hecho cultural e identitario que trasciende el espectáculo artístico. “Lo que sucede en el Anfiteatro Cocomarola es la parte conocida de la fiesta, pero no es lo principal; la verdadera locación es el corazón del correntino, del litoraleño, del chamamecero, que siente y decide cómo celebrar”, plantea Eduardo Sívori, director artístico de la Fiesta. “El escenario deslumbra, pero la fiesta pasa por muchos lugares: en la intimidad de cada hogar o en las serenatas que hacemos en la costa del río Paraná. El chamamé también está en la mateada de los pescadores o el sabor a pasto de las bailantas”, resalta Sívori, quien está al frente de la conducción artística desde hace quince años. “No queremos restringirnos a un espacio físico, queremos que todo sea un escenario de celebración”, redondea.

Así lograron consolidar a esta fiesta como un evento cultural transversal y representativo para la región. En 2018 la fiesta transitó su 28ª edición nacional y 14ª del Mercosur. Es que otras de las apuestas de los últimos años fue enfatizar en el carácter regional del chamamé en tanto expresión cultural que trasciende fronteras políticas. “Empezarnos a vernos como una región que comparte una cultura. El chamamé no es una musiquita o un bailecito. Hay una cultura chamamecera que desemboca en un formato artístico de expresión que le da igual importancia a la música y al baile. Una cultura compartida por

una región que integran treinta millones de personas”, entiende Sívori. Este extenso territorio abarca el litoral argentino, Rio Grande do Sul, Mato Grosso do Sul, parte de Paraguay y Uruguay, e incluso el conurbano bonaerense. “No es que a la gente de esta región solo le gusta el chamamé, lo siente como propio, refleja su forma de ser y estar. Son nuestros olores, nuestras creencias, el paisaje, el agua dulce, el idioma guaraní”, enfatiza. De esta forma, los países miembros encuentran sus representantes en la grilla de programación de manera equitativa.

En el escenario hay lugar tanto para expresiones más tradicionales y populares como para las propuestas más innovadoras y sofisticadas. Próceres como Los de Imaguará, Mario Bofill o exponentes del chamamé maceta como Juancito Güenaga conviven con Jorge Fandermole, Raúl Barboza y jóvenes promesas como el acordeonista chaqueño Lucas Monzón. En este marco, también ha tenido lugar una rave chamamecera y artistas nacionales de otros géneros. “Uno de los logros más interesantes es sentir orgullo por lo nuestro. Antes el chamamecero se escondía, se sentía ninguneado, nuestros músicos no eran convocados a los festivales, pero eso cambió”, destaca Sívori. De hecho, el chamamé es un lenguaje musical que se ha expandido en todo el país y goza de un presente auspicioso.

La Fiesta pasó de reunir en total a cinco mil personas en 2002 a alcanzar las 150 mil en la actualidad. En ese universo, sorprende la gran cantidad de jóvenes que se sienten identificados por esta música y se apropian de ella.

En esta misma región, se realiza en Posadas (Misiones) hace casi medio siglo el Festival del Litoral, uno de los más antiguos del país. Si bien se trata de un festival con una fuerte impronta tradicionalista, también se muestra receptivo a otras estéticas (Pedro Aznar, por ejemplo) y ha funcionado para catapultar y consolidar a artistas como Los Núñez, un dúo que supo sintetizar con excelencia la tradición y la vanguardia. El chamamé, en este caso, no es el único protagonista, sino que el encuentro abraza estilos específicos de la

región como el vals, el banerón misionero, el varenão gaúcho, la polka rural y el chotis.

ESCENARIOS EMERGENTES Y NUEVAS ESCENAS

Los festivales independientes suelen ser espacios que oxigenan la circulación cultural y funcionan como buenos termómetros para “medir” lo que sucede en los márgenes. Existen muchas experiencias que logran retratar nuevas escenas, crear circuitos musicales, audiencias y visibilizar propuestas emergentes con potencial a futuro, como es el caso del Festipulenta (Ciudad de Buenos Aires), el Festival de Música Independiente de Necochea “Vasos y Besos”, el Festival Mamboretá Psicofolk (Formosa),

Encuentro de Cantautores de Alta Gracia (Córdoba), Festival Otro Río (Rosario) o Desde El Mar (Mar del Plata), entre otros.

Sin el financiamiento de grandes marcas productoras de eventos o la administración estatal, estos festivales autogestionados apuestan a contar nuevas narrativas y diseñan su programación con mayor libertad en el contenido. Un caso emblemático es el del Festival Mamboretá, que se propone reunir a artistas de la región, más allá de condimentar su música con folkrock y psicodelia. Este festival itinerante tuvo ediciones en Chaco, Buenos Aires y Formosa. “Nos interesa contar una historia que tiene que ver con las fusiones, lo fronterizo, el folk rock, lo alternativo”, explica Marcos Ramírez, organizador, músico y cabeza del sello Mamboretá Records. Un mapa cultural que incluye nombres como Guauchos y Nde Ramírez (Formosa), Seba Ibarra (Chaco), el ex Saltimbanquis Cristhian Osorio (Corrientes), Tonolec (Formosa-Chaco), La Secreta (Paraguay), Neto (Misiones). “Todos proponen una mirada valorativa sobre los ritmos tradicionales pero con un filtro de innovación y fusión con ritmos foráneos”, enlaza Ramírez.

“A partir de la participación en otros festivales, ferias y mercados de música como el FIFBA, Circulart (Colombia) y MICA determinamos que era menester tener un lugar,

Los festivales independientes suelen ser espacios que oxigenan la circulación cultural y funcionan como buenos termómetros para “medir” lo que sucede en los márgenes.

una marca y un evento que nos permitiera conectarnos desde un lugar común con los productores, manager y músicos, que también están en la gesta de hacer posible otros circuitos musicales y la generación de nuevas audiencias”, apunta el formoseño sobre otro rol clave de los festivales. “Mamboretá, como otros de su especie, enriquece su programación con talleres, charlas y proyecciones. Sin dudas, organizó en la región un circuito que no existía y construyó “nuevas audiencias en las periferias culturales”.

En la ciudad costera de Necochea, la agrupación Indiegesta, un colectivo integrado por amantes de la música devenidos en gestores culturales, comienza a organizar en 2012 conciertos protagonizados por músicos independientes que no solían ir a tocar a la ciudad. Lo más importante era construir una audiencia afín. “Nos dimos cuenta de que no había un circuito para que este tipo de música circulara por una ciudad como Necochea, que está a 500 kilómetros de Buenos Aires, y que no alcanza con poner un cartel en un bar con el nombre de un artista, porque para que lo conozcan tiene que haber un trabajo previo”, repasa Alejandro Mármol, uno de los organizadores.

Una de las estrategias que adoptaron fue no cobrar las entradas a los conciertos. El financiamiento, en parte, lo logran a partir de la venta de comidas y bebidas en los shows, canjes con negocios y algo de publicidad. Con este mismo espíritu, crearon en 2015 el Festival de Música Independiente “Vasos y Besos”, que en su última edición (2017) reunió a Luciana Mocchi (Uruguay), Zelito Ramos Souza (Brasil) y los locales Juanito el Cantor y El Estrellero, entre otros. “La gran cantidad de recitales, junto a la difusión lograda en medios locales, contribuyó a que apareciera un público interesado en esta nueva generación de artistas”, analiza Mármol. “La limitación económica es uno de los factores determinantes a la hora de seleccionar los artistas”, admite y resalta que “la buena voluntad” de los participantes es clave para que el festival funcione.

“Creo que la música independiente hoy alberga a las propuestas artísticas más in-

teresantes, originales, inquietas y creativas de Argentina y América Latina y, paradójicamente, no tienen en los grandes medios de comunicación un lugar acorde que lo refleje y promueva”, concluye.

LA NOVEDOSA EXPERIENCIA DEL FIFBA

Organizado por el entonces Instituto de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, el Festival del Bosque (FIFBA) fue un ejemplo de que desde la administración estatal se podía diseñar un festival que no precisara de artistas taquilleros ni apostara a lo seguro para generar interés en el público y construir

identidad. El festival, que se desarrolló en los bosques platenses con entrada libre y gratuita entre 2009 y 2014, logró instalar una marca, un potente universo estético que puso por delante el concepto antes que una ocasional grilla artística. No es que no importara la especificidad de los

artistas, sino que la propuesta general lograba cautivar por sí sola. Un capital simbólico que se fue construyendo con creatividad, ingenio, dedicación y los radares atentos al sonido de la época. En palabras del gestor cultural Nicolás Wainszelbaum, el FIFBA abrazó una “propuesta curatorial diversa que buscó expandir los imaginarios de lo aprehendido como ‘música popular”’.

De este modo, propició encuentros y cruces entre artistas provenientes de la tradición folklórica y jóvenes exponentes abiertos a músicas urbanas y diversas, como los que protagonizaron el luthier santiagueño Elpidio Herrera y Tremor. Las raíces latinoamericanas y las vanguardias puestas a dialogar de manera amigable y natural tanto en climas íntimos como festivos y multitudinarios. Desde los peruanos Los Mirlos, la colombiana Totó la Momposina y el mexicano Celso Piña, hasta el uruguayo Fernando Cabrera, la brasileña Dom La Nena, el chileno Gepe y los locales Onda Vaga, Los Caligaris, Ramón Ayala, Chaqueño Palavecino, Los Arcanos del Desierto y Raly Barrionuevo, animaron este festival que interpeló a públicos de todas las edades, gustos culturales y procedencias. El FIFBA contó, además, con su propio mercado musical. ●

El financiamiento, en parte, lo logran a partir de la venta de comidas y bebidas en los shows, canjes con negocios y algo de publicidad.

Una nueva forma de consumo de música en el siglo XXI

El vinilo se transformó en un objeto de deseo y en el nuevo hábito de consumo de los más jóvenes. Tras los cambios en la industria musical, el disco se resignifica en tiempos de la nube digital.

Desde que el Indio Solari cantó aquello de que “el futuro llegó hace rato”, a fines de la década de 1980, la frase nunca antes había sido tan precisa como para ejemplificar lo que ocurre hoy con el vinilo en la industria de la música. Un formato lanzado hace más de un siglo que se recicla como una nueva forma de consumo de música para toda una generación, empaquetado en modo experiencia que potencia los sentidos y que, al mismo tiempo, logra impulsar las ventas de discos físicos en la era dominada por las plataformas de música en streaming.

Dos años atrás, un informe sobre la vuelta del vinilo realizado por el periódico inglés *The Guardian*, encontró en la primera edición del Record Store Day (Día de la disquería), en 2008, el punto de inflexión para el regreso triunfal del formato en este nuevo milenio. Desde entonces, las ventas de discos de vinilo, que en 2006 llegaron al punto más bajo de su historia, aumentaron año tras año y las cifras globales de venta pasaron de 60 millones de dólares en 2008 a 430 millones el año pasado y, según la consultora Deloitte, se espera que en el balance de 2017 la industria del vinilo haya generado ingresos por 900 millones de dólares.

Si bien los números generales indican que el vinilo sigue siendo una porción menor de la torta del consumo de música, liderada por el *streaming* y la música digital, el redondo y negro objeto del deseo logró algo inesperado para estos tiempos: que los jóvenes

menores de treinta años sean el motor de este fenómeno.

Hasta aquí se creía que la resurrección del vinilo estaba marcada por la nostalgia de melómanos y coleccionistas que volvieron a sentirse como adolescentes mientras las bateas recuperaban un lugar de privilegio en las disquerías.

En un informe publicado en 2017 por Forbes, basándose en una encuesta realizada por eBay, sostiene que la franja etaria que encabeza la lista de compradores de vinilos es la que se encuentra entre los 18 y 24 años, al mismo tiempo que el 50% de los “vinilófilos” de hoy son menores de 35 años.

Así las cosas, la pregunta del millón, entonces, es ¿cómo es posible que la idea de gastar, en promedio, 20 dólares por un álbum, con la única posibilidad de escucharlo en una bandeja tocadiscos en alguna casa

(para quienes no han visto aún un vinilo, se trata de un círculo de 30 centímetros de diámetro y, por supuesto, no se puede escuchar en un celular ni en el estéreo de un auto), con la incomodidad de cierta especificidad para manejarlo y tener que darlo vuelta luego de veinte o veinticinco minutos de música para poder escuchar el resto (también conocido como lado b o lado dos) hoy seduzca a una generación que tiene toda la música que quiere (en muchos casos de forma gratuita) al alcance de un clic?

La respuesta no sopla en el viento ni se almacena en la nube, sino que se apoya en una palabra fundamental para comprender mejor las reglas consumistas de este siglo: experiencia.

Desde que la música digital golpeó primero y tiró a la lona al formato físico, artistas

Los festivales independientes suelen ser espacios que oxigenan la circulación cultural y funcionan como buenos termómetros para “medir” lo que sucede en los márgenes.

Sebastián Ramos

REDACTOR DE ESPECTÁCULOS DEL DIARIO LA NACIÓN. FUE REDACTOR DE PÁGINA/12 Y DEL SUPLEMENTO NO, FUE EDITOR DE LA REVISTA ROCK DEL TERCER MUNDO (RTM) Y SUBEDITOR DEL SUPLEMENTO VÍA LIBRE.

e industria buscaron recomponerse a través de lo que el manual de marketing llamó experiencias. Los primeros encontraron su refugio en la música en vivo y los shows se convirtieron en una experiencia única e irreplicable, mientras que encuentros musicales como el Lollapalooza comenzaron a venderse con eslógans del tipo “mucho más que un festival”, convocando al público a “vivir nuevas experiencias”. En ese contexto “la experiencia vinilo” logró llamar la atención de los millennials, incluso dejando de lado las discusiones sobre la calidad o la fidelidad del sonido.

Así, una nueva generación de amantes de la música cambió conveniencia por experiencia, y tras haber crecido con el streaming encontraron un plus en eso de “ser dueños” de la música que escuchan.

¿De qué hablamos cuando hablamos de esta “nueva” experiencia vinilo? Ni más ni menos que sentarse a escuchar un disco, prestarle atención y concentrarse en la música durante poco menos de una hora. De este modo, el concepto álbum revivió y de allí se desprende que hoy las listas globales de ventas en vinilo estén lideradas por artistas “conceptuales” como The Beatles, Pink Floyd y David Bowie.

La idea de la experiencia vinilo llevó a dos jóvenes emprendedores como Matt Fiedler y Tyler Barstow (millennials ellos) a crear un sitio como Vinyl Me, Please que, fundado en 2013, ofrece un servicio de suscripción que no

solo envía vinilos a las casas de sus usuarios sino que los acompaña con la receta de un cocktail sugerido para acompañar la escucha del álbum comprado. “Queríamos ofrecer un servicio que coloque al álbum como la pieza

central de su experiencia auditiva. Esa cosa increíble en donde te sentás y de la que participás activamente”, señala Barstow en un artículo publicado por la revista *Fortune* bajo el título “Los millennials reviven la industria del vinilo”. La experiencia vinilo en su máxima expresión.

Si bien en Argentina el vinilo sigue siendo una forma de consumo musical muy costosa (tanto por el elevado precio de los discos, que varía entre 600

y 1000 pesos cada uno aproximadamente, como por el de las bandejas tocadiscos), los millennials también han sido los protagonistas de la última edición de la versión local del Record Store Day (aquí, La Noche de las disquerías). “Trabajo nueve horas por día y lo que me salva la jornada es llegar a mi casa con un disco nuevo, ponerlo en el tocadiscos y escucharlo mientras cocino o charlo con mi chica. Es un momento único y por ahí, al otro día, el mismo disco lo reviento en el auto por Spotify, pero primero necesito comprarlo, tener el vinilo”, dice Alexis, de 34 años, mientras revuelve una batea con la etiqueta “Glam Rock”.

Aprovechando los descuentos que ofrecen las disquerías durante este encuentro melómano, Federico, de 24 años, asegura

Hasta aquí se creía que la resurrección del vinilo estaba marcada por la nostalgia de melómanos y coleccionistas que volvieron a sentirse como adolescentes mientras las bateas recuperaban un lugar de privilegio en las disquerías.

“disfrutar del rito de escuchar en vinilo. Hace poco comencé a armar mi colección de discos. Escucho música en el celular cuando estoy en el subte, pero en mi casa tengo mi tocadiscos y me encanta disfrutar la ceremonia de elegir qué escuchar, sacar el disco del sobre, ponerlo y ubicar la púa en el lugar justo”.

Desde hace dos años, en Buenos Aires se lleva a cabo un ciclo íntimamente ligado a lo que aquí llamamos experiencia vinilo. Se trata de Vinílico, una serie de encuentros conducido por el periodista Maxi Martina en donde músicos reconocidos seleccionan sus discos favoritos entre la colección de vinilos de la Biblioteca Nacional (más de 60.000 discos, entre simples y long plays) y escuchan un tema de cada uno frente al público presente en el Auditorio Jorge Luis Borges. “Tiene algo de aquello que hacíamos cuando éramos jóvenes y conseguíamos un disco especial, que por ahí no estaba edita-

do en el país, y llamabas a tus amigos para escucharlo juntos en tu casa o en la casa del que tuviera el mejor equipo”, dice Zeta Bosio, bajista de Soda Stereo y encargado de inaugurar el ciclo en 2015. “El vinilo tiene una historia de compartir la música, no de compartir virtual sino de compartir juntándose en serio. Nosotros podríamos filmar (la entrevista), subir a la Web y listo. Pero la idea es que acá haya gente, que sea cálido, que estén escuchando, que se escuchen las reacciones de la gente frente a determinada canción”, asegura Sebastián Meschengieser, guionista y productor de medios asociado a Martina en esta aventura vinílica.

Una vez más, la mayoría del público que se presentó a las diferentes ediciones de este encuentro, fueron menores de treinta años e inclusive muchos de ellos escucharon allí, por primera vez, en vivo y en directo, el sonido de un vinilo. Eureka, el futuro llegó hace rato.●

INTRODUCCIÓN

En la vida cotidiana urbana es un lugar común señalar que la gente circula escuchando música con auriculares. Se podría afirmar que esa práctica constituye el consumo cultural más transitado, ya que no supone disponer un tiempo libre y un tiempo de trabajo como el resto de los consumos culturales. Esta musicalización de la vida cotidiana es posible por la presencia de dispositivos tecnológicos y más recientemente por las posibilidades de acceso dirigidas por las plataformas digitales.

La investigación que se propuso en esta oportunidad se enmarca dentro de las categorías de análisis derivadas de la llamada Sociología de la cultura. Desde esa perspectiva disciplinaria nos situamos en la reciente trayectoria de estudios sociales sobre identidades juveniles, sobre los cuales hemos tenido la oportunidad de contribuir con diversos trabajos en la década de 1990 cuando abordamos el impacto de la música en la definición de identidades sociales de nuevos tipos (Wortman, 1993, 1997, 1998).

También deben mencionarse los estudios sociales de la música, los cuales se han

desarrollado más recientemente en relación a géneros, fundamentalmente vinculados al rock y la cumbia (Grillo, 2016 y Wortman, 2015). Curiosamente han aparecido en forma tardía, más en el exterior que en forma local, estudios sobre el tango, aunque mucho menos sobre públicos y/o consumidores de estos géneros. No encontramos, en cambio, reflexiones específicas sobre adolescentes y la música. Asimismo el tema en cuestión remite al impacto de Internet en la cultura. Es decir, por un lado, comenzamos a pensar el tema del gusto en la sociedad contemporánea y, por otro, pretendemos introducir la variable Internet y redes sociales en la conformación del gusto. Esta cuestión tan compleja remite a temas transitados por la obra de Bourdieu y discípulos.

En este contexto, nos interesaba pensar a los adolescentes como emergente de la cultura de Internet y su posible impacto en el gusto musical, a partir del cual surgen una serie de preguntas vinculadas a las nuevas generaciones, que comenzamos a responder con esta investigación, pero requieren un programa de investigaciones. ¿Cuáles son las formas dominantes de la escucha musical?

Nos interesaba pensar a los adolescentes como emergente de la cultura de Internet y su posible impacto en el gusto musical, a partir del cual surgen una serie de preguntas vinculadas a las nuevas generaciones.

* Este artículo da cuenta de la investigación "Internet, plataformas digitales y gustos musicales en adolescentes en CABA", realizada gracias al concurso "Investigar la Adolescencia" convocado por el Centro Cultural Recoleta en febrero del 2017. La misma fue realizada con el apoyo metodológico y estadístico del profesor Carlos F de Angelis, director del Centro de Opinión Pública de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y la colaboración de León Tribilsi, Ezequiel Ianni, Valeria Spinetta y Federico Contartese. Estudio cuantitativo realizado con el soporte del Centro Cultural Recoleta sobre el gusto musical de los adolescentes que viven en la Ciudad de Buenos Aires. La investigación tuvo una base esencialmente cuantitativa fundada en la realización de encuestas a 315 adolescentes, sobre una cuota de sexo, edad y tipo de colegio al que concurren (público o privado). La modalidad de encuestamiento fue presencial en punto de concentración, es decir en las puertas de los colegios públicos o privados, por lo que se considera que la muestra es no probabilística. También se hicieron observaciones y entrevistas en profundidad a 20 adolescentes de distintas escuelas tanto privadas como públicas de zona norte y sur de CABA.

Ana Wortman

DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES (UBA). INVESTIGADORA DEL INSTITUTO GINO GERMANI Y PROFESORA EN SOCIOLOGÍA CONTEMPORÁNEA (UBA), SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA EN POSGRADOS PRESENCIALES Y VIRTUALES DE GESTIÓN CULTURAL. ACTUALMENTE INVESTIGA SOBRE EL CONSUMO MUSICAL Y LAS NUEVAS FORMAS DE ACCESO A LOS CONSUMOS CULTURALES.

¿Qué plataformas de Internet son las más utilizadas? ¿Se elige lo que se escucha? ¿Qué diferencias se manifiestan en el acceso a la música en la historia de la vinculación de los sujetos con internet? ¿Es igual el momento cuando se bajaba música y se compartían archivos, al momento actual de predominio de plataformas digitales, como *Spotify*? Y pasando a los géneros musicales, la modificación o debilitamiento del rock como fuente de identificación musical de los jóvenes ¿tiene alguna relación con la presencia de Internet? En diversas investigaciones y a partir de datos que ofrecen las plataformas de circulación digital de música se suele confirmar que el rock ya no es dominante en forma masiva en el gusto musical adolescente, constatándose la predilección por el *reggaetone*. Se trata de ver si este dominio del *reggaetone* atraviesa todas las clases sociales. También si la elección o preferencia de determinados géneros musicales depende de la situación y el contexto en el que se escucha música.

¿Hasta donde en el mundo contemporáneo son las clases sociales las que definen el gusto social, que variables inciden en el gusto? Por otro lado, el acceso se ha transformado considerablemente, la sociedad ya no se vincula con los bienes culturales de la misma manera que en el pasado no digital. Las personas se han digitalizado, así como también los bienes, ¿se suman otros patrones en la definición del gusto?

SOCIALIZACIÓN Y GUSTOS MUSICALES

Según se afirma en numerosas investigaciones (Wortman, 1997) sobre la emergencia de una identidad juvenil en la década de 1960, el consumo musical de los adolescentes constituye un fundamento clave de su identidad. La conformación de espacios de socialización juvenil, la expansión de los años de escolarización, la creciente presencia de medios de comunicación y formas de reproducción de sonidos musicales, han permitido que estos nuevos grupos sociales encuentren un lenguaje en la música. Si históricamente fue el rock el fundamento de la identidad juvenil dada la centralidad que el Primer Mundo tenía en la conformación de imaginarios juveniles, con los procesos crecientes de globalización fueron circulando otros sonidos musicales como fuentes de identificación global pero también señaladores de nuevos procesos sociales asociados al reconocimiento de la diversidad cultural, el crecimiento de la desigualdad, al debilitamiento del imaginario del cambio social y utopías comunitarias que primaban en la década de 1960 por la constatación de escenarios desencantados y sin futuro.

En forma paralela, la diversificación de lenguajes musicales—en los cuales podemos observar nuevas tribus juveniles— convive con un proceso de creciente concentración de los *majors*, las cuales captaron nuevos

escenarios sociales del mundo americano. La emergencia de Internet así como la presencia de nuevos dispositivos de acceso a la escucha musical incidieron radicalmente en los modos de vinculación de los adolescentes con la música. La conformación del gusto musical de los adolescentes debe pensarse en relación a los modos dominantes de circulación de la música. Si bien en los inicios de Internet el acceso a los bienes musicales, como a otros tantos bienes culturales, parecía remitir a una extrema anarquía y democracia de los bienes culturales, el espacio de Internet actual dominado por las redes sociales no parece caracterizarse por la libertad. Otros resultan ser los patrones que inciden en el acceso, en los cuales la lógica colaborativa se superpone con la lógica de las grandes discográficas que, más allá de la extensión masiva del acceso a Internet, siguen estando atravesados tanto por las clases sociales como también por el grupo de pares y el dominio de las *majors* del espacio virtual. “Entender la música y sus prácticas culturales, implica ubicar estas en un marco más amplio, en el marco de la cultura digital” (Fouce, 2009: 8).

Uno de los grandes efectos de la tecnología digital en la música, fue el convertir un producto de consumo vinculado al objeto y a los sistemas de distribución convencional, en uno basado en la información. La música digitalizada se convirtió rápidamente en un contenido información que se puede copiar para compartirse o almacenarse en forma más rápida y práctica. La desmaterialización de la música, propia de la tecnología digital, trajo consigo la fragmentación de los consumos a partir de canciones sueltas, el almacenamiento abundante de archivos musicales, la generalización de la escucha móvil, la descarga irrestricta, y el compartir música sin soporte a través de redes sociales y de dispositivos móviles (Carriço Reis, 2009, citado en Rivera Magos y Carriço Reis, 2015).

VIDA SOCIAL E INTERNET EN LOS ADOLESCENTES

Investigar sobre los gustos musicales de los adolescentes porteños y su relación con Internet nos lleva a poner el foco en diversas dimensiones de la vida social. Este camino

nos advierte de cambios significativos de la sociedad argentina, en particular de Buenos Aires. En general, estudiar a los adolescentes y jóvenes constituye una anticipación de procesos que se están dando a veces sin advertirlos del todo, de ahí también su interés y productividad.

Dada la singularidad de la “identidad” adolescente, nos pareció interesante abordar su vida cotidiana, en términos de recorridos urbanos, los cuales atraviesan sus formas de socialización, hacen referencia a sus marcos de contención, sus identificaciones, las apropiaciones de lugares, etc. Según podemos advertir, los vínculos primarios difieren de épocas atrás.

Los dos indicadores siguientes dan cuenta de cambios de época en la composición de los hogares. El 38% de los adolescentes de la ciudad no viven con ambos padres y el 32% viven solo con la madre, de esta forma también se observa que la responsabilidad de sostener el hogar se ha vuelto diversa entre los distintos hogares.

CONSUMOS CULTURALES ADOLESCENTES

Si nos circunscribimos a la franja etárea adolescente podemos comprobar que los consumos culturales urbanos se restringen a algunos paseos o recitales muy de vez en cuando, si los comparten con sus padres. En el universo adolescente no existe la salida al cine y menos aún al teatro. Pueden aparecer esporádicamente recitales de música, de algún cantante masivo y promocionado por las radios ya que una franja importante escucha *Radio Disney*. En el universo analizado, aparecen un par de eventos que no son exclusivamente de música, pero que la incluyen, en un conjunto de entretenimientos y aparecen más como un paseo dominical “al Centro” dado que la mayoría de los entrevistados provenía de barrios alejados del Centro de la ciudad, a compartir con hermanos y padres, que un propósito cultural. Incluso el evento de rock tenía la particularidad de presentar bandas del conurbano y, si bien tuvo lugar en el barrio de Palermo, los adolescentes asistentes eran del Conurbano bonaerense por lo cual no tenía sentido entrevistarlos en relación a nuestro

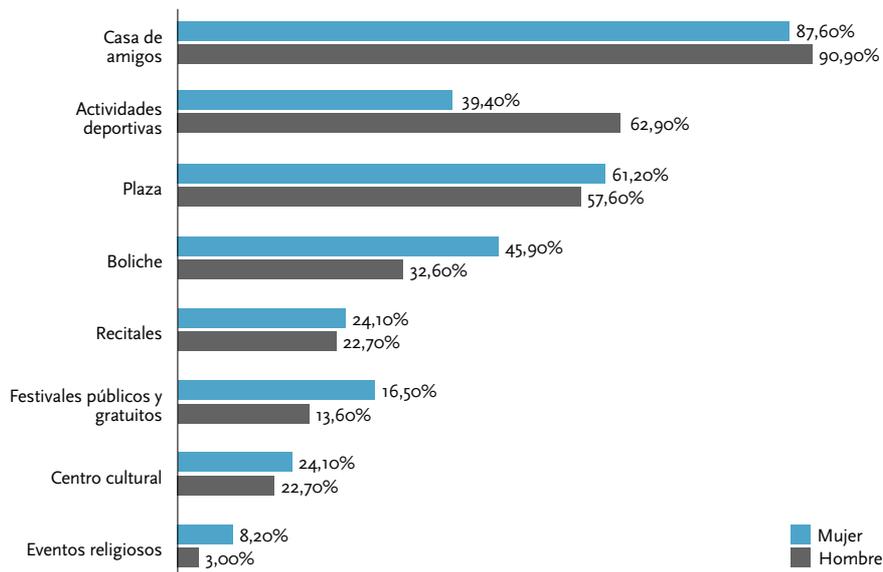
interés.¹ Las chicas de la franja mayor de los adolescentes, van a bailar al Centro y allí escuchan y repiten como muletilla como los más escuchados, *Marama*, *Maluma*, *Rombai* y *Daddy Yankee*, cantantes latinos promovidos por la discográfica número uno en los rankings de Argentina y promovidos hasta el hartazgo en radios FM y *Radio Disney*.

Las salidas habituales de los adolescentes suelen ser las de mayor facilidad y acceso económico. Las casas de amigos, como opción, alcanza a la gran mayoría de los jóvenes, luego las plazas y los espacios públicos son la siguiente posibilidad elegida por los encuestados.

CUADRO 1
¿SOLÉS SALIR PARA DIVERTIRTE AL MENOS UNA VEZ POR MES A LOS ALGUNOS DE LOS SIGUIENTES LUGARES?

		Porcentaje de casos
Lugares de entretenimiento	Casa de amigos	89,20%
	Plaza	59,20%
	Actividades deportivas	49,30%
	Boliche	39,90%
	Festivales públicos/gratuitos	23,90%
	Recitales	23,20%
	Centro culturales	15,00%
	Eventos religiosos	5,90%
Total		305,60%

GRÁFICO 1
Salidas habituales según sexo



¹ Se trató de dos eventos que tuvieron lugar en la Rural de Palermo. Uno denominado *Tattoo*, asociado a la cultura del tatuaje y otro *Rock in drive*, asociado a la cultura de las motos. En ambos, la música rock ocupaba un lugar singular, junto con *merchandising* acorde a la temática. Es curioso porque el rock no aparece como música elegida por los adolescentes; en ese sentido se podría pensar que es una música que forma parte más del gusto de los padres que de los adolescentes.

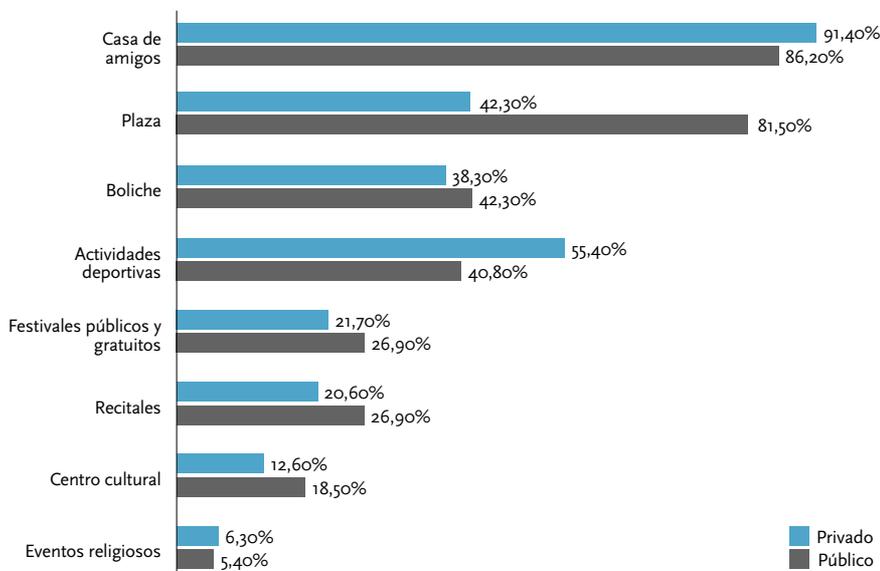
Como es esperable, la gran mayoría concurre a estos sitios con sus amigos de la escuela y menos de otros lugares. La asistencia a escuelas privadas también constituye una marca de distinción, en cuanto a diferencia de prácticas, según se puede ver en

se al mundo al que se accede mediante las aplicaciones. Sin duda las posibilidades de alcanzar *gadgets* tecnológicos se han amplificado en los últimos años, pero acorde con los tiempos la posesión de un aparato de radio como uno de los más antiguos dispositivos

CUADRO 2
¿Con quiénes concurrís a esos lugares la mayoría de las veces?

		Porcentaje de casos
Compañía	Amigos de la escuela	89,20%
	Amigos de otros lugares	59,20%
	Familia	49,30%
	Pareja/Novio/Novia	39,90%
	Solo	23,90%
Total		187,60%

GRÁFICO 2
Salidas habituales según tipo de colegio



los gráficos. El deporte es más significativo en quienes asisten a escuelas privadas y las plazas son más significativas quienes asisten a las públicas.

LA ERA SMART

El mundo de las redes sociales, asociado a su red social “real”, esto es, podría vincular-

tecnológicos del siglo XX, se encuentra en camino de extinción: casi la mitad de los hogares no cuentan con un aparato de radio.

En el extremo opuesto, la televisión tipo *Smart TV*, con capacidad de acceder a Internet y los teléfonos conocidos como *Smartphone* son los instrumentos más difundidos, con presencia en casi 8 de cada 10 hogares.

CUADRO 3
Posesión de artefactos tecnológicos

		Porcentaje de casos
Compañía	Teléfono celular común	53,0%
	Smartphone	78,0%
	Tablet	56,9%
	Notebook	70,9%
	Equipo de audio de hogar (minicomponente o similar)	64,2%
	Radio (aparte del celular)	47,6%
	Televisión tipo Smart TV	78,0%
Total		187,60%

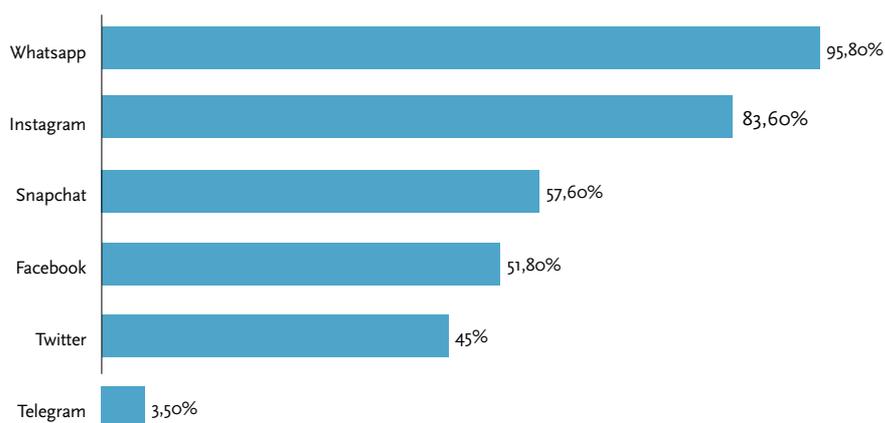
El celular es central como aparato de reproducción musical, tanto de acceso a las plataformas digitales como también para hacer circular música por las redes sociales. El celular cumple el papel que antiguamente ocupaba el equipo de música. De hecho cuando se les pregunta por el equipo de música, mencionan al celular y específicamente que poseen un *Smartphone*.

Escuchan música cuando van por la calle, andan en bicicleta. Cuando están en la casa usan más la computadora y en algunos casos se duermen con música. También a través del celular acceden a las redes sociales.

REDES Y PLATAFORMAS

Es un camino transitado resaltar la utilización intensiva de las redes sociales en las sociedades actuales, más aún entre los grupos juveniles. No obstante los datos, resaltan que las fórmulas de contacto instantáneo que ofrece el *WhatsApp* convocan a prácticamente todo el colectivo encuestado. En segundo lugar se observa Instagram, con alta penetración en el segmento. Cierran la lista *Twitter* (cada día más volcada las impresiones políticas) y *Telegram* (que no logra trascender de una escasa minoría).

GRÁFICO 3
Redes sociales más utilizadas



Si bien todos tienen Facebook y les permite saber en qué andan sus amigos, usan más el WhatsApp, Instagram, Snapchat, menos Twitter.

Una afirmación que nos llamó la atención se vincula con el acceso a la información. Lo que advertimos es que estar únicamente vinculado a la red, vía las redes sociales los alejaría del acceso al espacio público ya que afirman enterarse de la información pública solo a partir de lo que circula en ellas. Así se puede determinar que lo que conocen del mundo es lo que conocen sus amigos. Entonces depende del capital cultural y social de esos amigos para saber a qué universo acceden. Al depender de las nuevas formas de comunicación protagonizadas por las redes sociales de Internet, advierten no enterarse de ninguna actividad o existencia de centro culturales por el hecho de no “seguirlos”.

No sigo tal vez en Facebook, o en las redes sociales ningún centro cultural... que me tire esa información... (...) la verdad que no me llegan, me gustaría que... me interesan esas cosas, pero la verdad que es que nunca se me dio por empezar a seguir un centro cultural.

LAS PLATAFORMAS DIGITALES

Si la reproducción técnica fue perfeccionándose con los años, Internet facilitó el acceso—vía buscadores— a bajar toda la música que se nos ocurra, así como también se fue configurando el imaginario del acceso ilimitado. Las plataformas digitales son muy importantes a la hora de escuchar música. Si bien los más melómanos aún utilizan ciertos sitios, o también radios extranjeras para escuchar música de su gusto, los adolescentes en general, utilizan plataformas digitales tanto como acceso a la novedad y pero también a lo conocido. Es notable el peso cultural que tiene la plataforma *YouTube* en la vida cotidiana de los adolescentes. Lo distintivo es que no solo acceden a la música sino también a la imagen de la música. La música no solo se oye sino que también se actúa, se dramatiza, podríamos decir que es un derivado de ver TV pero “su gusto”.

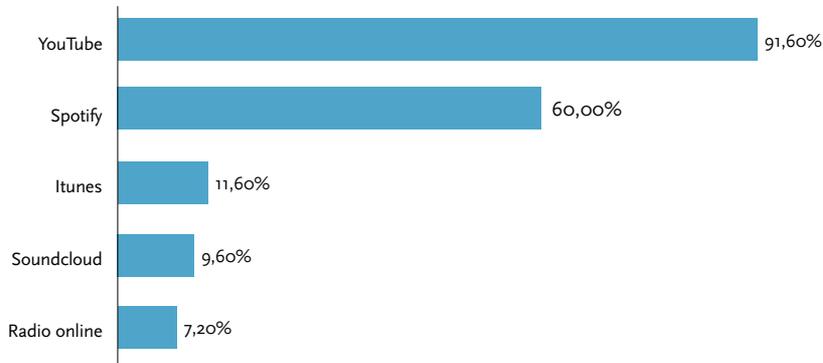
Podemos ver a los músicos cantando casi como si los viéramos en un show, como

también se dramatiza la música en espacios domésticos o públicos en la ciudad y de esta manera se musicalizan historias de adolescentes y jóvenes. En los videos de *YouTube*, como videoclips, podemos “ver” y escuchar todo tipo de conflictos asociados a preocupaciones de adolescentes y jóvenes, en situaciones afectivas de la vida cotidiana: relaciones de pareja, encuentros, desencuentros, pasión, sexo, conflictos sociales, raciales, vecinales. Vemos—como en espejo— la vida de los adolescentes y los jóvenes, sus conflictos y sus momentos de felicidad. No todos los adolescentes tienen *Spotify* porque no siempre saben usarlo y están quienes bajan música y escuchan música guardada, en particular en la computadora y están quienes usan *YouTube*. Pensamos que el éxito de *YouTube*, además de lo señalado, puede pensarse en relación a la explosión de lo visual en la cultura contemporánea. En los recitales de música, en las discotecas y hasta en las milongas, no solo hay Djs que se ocupan de musicalizar el espacio sino que han proliferado los Vj, los encargados de lo “visual”. La música se visualiza. También hay en museos, ciclos como sonidos visuales, etc. Si bien todos conocen *Spotify*, al menos los adolescentes usan más *YouTube*, tanto por la facilidad de acceso como también porque es gratuito. Además, les informa lo nuevo, a partir de que la plataforma—como toda plataforma digital— reconoce cuales son las tendencias del usuario en términos de consumo. Ninguno de los entrevistados en esta investigación paga por *Spotify*. Los amigos suelen ser importantes en la música que eligen para escuchar, pero también muchas veces se diferencian de ellos. Aparecen más como fuente de información “un amigo les hizo escuchar”, la música la comparten por el celular.

YouTube como que te tira sugerencias... de la música que escuchas, entonces me pongo una lista de reproducción automática que salen todas las canciones que más o menos escucho o busco. Pero no soy así de buscar por nombres, sino que ya me pongo una lista de reproducción (MiMix).

Si bien en términos informáticos se pueden considerar parte del grupo anterior, la descarga de música lleva incorporado algunos

GRÁFICO 4
Plataformas, aplicaciones o software utilizados para escuchar música



conocimientos que lo apartan del uso de las plataformas comerciales, y por eso se considera aparte. Sin embargo, continúa siendo una práctica habitual en el 42% de los adolescentes.

LOS GÉNEROS MUSICALES ¿SON UNA CUESTIÓN DE GÉNERO?

Luego de analizar el impacto de Internet en el acceso al mundo musical, el cual por supuesto no está desligado de las nuevas actividades que despliega la industria discográfica, nos sumergimos en el complejo mundo del gusto con el propósito de comenzar a comprender una pequeña parte del éxito que presenta el

reggaetone como música que ocupa los top Global de *Spotify*. Este lugar destacado lo comparte con el pop y la cumbia. Exceptuando el *reggaetone*, que es escuchado en iguales proporciones por hombres y mujeres, existe una predominancia de pop y cumbia entre las mujeres, y de rock (en inglés y nacional) y electrónica por parte de los hombres.

En término de edades se observa una mayor similitud entre los gustos de quienes tienen entre 13 a 15 años y los que tienen 16 a 18, con excepción del pop y del *reggaetone* que son preferidos por los más chicos, y el rock nacional que es favorito de los de mayor edad.

GRÁFICO 5
Preferencias de géneros por edad

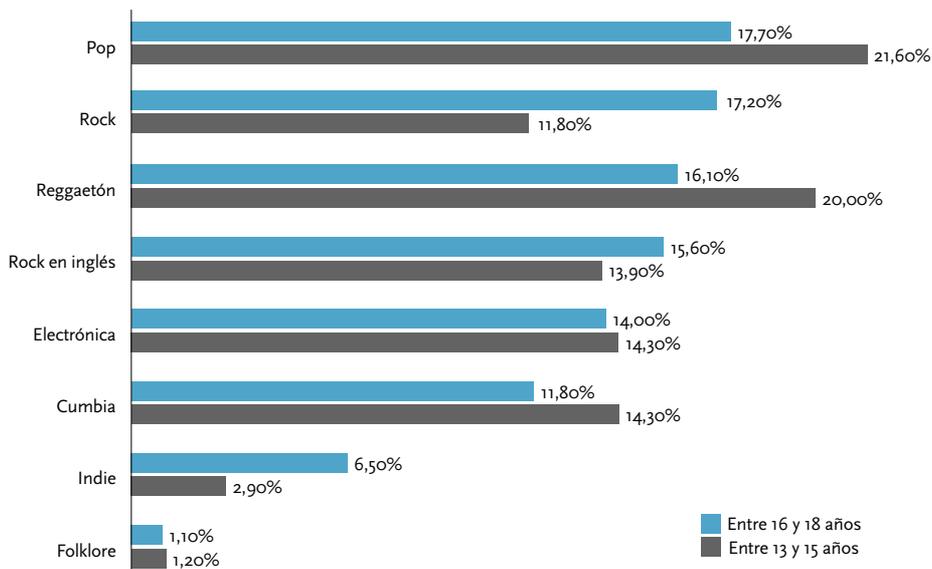
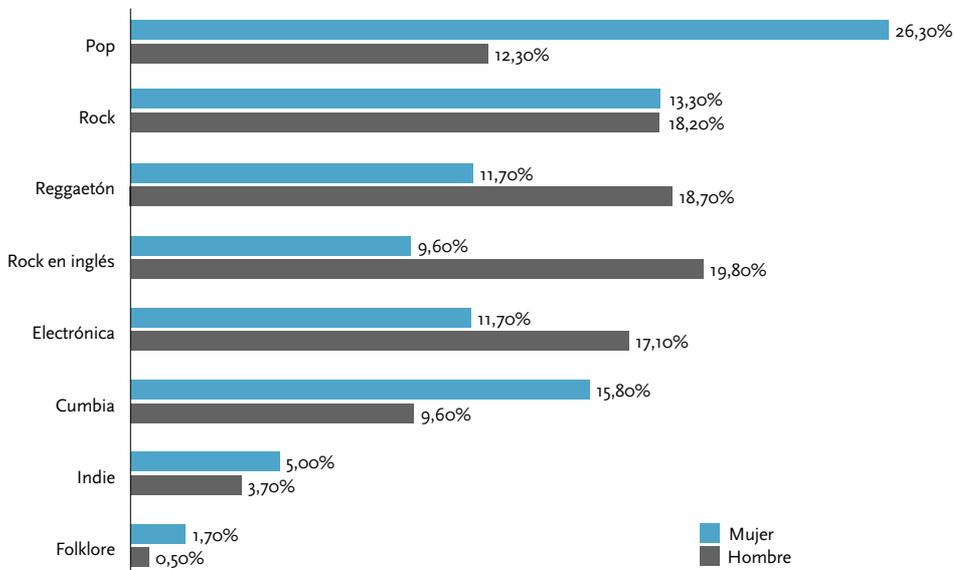


GRÁFICO 6
Preferencias de géneros por sexo



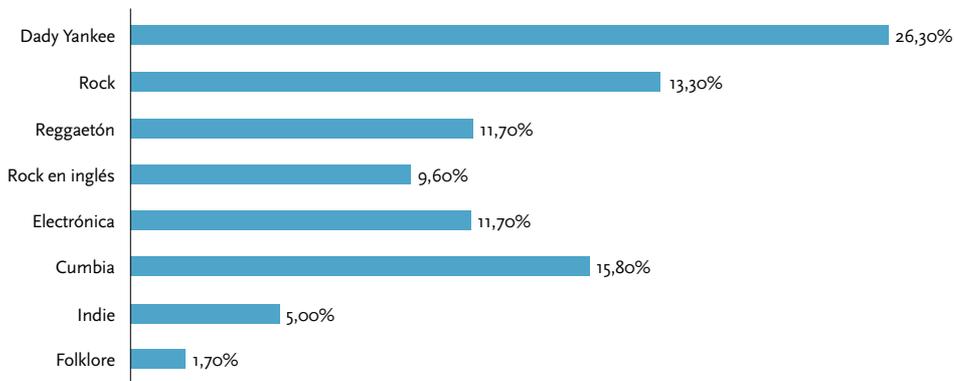
LOS MÚSICOS MÁS ESCUCHADOS

Como recurso metodológico se les dio a los encuestados la posibilidad de puntuar de cero a diez a una decena de artistas de los más conocidos y escuchados en este momento, lista que lejos de agotar las posibilidades reúne a destacados artistas de distintos géneros. En su mayoría, los artistas nombrados son conocidos por los adolescentes, todos superando el 50% de conocimiento. No obstante

los menos conocidos son La Delio Valdez, Kendrick Lamary y el Indio Solari. De estos tres, dos son argentinos, uno de cumbia, el tercero de rock y el segundo es de rap.

De los nombrados, el más admirado por los encuestados es Bruno Mars, seguido por Ed Sheeran. El menos, por lejos, La Delio Valdez. Nótese que en el caso de Rombai las opiniones son encontradas con personas que lo califican alto y otros que lo califican bajo.

GRÁFICO 7
Nivel de conocimiento de los artistas



Para observar algunos patrones se efectuó una correlación entre los artistas. Se buscó la afinidad en términos de coeficientes R de Pearson por encima de 0,3, que se han resaltado en la tabla.

Se determina que quienes valoran positivamente a Maluma, también lo hacen por Dady Yankee. También eso sucede entre Bruno Mars y Ed Sheeran, otra pareja se observa entre Justin Timberlake y Rhianna. En menos medida se observa cierta afinidad entre La Delio Valdez y Kendrick Lamar y Maluma y Rhianna. No se observa ningún coeficiente de correlación por encima de 0,3 que reúna al Indio Solari con otros artistas siendo definitivamente un artista de “otro palo”.

ESCUCHAR MÚSICA ¿ACTIVIDAD SOCIAL O INDIVIDUAL?

Si tuviera que responder si la actividad de escuchar música tiene características sociales o individuales, los datos observados tienden a indicar que entre los adolescentes tiene ante todo ciertas características comunitarias. Siendo una etapa en que los adolescentes comienzan a reemplazar a la familia, su grupo primario por otro grupo primario, los amigos, en general comparten el mismo tipo de música y suelen utilizar listas de reproducciones para acceder a música ya asociadas por los programas informáticos u otros usuarios.

GRÁFICO 8
¿Escuchas la misma música que tus amigos?

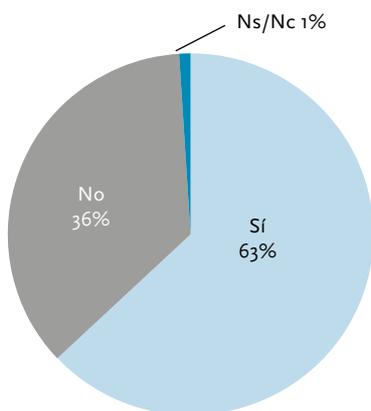
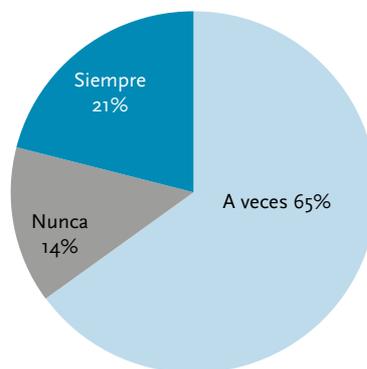


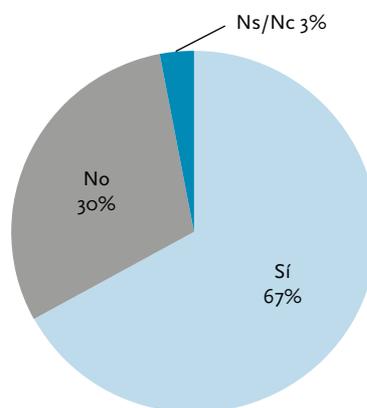
GRÁFICO 9
¿Soles escuchar el mismo tipo de música cuando estas solo que cuando salís a divertirte?



ACCESO A LA MÚSICA. EL PROTAGONISMO DEL YO

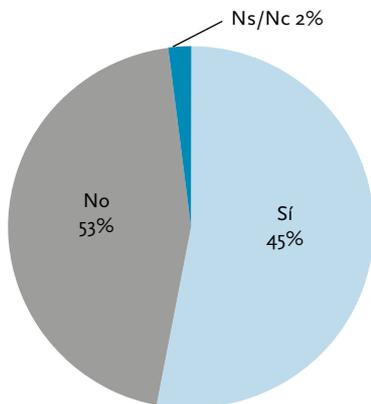
Desde la existencia del IPOD, luego con los celulares y más aún con las plataformas digitales, los adolescentes arman listas de reproducción musical, las llamadas *playlists*. Estas tienden a compartirlas con sus amigos y son utilizadas en situaciones sociales como encuentros, fiestas y toda situación que pretenden musicalizar.

GRÁFICO 10
¿Habitualmente creas listas de reproducción vos?



Los amigos suelen ser importantes en la música que eligen para escuchar, pero también muchas veces se diferencian de ellos. Aparecen más como fuente de información “un amigo les hizo escuchar”, la música se la pasan por el celular.

GRÁFICO 11
¿Compartís música a través de las redes sociales?



REFLEXIÓN FINAL

Queda para una próxima investigación dilucidar por qué el *reggaetone* se ha impuesto

como música identificatoria global de los adolescentes. Es evidente que Internet y las plataformas digitales orientan el gusto, pero no se termina de explicar por qué tanto éxito. Si bien las plataformas digitales las promueven, debe haber razones culturales e imaginarias que han provocado su éxito global. ¿Será que el rock está más anclado a sociedades de corte occidental, donde aún las migraciones no tenían la presencia que tienen ahora en el mundo?, ¿será que lo latino se ha irradiado por todo el mundo y se ha fusionado con culturas locales?, ¿será que los jóvenes no sueñan más y están atrapados por un puro presente de un orden social y económico extremadamente competitivo que los empuja a la calle, escenario transitado por los videos del *reggaetone*?

Lo que sí es evidente es cómo se ha transformado la práctica de escuchar música, los dispositivos de acceso al universo sonoro y la representación de lo social como un mundo de amigos. ●

BIBLIOGRAFÍA

- Abeillé**, Constanza, “Go with the flow: cambios en la distribución y consumo de la música en la era digital”, *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada*, Año IV, núm. 10, Segundo semestre, Buenos Aires, pp.120-130, 2013.
- Bekesas**, Wilson Roberto, Viviane **Riegel** y Renato **Vercesi Mader**, “Consumo midiático juvenil em experiências cosmopolitas: entre o entretenimento global e as práticas locais”, en *Comun. mídia consumo*, San Pablo, Vol. 13, núm. 36, enero/abril, pp. 112-130, 2016.
- Bennett**, Tony Mike Savage, Elizabeth **Silva**, Alan **Warde**, Modesto **Gayo-Cal** y David **Wright**, “Cultural Capital and the Cultural Field in Contemporary Britain”, *CRESC The University of Manchester* Junio, 2005.
- Cabane** Charlotte, Adrian **Hille** y Michael **Lechner**, “Mozart or Pelé? The effects of teenagers’ participation in music and sports”, *CRESC ZA Discussion Paper* No. 8987, abril, pp. 3-81, 2015.
- Cicchelli**, Vincenzo, Sylvie **Octobre France** y Viviane **Riegel**, “After the Omnivore, the Cosmopolitan Amateur: Reflections about Aesthetic Cosmopolitanism”, *DEPS/Ministère de la Culture et de la Communication*, France GEMASS/University of Paris Sorbonne/CNRS ESPM-SP, Brasil, 2015.
- Fouce**, Héctor, *Más allá de la crisis de la industria discográfica: redes P2P, música y experiencia cultural generacional*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Grillo**, Mabel, Vanina **Papalini** y Sebastián **Benitez Larghi**, “Estudios sobre consumos culturales en la Argentina contemporánea”, CLACSO, PISAC, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170113054140/EstudiosCulturales.pdf>, (Fecha de consulta, 30/10/2017), 2016.
- Hennion** Antoine, “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”, Dossier Comunicar, Vol. XVII, núm. 34, *Revista Científica de Educomunicación*, pp. 25-33, 2010.
- Iadevito** Paula, “El consumo del K-Pop en Buenos Aires”, VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2014.
- Itzcovich**, Gabriela, “Mapa de Jóvenes II: una aproximación a los consumos culturales”, publicado por el Ministerio de Educación de la Nación, Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente, 3er informe, Agosto, 2006.
- Rivera** Magos, Sergio y Bruno **Carriço Reis**, “Los consumos juveniles de música en la era digital: un estudio de caso en la Zona Metropolitana de Querétaro. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas”, en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297044021004>> 2015, 10 (Julio-Diciembre), [Fecha de consulta: 30/10/2017].
- Savage**, Mike y Modesto **Gayo-Cal**, “Against the omnivore: assemblages of contemporary musical taste in the United Kingdom”, *CRESC, The University of Manchester or CRESC, Open University CRESC Working Paper Series Working Paper* No. 72.
- Savage**, Mike, Modesto **Gayo-Cal**, Alan **Warde** y Tampubolon **Gindo**, “Cultural capital in the UK: a preliminary report using correspondence analysis”, *CRESC, The University of Manchester*
- Wortman**, Ana, “Juventud de los sectores populares urbanos: prácticas sociales y vida cotidiana”, en *Revista Paraguaya de Sociología*, núm. 72, Asunción, mayo-septiembre de 1989.
- Wortman**, Ana, *Jóvenes desde la periferia*, Biblioteca Política, Vol. 324, Buenos Aires, CEAL, 1991.
- , Ana, “Viejas y nuevas identidades de los jóvenes de sectores populares urbanos”, revista *Nueva Sociedad*, núm. 117, Caracas, enero de 1992 [VII Concurso Ensayo Político, dedicado al tema Juventud], pp. 153-159.
- , Ana, “Los jóvenes en cuestión”, en Silvia Delfino (comp.), *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*, Colección Cuadernillos de géneros, Buenos Aires, La Marca, 1993, pp.119-128.
- , Ana, “Estética de lo marginal: Jóvenes y videoclips”, en *Revista Paraguaya de Sociología*, núm. 91, Asunción, 1994, pp. 147-157. También publicado en *Doxa. Cuadernos de Ciencias Sociales*, Otoño 1997, Año VII, núm. 17, pp. 14-20.
- , Ana, “TV e imaginarios sociales: los programas juveniles”, en Mario Margulis (comp.), *La juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Biblos, Buenos Aires, 1996 (versión reducida de la tesis de Maestría de FLACSO).

- , Ana, “Vivir en la música: consumo cultural permanente”, 2008, en <https://ubaculturadigital.wordpress.com/2008/06/27/vivir-en-la-musica-consumo-cultural-permanente/>, Disponible 1/11/2017.
- , Ana, Eugenia Correa, Liliana Mayer, Guillermo Martín Quiña, Matías Romani, Ezequiel Saferstein, Daniela Szpilbarg y Emiliano Torterola, “Consumos culturales en Buenos Aires: una aproximación a procesos sociales contemporáneos”, *Documentos de Trabajo N° 73*, DT, IIGG, Buenos Aires, Julio, 2015.

PRENSA GRÁFICA/INTERNET

- “Resultados de la encuesta nacional “consumos y prácticas culturales de adolescentes”, Asociación de entidades periodísticas argentinas, 30 de agosto de 2016, Disponible en <http://adepa.org.ar/resultados-de-la-encuesta-nacional-consumos-y-practicas-culturales-de-adolescentes/>
- Cuáles son las canciones más escuchadas, década por década, 18 de junio de 2016, *Clarín Sociedad*, Disponible en http://www.clarin.com/sociedad/canciones-escuchada-decada_o_HJwCFDtDmg.html
- Los gustos musicales son de origen cultural, 13 de julio de 2016, *ABC Cultura*, Disponible en http://www.abc.es/cultura/musica/abci-gustos-musicales-origen-cultural-201607132046_noticia.html?ns_campaign=gs_ms&ns_linkname=boton&ns_source=fb&ns_mchannel=abc-es
- ¿Qué música escuchan ahora en la Argentina? Un mapa tiene la respuesta, 13 de julio de 2016, *Infobae Tecno*, Disponible en <http://www.infobae.com/2015/07/13/1741457-que-musica-escuchan-ahora-la-argentina-un-mapa-tiene-la-respuesta/>
- Resultados de la encuesta nacional “Consumos y prácticas culturales de adolescentes”, 30 de agosto de 2016, *Asociación de Entidades Periodísticas Argentinas (ADEPA)*, Disponible en <http://adepa.org.ar/resultados-de-la-encuesta-nacional-consumos-y-practicas-culturales-de-adolescentes/2016>
- Los adolescentes en la web: conductas y consumos en la Argentina, 24 de agosto de 2016, *Girabas Hábitos*, Disponible en <http://www.girabsas.com/nota/2016-8-24-la-mayoria-de-los-adolescentes-dice-estar-conectado-todo-el-dia>
- Las aplicaciones favoritas de los adolescentes argentinos, 28 de octubre de 2016, *Infobae Tecno*, Disponible en <http://www.infobae.com/2015/10/28/1765556-las-aplicaciones-favoritas-los-adolescentes-argentinos/>
- Los adolescentes prefieren Internet para escuchar música que cualquier otro medio, septiembre de 2016, *Iabmexico Noticia*, Disponible en <http://www.iabmexico.com/news/comunicado-consumo-medios-2016-segmento-adolescentes/#.W19UNLSSY9M.facebook>
- Ofrece Spotify a usuarios resumen de su música preferida en 2016, 12 de diciembre de 2016, *El siglo de Torreón: Tecnología Notimex*, Disponible en <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1291744-ofrece-spotify-a-usuarios-resumen-de-su-musica-preferida-en-2016.html>
- El ranking de lo más escuchado en Argentina, según Spotify, 2 de diciembre de 2016, *Infobae INFOSHOW*, Disponible en <http://www.infobae.com/teleshows/infoshow/2016/12/02/el-ranking-de-lo-mas-escuchado-en-argentina-segun-spotify/>
- Las canciones más escuchadas en Argentina en 2016, 14 de diciembre de 2016, *gahora Viral*, Disponible en <https://gahora.com.ar/canciones-mas-escuchadas-2016-174348/>
- Spotify vs Apple Music: ¿Cuál es mejor?, 29 de diciembre de 2016, *rooms*, Disponible en <https://rooms.es/c/spotify-vs-apple-music/>
- Sofía Pichihua, Estos son los mitos sobre el consumo digital de los milenials, 4 de enero de 2017, *CLASESDEPERIODISMO: NOTICIAS*, Disponible en <http://www.clasesdeperiodismo.com/2017/01/04/estos-son-los-mitos-sobre-el-consumo-digital-de-los-milenials/>
- Spotify, Line y Netflix lideran el ranking de las apps que más ingresaron en 2016, según SensorTower, 13 de enero de 2017, *Xatakamovil*, Disponible en <https://www.xatakamovil.com/aplicaciones/spotify-line-y-netflix-lideran-el-ranking-de-las-apps-que-mas-ingresaron-en-2016-segun-sensortower>

Las industrias culturales en la convergencia digital*

Stella Puente

SOCIÓLOGA (UBA), ESPECIALISTA EN INDUSTRIAS CULTURALES. DIR. DE ESPECIALIZACIÓN EN INDUSTRIAS CULTURALES (UNTREF).

Vanina Sylvestre

LICENCIADA EN PERIODISMO (CAECE). MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y CREACIÓN CULTURAL (FUND. W. BENJAMIN/CAECE).

Alejandra Paéz Triviño

LICENCIADA EN PERIODISMO (USAL). INVESTIGA LAS INDUSTRIAS AUDIOVISUALES EN CONTEXTOS CONVERGENTES.

Fernando Arias

SOCIÓLOGO (UBA) Y ANALISTA EN INFORMÁTICA (UADE). COORDINA EL OBSERVATORIO DE INDUSTRIAS CREATIVAS (OIC) DE CIUDAD DE BS. AS.

RESUMEN

Las transformaciones en el campo de las Industrias Culturales (IC), con la digitalización y la convergencia, constituyen un área relativamente nueva de investigación. Por eso, se requieren nuevos abordajes teóricos y metodológicos que den cuenta de su cartografía actual.

El desarrollo teórico de las IC muestra enfoques variados, provenientes de distintas disciplinas y contextos históricos: comenzando por los pioneros de la Teoría Crítica¹ y los Estudios Culturales²; la aparición luego de conceptos como Economía de la Información (Castells, 1999) o Culturas Híbridas (García Canclini, 1990), hasta los últimos conceptos de “crossmedia” o “transmedia” (Jenkins, 2008), ligados a los medios masivos de comunicación. En la actualidad, el mercado digital plantea nuevos desafíos en términos de modelos de negocio y en la reconfiguración y/o aparición de nuevos actores.

El presente trabajo aborda un estado del arte en cuanto al recorrido teórico del campo

de las IC y se propone (como un objetivo a mediano plazo) investigar los cambios que han experimentado en Argentina con el advenimiento de la convergencia digital en los últimos diez años.

PRESENTACIÓN

Somos testigos, colaboradores y víctimas de una revolución cultural cuyo campo de acción apenas adivinamos. El mundo ya no se representa más como línea. El material del cual se compone el universo emergente es la virtualidad. No solo el Universo, también nosotros estamos hechos de virtualidad” (Flusser, 2015: 29).

Si bien Vilem Flusser estudia los cambios en el paradigma de la imagen, sus observaciones respecto al abandono de la linealidad para entender y vivenciar el mundo en que vivimos, puede servir como espejo donde mirar lo que acontece en el campo de la producción cultural. Las representaciones sociales organizadas bajo la cultura de lo

¹ Nos referimos a los filósofos y pensadores adscriptos a la Escuela de Frankfurt: Theodor Adorno; Max Horkheimer; Walter Benjamin, Jürgen Habermas, etc.

² De la mano de los británicos Stuart Hall y Richard Hoggart.

escrito se “desintegra en bits, en proposiciones calculables” (Flusser, 2015: 29) y es esa descomposición la que hoy nos toca investigar para entender el nuevo escenario, movidizo, en el que se reformulan las Industrias Culturales.

Este escenario, en el que se enmarca la investigación cuyos objetivos presentaremos aquí, es la llamada Convergencia Digital. Bajo su dominio confluyen tres sectores: el de las Industrias de Contenido, el de las Telecomunicaciones y el de la Informática, reformulando integralmente el campo de las Industrias Culturales. Al respecto, Roncagliolo (1999) define este cambio así: “Para proyectar el futuro es indispensable hacerse cargo de la transformación de mercados y empresas, como fruto de la diversificación, integración y digitalización de todo el sector, y como parte del matrimonio triangular y estable que se ha producido entre informática, telecomunicaciones e Industrias Culturales”.

Cabría preguntarse si la Convergencia Digital plantea un cambio de paradigma en el campo de las IC, cuyos efectos son difíciles de dimensionar dada su contemporaneidad y, en especial, su vertiginosidad. Basta con recordar que algunas tecnologías llevaron más de 30 o 40 años en instalarse (la radio y la televisión), mientras que otras, vinculadas al desarrollo de las redes e Internet, solo un par de años. En este sentido, como plantea Jenkins cuando habla de Convergencia Cultural, “el cambio más significativo puede ser el paso del consumo mediático individualizado y personalizado al consumo como una práctica en red” (Jenkins, 2008: 243).

Sumado al punto anterior, nos interesa la capacidad de hibridar que tiene la Convergencia Digital, planteando nuevas configuraciones en término de formatos, lenguajes, contenidos, actores y dispositivos, donde se desdibujan los límites que otrora funcionaban como clasificadores.

Por otra parte, aún resta por ver si estos cambios cuestionan el modelo de acumulación precedente. Es decir, lo que en un principio parecía ser la solución para diluir

las inequidades en el acceso y la producción cultural (nuevas posibilidades tecnológicas que plantean mayores posibilidades de democratización), se convirtió en un proceso más complejo de lo que se suponía. Como bien lo plantea García Canclini (1990: 333), las tecnologías y la globalización multiplicaron los servicios y dispositivos pero “la efectiva diseminación de oportunidades y transversalización del poder que generan, coexisten con viejos y nuevos dispositivos de concentración de la hegemonía”.

García Canclini (2008) describe el poder de influencia que la concentración y transnacionalización de las IC tienen en la conformación de las identidades culturales.

Si bien su descripción de lo híbrido hace referencia a esa cualidad, puede servir para describir el cambio de escenario que aborda esta investigación en término de modelos productivos, lenguajes y consumos: lo híbrido designa una liminalidad, una materia cuya existencia exhibe la afirmación dual de una sustancia y su falta de identidad, lo que está en el intersticio, lo que se perfila en una

zona de penumbra; lo que escapa, cuando menos en su surgimiento, a la repetición. Lo híbrido es el nombre de una materia sin identidad, el nombre de una condición evanescente (García Canclini, 2008: 333).

Por lo tanto, podemos considerar a la Convergencia como un proceso en pleno desarrollo y evolución. En este sentido, nos interesa abordar las implicancias que esas innovaciones tecnológicas tienen sobre las IC. Como dijimos, la Convergencia impacta directamente sobre los modos de producción tradicionales y, además, sobre la distribución y el consumo de bienes y servicios culturales.

Además, alrededor del concepto de Convergencia Digital se libra una batalla de definiciones frente a lo que tradicionalmente se entendía como Industrias Culturales y que hoy se redefine unas veces como Industrias Creativas o simplemente Industrias de Contenidos.

En este artículo intentaremos hacer un paneo sobre la evolución conceptual de las

Alrededor del concepto de Convergencia Digital se libra una batalla de definiciones frente a lo que tradicionalmente se entendía como Industrias Culturales y que hoy se redefine unas veces como Industrias Creativas

Industrias Culturales y de lo que entendemos por Convergencia Digital. Tomaremos algún ejemplo de regulación en la materia, entendiendo la misma como una instancia clave para el desarrollo del sector y desde donde se definen los sujetos de la política. Por último, comentaremos algunos de los resultados de una investigación sobre la producción audiovisual en la ciudad de Buenos Aires. Con ello describiremos cómo impacta el fenómeno de la Convergencia Digital desde el punto de vista de sus actores productivos y cuáles son las estrategias de desarrollo que implementan.

CONVERGENCIA DIGITAL. CONTEXTO

La Convergencia Digital plantea un cambio sin precedentes en el desarrollo de las Industrias Culturales. Toda la cadena de producción se ve trastocada y se requieren nuevas miradas y discusiones que colaboren en un nuevo corpus teórico y de análisis, que pueda describir a las IC en su contemporaneidad.

Con la digitalización, las señales eléctricas pasan de un dominio analógico a uno binario. La señal analógica se convierte en un valor numérico, lo que convierte a los medios en datos. Esto es clave ya que, como opina Manovich (2005), los volvería programables y manipulables. Si bien no es la primera vez que la tecnología impacta en el entramado del sector productivo cultural, sí puede suponerse que la apropiación social de esta técnica que ocurre en la actualidad no tiene precedentes.

Incluso, la transformación traspasó las paredes de la industria. Los ciudadanos se apropiaron de estas nuevas tecnologías, de su propuesta de intermediación, se sienten

Los ciudadanos se apropiaron de estas nuevas tecnologías, de su propuesta de intermediación, se sienten protagonistas y se convierten en pieza clave de los nuevos relatos

protagonistas y se convierten en pieza clave de los nuevos relatos. Basta como ejemplo saber que, hacia fines de 2013, 158 millones de hogares a lo largo del mundo habían visto alguna forma de programación OTT³ en un Smart-TV, ⁴ o que el número total de suscriptores de Netflix creció un 30% entre 2014 y 2015 y se proyecta una cantidad de 100 millones de abonados para el año 2018.⁵

También podría considerarse que los contenidos que ingresan a la red ya no son patrimonio de los tradicionales actores de esta industria (*Broadcasting*: cine, radio, tv; libros y sellos discográficos). Otros actores disputan su lugar en este nuevo ecosistema cultural: operadores de red, móviles, plataformas de contenido y de comercialización, buscadores, comunidades de redes sociales, entre otros.

Si bien los sistemas de intermediación están en crisis, e incluso muchos autores

plantean que desaparecerían con la llegada de Internet, en realidad lo que sucede es que esas intermediaciones cambian de actores. Se configura un nuevo sistema de mediación que organiza el contenido y construye la agenda social y cultural. Quizá podemos aseverar que el rol que tenían los grandes medios de comunicación (*broadcasting*) en la posguerra, hoy lo tienen los proveedores de

Internet, las telefónicas y empresas tecnológicas con sus nuevas plataformas.

Otro dato que ilustra hasta qué punto este sector ha tenido que actualizar su rol (no sin resistencias) para formar parte del nuevo escenario es el acuerdo de Netflix con la operadora holandesa de televisión de pago Liberty Global, gracias al cual se distribuirá en otros treinta países. Este es el tercer acuerdo de este tipo que se ha firmado por Netflix, que cuenta con el apoyo de Virgin para la distribución de la aplicación en el Reino

³ OTT proviene del concepto anglosajón *Over The Top*, que en español podría definirse como "de transmisión libre". Se utiliza para designar a los servicios que utilizan Internet como plataforma de distribución.

⁴ Wood, "Research and Markets", www.businesswire.com (Recuperado 29/10/2016).

⁵ Los datos indican que el número de suscriptores internacionales crecerá 38% en 2016, con más de 2,8 millones de ellos procedentes de los nuevos mercados que Netflix lanzó a principios de este año. Para el 2018, el número de suscriptores de Netflix internacionales superará el número de suscriptores en Estados Unidos. O'Halloran, "Majority of Netflix subscribers to be outside US by 2018", www.rapidtvnews.com (Recuperado: 23/08/2016).

Unido desde 2013 y desde el año pasado con TIM en Italia.⁶

A ello debemos sumar otra de las características que bien describen el ecosistema cultural actual: la ubicuidad y la movilidad, dos conceptos claves que emergen de la mano de la Convergencia Digital. El consumo cultural se da, en gran medida, a través de dispositivos móviles, en cualquier momento y espacio. El tráfico global de datos en dispositivos móviles entre 2013 y 2018 crecerá tres veces más rápido que el de las redes cableadas.⁷

Entonces, la Convergencia Digital engloba procesos empresariales, tecnológicos profesionales y comunicativos (Scolari, 2008) que impactan en distintos grados en esas dimensiones. En la empresarial, entre otros aspectos, la fusión de empresas complementarias y la conformación de nuevos sectores de la economía: multimedia, interactivo, infocomunicaciones, etc. En la dimensión tecnológica, a través de la digitalización de los procesos de edición, producción y difusión, con los consecuentes cambios en las rutinas productivas y procesos de producción cultural. En el área de las telecomunicaciones, la posibilidad de las distintas redes de comunicación de transportar servicios, señales o contenidos similares indistintamente; es decir, que proveedores de servicios de red puedan ofrecer al usuario final tanto contenidos, como servicios de comunicación de voz, datos e imágenes. Por otra parte, en el área del diseño y producción de dispositivos tecnológicos, la Convergencia describe la capacidad de un mismo dispositivo de poder ejecutar diversos servicios.

En el terreno comunicativo, de los lenguajes utilizados, se destaca el nacimiento de una nueva retórica multimedia, la expansión de algunos lenguajes y medios (infografías, hipermedios, interactivos) y la Convergencia de servicios (una misma información se distribuye en varios canales).

Por último, del lado de los organismos estatales nacionales y supranacionales, la Comisión Europea definió por primera vez el término en 1997, de la siguiente manera: “Convergencia es la capacidad de diferentes plataformas de red de transportar tipos de servicios esencialmente similares, o Convergencia es la aproximación de dispositivos de consumo tales como el teléfono, la televisión y el ordenador personal” (García Castillejo, 2016).

DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE INDUSTRIAS CULTURALES

Tal como mencionamos en trabajos anteriores, el origen del concepto de Industrias Culturales podemos situarlo en la intersección entre la Economía y la Cultura (Puente, 2007). Es esa relación en conflicto entre estos dos ámbitos, la que estuvo presente en la evolución conceptual de este sector.

Un ejemplo es que la primera definición de Unesco en 1982⁸ sobre las Industrias Culturales, contenía una mirada negadora de su valor cultural y simbólico. En ella se incluían a “los bienes y servicios culturales que se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales; es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico, en vez de perseguir una finalidad de tipo cultural”, sugiriendo todavía una división entre los contenidos con fin meramente cultural o artístico y los de tipo económico.

Ese mismo año, se publica un volumen a cargo de Anverre (1982) que marcará un punto de inflexión sobre el tema: Industrias Culturales: el futuro de la cultura en juego, que resumía las conclusiones de un encuentro internacional realizado en Canadá con apoyo de la Unesco. En él, se establecía una definición que permitía identificar distintos sectores creativos que compartían el hecho

⁶ Días Ribeiro, “Netflix será distribuido por operadora en más de 30 países”, www.telesintese.com.br (Recuperado 14/12/2016).

⁷ Cisco Visual. Networking Index, “Forecast and Methodology, 2014-2019 White Paper”, www.cisco.com (Recuperado 23/10/2016).

⁸ Unesco la aprueba en París en 1978 y en 1980 reconfirma en Belgrado. Investigación comparada sobre IC MUNDIACULT, efectuada en México 1982.

de producir cultura mediante procesos industriales (Puente, 2007).

Luego en una nueva definición, Unesco (2008) hace hincapié en esta doble naturaleza (cultural y económica) que define a las Industrias Culturales: “Se convino en que este término se aplica a aquellas industrias que combinan la creación, producción y comercialización de contenidos que son inmateriales y culturales en su naturaleza. Estos contenidos suelen ser protegidos por el derecho de autor y pueden tomar la forma de bienes

o servicios. Esta doble naturaleza –cultural y económica– construye el perfil distintivo de las Industrias Culturales” (Puente, 2007).

Sabemos de la incidencia que tiene un organismo como la Unesco en la dinámica de las gestiones locales. De cómo se defina a estas industrias y a los sectores que la compongan, dependerán las políticas públicas destinadas a las mismas. Esto último se potencia con el alto grado de concentración en la propiedad y la transnacionalización que caracteriza al sector.

Retomando, el origen del concepto desde el punto de vista teórico, fueron Adorno y Horkheimer –representantes máximos de la corriente crítica de la Escuela de Frankfurt– los que, en la década de 1940, denominaron con el término Industria Cultural a la masificación de los procesos culturales de las sociedades capitalistas de posguerra (especialmente en la industria del entretenimiento en Estados Unidos, donde se encontraban exiliados).

En su célebre obra *La dialéctica del iluminismo* (1944-1947) estos autores denunciaban la estandarización de los contenidos simbólicos, derivada de la aplicación de las técnicas reproductivas a la creación. Estas afectarían el valor principal de cualquier obra de arte: “el aura”, en términos de Benjamin. De esta manera, la cultura, que debería ser un factor de diversidad, se convertiría en un mecanismo de reproducción del sistema capitalista.

Pero con la especialización académica de la década de 1960, el concepto de ‘industria cultural’ fue resignificándose de acuerdo a diversos enfoques en boga (Puente, 2007). El término como tal fue retomado, pero esta

vez en plural: Industrias Culturales, a partir del cual se diferencian distintas dinámicas (el disco, el cine, la edición de libros, la prensa, la radio y la televisión) pero agrupadas con fines pragmáticos: para estudiar su funcionamiento económico (Huet, 1978).

Por esa época, florecían varios estudios sobre la cultura, como los de Baumol y Bowen sobre economía de la cultura; los de Pierre Bourdieu sobre la sociología de la cultura; y otros que retomaban ciertos abordajes críticos, como los de Raymond Williams, Herbert

Marcuse o Edgar Morin.

Un aporte decisivo a este campo de discusión lo realizó Fritz Machlup (1966) cuando introdujo la categoría de “industria del conocimiento”. En ella incluía a los medios de comunicación, la publicidad, la educación y las relaciones públicas, y su objetivo era estudiar su incidencia económica en el PBI de Estados Unidos. Sus estudios fueron retomados en 1974 por la Universidad de Stanford, para concluir que esta categoría representa el indicador principal en cuanto empleo y presencia en el PBI de ese país.

Las primeras investigaciones sobre las IC fueron tan pragmáticas como empíricas, sin descuidar su orientación crítica sobre las derivaciones capitalistas más negativas (Bustamante, 2009). Dentro de estos trabajos pueden mencionarse los de la escuela de Grenoble y los de precursores mundiales como Armand Mattelart (década de 1980). Esta consolidación comenzaba a dejar atrás la disyuntiva entre cultura de élites y de masas (conflicto tan bien planteado en *Apocalípticos e Integrados*, de Umberto Eco) y la división entre arte e industria.

Pero luego de más de una década de investigaciones en torno a las IC y con un campo ya legitimado, comenzaron a aparecer nuevos términos que, a su vez, incluían nuevas definiciones.

Desde Estados Unidos se optó por el pragmático término de “Industrias del entretenimiento”, referido a las actividades ligadas a la distracción, al ocio y al tiempo libre. Este término incluía un amplio rango de actividades que abarcaban desde el deporte

Luego de más de una década de investigaciones en torno a las IC y con un campo ya legitimado, comenzaron a aparecer nuevos términos que, a su vez, incluían nuevas definiciones

hasta el juego por dinero (parques temáticos, casinos, eventos en vivo en general, turismo, fonograma, radio, actividades escénicas, telecomunicaciones, software, publicaciones periodísticas, etc.). El objetivo único era medir su incidencia económica, diferente al paradigma europeo, que no veía a la cultura como materia prima (Getino, 2006).

Pero si hay un término que sí tuvo eco y que incluso logró desplazar al clásico de 'Industrias Culturales' fue el de 'Industrias Creativas', surgido de la mano de los gobiernos y organizaciones supranacionales y no del ámbito de la investigación académica.

Este concepto (del que suelen derivarse otros como 'economía creativa' o 'industrias de la creatividad') surgió por primera vez en Australia en la década de 1990, pero logró gran difusión gracias al laborismo inglés, que lo retomó con el objetivo de maximizar el impacto económico de las industrias creativas del Reino Unido (Informe Cox, 2007).

'Industrias Creativas' supone un conjunto más amplio de actividades, ya que se incluyen, además, todos los bienes y los servicios que contengan algún elemento artístico o creativo sustancial (rubros de muy diverso carácter, como la arquitectura, el diseño, el software de entretenimiento y los servicios de computación, las artes escénicas, el arte y el mercado de antigüedades).

Este nuevo término fue adoptado rápidamente por la Unión Europea y saltó a la arena mundial cuando la Agencia de las Naciones Unidas para el Desarrollo (UNCTAD) la incluyó en su Informe 2008 como "un nuevo paradigma del desarrollo" (Bustamante, 2009).

Si bien la adopción de este término —y su rápida difusión mundial—, provocó (como efecto benéfico) la atención de los gobiernos acerca de la importancia de la cultura para el desarrollo y de la necesidad de incorporar políticas públicas asociadas a su gestión, el problema es su inespecificidad con respecto

a las actividades consideradas como culturales o creativas y su marcada orientación hacia el ámbito del mercado y las variables puramente económicas.

En conclusión, no hay aún una definición única del concepto de Industrias Culturales, ni un acuerdo todavía duradero, sino múltiples aproximaciones a un hecho socio-económico-cultural en pleno desenvolvimiento (Puente, 2007). A la vez, coincidimos con Bustamante (2009) en que esta 'rotación' de términos y conceptos tampoco es inocente: por lo general, apunta contra la visión crítica de estos procesos en favor de un determinismo tecnológico o de mercado.

Por el lado de las políticas públicas, a fines de la década de 1970, la ONU impulsó los primeros estudios sobre Industrias Culturales.

El concepto que adoptaron conlleva una amplia gama de definiciones, que responde a las diversas maneras de abordar las relaciones de la cultura con el desarrollo. Por ejemplo, para algunos sistemas de medición, el término IC se refería a aquellas que combinaban la creación, la producción y la comercialización de contenidos simbólicos y creativos intangibles, que están

normalmente protegidos por derechos de autor y que pueden adoptar la forma de un bien o un servicio cultural.

Como se mencionó en el trabajo de Puente (2007), una vez iniciada la década de 1990, la importancia económica y simbólica de las IC, sumada a su relación intrínseca con las novedades tecnológicas, la convirtieron en un objeto de disputa entre los distintos operadores empresariales globales. Sin embargo, esta importancia no tuvo contrapartida por parte de los Estados Nacionales, salvo Francia y Canadá.

En la actualidad, según la Unesco⁹, las IC son uno de los sectores de mayor crecimiento económico a escala mundial. Gran parte de este crecimiento es el resultado de los procedimientos de convergencia tecnológica sumados a las progresivas articulaciones

Esta confluencia entre la informática, las telecomunicaciones y las IC parece marcar el camino futuro de crecimiento, transformación del sector y hasta un cambio de paradigma en materia de producción.

⁹ Para ampliar, véase UN Comtrade | International Trade Statistics Database, www.comtrade.un.org. (Recuperado 24/10/2016).

entre los distintos sectores de la producción cultural (Puente, 2007).

Esta confluencia entre la informática, las telecomunicaciones y las IC parece marcar el camino futuro de crecimiento, transformación del sector y hasta un cambio de paradigma en materia de producción.

REGULACIONES QUE CONVERGEN

Los marcos regulatorios constituyen un buen indicador para dar cuenta, en diversos contextos históricos, del lugar que tiene en la agenda pública determinado sector o temática y cuáles los actores involucrados. Dado que en el marco de la Convergencia Digital se hibridan sistemas que otrora estaban diferenciados por soportes, infraestructuras y usos (voz, imágenes y datos), ¿cuáles serían, entonces, las estrategias de regulación para los nuevos desafíos planteados?

En este sentido, nos preguntamos si es posible pensar en una legislación que contemple –en conjunto– el funcionamiento de las IC y las telecomunicaciones en Argentina. Una legislación que, por tomar un punto, dé cuenta de que la digitalización de todas las etapas de la cadena de valor del audiovisual (López Villanueva, 2011) supone la ruptura de ciertos eslabones y la aparición de otros nuevos, como los servicios *Over The Top* (OTT) que operan desde y a través de Internet.

Siguiendo este punto, como plantea Páez, “la actividad de los prestadores de TV-OTT nativos de Internet, especialmente de aquellos sin locación jurídica en el país, resulta difícil de enmarcar bajo las normativas vigentes para el espacio audiovisual ampliado”¹⁰ (Páez, 2016: 102). De hecho, aunque en la última década se han introducido nuevas leyes para el sistema de medios en Argentina, hasta ahora no se avanzó en regular los servicios audiovisuales online.

Por ejemplo, durante el segundo mandato de Cristina Fernández¹¹ se sancionaron las leyes 26.522/09 de Servicios de Comunicación Audiovisual (SCA) y 27.078/14 Argentina Digital, que establecieron pautas para la actividad de los prestadores de servicios de radiodifusión y el transporte de datos a través de infraestructuras de telecomunicaciones entre 2009 y 2015, respectivamente. Estas normas actualizaron definiciones acerca de qué debe ser entendido por servicios de comunicación audiovisual y servicio TIC, lo cual incluye a prestadores de radios, televisión y de acceso a Internet. Sin embargo, ninguna contempla a quienes ofrecen contenidos a través de la red.

En 2015, tras el cambio de gobierno, el presidente Mauricio Macri (2015-presente) introdujo un Decreto de Necesidad y Urgencia (DNU) 267/15, que modificó varios aspectos de las dos leyes mencionadas. Sin embargo, los cambios se refieren a los sistemas de licencias y la concentración de la propiedad de medios, y tampoco contemplan la acción de los OTT.

Por otra parte, resulta conflictiva la deslocalización territorial de los servicios extranjeros, que produce repercusiones a nivel regulatorio, económico y laboral (Páez, 2016). A modo de ejemplo, en 2014, la Administración Gubernamental de Ingresos Públicos de la Ciudad de Buenos Aires (AGIP), por medio de la resolución 593, estableció la retención del 3% sobre el precio neto de las operaciones de servicios de suscripción de contenidos online. Aunque se conoció mediáticamente como

‘el impuesto Netflix’, la medida alcanzaba a todos los servicios OTT sin asentamiento legal en el país. Pese a que nunca llegó a aplicarse por la apelación presentada por las empresas involucradas, ese es el único antecedente regulatorio que involucró hasta el momento a ese tipo de prestadores a nivel nacional.

Si hay un término que sí tuvo eco y que incluso logró desplazar al clásico de ‘Industrias Culturales’ fue el de ‘Industrias Creativas’, surgido de la mano de los gobiernos y organizaciones supranacionales y no del ámbito de la investigación académica.

¹⁰ Como espacio audiovisual ampliado se entiende al “conjunto de soportes y ventanas que a partir de una serie de desarrollos tecnológicos genera diferentes espacios, modelos de negocio y tipos de vínculos entre la oferta y la demanda de contenidos y medios audiovisuales” (Marino, 2016).

¹¹ Cristina Fernández fue presidenta de Argentina durante dos períodos consecutivos (2007-2011 y 2011-2015).

En suma, mientras no existan normativas específicas para los prestadores nativos de Internet, estos contarán con varias ventajas competitivas, porque no cumplen con obligaciones tributarias, no deben cumplir con parámetros de fomento a la producción local y fundamentalmente, porque están por fuera de los márgenes de cualquier ley nacional.

Argentina ha creado una Comisión Redactora para un proyecto de Ley de Comunicaciones Convergentes (DNU 267/15) y es más que interesante observar las discusiones que se dan en su seno, a la hora de abordar problemáticas que van más allá de la televisión tradicional.

En julio de 2016, el Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM) dio a conocer los 17 principios de la Ley de Comunicaciones Convergentes, que buscará unificar la ley de telecomunicaciones (Argentina Digital) y la ley de SCA: “En principio, se trata de una ley convergente, es decir, que regulará a todos los servicios que permitan ‘recibir, producir, transportar y distribuir información, opinión y contenidos con independencia de las plataformas tecnológicas que se utilicen’”. Si bien se trata de un concepto muy amplio, esta definición trae aparejado otro muy importante: la neutralidad tecnológica (Pautasio, 2016). También podría significar el definitivo desembarco de las telefónicas en la industria de la televisión de pago, condición que les había sido vedada en las normas mencionadas.

Mientras se eleva a comisiones el proyecto de Convergencia, el sistema de licencias que rige para los servicios audiovisuales es el establecido en el DNU 267/15, que permite a licenciatarios TIC brindar servicios de radiodifusión por suscripción, mediante vínculo físico y/o radioeléctrico, con excepción de los prestadores de TV satelital, que seguirán regidos por la ley de SCA.

Como licenciatario TIC –según este mismo decreto–, se entiende a aquellos que prestan servicios como “transportar y distribuir señales o datos, como voz, texto, video e imágenes, facilitados o solicitados por los

terceros usuarios, a través de redes de telecomunicaciones” (Art. 6, inciso g). Aunque el decreto prohíbe a los prestadores de TV satelital brindar servicios TIC, en agosto de 2016 –bajo la resolución 380 publicada en el Boletín Oficial– el Gobierno Nacional le otorgó a DirectTV Argentina¹² una “autorización precaria y experimental” por un plazo de dos años, para desarrollar una “prueba piloto” de nueva tecnología satelital, con el objetivo de brindar acceso a Internet a distintas localidades de la provincia de Buenos Aires.

A propósito de esta disposición del Poder Ejecutivo, Crettaz señala que “el objetivo del Gobierno es crear un solo mercado de las comunicaciones donde confluyan las empresas telefónicas y las de TV por cable y todas compitan en todos los servicios, incluidos la telefonía móvil y el acceso a Internet” (Crettaz, 2015).

Por lo determinado en este DNU, los grupos de medios podrán prestar servicios de telecomunicaciones, mientras que los operadores de telefonía básica y móvil solo podrán ofrecer TV cable transcurridos dos años, pudiendo el ENACOM extender dicho plazo por otro año.

En suma, conforme avancen la redacción y el tratamiento de este nuevo proyecto regulatorio, cabe suponer que asistiremos a la absoluta reconfiguración del sistema de medios audiovisuales argentinos, como por ejemplo, la colisión de todos los operadores en un mismo escenario. Entre una lista larga de incertidumbres, podrían destacarse los términos en los que se articulará el régimen de licencias, si existirán topes a la concentración en la propiedad de licencias TIC, qué sucederá con los medios del tercer sector y, como se señaló líneas atrás, de qué modo se caracterizará a los servicios OTT.

Conforme avancen la redacción y el tratamiento de este nuevo proyecto regulatorio, cabe suponer que asistiremos a la absoluta reconfiguración del sistema de medios audiovisuales argentinos

CUANDO LO QUE PREVALECE SON LAS PREGUNTAS

Como hemos afirmado, transitamos de manera abrupta un cambio que se hace presente en nuestra cotidianeidad como usuarios, ciudadanos, consumidores cultu-

¹² DirecTV TV Argentina es propiedad de AT&T, que acaba de adquirir Time Warner, entre otros, dueña de las señales HBO.

rales, productores, prestadores, etc. Por este motivo, cabe preguntarse si este cambio está dibujando las bases para un nuevo paradigma en la producción de contenidos culturales.

En lo desarrollado hasta aquí, podemos observar varias cuestiones. Por el lado de los grandes actores de la industria y su regulación, la existencia de pujas entre ellos, que pelean –por entrar o quedarse– en un mercado que se está reconfigurando. Muchos de ellos, a costa de hibridar su rol y perfil.

A pesar de ello, hay una convivencia entre viejos y nuevos modelos. En este sentido, creemos –como plantea Manovich (2005)– que, por ejemplo, el cine prevalece como lenguaje más allá de los cambios. “Los nuevos medios obedecen al orden semiológico dominante del siglo XX, que es el cine” (Manovich, 2005: 226). Por eso, pese a que los lenguajes son sustancialmente diferentes, incorporan elementos propios de lo fílmico: recursos como el zoom, cámaras virtuales, encuadre rectangular y montaje en el plano son moneda corriente en todos estos productos, desde los videojuegos hasta las páginas web, el net art o los mundos virtuales. En este sentido, también resulta interesante lo que plantea Jameson acerca de que “la ruptura radical se da en algunos cambios pero que no representan la anulación de los medios, sino su reestructuración con unas características que antes eran secundarias y ahora se vuelven dominantes y otras pasan a ser secundarias” (Manovich, 2005: 226).

Siguiendo esta línea, Roberto Igarza (2016) ha afirmado que estamos frente a un paradigma en transición. De allí lo interesante, y al mismo tiempo, inestable de lo que estamos investigando.

ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN

Las reflexiones mencionadas en los puntos anteriores nos llevaron a investigar, en el año 2012, las representaciones del fenómeno de la Convergencia en sus actores productivos. Para eso, realizamos un estudio cuyo corpus lo constituyen las percepciones que

las productoras audiovisuales de la Ciudad de Buenos Aires tenían sobre esta temática (Arias y Puente, 2013).

Si bien el paso de los años no constituye un dato menor, algunos resultados marcaron una tendencia a explorar en futuros relevamientos. El estudio combinó una estrategia cuali-cuantitativa de 13 entrevistas en profundidad a actores claves, y una encuesta breve a un conjunto más extenso de productoras (en cuanto a tamaño, especialización, grado de integración con otros eslabones de la cadena de valor y escala de actuación).

Con un muestreo final de 60 productoras, observamos que si bien el nuevo escenario digital no pasaba desapercibido para la mayoría de ellas (para el 97% de las encuestadas) solo algo más de la mitad había realizado contenidos audiovisuales para nuevos medios.

En ese momento, arribamos a las siguientes conclusiones:

En general, las experiencias podían calificarse de “tentativas”, por falta de referencias y modelos probados. La mayoría de las em-

presas utilizaba conjuntamente redes sociales, plataformas de distribución gratuita (YouTube, Vimeo) y webs propias, convencidos de la necesidad perentoria de “estar allí”, y ayudados por los bajos costos de utilizar estas plataformas (para las cuales, sin embargo, no tenían una estrategia definida y particular). Es más, la decisión o la forma de utilizarlas

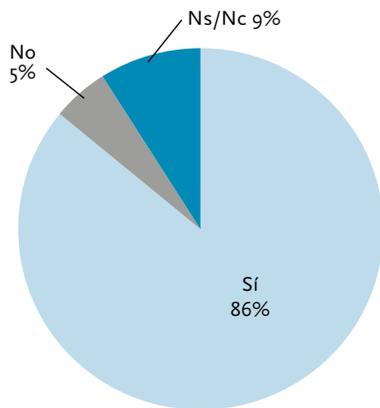
muchas veces no era sostenida a lo largo del tiempo por falta de recursos humanos especializados integrados a sus estructuras.

Las dificultades se encontraban principalmente en la forma de capitalizar las nuevas posibilidades técnicas y recuperar los recursos que se invertían en ella.

En síntesis, nos encontrábamos frente a actores con predisposición a tener en cuenta al entorno digital y adaptarse a él, pero con una gran incertidumbre respecto de los caminos a tomar para hacer rentables los nuevos formatos y contenidos específicos para nuevos medios. Sin dudas, este era el principal obstáculo que enfrentaban las productoras en ese momento (2012), dado que muchos de estos productos o

Nos encontrábamos frente a actores con predisposición a tener en cuenta al entorno digital y adaptarse a él, pero con una gran incertidumbre respecto de los caminos a tomar

GRÁFICO 1
Satisfacción en términos de posicionamiento

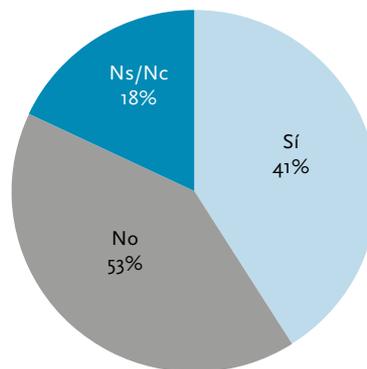


plataformas no estaban maduros para su monetización.

CONCLUSIÓN

En el marco de la presente investigación cuyos nudos principales esbozamos en este artículo, nos proponemos actualizar y ampliar el análisis sobre cómo los actores del ámbito audiovisual argentino asumen el proceso de Convergencia, qué niveles de predisposición y dificultades manifiestan, qué estrategias utilizan para adecuarse al nuevo paradigma y qué resultados obtienen.

GRÁFICO 2
Satisfacción en términos económicos



Es también nuestra intención, avanzar en la construcción de un marco teórico que comprenda a estas industrias insertas en el contexto actual. El terreno donde están paradas las Industrias Culturales se mueve, definiéndose sus piezas, siendo este un sector clave en la configuración de los imaginarios sociales. Persiste la pregunta respecto a si la concentración empresarial presente en la producción y distribución de contenidos culturales, tan presente en el siglo XX, se reproduce en el siglo XXI; cuánto de los cambios descriptos la ponen en jaque o la reafirman con nuevos bríos. ●

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno**, T. y M. **Horkheimer**, *La dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.
- Anverre**, A., *Industrias Culturales*, Distrito Federal, FCE, 1982.
- Arias**, F. y S. **Puente**, *Convergencia y nuevos contenidos audiovisuales: Estrategias desarrolladas y resultados obtenidos por las productoras de contenido en la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2013.
- Becerra**, M., Ganadores y perdedores de la Convergencia, (26/10/2016), (www.perfil.com).
- Bustamante**, E., “De las Industrias Culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación. Viejos y nuevos señuelos para la investigación de la cultura”, *Diálogos*, Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, núm. 78, 2009.
- Cisco Visual Networking Index**, Forecast and Methodology, 2014-2019 White Paper, (14/08/2015), (www.cisco.com).
- Cretazz**, José, “Qué se modifica de la legislación”, (2/10/2016), (www.lanacion.com.ar).
- Días Ribeiro**, Lía, “Netflix será distribuido por operadora en más de 30 países”, (14/12/2016), (www.telesintese.com.br).
- Flusser**, V., *El universo de las imágenes técnicas*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2015.
- García Canclini**, N., *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Distrito Federal, Grijalbo, 1990.
- García Castillejo**, Á., “Libro Verde sobre la Convergencia de las telecomunicaciones, los medios de comunicación y las tecnologías de la información”, [1997] (10/03/2016), Bruselas, Fundación Telefónica, (www.telos.fundaciontelefonica.com).
- Getino**, O., *El capital de la cultura*, Buenos Aires, CICCUS, 2008.
- Igarza**, R., *La lógica convergente*, Presentación, UNTREF, 2016.
- Jenkins**, H., *La cultura de la Convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2008.
- López Villanueva**, J., “La reconfiguración de la cadena de valor”, en J. Álvarez Monzoncillo y J. Artero, *La televisión etiquetada*, Barcelona, Ariel, 2011.
- Manovich**, L., *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Marino**, S. (coord.), *El audiovisual ampliado: políticas públicas, innovaciones de mercado y tensiones regulatorias en la industria de la televisión argentina frente a la Convergencia*, Buenos Aires, Editorial Universidad del Salvador, 2016.
- Mires**, F., *La revolución que nadie sonó, o, la otra posmodernidad*, Caracas, Nueva Sociedad, 1996.
- O'Halloran**, J., “Majority of Netflix subscribers to be outside US by 2018”, (23/08/2106), (www.rapidtvnews.com).
- Páez Triviño**, A. “Distribución online. Televisión convergentes, intereses divergentes”, en S. Marino (coord.), *El audiovisual ampliado: políticas públicas, innovaciones de mercado y tensiones regulatorias en la industria de la televisión argentina frente a la Convergencia*, Buenos Aires, Editorial Universidad del Salvador, 2016.
- Pautassio**, L., “¿Cómo será la nueva ley de comunicaciones convergentes argentina?”, *Telesemana*, (30/10/2016), (www.telesemana.com).
- Puente**, S., *Industrias Culturales y políticas de estado*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007.
- Roncagliolo**, R., “Las industrias culturales en la videosfera latinoamericana”, en N. García Canclini y C. Moneta (coords.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Buenos Aires: Eudeba/ SELA, 1999.
- Scolari**, C., *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- UN Comtrade | International Trade Statistics Database**, Comtrade.un.org. (24/10/2016). (www.comtrade.un.org)
- Wood**, Laura, “Research and Markets”, (5/03/2014), (www.businesswire.com)

Hace unos meses, cuando comenzamos con las inauguraciones de las exposiciones que integraron la primera edición de BIENALSUR, me solicitaron un artículo para uno de los diarios de Argentina. En ese momento elegí poner en foco uno de los gestos fuertes que llevamos adelante quienes pensamos BIENALSUR: la “indisciplina”. Presentar a BIENALSUR como un “ejercicio de indisciplina” es situarnos desde el vamos en el punto de enunciación de nuestro proyecto que busca posicionarse desde el sistema del arte y a través de él, como un espacio alternativo. Deseo retomar aquí este concepto ya que sintetiza numerosos aspectos de nuestra propuesta. Sintetiza aspectos de BIENALSUR y además permite intuir por qué elegimos sumar a TURN como uno de los proyectos claves de una de las líneas de trabajo de nuestra plataforma ligada a las maneras en que desde las artes es posible activar y promover otras articulaciones sociales.¹

El mundo de las artes, como tantos otros, está altamente codificado. Las prácticas y representaciones socioculturales que los organizan llevan a que se repitan formatos de eventos que no hacen sino reproducir el sistema una y otra vez en cualquier latitud en donde se realice.

La conciencia de estas condiciones del sistema del arte en el mundo contemporáneo y

el deseo de recrearlo en busca de otras vías para su desarrollo nos condujo a un análisis de algunos de los eventos que más crecieron en los últimos veinte años aproximadamente: los eventos internacionales de arte y entre ellos dos tipos de encuentros que, si bien tienen como motor propósitos diferentes, terminan

—en algunos aspectos— confundándose. Me refiero a las ferias y las bienales. Unas y otras convergen al fin, ya que el sistema de mercado funciona como el regulador de presencias y ausencias.

¿Cómo replantear las dinámicas del sistema del arte? ¿Cuáles son las herramientas de indagación apropiadas para repensarlo? ¿Cómo lidiar con un mundo sobresaturado de imágenes? ¿Cómo trabajar a partir de una reconsideración de lo internacional y lo global incluyendo la noción de *internetcionalización*², en términos de soberanía ciudadana desde el sitio del arte y la cultura?

A estas cuestiones buscamos responder a través de dos de las disciplinas que involucran académicamente a quienes ideamos y llevamos adelante BIENALSUR³: la sociología de las relaciones internacionales —área de indagación de Aníbal Jozami— y los estudios de historia del arte, los estudios visuales y cu-

Presentar a BIENALSUR como un “ejercicio de indisciplina” es situarnos desde el vamos en el punto de enunciación de nuestro proyecto que busca posicionarse desde el sistema del arte y a través de él, como un espacio alternativo.

¹ Una primera versión de este concepto la presenté en el artículo de *Página 12* del martes 12 de septiembre de 2017 y luego en Diana Wechsler, “BIENALSUR, un ejercicio de in-disciplina”, en *Archivos del presente*, núm. 62, Buenos Aires, Fundación Foro del Sur, 2017.

² Noción retomada de Garton Ash (2017), quien define la internacionalización, al ciberespacio, como una de las dimensiones de la soberanía de las naciones a la par de la tierra, el mar, el aire y el espacio.

³ BIENALSUR tiene una pequeña estructura de organización (director general, Aníbal Jozami; directora artístico-académica, Diana Wechsler; director institucional, Martín Kaufmann y asesora, Marlise Ilhesca), y cuenta con un grupo internacional de asesores curatoriales que colabora con los procesos de selección de artistas y proyectos.

Diana B. Wechsler

HISTORIADORA DEL ARTE, INVESTIGADORA DEL CONICET. COMISARIA DE EXPOSICIONES, CRÍTICA DE ARTE Y DIRECTORA DE LA MAESTRÍA EN CURADURÍA EN ARTES VISUALES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO DE BUENOS AIRES, ARGENTINA.

ratoriales, mi espacio de investigación. Desde estas dos grandes áreas de conocimiento –en donde se encuentran las sociedades, las políticas y las producciones simbólicas– indagamos particularmente el sistema de las bienales de artes (y eventos similares, trienales, Documenta, etc.) en busca de poder analizar sus lógicas de funcionamiento, así como también de intentar responder a otra de las preguntas que alienta este trabajo: ¿es posible ensayar una plataforma para el arte contemporáneo bajo nuevas condiciones?

Creemos que sí y en esa tarea estamos empeñados. Pero antes de avanzar en las características singulares de BIENALSUR, detengámonos en algunos de los términos del sistema del arte instituido.

Recordemos que el formato *exposición internacional de arte* es fruto de la imaginación moderna de finales del siglo XIX, que dio a luz a la madre de todas las bienales, la *Bienal de Venecia*, un desarrollo impulsado por la alta burguesía de aquella ciudad, dentro del mundo del arte a partir del modelo instalado por las *exposiciones universales* de Londres, París y otras ciudades ya desde mediados del siglo XIX. La *Biennale* –como se la conoce– ha dado muestras de su eficacia a lo largo del tiempo, al lograr atravesar no solo más de un siglo sino también, momentos de alta conflictividad en la escena política mundial. Como contrapunto, y formando parte de los

procesos de desplazamiento de fuerzas y del establecimiento de otras tensiones, a partir de la segunda posguerra, emerge la *Bienal de San Pablo*, la primera con sede en América Latina. Luego se sumaron la de La Habana, Mercosur, la de Cuenca, por señalar algunas de las más significativas en América Latina y otras más lejanas como la de Estambul y Shanghai, por ejemplo.

Entonces, ¿por qué sumar una nueva bienal al circuito internacional de arte?

Cada una de las mencionadas, como sabemos, lleva en su historia las marcas de su origen ligadas de distintas maneras a las sutiles articulaciones entre el mundo del arte y el de la política. Buscaron, de formas diversas, establecer espacios para una presencia compartida que fueran capaces unas veces de mostrar una versión a escala del mapa de posiciones, otras, de ensayar la convivencia y el borramiento de fronteras. En ellas, las producciones simbólicas se ofrecen como *presentaciones* o

como *representaciones* de realidades heterogéneas. Allí se reproducen en sede artística, de formas más o menos visibles, esquemas de circulación y posicionamiento fijados en el ámbito político y económico internacional. Es así que los artistas de nuestros países suelen ser llamados como parte de un “cupó” dentro de la diversidad. Por eso, parafraseando a Néstor García Canclini⁴, es hora de “rehacer los pasaportes”, de estable-

Nos planteamos desde la UNTREF el desafío de desarrollar un ámbito para la articulación regional e internacional en términos globales a partir del espacio específico del arte y la cultura

⁴ García Canclini, 1990.

cer nuevos espacios en los que las artes de nuestros países asuman “una presencia real en el atlas del arte del mundo”, en palabras de Graciela Speranza.⁵

Agreguemos que el mapa global se reconfigura a cada paso. En él, sin embargo, la memoria de los combates por la asunción de otros protagonismos en la historia, albergada en los ideales de los líderes independentistas del siglo XIX, se resignificaron en clave contemporánea en la formación de instituciones que ensayan representaciones colectivas (UNASUR, Mercosur, son distintos ensayos para la integración de las naciones de América del Sur). Más allá de estas formaciones promovidas por intereses centralmente políticos y económicos, nos planteamos desde la UNTREF el desafío de desarrollar un ámbito para la articulación regional e internacional en términos globales a partir del espacio específico del arte y la

cultura ya que creemos que es a partir de él que puedan alcanzarse estos objetivos con mayor eficacia que las propuestas anteriores. En este sentido, Aníbal Jozami suele citar al artífice de la comunidad económica europea –Jean Monet– cuando en sus memorias, revisando esta iniciativa reflexiona acerca de que quizá, habría resultado más pertinente y eficaz iniciar la integración a partir de la cultura en vez de a partir de las alianzas por el carbón y el acero. Se presenta de esta manera una de nuestras hipótesis de trabajo que considera la generación y promoción de otras dinámicas culturales como estímulos, motores para la emergencia de nuevas relaciones sociales a distintas escalas: interpersonal, interclases, entre países, entre regiones. Una utopía quizá, pero creemos que vale la pena intentarla.

El propósito diferencial de BIENALSUR es definir un formato y funcionamiento por el cual el arte de las distintas regiones del planeta no se integren como mera cuota de diversidad sino que puedan alcanzar visibilidad en la diversidad, a partir del respeto

por las singularidades, redefiniendo los posicionamientos tradicionales, complejizando las relaciones, recuperando tradiciones, estableciendo otros lazos entre espacios y tiempos, siendo congruentes, en fin, con el nuevo paradigma pos autónomo que permite repensar la escena del arte y la cultura contemporáneos.

Así, BIENALSUR trabaja para hacer del espacio de arte un espacio de pensamiento, un sitio para la emergencia de ideas y propuestas destinadas a ofrecer otras configuraciones del mundo contemporáneo. En este sentido, buscamos establecer otros regímenes de realidad, de sentido a partir de la puesta en común dentro de un mismo proyecto curatorial de nociones teórico-críticas, objetos simbólicos y artísticos, capaces de poner en duda las nociones ya sabidas, expandir los límites establecidos, atravesar las fronteras para situarse *entre* varias dimensiones, lo

BIENALSUR trabaja para hacer del espacio de arte un espacio de pensamiento, un sitio para la emergencia de ideas y propuestas destinadas a ofrecer otras configuraciones del mundo contemporáneo.

que demandará, sin dudas, el surgimiento de otros objetos, otros modos de leer, otras formas de comprender. En palabras de Simon Sheik, “tenemos que avanzar más allá de la producción de conocimiento hacia lo que podemos denominar espacios de pensamiento”.⁶

Si como se ha señalado al analizar el sistema de circulación del conocimiento, “los aparatos de distribución deciden el valor de lo que se lee”,⁷ y agregamos que en este capitalismo cognitivo, quienes controlan la distribución controlan de algún modo al mundo, BIENALSUR está destinada a ofrecer otros modos de circulación, otra lógica de encuentro, con la que se espera contribuir en la emergencia de otras maneras para la valoración de lo que se produce aquí, allí, en cualquier parte del planeta.

De esta forma, la propuesta se muestra muy ambiciosa ya que no aspira solo a poner en plano de igualdad a proyectos creadores de distintos orígenes, sino que busca con la generación de modos alternativos de produc-

⁵ Speranza, 2012.

⁶ Shekh, 2009.

⁷ Schiffrin, 2005.

ción de sentidos, alumbrar el surgimiento de un espacio en el que se instalen preguntas, en donde las certezas entren en conflicto y abran paso a nuevos ensayos que inviten a cada actor social a reasumir la imaginación y con ella su capacidad creadora –en un sentido amplio– llevando a la emancipación del pensamiento de los andariveles por los que habitualmente transita, para contribuir a abrir otras vías. De manera sintética apuntaré las claves que dan la pauta de la singularidad de BIENALSUR.

Decíamos que las bienales, desde la primera situada en Venecia, en adelante, están radicadas en una ciudad e incluso la relación entre el formato bienal y la ciudad es tan potente que cada bienal lleva el nombre de la ciudad en donde se desarrolla. Sin embargo, BIENALSUR no es la bienal de Buenos Aires, ni la de Lima, ni de Sorocaba o Montevideo, Rosario o Porto Alegre, Asunción o Bogotá, Cúcuta o Madrid, París o Río de Janeiro, por mencionar algunas entre las 32 ciudades que fueron sede de esta primera edición cuyas muestras y acciones tuvieron un alto grado de concentración y exposición simultánea entre septiembre y diciembre de 2017.

La simultaneidad de proyectos, acciones y muestras es parte del efecto que busca BIENALSUR, ensayando además situaciones en las que un proyecto como el de Joel Adrianomearisoa de Madagascar –por ejemplo– esté en simultáneo en las calles de Buenos Aires y en los corredores y escaleras del antiguo Hotel de Inmigrantes, sede del Muntref Centro de Arte Contemporáneo (Buenos Aires, Argentina), también en las calles y fachadas del campus de Porto Alegre y del Valle de la Universidad Federal de Río Grande do Sul (Brasil) y además en Ouida y en Cotonu, en las sedes de la Fundación Zinzou, en Benin (África), u otro proyecto, como el de Christian Boltanski, el artista francés, se desarrolle en la desolada costa de la meseta patagónica, junto al mar, y tenga sus “resonancias” en video instalaciones en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires y en simultáneo, en el Museo de Arte de La Paz. También el proyecto TURN, llevado adelante

en colaboración con la Universidad de las Artes de Tokio, se llevó a cabo en dos espacios diferentes: Buenos Aires y Lima (Perú). Esta *simultaneidad*, genera la posibilidad de detonar experiencias paralelas con la misma propuesta artística interpelando a distintos públicos y a su vez, con la propuesta de las “ventanas bienalsur” que son una invitación a una experiencia de conectividad, en donde los espectadores podrían comentar la obra y verificar las diferentes posiciones desde distintas perspectivas culturales.

Es nuestro propósito poner a la vista dentro de la condición global contemporánea las variaciones y los matices que las diferentes matrices culturales generan. Nos interesa promover la convivencia de lo local y lo particular, las singularidades dentro de las condiciones globales de la cultura de nuestra época.

Asimismo, y por las singularidades comentadas, BIENALSUR delimita una particular cartografía, se traza una bitácora y –dado que reivindica la noción de proceso– ocurre a lo largo de dos años y no solo cada dos años.

Es nuestro propósito poner a la vista dentro de la condición global contemporánea las variaciones y matices que las diferentes matrices culturales generan.

Busca traspasar las prácticas habituales dentro del sistema de las bienales canónicas en las que se suele elegir un curador o equipo de curadores quienes eligen un tema y a partir de eso realizan la selección de los artistas que la integrarán. En nuestro caso, en vez de proponer un tema y un curador o equipo, quienes

seleccionarán a los artistas, BIENALSUR convoca a un *open call internacional –libre y abierto–* al que pueden acceder artistas de distintos orígenes, edades, formaciones, proponiendo sus proyectos más allá de un tema determinado, de una locación o de otro tipo de parámetros. A partir de los proyectos recibidos, el *equipo de consultores curatoriales* que convoca la dirección de BIENALSUR, lleva a cabo una ardua tarea de lectura, selección y reelección hasta arribar a la *preselección de los proyectos* que –más allá de su procedencia– sean considerados como aquellos capaces de poner en foco alguno de los aspectos que constituyen la experiencia vital contemporánea y que puedan contribuir a pensarla, revisarla o vivirla más intensamente. En este

sentido, no proponemos un tema sino que salimos a buscarlo en este *open call*: es de las propuestas recibidas de donde emergen los temas que constituyen las curadurías y algunos de los otros ejes conceptuales que organizan nuestro proyecto. Esto no quita, sin embargo, que el equipo pueda invitar a artistas o proyectos que considera interesantes y en convergencia con la propuesta de BIENALSUR tanto por su trabajo en red, por su recuperación de las diversidades locales y de distintos sectores sociales y comunidades, así como por sus objetivos de articulación entre arte y vida. Veamos algunos de estos términos en detalle.

CARTOGRAFÍA BIENALSUR

Retomemos algunos aspectos del camino recorrido. A lo largo del proceso de “invención” y desarrollo de este proyecto, fueron apareciendo –de forma instrumental al comienzo– nociones como las de *cartografía*, *bitácora*, *pasaporte*, ligadas a otras áreas de conocimiento que nos permitían expresar de manera más gráfica, lo que estábamos queriendo desplegar. Sin embargo, dado que se trata de un proyecto que busca construir otras vías para el arte y la cultura contemporáneas resulta interesante el ensayo de apropiación de estas nociones vinculadas al control de espacios, tiempos y personas y su puesta en juego en un tipo de propuesta alternativa: un modo de reasumir críticamente estos instrumentos (y de algún modo el poder) desde el ámbito de lo simbólico.

La cartografía nos sirve para situarnos en un espacio global, pero sin divisiones políticas ni orografías que generen distancias. La bitácora organiza el día a día de BIENALSUR pero no es solo lineal sino que opera en la simultaneidad (es sincrónica y diacrónica). El pasaporte, lejos de buscar cercar a las personas en una identidad única, está diseñado

pensando en su capacidad de abrir fronteras, de ser un instrumento dispuesto a traspasarlas, de sumar en él todas las identidades.

La necesidad de estos instrumentos surgió de la aspiración de hacer de BIENALSUR una plataforma *multipolar*: no se trata –como se dijo– de una exposición centrada en un solo sitio, sino de una serie de muestras, acciones, presentaciones, intervenciones, interferencias, de carácter simultáneo que tienen lugar a lo largo del territorio sudamericano y en algunos otros sitios del planeta.

En este sentido, se llevaron adelante una variedad de encuentros en el tiempo, acciones, obras y proyectos que dieron forma a este vasto repertorio de presencias que dan el carácter *múltiple y diverso* a la vez que *en convergencia* de BIENALSUR.⁸

El resultado es esta cartografía singular, que abarca 16 países, 32 ciudades y 84 sedes en las que se localizaron propuestas de más de 350 artistas en su mayor parte de carácter inédito.

Una lectura de la cartografía y el pasaporte BIENALSUR puede realizarse a partir de los kilómetros, otra, desde las formas en que los distintos ejes curatoriales la atraviesan. Veamos primero los kilómetros recorridos.

Quien se acerque al mapa verá un planisferio con una serie de ciudades marcadas –aquellas que incluyen sedes de BIENALSUR– y además podrán advertir una serie de referencias en relación a kilómetros. A poco de observar surgirá la pregunta acerca de a qué corresponden esas numeraciones: ¿por qué Tokio es 18.370? o ¿París el 11... y en Buenos Aires, en el puerto el Km0?

Dado que es un proyecto que se incubaba en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y que su museo, el MUNTREF tiene el Centro de Arte Contemporáneo situado en el antiguo Hotel de Inmigrantes, el sitio por el que ingresaron a la Argentina millones de migrantes, situamos allí el Km0, el punto de partida, que no es ni más ni menos impor-

La cartografía nos sirve para situarnos en un espacio global, pero sin divisiones políticas ni orografías que generen distancias.

⁸ Los videos de la totalidad de los encuentros “12 Sur Global” llevados a cabo entre noviembre de 2015 y diciembre de 2016 en *streaming*, con reuniones en Buenos Aires, San Pablo, Tucumán (en simultaneidad con Asunción, Nueva York y Berlín), Lima, Madrid, Córdoba. De estos encuentros participaron de los diálogos públicos 116 invitados entre artistas, teóricos, curadores, críticos, gestores culturales y coleccionistas. Entre ellos, Néstor García Canclini, Charly Nijensohn, Christian Boltanski, Tatiana Trouve, Gilles Lipovetzky. Véase www.bienalsur.org

tante que los demás sino solo el de arranque. En una línea, son necesarios infinitos puntos para construirla, por ende, en nuestro trazado cada punto, cada indicación de kilómetro es tan necesaria como la precedente y la que le sigue, todas integran esta trama que construimos bajo el nombre de BIENALSUR.

Ahora bien, explicado el sistema de kilómetros singular de nuestra cartografía, es momento de explicar cómo se teje la trama de este cañamazo conceptual.

Si BIENALSUR es una plataforma, porqué no pensarla también como una gran tela, en la que se bordan una serie de puntos que indican cada una de las sedes; a su vez, entre unas y otras hay diferentes vectores que las unen con distintas texturas y colores. Estas imágenes nos permiten pensar a BIENALSUR como un gran tapiz en el que se inscriben, se “bordan”, para seguir con la misma metáfora, los distintos ejes curatoriales que organizan el proyecto.

Allí entonces los grandes ejes: *curadurías bienaslur*, *acciones y presencias en el Espacio Urbano*, *arte y acción social*, *arte en las fronteras*, y *colección de colecciones*.

Brevemente:

Las *curadurías bienaslur* son aquellas exposiciones que, situadas en diferentes sedes y ciudades, recogen un eje temático recurrente entre los proyectos preseleccionados dentro del *Open Call* realizado e integran varios proyectos ligados a esa línea temática. Por ejemplo, la cuestión de las preocupaciones medioambientales fue uno de los tópicos recurrentes dentro del corpus de 2543 proyectos recibidos y permaneció entre los 379 seleccionados, así, la exposición “Pensamiento salvaje” (CNB, Buenos Aires), “Arte, mito y naturaleza” (CCK, Buenos Aires), “Arte, tiempo y naturaleza” (Muntref, Centro de Arte y Naturaleza, Buenos Aires), el proyecto “Misterios” de Christian Boltanski (MNBA, Buenos Aires y MBA, La Paz), entre otros, integraron aproximadamente 38 propuestas inéditas de artistas de Brasil, Uruguay, México, Polonia, Perú, Argentina, Alemania, Francia, Gran Bretaña, Rusia, Canadá, Co-

lombia de perfiles estéticos y generaciones diversos, desde Días&Riedweg (BR&CH), Angelika Markul (POL), Mariela Yeregui (AR) hasta Robin Moody (CA) o Freddy Matthew Dewey (UK).

Acciones y presencias en el espacio urbano es el eje que articula el espíritu disruptivo, de intervención y desconcierto de propuestas

tan diversas como la de Marcolina Dipierro (AR) en Río de Janeiro (Brasil), Eduardo Basualdo (AR) en Rosario (Argentina) y Sorocaba (Brasil), Pedro Cabrita Reis (PO) en Buenos Aires, Bertrand Ivanoff (FR) en Buenos Aires, Regina Silveira (BR) en Buenos Aires, San Juan y Rosario (AR), Leandro Erlich (AR) en Tigre (AR) o Joel Adrianomearisoa (MDG) en Buenos Aires (AR), Porto Alegre (BR), Ouida y Cotonu (BE), entre

otras. Todos ellos contribuyeron a quebrar la inercia cotidiana de quienes transitaron día a día esos espacios y de pronto encontraron en ellos situaciones desconocidas que los llevaron a preguntas como la que se imponía ante la intervención urbana de Graciela Sacco (AR) *¿Quién Fue?*, en Salta (AR), Valdivia (CHI), Sorocaba (BR), Guayaquil (EC), por ejemplo; aportaron una dimensión poética o sembraron la incertidumbre.

Arte y acción social es el concepto con el que integramos proyectos como el del fotógrafo iraní Reza, que estableció después de un trabajo de campo con el equipo de BIENALSUR dos talleres de fotografía para jóvenes en dos barrios marginalizados de Buenos Aires con resultados sorprendentes tanto en el impacto sobre los jóvenes como sobre la comunidad. También el proyecto TURN se inscribe dentro de este marco, ya que ha permitido indagar sobre comunidades marginalizadas por condiciones de salud y a su vez doblemente marginalizadas por cuestiones socioeconómicas. Estos trabajos y el de TURN particularmente dieron paso a que se abrieran otras vías de comunicación entre distintos sectores sociales así como

El proyecto TURN se inscribe dentro de este marco, ya que ha permitido indagar sobre comunidades marginalizadas por condiciones de salud y a su vez doblemente marginalizadas por cuestiones socioeconómicas.

entre los integrantes de aquellas comunidades con las que se trabajó. Asimismo, los resultados llevaron a formalizaciones estéticamente muy bellas e inesperadas logrando revisar técnicas y establecer nuevos parámetros de carácter instaurativo para técnicas artesanales hasta entonces destinadas a un tipo de producción más convencional o tradicional. Así TURN implicó una revisión de las estrategias de los artistas participantes a la luz de la experiencia realizada con materialidades diversas y en colaboración y diálogo con comunidades diferentes quienes aportaron sus miradas particulares. El trabajo con TURN confirmó las hipótesis de trabajo en red, en colaboración y de carácter horizontal, un camino en el que –como decía anteriormente– TURN y BIENALSUR se encuentran y aprenden mutuamente de las experiencias realizadas.

Arte en las fronteras se ha convertido en uno de los ejes clave en términos estratégico-políticos de nuestra plataforma al igual que el eje anterior ya que desde ellos la interpelación a las situaciones de coyuntura son posiblemente más directas que en otro tipo de propuestas inscriptas más específicamente en el mundo del arte. Con esto no se trata de afirmar que estas dos líneas conceptuales no busquen disparar cuestiones dentro de la escena artístico-cultural, sino que por sus rasgos distintivos y el modo de accionar que suponen terminan disparando fuera del ámbito estrictamente artístico para pasar a interferir en otros más directamente. Aquí la propuesta curatorial seleccionada de Alex Brahim (CO) que se llevó a cabo en cinco sedes de la ciudad de Cúcuta, en la frontera caliente de Colombia con Venezuela, aparece como un ejemplo emblemático de lo que representa en términos de activación socio-política y cultural un proyecto como este que reunió artistas de distintas nacionalidades trabajando sobre problemas de fronteras y los exhibió en sitios emblemáticos de esta ciudad cuya identidad más potente es la de ser Frontera. Otro proyecto en esta línea fue

Arte en las fronteras se ha convertido en uno de los ejes clave en términos estratégico-políticos de nuestra plataforma

la residencia de artistas –también de orígenes diversos– en el tramo de la frontera en conflicto entre Perú y Chile (conocida como el triángulo terrestre), llevada a cabo por el colectivo Hawapi con BIENALSUR.

Con *Colección de colecciones*, aquí llevamos adelante otra estrategia diferente de las anteriores e invitamos a distintas colecciones –públicas o privadas– a integrarse en diferentes proyectos expositivos a partir del concepto de colección. Así, una selección de la colección contemporánea del Museo Reina Sofía de Madrid itineró por primera vez bajo el concepto de “Arte para pensar la nueva razón del mundo” y se presentó en las salas de nuestro Centro de Arte Contemporáneo. Entre tanto, la selección de obras del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Ginebra se presentó como “Interferencias” en las salas de la colección europea canónica del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires más otras colecciones que fueron seleccionadas dando paso a muestras presentadas en San Paulo (Brasil), Lima (Perú), Rosario (Argentina), entre otras. El propósito de este tipo de ensayo a partir de colecciones de arte contemporáneo ha sido el de poder sumar otra mirada o mejor dicho otras miradas dentro de los procesos de selección del arte contemporáneo y creemos que la de los coleccionistas y las colecciones era una perspectiva que permanecía ausente dentro de este tipo de eventos internacionales.

Finalmente, este ha sido un extenso relato, en donde transitamos por los principios que nos movieron a generar este proyecto, así como por las herramientas conceptuales que nos fuimos agenciando y las distintas formalizaciones que esta plataforma se fue dando para poder hacer lugar a los proyectos de los artistas y curadores contemporáneos que fueron seleccionados e integraron esta primera edición de BIENALSUR. Queda mucho por narrar acerca de cada una de las muestras, cada uno de los proyectos artísticos, cada una de las voces y miradas que eligieron

BIENALSUR para hacerse escuchar o mostrarse. Está en producción el libro-catálogo que esperamos pueda ampliar la posibilidad de dar cuenta de la riqueza y amplitud de todos y cada uno de los proyectos. También está la extensa red de universidades que ofrece la trama académica de nuestro proyecto y que será de algún modo el espacio donde tenga continuidad el análisis y las proyecciones de BIENALSUR.

Además, el equipo en colaboración con UNTREF Media está dando forma a la Web (bienalsur.org) para hacer de ella no solo un “sitio” sino un archivo integral de toda esta experiencia a la vez que un espacio de seguimiento de la continuidad y desarrollo de este proyecto que procura no cristalizarse en un sistema fijo sino trabajar sobre estructuras móviles, dinámicas, críticas. En estas tareas continuamos de cara a la próxima edición. ●

BIBLIOGRAFÍA

- [García Canclini](#), Néstor, *Culturas híbridas*, Buenos Aires, Paidós, 1990.
- [Garton Ash](#), Timothy, *Libertad de palabra*, Buenos Aires, Tusquets, 2017.
- [Schiffrin](#), Andrés, *El control de la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- [Shekh](#), Simon, “Objects of Study or modification of Knowledge? Remarks on artistic research”, en *Art@Reaserch*, Vol. 2, núm. 2, spring 2009.
- [Speranza](#), Graciela, *Atlas del arte latinoamericano contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2012.

En 1991, en la I Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno realizada en Guadalajara, México, los países latinoamericanos unidos a España y Portugal, motivados por evidentes lazos lingüísticos e históricos y aliados a una multiplicidad de tradiciones culturales, expresiones y pensamientos diversos, dan un importante paso hacia la creación de una comunidad de países única en el mundo, la Comunidad Iberoamericana de Naciones¹, concebida como un foro para estimular avances en temas políticos, económicos y culturales.

Un conjunto de afinidades, desafíos comunes, perspectivas de desarrollo, intereses económicos y políticos y una voluntad de unión y afirmación, marcan el movimiento en el llamado Espacio Iberoamericano, impulsado por los países miembros de la Comunidad Iberoamericana con la finalidad de promover la garantía y la plena vigencia de los derechos humanos, el reconocimiento de los pueblos indígenas al desarrollo y a la pluralidad de las sociedades latinoamericanas y el fortalecimiento de los mecanismos nacionales e internacionales que posibiliten avanzar en políticas de cohesión social.

Queda evidente que la cultura es la esencia que caracteriza a la Comunidad Iberoamericana como un espacio compartido, político

y socioeconómico en el que conviven identidades, lenguas y audiencias heterogéneas. Conforme expresa la Carta Cultural Iberoamericana², “la diversidad iberoamericana no es una simple suma de culturas diferentes. Por el contrario, el conjunto de

pueblos iberoamericanos se manifiesta ante el mundo como un sistema cultural integrado, caracterizado por una dinámica entre unidad y diferencia, lo que constituye un poderoso factor de capacidad creativa”.

En ese contexto, para comprender el desafío de lo iberoamericano, es importante tener en cuenta que la diversidad cultural, más allá de la variedad de expresiones, debe ser considerada en términos de diálogo y dinámica en relación con los nuevos retos que puede crear para las lenguas, los sistemas de educación, los medios de comunicación y el mundo empresarial.

Sin embargo, materializar todos esos intereses, hacer posible la creación de una unidad en este universo y desarrollar políticas conjuntas entre esta comunidad viva, no es tan evidente. Esta complejidad es considerada por diferentes teóricos iberoamericanos, según resaltan García Canclini y Martinelli³ “parte de una historia de interacciones que

Hoy son más de catorce los Programas creados con la finalidad de integrar culturalmente a Iberoamérica, alcanzando los más diferentes ámbitos

¹ Veintidós países componen la Comunidad Iberoamericana de Naciones: Andorra, Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, El Salvador, España, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Uruguay y Venezuela. El concepto de Comunidad Iberoamericana de Naciones no dispone de un estatuto legal, debido a que no está recogido en ningún tratado internacional que hayan suscripto los países que lo componen; sin embargo, la Declaración de Salamanca de 2005 aprobada en la XV Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno lo recoge, aunque este documento no tiene carácter vinculante, sino declaratorio.

² Documento que sienta las bases para la estructuración del Espacio Cultural Iberoamericano, adoptado por la XVI Cumbre Iberoamericana de Montevideo, Uruguay, en 2007.

³ Diversidad cultural y poder en Iberoamérica, Revista Pensamiento Iberoamericano N° 4, Madrid, AECL, 2009.

Mônica Barcelos

MÁSTER EN GESTIÓN CULTURAL (UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID), ESPECIALIZADA EN PLANIFICACIÓN SOSTENIBLE DEL TURISMO (UNIVERSIDAD DE BRASILIA). COORDINA LA UNIDAD TÉCNICA DEL PROGRAMA DE COOPERACIÓN INTERGUBERNAMENTAL IBERMUSEOS. FUE CONSULTORA Y GESTORA CULTURAL EN INSTITUCIONES Y EMPRESAS EN BRASIL Y ESPAÑA Y RESPONSABLE DE LA ESTRUCTURACIÓN DEL ÁREA CULTURAL DE LOS CENTROS DEL INSTITUTO CERVANTES EN BRASILIA Y CURITIBA.

Vanessa de Britto M.

MÁSTER EN GESTIÓN CULTURAL (INSTITUTO UNIVERSITARIO ORTEGA Y GASSET, MADRID). ESPECIALIZACIONES EN GESTIÓN Y PLANIFICACIÓN DE INTERVENCIONES DE LA COOPERACIÓN AL DESARROLLO (CENTRO DE ALTOS ESTUDIOS UNIVERSITARIOS CAEU, UNIVERSIDAD DE OVIEDO Y FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES, FLACSO) Y EN POLÍTICAS CULTURALES Y GESTIÓN CULTURAL (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO). HOY ES CONSULTORA DE PROYECTOS PARA EL PROGRAMA DE COOPERACIÓN INTERGUBERNAMENTAL, IBERMUSEOS.

muestran convergencias y conflictos, que se ha ido transformando y permanece abierta a nuevos intercambios entre personas, bienes y mensajes, que puede afianzarse o diluirse según los programas y las capacidades políticas de ejecutarlos. No existe una base biológica ni una única tradición común que garanticen su desenvolvimiento”.

Pese a las dificultades para comprender esta compleja red de la cual participan instituciones y organismos internacionales, gracias al trabajo desarrollado por los más importantes instrumentos de la cooperación cultural de la Comunidad iberoamericana, los Programas Iber, es posible vislumbrar los alcances, resultados y el impacto de la cooperación en la región.

Iniciados en 1996, con la creación por los Jefes de Estado y de Gobierno del Programa Ibermedia – destinado a estimular la coproducción de películas y documentales, hoy son más de catorce los Programas creados con la finalidad de integrar culturalmente a Iberoamérica, alcanzando los más diferentes ámbitos, desde el cine, hasta la memoria sonora y audiovisual, pasando por la música,

las artesanías, los museos, las bibliotecas y otros sectores.

Este artículo pretende presentar una panorámica del Programa IBERMUSEOS, creado como instancia de cooperación intergubernamental para fomento a las políticas públicas para los museos y que junto a los demás programas iberoamericanos de cooperación, pretende contribuir a la puesta en valor de la diversidad cultural de la región, a la integración de los países, al desarrollo sostenible y a la cohesión social.

ARQUEOLOGÍAS DE IBERMUSEOS

Buscando llamar la atención de los Jefes de Estado y de Gobierno iberoamericanos para el sector museológico y posicionar a los museos en las discusiones en el marco de las Cumbres Iberoamericanas – con la premisa de fortalecer las políticas públicas a partir de una mirada direccionada a América Latina, Andorra, España y Portugal, en el año 2007, los 22 países iberoamericanos, reunidos en el I Encuentro Iberoamericano de Museos⁴, firman la Declaración de la Ciudad de Salvador,

⁴ Los días 26, 27 y 28 de junio de 2007, representantes de los países iberoamericanos se dieron cita en Salvador de Bahía, en el I Encuentro Iberoamericano de Museos.

documento que reconoce y pone de relieve el papel de los museos como herramientas de desarrollo y transformación social.

La coyuntura política de aquel entonces favorecía el sector cultural. A partir del año 2006, los programas de cooperación existentes atravesaban un proceso de reconocimiento, impulso y valorización. Los países de la región, incentivados por Brasil, que caminaba hacia la creación de su Instituto Brasileño de Museos (Ibram)⁵, encontraron en este primer Encuentro el espacio adecuado para poner a los museos en evidencia en el mapa de Iberoamérica y promover la cooperación, la integración y el fortalecimiento de sector.

La Declaración de la Ciudad de Salvador, heredera contemporánea de la Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile, e inspirada en los valores enunciados en la Convención Acerca de la Protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales (Unesco, 2005), que orienta políticas públicas en el campo del patrimonio cultural, de la memoria social y de los museos; en la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial (Unesco, 2003); y adoptando las referencias de la Carta Cultural Iberoamericana, propone a los países iberoamericanos un camino para promover la implantación de políticas públicas para el campo de los museos y la museología en los países de la región.

Ambas Declaraciones, la primera de 1972 y la segunda de 2007, comparten elementos conceptuales que dejan claro la distinción de una forma iberoamericana de entender la museología y el papel de los museos en la sociedad. Ambas reconocen que el museo, más allá de un espacio destinado al resguardo y a la difusión del patrimonio cultural, está al servicio de su comunidad, son prácticas sociales relevantes para el desarrollo compartido, lugares de representación de la diversidad cultural, que comparten en el presente

memorias del pasado y que quieren construir juntos otra vía de acceso al futuro, con más justicia, armonía, solidaridad, libertad, paz, dignidad y derechos humanos.

Según la Declaración de Santiago, los museos “son espacios de estímulo a la apropiación crítica del patrimonio, se destinan a proporcionar a la comunidad una visión del conjunto de su medio material y cultural”, lo que se concibe en este momento como “el museo integral”. La Declaración de Salvador amplía este concepto y define los museos

“como instituciones dinámicas, vivas y de encuentro intercultural; como espacios que trabajan con el poder de la memoria; como instancias relevantes para el desarrollo de las funciones educativa y formativa; como herramientas adecuadas para estimular el respeto a la diversidad cultural y

natural y para valorar los lazos de cohesión social de las comunidades y su relación con el medio ambiente”.

Tomando como referencia este entendimiento, se establecen en la Declaración de Salvador 13 directrices y estrategias para la implementación de políticas públicas para el campo de los museos y de la museología y 13 líneas de acción, de las cuales, la primera hace referencia a la creación del *Programa Ibermuseos* como “instancia de fomento y de articulación de una política museológica iberoamericana” y como estrategia para incidir en todas las directrices y líneas de acción planteadas en la Declaración.

Ibermuseos se aprueba como iniciativa en 2007, en la X Conferencia Iberoamericana de Ministros de Cultura, realizada en Valparaíso (Chile), y en noviembre de ese mismo año, en la XVII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno de Santiago de Chile, pasa a formar parte del Espacio Cultural Iberoamericano y a vincularse directamente a la Secretaría General Iberoamericana.

A partir del año 2006, los programas de cooperación existentes atravesaban un proceso de reconocimiento, impulso y valorización.

⁵ El Instituto Brasileño de Museos fue creado por el presidente de la República, Luiz Inácio Lula da Silva, en enero de 2009, con la firma de la Ley N° 11.906. La nueva autarquía vinculada al Ministerio de Cultura (MINC) sucedió el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN) en los derechos, deberes y obligaciones relacionados con los museos federales. El órgano es responsable de la Política Nacional de Museos (PNM) y de la mejora de los servicios del sector, aumento de visitación y recaudación de los museos, fomento de políticas de adquisición y preservación de acervos y creación de acciones integradas entre los museos brasileños. También es responsable de la administración directa de 30 museos. Véase www.museus.gov.br

TEJIENDO COOPERACIÓN ENTRE MUSEOS

Consolidado desde hace diez años como Programa de Cooperación, Ibermuseos está hoy dirigido por un Consejo Intergubernamental, integrado por representantes de *doce países miembros* –Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, México, Paraguay, Perú, Portugal y Uruguay–, instancia que define sus acciones, estrategias y prioridades.

El accionar de Ibermuseos se hace posible a través de *seis Líneas de Acción* que buscan atender a sus objetivos⁶ y a las diferentes necesidades del sector: *Acción educativa, Programa de apoyo a proyectos de curaduría, Apoyo al patrimonio museológico en situación de riesgo, Observatorio Iberoamericano de Museos, Formación y capacitación y Sostenibilidad de las instituciones y procesos museísticos iberoamericanos*.

Estas líneas de acción se fundamentan en tres valores esenciales: *Cooperación, Integración y Diálogo*, promovidas a través de distintas acciones y proyectos que buscan incidir esencialmente en el fortalecimiento de políticas públicas de museos. Estos valores se ejercen por medio de convocatorias, investigaciones, actividades formativas y de capacitación, estímulo a la movilidad profesional, desarrollo de herramientas de apoyo a las instituciones para distintas áreas de gestión, promoción de encuentros e intercambios multilaterales e impulso al establecimiento de normativas internacionales. Cabe resaltar que si bien el Programa recibe recursos económicos de 12 países, sus actividades abarcan a los 22 países

Es a través del Premio Iberoamericano de Educación y Museos, convocatoria anual desde hace ocho años, que se busca fortalecer la capacidad educativa de los museos

de la región iberoamericana, implicando esta abertura en la circulación de conocimientos y la articulación de redes.

Es a través del *Premio Iberoamericano de Educación y Museos*, convocatoria anual desde hace ocho años, que se busca fortalecer la *capacidad educativa de los museos*. Los criterios de evaluación, orientan los proyectos a promover acciones que aproximen los museos o instituciones museológicas a sus comunidades, evidenciando su rol en la educación no formal que la nueva museología⁷ –hoy museología social– incita, y con ello la apropiación social del patrimonio cultural y la valorización de la memoria social. Además, Ibermuseos busca no apenas reconocer y apoyar a proyectos con esas características, pero también fomentar programas y proyectos educativos en regiones menos favorecidas o en museos localizados fuera de los grandes centros urbanos.

Desde su creación, hasta la última edición en 2017, el premio ha movilizó a más de mil instituciones de 19 países, beneficiando a 288 proyectos de 13 países. Cada año la inversión ha ido creciendo y con ella el alcance de la convocatoria. Se han presentado grandes y pequeños museos, ecomuseos, museos comunitarios, universitarios entre otras instituciones museológicas, localizadas en grandes ciudades y en pueblos de menos de 12 mil habitantes.

Haciendo un análisis de los resultados publicados en el portal de Ibermuseos, se puede percibir como los proyectos han evolucionado en cuanto a la innovación de las propuestas y de la incorporación de

⁶ Ibermuseos se propone como objetivo principal *promover la integración, la consolidación, la modernización y el desarrollo de los museos iberoamericanos*, alcanzando los distintos ámbitos de acción de los museos por medio de los siguientes objetivos específicos: (1) Fortalecer las políticas públicas de museos de los países iberoamericanos; (2) Promover mecanismos de intercambio, información y difusión entre los museos; (3) Promover la formación y la capacitación del personal de museos de la región iberoamericana; (4) Fortalecer mecanismos para la ampliación de la capacidad educativa de los museos; (5) Fomentar la circulación de acervos y exposiciones de países participantes en el programa; (6) Promover la protección y la puesta en valor del patrimonio museológico de la región iberoamericana; (7) Apoyar la mejora de la gestión de las instituciones y procesos museísticos de la región; (8) Fomentar la investigación en el campo de los museos; (9) Fomentar el derecho a la memoria de las distintas etnias y géneros, de grupos y movimientos sociales, apoyando acciones de apropiación social del patrimonio y de valoración de los distintos tipos de museos; (10) Fomentar la sostenibilidad de las instituciones y procesos museísticos iberoamericanos.

⁷ Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile.

acciones inclusivas. Sin embargo, si bien el área educativa es una de las fuertes ramas de actuación de los museos, si consideramos el universo de museos censados en la región iberoamericana (que asciende a la cifra de 9 mil instituciones), el número de proyectos inscriptos en el premio llega apenas a un 10% del número de museos de la región; por otro lado, tres países nunca llegaron a participar de la convocatoria.

Uno de los más ambiciosos y exitosos campos de actuación, según evaluaciones del público interno de Ibermuseos, es la *apuesta por la ampliación de las competencias de los profesionales de museos*, considerando que la *formación y la capacitación* son claves para el fortalecimiento de la gestión institucional y por lo tanto, para el desarrollo del sector. A través del incentivo al intercambio y a la circulación de *prácticas, conocimientos y tecnologías*, el Programa emprende acciones propias de capacitación y apoya a profesionales para su participación en actividades formativas de corta duración y para la realización de pasantías.

Para atender esta necesidad, se vienen implementando políticas traducidas por medio de dos mecanismos: un Programa de Becas (desde 2016) que ya ha apoyado la movilidad de 30 profesionales para realizar pasantías profesionales o participar de eventos formativos y de capacitación en los países de la región; y un Programa de Capacitación Técnica (desde 2015), por medio de la realización de cursos regionales, enfocados en problemáticas específicas y transversales, dirigidos a los 22 países de la región. Entre 2015 y 2017, 94 profesionales de los 22 países de la región iberoamericana han sido capacitados en cinco cursos específicos de esta línea de acción.

Una de las propuestas del área de Formación y Capacitación es incidir especialmente en aquellos países que no disponen de carreras o especializaciones en museología. Por otro lado, estimando que el universo de trabajadores en museos de la región llegue a unos 50 mil técnicos, especialistas y gestores, invertir en programas de formación de mayor

alcance podría propiciar la incidencia en un amplio número de profesionales, debiendo la formación a distancia ser una de las prioridades para un real alcance del sector.

La riqueza patrimonial iberoamericana en muchas ocasiones está expuesta a riesgos naturales y humanos que la ponen en peligro. A través del apoyo a la recuperación del patrimonio museológico en situación de riesgo, de acciones de capacitación profesional y de la disponibilización de manuales, guías y herramientas sobre gestión de riesgos, Ibermuseos pretende fortalecer las políticas de *protección y salvaguardia del patrimonio museológico* iberoamericano. Anualmente, desde 2015 pone a disposición el Fondo de Emergencia al Patrimonio en Riesgo, que apoya acciones de auxilio y protección al patrimonio afectado por inundaciones, terremotos, incendios y otras situaciones calamitosas que plantean riesgos. Así lo pueden atestiguar siete instituciones en Brasil, Ecuador, España y Haití.

Con la intención de conocer los públicos de los museos, *explorar la relación de las instituciones con la sociedad y desarrollar investigaciones de interés* para el campo de

la museología, se crea el *Observatorio Iberoamericano de Museos (OIM)*, a través del cual se realizaron en los últimos años tres grandes proyectos de destaque: el Panorama de los Museos en Iberoamérica, el Registro de Museos Iberoamericanos (RMI) y el Sistema de Recolección de Datos de Públicos de Museos.

Los tres aportan informaciones, datos, análisis y síntesis sobre la realidad de los museos para contribuir a la formulación de políticas públicas. El RMI es la única plataforma existente en el mundo donde se encuentran disponibles para consultar informaciones sobre museos de toda una región, trayendo consigo el potencial de promover redes interinstitucionales para la investigación y socialización del patrimonio museístico iberoamericano.

Entendiendo como valores esenciales de Ibermuseos, el diálogo y la cercanía a los países son las únicas formas para que sus re-

sultados sean efectivos; sin estos, proyectos tan importantes como el RMI y el Panorama seguirán incompletos, y especialmente el *fortalecimiento institucional, la articulación multilateral y la conformación de redes de cooperación y apoyo que puedan derivar en la promoción de políticas para museos* se verán parcialmente alcanzados. El análisis

para discutir alrededor de temas actuales, debatir, llegar a acuerdos que se traducen en las declaraciones, cada una marcando un paso más allá hacia el fortalecimiento del sector de museos, considerando las realidades y necesidades nacionales, así como las capacidades para promover el intercambio de tecnologías, a través de varios mecanismos de cooperación.

	Nombre del Encuentro	Lugar de celebración	Fechas	Declaración
1	La Declaración de la Ciudad de Salvador	Salvador de Bahía (Brasil)	26-28 de junio de 2007	Declaración de la Ciudad de Salvador
2	Los museos como agentes de cambio social y desarrollo	Florianópolis (Brasil)	8-10 de julio de 2008	
3	Los museos en un contexto de crisis	Santiago (Chile)	2-4 de septiembre 2009	Declaración de Santiago de Chile
4	La institucionalización de las políticas públicas en el área de museos	Toledo (España)	24-26 de mayo de 2010	Declaración de Toledo
5	Preservación del Patrimonio Museológico, repatriación de bienes y cooperación internacional	Ciudad de México (México)	8-10 de junio de 2011	Declaración de México
6	Museo: ¿territorio de conflictos? Miradas a 40 años de la Mesa Redonda de Santiago de Chile	Montevideo (Uruguay)	22-24 de octubre de 2012	Declaración de Montevideo
7	Memorias y cambio social	Barranquilla (Colombia)	28-30 de octubre de 2013	Declaración de Barranquilla
8	Caminos de futuro para los museos: tendencias y desafíos en la diversidad	Lisboa (Portugal)	13-15 octubre de 2014	Declaración de Lisboa
9	Tejiendo la cooperación entre museos	San José (Costa Rica)	24-26 noviembre de 2016	Declaración de San José

Fuente: Memoria institucional: Programa Ibermuseos, 10 años de cooperación entre museos 2007-2017 (noviembre 2017).

comparativo de legislaciones, tecnologías e institucionalidades y una continua reflexión hacia adentro y hacia afuera, son fundamentales para que se puedan identificar las mejores vías que el programa debe incidir. Un espacio para el establecimiento de esos diálogos, de intercambio y de cooperación, son los *Encuentros Iberoamericanos de Museos (EIM)*, que ya cuentan con nueve ediciones. El EIM es la única plataforma en la región que convoca las autoridades públicas en museos,

Las declaraciones son el resultado de una voluntad política hacia el diálogo e integración regional existente desde hace 10 años (véase cuadro).

La integración promovida a través de esos espacios ha permitido que una de las recientes acciones más relevantes para museos a nivel internacional haya sido posible gracias a la articulación de los países de Ibermuseos, que han impulsado (bajo el liderazgo de Brasil), la aprobación de la “Recomendación para la

protección y la promoción de los museos y las colecciones, su diversidad y su rol en la sociedad” de Unesco. La Recomendación reconoce la importancia de los museos y del patrimonio cultural evidenciando su vocación como espacios de acceso público e inclusión social.

Hoy este documento, de carácter no vinculante, se discute en diferentes instancias con actuación en el campo, incluyendo el propio Ibermuseos, de manera de comprender su real aplicación en los diferentes países. Para que su adopción, se deberá buscar por un lado, la voluntad política que genere compromiso de parte de las autoridades gubernamentales, y por otro, la movilización e impulso por parte del sector, hacia museos más protegidos, valorados, difundidos y apropiados por la sociedad.

del Milenio, ponen en evidencia la necesidad de fomento al desarrollo local sostenible, no siendo ajeno el sector museístico. Esta preocupación también es parte de las prioridades de Ibermuseos, que a través de proyectos e iniciativas pretende hacer posible la elaboración y el desarrollo de acciones estratégicas que auxilien las instituciones y procesos museísticos para buscar *nuevos modelos de gestión museológica sostenible e incidir en las políticas públicas* desde 4 dimensiones: social, cultural, económica y ambiental.

En el siguiente gráfico, se muestran los principales resultados de esta serie de acciones desarrolladas en los últimos diez años, sin desmerecer los impactos laterales que hayan provocado y no vean reflejados explícitamente en el gráfico.

Cifras
Iberoamérica reúne más de 9.000 museos
6 líneas de acción
9 actividades de capacitación realizadas (5 cursos + 4 talleres)
14 investigaciones/ensayos publicados
1 Registro de Museos Iberoamericanos con 7.144 museos de 14 países
1 Sistema de Recolección de Datos de Público de Museos
188 profesionales directamente capacitados (94 en cursos + 5 por becas + 89 en talleres)
53 proyectos educativos fomentados
9 intercambios entre 22 instituciones promoviendo la circulación de bienes culturales
Apoyo a la recuperación del patrimonio afectado de 7 instituciones
9 Encuentros Iberoamericanos de Museos realizados en 8 países, con la participación de más de 300 gestores públicos, académicos, investigadores, estudiantes y profesionales del sector
4 proyectos multilaterales realizados con la participación de los 22 países de la región
14 proyectos apoyados mediante la convocatoria de Fondos Concursables
15 encuentros técnicos de trabajo
12 reuniones intergubernamentales

Fuente: Memoria institucional: Programa Ibermuseos, 10 años de cooperación entre museos 2007-2017 (noviembre 2017)

La Recomendación junto a directrices internacionales, tales como los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) y los Objetivos

Pasados diez años de la institucionalización del Programa Ibermuseos y de la firma de la Declaración de Salvador, nuevos desafíos

se presentan para el sector museístico y en el contexto de la actual coyuntura sociopolítica y económica de la región, implicando en la necesidad de que Ibermuseos amplíe mecanismos de participación y diálogo a fin ampliar la capilaridad de sus acciones.

Iniciando sus primeros pasos, Sostenibilidad de las Instituciones y Procesos Museísticos Iberoamericanos pretende responder a una demanda de políticas específicas en el área de los museos en la región. Hacer una breve evaluación de la incidencia de esta línea de trabajo todavía es pronto pero se espera que en los próximos dos años, con los proyectos que se encuentran en marcha, como la Cartografía de las iniciativas en sostenibilidad de las instituciones museísticas, se pueda comprender el desafiante camino que se plantea para este campo.

CONCLUSIONES

En este cuarto de siglo, el área cultural en algunos países de la región viene atravesando un proceso importante de institucionalización. Hemos visto la creación de Ministerios de Cultura en varios países, como Argentina, Bolivia, México y Chile. Según la secretaria general Iberoamericana, Rebeca Grynspan, en su discurso que inauguró la XXV Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno realizada en 2016 en Colombia, más de 170 millones de dólares se han movilizado en la última década a través de diferentes Programas e Iniciativas de Cooperación en el ámbito de la Cultura, consolidando un modelo de éxito internacional, en el cual los jóvenes representan más de un 70% de sus beneficiarios.

Solo Ibermuseos ha invertido más de 5 millones de dólares en el sector de museos, y en programas y proyectos de fortalecimiento de políticas públicas. Más allá de la inversión económica, el Programa ha posibilitado que países dialoguen y se articulen en vistas a realizar acciones sostenibles de puesta en valor del patrimonio cultural iberoamericano, rescate de la memoria social, la continua creación de instrumentos y mecanismos para fortalecer la institucionalidad de las políticas culturales, el intercambio y la circulación de conocimientos a través de una forma característica de cooperar, respetando la diversidad,

las singularidades y el nivel de institucionalidad de cada país y cada cultura.

Sin bien se ha posicionado como una importante plataforma de cooperación para los museos de Iberoamérica y una referencia para el fomento a las políticas públicas, se puede decir que su labor todavía es poco conocida por los museos de la región y su futuro debe apuntalar a un diálogo aún más cercano a los museos; de la misma manera, su carácter como referencia para un sector en términos conceptuales debe reforzarse pues el Programa produce importantes materiales e investigaciones que pueden servir de referencia para el campo. Las propias declaraciones resultado de los nueve Encuentros Iberoamericanos de Museos deberían seguir siendo orientadoras para las políticas de la región.

Esta breve panorámica nos hace percibir que las disparidades entre los niveles de institucionalidad, de voluntad política, de entendimientos sobre el papel de los museos, de políticas existentes y legislación vigente para el área de museos de los países que componen el territorio iberoamericano, es el mayor desafío para el fomento a políticas públicas y a la modernización del sector. Aunque la consolidación de muchas de las acciones de Ibermuseos haya posibilitado el alcance de las instancias gubernamental y en varios casos, a los museos, el escenario actual debe abrirse a nuevas formas de apoyar a la consolidación y modernización del sector a través de mecanismos intergubernamentales.

Por lo tanto, ¿qué caminos podrían posibilitar al alcance de este nuevo reto? ¿Buscar una incidencia mayor en los espacios de diálogo sectorial de cada país, en las acciones de consulta pública, priorizando aquellos países donde más se necesitan herramientas y mecanismos de gestión sectorial y que todavía no están directamente vinculados con el programa? ¿Un continuo ejercicio de cartografía de cada país en vistas a fomentar una cooperación siguiendo el modelo de los países del sur global, con el intercambio de tecnologías y conocimientos técnicos, como respuesta a una cada vez más evidente reducción de recursos económicos y de priorización política? En todo caso, Ibermuseos posee información, conocimientos, tecnologías y experiencias listas para ser exploradas y ampliadas. ●

En las siguientes páginas compartimos algunas reflexiones sobre las políticas públicas para el teatro argentino, considerando aspectos determinantes como la definición del objeto de estas políticas, el análisis de la Ley N° 24.800, el desempeño del Instituto Nacional del Teatro (INT) y, finalmente, las discusiones vigentes respecto a los conceptos de teatralidad articulados en políticas de Gobierno.

IDENTIFICACIÓN Y DEFINICIÓN DE TEATRO

El concepto de “cultura” es dinámico, es decir, se transforma en función de los cambios de paradigmas históricos y estos, a su vez, son el resultado de la “diacronización de sincronías”.¹ Hoy, el consenso mayoritario rechaza la idea de “cultura universal y atemporal”. Se considera, además, que la diversidad cultural es al desarrollo humano lo que la biodiversidad a la sustentabilidad del planeta. Al menos en el plano discursivo, el mundo contemporáneo otorga un lugar central a la cultura en la escena social, política y económica debido a varios factores, entre ellos: (1) su condición de derecho, bien común y recurso dinamizador para el desarrollo humano y (2) la función que ejerce en tanto productora de “activos intangibles, ubicuos

y diferenciales”.² El valor y la función estratégica de la cultura se ponen de manifiesto en las agendas de todos los organismos públicos y privados, nacionales e internacionales, que dictaron leyes para la protección y promoción cultural.

Desde nuestra perspectiva disciplinar, teatrología integrada³, el teatro es una expresión artística y una práctica social que integra la serie cultural, por tanto, comparte con esta su condición (derecho, bien común y recurso dinamizador del desarrollo humano) desplegada en un canon múltiple (arte, patrimonio e industria) que, a su vez, está mediado por los procesos de “hibridación cultural”⁴, mediante los cuales se consolidan contextos globales y locales en virtud de procesos como la “diacronización de sincronías”.

Para Oscar Cornago, “el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla”. Por este motivo, sostiene que “la idea de la teatralidad salta con facilidad, de manera legítima o no, a otros campos no específicamente teatrales, y de ahí la dificultad para llegar a un consenso en cuanto a su delimitación”.⁵ Así entendida, la teatralidad es un conjunto de códigos apropiados de

El concepto de “cultura” es dinámico, es decir, se transforma en función de los cambios de paradigmas históricos y estos, a su vez, son el resultado de la “diacronización de sincronías”.

¹ Julia Kristeva se refería con este concepto a fenómenos, procesos y elementos que se dan como resultado de un relato construido a partir de la recuperación de estados sincrónicos anteriores del mismo, explicando así el devenir y su condición actual (1981).

² Reis Fonseca, Sao Pablo, 2008.

³ Yuste García, Mónica, tesis de doctorado, Cádiz, septiembre 2017. Inédita.

⁴ García Canclini, 2013.

⁵ Cornago, Oscar, 2005: 2.

Mónica Yuste

DOCTORA EN ARTES Y HUMANIDADES (UNIVERSIDAD DE CÁDIZ). LICENCIADA EN FILOLOGÍA HISPÁNICA. CURSÓ ESTUDIOS EN CELCIT – BUENOS AIRES Y CON VARIOS MAESTROS EN ACTUACIÓN, DRAMATURGIA, DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN ESCÉNICA. DIRIGE EMPRESAS DE BASE CREATIVA Y CULTURA DESDE 2009. COLUMNISTA EN EL *TRIBUNO DE JUJUY*. SE DESEMPEÑA EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY.

la cultura de la que emerge, que migran a múltiples ámbitos de la vida en sociedad y que solo pueden identificarse como “estrategia” con existencia real cuando se cumplen determinadas condiciones.⁶

En definitiva, el concepto de cultura y las nuevas perspectivas teatrológicas proponen contornos liminares, porosos y ambivalentes de teatralidad que colisionan y/o quiebran otros históricamente legitimados (concepciones universalistas, extemporáneas, que limitan el canon de teatralidad al “arte”). Por lo tanto, podemos considerar que las definiciones de cultura y teatro son tan diversas como los objetos mismos, lo que explica la complejidad para consensuar rasgos “distintivos” que identifiquen “objetos teatrales discretos”, inclusive en el seno de una cultura determinada. Quizá por esta razón, la Ley Nacional del Teatro N° 24.800 evade la

definición ontológica y epistemológica de su objeto, concentrándose en la performática, es decir, en el concepto de “actividad teatral” que, a su vez, aparece sesgado por mediaciones⁷ e intervenido por las perspectivas de un cuerpo de funcionarios del INT.

Gran parte de las discusiones que la comunidad teatral mantiene con el INT, organismo rector y autoridad de aplicación de la Ley 24.800, se concentran en los criterios y mecanismos de identificación del objeto y sujetos beneficiarios. Pasaron veinte años desde que esta maravillosa ley fuera promulgada, el desarrollo teatral y la transformación tecnológica generaron nuevas tendencias y productos. Sería oportuno actualizar y discutir la nómina de “modalidades teatrales”, porque lo que está en juego es el acceso a los recursos del Estado de expresiones artísticas innovadoras.⁸ Otro foco de discusión emerge

⁶ Ídem, p. 6. Para Oscar Cornago, las dos condiciones que permiten diferenciar la teatralidad de la representación son: (a) la presencia de público con capacidad para percibir e identificar la estrategia de teatralidad propuesta y (b) la condición procesual de la teatralidad, es decir, que solo tiene realidad mientras está funcionando ante el público.

⁷ Ángel Berenguer (1995) distingue tres tipos de mediaciones (históricas, psicosociales y estéticas) y define el concepto de mediación como “el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano de modo permanente, o temporal, en el caso de personas cuya orientación ideológica cambia radicalmente en distintos períodos de su vida. Las mediaciones se concretan en respuestas consensuadas por grupos o sectores sociales y su valoración del desarrollo individual, enmarcado en el entorno variable y complejo de su propia contemporaneidad, así como de técnicas aplicadas a la formulación artística de otros creadores”. Las mediaciones se consolidan en “tendencias” y/o “cánones” teatrales en virtud de los procesos de diacronización de sincronías.

⁸ En opinión de Jorge V. Grimbaum (2014: 25): “El INT, consciente de su rol en la legitimación del hecho artístico como tal, deberá estar permanentemente alerta al problema de la definición del arte y por tanto abierto a un pluralismo estético e ideológico”.

cuando la comunidad teatral se empodera y desea intervenir en las competencias del INT. La Ley consigna exclusivamente al Instituto Nacional del Teatro la capacidad de identificar, reconocer y legitimar⁹ a las expresiones teatrales¹⁰ en su diversidad, atendiendo al cumplimiento de una serie de requisitos.¹¹ Específicamente, dentro del INT los encargados de dirimir estas cuestiones son los funcionarios que se desempeñan como Jurados Nacionales de Calificación de Proyectos, Representantes Provinciales y los miembros del Consejo de Dirección.¹² El ejercicio de este cuerpo de funcionarios resulta fundamental para el desarrollo teatral nacional. A tal efecto, la renovación de estos cargos públicos, impuesta por la Ley, cobra sentido y pertinencia en relación a dos factores claves: las garantías de respeto a la diversidad de expresiones teatrales y la protección contra prácticas corruptas.¹³ Cada uno de estos funcionarios promueve su propio concepto de teatralidad, por lo tanto, si no se renuevan estos cargos, difícilmente se actualizarán y/o enriquecerán las diferentes perspectivas con las que aborda

la teatralidad nacional desde el Organismo. La permanencia de estos funcionarios en la institución puede convertirlos *primus inter pares*, en virtud de la acumulación de capital simbólico y poder, condición que se fagocita y naturaliza con dinámicas de *habitus* y *histéresis*.¹⁴ Este tipo de situaciones explican las crisis institucionales del INT en los últimos años. El *habitus* construye prácticas, individuales y colectivas, que aseguran la experiencia colectiva pasada, depositada bajo la forma de principios de percepción, pensamiento y acción. La *histéresis* explica la carencia de actualización en la nómina de “modalidades teatrales”. De la combinación de *habitus*, *histéresis* y la *autarquía* institucional del Organismo se desprenden, a la vez, dos fenómenos: (1) obturación del acceso a los recursos públicos en función de criterios de transparencia, pertinencia y justicia distributiva; (2) existencia de entornos institucionales permisivos con la corrupción articulada por los agentes *primus inter pares*. En los últimos años se articularon nuevas dinámicas de funcionamiento destinadas a desactivar estos fenómenos, que enfrentaron fuertes

⁹ Ídem (Ley Nacional N° 24.800, Art. 14, inc. b): “impulsar la actividad teatral, favoreciendo su más alta calidad”. A tal efecto, el INT genera diversas instancias de competencia y evaluación del peso funcional de las producciones teatrales mediante la selección de postulaciones a los subsidios, concursos de dramaturgia, competencia en las Fiestas Provinciales y Nacionales, pre-selección de las postulaciones al programa Iberescena y el de los programas federales de circulación de obra como el INT Presenta, entre otros.

¹⁰ Grimbaum, ob. cit., p. 17, Art. 2 inciso a).

¹¹ Ídem, Capítulo I, artículo 1º, inciso 2. Se trata de uno de los pocos incisos que no han sido modificados por decretos reglamentarios desde la promulgación de la Ley en 1997 hasta la actualidad. En este artículo se define la “actividad teatral” en función de cuatro criterios: que constituya un espectáculo público, que la ejecuten trabajadores teatrales, que refleje modalidades teatrales pre-existentes o por crearse y que implique la participación real de personas en la escena (artistas) y en el auditorio (público).

¹² Los primeros evalúan las presentaciones a las líneas del subsidio que promueve la institución. Los/as representantes provinciales y los Consejos Regionales tienen competencia para presentar Planes de Fomento de la “actividad teatral”. Finalmente, el Consejo de Dirección toma la última decisión respecto de las propuestas presentadas por los anteriores agentes, se encarga de diseñar políticas públicas para el Teatro y de generar acuerdos con otras instituciones en esta materia.

¹³ “La alternancia de los miembros del Consejo de Dirección designados por concurso público, permite la renovación y evita la perpetuación en el INT, circunstancia esta que, muchas veces, posibilita formas diversas de corrupción”, Grimbaum, ob. cit., p. 20.

¹⁴ Por *habitus* comprendemos al “sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras predispuestas para funcionar [...] como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar adaptadas a su fin, sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente ‘reguladas y regulares’ sin ser el producto de la obediencia a las reglas, y, a la vez que todo, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizada de un director de orquesta” (Bourdieu, 1991: 92-93). La *histéresis* es un fenómeno derivado de la permanencia recurrente del *habitus*, que impone condicionamientos primarios por los cuales estas disposiciones funcionan a contratiempo, es decir, [...] las prácticas están objetivamente inadaptadas a las condiciones presentes porque están objetivamente adaptadas a condiciones caducas o abolidas” (: 101).

tensiones y resistencia de los funcionarios históricos del organismo, algunos de los cuales trabajan para el INT desde su creación hasta la actualidad, porque la Ley 24.800 no estipula tiempo de gestión en el seno del organismo, tan solo establece “alternancia de cargos”.

Fuera de estas discusiones recurrentes de la comunidad teatral con el INT, otro tema pertinente concierne al rechazo y/o aceptación del canon de multiplicidad del teatro, que implica el reconocimiento de al menos tres dimensiones de la teatralidad desplegadas en producciones artísticas, patrimoniales, bienes y servicios culturales.

El consenso general reconoce al teatro como disciplina artística y patrimonio cultural, sin embargo, se observan asimetrías respecto a la disponibilidad de recursos públicos para cada una de estas dimensiones de la teatralidad. El patrimonio teatral tangible cuenta con numerosos recursos para la preservación y creación de infraestructura teatral. En cambio, el resto del patrimonio tangible (archivos y bienes materiales) así como el patrimonio teatral vivo adolecen de programas y fuentes de financiamiento que garanticen su preservación y actualización constante. Por último, el foco de las tensiones respecto al concepto de teatralidad que plantea el canon de multiplicidad emerge con fuerza cuando se discute la inclusión del teatro en las industrias culturales y/o creativas, asunto que abordaremos después del análisis de la Ley.

El consenso general reconoce al teatro como disciplina artística y patrimonio cultural

En conclusión, ninguna de las tensiones señaladas podrán resolverse sin que medie la reflexión y el consenso del campo teatral y/o se articulen políticas públicas para el teatro adecuadas a la episteme contemporánea. Se puede decir que estamos en un momento bisagra en el desarrollo teatral nacional, que nos brinda la oportunidad de reformular la idea de teatralidad en marco de las políticas públicas de Estado.

LA LEY NACIONAL DEL TEATRO N° 24.800

La Ley Nacional N° 24.800 declara la actividad teatral “elemento directo de difusión de la cultura y acreedora del apoyo económico del Estado”, fue promulgada en 1997 y pronto se convirtió en un modelo para otras artes.¹⁵

Una variable común en las leyes para el fomento de las artes en Argentina es el sentido federalista, que vectoriza los criterios de acceso y distribución de los recursos disponibles.¹⁶ Frente a todo pronóstico, parece mucho más probable que cada una de las artes genere su propia ley antes de que logremos, finalmente, promulgar una Ley Nacional de Cultura.

La Ley N° 24.800 resultó de una larga lucha principalmente liderada y promovida por el teatro independiente. Consecuentemente, pondera como principal beneficiario a este movimiento teatral.¹⁷ En otros países las políticas públicas para el teatro se articulan en función de un criterio diferencial basado en

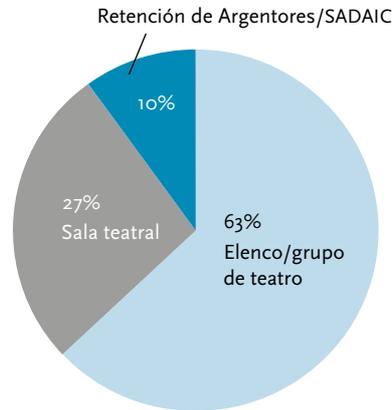
¹⁵ La música y el cine promovieron leyes propias que articulan políticas de fomento a la actividad artística mediante un organismo descentralizado (INAMU e INCAA respectivamente) encargado de identificar a sus beneficiarios y de regular el régimen concertación con los mismos. La promulgación de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800 estimuló la creación de otras como las de CABA y las provincias de Buenos Aires, Misiones, Tucumán, Jujuy, Santiago del Estero y La Pampa, aunque muchas de ellas siguen sin promulgarse y/o reglamentarse. Fuera del marco legislativo, existen en Argentina instrumentos que regulan la “actividad teatral” como los convenios de trabajo para los diferentes rubros de la misma y los gremios. Recientemente, además, se promulgó la Ley del Actor N° 27203/15 y su decreto reglamentario N° 216/16.

¹⁶ Grimbaun, ob. cit., p. 55. Art. 33 de la Ley 24.800, que invita a las provincias a adherirse al régimen creado por sus normas.

¹⁷ Resulta relevante señalar que el teatro independiente argentino ha sido caracterizado por muchos teatrólogos, sin que se lograra una definición consensuada, principalmente porque no podemos sistematizar un programa estético y/o ideológico unitario que identifique al movimiento en estos términos (Fukelman, 2015: 135). No obstante, desde 1930 hasta la actualidad el teatro independiente argentino ocupa el centro del campo teatral nacional, es decir, es el principal agente legitimado de la teatralidad argentina dentro y fuera del país.

tres modelos de gestión y producción teatral: público, comercial y “de arte”.¹⁸ La Ley 24.800 no resulta una excepción a esta norma, es decir, reconoce a su principal beneficiario directo en función del modelo de producción y gestión que sostienen los trabajadores teatrales¹⁹ y las salas/espacios teatrales imponiéndoles un régimen de concertación²⁰ que comprende tres categorías (grupos de teatro independientes²¹, espectáculo concertado²² y salas-espacios teatrales²³). A tal efecto, resulta conveniente recordar que la actividad teatral está exenta de pagos impositivos²⁴ y que los grupos/elencos/salas independientes argentinos pueden trabajar sin conformarse como identidades jurídicas con responsabilidad fiscal. Estas dos condiciones sumadas a las políticas de fomento que puso en marcha el INT han contribuido exponencialmente al desarrollo del teatro independiente.²⁵ Al mismo tiempo, el régimen de concertación de los grupos/elencos/salas impacta directamente en las condiciones económicas con las que trabajan estos agentes teatrales.²⁶

GRÁFICO 1
Distribución del ingreso bruto por venta de entrada en el teatro independiente



Fuente: Instituto Nacional del Teatro, octubre, 2017.

Las salas con aforo inferior a trescientas localidades deben asumir gastos fijos manteniendo “precios populares”, descuentos especiales y abonar el 73% de la recaudación

¹⁸ El teatro que se produce, exhibe y distribuye en los circuitos oficiales responden a la categoría de “teatro público”, el que producen las empresas privadas con ánimo de lucro es considerado “teatro comercial” y, finalmente, el “teatro de arte” comprende al modelo de autogestión sin ánimo de lucro. El teatro independiente argentino se enmarcaría en la categoría “teatro de arte”, aunque consideremos que la misma resulta muy discutible, puesto que cualquier actividad teatral responde en primera instancia a su condición artística, por tanto, esta categoría no propone rasgos diferenciales respecto de otros tipos de teatralidades.

¹⁹ Grimbaum, ob. cit., p. 18., Ley N° 24.800, Art. 1, inciso, b. Ídem, p. 59. Decreto Reglamentario N° 99/97, Art. 3.

²⁰ Reglamento por el decreto N° 991/97 en los Arts. 2-9. ídem, pp. 38-49. Un tratamiento diferenciado reciben los espectáculos y salas sin limitación de localidades. Ídem, pp. 50-55.

²¹ Ídem, Art. 3, p. 70. Donde se establece que los grupos de teatro independientes beneficiarios del régimen de concertación deben cumplir los siguientes requisitos: presentar una programación anual de actividades de producción y estreno de obra, ponderando a la dramaturgia nacional, contar con al menos dos años de actividad teatral sostenida y presentar un modelo de programación y gestión a ejecutar en un plazo mayor que el de las producciones puntuales.

²² Ídem, artículo 4°, p. 71, donde queda definido como reunión eventual de artistas para producir y crear un único espectáculo en una sala independiente. Cuando la duración del proyecto ejecutado por el elenco concertado supera la duración de un año, se puede considerar su traslado a la categoría “grupo de teatro independiente”.

²³ Ídem, artículo 5°, p. 71. Los requisitos de concertación entre el INT y los titulares de salas/espacios teatrales son: (1) presentación de programación anual, que pondere la dramaturgia nacional, (2) que la duración de la programación sea de ocho (8) meses, con dos funciones semanales en horario central, (3) que el 70% de los ingresos netos de boletería se destinen a los elencos concertados y/o grupos de teatro independientes y (4), que la sala/espacio teatral no supere las trescientas (300) localidades.

²⁴ Ley Nacional 25.037 de 1998.

²⁵ En otros países, el ejercicio profesional del teatro de arte implica la creación de una personalidad jurídica/física, con responsabilidades fiscales. Este requerimiento desalienta a los talentos, motivo por el cual, el volumen de este tipo de producciones es notablemente inferior al que se produce en Argentina.

²⁶ Grimbaum, ob. cit., Artículo 14, inciso “ñ”, donde se establece que los espectáculos teatrales que reciban subsidios o apoyos financieros del Instituto deberán prever la realización de funciones a precios populares y, dentro de cada función, debe haber una cuota de entradas con descuentos para jubilados y estudiantes.

a los grupos/elencos y sociedades de derecho de autor. Sabrina Cassini²⁷ aborda el análisis de la coyuntura de los espacios teatrales independientes en la Ciudad de Buenos Aires y argumenta al respecto que “Otro de los puntos sensibles para la supervivencia de los espacios alternativos es la relación taquilla-costos. Las capacidades de platea de la mayoría de los espacios autónomos no superan los sesenta (60) espectadores, y por lo tanto la rentabilidad y obtención de ganancia se complica o directamente se vuelve nula, de modo que se necesita del desarrollo de actividades complementarias, clases, subalquiler, microemprendimientos gastronómicos, etc., para poder sostener la actividad”. Cassini señala dos factores que impactaron negativamente en la sustentabilidad de las salas teatrales porteñas: la complejidad en los procesos de habilitación de salas a raíz de la tragedia de Cromañón²⁸ y el desorbitado aumento de las tarifas de luz y gas.²⁹ Mucho más grave es la situación de las salas independientes del resto del país, especialmente en provincias y municipios donde los hábitos de consumo cultural no miden como en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y, por lo tanto, los ingresos de la taquilla son extremadamente magros.

Aunque la Ley 24.800, las políticas de exención impositiva para la exhibición de espectáculos y el modelo de cooperativa teatral no sujeto a personería jurídica/física pueden leerse en otros países como condiciones excepcionales para el desarrollo teatral, algunos factores propios de la caracterización del campo teatral argentino, así como los procedimientos de acceso a los recursos que brinda el INT proponen un escenario diferente.

La reducida capacidad de aforo de las salas, la concentración de las mismas y la numerosa oferta de espacios-espectáculos, sumado a los límites impuestos por el régimen de concertación y los convenios que sustentan la erogación de subsidio aprobados por el INT, entre otros factores, intervienen directamente en los sistemas de producción teatral generando alto riesgo incluso para resolver la sustentabilidad del ejercicio profesional. Con tal motivo, muchos agentes teatrales son contrarios a la inclusión del teatro en las industrias culturales/creativas, cuyo principio rector es la utilidad económica del sector productivo.

DESEMPEÑO INSTITUCIONAL

El teatro independiente argentino nunca tuvo como principal objetivo el lucro, pero en sus inicios buscó siempre generar estrategias de sustentabilidad que les permitieran, al menos, profesionalizarse. Como si se tratara de una herencia recibida, el INT diseñó políticas inspiradas en estas consignas del teatro independiente: estímulo a la producción de obra, formación, protección y mantenimiento de la infraestructura teatral, compra de bienes inmuebles destinados a salas independientes, circulación de elencos, apoyo a los eventos, becas de investigación, etc. En este sentido, el INT supuso una fuerza de contención que permitió a la actividad independiente sostenerse en contextos-país de fuertes crisis socioeconómicas³⁰.

A grandes rasgos, se podría decir que la competencia y capacidad del INT se mide con tres indicadores: las facultades que le otorga la Ley 24.800, la partida presupuestaria dis-

²⁷ Cassini, 2017: 35-39.

²⁸ El 30 de diciembre de 2004 se incendió una discoteca llamada la República de Cromañón en el barrio porteño de Once, que provocó la muerte de 194 personas y 1432 heridos. A partir de ese momento, la Ciudad de Buenos Aires inspeccionó con otros criterios a los espacios culturales y se produjeron numerosos cierres de establecimientos. Las condiciones de habilitación de espacios teatrales se vio afectada por esta tragedia.

²⁹ Sebastián Blutrach, presidente de la Asociación Argentina de Directores y Productores Teatrales (AADET) sostenía en una entrevista radial que el aumento del 500% en la factura de luz significaba para el teatro independiente el cierre de las salas, Radio CUT, disponible en <https://radiocut.fm/audiocut/sebastian-blutrach-como-afecta-el-aumento-de-luz-a-la-actividad-teatral/>. AADET y la Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI) se vincularon para generar un frente único en defensa de la actividad teatral porteña, desde el que propusieron diferentes medidas como “tarifas especiales” para los espacios culturales, apagones de marquesina en calle Corrientes, entre otras, pero ninguna de estas medidas surtió efecto en el gobierno de Cambiemos.

³⁰ En 2001 se produjo una de las crisis más fuertes de la Argentina de las últimas décadas y, sin embargo, ese mismo año se rompieron récords de taquilla en los teatros.

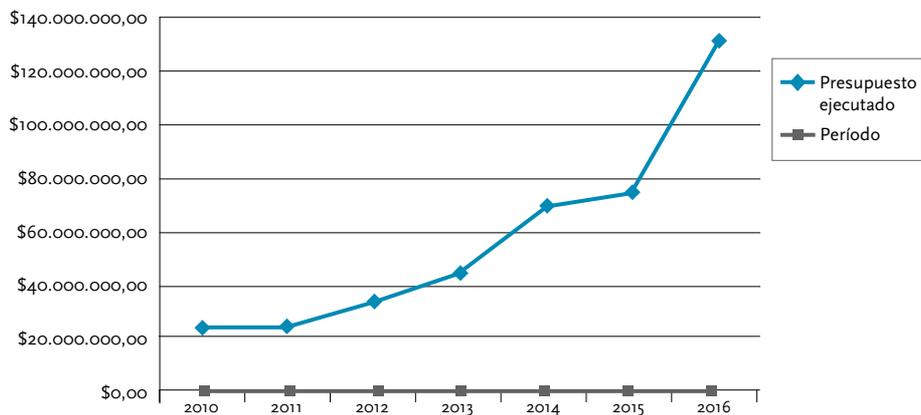
ponible³¹ y el desempeño de los funcionarios que integran la cadena organizacional con capacidad para diseñar políticas públicas.

En relación a la partida presupuestaria disponible, el INT también se ha visto involucrado en varios temas de actualidad. La cadena de despidos en el INCAA (abril, 2017) produjo masivas movilizaciones de cineastas, músicos y teatristas alertados por la futura Ley de Convergencia Digital y su impacto en el desfinanciamiento de las artes.

La Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual obliga a los cableoperadores a pagar un canon por el uso lucrativo del espectro radioeléctrico, que recaudaba la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) quien, a su vez, distribuía este ingreso a los organismos del cine, la música y el teatro (INCAA, INAMU, INT, respectivamente). El ASFCA sustituyó al Comité Federal de Radio Difusión (CONFER), creado por la Ley de Radiodifusión, al que la Ley 24.800 le atribuye el pago del 8% de sus ingresos. Este porcentaje que destinaba el CONFER se incrementó mediante el Decreto 2278/2002 en un 13% y declinó a un 10% en 2016. Más del 90% del presupuesto del INT se desprende de este porcentaje de ingreso derivado del organismo actual, el Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM).

Una de las primeras medidas del gobierno de Cambiemos fue la modificación de la Ley de Medios, la disolución del AFSCA creando en su

lugar al ENACOM y la promoción de una ley que sustituya a la anterior: “Ley de Convergencia Digital”. Los movimientos del gobierno de Cambiemos fagocitaron la reorganización de los medios hegemónicos, como resume Lucía Cholakian: “En tanto se anuncia esta ley, cuyo texto es un arcano, el gobierno permitió al principal grupo de medios del país la compra de una de las dos empresas telefónicas que se dividen la telefonía tradicional de Argentina. Previamente, el holding Clarín fue autorizado a comprar una compañía de telefonía móvil a la cual, luego de la compra, se le adjudicó una banda de frecuencia 4G. La concentración de propiedad de medios y producción de contenidos avanza de un modo solo comparable a los primeros años de la década de 1990”.³² Si esta nueva Ley de “Convergencia Digital” genera cambios de categorías y/o procedimientos del canon que abonan los cableoperadores, puede producirse un abrumador recorte de la partida presupuestaria destinada al financiamiento de las artes. Otra fuente de financiamiento del INT procede de la Lotería Nacional, que fue liquidada mediante el Decreto N° 95/2018. En consecuencia, el 2018 inicia con un recorte presupuestario para todas las artes financiadas con recursos de la Lotería Nacional. El siguiente cuadro muestra la progresión del incremento en la partida presupuestaria del INT desde el 2010 hasta el 2016, período que comprende la implementación de la Ley de Medios y el primer año de sus modificaciones (2016).



Fuente: Instituto Nacional del Teatro, octubre, 2017.

³¹ El artículo 19 de la Ley 24.800 estipula los recursos disponibles para el INT, de los que se desprende el presupuesto anual de la institución. Grimbaum, ob. cit., p. 31.

³² Cholakian Herrer, 2017.

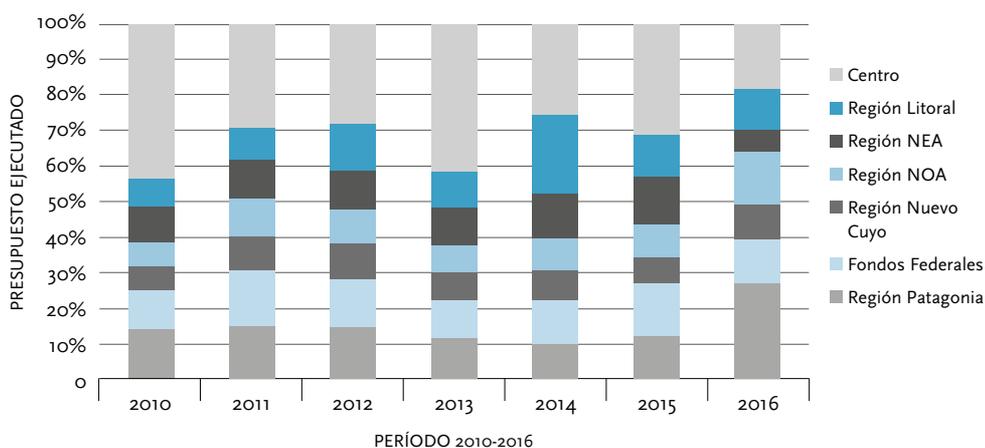
Como puede observarse, el INT sostuvo una tendencia de ejecución presupuestaria ascendente que se expresa contundentemente en 2016, cuando el presupuesto quintuplica al 2010. En este crecimiento impactó positivamente la partida presupuestaria asignada a los subsidios de compra de sala teatral, política de fomento que se transformó en 2017 en un plan de infraestructura. En los dos últimos años, el INT financió la remodelación y reforma de veintiuna (21) salas independientes y la compra/edificación de veinticinco (25) más.³³ Sin dudas, estas políticas de sostenimiento, reforma, compra y edificación de salas teatrales proponen un vector de crecimiento y sustentabilidad a largo plazo para la actividad teatral independiente.³⁴

En el marco de la gestión del director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro, Marcelo Allasino, se regularizaron y transparentaron muchos mecanismos de concesión de subsidios, reformularon dinámicas internas de trabajo del organismo, se incrementó exponencialmente el presupuesto ejecutado y sobre todo, se realiza una fuerte apuesta por mejorar la comunicación institucional: digitalización y publicación de actas e informes de gestión,

generación de noticias en redes sociales, promoción de videos institucionales, etc. A la vez, la gestión de Allasino permitió resolver una de las crisis institucionales del INT más fuertes de la historia del organismo, que incluso generó la parálisis del mismo durante varios meses. Teniendo en cuenta el resto del escenario de las políticas públicas para la cultura ejecutadas durante los últimos dos años, la gestión actual del INT rompe con la tendencia de las políticas culturales de Cambiemos, a saber: reducciones presupuestarias, subejecución de presupuestos, desarticulación de espacios y programas y despidos masivos de personal estatal. En definitiva, el INT puede ser uno de los pocos organismos descentralizados del Ministerio de Cultura de la Nación que pudo crecer en un contexto de país de permanente recorte y vaciamiento de recursos y derechos culturales.

DISTRIBUCIÓN DEL PRESUPUESTO

La Ley 24.800 impone un espíritu federalista que impacta en la distribución de recursos destinados al fomento de la actividad teatral argentina. El siguiente cuadro muestra la



Fuente: Instituto Nacional del Teatro, octubre, 2017.

³³ Informes de Gestión del INT, 2016 y 2017.

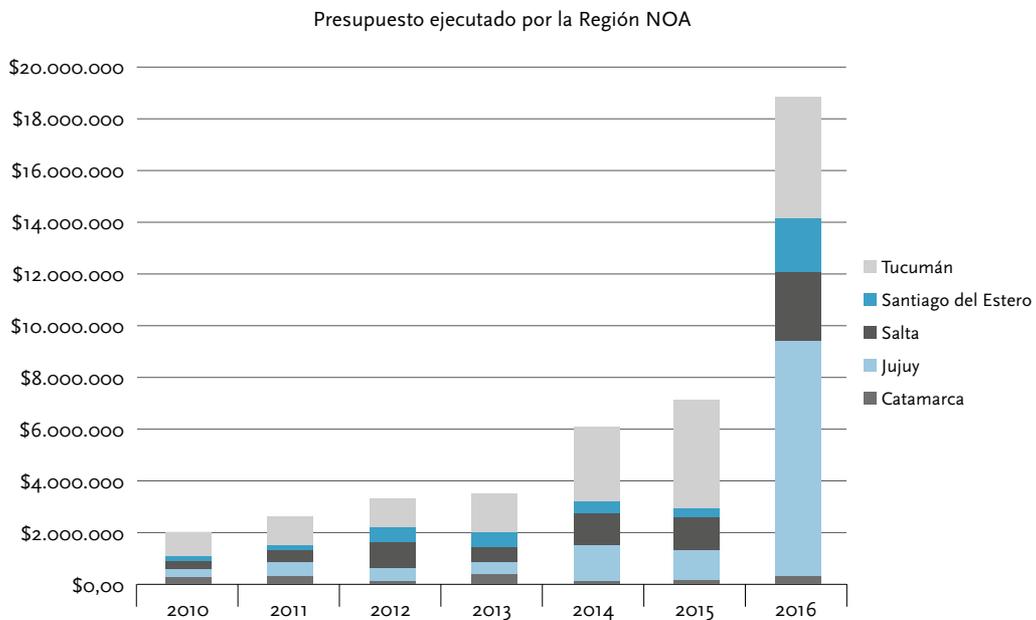
³⁴ Cada uno de los subsidios otorgados a la infraestructura teatral se ejecuta mediante un convenio que obliga a las salas a programar espectáculos con regularidad, garantizando así la continuidad de la exhibición de productos teatrales independientes. Al mismo tiempo, los subsidios de compra y/o edificación de salas están sujetos a hipotecas en primer grado del INT sobre el bien adquirido con vigencia por veinte años, durante los cuales, las salas tienen que sustentarse sin terciarizar servicios. Todo lo cual, habilita condiciones de sustentabilidad y crecimiento para las producciones de teatro independiente en los próximos veinte años.

distribución del presupuesto anual ejecutado en porcentajes distribuidos por Regiones Culturales y Fondos Federales (2010-2016), lo que nos permite observar la dinámica de afectación de recursos.

El cuadro anterior muestra una tendencia sostenida a destinar más del 50% del presupuesto ejecutado a las Regiones Culturales. Se destaca el 2014 y especialmente el 2016, que muestran una contundente decisión

de privilegiar a las regiones culturales. La distribución del presupuesto en cada región replica el mismo comportamiento y algunos datos de interés, como los que aparecen en el siguiente gráfico.

En el caso de la Región NOA, el INT sostuvo la curva de crecimiento de la partida presupuestaria. A tal efecto, la provincia de Jujuy destaca en 2016, con una ejecución de presupuesto veintidós veces superior al 2010,



que logra superar a la provincia de Tucumán, principal destinataria histórica de los fondos derivados a la Región NOA.

EL TEATRO EN EL MARCO DE LA ECONOMÍA CREATIVA

En el escenario global, la Conferencia de Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNTACD)³⁵ sostiene que las Artes Interpretativas (artes escénicas aquí incluidas) son el sector que mayor crecimiento experimentó en las exportaciones mundiales de bienes y servicios creativos, exclusivamente superado por el Diseño Arquitectónico. Este indicador solo puede considerarse consecuencia de un error metodológico, que consiste en integrar

a las actividades teatrales en el mismo segmento productivo que el cine y/o productos escénicos enlatados de distribución a gran escala, como los espectáculos del Circo del Sol. Consecuentemente, la descripción de la UNTACD no contribuye al esclarecimiento del desempeño del teatro en el marco de las importaciones/exportaciones mundiales de bienes y servicios culturales.

Por su parte, cuando el Sistema Nacional de Información de la Cultura Argentina (SINCA) plantea la participación sectorial de las industrias creativas en las tendencias de importación/exportación de comercio exterior, incluye a las artes escénicas en una categoría denominada "Resto" y refleja el desempeño de las mismas con la única

³⁵ UNTACD, Informe sobre la Economía Creativa, New York, Edición Especial 2013.

ausencia de registros estadísticos sectoriales.³⁶ Por otro lado, los datos ofrecidos por el SInCA en relación a la actividad teatral están desactualizados, incompletos e incluso erróneos desde que se iniciara la nueva gestión de gobierno a finales del 2015.³⁷

Lamentablemente, no contamos con indicadores de desempeño económico de las actividades teatrales independientes ni de las que se realizan en el ámbito del teatro público, por lo tanto, resulta muy complejo evaluar el impacto que las mismas tienen en la economía nacional. La Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET) probablemente sea el único organismo que viene sistematizando datos de consumo teatral. Aunque debemos considerar que este registro se limita al teatro comercial de la Ciudad de Buenos Aires, es decir, se trata de un rango de registro muy limitado.

Respecto a las condiciones laborales y económicas de los trabajadores teatrales, la Ley Nacional del Teatro no estipula tratamiento para el teatro comercial, público y/o de cualquier otro tipo de teatralidad que no sea la independiente. Esta información puede obtenerse en los convenios colectivos de trabajo de las especializaciones (actores, maquinistas, acomodadores, etc.) y en la reciente Ley Nacional del Actor N° 27.203/15.

Algunos estudios, como los presentados por Karina Mauro³⁸, sostienen que la actividad teatral independiente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires genera un notable movimiento económico, del que se benefician múltiples sectores productivos (gráficas, imprentas, gastronómicos, transportes, bienes de insumo técnicos/

tecnológicos, etc.) que, sin embargo, no revierte en la sustentabilidad de los trabajadores teatrales (artistas, gestores/administradores de salas y técnicos).

Este estado de la cuestión nos permite comprender algunos de los vectores de tensión en los que se basa la “resistencia” de una parte de los hacedores teatrales, que rechazan la inclusión del teatro en el marco de las industrias culturales y, al mismo tiempo, explica la ausencia de información pertinente sobre el desempeño de la actividad teatral en el marco de la economía creativa. En conclusión, mientras que la economía creativa sitúa a la actividad teatral en el marco del maravilloso mundo de las “industrias culturales”, que obtienen resultados formidables de rentabilidad económica, la Ley N° 24.800, que regula y provee los recursos para el desarrollo del mismo sector, propone un marco de producción absolutamente contrario a la sustentabilidad y la ganancia económica para la actividad independiente. Es bastante probable que este posicionamiento de la Ley responda a la mediación de las series históricas, estéticas y políticas del movimiento “Teatro Independiente”, que en su origen resultó una respuesta alternativa y claramente opuesta a la producción del teatro comercial.

No obstante, la discusión sobre la inclusión/exclusión de las producciones teatrales en las industrias culturales se expande más allá del territorio argentino, generando un debate abierto que no parece agotarse.³⁹ Considerando que en términos de Economía Creativa, la cultura es un “un recurso cuyo

³⁶ SInCA, 2017, pp. 9 y 20.

³⁷ El Sistema de Información de la Cultura Argentina (SInCA) ni siquiera incluye datos sobre el sector teatral en el último informe sobre exportación/importación de bienes culturales. SInCA, 2017. Una explicación posible, es que el volumen de exportación/importación del sector no haya alcanzado el millón dólares que inicia el piso de la tabla. Sin embargo, parece poco probable que el sector no lograra este desempeño mínimo, si consideramos que se trata del único ítem que reúne a diversos rubros del espectáculo, entre ellos, algunos de masiva concurrencia y que se han caracterizado por el alto costo de las entradas. En otros documentos de SInCA, Informe de Indicadores Culturales de la Provincia de Jujuy, 2016, los datos de los años 2013-2015 no se corresponden con los reales y los consumos culturales que aparecen muestran registros sin datos concretos sobre el territorio jujeño.

³⁸ Mauro, 2016.

³⁹ Guillermo Heras, director, dramaturgo y uno de los gestores teatrales más influyentes en el territorio iberoamericano, sostiene que el teatro no puede ser considerado una “industria” porque su escala de producción es artesanal, no industrial. Heras, 2012.

inventario se incrementa con el uso”⁴⁰, lo que parece cierto es que las políticas de fomento a la actividad teatral que sostiene el INT están contribuyendo de manera fun-

damental al desarrollo del sector. Esperamos que en el futuro se puedan dirimir estas contradicciones y tensiones, para lograr en mejores condiciones de sustentabilidad. ●

⁴⁰ Reis Fonseca, ob. cit.

BIBLIOGRAFÍA

- Blutrach**, Sebastián, declaraciones en Radio CUT, disponible en <https://radiocut.fm/audiocut/sebastian-blutrach-como-afecta-el-aumento-de-luz-a-la-actividad-teatral/>
- Bonet**, Lluís y Anna **Villarroya**, “La estructura de mercado del sector artes escénicas en España”, en *Estudios de Economía Aplicada*, N° 27-1, febrero, 2009, pp. 197-22.
- Bonet**, Lluís y Héctor **Schargorodsky**, *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*, Buenos Aires, Gescenic, 2011.
- , *Gestión de Teatros. Modelos y estrategias para equipamientos culturales*, Barcelona, Quaderns Escenics, 2016.
- Bourdieu**, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata, 2003.
- , *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991.
- Cassini**, Sabrina, “La coyuntura de los espacios teatrales de Artes Escénicas en la Ciudad de Buenos Aires”, en Centro Universitario de las Industrias Culturales, *Informe CUICA N° 1: Situación de las industrias culturales argentinas en el período 2014/17*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Avellaneda, noviembre, 2017, pp. 35-39.
- Castellary**, Ángel Berenguer, “Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”, en *Teatro. Segunda Época. Revista de Estudios escénicos*, N° 21, Universidad Alcalá de Henares, enero, 2007, pp. 13-29.
- Cornago**, Oscar, “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”, en *Telón de Fondo*, editora Beatriz Trastoy, 2005, disponible en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>

- Cholakian Herrero**, Lucía, “Especial Nodal Cultura: La concentración de medios en América Latina y el Caribe”, en NodalCultura, 4 de julio del 2017, disponible en <https://www.nodal.am/2017/07/especial-nodal-cultura-la-concentracion-medios-america-latina-caribe/>
- Fukelman**, Ana, “El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del Teatro Independiente”, *Revista de Semiótica Adversus*, Vol. XII, diciembre 29, 2015, p. 135.
- García Canclini**, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, Estado y Sociedad 87, 2013.
- García Canclini**, Néstor, *Políticas Culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1990.
- Gestión Ejecutiva del Instituto Nacional del Teatro**, *Aportes documentales sobre el desempeño de la distribución de presupuesto ejecutado por el INT durante 2016 y 2017*, inédito.
- Getino**, Octavio, “Los caminos paralelos de la economía y la cultura”, en Bruno Maccari y Héctor Schargorodsky, *Economía Creativa. Ponencias, casos, debates*, Observatorio Cultural, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas, 2014.
- Grimbaum**, Jorge V., *Ley Nacional del Teatro. N° 24.800*, Rosario, 2014.
- Heras**, Guillermo, *Pensar la gestión de las Artes Escénicas*, Buenos Aires, RGC, 2012.
- Informes de Gestión del Instituto Nacional del Teatro**, 2016, disponible en http://inteatro.gob.ar/Files/Noticias/Upload/INT-informe-de-gestion2016_17-02-06-INFORME-INT2016-5.pdf
- Informes de Gestión del Instituto Nacional del Teatro**, 2017, disponible en http://inteatro.gob.ar/Files/InformesGestion/InformeGestion_b1fac663-05d5-4d45-bb8e-20ce31fd6cfd.pdf
- Kristeva**, Julia, *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Reis Fonseca**, Ana Carla (coord.), *Economía Creativa*, San Pablo, Itaú Cultural, 2008.
- Schargorodsky**, Héctor y Carlos M.M. Elia, *Economía de la Cultura*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas, Buenos Aires, 2007.
- Schargorodsky**, Héctor, *Gestionar teatros públicos: una aproximación al perfil profesional de la dirección general*, tesis doctoral, Facultad de Ciencias Económicas, UBA, 2010, disponible en http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tesis/1501-1201_SchargorodskyH.pdf
- SINCA**, *Hacer la cuenta. La gestión cultural pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura*, SINCA-Secretaría de Cultura de la Nación Argentina, Buenos Aires, 2010.
- Sistema de Información Cultural de Argentina**, *Coyuntura Cultural* 18, *SINCA.gob.ar*. septiembre de 2017.
- UNTACD**, *Informe sobre la Economía Creativa*, Nueva York, 2014.
- Yúdice**, George, *El recurso de la cultura. Usos de la Cultura en la era Global*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- Yuste García**, Mónica, *Juan Carlos Estopiñán y el teatro de la Resurrección*, tesis de doctorado, Cádiz, septiembre 2017.

En los últimos años, los cambios en el consumo cultural también han provocado una mutación de la cultura como experiencia; y a la vez, de la mano de la irrupción de nuevos dispositivos sonoros, emergen innumerables formatos. Hay una tendencia en reconfigurar los bienes culturales en servicios y experiencias. En un enorme océano de oferta cultural, la personalización de las experiencias ha devenido una herramienta indispensable para capturar audiencias inquietas e infieles.

Los festivales se han convertido en oportunidades extraordinarias para contar de otro modo escenas, artistas, obras, objetos, productos. En este sentido, los sellos musicales, instituciones, empresas y gobiernos han comenzado a entenderlos como una herramienta para desarrollar nuevas formas de posicionamiento, visibilidad, circulación, negocios, o desarrollo de nuevas audiencias.

Pero el formato no se queda en lo estrictamente musical. Pasando por los videojuegos, la moda, los chicos o el arte urbano, los festivales son un espacio ideal para atrapar apasionados, curiosos o públicos ocasionales, a la búsqueda de nuevos consumos culturales, experiencias movilizantes o sencillamente un momento con amigos.

Pero, ¿qué significa diseñar un festival? Por supuesto que las definiciones presupuestarias—el origen, la disponibilidad del dinero, el modo de financiamiento— son fundamentales para definir escalas, riesgos y sustentabilidad de las propuestas, pero a todas luces no es una variable suficiente para dar solidez a un proyecto. Los festivales son, ante todo, experiencias. Se nutren simultáneamente de varias capas: una audiencia posible a la que hay que detectar, construir y fidelizar paciente

y dedicadamente; sus propias “cajas de experiencias”: dispositivos, escenarios, interacción; y por último, su programación artística. Las múltiples y secretas combinaciones entre esos tres elementos darán cuenta de la vitalidad e innovación de formatos y escenas culturales, sin perder nunca de vista la cercanía de las propuestas con el público sobre el cual queremos trabajar.

Sin embargo, no son los únicos factores para construir un festival. El diseño de la comunicación de cara a nuestras audiencias y del espacio, la integración con su contexto social y territorial, son también vitales. Si queremos desarrollar proyectos sólidos, debemos atender estos aspectos para otorgar coherencia al proyecto artístico.

Pero, ¿cómo medimos el éxito de un festival?, ¿cuál sería una receta exitosa?, ¿dónde están volcadas las expectativas? La recurrente lógica del éxito medido en términos de concurrencia—presente tanto en el mercado como también en la cultura política— muchas veces resuelven necesidades en lo inmediato, pero nunca construyen a mediano plazo. Es la foto esperada, pero no siempre dan cuenta de la fortaleza de la marca del festival y muchas veces la ansiedad de los cierres “grandes” hace perder de vista otro asunto que aquí nos interesa alumbrar: cómo crear festivales bellos y fuertes; qué lo hace legítimo frente a su comunidad, territorio o sector; cuáles son las decisiones que lo convierten en un acontecimiento sostenible y cuáles, en cambio, operan en sentido contrario.

¿Qué sucede en la práctica? El diseño de festivales—sobre todo en la escena pública—

Los festivales se han convertido en oportunidades extraordinarias para contar de otro modo escenas, artistas, obras, objetos, productos.

Nicolás Wainszelbaum

SOCIÓLOGO. DOCENTE DE GRADO Y POSGRADO (UNTREF). FUE RESPONSABLE DE LA OFICINA DE PROMOCIÓN DE LA MÚSICA DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES (DISCOGRÁFICAS DE BUENOS AIRES, 2006-2007) Y DIRECTOR DE INDUSTRIAS CREATIVAS DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (2008-2015). HA DIRIGIDO LAS PRIMERAS DOS EDICIONES DE BAFIM Y CREÓ Y DIRIGIÓ EL FESTIVAL DEL BOSQUE (FIFBA, 2009-2014). RESPONSABLE DE CONTENIDOS DEL ÚLTIMO MICA. HOY ES CONSULTOR EN DISTINTOS ORGANISMOS CULTURALES.

muchas veces está teñido por la mirada de la inmediatez. Festivales sin audacia, con fórmulas aseguradas, traídas del *mainstream* y poca o nula jerarquización de nuevas escenas, nuevos debates o nuevas demandas. La gestión cultural pública nos obliga a corrernos de esas *zonas de confort*; y por definición, la gestión pública debe generar discusiones estéticas, políticas y poner las nuevas demandas en el centro de la escena. No se trata de generar discursos maniqueos; sino complementar al mercado allí donde no le interesa operar. *Hay que gestionar con el mercado.*

Parafraseando a Fernando Vicario (2016), “a los grandes productores de best sellers no les interesa que eso sea así, no les interesa mejorar las audiencias con calidad, sino con cantidad”. En su artículo “Qué sucede con la innovación en la gestión cultural”, Vicario invita a pensar en la innovación como llave para desarrollar audiencias, jerarquizar la producción cultural, profesionalizar al sector. No imitar la oferta del mercado sino crear otra: vigorosa, nueva, atrapante, audaz. Innovar, en términos de festivales, implica también mirar y presentar inteligentemente escenas emergentes,

(visibilizarlas, rotularlas, rodearlas inteligentemente en una programación, incluirlas en la agenda pública), desarrollar dispositivos audaces que jerarquicen su escucha (modos de presentarlos, lugares donde desarrollarlos, formatos atractivos), diferenciar nuestra comunicación a partir de sentidos reconocibles, generar un entorno que prepare la fiesta.

En síntesis, el desarrollo de la identidad de un festival, lejos de detenerse en la definición de los platos fuertes, va por un desarrollo más intenso, que opera en varias, sino en todas, sus líneas de trabajo y requiere de una mirada integral. Si se trata de festivales públicos, que deseablemente debería apuntar a interpelar desde otros lugares a su audiencia, este trabajo cobra otro rigor, porque será el diagnóstico y el desarrollo del proyecto su mejor base de sustentación y durabilidad. La receta está en los dispositivos de escucha; en la creación de escenarios, secciones o recortes con identidad propia; en ecuaciones de programación que sumen públicos; en un desarrollo espacial novedoso, campañas de comunicación con diferenciales. El festival debe dar esa sensación de tiempo suspendido, personalizado, especial, para crear nuevas comunidades,

La gestión pública debe generar discusiones estéticas, políticas y poner las nuevas demandas en el centro de la escena.

encontrarse con nuevas experiencias y entregarse a lo novedoso.

Pero, ¿qué entendemos por un festival? Lluís Bonnet (2011) lo define el festival según algunos criterios técnicos, artísticos y políticos. A priori, los festivales deben tener un mínimo de conciertos o días de duración (no menos de 12 horas), una programación excepcional, con producciones propias y un carácter periódico. En definitiva, la creación de un tiempo propio, identidad artística clara y definida, y coherencia entre sus propuestas artísticas, espaciales, territoriales, y de comunicación.

Es que el diseño de un festival debe trabajar sobre variables fundamentales para construir su identidad. Trazar diálogos posibles con el territorio sobre el que se trabaja delimitará una serie de demandas y necesidades, imaginarios sociales y simbólicos, consumos culturales posibles. Y una línea imaginaria que trabaja sobre lo “propio” y sobre lo “ajeno”: un sentido de comunidad. Habrá que discernir y operar sobre imaginarios locales para desde allí trabajar líneas que amplíen y fidelicen audiencias. La locación, los modos de convocar, la programación, los diferenciales del festival aquí serán vitales a la hora de diseñar festivales que puedan complementar la oferta del mercado masivo que está allí, presente y disponible.

Resulta útil aquí hacer una breve tipificación de festivales y es fundamental la diferenciación que podemos hacer entre festivales públicos y privados. Es importante hacer esta distinción porque mientras la agenda de uno está marcada por ecuaciones económicas a corto, mediano o largo plazo, el otro está en capacidad de asumir otros sentidos del riesgo.

¿Qué entendemos por festival público? Es un festival diseñado y financiado —completa o mayormente— por el Estado. Si bien lo presupuestario siempre es una pelea, en este caso no está necesariamente atado a que “las cuentas cierren”. Por el contrario, con un diagnóstico acertado, una propuesta conceptual clara y una respuesta creciente por parte del público es la mejor carta de

presentación que un festival público pueda tener. En todo caso, muchas veces su supervivencia depende del nivel de institucionalización y también de la apropiación que el propio sector haga de él. El festival público no se ajusta —no debería hacerlo— a lo que el mercado tiene para ofrecer. Su riesgo pasa por complementarlo, rotular nuevas escenas, presentar nuevas músicas, abrir nuevos debates. Si se presenta como una imitación de la oferta del circuito *mainstream* pierde su esencia en el marco de las políticas públicas, compitiendo con el mercado por un lado, relegando a las escenas emergentes por otro, y finalmente consolidando un modo de distribución de la cultura.

El festival privado, a diferencia del público, centra su gestión en el aspecto económico. Obviamente el riesgo central pasa por los ingresos (producidos por el corte de tickets, el apoyo de patrocinadores, los ingresos indirectos) y, en ese sentido se apoya en los artistas más populares para consolidar una grilla que en algunas ocasiones actúa como complemento de los artistas más grandes y en otras se presenta con un perfil curatorial. Los festivales con marcas internacionales (Sonar, Lollapalooza, Creamfields) son los que cuentan con el visto bueno del público local y la confianza en la propuesta. En estos casos, la experiencia es más fuerte que la simpatía por algún grupo en especial.

El festival debe dar esa sensación de tiempo suspendido, personalizado, especial, para crear nuevas comunidades, encontrarse con nuevas experiencias y entregarse a lo novedoso.

MARCA Y AUDIENCIA

¿Cómo construimos marca? Definiendo bajo una mirada integral el proyecto del festival, debemos partir de la creación de valores, nombre y logo e identidad como los paseos previos para construir una imagen en nuestra audiencia. Debemos trabajar sobre estas definiciones para atribuir valores diferenciales a nuestro producto, y trabajarlo para que se proyecte en nuestra comunicación, en la experiencia, en el territorio definido, en su programación cultural. La marca será el modo en que proyectamos nuestro nombre, identidad y valores en la comunidad. Un

conjunto de significantes relevantes vinculados a nuestros valores.

En este proceso es vital investigar, acotar, definir a nuestras audiencias. Sabiendo cuales son las cercanas y potenciales. Desplegando allí una serie de estrategias para convocarlas. No existen en la cultura espectáculos “universales”. Debemos generar una traza de públicos posibles, sus costumbres, circuitos, códigos, mecanismos de legitimación, y los modos de acercar a los públicos cercanos pero latentes. Es importante cumplir con aquello que propone; las expectativas generadas deben alcanzarse, y desarrollar un sentido de fidelidad y confianza entre el festival y su audiencia o comunidad.

PROGRAMACIÓN DE FESTIVALES CULTURALES

La irrupción de las tecnologías digitales, los nuevos modelos de negocios y su impacto en el “modelo de escucha” musical ha provocado cambios en todos los sentidos en el mundo de la industria musical. Emergieron en estos últimos años una cantidad de nuevos actores en el mundo de la distribución, circulación, consumo de la música; en algunos casos conocidos y en otros totalmente novedosos, que se suman al negocio musical desde otro lugar.

El *streaming* se ha consolidado como nueva tendencia de negocios en el mundo de la música. Pero no solo impacta allí, sino que también exhibe un nuevo modo de consumo. La inmediatez y la accesibilidad delinear una nueva manera de escuchar la música. Ya no somos los mismos frente a ella. El momento de “sentarse a escuchar un disco” ha dejado paso a “escucho música según los momentos”. Y aquí, el juego semántico deja paso a otro fenómeno: la posibilidad de elegir canciones, definir playlist, abandonar la idea de discos conceptuales.

La música está cada vez más presente en nuestra vida. Nos acompaña de compras, en el auto, en videojuegos o viendo alguna red social, fiestas o eventos. Pero a la vez, el cambio de modelo de negocios trae una primera buena noticia para los músicos. For-

La irrupción de las tecnologías digitales, los nuevos modelos de negocios y su impacto en el “modelo de escucha” musical ha provocado cambios en todos los sentidos en el mundo de la industria musical.

mar parte de las plataformas de *streaming* no vale más que una decisión individual. Estas plataformas ya no filtran contenidos musicales. En todo caso, incluirlos fortalece su negocio, basado en la universalidad de la oferta. Miles de horas de grabaciones se acumulan allí en la biblioteca digital esperando por su escucha, y echando luz sobre una nueva problemática: ¿quién y cómo ordena esa información?, ¿existe algo así como la curaduría en Internet?, ¿quién jerarquiza esa información musical, recomienda contenidos, circulaciones, modos de explorar?

¿LOS GÉNEROS HAN MUERTO?

En los últimos años asistimos a una deconstrucción acelerada de la idea de género musical, tal como la conocimos. No es que hayan desaparecido. Hay una efervescencia de micro-géneros que hace que las escenas musicales sean cada vez más inclasificables. En ello ha confluído la disponibilidad de música en la era digital y los nuevos usos de escucha; a la vez que se han rejerarquizado géneros –la cumbia, el folklore– y sus usos han trascendido fronteras que los asociaban a determinados grupos sociales urbanos y hoy son ejecutados sin prejuicios.

Los festivales –sobre todo si de gestión pública se tratan– no están exentos de este debate. Ellos son, por definición, espacios posibles para la circulación de nueva música y como tales deberían arrogarse este lugar de mediación con nuevas audiencias, ávidas –hoy si– por escuchar lo diferente. La pregunta, en todo caso, es si el festival está preparado o no para generar estos nuevos espacios: qué tan sólidos son para resistir debates o instalar agenda en torno a la música “hoy”.

PROGRAMAR FESTIVALES

La programación de un festival no es tarea sencilla. Se trata de una ecuación que debe dar a todas luces con el ideario que define al festival. La programación de un festival cultural, en este sentido, es una gran definición de lo que somos como plataforma cultural. Pone en

juego lenguajes nuevos y tradicionales, define sus acciones más innovadoras, los roles que adjudica a los nuevos artistas, el modo en que tiene de interpelar la escena, y su vinculación con el *mainstream* musical. Esto es el modo de relaciones que define con el “mercado”.

La programación de un festival público es un lugar de emisión y discusión. Nada mejor que un festival que permita generar debates: ¿hay límites para los géneros?, ¿quién y cómo define lo clásico, lo folklórico o lo popular?, ¿qué pasa con aquellos grupos que hibridan músicas tradicionales pasadas por el tamiz de nuevas instrumentaciones o géneros poco conocidos? Es que en el rol del programador vale tanto su habilidad para detectar nuevos artistas como también su capacidad para construir nuevos relatos de escena, o generar una grilla que desate un relato contagioso. Pone en juego su capacidad para provocar, interpelar e instalar en la agenda cultural nuevos debates sobre los géneros y las posiciones de las nuevas escenas, al mismo tiempo que discute, al interior del campo musical, los consumos tradicionales.

Es que el programador debe estar tan cerca de un lenguaje artístico como también de la audiencia a la que quiere convocar y la escena que quiere desarrollar. Su rol ya no se ajusta a un mero descubrimiento sino que es vital en la operación de mediación de nuevos consumos que el festival se propone. Para eso, debe abandonar las posiciones de confort para poder, de ese modo, jugar con una programación que asuma riesgos y audacia. Desde el Estado, la dinamización de la escena y el desarrollo de audiencias son tareas indelegables. El Estado está allí no para cumplir las necesidades del mercado sino para complementarlas con una oferta distinta, innovadora.

La tarea del programador encierra entonces aristas de trabajo que exceden una mera apuesta estética. Es quien define a qué públicos se interpela y a quienes no, editorializa, marca agenda, juega al límite con la expectativa y la confianza del público. Siempre con mucho cuidado y buena lectura para comprender el contexto social y cultural en el cual trabajamos, los públicos potenciales, y de qué manera se

apoya en el imaginario local para desarrollar su propuesta. Además propone un modo de escucha. Define un entorno, una propuesta para el artista y una propuesta para el público participante, cada vez más activo. Entendemos que el trabajo del programador arranca en la definición y el nombre del espacio y el vínculo con el público. Continúa en el terreno de lo artístico, y en la detección de públicos fieles, potenciales y posibles. Cada definición de espacio define una vivencia y una expectativa, y el ojo del programador no debe descansar allí.

Hace unos años, propusimos para un festival (El festival del bosque, en La Plata) un “siestario” para escuchar música; el contexto era imbatible: un festival en un bosque, en el medio de una capital muy impregnada de folklore y jóvenes universitarios; jugando entre la tradicional siesta de pueblo, reconfigurada en hamacas paraguayas dispuestas alrededor de un escenario. Poco importaba lo que sucediera finalmente. El siestario se había instalado como

hito de comunicación del festival, que hacía de una sumatoria de dispositivos (el “zambodromo”, el “fogón”, el “siestario”) una marca que definía sus diferenciales. Esas marcas dan sentido, previsibilidad, ordenan la oferta y la colocan cerca de los imaginarios.

El programador es quien se ocupa de darle una identidad a cada día o momento de programación de un festival. Seleccionador en primera instancia de grupos y propuestas, también es vital a la hora de ordenar un ritmo posible para cada momento musical de un festival, y llevarlo allí donde lo imagine. Grupos que se suceden por afinidades estéticas, por propuestas rítmicas o tímbricas, o como una escalera ascendente que lleva a una fiesta final, hay allí un relato que en su creación debe ser capaz tanto de asegurar vitalidad en la propuesta como así también sumar públicos a priori disímiles. Son esas conexiones improbables, el factor sorpresa, la posibilidad de desarrollar producción propia, los diferenciales de una programación.

David Byrne en su libro *Cómo funciona la música*, señala dos tipos de programación musical que definen la vivencia en ejes horizontal y vertical. En el eje vertical, aparecen las

La programación de un festival público es un lugar de emisión y discusión. Nada mejor que un festival que permita generar debates: ¿hay límites para los géneros?, ¿quién y cómo define lo clásico, lo folklórico o lo popular?

combinaciones musicales que—más cercanas o más lejanas— dan cuenta de las aristas de una programación a lo largo de un día. Allí operan estas conexiones impensadas entre grupos que dan novedad a la escena. Por otro lado, define la programación horizontal, esto es, la mirada a mediano plazo sobre una programación a lo largo de los años y que otorga credibilidad y confianza a una sala musical o a un festival.

¿Existe un método explícito para programar? ¿Hay una receta fija que funcione como ordenador? ¿Dónde se sostiene este proceso, y qué vinculaciones existen entre las necesidades de programación, el festival, su comunicación, su contexto territorial o político? Bonnet en su texto “Una reflexión sobre el proceso de programación cultural” habla de una serie de factores institucionales, históricos, de contexto, presupuestarios, así como los objetivos y misiones de un festival, su búsqueda estética e incluso la propia reputación del programador a partir de la cual puede encontrarse una suerte de hilo

conductor a la hora de definir una línea o una lógica detrás de un proceso curatorial. Dependiendo de cómo operan estos factores en el contexto de trabajo, esa programación encuentra en muchos casos su propio cauce y lógica. De todas formas, el programador debe lidiar con las demandas de la comunidad local, definir un modo de convocatoria y hacer valer el presupuesto para poder diferenciarse de otras propuestas a partir de compatibilizar riesgo con credibilidad.

En un mundo de identidades escurridizas y consumos cada vez más personalizados resulta ya difícil trabajar sobre libretos fijos. Los consumos culturales descreen cada vez más de libretos clásicos y, por el contrario, están liberados a esta cultura del *remix*, géneros híbridos, nuevas experiencias. Frente a esto, las fortalezas del festival deben permanecer inalterables. Valores a comunicar, escenas a iluminar, audiencias sobre las que opera. El festival, más que nunca, es un formidable instrumento de mediación del consumo cultural. ●

BIBLIOGRAFÍA

Bonet, Lluís, “Una reflexión sobre el proceso de programación cultural”, disponible en <http://lluisbonet.blogspot.com.ar/2011/01/una-reflexion-sobre-el-proceso-de.html>, 2011.

Bonet, Lluís y Héctor **Schargorodsky**, *La gestión de festivales escénicos: Conceptos, miradas y debates*, Barcelona, Cuadernos Gescenic, 2011.

Vicario, Fernando, “Que sucede con la Innovación y la Gestión Cultural”, disponible en <http://vicario.com/que-sucede-con-la-innovacion-y-la-gestion-cultural/>, 2016.

Wainszelbaum, Nicolás, “Festivales y Circuitos Musicales”, Buenos Aires Guía Rec, Ministerio de Cultura de la Nación, 2015.

INTRODUCCIÓN

La sanción y promulgación de la Ley Orgánica de Cultura (LOC) de la República del Ecuador es uno de los acontecimientos más destacables del año 2016 en materia de regulación cultural en América Latina. Si bien los primeros pasos para el establecimiento de la normativa se dieron en 2009, no fue hasta finales de 2016 que la LOC llegó a discutirse y aprobarse en la Asamblea Nacional.¹ La ley fue reglamentada el 22 de mayo de 2017 por el entonces presidente Rafael Correa Delgado (RGLOC). Se trata de una reforma jurídico-política amplia, ambiciosa e innovadora sobre el sistema nacional de cultura y patrimonio.² A continuación se seleccionan y analizan algunos de sus puntos más relevantes: entre otros, el espíritu de la reforma, sus principales institutos y el sistema de información del Sistema Nacional de Cultura del Ecuador. El artículo tiene por finalidad orientar la lectura y formular los primeros comentarios sobre la LOC, que puede ser consultada en la sección Documentos de esta publicación.

EL “SUMAK KAWSAY” DE LA REFORMA ECUATORIANA

La profunda reforma propuesta por la LOC del Ecuador se enmarca en una serie de cam-

bios atravesados por el *sumak kawsay* (buen vivir).³ El espíritu andino puede observarse desde sus considerandos iniciales y primeros artículos. En el Art. 4 expresa que uno de los objetivos de la ley es fomentar el diálogo intercultural con respeto a la diversidad. El *sumak kawsay* de la reforma se hace presente a través de conceptos que son escasos (o ignorados) en otras legislaciones sobre cultura: entre otros, el disfrute del tiempo libre y creativo de la cultura viva, la riqueza de la cultura de las comunidades, el trabajo digno, la justicia social e intergeneracional, la creación cultural en equilibrio con la naturaleza. La reforma ecuatoriana de cultura procura articular “armoniosamente”, tal y como lo garantiza el Art. 25 de la Constitución del Ecuador, los derechos a gozar de los beneficios de los “saberes ancestrales” y los del “progreso científico-tecnológico”.

En este sentido, la reforma reconoce, incentiva y promueve el aporte que hacen las industrias culturales y creativas a la economía⁴, sin embargo, no descuida las bases del buen vivir, la importancia de una protección abarcativa sobre la cultura y el patrimonio vivo de los ecuatorianos y la necesidad de

La sanción y promulgación de la Ley Orgánica de Cultura (LOC) de la República del Ecuador es uno de los acontecimientos más destacables del año 2016 en materia de regulación cultural en América Latina

¹ La normativa fue aprobada por 82 asambleístas, mientras que 18 se abstuvieron. No hubo votos negativos (El Telégrafo, 2016).

² La reforma se realizó de acuerdo a la Constitución de la República (entre otros, los Arts. 3, 57, 83, 264, 276, 377-380) y de acuerdo a los principales documentos internacionales sobre cultura (la declaración de Derechos Humanos, la Convención de la Unesco). Por ejemplo, de acuerdo al Art. 57 de la Constitución de la República se desarrolló una consulta pre-legislativa (como forma de explorar y garantizar los derechos colectivos de comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades).

³ El concepto *sumak kawsay* (del kichwa, “buen vivir” o “vivir bien”) proviene de la tradición andina y refiere a una forma de vivir en comunidad y en armonía con la naturaleza. Existe abundante bibliografía sobre el concepto (Gudynas, 2013; Papalini, 2017).

⁴ El Art. 114 de la ley considera al arte y la cultura como sector prioritario de la economía ecuatoriana (la producción de bienes y servicios artísticos y culturales pasa a ser considerada prioritaria en relación con el Régimen Tributario Interno).

Karina Bianculli

PROFESORA EN HISTORIA, ESPECIALISTA EN DOCENCIA UNIVERSITARIA, MAGÍSTER EN HISTORIA Y DOCTORA EN HISTORIA (UNMDP). FUE BECARIA DE INICIACIÓN Y PERFECCIONAMIENTO (UNMDP) Y BECARIA DE POSGRADO TIPO II (CONICET). ES DOCENTE DE INTRODUCCIÓN A LA ANTROPOLOGÍA, FACULTAD DE HUMANIDADES (UNMDP).

José Daniel Flores Cevallos

DIRECTOR DE INFORMACIÓN DEL SISTEMA NACIONAL DE CULTURA, SISTEMA INTEGRAL DE INFORMACIÓN CULTURAL (SIIC), MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO DEL ECUADOR. CANDIDATO A MAGÍSTER EN INDUSTRIAS CULTURALES: POLÍTICAS Y GESTIÓN (UNQ), POSGRUADO EN INDUSTRIAS CULTURALES: CLAVES PARA SU GESTIÓN Y DESARROLLO (UNTREF), ECONOMISTA.

Ariel Vercelli

INVESTIGADOR DEL CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS (CONICET), CON LUGAR DE TRABAJO EN EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA, FACULTAD DE HUMANIDADES (UNMDP). ES DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS (UNQ), MAGÍSTER EN CIENCIA POLÍTICA Y SOCIOLOGÍA DE (FLACSO), ABOGADO Y ESCRIBANO.

superar las posiciones ingenuas, monolíticas y lineales de un supuesto crecimiento económico ilimitado. Los Arts. 3 y 379 de la Constitución de la República del Ecuador reafirman el deber primordial del estado en la protección del patrimonio natural y cultural del país. Este mandato amplio, extendido y, muchas veces, indiferenciado sobre qué y cómo debe protegerse la cultura y el patrimonio es una de las notas salientes de la nueva ley: donde, por ejemplo, se regulan tanto bienes tangibles (materiales, cosas, soportes) como bienes culturales (simbólicos, intangibles, inmateriales, intelectuales). Es esta protección ampliada una de las características distintivas de la reforma.

EL NUEVO SISTEMA NACIONAL DE CULTURA Y SU PROTECCIÓN AMPLIADA

La LOC tiene como objeto central, expresado en su Art. 1, el reordenamiento del Sistema Nacional de Cultura (SNC) del Ecuador. La reforma busca que este tipo de protección sobre la cultura y el patrimonio se complemente e integre con otros sistemas del Estado: entre otros, educación⁵, trabajo y seguridad social⁶, comunicación, ambiente, salud, inclusión social, ciencia, tecnología, turismo, agricultura, economía y producción. Por eso, la ley describe al SNC, según el Art. 23, como todas aquellas normas, políticas, instrumentos, procesos, instituciones, organizaciones,

⁵ El Art. 14 de la ley establece el Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio (RIEFACP) a cargo del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Para este oriente la educación formal y no formal en artes, cultura y patrimonio, la programación de su estudio por niveles de formación y la sensibilización al arte, la cultura, la memoria social y el patrimonio, desde la primera infancia y a lo largo de la vida. El Art. 12 del RGLOC ordena continuar los desarrollos del Plan Vigesimal de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio. La Comisión Interinstitucional de Apoyo se integra con representantes de diferentes ministerios (además de Cultura y Patrimonio, el de Educación, Ciencia y Tecnologías, Trabajo y Sistema Nacional de Cualificaciones y Capacitación Profesional).

⁶ El Art. 20 de la LOC incluye el sector cultural dentro del régimen laboral: el ente rector del trabajo y el ente rector de la Cultura y el Patrimonio regularán las condiciones para que diferentes agentes de la cultura (trabajadores, profesionales, investigadores, creadores, artistas, productores y gestores culturales) sean incluidos en el régimen laboral. El Art. 21 hace lo propio con los derechos a la seguridad social (orientado a trabajadores autónomos). Para acceder a los beneficios de la seguridad social se deberá formar parte del Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC).

colectivos e individuos que participan en actividades de cultura y patrimonio. La ley establece que el SNC está compuesto, a su vez, por dos subsistemas: (a) el subsistema de la Memoria Social y Patrimonio Cultural y (b) el subsistema de las Artes e Innovación. A continuación se describen sus principales características:

(a) Subsistema de Memoria Social y Patrimonio Cultural

Los Arts. 28 y 29 definen que se entiende por “memoria social” y “patrimonio cultural”. A su vez, vinculando ambas definiciones, el Art. 31 establece qué se entiende por “repositorios” de la memoria social y del patrimonio cultural del Ecuador: estos son los espacios organizados, abiertos al público, tales como museos, archivos históricos, bibliotecas, hemerotecas, mediatecas, cinematecas, fonotecas (o hasta el mismo espacio público). Es destacable, según Art. 42, la creación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC). En el Art. 50 se establece que los bienes que conforman el patrimonio cultural del Ecuador son aquellos que cumplen una función social (derivada de su importancia histórica, artística, científica o simbólica) o que pueden ser soporte de la memoria social. Estos bienes, a su vez, pueden ser tangibles o intangibles:

Patrimonio cultural tangible: según el Art. 51, el patrimonio tangible o material del país son los elementos materiales, muebles e inmuebles, que han producido las diversas culturas: entre otros, con criterio amplio, el patrimonio puede ser arqueológico/paleontológico, artístico, tecnológico, arquitectónico, industrial, contemporáneo, funerario, ferroviario, subacuático, documental, bibliográfico, fílmico, fotográfico, paisajístico (urbanos, rurales, fluviales, marítimos) y puede incluir jardines, rutas, caminos o itinerarios.

Patrimonio cultural intangible: según el Art. 52, el patrimonio intangible o inmaterial son todos los valores,

conocimientos, saberes, tecnologías, formas de hacer, pensar y percibir el mundo y, en general, las manifestaciones que identifican culturalmente a las personas. Según el Art. 79, se incluyen también los usos, costumbres, creencias, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales (manifestaciones que se transmiten de generación en generación, creadas y recreadas colectivamente como un proceso permanente de transmisión de saberes y construcción de identidad).⁷ Uno de los puntos más interesantes de la reforma lo establece el Art. 81, según el cual el INPC, a través del SIIC, debe mantener un “registro digital” actualizado de las manifestaciones culturales que corresponden al patrimonio intangible.

(b) Subsistema de las Artes e Innovación

El segundo subsistema comprende el conjunto coordinado y articulado de instituciones del ámbito cultural y actores y gestores de la cultura (colectivos, asociaciones, entidades, organizaciones no gubernamentales) que participan en actividades relacionadas con, entre otras, las artes vivas y escénicas, plásticas y visuales, literarias, narrativas y editoriales, cinematográficas y audiovisuales, musicales y sonoras, formación artística, espacios artísticos de circulación, espacios públicos de hábitat cultural, investigación, promoción y difusión de la memoria social y el patrimonio. Es destacable la creación, a través del Art. 110, del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación (FFACI) para la asignación de recursos, de carácter no reembolsable, a los creadores, productores y gestores culturales para el fortalecimiento artístico, cultural y creativo. Según el Art. 111, entre otras fuentes, el FFACI obtiene sus recursos del cinco por ciento (5%) de las utilidades anuales del Banco de Desarrollo del Ecuador BP.

⁷ El Art. 80 establece la no apropiabilidad de los conocimientos tradiciones y de sus recursos genéticos asociados. El Art. 67 de la RGLLOC establece que en caso de investigaciones sobre recursos genéticos debe aplicarse lo establecido en el Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación.

EL SISTEMA INTEGRAL DE INFORMACIÓN CULTURAL

Los sistemas de información y comunicación tuvieron máxima relevancia al momento de repensar la reforma ecuatoriana. La LOC crea el Sistema Integral de Información Cultural (SIIC): una infraestructura informática orientada a fortalecer, profesionalizar y desarrollar el sector de la cultura en el Ecuador. El SIIC es gestionado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio. Según el Art. 9, el SIIC debe recopilar, sintetizar, difundir y poner en valor la información del ámbito cultural y patrimonial, generada por las entidades públicas, privadas o comunitarias, la comunidad artística y la ciudadanía en general. Según el Art. 12, entre otros principios rectores, el SIIC se sustenta en la obligatoriedad de proporcionar información a la ciudadanía y a entidades nacionales que la requieran. A través del Art. 13 se crea un sistema de incentivos para que las instituciones que forman parte del SNC entreguen la información que se les requiera y los gestores culturales, artistas, agrupaciones y demás actores de las artes y la cultura, puedan mantener actualizadas las bases de datos. El RGLOC establece en su Art. 3 que la información contenida en el SIIC tendrá carácter oficial y pública y los datos serán de “libre acceso” (salvo que la ley señale lo contrario). El RGLOC establece en su Art. 5 que el SIIC desarrollará las siguientes herramientas:

(a) Sistema de Información del Patrimonio Cultural Ecuatoriano (SIPCE)

Plataforma informática de acceso público que se nutre de las fichas de inventario de bienes culturales del Ecuador y puede ser utilizada para consultas, elaboración de estadísticas, mapas temáticos y documentos. Para acceder a campos técnicos se requiere una solicitud al INPC.

(b) El Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC)

La ley establece en el Art. 10, formando una parte sustancial del SIIC, un Registro Único en el que constarán los profesionales de la cultura y el arte (creadores, productores,

gestores, técnicos, trabajadores o agrupaciones, colectivos, empresas y entidades) cuya actividad principal se inscribe en el ámbito de la cultura y de las artes. Además de quienes se registren voluntariamente, el registro incluirá a quienes hayan hecho o hagan uso de las distintas herramientas y mecanismos de apoyo, acreditación, patrocinio, subvención o fomento. El RUAC es administrado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio.

(c) La Cuenta Satélite de Cultura (CSC)

Conformada por estudios e investigaciones que miden la dimensión económica del campo cultural y configuran una operación estadística vinculada al Sistema de Cuentas Nacionales de Naciones Unidas (SCN 2008). Entre otras, variables macroeconómicas que muestren la estructura productiva y su relevancia.

(d) Gestión de las diferentes redes

Bibliotecas, Archivos Históricos, Museos, Áreas Arqueológicas y Paleontológicas, Espacios Escénicos, Espacios Audiovisuales, Gestión Cultural Comunitaria, Red de Orquestas, etc.

LOS CONSEJOS CIUDADANOS SECTORIALES DEL SNC

Entre los puntos más relevantes de la LOC es posible señalar el Art. 27 a través del cual se crea un Consejo Ciudadano Sectorial para el Sistema Nacional de Cultura (articulado con la Ley Orgánica de Participación Ciudadana del Ecuador). Ofreciendo algo más de amplitud, el RGLOC establece que este Consejo será el mecanismo de participación ciudadana tanto en la política nacional como en cada una de las instancias locales e institucionales donde se gestione la cultura ecuatoriana. Es decir, la RGLOC pluraliza los consejos. En el articulado se menciona a “los consejos ciudadanos” y se prevé que los mismos podrán entender y tratar todo tipo de temas relativos a la cultura: patrimonio material o inmaterial, fomento de las artes, repositorios de la memoria, cuestiones laborales o bien asuntos vinculados a las industrias culturales. Los

Consejos Ciudadanos deberán reunirse al menos dos veces al año y sus decisiones/recomendaciones, previa evaluación y pertinencia, serán acogidas por las instancias públicas de la cultura ecuatoriana.

LICENCIAMIENTO DE OBRAS INTELLECTUALES FINANCIADAS CON FONDOS PÚBLICOS

La LOC es una de las primeras leyes de América Latina que avanza –clara y técnicamente– en la definición del licenciamiento de obras intelectuales (obras artísticas) financiadas con fondos públicos.⁸ En concreto, según el Art. 117, para las obras que hayan contado en su totalidad con financiamiento público, se incentivará, por parte de las instituciones del Estado, el uso de licencias que permitan la reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición y, en general, todas aquellas actividades que favorezcan sus usos por parte de cualquier persona (respetando los derechos morales de los autores y de acuerdo a la reglamentación). En igual dirección, según el Art. 125 inc. (m), el Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad (IFAIC) deberá fomentar la producción de contenidos artísticos y culturales de “libre circulación” que alimenten en el Sistema Integral de Información Cultural y el dominio público del Ecuador. En consonancia, finalmente, la vigésimo primera disposición transitoria de la LOC estableció un plazo de 120 días (desde la promulgación

La reforma recupera y se asienta sobre la idea de que la cultura es una cultura viva y que la misma crece y se desarrolla cotidianamente en las mismas comunidades

de la ley) para que toda publicación producida por entidades del sector público que no cumpla el fin social o público para el que fue creada sea distribuida a título gratuito a la ciudadanía y a través de la Red de Bibliotecas.

HACIA LA CODIFICACIÓN DE UNA CULTURA POPULAR, PARTICIPATIVA Y DEMOCRÁTICA

La reforma recupera y se asienta sobre la idea de que la cultura es una cultura viva y que la misma crece y se desarrolla cotidianamente en las mismas comunidades. Es decir, que son las expresiones artísticas y culturales que surgen de comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades de todo el Ecuador.

Es claro que el *sumak kawsay* de la reforma ecuatoriana reconoce y potencia las identidades colectivas, el diálogo, la cooperación, la participación, la constitución de redes comunitarias a través de la expresión de la cultura popular. La reforma es vital: entiende que la cultura está viva y que, incluso, puede ser registrada, promovida y protegida a través de un registro permanente de manifestaciones culturales (Art. 81). La nueva ley ecuatoriana entiende que la participación ciudadana es clave para promover la cultura comunitaria viva: el Art. 27 lo deja claro y habilita los Consejos Ciudadanos Sectoriales dentro de todo el Sistema Nacional de Cultura. Es claro, el gran desafío a partir de la LOC ecuatoriana es poder construir las tecnologías digitales y las plataformas ecuatorianas que puedan codificar el espíritu andino del bien vivir.

⁸ Sobre el licenciamiento de obras intelectuales se puede revisar el capítulo 4 de *Repensando los bienes intelectuales comunes* (Vercelli, 2009).

BIBLIOGRAFÍA

- Asamblea Constituyente**, Constitución de la República del Ecuador, 2008, Disponible en http://www.asambleanacional.gov.ec/documentos/constitucion_de_bolsillo.pdf
- Asamblea Nacional de la República del Ecuador**, Ley Orgánica de Cultura de la República del Ecuador, del 27 de diciembre, 2016, Quito, Ecuador. Disponible en <http://www.asambleanacional.gob.ec/es/system/files/ro-ley-cultura-ro-913-6s-30-12-2016.pdf>
- El Telégrafo Redacción Web**, “La Ley de Cultura se aprobó sin votos negativos”, 11 noviembre, 2016, Disponible en <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/proyecto-de-ley-de-cultura-volvio-al-debate-en-la-asamblea>
- Gudynas, E.**, “El malestar Moderno con el Buen Vivir: reacciones y resistencias frente a una alternativa al desarrollo”, Ecuador Debate, CAAP, Quito, 2013, núm. 88: 183-205, Disponible en <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5411>
- Papalini, V.**, “El Buen Vivir, entre las tácticas del consumo y las cosmogonías ancestrales”, *Revista Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, Núm. 134, pps. 43-59, Quito, Ecuador, 2017, Disponible en <http://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/3042/2892>
- Poder Ejecutivo de la República del Ecuador**, Reglamento General de la Ley Orgánica de Cultura de la República del Ecuador, del 22 de mayo, 2017, Quito, Ecuador, Disponible en www.presidencia.gob.ec/wp-content/uploads/2017/08/a2_REGLAMENTO_GENERAL_A_LA_LEY_ORGANICA_DE_CULTURA_julio_2017.pdf
- Vercelli, A.**, *Repensado los bienes intelectuales comunes: análisis socio-técnico sobre el proceso de co-construcción entre las regulaciones de derecho de autor y derecho de copia y las tecnologías digitales para su gestión*, Buenos Aires, Edición de autor, 2009, Disponible en <http://www.arielvercelli.org/rlbic.pdf>

LEY ORGÁNICA DE CULTURA

República del Ecuador. Asamblea Nacional. Quito, 30 de Diciembre de 2016

EL PLENO

CONSIDERANDO:

Que, la Constitución de la República concibe al Ecuador como un Estado constitucional de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico, cuya soberanía radica en el pueblo;

Que, el Estado garantiza, sin discriminación alguna, el efectivo goce de los derechos establecidos en la Constitución y en los instrumentos internacionales, fortaleciendo la unidad nacional en la diversidad, garantizando a los habitantes el derecho a una cultura de paz al Sumak Kawsay;

Que, es un deber primordial del Estado proteger el patrimonio natural y cultural del país;

Que, las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas;

Que, las personas tienen derecho a acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad. El derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la Ley, con sujeción a los principios constitucionales;

Que, las personas tienen derecho a gozar de los beneficios y aplicaciones del progreso científico y de los saberes ancestrales;

Que, el Estado reconoce y garantizará a las personas el derecho a participar en la vida cultural de la comunidad;

Que, todos los principios y los derechos son inalienables, irrenunciables, indivisibles, interdependientes y de igual jerarquía, siendo que todas las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a la libertad estética, a conocer la memoria histórica de sus culturas y acceder a su patrimonio cultural, a difundir sus propias expresiones culturales, a tener acceso a expresiones culturales diversas, y desarrollar su capacidad creativa y al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas;

Que, el artículo 377 de la Constitución, determina que el Sistema Nacional de Cultura, tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional, proteger y promover la diversidad de las manifestaciones culturales, garantizando el ejercicio pleno de los derechos culturales antes descritos;

Que, conforme al artículo 378 de la Constitución de la norma fundamental determina que el Sistema estará integrado por todas las instituciones del ámbito cultural que reciban fondos públicos, siendo el ente rector de la Cultura y el Patrimonio responsable de la política nacional y sus órganos dependientes, adscritos o vinculados, sobre la gestión y promoción de la cultura;

Que, de conformidad con el artículo 379 de la Constitución de la República señala que son parte del patrimonio cultural tangible e intangible relevante para la memoria e identidad de las personas y colectivos, y objeto de salvaguarda del Estado;

Que, el artículo 380 de la Constitución establece diversas y precisas responsabilidades para el Estado en el ámbito cultural que deben plasmarse y hacerse viables en los correspondientes cuerpos legales de la República;

Que, de conformidad con lo previsto en el artículo 57 de la Constitución de la República se llevó a cabo consulta prelegislativa en garantía de los derechos colectivos de comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades;

Que, el artículo 22 de la Declaración de Derechos Humanos, ratificado por el Ecuador el 21 de octubre de 1977, dice: “La satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, son indispensables a su dignidad y libre desarrollo de su personalidad”;

Que, el artículo 1 de la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural expresa que: “La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y pluralidad de identidades que caracterizan a los grupos y sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios de innovación y creatividad, la diversidad cultural es tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos”;

Que, el Estado ecuatoriano es suscriptor de diferentes convenios internacionales, que regulan y comprometen al país como Estado miembro, entre las cuales la más reciente, relacionada al Convenio sobre Patrimonio Inmaterial y la Convención de la UNESCO para la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, deben ser armonizadas a las leyes infra constitucionales; y,

En uso de las atribuciones constitucionales y legales, expide la siguiente:

LEY ORGÁNICA DE CULTURA

TÍTULO I.- DEL OBJETO, ÁMBITO, FINES Y PRINCIPIOS

Capítulo único

ART. 1.- Del objeto. El objeto de la presente Ley es definir las competencias, atribuciones y obligaciones del Estado, los fundamentos de la política pública orientada a garantizar el ejercicio de los derechos culturales y la interculturalidad; así como ordenar la institucionalidad encargada del ámbito de la cultura y el patrimonio a través de la integración y funcionamiento del Sistema Nacional de Cultura.

ART. 2.- Del ámbito. La presente Ley es aplicable a todas las actividades vinculadas al acceso, fomento, producción, circulación y promoción de la creatividad, las artes, la innovación, la memoria social y el patrimonio cultural, así como a todas las entidades, organismos e instituciones públicas y privadas que integran el Sistema Nacional de Cultura; a las personas, comunidades, comunas, pueblos y nacionalidades, colectivos y organizaciones culturales que forman parte del Estado plurinacional e intercultural ecuatoriano.

ART. 3.- De los fines. Son fines de la presente Ley:

- a) Fomentar el diálogo intercultural en el respeto de la diversidad; y fortalecer la identidad nacional, entendida como la conjunción de las identidades diversas que la constituyen;
- b) Fomentar e impulsar la libre creación, la producción, valoración y circulación de productos, servicios culturales y de los conocimientos y saberes ancestrales que forman parte de las identidades diversas, y promover el acceso al espacio público de las diversas expresiones de dichos procesos;
- c) Reconocer el trabajo de quienes participan en los procesos de creación artística y de producción y gestión cultural y patrimonial, como una actividad profesional generadora de valor agregado y que contribuye a la construcción de la identidad nacional en la diversidad de las identidades que la constituyen;
- d) Reconocer e incentivar el aporte a la economía de las industrias culturales y creativas, y fortalecer sus dinámicas productivas, articulando la participación de los sectores públicos, privados, mixtos y de la economía popular y solidaria;
- e) Salvaguardar el patrimonio cultural y la memoria social, promoviendo su investigación, recuperación y puesta en valor; y,
- f) Incentivar la descentralización y desconcentración de la institucionalidad del sector cultural y fortalecer su articulación con los sectores de educación, ciencia y tecnología, turismo, producción y otros que se relacionen con el ámbito de la cultura.

ART. 4.- De los principios. La Ley Orgánica de Cultura responderá a los siguientes principios:

- Diversidad cultural. Se concibe como el ejercicio de todas las personas a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales

y a expresar dichas elecciones; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas;

- Interculturalidad. Favorece el diálogo de las culturas diversas, pueblos y nacionalidades, como esencial para el ejercicio de los derechos consagrados en la Constitución y en la presente Ley, en todos los espacios y ámbitos de la sociedad;
- Buen vivir. Promueve una visión integral de la vida que contemple el disfrute del tiempo libre y creativo, la interculturalidad, el trabajo digno, la justicia social e intergeneracional y el equilibrio con la naturaleza como ejes transversales en todos los niveles de planificación y desarrollo;
- Integralidad y complementariedad del sector cultural. Implica la interrelación con educación, comunicación, ambiente, salud, inclusión social, ciencia, tecnología, turismo, agricultura, economía y producción, entre otros ámbitos y sistemas;
- Identidad nacional. Se construye y afirma a través del conjunto de interrelaciones culturales e históricas que promueven la unidad nacional y la cohesión social a partir del reconocimiento de la diversidad;
- Soberanía cultural. Es el ejercicio legítimo del fomento y la protección de la diversidad, producción cultural y creativa nacional, la memoria social y el patrimonio cultural, frente a la amenaza que significa la circulación excluyente de contenidos culturales hegemónicos;
- Igualdad real. Es el ejercicio de los derechos culturales sin discriminación étnica, etaria, regional, política, cultural, de género, por nacionalidad, credo, orientación sexual, condición socioeconómica, condición de movilidad humana, o discapacidad, e implica medidas de acción afirmativa de acuerdo a la Constitución;
- Innovación. Se entiende la innovación como el proceso creativo desarrollado por actores u organizaciones de los sectores de la producción cultural y creativa, mediante el cual se introduce un nuevo o modificado bien, servicio o proceso con valor agregado;
- Cultura viva comunitaria. Se promueve la cultura viva comunitaria, concebida como las expresiones artísticas y culturales que surgen de las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades, a partir de su cotidianidad. Es una experiencia que reconoce y potencia las identidades colectivas, el diálogo, la cooperación, la constitución de redes y la construcción comunitaria a través de la expresión de la cultura popular;
- Prioridad. Las actividades, bienes y servicios culturales son portadores de contenidos de carácter simbólico que preceden y superan la dimensión estrictamente económica, por lo que recibirán un tratamiento especial en la planificación y presupuestos nacionales.
- Pro Cultura. En caso de duda en la aplicación de la presente Ley, se deberá interpretar en el sentido que más favorezca el ejercicio pleno de los derechos culturales y la libertad creativa de actores, gestores, pueblos y nacionalidades; y de la ciudadanía en general.

TÍTULO II.- DE LOS DERECHOS, DEBERES Y POLÍTICAS CULTURALES

Capítulo 1.- De los derechos culturales

ART. 5.- Derechos culturales. Son derechos culturales, los siguientes:

- a) Identidad cultural. Las personas, comunidades, comunas, pueblos y nacionalidades, colectivos y organizaciones culturales tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural y estética, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones. Nadie podrá ser objeto de discriminación o represalia por elegir, identificarse, expresar o renunciar a una o varias comunidades culturales.
- b) Protección de los saberes ancestrales y diálogo intercultural. Las personas, comunidades, pueblos y nacionalidades tienen derecho a la protección de sus saberes ancestrales, al reconocimiento de sus cosmovisiones como formas de percepción del mundo y las ideas; así como, a la salvaguarda de su patrimonio material e inmaterial y a la diversidad de formas de organización social y modos de vida vinculados a sus territorios.
- c) Uso y valoración de los idiomas ancestrales y lenguas de relación intercultural. El Estado promoverá el uso de los idiomas ancestrales y las lenguas de relación intercultural, en la producción,

- distribución y acceso a los bienes y servicios; y, fomentará los espacios de reconocimiento y diálogo intercultural.
- d) Memoria social. Las personas, comunidades, comunas, pueblos y nacionalidades, colectivos y organizaciones culturales tienen derecho a construir y difundir su memoria social, así como acceder a los contenidos que sobre ella estén depositados en las entidades públicas o privadas.
 - e) Libertad de creación. Las personas, comunidades, comunas, pueblos y nacionalidades, colectivos y organizaciones artísticas y culturales tienen derecho a gozar de independencia y autonomía para ejercer los derechos culturales, crear, poner en circulación sus creaciones artísticas y manifestaciones culturales.
 - f) Acceso a los bienes y servicios culturales y patrimoniales. Todas las personas, comunidades, comunas, pueblos y nacionalidades, colectivos y organizaciones tienen derecho a acceder a los bienes y servicios culturales, materiales o inmateriales, y a la información que las entidades públicas y privadas tengan de ellas, sin más limitación que las establecidas en la Constitución y la Ley.
 - g) Formación en artes, cultura y patrimonio. Todas las personas, comunidades, pueblos y nacionalidades, colectivos y organizaciones tienen derecho a la formación artística, cultural y patrimonial en el marco de un proceso educativo integral.
 - h) Uso, acceso y disfrute del espacio público. Todas las personas tienen derecho de participar y acceder a bienes y servicios culturales diversos en el espacio público.
 - i) Entorno digital. Como un bien público global y abierto, la red digital es un entorno para la innovación sostenible y la creatividad, y un recurso estratégico para el desarrollo de prácticas, usos, interpretaciones, relaciones y desarrollo de medios de producción, así como de herramientas educativas y formativas, vinculadas a los procesos de creación artística y producción cultural y creativa. Se reconoce el principio de neutralidad de la red como base para el acceso universal, asequible, irrestricto e igualitario a internet y a los contenidos que por ella circulan.
 - j) Derechos culturales de las personas extranjeras. En el territorio ecuatoriano se garantiza a las personas extranjeras los mismos derechos y deberes que los ciudadanos ecuatorianos para la creación, acceso y disfrute de bienes y servicios culturales y patrimoniales. Se reconocen todas las manifestaciones culturales, siempre que sean compatibles con los derechos humanos, derechos de la naturaleza, derechos colectivos y las disposiciones constitucionales.
 - k) Derechos culturales de las personas en situación de movilidad. Se reconoce el derecho de las personas en situación de movilidad a promover la difusión de bienes y servicios culturales por ellas generados, para mantener vínculos con sus comunidades, pueblos y nacionalidades.
 - l) Derecho a disponer de servicios culturales públicos. Las personas, comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades tienen derecho al uso y disfrute de servicios públicos culturales eficientes y de calidad.

Capítulo 2.- De las garantías y deberes culturales

ART. 6.- De la garantía y patrocinio de los derechos culturales. Los derechos culturales serán garantizados por el Estado y patrocinados por las entidades que conforman el Sistema Nacional de Cultura, las cuales implementarán las acciones de orden técnico, administrativo, financiero y legal correspondientes, de conformidad con la Ley.

ART. 7.- De los deberes y responsabilidades culturales. Todas las personas, comunidades, pueblos y nacionalidades tienen los siguientes deberes y responsabilidades culturales:

- a) Participar en la protección del patrimonio cultural y la memoria social y, en la construcción de una cultura solidaria y creativa, libre de violencia;
- b) Denunciar actos que discriminen, denigren o excluyan a personas, comunidades, pueblos o nacionalidades, en el ejercicio de sus derechos culturales;
- c) Poner en conocimiento de la autoridad competente, para fines de registro e inventario, la posesión, tenencia o hallazgo de bienes del patrimonio cultural nacional;
- d) Mantener, conservar y preservar los bienes culturales y patrimoniales que se encuentren en su posesión, custodia o tenencia y facilitar su acceso o exhibición de acuerdo con la Ley; y,

- e) Denunciar ante las autoridades competentes todo acto de destrucción o tráfico ilícito del patrimonio cultural.

Capítulo 3.- De las políticas culturales

ART. 8.- De la Política Cultural. Las entidades, organismos e instituciones del Sistema Nacional de Cultura ejecutarán políticas que promuevan la creación, la actividad artística y cultural, las expresiones de la cultura popular, la formación, la investigación, el fomento y el fortalecimiento de las expresiones culturales; el reconocimiento, mantenimiento, conservación y difusión del patrimonio cultural y la memoria social y la producción y desarrollo de industrias culturales y creativas.

TÍTULO III.- DEL SISTEMA INTEGRAL DE INFORMACIÓN CULTURAL

Capítulo Único

ART. 9.- Del Sistema Integral de Información Cultural. El Sistema Integral de Información Cultural tiene como objetivo recopilar, sintetizar, difundir y poner en valor la información del ámbito cultural y patrimonial, generada por las entidades públicas, privadas o comunitarias, la comunidad artística y la ciudadanía en general. El Sistema Integral de Información Cultural es una herramienta de visibilización y fortalecimiento del sector, de afirmación de la naturaleza profesional de quienes trabajan en la cultura y el arte, ya sean creadores, productores, gestores, técnicos o trabajadores que ejerzan diversos oficios en el sector. Es asimismo un medio para conseguir la mejora de la organización, la integración y la interrelación de los profesionales de la cultura y el arte, la facilitación de los procesos, formalización y profesionalización de las actividades y emprendimientos, planificación y construcción de las políticas públicas.

El ente rector de la Cultura y el Patrimonio utilizará las herramientas e infraestructura informática disponible a través de las entidades del sector público para generar, fortalecer y actualizar el Sistema Integral de Información Cultural.

El Sistema Integral de Información Cultural será gestionado, administrado y custodiado por el Ministerio de Cultura y el Patrimonio y, se regirá por la normativa que se emita para el efecto.

ART. 10.- Del Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC). Una de las herramientas del Sistema Integral de Información Cultural será el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales, en el que constarán los profesionales de la cultura y el arte, ya sean creadores, productores, gestores, técnicos o trabajadores que ejerzan diversos oficios en el sector, que se encuentran dentro del territorio nacional, migrantes o en situación de movilidad humana, y que deseen ser registrados; y las agrupaciones, colectivos, empresas y entidades cuya actividad principal se inscribe en el ámbito de la cultura y de las artes.

Además de quienes se registren voluntariamente en el RUAC, el registro incluirá a quienes hayan hecho o hagan uso de las distintas herramientas y mecanismos de apoyo, acreditación, patrocinio, subvención o fomento ya existentes y de los que establezca esta Ley.

ART. 11.- El Ministerio de Cultura y Patrimonio, será la entidad a cargo del Sistema Integral de Información Cultural.

ART. 12.- De sus principios rectores. El Sistema Integral de Información Cultural, tendrá como principios rectores la transparencia y accesibilidad, difusión, obligatoriedad de proporcionar información a la ciudadanía y a entidades nacionales que la requieran, responsabilidad de la información, rectificación, eficiencia, intercambio de información, seguridad, conservación, custodia de la información, interrelación por medios digitales, y publicidad de acuerdo a la normativa legal vigente.

ART. 13.- De la entrega de la información. Las instituciones que integran el Sistema Nacional de Cultura entregarán al ente rector de la Cultura y el Patrimonio la información que les sea solicitada.

El ente rector de la Cultura y el Patrimonio podrá utilizar las herramientas e infraestructura informática disponibles de las entidades del sector público para generar, fortalecer y actualizar el Sistema Integral de Información Cultural.

El ente rector de la cultura creará un sistema de incentivos a la entrega de información por parte de gestores culturales, artistas, agrupaciones y demás actores de las artes y la cultura, con el fin de mantener actualizadas las bases de datos del Sistema Integral de Información Cultural.

Dichos incentivos consistirán en la inclusión de los perfiles, contactos, muestras del trabajo, catálogos y demás información que visibilice las obras, trabajos o proyectos de los actores culturales a través de una plataforma digital de información cultural en línea, que será una herramienta de promoción, difusión y ayuda a la comercialización de la cultura y las artes y de activación de la economía de la cultura.

TÍTULO IV.- DE LA EDUCACIÓN Y FORMACIÓN EN ARTES, CULTURA Y PATRIMONIO

Capítulo Único

ART. 14.- Del Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio. El Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio comprende el conjunto transversal, articulado y correlacionado de normas, políticas, instrumentos, procesos, instituciones, entidades e individuos que participan de la educación formal y no formal en artes, cultura y patrimonio.

ART. 15.- De su ámbito. El Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio tiene como ámbito la educación formal y no formal en artes, cultura y patrimonio, la programación de su estudio por niveles de formación y la sensibilización al arte, la cultura y el patrimonio, desde la primera infancia y a lo largo de la vida.

ART. 16.- De sus fines. El Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio tiene entre sus fines:

- a) Desarrollar la identidad cultural diversa, la creatividad artística y el pensamiento crítico, a través de la enseñanza y de las prácticas artísticas y culturales, así como el reconocimiento y valoración de los saberes ancestrales y el acervo patrimonial;
- b) Propiciar el fortalecimiento de las destrezas y expresiones artísticas y formar públicos críticos para el ejercicio de los derechos culturales, el fortalecimiento de las industrias culturales y creativas;
- c) Implementar programas de educación y formación en concordancia con las fuentes de trabajo identificadas y las que se desean impulsar en relación al Plan Nacional de del Buen Vivir;
- d) Promover hábitos lectores, procesos de pensamiento crítico y destrezas creativas que fomenten las capacidades de percepción y análisis sobre el campo artístico, cultural y patrimonial;
- e) Proponer metodologías pedagógicas para las modalidades de educación formal y no formal en artes, cultura, memoria social y patrimonio que favorezcan al diálogo intercultural;
- f) Identificar necesidades y determinar perfiles profesionales y sus correspondientes programas de educación y formación, con el fin de generar talento humano para el sector, coordinando con las entidades competentes para la valoración de conocimientos, habilidades y destrezas adquiridas, mediante mecanismos de certificación de competencias, validación de conocimientos y reconocimiento de trayectorias; y,
- g) Democratizar el acceso a una oferta de educación artística, cultural y patrimonial de calidad.

ART. 17.- De sus facultades. El Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio, tiene las siguientes facultades:

- a) Planificar, definir y evaluar la política pública del Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio;
- b) Coordinar con los entes rectores de los Sistemas Nacionales de Educación y de Educación Superior, la implementación de planes, programas y proyectos que apunten a fortalecer la educación, capacitación y formación artística, cultural y patrimonial;
- c) Promover una oferta de educación artística, cultural y patrimonial en los diferentes niveles de educación general y de educación y formación especializada en artes, que favorezca su articulación con las necesidades laborales del sector de la cultura;
- d) Propiciar experiencias de enseñanza-aprendizaje dentro del ámbito de la educación no formal proporcionando herramientas, conocimientos y competencias que desarrollen y dinamicen los saberes, técnicas y tecnologías de creación, producción e innovación artística y cultural;
- e) Diseñar e implementar mecanismos para el acompañamiento y fomento de la excelencia en las artes;

- f) Crear redes de profesionales del conocimiento, de las prácticas y técnicas, Inter y trans disciplinarias para fortalecer la investigación, innovación y producción en el campo actual y prospectivo de las artes y la cultura;
- g) Articular los saberes y conocimientos que producen la labor artística y cultural, y los saberes ancestrales, propiciando el diálogo intercultural e intergeneracional y el reconocimiento de la producción de saberes en diferentes contextos; y,
- h) Impulsar la implementación de planes, programas y proyectos de capacitación continua que democratizen el acceso a la cultura a lo largo de la vida y consoliden el sector tomando en cuenta las necesidades y particularidades del territorio nacional.

ART. 18.- De la entidad responsable del Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio. El ente rector de la Cultura y el Patrimonio será la entidad responsable del Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio. Tendrá a su cargo la articulación con los entes rectores de la educación básica y superior; para el desarrollo de la política pública en materia de educación y formación artística, cultural y patrimonial.

ART. 19.- De las atribuciones y deberes de la entidad responsable. La entidad responsable del Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio, tiene las siguientes atribuciones y deberes:

- a) Establecer los lineamientos de la política pública del Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio;
- b) Velar por el cumplimiento de los fines del Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio, a través de la articulación entre el sector público, el sector privado, popular y solidario y, los demás sistemas, organismos y entidades que participan en el ámbito de las artes, la cultura y el patrimonio;
- c) Ejercer el seguimiento y evaluación de las políticas implementadas por el Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio; y,
- d) Las demás que le asigne la presente Ley y sus Reglamentos.

TÍTULO V. INCLUSIÓN EN EL RÉGIMEN LABORAL Y DE SEGURIDAD SOCIAL DEL SECTOR CULTURAL

Capítulo único

ART. 20.- Inclusión en el régimen laboral del sector cultural. El Estado, a través del ente rector del trabajo, en coordinación con el ente rector de la Cultura y el Patrimonio, establecerá las condiciones mínimas para que los trabajadores, profesionales, investigadores, creadores, artistas, productores y gestores culturales sean incluidos en el régimen laboral, considerando las características propias del ejercicio de sus actividades y respetando sus derechos. Se tomará en consideración a los integrantes de las áreas artísticas de las entidades públicas de artes vivas, musicales y sonoras, diferenciando sus horarios y otras condiciones de las que aplican a los demás funcionarios públicos.

ART. 21.- De la seguridad social para el sector cultural. El Estado, a través del ente rector de la seguridad social, como organismo competente, en coordinación con el ente rector de la Cultura y el Patrimonio, promoverá el derecho a la seguridad social de los profesionales de la cultura y el arte, ya sean creadores, productores, gestores, técnicos o trabajadores que ejerzan diversos oficios en el sector. El organismo competente establecerá una modalidad de afiliación para los profesionales de la cultura, el arte y el patrimonio, que se asimilará al régimen que la legislación vigente establece para los trabajadores autónomos; adaptada a las realidades profesionales del sector, que contemple mecanismos de aportación y recaudación flexibles, posibilitando el acceso y disfrute de las prestaciones de la seguridad social.

ART. 22.- Certificación de Competencias. El ente rector del trabajo emitirá el reglamento para la valoración de conocimientos, habilidades y destrezas adquiridas por los trabajadores del arte y la cultura, mediante mecanismos de certificación de competencias, validación de conocimientos y reconocimiento de trayectorias.

TÍTULO VI.- DEL SISTEMA NACIONAL DE CULTURA

Capítulo 1.- De las generalidades, conformación y estructura del Sistema Nacional de Cultura

ART. 23.- Del Sistema Nacional de Cultura. Comprende el conjunto coordinado y correlacionado de normas, políticas, instrumentos, procesos, instituciones, entidades, organizaciones, colectivos e individuos que participan en actividades culturales, creativas, artísticas y patrimoniales para fortalecer la identidad nacional, la formación, protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios artísticos y culturales y, salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural para garantizar el ejercicio pleno de los derechos culturales.

ART. 24.- De su conformación. Integran el Sistema Nacional de Cultura todas las instituciones del ámbito cultural que reciban fondos públicos, los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, y los colectivos, asociaciones, organizaciones no gubernamentales, entidades, actores y gestores de la cultura que siendo independientes, se vinculen voluntariamente al sistema.

El Sistema Nacional de Cultura está conformado por dos subsistemas compuestos por las siguientes entidades, organismos e instituciones:

1. Subsistema de la Memoria Social y el Patrimonio Cultural;
 - a) Instituto Nacional de Patrimonio Cultural;
 - b) Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión;
 - c) Los museos, archivos, bibliotecas, hemerotecas, cinematecas, mediatecas, repositorios, centros culturales y entidades de patrimonio y memoria social que reciban fondos públicos y, los que voluntariamente se vinculen al Sistema Nacional de Cultura, previo cumplimiento de requisitos y procesos determinados por el ente rector;
 - d) Los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, en el ámbito de sus competencias; y,
 - e) Las demás que reciban fondos públicos.
2. Subsistema de las Artes e Innovación.
 - a) Instituto de Fomento para las Artes, Innovación y Creatividad;
 - b) Las Orquestas Sinfónicas y la Compañía Nacional de Danza;
 - c) Instituto de Cine y Creación Audiovisual;
 - d) Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión;
 - e) Los teatros, salas audiovisuales, espacios de creación y centros culturales que reciban fondos públicos y, los que voluntariamente se vinculen al Sistema Nacional de Cultura, previo cumplimiento de requisitos y procesos determinados por el ente rector;
 - f) Los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, en el ámbito de sus competencias; y,
 - g) Las demás que reciban fondos públicos.

Los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial formarán parte del Sistema Nacional de Cultura de acuerdo a sus competencias y en arreglo a su autonomía de gestión de conformidad con la Ley.

Capítulo 2.- Del ente rector del Sistema Nacional de Cultura y sus competencias

ART. 25.- De la rectoría del Sistema Nacional de Cultura. Le corresponde al Ministerio de Cultura y Patrimonio ejercer la rectoría del Sistema Nacional de Cultura. La rectoría comprende la formulación, ejecución, monitoreo y evaluación de las políticas públicas, planes, programas y proyectos, así como la elaboración y ejecución presupuestaria, que serán aplicados bajo los criterios de descentralización y desconcentración política y administrativa, acción afirmativa y demás preceptos establecidos en la Constitución de la República, en esta Ley y en otras normas relacionadas.

El Ministerio de Cultura y Patrimonio regulará a las entidades, organismos e instituciones que integran el Sistema Nacional de Cultura, en el ámbito de sus competencias.

ART. 26.- De los deberes y atribuciones del ente rector del Sistema Nacional de Cultura. La entidad rectora del Sistema Nacional de Cultura tiene los siguientes deberes y atribuciones:

- a) Definir, coordinar y evaluar el cumplimiento de la política pública de las entidades que conforman el Sistema Nacional de Cultura para garantizar el ejercicio pleno de los derechos culturales, fortalecer la identidad nacional y las identidades diversas, proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales, la interculturalidad y la memoria social, e incentivar la libre creación artística, la producción, innovación, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios artísticos y culturales, y salvaguardar el patrimonio cultural a nivel nacional y, de ser el caso en los espacios que en el exterior se estableciere para el efecto;
- b) Generar la política pública para la investigación, actualización, gestión, formación, producción, difusión y activación de la memoria social, el patrimonio cultural, las artes y la innovación;
- c) Desarrollar políticas que promuevan el conocimiento, uso, valoración y revitalización de las lenguas ancestrales de los pueblos y nacionalidades del Ecuador;
- d) Definir políticas públicas culturales para los ecuatorianos migrantes, que faciliten su incorporación efectiva en el Sistema Nacional de Cultura;
- e) Ejecutar las políticas públicas de fortalecimiento, conservación y actualización de repositorios, bibliotecas, museos y archivos históricos, que permitan el ejercicio pleno de los derechos culturales, la participación ciudadana y el diálogo intercultural;
- f) Dictar la normativa, Reglamentos, instructivos, directrices y otros instrumentos de regulación y control para las entidades, organismos e instituciones del Sistema Nacional de Cultura, para garantizar la calidad de los servicios culturales;
- g) Definir los criterios para la asignación y distribución de los recursos destinados a las entidades del Sistema Nacional de Cultura, conforme a lo dispuesto en esta Ley y su Reglamento;
- h) Coordinar con los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial el ejercicio de sus competencias relacionadas con la cultura y el patrimonio y en particular la adecuada gestión de los repositorios de la memoria social bajo su jurisdicción y competencia;
- i) Organizar y administrar el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC), en el que constarán los artistas, creadores, productores y gestores culturales;
- j) Proponer los lineamientos y estrategias para la participación del Estado en los organismos internacionales y órganos regionales de integración en materia de cultura, artes y patrimonio;
- k) Disponer a la entidad u organismo que corresponda que adopte las medidas preventivas o correctivas de control y regulación del patrimonio cultural nacional, de acuerdo con esta Ley y su Reglamento;
- l) Establecer estrategias que promuevan el desarrollo del sector cultural a través de medidas tales como incentivos y estímulos para que las personas, instituciones y empresas inviertan, apoyen, desarrollen y financien procesos, servicios y actividades artísticos y culturales;
- m) Gestionar el Sistema Integral de Información Cultural y realizar procesos de seguimiento y evaluación de las prácticas de producción, circulación y dinámicas de la economía de la cultura;
- n) Gestionar los repositorios pertenecientes al ente rector de la Cultura y el Patrimonio, distribuidos en archivos históricos, museos, incluidos los arqueológicos de sitio, y bibliotecas;
- o) Promover que los distintos contenedores de la memoria social se articulen en redes de bibliotecas, archivos históricos, museos, áreas arqueológicas y demás espacios de la memoria social;
- p) Coordinar con las instituciones competentes el depósito legal de impresos, producciones sonoras, audiovisuales o cinematográficas nacionales, que se depositarán de acuerdo a su naturaleza en el repositorio correspondiente, previo a su circulación o comercialización, en las condiciones establecidas por el Reglamento de la presente Ley;
- q) Aprobar los estatutos de las instituciones miembros del Sistema Nacional de Cultura, con excepción de los Gobiernos Autónomos Descentralizados; y,
- r) Las demás que se establezcan en la presente Ley y su Reglamento.

ART. 27.- Del Consejo Ciudadano Sectorial del Sistema Nacional de Cultura. El Consejo Ciudadano Sectorial del Sistema Nacional de Cultura se conformará en concordancia con lo que establece la Ley Orgánica de Participación Ciudadana.

TÍTULO VII.- DEL SUBSISTEMA DE LA MEMORIA SOCIAL Y EL PATRIMONIO CULTURAL

Capítulo 1.- De las definiciones, composición, ámbitos y conformación del Subsistema de la Memoria Social y el Patrimonio Cultural

ART. 28.- De la memoria social. Es la construcción colectiva de la identidad mediante la resignificación de hechos y vivencias socialmente compartidos por personas, comunidades, pueblos y nacionalidades, que desde el presente identifican y reconocen acontecimientos, sucesos y momentos de trascendencia histórica, arqueológica, antropológica o social.

La memoria social se pone en valor de manera constante en repositorios: museos, archivos históricos y bibliotecas, así como en el espacio público.

ART. 29.- Del patrimonio cultural nacional. Es el conjunto dinámico, integrador y representativo de bienes y prácticas sociales, creadas, mantenidas, transmitidas y reconocidas por las personas, comunidades, comunas, pueblos y nacionalidades, colectivos y organizaciones culturales.

ART. 30.- De su composición. El Subsistema de la Memoria Social y el Patrimonio Cultural comprende el conjunto coordinado y articulado de instituciones del ámbito cultural que reciben fondos públicos y los colectivos, asociaciones, organizaciones no gubernamentales y demás personas relacionadas con la activación de la memoria social y la protección y difusión del patrimonio cultural nacional que se vinculen voluntariamente.

Capítulo 2.- De los repositorios de la memoria social: Museos, archivos históricos y bibliotecas

ART. 31.- De los repositorios de la memoria social. Son espacios organizados, abiertos al público, que custodian y disponen de acervos documentales, bienes culturales y patrimoniales en varios soportes que incluyen museos, archivos históricos, bibliotecas, hemerotecas, mediatecas, cinematecas y fonotecas, entre otros.

ART. 32.- Del carácter nacional de los repositorios. El ente rector de la Cultura y el Patrimonio resolverá el carácter nacional de los repositorios de la memoria social, autorizará la creación de sus sedes y designará a sus máximas autoridades.

Las colecciones en exposición y reserva de los museos administrados por el ente rector constituyen un solo bien para efecto jurídico, con carácter indivisible, inalienable e imprescriptible, de manera que los objetos culturales que las integran son de pertenencia del Gobierno Nacional, gestionados de manera desconcentrada por las entidades competentes.

ART. 33.- De los museos. Se considera a los museos como instituciones al servicio de la ciudadanía, abiertas al público, que adquieren, conservan, estudian, exponen y difunden bienes culturales y patrimoniales de una manera pedagógica y recreativa. Los museos son espacios de prácticas simbólicas, en constante debate, que se construyen de manera participativa a partir del planteamiento crítico de las representaciones y del patrimonio.

ART. 34.- De la red de museos. La Red de Museos estará integrada por el Museo Nacional, que lo preside, los museos públicos en todos los niveles de gobierno, los museos eclesiásticos, comunitarios y privados que voluntariamente quieran formar parte de la Red.

ART. 35.- De la gestión y desarrollo de los museos. El ente rector de la Cultura y el Patrimonio dictará la política pública para la gestión y desarrollo de los museos a nivel nacional, incluidos los arqueológicos de sitio.

ART. 36.- De los archivos históricos. Se considera como archivos históricos al conjunto de documentos producidos y recibidos por una institución pública o privada, persona natural o jurídica que han terminado su ciclo vital. Los archivos históricos son entendidos como espacios de investigación y conservación de la memoria social, mediante el registro de los procesos históricos recopilados en sus acervos de patrimonio documental.

ART. 37.- De la red de archivos históricos.

La Red de Archivos Históricos estará integrada por el Archivo Histórico Nacional, que lo preside, las entidades públicas que mantengan documentación histórica, patrimonial o de interés para la memoria

social, incluidas las privadas, eclesiásticas y comunitarias que se incorporen al sistema de manera voluntaria. Esta Red se articulará a su vez con el sistema de gestión documental al que corresponden los archivos activos e intermedios.

ART. 38.- De la gestión y desarrollo de los archivos históricos.

El ente rector de la Cultura y el Patrimonio elaborará la política pública referente a la gestión y desarrollo de los archivos históricos.

ART. 39.- De las Bibliotecas.

Se considera biblioteca a un centro organizado que custodia y dispone de acervos bibliográficos y documentales en varios soportes, que incluyen repositorios de hemerotecas, mediatecas, cinematecas, fonotecas y archivos digitales, entre otros, que satisfacen la necesidad de información, educación, investigación y conocimiento de la ciudadanía. La naturaleza, uso y responsabilidad sobre los acervos quedará establecida en los reglamentos correspondientes. Así también, las bibliotecas son consideradas como espacios públicos de encuentro, relacionamiento, promoción y gestión cultural e intercultural, que deberán desarrollar sistemas virtuales que promuevan el acceso del ciudadano a través de tecnologías de la información y la comunicación.

La Biblioteca Nacional es el depósito legal de las publicaciones nacionales, conforme a la modalidad que se establezca en la normativa correspondiente.

La Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, es la Biblioteca Archivo del Depósito Legal del Libro y Publicación ecuatorianos, al amparo de su ley de creación y lo previsto en la presente Ley.

ART. 40.- De la red de bibliotecas.

La Red de Bibliotecas estará integrada por la Biblioteca Nacional, que la preside, las bibliotecas públicas y aquellas que reciban fondos públicos, las bibliotecas escolares, universitarias, especializadas e históricas, ya sea que se encuentren administradas por el Gobierno Nacional, los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, las universidades, la iglesia, las comunidades y las personas naturales o jurídicas de derecho privado que voluntariamente quieran formar parte de la Red.

ART. 41.- De la gestión y desarrollo de las bibliotecas. El ente rector de la Cultura y el Patrimonio dictará la política pública para la gestión y desarrollo de las bibliotecas.

Capítulo 3.- Del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural-INPC

ART. 42.- De su naturaleza.

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) es una entidad pública de investigación y control técnico del patrimonio cultural, con personería jurídica propia y competencia nacional, adscrita al ente rector de la Cultura y el Patrimonio, con capacidad de gestión financiera y administrativa.

ART. 43.- De su finalidad. El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural tiene como finalidad el desarrollo de la investigación y el ejercicio del control técnico del patrimonio cultural, para lo cual deberá atender y coordinar la política pública emitida por el ente rector de la Cultura y el Patrimonio.

ART. 44.- De sus atribuciones y deberes. El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, tiene entre sus atribuciones y deberes los siguientes:

- a) Investigar y supervisar las investigaciones sobre patrimonio cultural, para lo cual podrá coordinar acciones con las universidades e instituciones dedicadas al estudio del patrimonio cultural a nivel nacional e internacional;
- b) Articular con las universidades nacionales o extranjeras aspectos vinculados a su función;
- c) Desarrollar y alimentar los catálogos de servicios de su competencia en el Sistema Integral de Información Cultural;
- d) Registrar e inventariar el patrimonio cultural nacional, así como supervisar que los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, desarrollen este registro e inventario de manera técnica y responsable a través del procedimiento y metodología que establezca este Instituto. Esta información formará parte del Sistema Integral de Información Cultural SIIC;
- e) Coordinar, supervisar y orientar a los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, de manera técnica, en el ejercicio de sus competencias;
- f) Comunicar al ente rector de la Cultura y el Patrimonio, mediante informes técnicos cuando se haya producido violaciones a la presente Ley por los Gobiernos Autónomos Descentralizados y

- de Régimen Especial o las instituciones públicas o privadas, que impliquen evidente descuido, destrucción total o parcial de bienes patrimoniales, a fin de que se tomen las medidas sancionatorias y administrativas correspondientes;
- g) Realizar el análisis de riesgos sobre eventos naturales y antrópicos que puedan afectar el patrimonio cultural nacional e implementar las acciones preventivas y correctivas necesarias;
 - h) Poner en conocimiento y solicitar al ente rector de la Cultura y el Patrimonio que se disponga la suspensión de obras que puedan afectar la integridad de los bienes del patrimonio cultural nacional;
 - i) Formular y proponer para aprobación del ente rector de la Cultura y el Patrimonio las normas técnicas correspondientes a su gestión y competencia para la protección y conservación del patrimonio cultural;
 - j) Ser contraparte técnica del ente rector de la Cultura y el Patrimonio en los tratados, convenios y convenciones internacionales sobre la materia;
 - k) Emitir el criterio especializado en el control técnico frente al tráfico ilícito de bienes del patrimonio cultural; y ejercer dicho control técnico si el ente rector de la Cultura y el Patrimonio delega al INPC para tal función;
 - l) Coordinar con el Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio la implementación de los programas de capacitación continua en patrimonio;
 - m) Gestionar la investigación y el control técnico del Sistema Ecuatoriano de Áreas Arqueológicas y Paleontológicas; y,
 - n) Las demás que se establezcan en la presente Ley.

ART. 45.- De su Directorio.

El Directorio del INPC, estará conformado de la siguiente manera:

- a) La máxima autoridad del ente rector de la Cultura y el Patrimonio, o su delegado, quien lo presidirá y tendrá voto dirimente;
- b) El Secretario Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación o su delegado; y,
- c) El Ministro Coordinador de Conocimiento y Talento Humano, o su delegado.

El Director Ejecutivo actuará como secretario del Directorio, con voz pero sin voto.

Las atribuciones y deberes del Directorio se establecerán en la normativa correspondiente.

ART. 46.- Del Director Ejecutivo del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural estará representado legal, judicial y extrajudicialmente por el Director Ejecutivo, quien será designado para un período de cuatro años por el Directorio, de entre los aspirantes mejor puntuados de la convocatoria pública, de conformidad con el Reglamento respectivo. Ostentará la calidad de funcionario de nombramiento por concurso y libre remoción. Podrá ser removido por mayoría simple por el Directorio del Instituto, en cualquier momento del período para el que fue nombrado. En caso de remoción del Director Ejecutivo deberá convocar, en el plazo de quince días, el concurso respectivo para la elección del nuevo Director Ejecutivo.

Capítulo 4.- De la Red de Áreas Arqueológicas y Paleontológicas

ART. 47.- De las áreas arqueológicas y paleontológicas.

Han de entenderse como los lugares en los que se encuentra un yacimiento arqueológico que contiene restos de estructuras, vestigios de culturas y presencia humana; y suelos de ocupación hallados mediante prospección de superficie y subsuelo; o yacimientos paleontológicos que contienen fósiles y restos biológicos.

ART. 48.- De la Red de áreas arqueológicas y paleontológicas. Está conformada por todos los sitios y áreas arqueológicas y paleontológicas en el territorio nacional, bajo la supervisión e investigación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

ART. 49.- De la gestión de las áreas arqueológicas y paleontológicas. El ente rector de la Cultura y el Patrimonio aprobará la política pública referente a la gestión de áreas arqueológicas y paleontológicas. El Instituto Nacional del Patrimonio Cultural gestionará y supervisará la administración de los museos de sitio de las áreas arqueológicas y paleontológicas, de acuerdo a lo establecido en la presente Ley y su normativa.

Capítulo 5.- Del Patrimonio Cultural

ART. 50.- De los bienes que conforman el Patrimonio Cultural.

Los bienes que conforman el patrimonio cultural del Ecuador son tangibles e intangibles y cumplen una función social derivada de su importancia histórica, artística, científica o simbólica, así como por ser el soporte de la memoria social para la construcción y fortalecimiento de la identidad nacional y la interculturalidad.

ART. 51.- Del patrimonio tangible o material. Son los elementos materiales, muebles e inmuebles, que han producido las diversas culturas del país y que tienen una significación histórica, artística, científica o simbólica para la identidad de una colectividad y del país. El patrimonio cultural tangible puede ser arqueológico, artístico, tecnológico, arquitectónico, industrial, contemporáneo, funerario, ferroviario, subacuático, documental, bibliográfico, fílmico, fotográfico, paisajes culturales urbanos, rurales, fluviales y marítimos, jardines, rutas, caminos e itinerarios y, en general, todos aquellos elementos cuya relevancia se inscriba en la definición indicada.

ART. 52.- Del patrimonio intangible o inmaterial.

Son todos los valores, conocimientos, saberes, tecnologías, formas de hacer, pensar y percibir el mundo, y en general las manifestaciones que identifican culturalmente a las personas, comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades que conforman el Estado intercultural, plurinacional y multiétnico ecuatoriano.

Capítulo 6.- De la forma de incorporar bienes y objetos al patrimonio cultural nacional

ART. 53.- De acuerdo a su forma de incorporarlos al patrimonio cultural nacional.

Son bienes del patrimonio cultural nacional los reconocidos como tales por esta Ley y, los declarados por acto administrativo del ente rector de la Cultura y el Patrimonio.

Estos bienes del patrimonio cultural nacional se sujetan al régimen de protección establecido en esta Ley y su Reglamento.

ART. 54.- De los bienes y objetos pertenecientes al patrimonio cultural nacional.

En virtud de la presente Ley se reconocen como patrimonio cultural nacional y por tanto no requieren de otra formalidad, aquellos bienes que cumplan con las siguientes consideraciones:

- a) Los objetos de formas de vida zoológica y botánica fosilizada o mineralizada, sitios o lugares paleontológicos como bosques petrificados, debiendo definirse el entorno natural y cultural necesario para dotarles de unidad paisajística para una adecuada gestión integral, misma que será articulada con el organismo competente;
- b) Los bienes inmuebles o sitios arqueológicos de la época prehispánica y colonial, sea que se encuentren completos o incompletos, a la vista, sepultados o sumergidos, consistentes en yacimientos, monumentos, fortificaciones, edificaciones, cementerios y otros, así como el suelo y subsuelo adyacente. Se deberá delimitar el entorno natural y cultural necesario para dotarlos de unidad paisajística para una adecuada gestión integral;
- c) Los objetos arqueológicos como osamentas y fósiles humanos y utensilios de piedra, cerámica, madera, metal, textil o en cualquier otro material provenientes de la época prehispánica y colonial, a la vista o sepultados o sumergidos, completos o incompletos, descubiertos o por descubrir, sin importar su tenencia pública o privada, incluidos los que se encontrasen en el exterior, pertenecientes o atribuidos a las culturas o nacionalidades de ocupación territorial;
- d) Los sitios, estructuras, edificaciones, objetos y restos humanos, medios de transporte y su cargamento o cualquier contenido y los objetos de carácter histórico que conforman el patrimonio cultural subacuático, junto con el contexto arqueológico y natural, localizado en la zona económica exclusiva y la plataforma continental, independientemente de su procedencia, si tienen por lo menos cien años de estar sumergidos;
- e) Las edificaciones y conjuntos arquitectónicos como templos, conventos, capillas, casas, grupos de construcciones urbanos y rurales como centros históricos, obrajes, fábricas, casas de hacienda, molinos, jardines, caminos, parques, puentes, líneas férreas de la época colonial y republicana construidos hasta 1940, que contengan un valor cultural e histórico que sea menester proteger;
- f) Los bienes muebles de la época colonial y republicana con al menos cien años de antigüedad como dibujos, pinturas, esculturas, monedas, medallas, talla, objetos de orfebrería, cerámica, madera o cualquier otro material que se haya construido en dichas épocas;

- g) Los objetos de uso artesanal, industrial o mecánico que cuenten con al menos cien años de antigüedad como herramientas y maquinaria agrícola e industrial, trapiches, alambiques, relojes, campanarios, telares, mobiliario urbano y público y otros de similar naturaleza;
- h) Los documentos históricos, completos o incompletos, individuales o en colecciones como manuscritos o impresos, libros, mapas, partituras musicales, telegramas, y cualquier otro documento, a excepción de los meramente administrativos, que tengan interés histórico, simbólico, cultural, artístico, numismático, filatélico, científico o para la memoria social, que tenga más de 50 años de haber sido producido, incluido aquellos considerados como reservados, sin restricción o menoscabo de los derechos de autor y propiedad;
- i) Los documentos fílmicos, sonoros, visuales y audiovisuales, las fotografías, negativos, archivos audiovisuales magnéticos, digitales que tengan interés histórico, simbólico, cultural, artístico, científico o para la memoria social, y en general documentos en cualquier tipo de soporte que tengan más de 30 años, sin restricción o menoscabo de los derechos de autor y propiedad;
- j) Las colecciones y objetos etnográficos significativos para la interpretación de las culturas y tradición histórica, tales como vestimenta, útiles domésticos, herramientas, armas, entre otros, que sean reunidos por el Estado a través de sus diferentes funciones, instituciones y niveles de gobierno, así como por la academia pública o privada; y,
- k) Los fondos y repositorios documentales, archivísticos y bibliográficos históricos constituidos desde el Estado a través de sus diferentes funciones, instituciones y niveles de gobierno, así como por la academia pública o privada.

ART. 55.- De la declaratoria de bienes patrimoniales nacionales. En todos los casos no previstos para el reconocimiento de bienes de patrimonio cultural nacional por disposición de la Ley, deberá mediar una declaratoria por parte del ente rector de la Cultura y el Patrimonio.

La declaratoria como bien del patrimonio cultural nacional conlleva la incorporación del mismo a un régimen de protección y salvaguarda especial por parte del Estado, en sus diferentes niveles de gobierno y en función de sus competencias.

ART. 56.- Del proceso de declaratoria de bienes del patrimonio cultural nacional.

El proceso de declaratoria es de carácter reglado, técnico y metodológico, emitido por el ente rector de la Cultura y el Patrimonio; se realizará sobre la base de un informe técnico emitido por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, el que considerará el carácter progresivo y dinámico de los conceptos y bienes emergentes que se califican como patrimonio cultural por cada sociedad y tiempo.

ART. 57.- De la protección inmediata.

Las declaratorias de los bienes del patrimonio cultural nacional permiten la protección inmediata de los mismos, por lo que el organismo competente deberá ocuparse de manera prioritaria de aquellos que se encuentren en riesgo o vulnerabilidad, emitiendo medidas de protección o salvaguarda.

ART. 58.- De la elaboración de planes integrales. Toda declaratoria de conjunto, tramos o itinerarios culturales, ya sea sobre paisajes rurales, urbanos, fluviales o marítimos, rutas, caminos, centros históricos, arquitectónicos o monumentales, incluido geografías sagradas, arquitectura moderna y contemporánea, patrimonio industrial, funerario, entre otros, deberá dotarse de planes integrales de gestión, conservación, protección y salvaguarda.

ART. 59.- De los criterios generales de declaratoria de patrimonio cultural nacional. El ente rector de la Cultura y el Patrimonio definirá los criterios generales para posibilitar la declaratoria de patrimonio cultural nacional, desarrollará metodologías que posibiliten la articulación con los diferentes niveles de gobierno, la sociedad y la academia.

ART. 60.- De las colecciones como bienes del patrimonio cultural nacional.

La declaración puede afectar a un bien o a varios reunidos en una colección, cuando así lo determine la entidad encargada de la investigación del patrimonio cultural nacional. La colección así declarada constituye un solo bien para efectos jurídicos, con carácter indivisible, de manera que los objetos muebles que la integran sólo pueden ser adjudicados a diferentes personas o conservados o exhibidos por separado con la autorización expresa del ente rector de la Cultura y el Patrimonio.

ART. 61.- Del régimen transitorio de protección. Cuando se trate de declaratoria del patrimonio cultural sobre bienes tangibles o materiales, el proceso comenzará de oficio o a petición de parte y necesariamente con la individualización del bien a través de un registro de bienes de interés patrimonial por

parte del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Dicho acto podrá conllevar la aplicación del régimen general de protección de manera transitoria hasta por dos años, tiempo en el cual deberá definirse su incorporación o no al patrimonio cultural nacional.

ART. 62.- De la declaratoria de arte moderno o contemporáneo.

La declaratoria patrimonial que se realice sobre obras de arte moderno o contemporáneo, deberá necesariamente realizarse sobre bienes individuales o series que sean considerados como indivisibles, sobre la base de un expediente técnico debidamente fundamentado con la participación de especialistas en museología, curaduría, historia o crítica del arte.

ART. 63.- De los bienes del patrimonio que se encuentran en riesgo.

Los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, para precautelar los bienes patrimoniales en su jurisdicción territorial que se encuentren en riesgo, podrán declararlos de utilidad pública y expropiarlos, para lo cual de no mediar reconocimiento nacional, podrá realizar declaratoria de patrimonio cultural sobre aquellos inmuebles históricos o culturales. En caso de duda de que un bien pertenezca al patrimonio cultural nacional, se estará a lo resuelto por el Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Capítulo 7.- Del régimen general de protección de los bienes patrimoniales

ART. 64.- De la titularidad y posesión de los bienes del patrimonio cultural nacional.

Los bienes del patrimonio cultural nacional de titularidad y posesión pública son inalienables, inembargables e imprescriptibles. Serán gestionados de acuerdo con la presente Ley y la normativa correspondiente.

ART. 65.- De los bienes del patrimonio cultural nacional objeto de transferencia de dominio.

Los bienes del patrimonio cultural nacional en propiedad o posesión privada, a excepción de los objetos arqueológicos y paleontológicos cuya titularidad la mantiene el Estado, por efecto de esta Ley podrán ser objeto de transferencia de dominio, debiendo registrar este acto bajo la normativa que se dicte para el efecto.

Las áreas arqueológicas o paleontológicas que se encuentren en propiedad pública o privada deberán ser delimitadas y estarán sujetas a la protección de esta Ley, a las disposiciones que se dicten en el Reglamento y a las ordenanzas municipales de protección.

El Estado tendrá derecho de prelación para la adquisición de los bienes del patrimonio cultural nacional.

ART. 66.- De la obligación de protección de los bienes del patrimonio cultural nacional.

Todos los titulares de cualquier derecho real, administradores, tenedores, poseedores y en general cualquier persona natural o jurídica que tenga bajo su cargo o responsabilidad, bienes pertenecientes al patrimonio cultural nacional, tienen la obligación de protegerlos, conservarlos, restaurarlos y ponerlos en valor social. Para este fin, las instancias del Estado pondrán a disposición de las personas naturales opciones de financiamiento.

ART. 67.- De la prohibición de destrucción de los bienes del patrimonio cultural nacional.

Se prohíbe la destrucción total o parcial de bienes del patrimonio cultural nacional. Cuando se trate de edificaciones patrimoniales se promoverá su conservación y rehabilitación. Al tratarse de refuncionalización de edificaciones patrimoniales para usos contemporáneos, ya sean residenciales, culturales, educativos, comerciales o administrativos, deberá mediar un proceso social, evitando menoscabar su integridad física o su significado, y priorizando los usos culturales frente a otros usos. Únicamente si el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural ha desclasificado previamente un bien del inventario de bienes del patrimonio cultural nacional, este podrá ser alterado o destruido total o parcialmente.

Los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial y el Gobierno Nacional impulsarán la participación de los sectores sociales y ciudadanos para definir las intervenciones patrimoniales, así como promover la intervención del sector privado, mediante incentivos, planes, programas y proyectos.

ART. 68.- De la accesibilidad a los bienes del patrimonio cultural nacional.

Todos los titulares de cualquier derecho real, administradores, tenedores, poseedores y en general cualquier persona natural o jurídica, pública o privada que tenga bajo su cargo bienes del patrimonio cultural nacional, deberán facilitar el acceso a los bienes y a la información sobre éstos, a los servidores públicos e investigadores debidamente autorizados por la entidad competente para efectuar el registro, inventario, investigación y control del patrimonio cultural; así como, posibilitar su exhibición pública en condiciones de seguridad y beneficio mutuo acordadas con la administración.

ART. 69.- De la adopción de medidas precautelatorias.

El ente rector de la Cultura y el Patrimonio está facultado para exigir a las instituciones del sector público y a los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, la adopción de medidas precautelatorias, preventivas y correctivas, para la protección y conservación del patrimonio cultural nacional, en arreglo a la presente Ley, su Reglamento y a la política pública nacional. De igual manera, podrá exigir a los propietarios, administradores, tenedores, poseedores y en general a cualquier persona natural o jurídica que tenga bajo su cargo bienes pertenecientes al patrimonio cultural, la adopción de medidas necesarias para su debida protección y conservación, en arreglo a la presente Ley, su Reglamento y a la política pública nacional. El incumplimiento de tales disposiciones será sancionado de acuerdo a las disposiciones establecidas en la Ley.

ART. 70.- De la intervención de los bienes del patrimonio cultural nacional.

Toda intervención de los bienes del patrimonio cultural nacional deberá sujetarse a los principios técnicos nacionales e internacionales de conservación y consolidación y dejar reconocibles las adiciones que se realicen.

ART. 71.- De la conservación y restauración de los bienes muebles del patrimonio cultural nacional.

Para realizar obras de conservación, restauración o reparación de bienes muebles pertenecientes al patrimonio cultural, es necesario obtener la validación técnica del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

ART. 72.- De la solicitud de conservación y restauración de los bienes muebles del patrimonio cultural nacional.

Las personas naturales o jurídicas de derecho público o privado, para obtener la autorización establecida en el artículo anterior, deberán presentar la solicitud correspondiente, que incluirá la propuesta de conservación y restauración del bien mueble del patrimonio cultural, firmada por un restaurador debidamente acreditado ante el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, de acuerdo al proceso reglado en la normativa técnica que se dicte para el efecto.

ART. 73.- De la tramitación de la solicitud de restauración, rehabilitación y refuncionalización de edificaciones del patrimonio cultural nacional.

Las solicitudes de conservación, restauración, rehabilitación y refuncionalización de edificaciones pertenecientes al patrimonio cultural nacional se tramitarán ante el Gobierno Autónomo Descentralizado o de Régimen Especial competente, quienes deberán notificar al ente rector de la Cultura y el Patrimonio de manera periódica las autorizaciones emitidas para intervenciones en bienes del patrimonio cultural.

ART. 74.- De las medidas correctivas solicitadas por parte del ente rector de la Cultura y el Patrimonio. El ente rector de la Cultura y el Patrimonio, de oficio o a petición de parte, podrá recomendar al Gobierno Autónomo Descentralizado o de Régimen Especial, en virtud del artículo anterior, que adopte los correctivos en los anteproyectos o proyectos, cuando puedan vulnerar o deteriorar el patrimonio cultural nacional.

ART. 75.- De la responsabilidad solidaria.

En caso de deterioro por abandono, descuido o destrucción de bienes del patrimonio cultural nacional, serán solidariamente responsables el propietario del bien, los servidores públicos que hayan autorizado y ordenado la ejecución de la obra, y los contratistas y encargados de ejecutarlas; sin perjuicio de que la autoridad competente disponga que se restituya la obra afectada a su estado original.

ART. 76.- De la suspensión de las obras.

Si la ejecución de una obra de cualquier índole puede causar daño o afectar a un bien del patrimonio cultural nacional, a su área de influencia o a los centros históricos de las ciudades que lo posean, el ente rector de la Cultura y el Patrimonio dispondrá a los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial o entidades públicas o privadas, la suspensión de la obra, sin perjuicio de lo cual el ente rector podrá proceder con la suspensión de obra.

ART. 77.- De los trabajos en suelo y subsuelo.

En toda clase de exploraciones mineras, de movimientos de tierra para edificaciones, construcciones viales, soterramientos o de otra naturaleza, quedan a salvo los derechos del Estado para intervenir en estas afectaciones sobre los monumentos históricos, objetos de interés arqueológico y paleontológico que puedan hallarse en la superficie o subsuelo al realizarse los trabajos.

En cualquier obra pública o privada, cuando se hallaren restos arqueológicos o paleontológicos en remoción de tierras, se suspenderá la parte pertinente de la obra y se deberá informar de inmediato del suceso al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, que dispondrá las acciones a tomarse para

precautelar la integridad de los restos encontrados. De no cumplirse esta disposición, el ente rector de la Cultura y el Patrimonio aplicará las sanciones previstas en esta Ley.

ART. 78.- De la desvinculación y pérdida de calidad como bien del patrimonio cultural nacional.

El ente rector de la Cultura y el Patrimonio podrá resolver de manera sumaria la desvinculación y pérdida de calidad de un bien como parte del patrimonio cultural nacional, ya sea porque no mantiene valores culturales, históricos, artísticos o científicos a pesar de cumplir con los requisitos establecidos en la presente Ley, o por haber perdido las características que sustentaron su declaratoria, sin que sea factible su restauración. Para ambos casos se requerirá el informe técnico sustentado del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Capítulo 8.- Del régimen especial del patrimonio cultural nacional inmaterial

ART. 79.- De las manifestaciones pertenecientes al patrimonio cultural nacional inmaterial.

Pertencen al patrimonio cultural nacional intangible o inmaterial, los usos, costumbres, creencias, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes, que la sociedad en general y cada comunidad, pueblo o nacionalidad reconocen como manifestaciones propias de su identidad cultural. Las que se transmiten de generación en generación, dotadas de una representatividad específica, creadas y recreadas colectivamente como un proceso permanente de transmisión de saberes y cuyos significados cambian en función de los contextos sociales, económicos, políticos, culturales y naturales, otorgando a las sociedades un sentido de identidad.

ART. 80.- Del reconocimiento de las manifestaciones culturales.

Se reconocen como pertenecientes al patrimonio cultural nacional intangible o inmaterial, entre otras manifestaciones culturales, y siempre que sean compatibles con los derechos humanos, derechos de la naturaleza, derechos colectivos y las disposiciones constitucionales, las siguientes:

- a) Tradiciones y expresiones orales: La cosmovisión, lenguas, creencias, conocimientos, sabidurías, tradiciones, formas de vida, formas de expresión y tradición oral, usos, costumbres, ritos, fiestas, representaciones y expresiones espirituales;
- b) Usos sociales rituales y actos festivos: formas de celebración y festividades, ceremonias, juegos tradicionales y otras expresiones lúdicas;
- c) Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza: concepciones y manejo cultural de los ecosistemas, técnicas y tecnologías tradicionales para el manejo de recursos, producción artesanal, artística y gastronómica, todo elemento de la cultura que las comunidades, pueblos, nacionalidades y la sociedad en general reconocen como propias;
- d) Manifestaciones creativas que se sustentan en una fuerte interacción social y se transmiten, por igual de generación en generación; y,
- e) Técnicas artesanales tradicionales.

También se reconocerá como parte del patrimonio cultural nacional inmaterial a la diversidad de expresiones del patrimonio alimentario y gastronómico, incluidos los paisajes y los territorios de patrimonio agro biodiverso, en articulación con organismos competentes.

Las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, pueblo afro ecuatoriano, pueblo montubio y otros que sean reconocidos en esa condición deberán ser informados por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, cuando autorice la realización de investigaciones antropológicas sobre sus culturas a personas e instituciones nacionales o extranjeras. Estos estudios o investigaciones no implican la posibilidad de apropiarse de los derechos de conocimientos tradicionales, conocimientos tradicionales asociados a recursos genéticos, o recursos genéticos.

ART. 81.- Del registro permanente de las manifestaciones culturales.

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, adoptarán las medidas necesarias para mantener un registro digital permanentemente actualizado de las manifestaciones culturales que corresponden al patrimonio intangible, según las directrices que dicte el ente rector de la Cultura y el Patrimonio. Toda la información generada formará parte del Sistema Integral de Información Cultural SIIC.

ART. 82.- De la naturaleza y autonomía del patrimonio cultural nacional inmaterial. El Estado asumirá la naturaleza dinámica y evolutiva de las manifestaciones de la cultura intangible o inmaterial, y evitará

toda forma y procedimiento de institucionalización que limite su propio proceso de evolución. Ninguna persona, entidad gubernamental o no gubernamental con o sin fines de lucro, nacional o extranjera, podrá arrogarse la titularidad del patrimonio cultural nacional inmaterial, ni afectar los derechos fundamentales, colectivos y culturales amparados en la Constitución y la Ley.

Cuando las expresiones culturales del patrimonio cultural nacional intangible o inmaterial se encuentren en situación de riesgo o vulnerabilidad, el ente rector de la Cultura y Patrimonio, a través de las correspondientes entidades del Sistema Nacional de Cultura y de los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial competentes en el territorio, adoptará e implementará las medidas de protección y salvaguarda.

ART. 83.- De los criterios generales de las medidas de salvaguarda del patrimonio cultural nacional inmaterial.

El ente rector de la Cultura y el Patrimonio definirá, en el Reglamento correspondiente, los criterios y directrices generales de protección, desarrollo y valoración del patrimonio cultural, intangible o inmaterial, que asegure su viabilidad y continuidad. Desarrollará asimismo las metodologías que posibiliten la articulación con los diferentes niveles de gobierno.

ART. 84.- De la lista representativa del patrimonio cultural nacional inmaterial del Ecuador.

La Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador, se constituye como un mecanismo de salvaguarda de las manifestaciones, usos, tradiciones y costumbres, que mantengan reconocimiento en el ámbito nacional y sean representativas de la diversidad cultural del país. El ente rector de la Cultura y el Patrimonio establecerá los procedimientos y criterios para la incorporación en la lista representativa.

Capítulo 9.- Del régimen especial del patrimonio cultural arqueológico y paleontológico

ART. 85.- Del régimen especial de protección de los objetos y sitios arqueológicos y paleontológicos.

Se establece el régimen especial de protección de los objetos y sitios arqueológicos y paleontológicos que seguirá la siguiente regulación:

- a) Los objetos arqueológicos y paleontológicos son de propiedad exclusiva del Estado, ya sea que se encuentren en posesión pública o en tenencia privada. Son inalienables, inembargables y no se los puede adquirir por prescripción adquisitiva de dominio. El derecho de propiedad lo ejercerá el Estado a través del ente rector de la Cultura y el Patrimonio;
- b) La mera tenencia privada de objetos arqueológicos y paleontológicos se admitirá cuando se acredite el inventario, la conservación apropiada, se facilite la investigación y el acceso público. El ente rector de la Cultura y el Patrimonio podrá reconocer a personas naturales o jurídicas la calidad de depositarios a título de mera tenencia, de acuerdo al Reglamento que se emita al respecto, a la vez que podrá promover alianzas público - privadas con dichos fines;
- c) Le corresponde al Estado a través de la institucionalidad que dirige el Red de Áreas Arqueológicas y Paleontológicas la gestión e investigación de los sitios arqueológicos y paleontológicos. Se podrá delegar la gestión de sitios arqueológicos y paleontológicos a los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, a las Instituciones Públicas o a las comunidades, de acuerdo a los requerimientos técnicos que se dicten para el efecto, a excepción de aquellos calificados como emblemáticos por el ente rector de la Cultura y el Patrimonio;
- d) El Ministerio Sectorial con base en el informe técnico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, aprobará la delimitación los sitios o yacimiento arqueológicos y paleontológicos, y comunicará al Gobierno Autónomo Descentralizado o de Régimen Especial para que se emita la respectiva ordenanza de protección y gestión integral;
- e) Toda prospección y excavación arqueológica, deberá contar con la autorización del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural;
- f) La investigación paleontológica y arqueológica en el Ecuador es de interés nacional, social y científico; le corresponde al Estado su supervisión a través del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Para tales propósitos se promoverán planes, programas y proyectos de investigación a través de las alianzas con instituciones públicas, organismos de investigación científica, personas naturales especializadas en el tema, y las universidades nacionales o extranjeras;
- g) Todos los elementos con valor arqueológico o pertenecientes al patrimonio cultural subacuático yacientes en el territorio nacional son de propiedad exclusiva del Estado. Cuando se trate de

investigaciones o prospecciones del patrimonio cultural subacuático, se realizarán a través del Estado o de entidades académicas nacionales o extranjeras, de conformidad con el Reglamento;

- h) En caso de producirse hallazgos arqueológicos o paleontológicos fortuitos, el descubridor o propietario del lugar pondrá en conocimiento del ente rector de la Cultura y el Patrimonio, a través del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, al que entregará los objetos encontrados para ser puestos a disposición de la dependencia especializada;
- i) En el caso que se hallaren bienes u objetos arqueológicos o paleontológicos durante actividades de remoción de tierras se suspenderá la parte pertinente de la obra y se informará del suceso inmediatamente al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, que evaluará la situación y dispondrá las acciones pertinentes para precautelar los bienes hallados, previo la reactivación de la actividad; y,
- j) En todos los casos se evitará que los objetos arqueológicos o paleontológicos pierdan la información del contexto en que se hallaren y su desvinculación con la comunidad originaria a la que pertenecen.

Capítulo 10.- De la movilización Internacional de los bienes del patrimonio cultural nacional

ART. 86.- De la movilización internacional de los bienes del patrimonio cultural nacional.

Se prohíbe la movilización internacional de bienes del patrimonio cultural nacional, sin autorización del ente rector de la Cultura y el Patrimonio, previo informe favorable del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. El ente rector será el responsable de establecer un procedimiento que garantice la integridad del patrimonio cultural y su retorno o repatriación. Se exceptúan de esta prohibición los soportes digitales que contengan producciones audiovisuales reconocidas como patrimonio cultural nacional.

ART. 87.- De la salida temporal de los bienes del patrimonio cultural nacional.

La salida temporal de los bienes del patrimonio cultural nacional será autorizada únicamente cuando responda a objetivos educativos, de investigación o de difusión cultural, siempre que se cuente con el respaldo técnico, las garantías y requisitos establecidos por la autoridad competente hasta por el plazo determinado en el Reglamento.

Podrá excepcionalmente autorizarse la salida o permanencia de bienes del patrimonio cultural nacional a mayor plazo, con fines exclusivos de difusión e investigación cultural, cuando sea el resultado de acuerdos o convenios de cooperación cultural entre entidades gubernamentales de cooperación o integración, así como museos internacionales, siempre que se cuente con cumplimiento de los requisitos de seguridad y de conservación y se garantice su restitución, de acuerdo al Reglamento correspondiente.

ART. 88.- Del retorno de los bienes del patrimonio cultural nacional.

En caso de producirse cualquier demora en el retorno de los bienes del patrimonio cultural nacional movilizados al exterior, se ejecutarán las respectivas garantías y se adoptarán las medidas administrativas, judiciales, extrajudiciales y del derecho internacional necesarias para el regreso o repatriación inmediata al territorio ecuatoriano. El Reglamento establecerá las garantías que deben ofrecerse en el Ecuador o en el exterior.

ART. 89.- De la reciprocidad en la internación temporal de bienes del patrimonio cultural nacional.

El Estado ecuatoriano procederá bajo el principio de reciprocidad, y aplicará normas y prácticas aduaneras similares a otros países, ofreciendo garantías de igual naturaleza cuando en cumplimiento de finalidades culturales se trate de la internación temporal en el territorio nacional de bienes del patrimonio cultural de otros países.

ART. 90.- Del tráfico ilícito de bienes del patrimonio cultural nacional.

Sin perjuicio de las acciones penales, el ente rector de la Cultura y el Patrimonio, en coordinación con las entidades correspondientes, adoptará las medidas administrativas y legales que sean necesarias para evitar que se movilen ilícitamente fuera del país bienes pertenecientes al patrimonio cultural nacional o que ingresen ilícitamente al territorio nacional bienes del patrimonio cultural de otros países.

ART. 91.- De las prohibiciones sobre los bienes arqueológicos y paleontológicos.

Sin perjuicio de las acciones penales que correspondan, se prohíbe la apropiación, ocultación, adulteración, falsificación y comercialización de bienes arqueológicos y paleontológicos. Toda reproducción de estos bienes deberá llevar una marca indeleble que los identifique.

Se prohíbe también la recepción, internación, canje, compra o cualquier otra forma de intercambio que involucre bienes pertenecientes al patrimonio cultural de otros Estados cuando así lo prohíba la

normativa nacional de origen de dichos bienes. Se procederá a su decomiso, custodia y devolución, sin perjuicio de las acciones penales que corresponda aplicar.

Las personas naturales y jurídicas, fuerza pública y autoridad aduanera tienen la obligación de prestar su colaboración en la defensa y conservación del patrimonio cultural del país.

Capítulo 11.- De las obligaciones y responsabilidades del Estado respecto al patrimonio cultural nacional

ART. 92.- De las obligaciones generales.

Al Estado, a través del ente rector de la Cultura y el Patrimonio, le corresponde la rectoría y el establecimiento de la política pública sobre el patrimonio cultural, así como la supervisión, control y regulación. Los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial tienen la competencia de gestión del patrimonio cultural para su mantenimiento, conservación y difusión. En el marco de dicha competencia tienen atribuciones de regulación y control en su territorio a través de ordenanzas que se emitieran en fundamento a la política pública cultural, la presente Ley y su Reglamento.

ART. 93.- Del financiamiento y los incentivos para la gestión del patrimonio cultural nacional.

El ente rector de la Cultura y el Patrimonio emitirá una política de financiamiento sostenible para la investigación, conservación, salvaguarda, puesta en valor y uso social del patrimonio cultural. Además, se establecerán incentivos y financiamientos preferenciales para la participación del sector privado en investigación, conservación, salvaguarda, puesta en valor y uso social del patrimonio cultural.

ART. 94.- De la obligación de identificación, registro e inventario.

Es responsabilidad de los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, en los ámbitos de su jurisdicción, la identificación, registro e inventario de los bienes reconocidos o declarados como patrimonio cultural nacional por el ente rector de la Cultura y el Patrimonio.

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural tendrá la obligación de acompañar técnicamente y supervisar este proceso, así como establecer procedimientos normados y regulados.

ART. 95.- De la responsabilidad de realizar investigaciones. Será responsabilidad del Gobierno Nacional supervisar a través del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural las investigaciones sobre los sitios arqueológicos, paleontológicos, el patrimonio cultural subacuático, así como la delimitación correspondiente a los polígonos de protección patrimonial para su gestión integral. Podrá coordinar dichas investigaciones con la academia, los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, u otras instituciones de gestión e investigación.

ART. 96.- De la política internacional sobre patrimonio cultural nacional.

La política internacional sobre el patrimonio cultural es responsabilidad del Gobierno Nacional, así como la generación de directrices y políticas de protección y conservación de sitios, lugares y centros históricos declarados como patrimonio mundial, de conformidad con la Constitución, los acuerdos y convenciones internacionales, y esta Ley.

El ente rector de la Cultura y el Patrimonio supervisará la gestión de los sitios, lugares y centros históricos declarados patrimonio mundial.

Los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, serán directamente responsables sobre el cuidado, protección y mantenimiento como gestores de tales sitios, en caso necesario el ente rector de la Cultura y el Patrimonio podrá apoyar estas acciones directamente.

ART. 97.- De las obligaciones de las entidades del sector público.

El Estado, en todos sus niveles de gobierno, tiene la obligación de conservar, preservar, salvaguardar, difundir el patrimonio cultural, para el efecto todas las instituciones públicas tienen la obligación de coordinar con el ente rector de la Cultura y el Patrimonio el cumplimiento de estos fines.

ART. 98.- De las competencias exclusivas de los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial.

Los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial que tienen la competencia exclusiva sobre la gestión de mantenimiento, preservación y difusión del patrimonio cultural, se encargarán de planificar, presupuestar, financiar y otorgar de manera regular los recursos necesarios, así como realizar planes, programas y proyectos locales para el efecto.

ART. 99.- De la corresponsabilidad sobre el patrimonio cultural nacional.

Los ciudadanos, en uso de su derecho de participación y control social, son corresponsables del cuidado y protección del patrimonio cultural. Las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades,

en uso de sus derechos colectivos y de participación, compartirán con el Estado la responsabilidad de la protección, custodia y administración de los bienes del patrimonio cultural que les pertenezcan históricamente y se encuentren en sus territorios.

ART. 100.- Acción Pública.

La persona, colectividad o comunidad que tenga conocimiento de hechos que pongan en peligro la integridad de los bienes del patrimonio cultural, deberá denunciarlo ante cualquier dependencia del ente rector de la Cultura y el Patrimonio o ante cualquier autoridad municipal o judicial de la localidad.

ART. 101.- De la participación del sector privado y de la Economía Popular y Solidaria.

El Estado, en los diferentes niveles de gobierno, propiciará la participación del sector privado y de la economía popular y solidaria para la conservación, restauración y puesta en valor del patrimonio cultural, mediante políticas de fomento e incentivos y la generación de planes, programas y proyectos.

TÍTULO VIII.- DEL SUBSISTEMA DE ARTES E INNOVACIÓN

Capítulo 1.- De la composición, atribuciones y conformación del Subsistema de Artes e Innovación

ART. 102.- De la composición.

Comprende el conjunto coordinado y articulado de instituciones del ámbito cultural que reciben fondos públicos y los colectivos, asociaciones, organizaciones no gubernamentales, entidades, actores y gestores de la cultura que participan en actividades relacionadas a la formación, circulación y fomento de la creación e innovación en las artes y la cultura que se vinculen voluntariamente a este Subsistema.

ART. 103.- De las atribuciones

El Subsistema de Artes e Innovación tiene entre sus atribuciones, las siguientes:

- a) Proteger y promover la libre creación, la diversidad y la innovación en el desarrollo de las prácticas artísticas, culturales y creativas;
- b) Promover el acceso democrático a los bienes y servicios artísticos y culturales;
- c) Dinamizar e incentivar la libre creación artística, producción, distribución y disfrute de bienes y servicios artísticos, culturales y artesanales;
- d) Impulsar y fortalecer los emprendimientos e industrias culturales y creativas;
- e) Fomentar la investigación, reflexión, formación y generación de conocimientos sobre artes e innovación; y,
- f) Promover las relaciones interinstitucionales e intersectoriales en el ámbito de las artes y la innovación en cultura.

ART. 104.- De las obligaciones del Estado. Son obligaciones del Estado con las artes, la creación, las industrias culturales y creativas, y la innovación:

- a) Proteger y promover la diversidad cultural y respetar la autonomía de sus espacios de reproducción e intercambio;
- b) Apoyar el ejercicio de las profesiones, actividades y especializaciones artísticas del ámbito de la cultura;
- c) Garantizar el derecho al trabajo y reconocer todas las modalidades de trabajo en relación de dependencia o autónomas en el ámbito de la creación artística y la producción cultural;
- d) Reconocer como actores sociales productivos a todas las personas que trabajan en la creación artística y la producción cultural;
- e) Asegurar que los circuitos de distribución, exhibición pública y difusión masiva no condicionen ni restrinjan la independencia de los creadores, ni el acceso del público a la creación artística y producción cultural nacional en su diversidad;
- f) Procurar la diversidad en la oferta cultural y promover la producción nacional de bienes y servicios culturales, así como su circulación;
- g) Garantizar el derecho a difundir las expresiones culturales en el espacio público y el entorno digital;
- h) Establecer incentivos y estímulos para que las personas, instituciones, empresas y medios de comunicación inviertan, promuevan, apoyen, desarrollen y financien actividades culturales; y,
- i) Las demás que se establezcan en la presente Ley y el Reglamento correspondiente.

Capítulo 2.- De las definiciones y ámbitos del Fomento de la Cultura, las Artes y la Innovación

ART. 105.- Del Fomento. Comprenderá todas aquellas acciones encaminadas a generar condiciones favorables para el desarrollo de la creación artística, la producción y la circulación de bienes y servicios culturales y creativos. Ningún incentivo, aporte, financiamiento, apoyo, estímulo o patrocinio, reembolsable o no reembolsable, que se genere desde el Estado en el marco de las disposiciones de fomento a las artes y la cultura establecidas en la presente Ley, se asimilará a las modalidades de pago o desembolso dispuestas en los regímenes de compra o de contratación pública. Dichos incentivos deberán otorgarse a los beneficiarios por medio de sistemas normados, con mecanismos de postulación y evaluación técnicos, transparentes, incluyentes y sostenibles, preferentemente concursos públicos de proyectos, y respetando criterios de calidad, eficiencia y democratización.

Para ejecutar proyectos de interés cultural nacional, el ente rector de la cultura podrá suscribir directamente convenios de cooperación con cámaras, asociaciones gremiales, entidades especializadas, instituciones de educación superior, gobiernos autónomos descentralizados y de régimen especial, o colectivos de gestores o de artistas, con el fin de lograr para dichos proyectos una ejecución acorde con las realidades y las necesidades del sector cultural.

ART. 106.- De los ámbitos de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación.

Se considerarán como ámbitos de fomento los siguientes:

- a) Creación y producción en artes vivas y escénicas;
- b) Creación y producción en artes plásticas y visuales;
- c) Creación en artes literarias y narrativas; y producción editorial;
- d) Creación y producción en artes cinematográficas y audiovisuales;
- e) Creación y producción en artes musicales y sonoras;
- f) Formación artística;
- g) Espacios de circulación e interpretación artística y cultural;
- h) Espacio público, artes y comunidades urbanas y hábitat cultural;
- i) Producción y gestión cultural independiente;
- j) Investigación, promoción y difusión de la memoria social y el patrimonio; y,
- k) Otras que defina el ente rector de la Cultura y el Patrimonio.

ART. 107.- De los procesos de creación.

Para los efectos de la presente Ley, se consideran procesos de creación artística y producción cultural y creativa de obras, bienes y servicios artísticos y culturales, los siguientes: investigación, creación, producción, circulación, clasificación, distribución, promoción, acceso, u otros a partir de su generación, o reconocimiento por parte del ente rector de la Cultura y el Patrimonio, sin que exista necesariamente causalidad o interdependencia entre ellos.

ART. 108.- De la Innovación en Cultura.

Se reconoce al proceso de innovación en cultura como un factor generador de valor agregado, de índole simbólico o económico, a partir de la introducción del componente cultural como un elemento diferenciador en los procesos de creación. La innovación en cultura está orientada a generar impactos sociales, económicos, artísticos y culturales que fomenten el Buen Vivir.

ART. 109.- Del emprendimiento e industrias culturales o creativas.

Se entenderá por emprendimiento cultural o creativo toda actividad desarrollada por actores emergentes en un ámbito cultural o creativo hacia la producción de un nuevo o significativamente mejorado bien, servicio o proceso.

Se entenderá por industrias culturales y creativas a los sectores productivos nacionales que tienen como objetivo la producción, distribución, circulación, intercambio, acceso y consumo de bienes y servicios culturales y creativos encaminados a la generación de valor simbólico y económico.

Capítulo 3.- Del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación

ART. 110.- De su naturaleza y líneas de financiamiento.

Créase el Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación, de conformidad con lo previsto en el Código de Planificación y Finanzas Públicas. Este fondo asignará recursos, de carácter no reembolsable,

a los creadores, productores y gestores culturales, de conformidad a la normativa que se emita para el efecto, buscando el fortalecimiento artístico, cultural y creativo de nuestra sociedad, con criterios de calidad, diversidad, equidad territorial e interculturalidad.

El Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación tendrá las siguientes líneas de financiamiento:

- a) La Línea de Financiamiento de las Artes y la Creatividad, administrada por el Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad;
- b) La Línea de Financiamiento de la Creación Cinematográfica y Audiovisual, administrada por el Instituto del Cine y la Creación Audiovisual; y,
- c) Otras líneas de financiamiento que podrán ser establecidas por el ente rector de la cultura, destinadas a los ámbitos de la Memoria Social y el Patrimonio u otros, conforme a sus competencias.

ART. 111.- De sus Recursos.

Constituyen recursos para el Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación los siguientes:

- a) El cinco por ciento (5%) de las utilidades anuales del Banco de Desarrollo del Ecuador BP y los recursos que a la fecha de expedición de la presente Ley se mantengan en dicha institución por concepto del Fondo Nacional de la Cultura FONCULTURA;
- b) Otros recursos asignados desde el Presupuesto General del Estado;
- c) El importe de las multas y sanciones que impongan las instituciones y organismos que conforman el Sistema Nacional de Cultura por las infracciones previstas en esta Ley, su Reglamento y las demás normas que se expidan para el efecto;
- d) El importe de las multas y sanciones a medios de comunicación que se generen por infracciones por el incumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica de Comunicación;
- e) Los aportes provenientes de la cooperación internacional y los recursos provenientes del financiamiento externo;
- f) Los provenientes de los instrumentos relacionados con el fomento de la innovación dispuestos en la Constitución;
- g) Las donaciones y legados; y,
- h) Otros que se asignaren de conformidad con la Ley.

ART. 112.- De su Administración.

El Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad y el Instituto del Cine y la Creación Audiovisual serán las entidades encargadas de la administración del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación en sus dos líneas de financiamiento. En caso de establecerse otras líneas de financiamiento, el ente rector de la Cultura y Patrimonio definirá su administración.

Se administrarán dichos recursos bajo los criterios y parámetros que establezca el ente rector encargado de la Cultura y Patrimonio, en beneficio de las personas naturales o jurídicas de derecho público o privado, bajo el principio de no discriminación en el acceso a subvenciones, asignaciones, apoyos y estímulos económicos.

ART. 113.- De sus Usos.

El Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación tendrá los siguientes usos:

- a) El fomento, la promoción y difusión de las actividades de creación artística y producción cultural; y de la creación y producción cinematográfica y audiovisual nacionales independientes;
- b) El desarrollo, producción y sostenibilidad de emprendimientos e industrias culturales;
- c) El incentivo para el uso de la infraestructura cultural por parte de los creadores y gestores culturales;
- d) La formación de públicos a través del acceso de los ciudadanos a dicha infraestructura y el disfrute de una programación artística y cultural diversa y de calidad;
- e) La investigación en la creación artística y producción cultural;
- f) El fomento para la investigación, promoción y difusión de la memoria social y el patrimonio;
- g) El desarrollo de planes, programas y proyectos que promuevan el acceso a la educación y formación continua en artes, cultura y patrimonio; y,
- h) Las demás que se establezcan en la presente Ley.

Capítulo 4.- De las otras medidas e instrumentos para el Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación

ART. 114.- El Arte y la Cultura como Sector Prioritario de la Economía.

Para efectos de la aplicación de los incentivos tributarios previstos en la legislación nacional, se declara como sector económico prioritario para el Estado a la producción de bienes y servicios artísticos y culturales, de conformidad con la Ley de Régimen Tributario Interno.

ART. 115.- Acceso y uso del Espacio Público y de la Infraestructura Cultural.

El espacio público y la infraestructura cultural de las entidades del Sistema Nacional de Cultura deberán ser usados para el fortalecimiento del tejido cultural y la dinamización de los procesos de investigación, experimentación artística e innovación en cultura; y la creación, producción, circulación y puesta en valor de las obras, bienes y servicios artísticos y culturales.

Se autorizará el uso y aprovechamiento de dicha infraestructura para la realización de actividades culturales tarifadas, en apego a las disposiciones dictadas por el ente rector de la cultura.

Para garantizar el uso efectivo del espacio público y de la infraestructura cultural con estos fines, el ente rector de la cultura implementará dos redes, incorporando a lo público, lo privado y lo asociativo:

- a) Red de Espacios Escénicos. Estará integrada por teatros, auditorios, conchas acústicas al aire libre, palcos escénicos, coliseos, salas de uso múltiple, entre otros espacios convencionales y no convencionales, ya sea que se encuentren administrados por el Gobierno Nacional, Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, universidades, y comunidades y personas naturales o jurídicas que voluntariamente quieran ser parte de la Red.

Para los espacios escénicos de administración privada que sean parte de la Red de Espacios Escénicos, el ente rector de la cultura deberá establecer mediante Reglamento medidas y disposiciones necesarias para el incentivo de su apertura y sostenimiento, y para el apoyo a su gestión. Estas medidas podrán incluir formas de subvención o tratamientos preferenciales que fortalezcan este tipo de gestión para democratizar el acceso de la ciudadanía a estos espacios; la inserción de los mismos en la economía y su sostenibilidad.

Asimismo, aquellas instalaciones que sean aptas y funcionales para ser ocupadas por procesos de creación y presentación de agrupaciones de artes musicales, vivas y escénicas, y que estén administradas por entidades públicas que tengan competencias en el ámbito cultural, deberán ser destinadas a recibir, en residencia u otro tipo de convenio de uso, a agrupaciones de artes vivas, escénicas y musicales, que le den uso permanente al espacio en acuerdo con la entidad administradora del mismo.

- b) Red de Espacios Audiovisuales. El Instituto de Cine y Creación Audiovisual de la cultura implementará la Red de Espacios Audiovisuales, integrada por cines, auditorios, salas de proyección, salas de uso múltiple, entre otros espacios convencionales y no convencionales, ya sea que se encuentren administrados por el Gobierno Nacional, los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, las universidades, y las comunidades y personas naturales o jurídicas que voluntariamente quieran ser parte de la Red.

Para los espacios audiovisuales de administración privada que sean parte de la Red de Espacios Audiovisuales, el ente rector de la cultura deberá establecer mediante Reglamento medidas y disposiciones para el incentivo de su apertura y sostenimiento, y para el apoyo a su gestión. Estas medidas podrán incluir formas de subvención o tratamientos preferenciales que fortalezcan este tipo de gestión para democratizar el acceso de la ciudadanía a estos espacios; la inserción de los mismos en la economía y su sostenibilidad.

Aquellas instalaciones que sean aptas y funcionales para ser ocupadas por proyectos de diversificación de la programación cinematográfica, y que estén administradas por entidades públicas que tengan competencias en el ámbito cultural, deberán ser destinadas a recibir a emprendimientos de difusión y exhibición cinematográfica cultural, que le den uso permanente al espacio en acuerdo con la entidad administradora del mismo.

ART. 116.- Programa Nacional de Formación de Públicos.

El Instituto de Fomento a las Artes, Innovación y Creatividad coordinará con las diferentes instancias públicas competentes, la creación de un Programa Nacional de Formación de Públicos, que incluye la creación de instrumentos de financiamiento de la creación y sostenimiento de festivales, muestras,

ciclos y otras actividades permanentes o eventuales y eventos de programación, acercamiento de la ciudadanía a la diversidad de expresiones culturales, formación de públicos críticos.

ART. 117.- Licenciamiento de Obras Artísticas financiadas con fondos públicos.

Para las obras artísticas que hayan contado en su totalidad con financiamiento público, se incentivará, por parte de las instituciones del Estado, el uso de licencias que permitan la reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición y, en general, todas aquellas actividades que favorezcan su uso, respetando los derechos morales de autor, por cualquier persona en la forma que reglamentariamente se determine.

ART. 118.- Incentivos Tributarios.

Los incentivos tributarios que reconoce esta normativa se incorporan como reformas a las normas tributarias pertinentes, como consta en las disposiciones reformativas al final de esta Ley. Los incentivos tributarios que reconoce esta norma no se refieren a ningún tipo de remuneración o pago por derechos de autor o propiedad intelectual.

Los incentivos fiscales que se establecen en esta Ley son los siguientes:

- a) Deducibilidad del impuesto a la renta por gastos personales en arte y cultura;
- b) Incentivos para la organización de servicios, actividades y eventos artísticos y culturales;
- c) Incentivos para el patrocinio, promoción y publicidad de bienes, servicios, actividades y eventos artísticos y culturales;
- d) Incentivos a la promoción internacional de bienes y servicios artísticos y culturales: tal como lo establece el Art. 10, numeral 17, de la Ley de Régimen Tributario Interno, serán deducibles de la base imponible del impuesto a la renta de las micro, pequeñas y medianas empresas que produzcan bienes y servicios artísticos y culturales, durante cinco años, los gastos de viaje, estadía y promoción comercial para el acceso a mercados internacionales, ruedas de negocios o participación en ferias internacionales, y otros costos y gastos de similar naturaleza; y,
- e) Exención de tributos al comercio exterior de bienes para uso artístico y cultural importados por personas naturales o jurídicas que consten en el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales o sean parte del Sistema Nacional de Cultura, previa solicitud del Ministerio de Cultura y Patrimonio a la Autoridad Aduanera indicando el tipo y cantidad de mercancía que goce de este beneficio, para la posterior emisión de la exención por parte de la Autoridad Aduanera.
- f) Podrán ingresar, bajo el régimen de admisión temporal para reexportación, bienes para uso artístico y cultural, cumpliendo lo establecido en el Reglamento al Título de la Facilitación Aduanera para el Comercio, del Libro V del Código Orgánico de la Producción, Comercio e Inversiones; letra a) del artículo 124 sobre los fines admisibles.

ART. 119.- De los espectáculos artísticos y culturales.

Las instituciones públicas del Sistema Nacional de Cultura que inviertan recursos para la contratación de artistas, espectáculos o agrupaciones extranjeras, deberán invertir anualmente al menos el cincuenta por ciento (50%) del monto destinado a dichas contrataciones para la contratación de artistas, agrupaciones y espectáculos nacionales.

ART. 120.- Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura.

El Instituto de Fomento a las Artes, Innovación y Creatividad y las instituciones correspondientes implementarán el Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura, para lo cual podrá fomentar y promover fondos editoriales privados.

ART. 121.- Programa Nacional de Innovación en Cultura.

El Instituto de Fomento a las Artes, Innovación y Creatividad coordinará con las diferentes instancias públicas competentes, la creación de un Programa Nacional de Innovación en Cultura, que incluirá la creación de instrumentos de financiamiento de la innovación, y la aplicación de incentivos fiscales, a través de la creación de Reglamentos o procesos de certificación de actores, organizaciones y proyectos innovadores de la producción cultural y creativa.

ART. 122.- Red de Gestión Cultural Comunitaria.

El Instituto de Fomento a las Artes, Innovación y Creatividad implementará la Red de Gestión Cultural Comunitaria que articule a gestores culturales comunitarios, a los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial y a los actores y gestores culturales independientes que se considere necesario, para la democratización de la cultura y el ejercicio de los derechos culturales.

Se establecerán mecanismos de vinculación con esta Red y de fomento a las formas de organización cultural que respondan a los principios de la economía popular y solidaria.

Capítulo 5.- Del Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad

ART. 123.- De su Naturaleza

Créase el Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, entidad pública encargada del fomento de las artes, la innovación y la creatividad, con personería jurídica propia y competencia nacional, adscrita al ente rector de la Cultura y el Patrimonio, con capacidad de gestión financiera y administrativa.

ART. 124.- De sus Finalidades.

El Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad implementará políticas de fomento que persiguen las siguientes finalidades:

- a) Incentivar, estimular y fortalecer la creación, circulación, investigación y comercialización de obras, bienes y servicios artísticos y culturales; y,
- b) Promover, estimular, fortalecer y dar sostenibilidad a la producción y comercialización de los emprendimientos e industrias culturales y creativas.

ART. 125.- De sus atribuciones y deberes.

El Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad tendrá las siguientes atribuciones y deberes:

- a) Coordinar e implementar programas y proyectos de fomento y fortalecimiento artístico, cultural y creativo de acuerdo a criterios de equidad territorial y a los lineamientos establecidos por el ente rector de la cultura;
- b) Coordinar y solicitar a las entidades del Sistema Nacional de Cultura la asistencia y apoyo técnico en actividades orientadas al fomento en el área de sus competencias;
- c) Administrar los recursos de la Línea de Financiamiento del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación. Estos recursos estarán destinados a los creadores artísticos, productores y gestores culturales, de conformidad a la normativa que se emita para el efecto, en concordancia con las políticas dictadas por el ente rector de la cultura;
- d) Realizar el seguimiento y evaluación de las actividades y proyectos que reciban apoyo por medio del Instituto;
- e) Implementar estrategias y herramientas de promoción y difusión de las prácticas artísticas, culturales y creativas;
- f) Impulsar la Red de Espacios Escénicos como un instrumento de fomento al uso de la infraestructura cultural por parte de los actores y gestores culturales y al acceso de los ciudadanos a una programación de artes vivas y escénicas diversa y de calidad;
- g) Promover la creación literaria y la edición, distribución y circulación de obras literarias, en particular a través de alianzas con editoriales independientes;
- h) Fomentar y fortalecer la generación y articulación de redes culturales comunitarias y las que impulsen las diversas prácticas artísticas, culturales y creativas;
- i) Impulsar la investigación en las artes, la creación y la cultura;
- j) Incentivar el desarrollo, la producción y la sostenibilidad de los emprendimientos culturales y artísticos;
- k) Coordinar con el Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio la implementación de los programas de capacitación continua en artes y cultura;
- l) Suscribir convenios, acuerdos e instrumentos similares que contemplen la transferencia de recursos en el ámbito y área de su competencia;
- m) Fomentar la producción de contenidos artísticos y culturales de libre circulación que alimenten en el Sistema Integral de Información Cultural y el dominio público; y,
- n) Las demás que se establezcan en la presente Ley.

ART. 126.- Fomento de la lectura.

El ente rector del Sistema Nacional de Educación tendrá a su cargo el fomento de la lectura a través

de concursos de libro leído, entre otros mecanismos efectivos de fomento, dentro del ámbito de su competencia.

ART. 127.- De su Directorio.

El Directorio del Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad se conformará según las disposiciones que se establezcan en la normativa que se emita para el efecto, en función de su naturaleza y fines.

ART. 128.- De las atribuciones del Directorio.

El Directorio del Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad tendrá las siguientes atribuciones y deberes:

- a) Aprobar los planes operativos, el presupuesto anual y las metas e indicadores de gestión;
- b) Definir criterios para la distribución de los recursos asignados para el fomento y la promoción de las artes, promoción y creatividad; y,
- c) Las demás que la Ley y los Reglamentos le otorguen.

ART. 129.- Del Director Ejecutivo.

El Instituto de Fomento para las Artes, Innovación y Creatividad estará representado legal, judicial y extrajudicialmente por el Director Ejecutivo, quien será designado por el Ministro de Cultura y Patrimonio para un periodo de 4 años de entre los tres aspirantes mejor puntuados de la convocatoria pública, de conformidad con el Reglamento respectivo.

Ostentará la calidad de funcionario de nombramiento por concurso y libre remoción. Podrá ser removido por mayoría simple por el Directorio del Instituto, en cualquier momento del período para el que fue nombrado. En caso de remoción del Director, la máxima autoridad del ente rector del sistema, deberá convocar, en el plazo de quince días, al concurso respectivo para la elección del nuevo Director.

ART. 130.- De las atribuciones del Director Ejecutivo.

El Director Ejecutivo del Fomento para las Artes, Innovación y Creatividad tiene entre sus atribuciones y deberes las siguientes:

- a) Cumplir y dar seguimiento a las resoluciones expedidas por el Directorio del Instituto de Fomento para las Artes, Innovación y Creatividad;
- b) Someter a conocimiento y aprobación del Directorio del Fomento para las Artes, Innovación y Creatividad los planes operativos, el presupuesto anual y los indicadores de gestión; y ejecutar los planes operativos y el presupuesto anual;
- c) Suscribir convenios nacionales e internacionales en el ámbito de las artes, innovación y creatividad;
- d) Nombrar al personal administrativo y técnico del Instituto de Fomento para las Artes, Innovación y Creatividad;
- e) Promover la cooperación con las entidades internacionales dentro del ámbito de su competencia;
- f) Presentar informes de gestión anuales al ente rector de la cultura; y,
- g) Las demás que la Ley y los Reglamentos le otorguen.

ART. 131.- De la distribución de los recursos.

Los fondos reembolsables y no reembolsables, así como toda ayuda o financiamiento en el sector artístico, creativo y de innovación, deberán otorgarse a los beneficiarios por medio de sistemas de concurso público de proyectos y respetando criterios de calidad, eficiencia y democratización.

El Instituto de Fomento para las Artes, Innovación y Creatividad deberá realizar el seguimiento y control correspondiente del uso de los recursos por parte de los beneficiarios.

Capítulo 6.- Del Instituto de Cine y Creación Audiovisual

ART. 132.- De su naturaleza jurídica.

El Instituto de Cine y Creación Audiovisual es una entidad pública encargada del desarrollo del cine y la creación audiovisual, con personería jurídica propia y competencia nacional, adscrita al ente rector de la Cultura y el Patrimonio, con capacidad de gestión financiera y administrativa.

ART. 133.- De sus finalidades.

El Instituto de Cine y Creación Audiovisual tiene entre sus finalidades las siguientes:

- a) Fomentar la creación y la producción cinematográfica y audiovisual nacional independiente, diversa y de calidad, así como la promoción y difusión nacional e internacional del cine y audiovisual ecuatoriano;
- b) Promover la expresión de la diversidad cultural del Ecuador y el ejercicio de la interculturalidad en el ámbito de la creación cinematográfica y producción audiovisual;
- c) Estimular la coproducción con otros países, promover la vinculación del sector cinematográfico y audiovisual nacional con la producción internacional, y desarrollar las capacidades del sector audiovisual ecuatoriano independiente como proveedor de servicios;
- d) Regular y controlar la circulación de los contenidos audiovisuales para promover el acceso de las expresiones de la diversidad cultural en todos los soportes y plataformas;
- e) Promover la diversificación del consumo de contenidos cinematográficos y audiovisuales y su acceso para la formación de públicos críticos;
- f) Promover la circulación equilibrada de obras cinematográficas y audiovisuales nacionales y coproducciones en todos los segmentos del mercado y prevenir las prácticas de abuso de poder de mercado mediante la regulación de la comercialización en el sector cinematográfico y audiovisual; y,
- g) Promover la investigación, salvaguarda y preservación del patrimonio cinematográfico y audiovisual ecuatoriano.

ART. 134.- De sus atribuciones y deberes.

El Instituto de Cine y Creación Audiovisual tiene entre sus atribuciones:

- a) Implementar la política pública de fomento y promoción de la producción y la creación cinematográfica y audiovisual nacional independiente;
- b) Coordinar la política nacional de cine y audiovisual con las demás entidades del Estado en todos sus niveles de gobierno;
- c) Administrar los recursos de la Línea de financiamiento para la creación cinematográfica y audiovisual del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación, que se destinen a los creadores, productores y emprendedores del sector cinematográfico y audiovisual independiente, de conformidad a la normativa que se emita para el efecto, en concordancia con las políticas dictadas por el ente rector de la cultura;
- d) Impulsar la Red de Espacios Audiovisuales como un instrumento de fomento al uso de la infraestructura cultural por parte de los gestores cinematográficos y audiovisuales, y al acceso de los ciudadanos a una programación cinematográfica diversa y de calidad;
- e) Participar en la Comisión Fílmica Ecuatoriana, junto con entidades públicas y privadas relacionadas con los ámbitos productivo, turístico y de comercio exterior, así como con los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, y toda otra instancia relacionada con el desarrollo del audiovisual, para desarrollar las capacidades del sector audiovisual ecuatoriano como proveedor y exportador de servicios, promover el territorio del Ecuador como destino para la producción cinematográfica y audiovisual internacional y promover la vinculación del sector cinematográfico y audiovisual nacional con la producción internacional;
- f) Emitir la certificación de origen nacional y nacional independiente a las obras cinematográficas y audiovisuales; así como la certificación para la exhibición de obras cinematográficas y audiovisuales en los diferentes circuitos, calificándolas por grupos de edad, en atención a la protección de la niñez y la adolescencia;
- g) Promover la presencia y difusión de obras ecuatorianas en los diversos segmentos del mercado cinematográfico y audiovisual mediante mecanismos de fomento tales como tratamiento especial y prevención de las prácticas abusivas del poder de mercado, previstos en la presente Ley y su Reglamento;
- h) Incentivar el acceso de la ciudadanía a la diversidad de la producción cinematográfica y audiovisual y estimular la generación de públicos críticos;
- i) Coordinar con el Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio la implementación de los programas de capacitación continua en cinematografía y creación audiovisual;
- j) Gestionar el sistema de información para el monitoreo de la actividad cinematográfica y audiovisual y atender la obligación de registro prevista en la Ley Orgánica de Comunicación;

- k) Desarrollar y alimentar los catálogos de servicios de su competencia en el Sistema Integral de Información Cultural;
- l) Emitir el criterio técnico para que el ente rector de la cultura dicte la normativa de regulación y control de las actividades de exhibición cinematográfica y audiovisual, así como definir mecanismos de tratamiento preferencial para las obras de producción nacional;
- m) Crear el Registro Ecuatoriano de Cine y Audiovisual, el que estará vinculado al Sistema Integral de Información Cultural y cumplirá con lo establecido en el Reglamento correspondiente;
- n) Emitir la Declaración de Interés para la Diversidad y Calidad de la Programación Cinematográfica, de las películas que cumplen con los requisitos establecidos en la normativa que se emita para el efecto, previamente a su exhibición comercial; y,
- o) Las demás que establezca la Ley.

ART. 135.- De su Directorio.

El Directorio del Instituto de Cine y Creación Audiovisual se conformará según las disposiciones que se establezcan en la normativa que se emita para el efecto, en función de su naturaleza y fines.

ART. 136.- De las atribuciones del Directorio.

El Directorio del Instituto de Cine y Creación Audiovisual tendrá las siguientes atribuciones y deberes:

- a) Aprobar los planes operativos, el presupuesto anual y las metas e indicadores de gestión;
- b) Definir criterios para la distribución de los recursos asignados para el fomento y la promoción del cine y audiovisual ecuatoriano; y,
- c) Las demás que la Ley y los Reglamentos le otorguen.

ART. 137.- Del Director Ejecutivo.

El Instituto de Cine y Creación Audiovisual estará representado legal, judicial y extrajudicialmente por su Director Ejecutivo, quien será designado para un período de cuatro años por el Directorio, de entre los aspirantes mejor puntuados de la convocatoria pública, de conformidad con el Reglamento respectivo. Ostentará la calidad de funcionario de nombramiento por concurso y de libre remoción. Podrá ser removido por mayoría simple del Directorio, en cualquier momento del período para el que fue nombrado. En caso de remoción del Director Ejecutivo, el Directorio deberá convocar, en el plazo de quince días, al concurso respectivo para la elección del nuevo director.

ART. 138.- De las atribuciones del Director Ejecutivo.

El Director Ejecutivo del Instituto de Cine y Creación Audiovisual tiene entre sus atribuciones y deberes las siguientes:

- a) Cumplir y dar seguimiento a las resoluciones expedidas por el Directorio del Instituto de Cine y Creación Audiovisual;
- b) Someter a conocimiento y aprobación del Directorio del Instituto de Cine y Creación Audiovisual los planes operativos, el presupuesto anual y los indicadores de gestión; y ejecutar los planes operativos y el presupuesto anual;
- c) Suscribir convenios nacionales e internacionales en el ámbito del cine y el audiovisual;
- d) Nombrar al personal administrativo y técnico del Instituto de Cine y Audiovisual;
- e) Promover la cooperación con las entidades internacionales dedicadas a la promoción, producción, programación y distribución de obras cinematográficas y audiovisuales;
- f) Presentar informes de gestión anuales al ente rector de la cultura; y,
- g) Las demás que la Ley y los Reglamentos le otorguen.

ART. 139.- De la distribución de los Recursos.

Los fondos reembolsables y no reembolsables, así como toda ayuda o financiamiento en el sector cinematográfico y audiovisual deberán otorgarse a los beneficiarios por medio de sistemas de concurso público de proyectos y respetando criterios de calidad, eficiencia y democratización. El Instituto de Cine y Creación Audiovisual deberá realizar el seguimiento y control correspondiente del uso de los recursos por parte de los beneficiarios.

Capítulo 7.- De las Entidades Nacionales de Artes Vivas, Musicales y Sonoras

ART. 140.- De las Artes Vivas.

Se consideran artes vivas a las artes escénicas, la danza, el teatro, el performance, las artes circenses y todas las manifestaciones que tengan el cuerpo como medio.

ART. 141.- De los Entidades Nacionales de Artes Vivas, Musicales y Sonoras.

Las Entidades Nacionales de Artes Vivas, Musicales y Sonoras serán:

- a) Compañía Nacional de Danza;
- b) Orquesta Sinfónica Nacional;
- c) Orquesta Sinfónica de Guayaquil;
- d) Orquesta Sinfónica de Cuenca;
- e) Orquesta Sinfónica de Loja; y,
- f) Las demás que se creen de conformidad con la Ley.

Las Entidades Nacionales de Artes Vivas, Musicales y Sonoras tendrán la estructura organizacional acorde con su naturaleza y sus fines. Dicha estructura y funcionamiento serán determinados por una normativa que emita para el efecto el ente rector de la Cultura.

ART. 142.- De la naturaleza jurídica de la Compañía Nacional de Danza.

La Compañía Nacional de Danza es una entidad operativa desconcentrada, con autonomía administrativa y financiera, adscrita al Instituto de Fomento para las Artes, Innovación y Creatividad.

La Compañía Nacional de Danza estará compuesta por los actuales integrantes del Conjunto Nacional de Danza, y otros elencos que se vinculen para cumplir con sus finalidades, de conformidad con el Reglamento que se emita para el efecto.

ART. 143.- De las atribuciones de la Compañía Nacional de Danza.

La Compañía Nacional de Danza tiene entre sus atribuciones y deberes:

- a) Fortalecer los procesos de desarrollo de la práctica de la danza, respetando la diversidad de estilos y tendencias creativas;
- b) Difundir la práctica de la danza, sus eventos y producciones institucionales, y generar mecanismos de financiamiento propio;
- c) Propiciar la creación de obras de creadores ecuatorianos y su difusión, articulando la colaboración artística entre disciplinas;
- d) Fortalecer los procesos de desarrollo de agrupaciones y artistas independientes a través de convocatorias públicas y asesorías artísticas y técnicas;
- e) Velar por la formación integral de sus miembros fomentando la capacitación, el intercambio y desarrollo profesional;
- f) Fomentar la generación de nuevos y diversos públicos enfocados en la niñez y juventud a través de la realización de eventos de tipo didáctico; y,
- g) Las demás que establezca la Ley y los Reglamentos.

ART. 144.- La Red de Orquestas.

La Red de Orquestas está conformada por:

1. Las Orquestas Sinfónicas;
2. Las Orquestas y bandas Infanto-Juveniles;
3. Las Bandas académicas y populares;
4. Las formaciones corales profesionales; y,
5. Los demás ensambles que se establezcan.

ART. 145.- De la naturaleza jurídica de las Orquestas Sinfónicas.

Las orquestas sinfónicas son entidades operativas desconcentradas con autonomía administrativa y financiera, adscritas al Instituto para el Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad, que funcionan bajo un mismo modelo de gestión, con iguales obligaciones y derechos.

ART. 146.- De las facultades y obligaciones de las Orquestas Sinfónicas.

Las orquestas sinfónicas tienen entre sus funciones, las siguientes:

- a) Ejecutar en forma pública y periódica el repertorio sinfónico ecuatoriano, latinoamericano y universal, tanto por la orquesta en pleno, como por los grupos de cámara, con el objetivo de alcanzar la excelencia en su ejecución y generar mecanismos de financiamiento propio;
- b) Propiciar la producción y ejecución de obras sinfónicas de compositores ecuatorianos, y articular colaboraciones artísticas mediante convocatorias públicas y residencias a directores, compositores y arreglistas;
- c) En coordinación con otras orquestas o instituciones musicales del país, como orquestas sinfónicas locales, infanto-juveniles, instituciones educativas especializadas en artes, orquestas de cámara, entre otros; las orquestas sinfónicas prestarán asistencia técnica, capacitación y asesoría profesional;
- d) Recopilar, mantener y difundir el patrimonio musical ecuatoriano, así como coordinar con el ente rector de cultura y patrimonio la alimentación de partituras, grabaciones y otros documentos en la Red Ecuatoriana de Archivos, de acuerdo al Reglamento correspondiente;
- e) Fomentar la generación de nuevos públicos enfocados a la niñez y juventud a través de la realización de eventos o conciertos de tipo didáctico;
- f) Velar por la formación integral de sus miembros fomentando la capacitación, el intercambio y el desarrollo profesional; y,
- g) Las demás que establezca la Ley y los Reglamentos.

ART. 147.- De la Red de Orquestas y Bandas Infanto-Juveniles.

La Red de Orquestas y Bandas Infanto-Juveniles tiene por objeto desarrollar capacidades, habilidades y destrezas musicales individuales y colectivas de niños, niñas y jóvenes a través de la formación musical, ejecución orquestal y práctica coral. Sus facultades y obligaciones serán establecidas en el Reglamento.

ART. 148.- De las Bandas Académicas y Populares.

Son agrupaciones musicales en las que predominan los instrumentos de percusión o viento, tienen por objeto la preservación y ejecución de repertorios dancísticos nacionales y universales así como de repertorios y festividades propias de cada región, promueven la música y su ejecución y proporcionan la formación no profesional en la ciudadanía.

ART. 149.- De las Formaciones Corales Profesionales.

Las formaciones corales profesionales son conjuntos compuestos por profesionales del canto.

ART. 150.- De la conformación de Entidades Nacionales de las Artes Vivas, Musicales y Sonoras.

Cada entidad nacional de las artes vivas, musicales y sonoras, estará conformada, en el ámbito de su competencia, de la siguiente manera:

- a) Un Director Ejecutivo;
- b) Un Director Titular; y,
- c) Los artistas de artes vivas y musicales de la entidad correspondiente.

El Director titular y el Director Ejecutivo serán nombrados por el directorio del Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad, por un período de cuatro años, y podrán ser designados, nuevamente, hasta por un período adicional.

Capítulo 8.- De la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión

ART. 151.- De su Naturaleza Jurídica.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión es una entidad con personería jurídica de derecho público, autonomía responsable y gestión desconcentrada, administrativa y financiera.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión tendrá su Sede Nacional en la ciudad de Quito y contará con un núcleo en cada provincia. Asimismo, podrá tener sedes cantonales y núcleos en el exterior, de acuerdo a su estatuto.

ART. 152.- De su finalidad.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión es el espacio de encuentro común, de convivencia y de ejercicio de los derechos culturales, en el que se expresa la diversidad cultural y artística, la memoria social y la interculturalidad.

La Sede Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión tendrá como finalidad planificar y articular la circulación de obras, bienes y servicios culturales y patrimoniales, así como procesos de activación de la memoria social en el territorio nacional e internacional. Tendrá a su cargo la coordina-

ción, supervisión de la planificación, seguimiento, monitoreo y evaluación del trabajo de los núcleos provinciales.

Los núcleos provinciales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión tendrán como finalidad la producción, circulación y acceso a las obras, bienes y servicios artísticos, culturales y patrimoniales, así como procesos de activación de la memoria social.

ART. 153.- De sus competencias.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión tiene entre sus competencias:

- a) Promover las artes, las letras y otras expresiones de la cultura dando impulso a creadores, actores, gestores y colectivos culturales para la circulación, promoción y difusión de sus obras, con especial atención a los talentos emergentes y los jóvenes artistas; así como de las que resulten de la gestión interinstitucional entre los entes que conforman el Sistema Nacional de Cultura;
- b) Incentivar el diálogo intercultural a través de la difusión de la diversidad cultural y las expresiones de creadores, artistas y colectivos de las nacionalidades y pueblos;
- c) Impulsar la participación de la ciudadanía en la vida cultural mediante acciones de educación no formal y de creación de públicos críticos que accedan a la exhibición y programaciones de expresiones culturales diversas y permitan el disfrute de las artes;
- d) Articular redes de servicios culturales para la difusión de la cultura universal y de las culturas nacionales mediante mecanismos eficaces y modernos de circulación de contenidos a través de la gestión de espacios públicos; y,
- e) Gestionar bienes y servicios culturales y patrimoniales en museos, bibliotecas, cinematecas, salas de exposición, de proyección, de exhibición de artes plásticas y visuales y de presentación de artes vivas para democratizar el acceso de la ciudadanía a las expresiones artísticas y culturales y al patrimonio y la memoria social.

ART. 154.- Del Cuerpo Directivo.

El cuerpo directivo está conformado por:

- a) La Junta Plenaria; y,
- b) El Presidente de la Sede Nacional.

ART. 155.- De la Junta Plenaria, sus funciones y atribuciones.

La Junta Plenaria estará conformada por los Directores Provinciales de los núcleos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, el Ministro de Cultura y Patrimonio o su delegado y el Presidente de la Sede Nacional, quien dirigirá sus sesiones.

La Junta Plenaria sesionará de manera ordinaria al menos dos veces al año y de manera extraordinaria las veces que sean necesarias, cuando las convoque el Presidente de la Sede Nacional, el Ministro de Cultura y Patrimonio o al menos ocho directores de los núcleos provinciales.

Son funciones y atribuciones de la Junta Plenaria de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión las siguientes:

- a) Aprobar la planificación de circulación de contenidos culturales de los núcleos;
- b) Nombrar al Presidente de la Sede Nacional, de acuerdo con la presente Ley;
- c) Expedir la normativa interna de funcionamiento y organización de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, en todos sus niveles; y,
- d) Aprobar los proyectos de articulación a nivel nacional de planes, programas y proyectos de circulación de bienes y servicios artísticos, culturales, patrimoniales y de memoria social con criterio territorial.

ART. 156.- Del Presidente de la Sede Nacional y sus atribuciones.

El Presidente de la Sede Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión será elegido para un período de cuatro años, pudiendo ser reelecto por un período adicional y, tendrá las siguientes atribuciones:

- a) Ejercer la representación legal, judicial y extrajudicial de la institución;
- b) Presidir la Junta Plenaria, con voto dirimente;
- c) Promover las relaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión con las demás instituciones del Sistema Nacional de Cultura;

- d) Promover vínculos regionales e internacionales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y representarla a nivel internacional;
- e) Realizar el seguimiento y evaluación a la ejecución de la planificación de circulación de contenidos culturales de los núcleos;
- f) Articular planes, programas y proyectos con el ente rector de la cultura y patrimonio;
- g) Coordinar a nivel nacional la ejecución de planes, programas y proyectos de circulación de bienes y servicios artísticos, culturales, patrimoniales y de memoria social con criterio territorial;
- h) Coordinar, dar seguimiento y evaluar la gestión de los núcleos provinciales;
- i) Coordinar acciones conjuntas de fortalecimiento de la gestión cultural de los núcleos provinciales;
- j) Diseñar y ejecutar la programación nacional de los elencos de la Casa de la Cultura Benjamín Carrión;
- k) Identificar y proponer a la Junta Plenaria lineamientos de gestión cultural para los núcleos provinciales;
- l) Emitir los actos administrativos que requiera la institución para su funcionamiento; y,
- m) Elaborar y presentar los informes requeridos por la Junta Plenaria.

ART. 157.- De la elección del Presidente de la Sede Nacional.

El Presidente de la Sede Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión será electo por la Junta Plenaria. Para la sesión de elección, la Junta Plenaria nombrará a un Director Ad-hoc, de fuera de su seno, que dirigirá el proceso. La elección requerirá de mayoría simple.

Para ser Presidente de la Sede Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, sin perjuicio de los requisitos que fueren determinados en el respectivo Reglamento, se debe ser miembro de una de las Asambleas Provinciales, acreditar formación o experiencia en el ámbito cultural o en gestión pública. Si el Presidente de la Sede Nacional electo es Director de uno de los núcleos provinciales, deberá renunciar a dicho cargo para asumir la Presidencia.

ART. 158.- De la conformación de los Núcleos Provinciales.

Los núcleos provinciales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión estarán conformados por:

- a) Asamblea Provincial;
- b) Directorio Provincial; y,
- c) Director Provincial.

ART. 159.- De la Asamblea Provincial.

Habrà una Asamblea Provincial de cada núcleo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, conformada por los miembros de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y por los artistas y gestores culturales de las circunscripciones territoriales inscritas en el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales que quieran participar en la Asamblea Provincial.

ART. 160.- De las atribuciones y deberes de la Asamblea Provincial.

Son atribuciones de la Asamblea Provincial las siguientes:

- a) Elegir al Director del núcleo provincial y a los miembros del Directorio;
- b) Elegir de entre sus miembros a los representantes que integrarán el Directorio Provincial del núcleo de su circunscripción territorial, respetando los criterios de equidad y paridad de género establecidos en la Constitución;
- c) Sesionar de manera ordinaria por lo menos dos veces al año, y solicitar al Directorio Provincial la rendición de cuentas de la gestión anual; y,
- d) Emitir recomendaciones sobre las necesidades culturales, artísticas y patrimoniales de cada provincia.

ART. 161.- De los delegados al Directorio Provincial.

La Asamblea Provincial de la Casa de la Cultura elegirá al Director Provincial y a dos más de sus miembros como sus delegados al Directorio Provincial. Los elegidos durarán en sus funciones cuatro años pudiendo ser reelegidos de manera consecutiva o no, por un periodo adicional.

ART. 162.- De la elección y designación de los representantes de los artistas, gestores culturales y ciudadanos miembros.

La Junta Plenaria de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, reglamentará y organizará la elección de los representantes de los artistas, gestores culturales y ciudadanos miembros de la Asamblea Provincial para el Directorio Provincial de sus núcleos. El voto será universal, voluntario y los miembros serán elegidos por mayoría simple.

ART. 163.- Del Directorio Provincial.

El Directorio Provincial estará integrado por:

- a) El Director del Núcleo Provincial, electo por la Asamblea Provincial;
- b) Dos representantes de los artistas, gestores culturales y ciudadanos miembros, electos por la Asamblea Provincial; y,
- c) El responsable de la unidad desconcentrada zonal del ente rector de la Cultura y el Patrimonio correspondiente.

ART. 164.- De las atribuciones y deberes del Directorio Provincial.

El Directorio Provincial tendrá los siguientes deberes y atribuciones:

- a) Generar condiciones para la libre creación, innovación y producción de obras, bienes y servicios culturales en su jurisdicción territorial;
- b) Establecer los lineamientos para el uso de los espacios bajo su administración para el pleno ejercicio de los derechos culturales;
- c) Generar mecanismos de democratización para el acceso, inclusión y participación de la ciudadanía;
- d) Conocer y aprobar la planificación y los presupuestos anuales de inversión;
- e) Realizar el seguimiento de la planificación aprobada;
- f) Aprobar la creación de las extensiones previo cumplimiento de los criterios técnicos de evaluación de la oferta cultural que se establezcan en el Reglamento correspondiente;
- g) Proponer mecanismos de vinculación, participación e inclusión de creadores, artistas, productores y gestores culturales;
- h) Establecer políticas y mecanismos para la generación de fondos propios; e,
- i) Las demás que la Ley y la normativa establezcan.

ART. 165.- Del Director del Núcleo Provincial.

El Director de cada núcleo provincial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión será el representante legal del núcleo provincial a su cargo, durará en sus funciones cuatro años, podrá ser reelegido por un período adicional, y tendrá las siguientes atribuciones y deberes:

- a) Convocar y presidir las sesiones ordinarias y extraordinarias de la Asamblea Provincial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, de conformidad con su estatuto;
- b) Poner en conocimiento del Directorio Provincial los requerimientos de la Asamblea Provincial;
- c) Participar en las sesiones de la Junta Plenaria en representación del Núcleo Provincial que dirige;
- d) Suscribir las Actas y Resoluciones que adopte el Directorio Provincial; así como, las que se tomen en la Asamblea Provincial;
- e) Elaborar e implementar la planificación y presupuesto anuales;
- f) Implementar planes, programas, proyectos y actividades en coordinación con el Gobierno Nacional, los entes que integran el Sistema Nacional de Cultura, los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial y la Sede Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión;
- g) Elaborar programas y proyectos para estimular la creación, producción, promoción, circulación y difusión artística, cultural, patrimonial y de activación de la memoria social en la provincia;
- h) Generar programas para promover el acceso y uso del espacio público, por parte de las culturas urbanas y expresiones culturales diversas, en la provincia de su jurisdicción;
- i) Promover la circulación de los contenidos culturales generados por los actores y colectivos culturales, la ciudadanía en general y los que resulten de la gestión interinstitucional entre los entes que conforman el Sistema Nacional de Cultura;
- j) Difundir la cultura y la diversidad de expresiones culturales de los pueblos y nacionalidades indígenas, afro ecuatorianas y montubias, e incentivar en sus espacios el diálogo intercultural;

- k) Impulsar procesos de activación, reconocimiento y circulación de la memoria social y el patrimonio cultural;
- l) Impulsar la participación activa de la ciudadanía en la vida cultural del territorio a través de la gestión de sus espacios para el ejercicio de los derechos culturales;
- m) Suscribir acuerdos, contratos y convenios relacionados con el pleno ejercicio de sus funciones, de acuerdo a las disposiciones legales correspondientes;
- n) Gestionar y administrar los recursos financieros y el talento humano de la institución;
- o) Articular planes, programas y proyectos con el ente rector de la cultura y patrimonio a nivel local;
- p) Presentar para la evaluación correspondiente del núcleo a su cargo, informes semestrales ordinariamente y, extraordinariamente, cuando sea requerido, al Presidente Nacional de la institución; y,
- q) Las demás que la Ley y su normativa les faculten.

ART. 166.- De sus Recursos Financieros.-

Forman parte del presupuesto de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, los siguientes:

- a) Las asignaciones que consten anualmente en el Presupuesto General del Estado;
- b) Los fondos provenientes de la autogestión, producto de la administración de los bienes, infraestructura y servicios que brinda la institución, de acuerdo al Reglamento correspondiente;
- c) Los valores que se obtengan para proyectos de inversión, infraestructura o programas específicos, a través de créditos internos o externos, o de cooperación internacional;
- d) Las donaciones y legados; y,
- e) Las demás que se establezcan por Ley.

ART. 167.- De la distribución.-

Con el objeto de que los núcleos provinciales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión cumplan su finalidad, los recursos asignados anualmente por el ente encargado de las finanzas públicas a favor de éstos, se distribuirán conforme a las siguientes variables:

- a) Importancia demográfica de la provincia;
- b) Infraestructura;
- c) Eficiencia administrativa; y,
- d) Calidad de la gestión, la que comprenderá acceso, participación, interculturalidad, fomento, circulación, educación, entre otros.

El ente rector de la Cultura y el Patrimonio establecerá los criterios de evaluación y definirá la fórmula de distribución de los recursos en base a las variables descritas en esta Ley, regida bajo los principios de justicia, equidad y corrección de las asimetrías.

TÍTULO IX.- DE LAS FALTAS Y SANCIONES

Capítulo 1.- Normas comunes y supletorias

ART. 168.- De las Faltas Administrativas.

Los hechos que contravengan a las disposiciones del presente título, salvo que se encuentren tipificados como delito, serán considerados como faltas administrativas graves o leves y serán sancionadas conforme a lo dispuesto en los artículos siguientes.

Cualquier persona podrá, individual o colectivamente, denunciar la comisión de hechos que se inscriban en las conductas determinadas en esta Ley ante las entidades competentes del Sistema Nacional de Cultura, de acuerdo a la materia, o directamente en las oficinas del ente rector de la Cultura y el Patrimonio.

ART. 169.- Tipos de Faltas.

Sin perjuicio de las responsabilidades civiles y penales que pudieran establecerse en el fuero correspondiente, serán faltas administrativas las que se cometan por parte de las personas naturales o jurídicas, públicas o privadas, contra el pleno ejercicio de los derechos culturales, la autonomía de la cultura, la creatividad y las artes, el patrimonio cultural y la memoria social, la cultura de paz o las que impidieren el cumplimiento de obligaciones institucionales en materia de cultura.

ART. 170.- De las Sanciones.

En el ámbito del Sistema Nacional de Cultura, se aplica el siguiente régimen de sanciones:

- a) Se sancionarán con multas de hasta veinte salarios básicos unificados las siguientes faltas leves:
1. La restauración, rehabilitación o reparación de los bienes que pertenezcan al patrimonio cultural nacional del Estado sin autorización previa de la autoridad competente de acuerdo con la presente Ley y su Reglamento;
 2. La falta de autorización para operar salas de exhibición, de acuerdo a la presente Ley y su Reglamento, a más de la multa producirá el cierre de la sala de exhibición hasta proceder al registro y autorización correspondiente; y,
 3. Por incumplimiento de las obligaciones de los distribuidores y exhibidores cinematográficos establecidas en la presente Ley y su Reglamento, pudiendo disponer a más de la multa la inhabilitación temporal o definitiva en caso de reincidencias.
- b) Se sancionarán con multas de veinte a cuarenta salarios básicos unificados las siguientes faltas graves:
1. Impedir u obstaculizar el acceso a la memoria social y al patrimonio cultural;
 2. Cualquier tipo de trabajo de excavación arqueológica o paleontológica sin autorización previa emitida por el órgano competente. En este caso, además, se procederá al decomiso de los objetos extraídos, de los instrumentos y útiles empleados para la extracción;
 3. El incumplimiento a la obligación de reparar integralmente el daño causado a los bienes que pertenezcan al patrimonio cultural nacional del Estado, en los plazos establecidos por la autoridad administrativa; y,
 4. La no suspensión de obras de remoción de tierras, a pesar de haberse encontrado vestigios culturales, arqueológicos o paleontológicos.

El Ministerio encargado de la cultura y patrimonio actuará de oficio o a petición de parte en la investigación, procesamiento e imposición de sanciones. El pago de la multa que se impusiere por faltas leves o graves no eximirá de la responsabilidad de reparación total del daño causado sobre bienes patrimoniales, y su incumplimiento dará lugar a las acciones legales correspondientes.

El procedimiento para el juzgamiento e impugnación de faltas administrativas es el previsto en el Estatuto del Régimen Jurídico Administrativo de la Función Ejecutiva.

Capítulo 2.- Régimen de Sanciones Especiales

ART. 171.- Relativo a la destrucción de inmuebles patrimoniales.

Sin perjuicio de las acciones penales o civiles que correspondan, la destrucción total o parcial de inmuebles patrimoniales, incluido áreas o sitios arqueológicos o paleontológicos, incluidos aquellos considerados en el régimen transitorio de protección, la multa será proporcional al daño causado hasta por cien salarios básicos unificados, sin perjuicio de reponer o reconstruir integralmente el bien patrimonial, mediante todos los recursos técnicos posibles.

Cuando dicha destrucción parcial o total ha sido autorizada por servidores públicos, sin que haya mediado su desincorporación como parte del patrimonio cultural, de conformidad con la presente Ley, se dispondrá su destitución inmediata. Al tratarse de funcionarios de elección popular se notificará al órgano competente para que opere similar efecto.

Individual o solidariamente serán responsables de las infracciones administrativas contra bienes del patrimonio cultural nacional y aquellos que se encuentre bajo el régimen transitorio de protección, el propietario, los titulares de cualquier derecho real y los poseedores del respectivo bien del patrimonio cultural nacional; los contratistas y administradores de la obra, los servidores públicos que la hubieran autorizado o permitido por omisión, así como las y los autores materiales de la infracción.

ART. 172.- Del auxilio de la Fuerza Pública.

La entidad competente del Sistema Nacional de Cultura podrá solicitar el auxilio de la Fuerza Pública y de los organismos de administración regional, local o parroquial a fin de proteger el patrimonio cultural nacional.

ART. 173.- De la Prescripción.

Las infracciones administrativas prescribirán luego de cinco años contados desde que la autoridad administrativa tuvo conocimiento del hecho a excepción de las infracciones sobre el patrimonio cultural que prescribirán al doble del tiempo.

DISPOSICIONES GENERALES

PRIMERA. Se considerarán como bienes del patrimonio cultural nacional a todos los bienes que previo a la promulgación de esta Ley, hayan sido declarados como patrimonio cultural nacional o del Ecuador por ministerio de la Ley o por acto administrativo.

Se reconocen del mismo modo a los bienes reconocidos y declarados como patrimonio cultural nacional inmaterial, previo a la vigencia de esta Ley, los que se integrarán a la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial.

SEGUNDA. La autonomía de la que gozan algunas instituciones del Sistema Nacional de Cultura, no las exime del cumplimiento de la normativa de control aplicable, de la fiscalización, de la responsabilidad social, rendición de cuentas y participación en la planificación nacional.

TERCERA. La autoridad competente notificará al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de la incautación o decomiso de los bienes considerados culturales o pertenecientes al patrimonio cultural para que determine su valor cultural, histórico o simbólico. Dichos bienes serán transferidos al ente rector de la Cultura y el Patrimonio para su depósito, custodia, resguardo y administración dentro del Sistema Nacional de Cultura.

CUARTA. Los actos traslativos de dominio de bienes muebles e inmuebles que se generen por el ente rector de la Cultura y el Patrimonio en referencia a la presente Ley, estarán exentos del pago de impuestos, tasas y contribuciones nacionales y locales, así como de los derechos, tasas notariales y de registro de la propiedad.

QUINTA. La Casa de Montalvo, creada mediante Ley publicada en Registro Oficial No. 153 de 21 de marzo de 1989 se incorpora al Sistema Nacional de Cultura.

DISPOSICIONES FINALES

PRIMERA. La presente Ley entrará en vigencia a partir de su publicación en el Registro Oficial.

LEY GENERAL DE CULTURA Y DERECHOS CULTURALES

México. Ciudad de México, a 28 de abril de 2017.

TÍTULO PRIMERO

DISPOSICIONES GENERALES

ARTÍCULO 1.- La presente Ley regula el derecho a la cultura que tiene toda persona en los términos de los artículos 40. y 73, fracción XXIX-Ñ de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Promueve y protege el ejercicio de los derechos culturales y establece las bases de coordinación para el acceso de los bienes y servicios que presta el Estado en materia cultural. Sus disposiciones son de orden público e interés social y de observancia general en el territorio nacional.

ARTÍCULO 2.- La Ley tiene por objeto:

- I. Reconocer los derechos culturales de las personas que habitan el territorio de los Estados Unidos Mexicanos;
- II. Establecer los mecanismos de acceso y participación de las personas y comunidades a las manifestaciones culturales;
- III. Promover y respetar la continuidad y el conocimiento de la cultura del país en todas sus manifestaciones y expresiones;
- IV. Garantizar el disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en materia cultural;
- V. Promover, respetar, proteger y asegurar el ejercicio de los derechos culturales;
- VI. Establecer las bases de coordinación entre la Federación, las entidades federativas, los municipios y alcaldías de la Ciudad de México en materia de política cultural;
- VII. Establecer mecanismos de participación de los sectores social y privado, y
- VIII. Promover entre la población el principio de solidaridad y responsabilidad en la preservación, conservación, mejoramiento y restauración de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia.

ARTÍCULO 3.- Las manifestaciones culturales a que se refiere esta Ley son los elementos materiales e inmateriales pretéritos y actuales, inherentes a la historia, arte, tradiciones, prácticas y conocimientos que identifican a grupos, pueblos y comunidades que integran la nación, elementos que las personas, de manera individual o colectiva, reconocen como propios por el valor y significado que les aporta en términos de su identidad, formación, integridad y dignidad cultural, y a las que tienen el pleno derecho de acceder, participar, practicar y disfrutar de manera activa y creativa.

ARTÍCULO 4.- Para el cumplimiento de esta Ley la Secretaría de Cultura conducirá la política nacional en materia de cultura, para lo cual celebrará acuerdos de coordinación con las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal, de las entidades federativas y con los municipios y alcaldías de la Ciudad de México.

ARTÍCULO 5.- La política cultural del Estado deberá contener acciones para promover la cooperación solidaria de todos aquellos que participen en las actividades culturales incluidos, el conocimiento, desarrollo y difusión de las culturas de los pueblos indígenas del país, mediante el establecimiento de acciones que permitan vincular al sector cultural con el sector educativo, turístico, de desarrollo social, del medio ambiente, económico y demás sectores de la sociedad.

ARTÍCULO 6.- Corresponde a las instituciones del Estado establecer políticas públicas, crear medios institucionales, usar y mantener infraestructura física y aplicar recursos financieros, materiales y humanos para hacer efectivo el ejercicio de los derechos culturales.

ARTÍCULO 7.- La política cultural del Estado mexicano, a través de sus órdenes de gobierno, atenderá a los siguientes principios:

- I. Respeto a la libertad creativa y a las manifestaciones culturales;
- II. Igualdad de las culturas;
- III. Reconocimiento de la diversidad cultural del país;
- IV. Reconocimiento de la identidad y dignidad de las personas;
- V. Libre determinación y autonomía de los pueblos indígenas y sus comunidades; y
- VI. Igualdad de género.

ARTÍCULO 8.- La Secretaría de Cultura coordinará y promoverá el programa de asignación de vales de Cultura con la participación del sector social y privado, de las entidades federativas, de los municipios y de las alcaldías de la Ciudad de México, para incrementar el acceso a la cultura de los sectores vulnerables.

TÍTULO SEGUNDO

DERECHOS CULTURALES Y MECANISMOS PARA SU EJERCICIO

ARTÍCULO 9.- Toda persona ejercerá sus derechos culturales a título individual o colectivo sin menoscabo de su origen étnico o nacional, género, edad, discapacidades, condición social, condiciones de salud, religión, opiniones, preferencias sexuales, estado civil o cualquier otro y, por lo tanto, tendrán las mismas oportunidades de acceso.

ARTÍCULO 10.- Los servidores públicos responsables de las acciones y programas gubernamentales en materia cultural de la Federación, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México en el ámbito de su competencia, observarán en el ejercicio de la política pública el respeto, promoción, protección y garantía de los derechos culturales.

ARTÍCULO 11.- Todos los habitantes tienen los siguientes derechos culturales:

- I. Acceder a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia;
- II. Procurar el acceso al conocimiento y a la información del patrimonio material e inmaterial de las culturas que se han desarrollado y desarrollan en el territorio nacional y de la cultura de otras comunidades, pueblos y naciones;
- III. Elegir libremente una o más identidades culturales;
- IV. Pertenecer a una o más comunidades culturales;
- V. Participar de manera activa y creativa en la cultura;
- VI. Disfrutar de las manifestaciones culturales de su preferencia;
- VII. Comunicarse y expresar sus ideas en la lengua o idioma de su elección;
- VIII. Disfrutar de la protección por parte del Estado mexicano de los intereses morales y patrimoniales que les correspondan por razón de sus derechos de propiedad intelectual, así como de las producciones artísticas, literarias o culturales de las que sean autores, de conformidad con la legislación aplicable en la materia; la obra plástica y escultórica de los creadores, estará protegida y reconocida exclusivamente en los términos de la Ley Federal del Derecho de Autor.
- IX. Utilizar las tecnologías de la información y las comunicaciones para el ejercicio de los derechos culturales, y
- X. Los demás que en la materia se establezcan en la Constitución, en los tratados internacionales de los que el Estado mexicano sea parte y en otras leyes.

ARTÍCULO 12.- Para garantizar el ejercicio de los derechos culturales, la Federación, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México, en el ámbito de su competencia, deberán establecer acciones que fomenten y promuevan los siguientes aspectos:

- I. La cohesión social, la paz y la convivencia armónica de sus habitantes;
- II. El acceso libre a las bibliotecas públicas;
- III. La lectura y la divulgación relacionados con la cultura de la Nación Mexicana y de otras naciones;
- IV. La celebración de los convenios que sean necesarios con instituciones privadas para la obtención de descuentos en el acceso y disfrute de los bienes y servicios culturales; así como permitir la entrada a museos y zonas arqueológicas abiertas al público, principalmente a personas de escasos recursos, estudiantes, profesores, adultos mayores y personas con discapacidad;

- V. La realización de eventos artísticos y culturales gratuitos en escenarios y plazas públicas;
- VI. El fomento de las expresiones y creaciones artísticas y culturales de México;
- VII. La promoción de la cultura nacional en el extranjero;
- VIII. La educación, la formación de audiencias y la investigación artística y cultural;
- IX. El aprovechamiento de la infraestructura cultural, con espacios y servicios adecuados para hacer un uso intensivo de la misma;
- X. El acceso universal a la cultura para aprovechar los recursos de las tecnologías de la información y las comunicaciones, conforme a la Ley aplicable en la materia, y
- XI. La inclusión de personas y grupos en situación de discapacidad, en condiciones de vulnerabilidad o violencia en cualquiera de sus manifestaciones.

ARTÍCULO 13.- Las acciones señaladas en el artículo anterior tendrán el propósito de conferirle a la política pública, sustentabilidad, inclusión y cohesión social con base en criterios de pertinencia, oportunidad, calidad y disponibilidad.

ARTÍCULO 14.- Las autoridades federales, las entidades federativas, las de los municipios y de las alcaldías de la Ciudad de México, en el ámbito de su competencia, promoverán el ejercicio de derechos culturales de las personas con discapacidad con base en los principios de igualdad y no discriminación.

ARTÍCULO 15.- La Federación, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México, en el ámbito de su competencia, desarrollarán acciones para investigar, conservar, proteger, fomentar, formar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural inmaterial, favoreciendo la dignificación y respeto de las manifestaciones de las culturas originarias, mediante su investigación, difusión, estudio y conocimiento.

ARTÍCULO 16.- Las entidades federativas, en el ámbito de su competencia, podrán regular el resguardo del patrimonio cultural inmaterial e incentivar la participación de las organizaciones de la sociedad civil y pueblos originarios.

Los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México promoverán, en el ámbito de sus atribuciones, acciones para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.

TÍTULO TERCERO

BASES DE COORDINACIÓN

Capítulo I

De los mecanismos de coordinación de acciones entre la Federación, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México

ARTÍCULO 17.- La Federación, las entidades federativas, los municipios, las alcaldías de la Ciudad de México y las personas físicas o jurídicas de los sectores social y privado que presten servicios culturales; podrán participar de los mecanismos de coordinación con el propósito de dar cumplimiento al objeto de esta Ley.

ARTÍCULO 18.- Los mecanismos de coordinación previstos en el artículo anterior, tendrán los siguientes fines:

- I. Establecer las acciones y objetivos de los programas de las instituciones culturales en coordinación con la Federación, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México;
- II. Contribuir al desarrollo cultural de la población del país;
- III. Colaborar a través de la interculturalidad, al desarrollo de la identidad y sentido de pertenencia a la Nación Mexicana de las personas, grupos, pueblos y comunidades;
- IV. Impulsar el estudio, protección, preservación y administración del patrimonio cultural inmaterial de las entidades federativas, municipios y alcaldías de la Ciudad de México;
- V. Promover el desarrollo de los servicios culturales con base en la integración de las tecnologías de la información y las comunicaciones conforme a las leyes aplicables en la materia, para ampliar la cobertura y potenciar el impacto social de las manifestaciones culturales;
- VI. Apoyar el mejoramiento de las instituciones que propicien el desarrollo de las diferentes manifestaciones culturales, y

- VII. Establecer acuerdos de coordinación y colaboración con organizaciones de la sociedad civil en materia de transparencia y rendición de cuentas.

ARTÍCULO 19.- Para la implementación de los mecanismos de coordinación a que se refiere este Título, la Secretaría de Cultura se encargará de:

- I. Establecer y conducir la política nacional en materia de cultura, en los términos de las leyes aplicables y de conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal;
- II. Coordinar los programas de cultura de las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal;
- III. Coordinar la programación de las actividades del sector cultura, con sujeción a las leyes que regulen a las entidades participantes;
- IV. Impulsar las actividades científicas y tecnológicas en el campo de la cultura; así como promover su uso y aprovechamiento en los servicios culturales;
- V. Promover el establecimiento de un Sistema Nacional de Información en materia de Cultura;
- VI. Coadyuvar con las dependencias competentes de los tres órdenes de gobierno en la regulación y control de la transferencia de tecnología en materia de cultura;
- VII. Apoyar la coordinación entre las instituciones de cultura y las educativas para formar y capacitar recursos humanos en el mismo ramo, y
- VIII. Promover e impulsar la participación de la comunidad en la preservación de su cultura.

ARTÍCULO 20.- Los gobiernos de las entidades federativas, municipios y alcaldías de la Ciudad de México deberán coadyuvar, en el ámbito de sus respectivas competencias y en los términos de los acuerdos de coordinación que celebren con la Secretaría de Cultura, al cumplimiento de los objetivos de la presente Ley.

ARTÍCULO 21.- La Secretaría de Cultura impulsará la coordinación de acciones entre los prestadores de servicios culturales de los sectores público, social y privado, sus trabajadores y usuarios de los mismos, así como de las autoridades o representantes de las comunidades de los pueblos indígenas y se regirá conforme a los lineamientos que establezca el Reglamento de esta Ley y en los términos de las disposiciones que al efecto se expidan.

ARTÍCULO 22.- Los acuerdos de coordinación que se celebren, se sujetarán a lo siguiente:

- I. Establecer el tipo y características operativas de los servicios de cultura que constituyan el objeto de la coordinación;
- II. Determinar las funciones que corresponda desarrollar a las partes, con indicación de las obligaciones que por acuerdo asuman;
- III. Describir los bienes y recursos que aporten las partes, con la especificación del régimen a que quedarán sujetos;
- IV. Determinar el calendario de actividades que vayan a desarrollarse;
- V. Establecer que los ingresos que se obtengan por la prestación de servicios, se ajustarán a lo que disponga la legislación fiscal y los acuerdos que celebren en la materia, el Ejecutivo Federal y los gobiernos de las entidades federativas;
- VI. Indicar las medidas legales y administrativas que las partes se obliguen a adoptar o promover, para el mejor cumplimiento del acuerdo;
- VII. Determinar los procedimientos de coordinación que correspondan a la Secretaría de Cultura;
- VIII. Establecer la duración del acuerdo y las causas de su terminación anticipada;
- IX. Indicar el procedimiento para la resolución de las controversias que, en su caso, se susciten con relación a su cumplimiento y ejecución, con sujeción a las disposiciones legales aplicables, y
- X. Incluir los demás acuerdos que las partes consideren necesarias para la mejor prestación de los servicios.

ARTÍCULO 23.- Los acuerdos de coordinación que celebre la Secretaría de Cultura con los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México, podrán estipular, entre otras, las siguientes materias:

- I. Las actividades que promuevan y difundan las expresiones y manifestaciones de la cultura;
- II. El sostenimiento de recintos y espacios culturales para la realización de actividades relacionadas con el objeto de la Ley;
- III. La aplicación de los instrumentos de política pública para la promoción y difusión de la cultura;
- IV. La celebración de convenios de colaboración con el gobierno federal y de las entidades federativas para el desarrollo de actividades de capacitación, educación artística, investigación, así como de promoción y difusión de las expresiones y manifestaciones de la cultura;
- V. El auxilio a las autoridades federales en la protección y preservación de los monumentos y zonas de monumentos arqueológicos, artísticos e históricos y a las autoridades estatales, en la protección y conservación del patrimonio cultural de la entidad federativa de que se trate, con base en las disposiciones aplicables;
- VI. La elaboración de monografías de contenido cultural que documenten las expresiones y manifestaciones de la cultura de las diferentes localidades, así como las crónicas e historias relevantes, tradición culinaria y oral, entre otros temas;
- VII. La integración del Sistema Estatal de Información Cultural que le corresponda y el Sistema Nacional de Información Cultural, y
- VIII. Las demás que le señale esta Ley y las demás disposiciones aplicables.

ARTÍCULO 24.- Las acciones contempladas en esta Ley, que corresponda realizar a la Federación, deberán ejecutarse:

- I. De acuerdo a la disponibilidad presupuestaria aprobada para el fomento, difusión, conservación, preservación e investigación de la cultura en el Presupuesto de Egresos de la Federación para el ejercicio fiscal que corresponda, con cargo a los fondos que tengan como finalidad el fomento de las expresiones y manifestaciones de cultura en los términos de la Ley Federal de Presupuesto y Responsabilidad Hacendaria y demás disposiciones aplicables;
- II. A los estímulos e incentivos contemplados en las leyes fiscales, y
- III. A las donaciones, herencias y legados que se adquieran por cualquier título para el cumplimiento de los propósitos de las mismas.

ARTÍCULO 25.- Las entidades federativas se sujetarán a sus respectivos presupuestos así como a los instrumentos de financiamiento que se establezcan en la legislación correspondiente.

ARTÍCULO 26.- Los recursos públicos federales aplicados en el cumplimiento de los objetivos de la presente Ley no perderán su carácter federal y las disposiciones de fiscalización federal se aplicarán a las entidades federativas, los municipios y a las alcaldías de la Ciudad de México, conforme a la normatividad vigente.

Capítulo II Sistema Nacional de Información Cultural

ARTÍCULO 27.- El Sistema Nacional de Información Cultural es un instrumento de la política cultural que tiene por objeto documentar, identificar y catalogar los bienes muebles e inmuebles, servicios culturales, expresiones y manifestaciones relacionadas con el objeto de la presente Ley, conforme a su Reglamento y en coordinación con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía y su respectiva legislación.

ARTÍCULO 28.- La información integrada al Sistema Nacional de Información Cultural estará a disposición de las instituciones de los tres órdenes de gobierno, con la finalidad de contribuir al mejor desempeño de las acciones que llevan a cabo las dependencias, entidades y órganos públicos en un marco de transparencia y rendición de cuentas; así mismo, estará a disposición de las personas interesadas a través de medios electrónicos atendiendo los principios de máxima publicidad que resulten aplicables.

ARTÍCULO 29.- La Secretaría de Cultura como coordinadora de sector, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México contribuirán en la integración, actualización y funcionamiento del Sistema Nacional de Información Cultural en la forma y términos que establezcan los acuerdos de coordinación que para tal efecto se celebren y que se sujetarán al Reglamento de esta Ley.

Capítulo III

De la Reunión Nacional de Cultura

ARTÍCULO 30.- La Reunión Nacional de Cultura es un mecanismo de coordinación, análisis y evaluación de las políticas públicas nacionales en materia de acceso a la cultura y disfrute de los bienes y servicios culturales que presta el Estado, así como para la promoción y respeto de los derechos culturales a nivel nacional.

La participación en la Reunión Nacional se realizará de conformidad con los lineamientos que al efecto se emitan.

ARTÍCULO 31.- La Reunión Nacional de Cultura estará constituida por los titulares de las dependencias u organismos públicos de cultura de las entidades federativas y la Federación.

ARTÍCULO 32.- La Reunión Nacional de Cultura se efectuará una vez al año, en la sede que designe la Secretaría de Cultura, para:

- I. Proponer directrices de política pública nacional sobre el objeto de la presente Ley;
- II. Presentar propuestas de proyectos de trabajo entre las instituciones federales y las entidades federativas;
- III. Proponer políticas de impacto cultural en comunidades y regiones que favorezcan la cohesión social, la solidaridad y la cooperación entre personas, grupos y generaciones, y
- IV. Los demás asuntos que propongan los representantes y que por mayoría apruebe el pleno de la Reunión.

ARTÍCULO 33.- Los integrantes de la Reunión Nacional de Cultura actuarán bajo los principios establecidos en esta Ley y buscarán en todo momento promover la coordinación, colaboración y participación conjunta.

ARTÍCULO 34.- Las sesiones de la Reunión Nacional de Cultura serán presididas por el titular de la Secretaría de Cultura, quien también coordinará los trabajos y la preparación de los mismos.

ARTÍCULO 35.- En la Reunión Nacional de Cultura podrán participar representantes de agrupaciones dedicadas a la creación, difusión o investigación de expresiones y manifestaciones de la cultura y de las organizaciones de la sociedad civil de conformidad con la agenda de trabajo y a invitación expresa.

ARTÍCULO 36.- En el marco de la Reunión Nacional de Cultura, la Secretaría de Cultura, como coordinadora de sector, dará seguimiento a los convenios y acuerdos alcanzados de conformidad con los lineamientos de operación que se emitan para tal efecto.

TÍTULO CUARTO

DE LA PARTICIPACIÓN SOCIAL Y PRIVADA

Capítulo I

De la participación social

ARTÍCULO 37.- La Federación, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México promoverán la participación corresponsable de la sociedad en la planeación y evaluación de la política pública en materia cultural.

ARTÍCULO 38.- La Secretaría de Cultura celebrará los convenios de concertación para la ejecución de la política pública en la materia e impulsará una cultura cívica que fortalezca la participación de la sociedad civil en los mecanismos de participación que se creen para tal efecto. Las entidades federativas llevarán acciones similares en el ámbito de su competencia.

Capítulo II

De la participación del sector privado

ARTÍCULO 39.- La Secretaría de Cultura en coordinación con las dependencias y entidades de la administración pública de los tres órdenes de gobierno competentes en la materia, promoverá y concertará con los sectores privado y social los convenios para la investigación, conservación, promoción, protección y desarrollo del Patrimonio Cultural.

ARTÍCULO 40.- La Secretaría de Cultura celebrará los convenios de concertación entre las entidades federativas, los municipios, las alcaldías de la Ciudad de México y con los sectores privado y social,

para promover campañas de sensibilización, difusión y fomento sobre la importancia de la participación de los diferentes sectores de la población del país en la conservación de los bienes inmateriales y materiales que constituyan el Patrimonio Cultural, conforme a los mecanismos de participación que se creen para tal efecto.

TÍTULO QUINTO DE LA VINCULACIÓN INTERNACIONAL

ARTÍCULO 41.- La Secretaría de Cultura en coordinación con las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal, las entidades federativas, los municipios y las alcaldías de la Ciudad de México, contribuirán a las acciones destinadas a fortalecer la cooperación e intercambio internacional, en materia cultural, con apego a los tratados internacionales celebrados por los Estados Unidos Mexicanos y a las demás leyes aplicables en la materia.

ARTÍCULO 42.- Para la promoción y presentación de festivales, ferias y eventos culturales en el extranjero y, para la recepción de las diferentes manifestaciones culturales de otros países en la República Mexicana, se suscribirán convenios, acuerdos, bases de colaboración o los instrumentos jurídicos que se requieran de acuerdo con la normatividad aplicable.

TRANSITORIOS

PRIMERO. La presente Ley entrará en vigor al día siguiente de su publicación en el Diario Oficial de la Federación.

SEGUNDO. Las disposiciones administrativas expedidas en esta materia, vigentes al momento de la publicación de este ordenamiento, se seguirán aplicando en todo lo que no se opongan a la presente Ley, en tanto se expidan las que deban sustituirlas.

TERCERO. El Ejecutivo Federal expedirá el Reglamento y las disposiciones reglamentarias que sean necesarias para la debida ejecución de la Ley en un plazo no mayor de 180 días naturales, contados a partir del día de la entrada en vigor de la presente Ley.

CUARTO. El Ejecutivo Federal y las entidades federativas, en el ámbito de sus competencias promoverán la difusión de esta Ley, en las lenguas vivas de los pueblos originarios del país.

QUINTO. Las erogaciones que se generen con motivo de la entrada en vigor de la presente Ley, así como las modificaciones a las atribuciones conferidas o a la estructura orgánica de la Secretaría de Cultura, deberán cubrirse, con cargo al presupuesto aprobado para el presente ejercicio fiscal y subsecuentes del Ramo Administrativo 48 "Cultura", debiendo realizarse mediante movimientos compensados conforme a las disposiciones jurídicas aplicables, toda vez que no se autorizarán ampliaciones al presupuesto regularizable de dicha dependencia.

SEXTO. Las disposiciones de esta Ley que hagan referencias a las alcaldías de la Ciudad de México se sujetarán al régimen transitorio de la Constitución de la Ciudad de México. ●

ISBN 978-987-4151-87-2



9 789874 151872