

ROMERU
WORTMAN
BAYARD
OLMOS
HAMAWI
CASULLO
MASCATELLI
MAYORA
IGARZA
BRITOS
ALBORNOZ
RACCIATTI
ESCOLAR
PASCARADE
LZCARRTEY
MARCHIANO
ROZENWACHER
Mendes Calado
LUPACHALNO
CHARGORUDSKI
SOLZA
ZAMARRO
VGVCHUK
ALONSO
RUCKER
RESCHIBAL
FIRMANI
TASAT
MONTAL
deira

Emiliano Fuentes Firmani - José Alejandro Tasat (coords.)

Gestión cultural en la Argentina

MARTINA
PORTA
MORÁN
VEDAIDE
GIMENEZ

RGC

Ríos



Gestión cultural en la Argentina

Emiliano Fuentes Firmani
José Alejandro Tasat
(coordinadores)



Gestión cultural en la Argentina / Rubens Bayardo ... [et al.]; coordinación general de Emiliano Fuentes Firmani ; José Alejandro Tasat. - 1a ed. - Caseros : RGC Libros, 2019. 388 p. ; 23 x 16 cm. - (Praxis ; 5)

ISBN 978-987-47260-2-5

1. Gestión Cultural. 2. Estudios Culturales. 3. Administración Cultural. I. Bayardo, Rubens II. Fuentes Firmani, Emiliano, coord. III. Tasat, José Alejandro, coord.
CDD 306

ESTA PUBLICACIÓN CUENTA CON EL APOYO DE:



Facultad
Latinoamericana de
Ciencias Sociales.
Sede Argentina.

Área Comunicación
y Cultura.

UNTREF

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Proyecto de investigación 2018/2019
"Las políticas públicas culturales
de los gobiernos locales".
Secretaría de Investigación y Desarrollo.



UBA Sociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

UBACyT: "Continuidades y rupturas en/desde las Política(s) Públicas en la Argentina reciente. Estudios de intervención/investigación con perspectiva de géneros".
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES,
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.

Universidad Nacional
de General Sarmiento



Equipo RGC: Nicolás Sticotti, Emiliano Fuentes Firmani y Leandro Vovchuk
Asistente de coordinación: Julieta Pachano
Diseño de interior y tapa: Ana Uranga B. | melasa diseño
Corrección: Juan Rosso

ISBN: 978-987-47260-2-5

Índice

Introducción	9
PRIMERA PARTE. PROFESIONALIZACIÓN	
Algunas coordenadas de la gestión cultural en la Argentina [Rubens Bayardo]	13
La “incomodidad” de las cuestiones de género(s) en la gestión cultural [Marcela A. País Andrade]	33
¿Y eso con qué se come? Reflexiones sobre la gestión cultural en la Argentina [Emiliano Fuentes Firmani]	43
Sobre cultura, política y otras yerbas [Héctor Olmos]	63
Apuntes para una ley de culturas [José Alejandro Tasat y Julieta Pachano]	79
Industrias culturales y diversidad [Rodolfo Hamawi]	89
Habitar la cultura [Pancho Marchiaro]	99

SEGUNDA PARTE. ACREDITACIÓN DE CONOCIMIENTO

Reescrituras sobre la profesionalización en gestión cultural. Notas sobre la mixtura y la afectación [Cristina Martínez, María Marta Yedaide y Luis Porta]	115
Transitar entre fronteras. Pensar la formación en gestión de políticas y prácticas culturales en la Argentina contemporánea [Lucas Rozenmacher]	129
Desafíos de la formación en gestión cultural. Reflexiones desde el caso Córdoba [Franco Morán y Verónica Navarro]	143
Gestión y política cultural desde un abordaje multidisciplinario, crítico y regional [Romina Solano y Nadia Cassullo]	161
Claves para el diseño de una carrera. La experiencia de la licenciatura en Gestión Cultural de la UMET [Pablo Montiel]	175
Emergencia de un colectivo: formación en gestión cultural en Entre Ríos [Ana Laura Alonso, Juan Manuel Giménez, Román Mayorá y Analía Moscatelli]	189
Estudiar Gestión del Arte y la Cultura en la UNTREF [Leandro Vovchuk y Valeria Escolar]	209
Formación y profesionalización en el sector cultural público. Instituto de Cultura Pública del Ministerio de Cultura de la Nación (2013-2015) [Mónica Lacarrieu y Mariana Cerdeira]	227
La Red universitaria latinoamericana para el fortalecimiento de la formación e investigación en gestión cultural y políticas culturales [Ursula Rucker, Alejandra Navarro y Daniel Rios]	249

TERCERA PARTE. INVESTIGACIÓN

Una reflexión sobre las políticas culturales nacionales [Héctor Schargorodsky]	265
-------------------------------------------------------------------------------------	-----

Política cultural. Crítica y utopía [Pablo Mendes Calado]	287
25 años de giros en las políticas culturales en América Latina [Ana Wortman]	301
Cartografía cultural del partido de General Pueyrredon. La construcción de una herramienta de planificación y gestión [Laura Isabel Romero]	317
El sindicalismo argentino como efector de políticas culturales [Federico Escribal y Mónica Britos]	333
Políticas audiovisuales y perspectiva disidente. Estudio de recepción sobre representaciones televisivas de personas trans*, travestis y no binaries [Belén Igarzábal]	349
Observatorio Cultural UNGS. Un mapa cultural del noroeste del Gran Buenos Aires [José Albornoz y Oriana Racciatti]	373

Introducción

“La cultura es el molde simbólico para la instalación de una vida”.

Rodolfo Kusch

El libro que presentamos surge de la conformación de un espacio de gestión asociada entre personas responsables de investigaciones y de acreditación de conocimiento en grado y posgrado, sobre el campo de la gestión y las políticas culturales de nuestro país.

Uno de los aspectos que marcan el campo académico es su estructura arbórea, con un orden jerárquico establecido (profesor titular, profesor adjunto, jefe de trabajos prácticos, ayudante de cátedra, etc.) y programas que se establecen como “biblias” a reiterar, lo que en algunos casos redundante en poca producción de conocimiento. Por este motivo, entendemos que la producción de una gestión asociada entre instituciones universitarias obedece a la necesidad de compartir un campo en construcción, lo cual es loable pues, además, convoca a la generosidad de sus integrantes. La gestión es siempre colectiva y la cultura, un horizonte simbólico compartido que ampara una tramitación de la vida entre la tradición y la innovación.

La acreditación de conocimiento y saberes socialmente significativos, hegemónicos y antagónicos de la gestión cultural surge como necesidad de profesionalizar un vacío de la acción poco sistematizada del dominio del gusto en las políticas públicas o privadas de las culturas.

La gestión cultural como objeto de estudio/acreditación de conocimiento e investigación tiene pocas décadas de vida. Las primeras carreras de grado y posgrado están cumpliendo apenas veinte años.

En la década de 1980, la sociedad demandó una ciencia política que registrara, transfiriera y conceptualizara las corrientes políticas ante un lazo social averiado por el terrorismo de Estado. En los años noventa, esta demanda se cristalizó en las Ciencias de la Comunicación, en tanto campo científico que conceptualiza un lazo social fallido en la exacerbación del neoliberalismo. Por su parte, las primeras décadas de este siglo están signadas por un espacio de tensiones entre quienes no claudican ante la seducción del capitalismo de rapiña, y quienes se amparan en la seducción del bienestar tecnológico, subjetivando su identidad a meras variables de mercado. En este espacio de tensiones, la cultura, que genera los vínculos fundantes del lazo social, pasa a ser el principal campo de disputa. Por eso, la ciencia intenta construir datos válidos y profesionales que intervengan con un pensamiento situado, en el que ganan preeminencia la gestión y las políticas culturales.

Desde sus tres ejes –acreditación de conocimiento, profesionalización e investigación–, este libro aporta conceptos, análisis y experiencias para constituir una historicidad del campo de la gestión cultural, sus carreras de grado y posgrado y las instituciones que la fundaron. Tiende, por otro lado, a visibilizar los umbrales de la profesionalización, con sus avatares, sus preguntas y sus métodos de diagnóstico aplicado. Además, propone una perspectiva de investigación que presenta diferentes problemáticas e interrogantes acerca de la acción de la gestión cultural actual y de las próximas décadas. El carácter federal de las participaciones supone un valor agregado, toda vez que permite acceder a la producción de conocimiento desde la amplia vastedad de nuestro territorio.

Es necesario aclarar que la organización de los textos en las secciones propuestas tal vez pueda resultar arbitraria debido al carácter de frontera de muchos de los artículos que las componen. Entendemos, sin embargo, que su ubicación puede ayudar en la dinámica de lectura y en el diálogo entre los textos que cada sección propone.

Agradecer a cada uno/a es poco, pero felicitar por lo logrado en conjunto es multiplicar, en una sociedad que se encierra en sus instituciones y en donde lo diverso es una amenaza. Aquí, la diferencia es una interlocución válida para que creemos y avancemos en un sendero en construcción. Invitamos a leer la producción de diferentes generaciones, diferentes visiones, autores y autoras de distintas disciplinas que con sus aportes abrieron camino al andar.

[PRIMERA PARTE]

Profesionalización

Algunas coordenadas de la gestión cultural en la Argentina

[Rubens Bayardo¹]

El presente artículo cobró impulso a partir de las reuniones sobre gestión cultural mantenidas por profesores e investigadores universitarios y funcionarios estatales en Buenos Aires, desde mediados de 2017 y durante 2018, procurando establecer vasos comunicantes entre iniciativas en la materia, las que, aun sin ser recientes, se hallan dispersas. El dato en sí mismo constituye un diagnóstico acerca del escaso afianzamiento de un ámbito cuya naturaleza y coordenadas permanecen inestables, más allá de los esfuerzos constructivos realizados por personas, grupos e instituciones en las últimas dos décadas. Creo que no se trata de obtener consistencia o unanimidad respecto de esos asuntos, sino por el contrario, de habilitar espacios públicos de conversaciones sostenidas acerca de preguntas y de problemas menos incommensurables que los malentendidos en que nos movemos hoy. Estos últimos no se deben a la falta de entendimiento, sino más bien a su búsqueda; son estratégicos para establecer un “como si” de mayor densidad y amparo que la confusa diseminación conceptual imperante. Para trazar estas coordenadas

1 Doctor en Antropología por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Se desempeña como docente e investigador en economía de la cultura, políticas culturales y gestión cultural. Director de la carrera de Especialización en Gestión Cultural y Políticas Culturales, en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM).

aquí, retomo un texto ya publicado en Brasil y, en menor medida, otro editado en Colombia, poco accesibles en nuestro medio (Bayardo, 2016 y 2018, respectivamente), que continúan una secuencia sobre el tema antecedida por artículos de 2005, 2009 y 2014.

Desde mi perspectiva, entiendo la gestión cultural como una práctica de mediación entre actores, disciplinas y especialidades implicados en las distintas fases de los procesos productivos artísticos y culturales. Viabiliza y condiciona la producción, la circulación y el consumo de productos culturales (bienes, servicios y derechos). Esta mediación articula a los creadores, los productores, los intermediarios, los promotores, las instituciones y los públicos, confronta sus diversas lógicas y las conjuga para organizar los entornos en los que las obras cobran materialidad y sentido en la sociedad.

Al hablar de gestión cultural, pienso en la gestión de instituciones, de programas, de proyectos, de industrias, de emprendimientos, de bienes, de servicios y de derechos culturales. Cada uno de estos casos presenta especificidades en las que están involucrados el manejo de recursos materiales y humanos, y fundamentalmente la gestación y transformación de los diversos sentidos que circulan en la vida social en un contexto y momento dados. De este modo, más que en concatenaciones técnicas pienso en tensiones históricas y situacionales en las cuales la cultura es atravesada por lo económico y lo político. Así, a la hora de gestionar, partir de que “todo es cultura” entraña el riesgo de diluir el objeto, y aun cuando es necesaria una aproximación funcional específica hacia los “productos culturales”, limitarse a ellos tampoco constituye un enfoque fructífero. En tanto que culturales, los productos son operadores simbólicos de los modos de vida y de las formas de vivir juntos, orientan las modalidades de autoconstitución de lo humano en grupalidades e individualidades, dado que condensan distintos grados de libertad y de control de las poblaciones con relación a la naturaleza externa (el medio ambiente, la corporalidad) e interna (la subjetividad, el comportamiento).

Hacia un panorama de la gestión cultural en la Argentina

Este trabajo señala algunos de los principales desarrollos de la gestión cultural en la Argentina y procura contribuir a la construcción de un mayor conocimiento del campo, al desarrollo de investigaciones e instrumentos propios de este, y al mejoramiento de los procesos de formación de gestores.

El término “gestión cultural” comenzó a utilizarse en el país durante la década de 1990, como actualización, reemplazo y resignificación de nociones previas tales como animación, promoción y administración culturales. Esta emergencia se asocia a la de nuevas perspectivas globalizadas promovidas con el influjo neoliberal en la región, especialmente en lo que refiere al desdibujamiento del Estado y al rediseño de los límites público-privado, favoreciendo una mayor orientación hacia el mercado y el modelo empresarial. Nos referimos a lineamientos generales como son las teorías de la gobernanza, la Nueva Gestión Pública (NPM, *New Public Management*) y el planeamiento estratégico; a modos de análisis como el Enfoque del Marco Lógico (EML) y la matriz de Fortalezas-Oportunidades-Debilidades-Amenazas (FODA); a principios de intervención como la eficacia, la eficiencia, la rentabilidad y el pragmatismo, y al uso de términos antes ajenos al medio cultural como producto, servicio, oferta, cliente, marketing, consumo. Pero también a la discusión sobre el papel del Estado y de lo político, el rol del gestor cultural, el trabajo de significación y los problemas de la circulación de sentidos sociales, en un medio donde prevalecen nociones de democratización cultural, de descentralización administrativa y de regionalización y territorialización de las políticas culturales.

Durante estas dos décadas se han desarrollado numerosas iniciativas en el campo de la gestión cultural, las más ostensibles de las cuales se encuentran hoy en los medios de comunicación, donde junto a la figura del artista y del curador aparece la denominación “gestor cultural” en relación con personas que actúan en museos, teatros, bibliotecas, centros culturales. En esta referencia novedosa, puede avizorarse un respaldo a los practicantes y una incipiente tendencia a la legitimación de la ocupación, aunque no necesariamente con carácter profesional titulado, pues suele tratarse de autodidactas e intuitivos en la materia. Aquí, a diferencia de otras actividades, la formación superior específica no es un requisito consensuado, y en el mercado de trabajo se privilegia el “saber hacer” obtenido en trayectorias prácticas, que continúa siendo el criterio predominante además del renombre y la notoriedad. En designaciones en dependencias del Estado, resultan prioritarios los vínculos personales y políticos, y muchas autoridades del sector son consagrados de las artes o las humanidades, pero sin experiencia en gestión cultural. Mientras se imputa a las universidades el orientarse a “formar ministros de cultura”, los trabajadores de las áreas oficiales del sector se han acercado a la educación superior interesados por capacitarse y por obtener titulaciones.

Las raíces de los procesos formativos actuales se hallan en diversos cursos, charlas y encuentros iniciados hacia fines de la década de 1970, con la perspectiva de la administración cultural y desde fines de los años noventa, con enfoques de gestión cultural. Se basaban en presentaciones de expertos nacionales e internacionales y en el intercambio de experiencias locales. Intervinieron en su organización entidades responsables del desarrollo de políticas públicas en áreas de educación y de cultura (ministerios, secretarías), el Fondo Nacional de las Artes (FNA), el Instituto Nacional de la Administración Pública (INAP), etc. Cabe recordar que entre 1970 y 1982, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) realizó una serie de conferencias intergubernamentales mundiales y regionales que dieron fundamento a las políticas culturales occidentales. La estructuración del sector cultura también fue promovida desde la Organización de Estados Americanos (OEA) y la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). Con todo, bajo ese influjo de las políticas culturales debe subrayarse el papel de expertos que volcaron sus esfuerzos en movilizar resortes institucionales para difundir las nuevas preceptivas y prácticas en iniciativas de capacitación.

Otros impulsos hacia la consolidación de la gestión cultural provinieron de conferencias, seminarios y actividades orquestados desde los años noventa por instituciones europeas con alcances internacionales. En especial, la Alianza Francesa y la Embajada de Francia, el Consejo Británico, el Instituto Goethe, el Instituto Dante Alighieri, la Agencia Española para la Cooperación Internacional y el Desarrollo (AECID) y la Embajada de España. Allí se desarrollaron temáticas como las políticas culturales y la planificación cultural, las industrias culturales y la gestión de museos, el mecenazgo y el patrocinio, esbozando el campo de problemas que luego integrarían las currículas formativas formales regladas, pero también las de espacios de lo no reglado e informal y de ámbitos de debate e intercambio de experiencias. Con estos también emergieron investigaciones, libros y publicaciones periódicas, encuentros de formadores y de gestores, asociaciones y redes locales y translocales. Pero estas experiencias no han sido sistematizadas y discutidas, ni su carácter fragmentario y temporal ha plasmado en formas orgánicas y series compartidas, por lo que parece importante anotar algunos elementos para la reflexión.

A la vez, es preciso decir que mucho del influjo de la gestión cultural proviene de un ecosistema complejo donde confluyeron las voluntades de artistas,

de activistas, de trabajadores, de funcionarios, de académicos y de militantes para desarrollar proyectos, compartir experiencias, establecer lazos entre sí y en relación con las acciones, inacciones y defecciones de las administraciones estatales y de los mercados culturales. Si por una parte hay unas “industrias culturales” rentables cuyo ensanchamiento ha contribuido a renombrarlas como “industrias creativas”, en las que se insertan muchas de estas iniciativas, por otra prolifera una “economía cultural residual” de procesos autogestionados menos capitalizados y menos visibles pero también más dinámicos, que conforman el humus donde crece la gestión cultural. Y así como la ausencia o la presencia incómoda del Estado en cultura han motivado el vuelco hacia la gestión cultural, también cabe señalar que diferentes reparticiones en distintos niveles de la administración han catalizado su desarrollo con fondos, estudios y publicaciones. De modo que la pregunta “qué se entiende por gestión cultural” admite numerosos enfoques, experiencias, lecturas y acentos.

Capacitación y formación

La formación superior en gestión cultural en la Argentina se inició en la década de 1990 bajo influencia de la desarrollada en España (particularmente con el llamado “modelo Barcelona”) y, en menor medida, del *arts management* anglosajón.

La gestión cultural comenzó planteándose como necesidad de financiamiento y de racionalidad organizativa para instituciones o proyectos puntuales, en ámbitos como museos, teatros, ciclos de música, exposiciones de arte. Al principio no se hablaba de gestión cultural en medios de comunicación, industria del libro, industria de la música, donde circulaban capitales y existían mercados rentables. Mucho más recientemente, emergieron formaciones en gestión de medios, gestión de contenidos, gestión del entretenimiento, gestión de videojuegos, cuyas denominaciones eluden el adjetivo “cultural” y refieren a sectores de mercado en expansión y con alta rentabilidad. Pero en un comienzo y durante bastante tiempo, las nociones de administración y de gestión convivieron, quizás no solo por el peso relativo de los administradores titulados en ese momento de los debates, sino también por tratarse de formaciones orientadas principalmente al personal del sector cultural estatal.

La primera iniciativa de formación se produjo en 1992 y 1993, en el Instituto Nacional de la Administración Pública (INAP), en el marco de una Escuela en Administración Cultural de vida breve, donde se dictaron un

máster en Administración Cultural y un máster en Cultura Argentina. En 1996, la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), en convenio con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y con el sindicato de la Unión del Personal Civil de la Nación (UPCN), lanzó una tecnicatura y licenciatura en Administración y Gestión Cultural, también dirigida a funcionarios públicos. Fuera de la capital nacional, hacia fines de la década, se inició un programa de capacitación para personal de cultura de municipios de la provincia de Córdoba en la Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC) y una tecnicatura en Gestión Cultural en la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP) en convenio con municipios de la provincia de Buenos Aires. Desde Mendoza, la Fundación COPPLA, con Tikal Ideas, organizó un programa de capacitación en Gestión Social y Cultural en provincias mediante videoconferencias. En 1999, la Cátedra Unesco de Derechos Culturales de la Universidad de Palermo, junto con el Parlamento Cultural del Mercosur (PARCUM), inició una maestría en Derecho, Gestión y Políticas Culturales en el Mercosur.

Otros procesos formativos universitarios ampliaron sus propuestas hacia públicos más vastos en posgrados, en grados y en extensión, y aunque en sus inicios fueron habituales los cursantes del sector estatal, también convocaron numerosos actores privados y asociativos. En 1999 el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la UNSAM comenzó una diplomatura de Estudios Avanzados en Gestión Cultural y la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) inició una licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura. En 2000, en la Universidad de Buenos Aires (UBA) se lanzó una maestría en Administración Cultural en la Facultad de Filosofía y Letras y un programa de Formación de Administradores de Teatro en el marco del Observatorio Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas. En 2001, la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) dio inicio a su posgrado internacional en Gestión y Políticas en Cultura y Comunicación mientras que la Universidad del Salvador (USAL) inauguró una licenciatura en Gestión e Historia de las Artes. El mismo año, en la Fundación Ortega y Gasset comenzó una diplomatura en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo en un marco no formal, donde también se impartieron cursos breves sobre políticas culturales públicas y sobre turismo sostenible.

Por su parte, a mediados de los años 2000, en el interior surgieron varias iniciativas en la materia, como la carrera de Técnico Universitario en Gestión Cultural y Emprendimientos Culturales, de la Universidad Nacional del Sur

(UNS) y la Universidad Provincial del Sudoeste (UPS), en convenio con el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires (IC). Este último también hizo acuerdos de formación con la oferta universitaria obrante en su territorio y organizó, además, su propio programa de Capacitación y Formación en Gestión Cultural en municipios provinciales. La Universidad Blas Pascal (UBP) de Córdoba realizó una diplomatura en Producción y Gestión Cultural y otra en Gestión de Actividades Artísticas y Culturales. Estas se vinculaban con la acción del Centro Cultural España-Córdoba, que desarrolló, asimismo, el programa de formación en Gestión Cultural “Meeting Point”. También la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) inició un curso de posgrado en Gestión Cultural y ofreció algunos cursos temáticos. En la misma línea, el Ministerio de Educación nacional lanzó un programa de desarrollo de tecnicaturas en Gestión Cultural en institutos de formación docente en varias provincias de la Argentina.

Entre mediados y fines de la primera década del siglo XXI, algunas de las carreras universitarias ajustaron sus planes de estudios a fin de obtener el reconocimiento oficial de sus títulos de posgrado por parte de la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria (CONEAU). Es el caso de la especialización en Gestión Cultural y Políticas Culturales del IDAES-UNSAM, de la especialización en Administración de Artes del Espectáculo y de la maestría en Gestión Cultural de la UBA, de la especialización en Gestión y Administración Cultural del Instituto Universitario Nacional de Artes (UNA) y de la maestría en Industrias Culturales de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). A la vez se lanzaron nuevas carreras, como la licenciatura en Museología y Gestión del Patrimonio Cultural en la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA) en 2008, y la de Curaduría y Gestión Cultural en el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC) en 2012. Por su parte, FLACSO en Buenos Aires, la UBP y la UNC en Córdoba comenzaron a dictar sus cursos también en forma virtual y, con esa misma modalidad, en la UNTREF comenzó una licenciatura en Políticas y Administración de la Cultura en 2010. Ese mismo año, la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV) lanzó una licenciatura en Gestión Cultural y, más adelante, la Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ) comenzó a dictar una diplomatura superior en Gestión Cultural. Asimismo, el Ministerio de Cultura de la Nación organizó en 2014 una maestría en Cultura Pública, que incluye formación en gestión. En 2015, se lanzó en el área de extensión de la UBA una diplomatura en Producción Cultural. Además, se desarrollaron una licenciatura en Arte con orientación

de Gestión en Arte y un programa ejecutivo en Gestión y Marketing del Arte y la Cultura y Gestión Cultural en la Universidad de Palermo (UP), y se creó una licenciatura en Gestión de Arte en la Universidad Argentina de la Empresa (UADE). En 2018, la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO) inició una diplomatura en Gestión Cultural.

De este modo, cabe decir que en estas dos décadas hubo un gran desarrollo de cursos y de carreras de gestión cultural en diversos niveles. En formación no formal (en la administración pública y en fundaciones) y en extensión universitaria: cursos y programas de pocas horas y hasta de varios meses de duración. En grado: tecnicaturas y licenciaturas de dos o tres y de cuatro años de duración respectivamente. En posgrado: diplomas, especializaciones y maestrías de año, año y medio y dos años de duración respectivamente.

Es clara la importancia de los cursos de formación no formal y de extensión, y la prevalencia de las formaciones de posgrado y de tecnicatura por sobre las carreras de licenciatura, así como la ausencia de doctorados. En un contexto de formaciones mayormente generalistas, también debe señalarse la orientación especializada de algunas propuestas hacia el patrimonio, los espectáculos, las industrias culturales. Puede entretenerse lo difícil de comparar esta constelación con magnitudes tan disímiles. Los cursos han tenido metamorfosis que solo una investigación exhaustiva podría reconstruir, cambiando tanto en denominación, como en contenidos, en equipos docentes, en marcos y en relaciones institucionales. Sus currículas incluyen áreas que se reiteran, como historia, teorías y políticas de la cultura, de las artes y de la comunicación, economía, derechos y legislación de la cultura, financiamiento y marketing cultural, planificación, administración y desarrollo de proyectos e instituciones, gestión y producción de actividades culturales. Pero estas refieren a conceptualizaciones y a experiencias muy diversas y, a esta altura de los acontecimientos, a trayectorias vitales y profesionales de distintas generaciones. Como sea, varios miles de estudiantes han circulado por esta familia de cursos y conforman una masa crítica antes inexistente, que significa otra plataforma para la gestión cultural.

Encuentros y redes

La proliferación de propuestas formativas en la Argentina estuvo acompañada por el lanzamiento, en diciembre de 2001, de Iberformat, Red de Centros y Unidades de Formación en Gestión Cultural de Iberoamérica. Esta

red, promovida por la Fundación Interarts de Barcelona, contó con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), que puso a disposición distintas sedes del Centro Cultural de España y del Centro de Formación de la Cooperación Española, y con los auspicios de la OEI. Iberformat realizó varios encuentros internacionales convocando a formadores, gestores culturales y funcionarios del sector en torno de la problemática específica de la formación, y obró como un incentivo en la materia a nivel nacional. Los temas abordados fueron las necesidades formativas y de capacitación, el perfil de los gestores culturales, sus funciones y sus competencias profesionales, el mercado laboral y los ámbitos de desempeño. Entre 2005 y 2007, la secretaría técnica de Iberformat estuvo radicada en la UNSAM, con apoyo de la OEI en Buenos Aires, desde donde organizó una base de datos interactiva sobre expertos, formadores, investigadores y publicaciones en gestión cultural y políticas culturales en la región, emitió un boletín digital mensual y amplió la convocatoria a fin de propiciar una articulación local. Posteriormente, esta red dejó de funcionar, a la vez que surgieron otras iniciativas regionales, como la Red Latinoamericana de Gestión Cultural, que desde 2010 reúne a formadores, artistas y gestores culturales.

En el contexto de los debates asociados a la Declaración y a la Convención sobre diversidad cultural (2001 y 2005) y a la Convención sobre patrimonio cultural inmaterial (2003), organizadas por Unesco, se realizaron distintos encuentros sectoriales, tanto nacionales como internacionales, motorizados por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires (Ministerio de Cultura desde 2007) y por la Secretaría de Cultura de la Nación (SCN, Ministerio de Cultura entre 2014 y 2018). Diversos cursos sobre temáticas puntuales de la gestión cultural (como políticas culturales, diseño de proyectos, desarrollo de fondos) y el lanzamiento de tecnicaturas en gestión cultural desde el Ministerio de Educación de la Nación contribuyeron, asimismo, al desarrollo de vínculos. Estas capacitaciones y formaciones se llevaron a cabo en distintas provincias, con carácter de encuentros regionales que fomentaron las dinámicas de taller con intercambio de experiencias y la conformación de redes de gestores culturales.

Entre 2007 y 2008, con apoyo de Unesco, se desarrollaron en Villa Ocampo (Provincia de Buenos Aires) cuatro encuentros de formadores en gestión cultural. Uno de ellos, a nivel de Mercosur (abril de 2007), otro, bilateral Argentina/Chile (septiembre de 2008), y los dos restantes, reuniones locales

(noviembre de 2007 y junio de 2008). Algunos encuentros se orientaron a cuestiones de política, legislación e institucionalidad cultural, identidad y ciudadanía, patrimonio e industrias culturales, impacto económico de la cultura y financiamiento del sector; problemas sectoriales e intersectoriales; otros, hacia la oferta educativa, su orientación general, la modalidad y tipo de cursos, la duración, la inserción profesional de los egresados y la investigación en cultura.

La SCN, junto a las áreas provinciales de cultura y el Consejo Federal de Inversiones (CFI), organizaron un Congreso Argentino de Cultura, del que se realizaron cuatro ediciones. El primero se efectuó en Mar del Plata en agosto de 2006, con el lema “Hacia políticas culturales de Estado: inclusión social y democracia”. El segundo se produjo en Tucumán, en octubre de 2008. El tercero se llevó a cabo en septiembre de 2010 en San Juan, con el lema “Cultura y federalismo en el Bicentenario; por una cultura federal en el camino hacia la integración latinoamericana”. Y el cuarto y último congreso tuvo el lema “Políticas para el desarrollo local y regional en el nuevo milenio. Hacia una soberanía cultural de la Patria Grande” y se desarrolló en Resistencia, Chaco, en mayo de 2013. De estos encuentros participaron funcionarios y responsables del sector, gestores culturales, artistas, intelectuales y ciudadanía en general. Las actividades comprendieron conferencias, mesas redondas, foros, talleres, sesiones de presentación de ponencias, todas ellas en torno a diversas problemáticas de las políticas culturales y la gestión cultural, incluyendo también muestras artísticas y espectáculos. Entre muchos tópicos abordados, se destacan el desarrollo, la identidad nacional, el patrimonio, la diversidad cultural, los derechos culturales, la economía de la cultura, la comunicación, las industrias culturales y las tecnologías de la información y la comunicación.

Estudios, investigaciones y publicaciones

Desde los años ochenta, en la Argentina se han desarrollado numerosos estudios de la cultura en el marco de programaciones científicas en disciplinas universitarias como letras, sociología, antropología, historia, artes. Estas indagaciones se agrupan en el polo de la investigación básica y de la academia, más que en el de la investigación aplicada y la gestión. Dadas su vastedad y variedad, optamos por no consignarlas. Como sea, las investigaciones académicas en cultura centradas en políticas públicas, en acciones institucionales, en dominios culturales, en prácticas de diversos actores sociales, aun sin enfocar puntualmente la gestión cultural, aportan a

su conocimiento. En los años noventa, la Fundación CICCUS editó el boletín *Industrias Culturales*, breviario con informaciones y datos estadísticos del área, relevados por las investigaciones de Octavio Getino, y publicó algunas de sus numerosas obras junto a otros libros centrados en la gestión cultural (Puig Picart, 1994 y 2000; Santillán Güemes y Olmos, 2000 y 2004; Velleggia, 1995).

En el medio universitario, en 2001, el Observatorio Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA, con el apoyo de la División de Políticas Culturales de la Unesco, llevó adelante un “Estudio de perfiles profesionales del personal cultural en América Latina”. Este trabajo enfocó específicamente la temática de los gestores culturales, su formación y sus competencias, y parte de su contenido fue publicado (Unesco/OEI/Iberformat, 2005).

Por su parte, poco después de dar comienzo a la licenciatura en gestión cultural, la UNTREF creó un Instituto de Políticas Culturales que relevó y publicó estudios estadísticos y datos duros del sector en su revista *Indicadores Culturales*. La publicación, iniciada en 2001, continúa hasta la actualidad: incluye estudios cuantitativos y cualitativos, artículos, reflexiones y debates sobre diversos tópicos relacionados. También allí, desde el año 2007, se iniciaron investigaciones sobre políticas culturales públicas en espacios locales, dando lugar a publicaciones. Asimismo, los estudiantes de la carrera editaron la *Revista Gestión Cultural*, de la que salieron cuatro números entre 2003 y 2005, incluyendo noticias de actualidad, *dossiers* temáticos y reseñas de libros. En 2009, esta iniciativa se reconvirtió en RGC Ediciones, que publica libros sobre gestión cultural, políticas culturales, artes escénicas, cultura comunitaria, algunos de ellos junto al Observatorio de Culturas Políticas y Políticas Culturales del Centro Cultural de la Cooperación (CCC).

La SCN inició en 2003 una sistematización de informaciones sobre políticas públicas y de mediciones de la economía del sector, que se institucionalizó en 2006 con la creación de un Laboratorio de Industrias Culturales para realizar investigaciones útiles en el diseño e implementación de políticas. Desde sus inicios, el Laboratorio publicó el boletín informativo *Click*, en el cual reseña datos acerca de áreas como cine, radio, televisión, cuenta satélite de cultura y gestión cultural pública. Más adelante, con investigaciones propias y con estudios de otras fuentes, se conformó el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), destinado al mejoramiento de las políticas y de la gestión cultural. En torno de este sistema se articulan estudios como el Mapa Cultural, las Estadísticas Culturales, la Cuenta Satélite de Cultura y la Encuesta

Nacional de Consumos Culturales. Además, también dio vida al boletín informativo *Coyuntura Cultural* dedicado a agentes, productores e intermediarios culturales, que desde 2009 ofrece datos sobre PBI del sector, comercio exterior de bienes culturales, gasto y empleo cultural, institucionalidad cultural y estudios temáticos sobre sector editorial, cine, etc. Indagaciones más exhaustivas han sido publicadas en libros como el *Atlas Cultural de la Argentina* (2014), *Valor y símbolo. Dos siglos de industrias culturales en Argentina* (2011) y *Hacer la cuenta. La gestión cultural pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura* (2010), entre otros. Muchos de estos materiales, por su tiraje publicado y problemas de distribución, son difíciles de encontrar en papel, pero de fácil acceso en su versión digital en la Web.

También desde el sector público, el Observatorio de Industrias Culturales de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires realizó investigaciones en el área con la perspectiva de contribuir a la gestión cultural. Estos plasmaron en un *Anuario de Industrias Culturales* que se publicó desde 2004, en libros sobre economía del tango (2006) y sobre pequeñas y medianas empresas de la cultura (2007) y en la Revista *Observatorio*, que publicó cinco números entre 2004 y 2007, incluyendo cifras de la cultura y *dossiers* temáticos. El rediseño institucional ocurrido con el cambio de gobierno convirtió al área en Observatorio de Industrias Creativas, que continúa hasta la actualidad publicando un *Anuario de Industrias Creativas* y boletines breves con datos cuantitativos que se distribuyen a través de redes electrónicas.

En la provincia de Buenos Aires, se publicaron algunos seminarios para responsables de las áreas municipales de cultura, organizados por el Instituto Cultural y referidos a problemas de políticas y gestión cultural (Álvarez Rodríguez y Mesa, 2004 y 2005), así como otros materiales de capacitación (Santillán Güemes y Olmos, 2001).

Por otro lado, en la provincia de Córdoba, un grupo de gestores vinculados al Centro Cultural España-Córdoba, la UBP y la Fundación Ábaco, realizó una serie de trabajos orientados a elaborar la gestión cultural local asumiendo las particularidades de su contexto. Allí se publicaron investigaciones (Beaulieu, 2007; Ortiz, 2009), análisis (Marchiaro, 2005; Fantini, 2007; Bobbio, 2007) y conferencias de formación (Bobbio, 2008) en gestión cultural.

Cabe mencionar, a su vez, la circulación de algunos libros publicados por editoriales con mucha presencia en las librerías, que abordan la gestión cultural en general (Moreira, 2003), enfocados en casos de gestión (Bonet, 2000;

Faivre D'Arcier, Heras y Zabarte, 1999; Maccari y Montiel, 2012) o poniendo atención en las relaciones entre gestión cultural y políticas culturales (Margulis, 2014; Vich, 2014; Wortman, 2009).

Formas asociativas

El surgimiento de asociaciones de gestores culturales es una muestra de cierto afianzamiento en términos profesionales de este espacio en la Argentina. A la vez, debe señalarse que la conformación de asociaciones no necesariamente da cuenta de su representatividad sectorial o de su convocatoria, ni de su presencia en el medio o del reconocimiento social de la gestión cultural como profesión. Si bien todas ellas aparecen orientadas a fortalecer la labor y a velar por el conjunto de los gestores culturales, se trata de asociaciones pequeñas, poco conocidas y de escasa incidencia pública. Estos fenómenos de asociatividad del sector parecen producirse como consecuencia indirecta de los ya mencionados procesos de formación. Por una parte, los orígenes de las asociaciones preceden en varios años a los inicios de los cursos, por otra parte, suelen agrupar a los egresados de las carreras de gestión cultural. Estas carreras son especialmente tecnicaturas y licenciaturas, cuya mayor duración podría ser más favorable al establecimiento de vínculos que los cursos menos extensos. Si algunos agrupamientos aparecen directamente ligados a las universidades donde se graduaron sus miembros, otros tienen un carácter marcadamente regional o local. Sus vehículos de comunicación fundamentales, cuando existen, son blogs y grupos de Facebook (menos exigentes que el desarrollo de páginas web propias), lo que muestra su juventud relativa.

La agrupación más antigua es Administradores Culturales Asociados (ADCUAS), vinculada a la Escuela en Administración Cultural y al máster en Administración Cultural del INAP, cuyo mismo nombre refiere a un momento anterior al afianzamiento de la noción de gestión cultural. Por su parte, la Asociación Argentina de Gestores Culturales Universitarios (AAGeCU) nació en 2005 por iniciativa de egresados de la tecnicatura de la UNMdP; la Asociación de Gestores Culturales de la República Argentina (AGeCultura) nació en 2010 y se conformó por alumnos de la licenciatura de la UNTREF; mientras que Gestores Culturales del Sudoeste Bonaerense Argentino (GeCSoBA) surgió en 2010 de cursantes de la tecnicatura de la UPSO. Al igual que esta última, son de carácter regional la Asociación Sanjuanina de Gestores Culturales (ASJC), iniciada en 2006, y la Asociación Gestores Culturales de Mendoza, surgida en

2010. Mayormente se trata de organizaciones del interior del país vinculadas a dinámicas de nivel provincial. Puede pensarse que la implicación territorial, el carácter universitario de la formación y la temporalidad de los estudios son factores concurrentes en este asociativismo.

En la Argentina también se constata la presencia de otro tipo de entidades, cuyo estatuto oscila entre la iniciativa independiente autogestionada, la ONG y el emprendedurismo privado. Se trata de organizaciones más dinámicas y pequeñas que las asociaciones antes referidas, conformadas por artistas y gestores culturales, incluyendo egresados de formaciones de grado o posgrado, que mantienen vínculos con universidades, gobiernos y organizaciones internacionales. Algunas son productoras culturales o consultoras en gestión cultural que organizan actividades, ofrecen asesorías, recursos en línea y cursos (frecuentemente sobre los aspectos más técnicos y aplicados de las formaciones: formulación y desarrollo de proyectos, producción cultural, financiamiento de artes y cultura, herramientas de marketing, utilización de nuevas tecnologías), como en los casos de Índigo Producciones, Almagesto, Recursos culturales, EME Desarrollos Culturales, Sempre Allegro, Fundación Ábaco en Córdoba, etc. Su aparición da cuenta de las apropiaciones de los procesos formativos y de la orientación de los intereses de los cursantes hacia la producción y los emprendimientos culturales. Esta emergencia también es producto de los tránsitos ocupacionales de los gestores culturales y expresa los frecuentes cruces entre lo oficial, lo privado y lo asociativo.

Numerosas iniciativas culturales grupales de arte callejero, de música, de teatro comunitario, de circo, han confluído desde 2010 en el Colectivo Pueblo Hace Cultura, organizando encuentros y buscando la aprobación de una Ley de Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente (más conocida como Ley de Puntos de Cultura) que les asigne fondos específicos. También han proliferado centros culturales y clubes de cultura de pequeña escala, como Club Cultural Matienzo, Brandon, La Casa del Árbol, La Vieja Guarida, donde se desarrollan actividades artísticas y gastronómicas, que sin embargo han tenido dificultades debido a que no están claramente contemplados en los marcos normativos. En este sentido, en 2011 se conformó Abogados Culturales, una asociación que litiga contra las clausuras de este tipo de espacios, brinda apoyo en la habilitación de los locales y en la tramitación de asociaciones civiles que los encuadren legalmente, así como en la aprobación (obtenida en 2015) y la reglamentación de una Ley de Centros Culturales. Algunos de estos centros y

clubes culturales están agrupados en el Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA), que promueve la autogestión y las redes en la búsqueda de construir un nuevo modelo de gestión cultural fundado en la colaboración, la distribución libre del conocimiento y el intercambio de recursos. Explícita o no, esta recreación de la gestión cultural está en el núcleo del desarrollo de estas iniciativas e involucra nuevas prácticas y teorizaciones.

Arenas de la gestión cultural

Con el fin de comprender el desarrollo de los procesos de la gestión cultural en América Latina, el mexicano José Luis Mariscal distingue tres arenas interrelacionadas en las que esta toma cuerpo: como ocupación laboral, como profesión y como campo académico. La *ocupación laboral* refiere a una actividad remunerada y a competencias generales obtenidas por experiencia o por formación formal, donde se desempeñan personas provenientes “de las ciencias sociales, las artes y las ciencias administrativas. A través de la práctica se fue dando un proceso de ‘normalización’ de técnicas y modos de hacer la acción cultural” (Mariscal, 2014, p. 213). La *profesión* implica una actividad productiva y competencias especializadas obtenidas por formación universitaria acreditada, el reconocimiento y registro habilitante del Estado y la existencia de asociaciones propias que regulan y reproducen la práctica. El *campo académico*, según el autor, involucra “regulación”, entendida como “proceso de definir, documentar, formalizar y generalizar (...) herramientas, metodologías, conceptos y disposiciones, técnicas y normativas indispensables para el ejercicio profesional” (2014, p. 222) a partir de experiencias, sistematizaciones e investigaciones.

Por mi parte, propongo considerar una cuarta arena de la gestión cultural como *activismo*, tributaria de una importante tradición de prácticas de acción cultural enfocadas en el medio social y en el trabajo comunitario, como la animación sociocultural, la promoción cultural, la mediación cultural. La emergencia del nuevo campo de la gestión cultural trasciende el involucramiento relativamente reciente de la academia, la cual viene a incluirse en un espacio social marcado por esas prácticas previas. La antecede un acumulado de “saberes del hacer”, de saberes ligados a la experiencia y de competencias y aptitudes personales (como la sensibilidad, el olfato, la escucha, la empatía, lo vincular) cultivados en la propia acción e investidos de cierta épica altruista. En el trabajo en el sector cultura, con su lugar poco jerarquizado, su endeblez institucional y sus altas

cargas simbólicas, existe un activismo que va desde voluntades y voluntarismos hasta cruzadas más o menos heroicas. Los mismos artistas, que debieron devenir gestores culturales para poder seguir siendo artistas, participan de esta lógica. Aquí es importante entonces, plantear un sesgo donde lo laboral, lo profesional y lo académico se cruzan frecuentemente con diversas cuotas de voluntariado, de activismo y de militancia. Esta dimensión de la gestión cultural como activismo puede sintonizar o bien ponerla en tensión con lo laboral, con lo profesional y con lo académico; es una marca genérica que pauta su desenvolvimiento. La academia puede ser entrevista como una instancia que se apropia y domestica la gestión; la profesión puede ser considerada como un tipo de práctica que desvirtúa las expectativas transformadoras con respecto a la cultura; lo laboral puede entenderse como una actividad que limita los sentidos y alcances de las acciones emprendidas; y el activismo puede verse como un hacer sesgado por la creencia y por reflexiones y raciocinios limitados.

Mucho del movimiento de la gestión cultural como campo en constitución pasa por el encuentro entre quienes se identifican a sí mismos como gestores culturales. Ya mencionamos esta confluencia en capacitaciones, conferencias, cursos, formaciones universitarias, a los que deben añadirse congresos, eventos, expresiones artísticas, redes virtuales y presenciales.

En interjuego con las miradas del Estado, de las instituciones privadas y de las comunidades, este autorreconocimiento es fundamental en los procesos de construcción de identidad de los gestores y de configuración de la gestión cultural. Como propone el colombiano Carlos Yáñez Canal, dicho autorreconocimiento “no está exento de una lucha simbólica entre las diferentes concepciones por definir una identidad legítima, es decir, por hacer valer una versión por encima de las demás entre los que conforman la comunidad de gestores” (2013, pp. 143-144).

Desde los misioneros culturales de comienzos del siglo XX a los gestores culturales contemporáneos, ha habido distintas reformas administrativas y enfoques organizacionales, últimamente inspirados por las teorías de la gobernanza, el New Public Management y la planificación estratégica. La “gestión cultural” cubrió, como un paraguas, formas precedentes de la animación sociocultural, la promoción cultural, la mediación cultural, la administración cultural, bajo una etiqueta de adecuación modernizadora y de marca profesionalizante. La transferencia de conceptos, prácticas y políticas especialmente desde España interactuó con perspectivas latinoamericanas que dieron lugar a

nuevas discusiones y encuadres.

En la intersección de las arenas activista, laboral, profesional y académica de la gestión cultural, se vienen desarrollando diversos procesos de normalización, de formalización y de autorreconocimiento, sin que prime una versión legítima acerca de aquella. Las universidades han contribuido a identificar miradas disciplinarias y debates, tanto como a visibilizar y legitimar en forma inédita la existencia de la gestión cultural. En esa misma activación, quienes cuentan con saberes del hacer y no poseen titulaciones académicas pasaron a ser nombrados como gestores culturales “empíricos”, “intuitivos”, suscitando la pregunta de cuánto hay en ello de reconocimiento o de descalificación y despertando inquietudes acerca del diálogo de saberes. Esta conversación es fundamental para la buena formalización y la eventual profesionalización de la gestión cultural en la región.

Consideraciones finales

Existen diversos factores por los que la gestión cultural tiene mucho por delante: el capitalismo artístico actual como modo de producción, de circulación y de consumo de mercancías y de sueños y como constructor de subjetividades; la economización de la cultura como sector de rentabilidad y el desarrollo de industrias culturales, medios y nuevos medios como factores de comunicación y de simbolización/es; la politización de la cultura como arena donde se debaten perspectivas, proyectos y demandas sociales; el crecimiento de la forma ciudad, el principal artefacto humano y espacio preponderante donde se producen artes y cultura; la generalización de la enseñanza universitaria a sectores más amplios de la población, apuntando a la profesionalización de todo tipo de oficios y especialidades. Esta constelación es relativamente reciente y parece profundizarse. En la Argentina, según el INDEC (2018), la Cuenta Satélite de Cultura registra para 2017 trescientos mil puestos de trabajo correspondientes a empleo cultural. En recientes declaraciones en Corrientes, el secretario de Cultura de la Nación, Pablo Avelluto, sostuvo que la cultura les da trabajo a cuatrocientas mil personas.² Varios miles de estudiantes han realizado cursos de capacitación y de formación en gestión cultural, y continúan apareciendo nuevas propuestas for-

2 <http://www.telam.com.ar/notas/201811/307692-avelluto-en-argentina-la-cultural-da-trabajo-a-400-mil-personas.html>

mativas. Hay asociaciones y redes, integradas por gestores culturales, que muestran una concurrencia de iniciativas desde altos niveles institucionales y desde prácticas de base. Los sentidos de la gestión cultural son muy variados y cabe esperar una prolongación de disputas sobre tensiones cruzadas entre profesión y vocación, empleo y militancia, emprendimiento y activismo. A su vez, la figura del gestor cultural cuenta con cierto aval mediático que no necesariamente se traduce en profesionalización, pero muchos se consideran a sí mismos gestores culturales y esta identificación será la plataforma de nuevas perspectivas en contraste con las trayectorias reseñadas en este texto.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Rodríguez, C. (dir.) y Mesa, A. (coord.) (2004). Seminario para responsables de áreas municipales de cultura. Gestión cultural, identidad y Estado. Instituto Cultural del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Álvarez Rodríguez, C. (dir.) y Mesa, A. (coord.) (2005). Seminario para responsables de áreas municipales de cultura. Gestión cultural, desarrollo local y planificación. Instituto Cultural del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Bayardo, R. (2005). “Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural”, en *Lucera, Revista del Centro Cultural Parque de España*, n° 8, pp. 17-21, Rosario, otoño.
- Bayardo, R. (2009). “Los gestores culturales: nuevos profesionales en el sector cultural”, en *Summa Humanitatis, Revista electrónica interdisciplinaria del Departamento de Humanidades* 3(1), Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Bayardo, R. (2014). “Documentos y perspectivas de la gestión cultural. Una mirada desde Buenos Aires, Argentina”, en C. Yáñez Canal (ed.), *Emergencias de la Gestión Cultural en América Latina*, pp. 128-142, Universidad Nacional de Colombia, Manizales.
- Bayardo, R. (2016). “Hacia un panorama del desarrollo de la gestión cultural en Argentina”, en A. Rubim, C. Yáñez Canal y R. Bayardo (orgs.), *Panorama da gestão cultural na Ibero-América*, pp. 15-33, EDUFBA, Salvador, Brasil.
- Bayardo, R. (2018). “Repensando la gestión cultural en Latinoamérica”, en C.

- Yáñez Canal (ed.), *Praxis de la gestión cultural*, pp.17-32, Bogotá, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.
- Beaulieu, P. (2007). *¿Quién asiste al teatro? Investigación sobre consumo cultural de teatro independiente en la ciudad de Córdoba*. Córdoba: Editorial El Apuntador.
- Bobbio, D. (comp.) (2007). *Inconsciente Colectivo. Producir y gestionar cultura desde la periferia*. Córdoba: Ábaco-Cultura Contemporánea-UBP.
- Bobbio, D. (comp.) (2008). *Tensiones. Selección de conferencias del Programa de Formación en Gestión Cultural*. Córdoba: Centro Cultural España-Córdoba.
- Bonett Lluís et al. (ed.) (2001). *Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos*. Barcelona: Ariel.
- Faivre D'Arcier, B.; Heras, G. y Zabarte, M. E. (1999). *Estrategias para una nueva Gestión Cultural*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fantini, J. (comp.) (2009). *Imágenes Paganas. Relatos sobre buenas prácticas desde los márgenes de la gestión cultural*. Córdoba: Ábaco.
- INDEC (2018). Informes Técnicos vol.2, n° 149. Cuentas Nacionales vol.2, n° 13, Cuenta Satélite de Cultura. Valor agregado bruto, comercio exterior, puestos de trabajo, generación del ingreso y consumo privado cultural. Año 2017. Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC), Buenos Aires.
- Maccari, B. y Montiel, P. (2012). *Gestión cultural para el desarrollo. Nociones, políticas y experiencias en América Latina*. Buenos Aires: Ariel.
- Marchiaro, P. (2005). *Cultura de la gestión. Reflexiones sobre el oficio de administrar proyectos para las culturas*. Córdoba: Universidad Blas Pascal.
- Margulis, M. et al. (2014). *Intervenir en la cultura. Más allá de las políticas culturales*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Mariscal Orozco, J. L. (2014). "Tendencias en la formalización de la Gestión Cultural en América Latina", en C. Yáñez Canal (ed.), *Emergencias de la Gestión Cultural en América Latina*, Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales.
- Moreira, E. (2003). *Gestión cultural. Herramienta para la democratización de los consumos culturales*. Buenos Aires: Longseller.
- Observatorio de Industrias Culturales (2006). *PYMES de la cultura. El desafío de la competitividad*. OIC, Buenos Aires.
- Observatorio de Industrias Culturales (2007). *El tango en la Economía de la Ciu-*

- dad de Buenos Aires*. OIC, Buenos Aires.
- Olmos, H. y Santillán Güemes, R. (2000). *Educación en cultura. Ensayos para una acción integrada*. Buenos Aires: CICCUS.
- Ortiz, M. (comp.) (2009). *Es por amor. Las condiciones de creación, empleo y producción cultural en una ciudad excéntrica*. Córdoba: Ábaco.
- Puig Picart, T. (1994). *Animación sociocultural e integración territorial*. Buenos Aires: CICCUS.
- Puig Picart, T. (2000). *Ciudad y cultura en el siglo XXI. Un paseo por el bosque de la gestión, 605 ideas y un método*. Buenos Aires: CICCUS.
- Santillán Güemes, R. y Olmos, H. (comps.) (2001). *Capacitar en cultura*. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Santillán Güemes, R. y Olmos, H. (comps.) (2004). *El gestor cultural. Ideas y experiencias para su capacitación*. Buenos Aires: CICCUS.
- Unesco-OEI-Iberformat (2005). "Formación en Gestión Cultural y Políticas Culturales". Directorio Iberoamericano de Centros de Formación. Unesco, París.
- Velleggia, S. (comp.) (1995). *La gestión cultural de la ciudad ante el próximo milenio*. Buenos Aires: CICCUS.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Yáñez Canal, C. (2013). *La identidad del gestor cultural en América Latina. Un camino en construcción*. Universidad Nacional de Colombia-Sede Manizales, Bogotá.
- Wortman, A. (comp.) (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.

La “incomodidad” de las cuestiones de género(s) en la gestión cultural

[Marcela A. País Andrade¹]

En el contexto actual, en el campo económico y político distintas formas de conservadurismos se disputan los gobiernos de la región (pensemos en Brasil, Argentina, Colombia y Ecuador, por nombrar algunos), mientras que en el campo cultural se combinan diferentes discursos y prácticas –algunas conservadoras y otras disruptivas– que ponen en tensión los proyectos políticos culturales de nuestras naciones y sus formas de gestión. Consecuentemente, como hacedorxs² culturales, la actualidad nos

1 Socióloga por la Facultad de Ciencias Sociales y doctora por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) en el área de Antropología; ambas en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET/ICA-SEANSO). Docente en la carrera de Trabajo Social de la Facultad de Ciencias Sociales (FCS-UBA), donde dirige el proyecto de investigación del cual surge este escrito y los recursos para llevarlo a cabo: “Continuidades y rupturas en/ desde las Política(s) Públicas en la Argentina reciente. Estudios de intervención/investigación con perspectiva de géneros” (UBACyT: 20020170200108BA/Programación científica 2018/2019). Correo electrónico: mapaisandrade@sociales.uba.ar

2 El lenguaje escrito es una forma de visibilizar las marcas genéricas, por ello utilizamos la x cuando nos referimos a universales en los que pueden incluirse todas las personas, sin importar si se reconocen como mujeres, varones o trans. Si bien el uso de la “x” es algo informal, o incluso incómodo en ámbitos formales como la academia, se trata de una herramienta de explicitación de la heteronormatividad inscripta en el lenguaje. El uso de la “x” puede ajustarse a cada persona sin re-producir, a través del poder del

descubre en ciertas incomodidades que hasta el momento venían siendo evitadas o enunciadas en “planos secundarios”. Por dar solo un ejemplo: durante el 2018 la disputa en la agenda pública por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE)³ visibilizó –con mayor fuerza– las críticas de los grupos más conservadores que entienden los enfoques de género en las políticas públicas como ideología.⁴

De esta manera, símbolos y prácticas instaladas socialmente por los grupos feministas (pañuelos, materiales audiovisuales, danzas, performances, volantes, redes sociales, obras de teatro, colectivos artísticos, programas radiales y televisivos, referentes comunicacionales, entre otros) fueron resignificados para “alertar” sobre el avance estatal de una mirada anti-educación familiar. Así, los grupos “provida” lograron (una vez más) posicionar y profundizar en el campo cultural y sus prácticas, enfoques conservadores y/o religiosos en nociones como “la crianza”, “la maternidad”, la “complementariedad” entre hombres y mujeres, y “la educación” como ejes claves en el marco de la “familia moderna nuclear” legitimando eslóganes como “Con mis hijos no te metas”.⁵

lenguaje, la creencia en dos géneros/sexos, que, siguiendo a Wittig (1986), es una base fundamental no solo del sexismo, sino también de la homofobia y la heteronormalización. Aclaramos que también es pertinente el uso de la “e” para ciertos casos. Ambas formas de lenguaje inclusivo serán utilizadas en el texto.

3 <http://www.abortolegal.com.ar/proyecto-de-ley-presentado-por-la-campana/>

4 Para ejemplificar esta postura, señalamos un párrafo del escrito realizado por la Conferencia Episcopal Argentina en 2018, en el cual el Papa afirma: “Otro desafío surge de diversas formas de una ideología, genéricamente llamada *gender*, que ‘niega la diferencia y la reciprocidad natural de hombre y de mujer. Esta presenta una sociedad sin diferencias de sexo, y vacía el fundamento antropológico de la familia. Esta ideología lleva a proyectos educativos y directrices legislativos que promueven una identidad personal y una intimidad afectiva radicalmente desvinculadas de la diversidad biológica entre hombre y mujer. La identidad humana viene determinada por una opción individualista, que también cambia con el tiempo (...) No hay que ignorar que el sexo biológico (*sex*) y el papel sociocultural del sexo (*gender*) se pueden distinguir, pero no separar’. Entendida así, desde nuestra cosmovisión cristiana rechazamos la ideología de género, pero no podemos negar que la perspectiva de género es una categoría útil para analizar la realidad. Por ello, nos preocupa que se pretenda imponer la ‘ideología de género’ al proyecto de educación, desconociendo la libertad que asiste a los padres y a las instituciones educativas a educar de acuerdo a sus idearios propios. (Conferencia Episcopal Argentina, 26/10/2018)

5 <https://www.facebook.com/ConMisHijosNOArg/>

Ahora bien, ¿qué nos sucede a quienes pensamos, ideamos, planificamos, desarrollamos y evaluamos lo cultural en este marco actual? ¿Las cuestiones de género⁶ (y agrego: feministas) son preguntas pertinentes para el campo cultural? ¿Deberíamos interpelar todas nuestras prácticas desde enfoques que transversalicen las cuestiones genéricas? ¿Deberíamos dar cuenta del estado de situación actual en nuestro campo cultural sobre qué venimos haciendo en relación con los derechos adquiridos por y para las mujeres, las diversidades/disidencias⁷ sexuales y los géneros?⁸

Estas son solo algunas preguntas que invitan a reflexionar sobre cómo los enfoques de políticas culturales han invisibilizado durante décadas las cuestiones de géneros/diversidades/disidencias.

Entonces, el convite en estas líneas es doble. En principio, a pensarnos en la incomodidad de ciertos "planos secundarios" en los cuales nos observamos reproduciendo formas de ser y de estar en el mundo que *gestionan* desigualdades por medio de acciones y prácticas patriarcales (y muchas veces sexistas)⁹ que han invisibilizado el hecho de que las relaciones de poder se configuran

6 Coincidimos con referir a la "cuestión del género", ya que el término nos permite entender que: "(...) el género no es una propiedad de los sujetos ni es un constructo fijo y terminado, condenado a una perpetua repetición (...) Nos impulsa a detectar y explicar cómo los sujetos se en-generan en y a través de una red compleja de discursos, prácticas e institucionalidades, históricamente situadas, que le otorgan sentido y valor a la definición de sí mismos y de su realidad. Ello implica abrir el interrogante acerca de qué, cómo y por qué invisten y negocian, en y a través de estos dispositivos, posiciones y sentidos singulares" (Bonder, 1998, p. 6).

7 Entendemos la disidencia sexual como aquellas sexualidades que no aceptan las condiciones físicas, cromosómicas y de género de la heterosexualidad como las únicas legítimas. Es decir, sujetos que discuten la norma aun cuando sean heterosexuales, ya que reconocen otras formas de la identidad hegemónica o del coito vaginal para la procreación. A diferencia de las llamadas diversidades sexuales que son aquellxs sujetos que no se identifican con las identidades configuradas como femenina o masculina (Maffia, s/d).

8 Referimos a "géneros" para desbordar el binomio femenino-masculino e incorporar las identidades trans, que implican la materialización de diversas formas de ser y sentirse "mujeres" o "varones".

9 Entendemos el patriarcado como una forma de organización política, y el sexismo, como el conjunto de métodos que se emplean para mantener ese orden. En nuestra sociedad, significan la legitimación del poder en y desde "el hombre" sobre la subordinación de la mujer y todo lo asociado a lo femenino.

por medio de complejas tramas que vinculan clase, etnia y género (Quijano, 2007; Segato, 2015; entre otros). Y a su vez, a encontrar(nos) en la responsabilidad de la gestión de una cultura de géneros que garantice los derechos ganados por y para las mujeres, las diversidades y las disidencias que parecieran hoy estar en riesgo de perderse.

Mujeres en la cultura, ¿y el resto?

Comencemos con algunos datos. En el año 2017 se llevó a cabo una encuesta a nivel nacional (la segunda, la inicial fue en 2013) que por primera vez elaboró un informe específico sobre la condición de las mujeres en el campo cultural, al que denominó “Mujeres en la cultura. Notas para el análisis del acceso y la participación cultural en el consumo y el mercado de trabajo”.¹⁰ Dicho informe se presenta con el objetivo de convertirse en “un avance de la investigación sobre la perspectiva de género en el sector cultural, analizada desde la óptica del acceso, el consumo y la participación cultural por un lado; y del mercado laboral, el empleo del sector cultural y las profesiones culturales por otro” (SInCA, 2018, p. 3).

El informe trabaja sobre dos ejes para visibilizar el impacto de las desigualdades de género en el campo cultural: el consumo de bienes y servicios culturales; y la composición del mercado de trabajo cultural y creativo.

Por razones de espacio editorial, en este escrito no nos detendremos en las especificidades de dicha investigación (aunque recomendamos su lectura). No obstante, quisiéramos señalar que el informe, si bien por un lado nos permite visibilizar el lugar de las mujeres y los varones tanto en el acceso a la participación del campo cultural como a las condiciones de quienes trabajan en dicho espacio, por otro no da cuenta de la situación actual en el campo cultural de los colectivos vinculados a las diversidades y/o disidencias (es decir, constituye un enfoque binario de entender los géneros); y tampoco observa las relaciones políticas/activistas/militantes que tienen en el campo cultural estos colectivos y/o grupos que resisten, tensionan y demandan visibilidad identitaria para acceder al propio campo cultural que disputan. Entendemos que esta invisibilización de lo político que plantean las cuestiones de géneros es una de

¹⁰ Para ver el informe completo, consultar <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=1>

las razones por las que la "ola verde" feminista del 2018 haya sorprendido a quienes trabajamos en los distintos ámbitos culturales.¹¹

En trabajos previos (País Andrade, 2014, 2015, 2016 a y b, 2017) hemos tratado de no perder de vista y explicar cómo, en el transcurso de la última década, en la Argentina se comenzaron a trazar ciertas acciones y/o programas socioculturales garantes de derechos a las mujeres y a las diversidades/disidencias en un clima de época en el que se fueron promulgando leyes como las de identidad de género, matrimonio igualitario, prevención y sanción de la trata de personas y asistencia a sus víctimas, violencia contra las mujeres, etc.).¹² Sin embargo, la inclusión de las personas por razones de géneros y/o disidencias/diversidades fue gestionada de modo anacrónico en la tarea interna de dichos programas, planes y/o acciones, donde la *gestión cultural* –en muchos casos– se asociaba a la función ideológica/política de la *inclusión* en pos de la transformación social sin tener en cuenta las desigualdades por cuestiones de géneros que vivencian las personas de carne y hueso y que se reconfiguran en sus prácticas culturales cotidianas (País Andrade, 2018).

Es en este escenario donde el campo cultural argentino se comienza a resignificar como espacio de disputa, negociación y resistencia de los dere-

11 Al respecto, recomiendo la lectura del artículo de Emiliano Fuentes Firmani, quien a fines de 2018 realizó una especie de recuento de cuáles fueron los sucesos más relevantes de la gestión cultural en 2018 y marcó como uno de los puntos centrales las consecuencias en el campo cultural de la interpelación de la marea feminista a raíz de la Campaña por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE): formación de diversas colectivas en y desde el campo de la cultura, diversas acciones llevadas a cabo, etc. El texto se puede leer en <http://rgcediciones.com.ar/cuales-fueron-los-sucesos-mas-relevantes-de-la-gestion-cultural-en-2018/>

12 Para profundizar en estas leyes, se sugieren los siguientes links: Ley 26.743. Ley de Identidad de Género, Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm>. Ley 26.618 y Decreto 1054/10. Ley de Matrimonio Igualitario. Código Civil. Matrimonio Civil. Su modificación. Disponible en: <https://soydondenopiense.wordpress.com/2010/07/22/ley-26-618-y-decreto-105410-ley-de-matrimonio-igualitario/> Ley 26.842. Ley de Prevención y sanción de la trata de personas y asistencia a sus víctimas, Disponible en: <http://www.acnur.org/t3/fileadmin/Documentos/BDL/2014/9763.pdf>. Ley 26.485. Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en los Ámbitos en que Desarrollen sus Relaciones Interpersonales. Disponible en: <http://feim.org.ar/2017/05/09/ley-26-485-proteccion-integral-para-prevenir-sancionar-y-erradicar-la-violencia-contra-las-mujeres-en-los-ambitos-en-que-desarrollen-sus-relaciones-interpersonales/>

chos en cuestiones de géneros de las distintas colectivas de mujeres/disidencias/diversidades/trans/feministas. Es aquí, también, donde la revolución de las hijas¹³ nos desnudan (y está muy bien) materializando nuestrxs cuerpos culturales como producto de un sistema cultural patriarcal opresor y desigual que –paradójicamente, como trabajadorxs culturales– deberíamos mostrar para transformar. Era hora de que las cuestiones de géneros en la gestión cultural nos pongan “incómodxs”.

Para sintetizar, la lectura reflexiva del informe al que hicimos referencia nos permite visualizar que no es lo mismo ser mujer o varón en el campo cultural y observar dónde y cómo estamos. Asimismo, nos abre por lo menos dos desafíos: ¿cómo diseñar, ejecutar y evaluar la gestión de una cultura de géneros? (es decir, producir indicadores sustantivos sobre las políticas culturales actuales), y ¿cómo incluir las instancias, dispositivos y herramientas para transversalizar un enfoque de géneros/feministas¹⁴ en las intervenciones cotidianas locales que realizamos en los distintos territorios, comunidades, ámbitos educativos, proyectos, etc.? O el desafío de hacer(nos) esta “simple” pregunta: ¿cómo educamos la capacidad de ser *gestorxs* de los recursos culturales con una mirada de transversalización de y desde los enfoques de géneros/feminismos?

La gestión de una cultura de géneros

Para poder llegar al final de estas líneas con algunas pistas sobre cómo responder la pregunta anterior recordemos que desde el 10 de diciembre de 2015, la Argentina se encuentra bajo la presidencia del Ing. Mauricio Macri, quien había sido jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) los años 2007 al 2015. A partir de entonces, se comienzan a implementar acciones políticas, económicas y socioculturales enmarcadas en discursos con tintes liberales, desarrollistas y conservadores. Como resultado, el cambio del

13 La idea de “revolución de las hijas”, si bien me parece discutible, entiendo que materializa la efusión social del contexto. Nació en la redacción del suplemento “Las 12” (diario argentino *Página/12*), en referencia a lo que la periodista feminista Luciana Peker llamó la “primavera juvenil” que se está viviendo en la Argentina en el contexto de la media sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo de 2018.

14 Con el plural, operativizamos la existencia de distintas corrientes teóricas-metodológicas que se encuentran en debate/tensión/acuerdos dentro de la llamada “teoría feminista”.

proyecto cultural de Nación achica el rango de Ministerio de Cultura al de Secretaría, fusionando este campo con Educación y Ciencia. Consecuentemente, se reconfiguran los sentidos de *la gestión*, interpelando los programas, proyectos y líneas de acción que se venían gestando y/o desplegando durante el período anterior, operativizando en el campo cultural la noción de *emprededorx*.¹⁵

Ante el cambio de mirada en función de lo que se entiende por “proyecto cultural”, resulta necesario identificar ciertos retos en y desde el quehacer cotidiano de quienes trabajamos en el campo cultural: visibilizar y relevar las demandas territoriales que emergen ante la diversidad cultural actual; reconocer los derechos ciudadanos de los distintos pueblos originarios, de las sexualidades, de los distintos grupos etarios, de los diversos espacios religiosos, etc.; incorporar nuevas formas de comunicación y tecnologías; resignificar(se) con otros trabajadorxs de la cultura en y desde las particularidades; identificar los agentes culturales actuales en juego (públicos, privados, mixtos, ONG, etc.); repensar espacios de formación y redes de trabajo a nivel regional y nacional, públicos, privados, mixtos, etc. (País Andrade, 2016b, 2017, 2018). Justamente, desde estos enclaves, subrayamos la necesidad de reconocer(se) –además– como trabajadorxs *en-generizadxs* (Bonder, 1998) de la cultura en un proceso transformador que implica una mirada y una postura políticas en vínculo con las demandas/expectativas de los territorios y las comunidades en los cuales se interviene. Ante esto, más que sostener un paradigma de identidades sexo-genéricas únicas y homogéneas, es necesario observar su heterogeneidad, sus disputas, sus acuerdos, sus espacios de acción, sus ámbitos de demandas y, sobre todo, cómo se reproducen en las prácticas culturales cotidianas para poder gestionar la inclusión.

¹⁵ Diversos autorxs destacan la nueva articulación entre la esfera cultural y la económica implicada en estas perspectivas. Yúdice se refiere a la “culturización de la economía”, en tanto la cultura se transformó en la lógica del capitalismo contemporáneo (Yúdice, 2002, p. 35). En la misma dirección, Comaroff y Comaroff señalan: “Así como la cultura se transforma en mercancía, la mercancía se vuelve cada vez más cultural, es aprehendida como la fuente genérica de la socialidad” (Comaroff y Comaroff, 2011, p. 51). La identidad es concebida como capital que invierte al sujeto *emprededor*. Comaroff y Comaroff relacionan esta categoría con la construcción de nuevas formas de subjetivación en el marco del neoliberalismo, centradas en un sujeto visto y experimentado como “empresario de sí mismo”. De este modo, el emprendedor es comprendido como una forma particular de construcción de sujeto, un sujeto no identificable sino por realizar (Bröckling, 2015).

Asimismo, los proyectos en cultura que se desprenden del quehacer cotidiano implican expectativas y necesidades reales de personas de carne y hueso. Esta complejidad nos obliga a situar cada *gestión de lo cultural* en sus relaciones estructurales, pero también, en sus emplazamientos locales, sus contradicciones, sus prácticas concretas, etc. De ahí que quienes trabajamos en y desde lo cultural debamos repensar(nos). ¿Cómo esperamos interpelar la actualidad que nos posiciona en las incomodidades de repensar(nos) en nuestras sexualidades y en las relaciones/jerarquías de poder que hemos construido desde sus bases?

Entiendo que este posicionamiento político en torno a visibilizar y tensionar las identidades sexogenéricas lograría aportar(nos) información que mejore los niveles de coordinación y coherencia entre los diferentes programas, planes y proyectos en el campo cultural y sus diálogos con otras políticas socioculturales destinadas a las mismas poblaciones. Esto mostraría también las diferentes experiencias satisfactorias que no son leídas en el marco macro de las políticas *exitosas* que, en muchos casos, profundizan desigualdades en torno a las identidades de género y de las diversidades sexuales. Estos diagnósticos permitirían exigir a nuestros Estados el derecho de la transversalidad de enfoques de géneros/feminismos en las políticas culturales públicas, privadas y/o mixtas para garantizar la búsqueda de *inclusión* en el acceso, producción y vivencia de lo cultural.

Reflexiones compartidas

Sabemos que las desigualdades genéricas se visibilizan y complejizan cada vez con más intensidad en las agendas políticas y sociales de nuestro país. Pienso entonces que, por ello, se requiere una gestión de la política que visibilice y materialice las prácticas culturales e ideológicas cotidianas que sostienen y reproducen los estereotipos de géneros.¹⁶ La pregunta entonces es si estamos dispuestxs a repensarnos en diferentes formas de gestionar lo cultural, lo cual

16 Pensamos en las características de “lo femenino” y “lo masculino” que naturalizan desigualdades sociales amparadas en las diferencias anatómicas de las personas y que se (re)producen/tensionan en las diferentes performances corporales de los grupos de mujeres, varones, trans, diversidades, disidencias, campañas contra la violencia sexual, homofóbica, etc., muestras teatrales, fotográficas, televisivas, interacciones y denuncias a través de las redes sociales, etc.

implica necesariamente renegociar nuestras propias formas de construir poder para ser y estar en el mundo.

Es en este sentido que teorizo y señalo que el campo cultural –mediante la legitimidad de sus prácticas– se encuentra con la responsabilidad de identificar, relevar, tensionar y cuestionar los discursos (más/menos) conservadores y los discursos (más/menos) progresistas que se encuentran actualmente en disputa, sosteniendo prácticas que fundamentan la reproducción o transformación de lo político en la cultura. Pienso también en la centralidad de la gestión de las políticas culturales, ya que en ellas y desde ellas se resignifican derechos básicos en una sociedad, como lo han sido –repite– las leyes de identidad de género, matrimonio igualitario, prevención y sanción de la trata de personas y asistencia a sus víctimas, violencia contra las mujeres, etc., las cuales se observan como fundamentales para la transformación de un sistema cultural que no deje por fuera a más de la mitad de quienes hacemos humanidad.

Referencias bibliográficas

- Bonder, G. (1998). "Género y subjetividad: avatares de una relación no evidente", en S. Montecino y A. Obach (eds.), *Género y Epistemología. Mujeres y disciplinas*, Santiago, Universidad de Chile, 9-46.
- Bröckling, U. (2015). *El self emprendedor. Sociología de una forma de subjetivación*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Comaroff, J. y Comaroff, J. (2011). *Etnicidad S.A.* Buenos Aires: Katz.
- Conferencia Episcopal Argentina (2018). "Distingamos: Sexo, Género e Ideología". Disponible en <http://www.episcopado.org/contenidos.php?id=1818&tipo=unica>
- Maffía, D. (s/d). "Sexo, género, diversidades y disidencias sexuales". Disponible en <https://www.narrativas.com.ar/424-2/>
- País Andrade, M. A. (2014). "'Lo cultural' desde una perspectiva de género. Políticas, Desarrollo y Diversidad", en *Revista Horizontes Sociológicos*. Revista de la Asociación Argentina de Sociología (ALAS). Publicación Internacional de Ciencias Sociales. Año 2, N° 4, julio-diciembre, 126-138.
- País Andrade, M. A. (2015). "Avances y limitaciones en la política cultural argentina y su gestión desde una perspectiva de género", en *#PensarLaCulturaPública. Apuntes para una cartografía nacional*. Subsecretaría de Cultura

- Pública y Creatividad, Ministerio de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 18-35.
- País Andrade, M. A. (2016a). “Prácticas culturales y géneros. El juego y el juguete como estrategias cotidianas para la equidad”, en C. Merchán y N. Fink (comps.), *Ni una menos desde los primeros años. Educación en géneros para infancias más libres*, Buenos Aires, Las Juanas Editoras y Editorial Chirimbote, 83-101.
- País Andrade, M. A. (2016b). *Identidades culturales en y desde las fronteras. Un enfoque de género a la(s) política(s) y a la(s) práctica(s) culturales juveniles*. Buenos Aires: Antropofagia.
- País Andrade, M. A. (2017). “¿Por qué pensar las políticas y la ‘gestión’ cultural desde una perspectiva de género?”, en M. del C. García Aguilar (coord.), *Experiencias y desafíos de los Centros y Programas de Estudios de Género*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras. Puebla, Colección contemporánea universitaria, pp. 29-39. Disponible en http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDF-Content/1870/experiencias%20y%20desafi%C3%ACos%20digital.pdf
- País Andrade, M. A. (2018). “La transversalización del enfoque de géneros en las políticas culturales públicas: el caso del Ministerio de Cultura argentino”, en *Revista Temas y Debates*. Año 22, núm. 35, 161-180.
- Quijano, A. (2007). “Colonialidad del poder y clasificación social”, en S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores.
- Segato, R. (2015). “Introducción: Colonialidad del poder y antropología por demanda”, en *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo, 11-34.
- SINCA (2018). *Mujeres en la cultura. Notas para el análisis del acceso y la participación cultural en el consumo y el mercado de trabajo*. Disponible en <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=1>
- Wittig, M. (1986). “The mark of gender”, en *Feminist Issues* 5.2 (1985), 3-12.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

¿Y eso con qué se come? Reflexiones sobre la gestión cultural en la Argentina

[Emiliano Fuentes Firmani¹]

“Sí, pero ¿de qué trabajás?”

*“Hijo, ¿no tenés un libro o algo que explique lo que hacés?
Porque yo les digo pero no me entienden”*

“¿¿¿Gestión cultural??? ¿¿¿¿Y eso con qué se come!!!???”

Las preguntas transcriptas son producto de diálogos reales y cotidianos que he tenido con personas cercanas, que me conocen bien pero que no se pueden explicar cabalmente cuál es mi profesión. Así de simple y así de complejo.

A quienes somos gestorxs culturales, el difuso campo de la organización de la cultura y sus múltiples posibilidades nos vuelve una especie de trabajadorxs inasibles, líquidxs, de quienes no se puede saber muy bien qué hacen. ¿Artistas?, ¿productorxs?, ¿promotorxs?, ¿militantes?, ¿administradorxs?, ¿emprendedorxs?; ¿somos todo eso a la vez?

Para ser honesto, es probable que cada una de estas preguntas, dependiendo del momento y del lugar, pueda tener una respuesta afirmativa. De modo que se justifica un poco la confusión, porque al fin: ¿qué es la gestión cultural en la Argentina?

¹ Licenciado en Gestión del Arte y la Cultura por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y doctorando en el programa de Estudios Sociales en América Latina del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Es investigador del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Norberto Griffa” de la UNTREF y docente invitado en diversas universidades del país. Se ha desempeñado como gestor cultural en diversas áreas y jurisdicciones del Estado (municipal, provincial y nacional). Desde 2016 es el secretario técnico del programa IberCultura Viva (SEGIB).

He aquí el primer nudo a desatar.

Tomaré entonces la punta del ovillo y empezaré por buscar algunas definiciones. En efecto, la gestión cultural es una disciplina novedosa dentro del campo de la cultura, por lo que se hace necesario brindar algunas precisiones sobre su constitución.

Ubicada en el centro de los procesos de creación, producción, formación y difusión (Mariscal Orozco, 2012), la gestión del arte y la cultura constituye una profesión de especialización que se va construyendo históricamente a partir de la segunda mitad del siglo XX. De carácter polisémico, al igual que los propios conceptos de arte y de cultura, la gestión cultural es una profesión deudora de diversos campos y disciplinas, como el artístico, la sociología, la administración, la economía, la historia o la política. Por esta razón, también, el ejercicio de la gestión cultural se ha desarrollado desde diversas perspectivas conceptuales y ha servido, y sirve, como significante de diferentes acciones, experiencias e intervenciones; como rasgo común a todas ellas, siempre como mediaciones o articulaciones (Bayardo, 2018) de proyectos, obras y/o personas.

Como profesional del área, una propuesta que me parece orientadora es la revisión que hace Linda Rubim (2005) sobre la caracterización de los intelectuales en la cultura de Antonio Gramsci y la pertinencia de ubicar la gestión cultural dentro de la dimensión de la “organización” de la cultura. Este esquema es especialmente útil para ilustrar el perfil profesional de lxs gestorxs culturales en Latinoamérica, ya que permite pensar en un campo amplio y diverso de intervención, que además cuenta con un sujeto activo y militante para su constitución. Un ejemplo de esto puede encontrarse en la definición acuñada durante el 1er Seminario de Formación de Formadores en Gestión Cultural que se organizó por el programa Iberformat en la Ciudad de México en 2003, donde se logró construir una definición común para la práctica profesional de la gestión cultural en nuestra región:

La gestión cultural trata de establecer una comunicación productiva entre los discursos sociológicos, económicos y antropológicos, y las instancias sociopolíticas, con miras a lograr un mutuo enriquecimiento entre niveles teóricos, socioculturales y técnico administrativos. Es por lo tanto un campo de acción práctica con debates teóricos y controversias ideológicas en torno a los conceptos de cultura, identidad, región, territorio, globalización, modernidad y posmodernidad, lo privado y lo público, diversidad y cultura, y un quehacer que recoge todos los

conflictos de los contextos donde interactúa. Pero más allá de los debates teóricos, la finalidad de la gestión cultural está centrada en promover todo tipo de prácticas culturales de la vida cotidiana de una sociedad que lleven a la concertación, al reconocimiento de la diferencia, a la invención y recreación permanente de las identidades y al descubrimiento de razones para la convivencia social. Gana terreno la acción cultural de los gestores por cuanto es un factor contributivo al mejoramiento económico y al desarrollo social, en tanto promueve prácticas que les otorgan horizonte y sentido a los fines de un desarrollo integral. (Bobbio, 2011, p. 214)

Esta concepción se apoya en –y también toma partido por– la definición amplia de cultura impulsada por la Unesco, y está claramente encuadrada en la noción de políticas culturales para el desarrollo que dicha institución viene sosteniendo desde la Conferencia de Venecia (1970) en adelante. Como puede observarse, la declaración del congreso presenta una definición más sobre los procesos de la gestión que sobre la acción específica, proponiendo dos dimensiones de intervención concretas: debates teóricos y la vida cotidiana.

Parecería que el ovillo se volviera a enredar... pero no tanto, porque si bien este posicionamiento conlleva el problema de la amplitud de su referencia, invita a pensar en un ejercicio profesional con miras a la integración social, y entonces el asunto se clarifica más.

En particular, me interesa recuperar la idea de que la gestión cultural “es un campo de acción práctica con debates teóricos y controversias ideológicas”, porque esto convoca a reflexionar sobre un campo profesional cuyo desarrollo está tensionado por disputas, y su ejercicio requiere claramente una toma de posición. Hay debates y tensiones, toda vez que hay culturas, y es en la gestión de sus diferencias que podemos encontrar las acciones en las que se asienta el desarrollo profesional. Este es tal vez el nudo principal y uno de los temas en los que más debemos poner atención, especialmente en esta época en la cual la “culturización de la política” (Rubim, 2011) nos pone en un rol central, no solamente para el desarrollo cultural, sino también para el fortalecimiento de la cultura democrática y de paz en nuestras sociedades.

Al respecto, algunos colegas alertan sobre la necesidad de construcción de un “código deontológico” de la gestión cultural profesional. Uso aquí la categoría profesional como distinción, siguiendo los planteos de José Luis Mariscal Orozco (2014) y Rafael Morales Astola (2018), que definen tres ám-

bitos donde se realiza la gestión cultural. Para el primero serán el ámbito laboral, el profesional y el académico, en tanto que para el segundo, la gestión cultural cotidiana, la comunitaria y la profesional. Como puede verse, ambos autores coinciden en señalar un ámbito específico de formalización de la gestión cultural integrado por aquellas personas que se han formado para ello y que intervienen en el campo de la organización de cultura. De hecho, Morales Astola es autor de *Libro blanco de las buenas prácticas de gestión cultural en España*, editado en 2017 por la Federación Estatal de Asociaciones de Gestores Culturales de ese país. Este texto se basa en los códigos deontológicos aprobados por esa federación en 2010 y busca justamente homologar el piso de los sentidos compartidos por el colectivo de gestorxs culturales profesionales de España.

Y desenrollando el hilo un poco más, se advierte que en escala local, en la Argentina la gestión cultural cuenta con un crecimiento sostenido desde hace por lo menos 25 años, consolidándose como un campo de ejercicio profesional cada vez más dinámico y diverso, pero con una formalización incipiente y con un gran potencial de desarrollo. Desde el punto de vista de la acreditación de conocimiento, mediante un relevamiento realizado para el proyecto de investigación “Gestión cultural en la Argentina” (IIAC-UNTREF 2016-2017), se verificó que actualmente existen en el país más de treinta ofertas de formación, entre propuestas de grado, posgrado y especializaciones varias, y que algunas de ellas cuentan ya con veinte años de implementación y con varias decenas de personas que se han titulado e insertado en el campo como profesionales. A su vez, puede observarse que tímidamente comienzan a aparecer pedidos de este perfil profesional en las ofertas de empleo, principalmente para la incorporación de personal en el ámbito público, pero también en algunos sectores de la economía de la cultura, algo que es muy promisorio. Además, es notorio que cada vez más proyectos y emprendimientos culturales cuentan con personas que están formadas, o se están formando, en gestión cultural, nutriendo un ecosistema cultural cada vez más diverso con propuestas de calidad y con un alto grado de desarrollo profesional. Asimismo, existen abundantes trabajos que dan cuenta de la constitución del campo en nuestro país, como el de Mónica Lacarrieu y Mariana Cerdeira sobre la experiencia de creación del Instituto de Cultura Pública;² o el completísimo y actualizado análisis sectorial de Rubens Bayardo³

2 En este libro, pp. 227 y ss.

3 En este libro, pp. 13 y ss

en el que además pasa revista al panorama actual del campo; los de Carlos Elía y José Luis Castiñeira de Dios publicados por la revista de la Asociación de Gestores Gubernamentales en 2009; y muy especialmente el trabajo del querido maestro Ricardo Santillán Güemes junto a Héctor Olmos, quienes, con el objetivo de discutir las nociones más gerencialistas de la gestión desde una perspectiva situada, local y latinoamericana, editaron, con valiosos aportes de otrxs colegas, en el año 2004 el libro *El gestor cultural. Ideas y experiencias para su capacitación*. Todos ellos brindan un detallado panorama del proceso de constitución de la gestión cultural en la Argentina, y su lectura e interpretación es muy importante para el marco teórico del desarrollo del campo profesional.

Así y todo, nuestro trabajo aún sigue siendo muy difícil de explicar o visibilizar, y tal vez en eso tengamos una cuota de responsabilidad quienes nos dedicamos a esto.

¿Será posible entonces pensar una estrategia que permita colocar la gestión cultural en el menú de profesiones “explicables” en la Argentina? Creo que sí, y que además de posible, también es necesario. Por eso aprovecharé las próximas páginas para compartir algunas ideas sobre las oportunidades que tenemos a la mano para contribuir a la profesionalización del campo de la gestión cultural en la Argentina. El camino propuesto parte desde la necesidad de homologación de un piso común y de la lucha por la visibilización del trabajo frente al Estado, hasta llegar a la revisión de nuestras prácticas, algunas de ellas anquilosadas y amenazantes, que necesariamente deberemos cambiar para poder lograr un pleno desarrollo profesional.

Homologar un piso común

Un sentido claro que ha tomado la gestión cultural profesional en la Argentina, y que ha sido el hegemónico durante gran parte de su desarrollo, es el dado por el mismo contexto de su surgimiento en la década de 1990, que sitúa la profesión como “gerenciamiento” de proyectos culturales (Wortman, 2005). Desde esta perspectiva, sus elementos constitutivos tienen que ver más con la dimensión administrativa de proyectos culturales y la eficiente gestión de los recursos asociados a ello. Pero ya tempranamente, lxs gestorxs culturales de América Latina comenzaron a revisar sus prácticas, y con el apoyo del trabajo crítico de investigadorxs ligados a los nuevos planes de formación, empezaron a sistematizar sus experiencias. Esto ha permitido contar con algunas herramientas para disputar la noción hegemónica de la gestión cultural, valorizando

el trabajo de organización de la cultura realizado en los particulares contextos de nuestra región, donde las inestabilidades democráticas y la profunda desigualdad social proponen desafíos diferentes de los meramente administrativos. Así, se ha homologado, al menos “en los papeles”, un piso común de sentidos y significantes desde donde apuntalar los procesos de profesionalización en marcha en Latinoamérica, que no necesariamente encuentran en lo económico sus elementos de constitución. Me refiero aquí a los procesos ligados a las redes de cultura viva comunitaria, a los colectivos de economía solidaria, de comunicación, de software libre, pero también a los diversos espacios de experimentación, los espacios de diversidad, los proyectos de integración cultural desde sus más diversas facetas. No obstante, también es cierto que, en paralelo, aún coexiste la identificación de la profesión con el gerenciamiento. Y esto último, sumado a los cambios de gobierno sucedidos a partir de 2015 en buena parte de la región, ha permitido un resurgimiento de la gestión cultural en su acepción hegemónica: al igual que en los años noventa, aparece hoy un Estado jibarizado: hablar de políticas es mala palabra, por eso el desplazamiento semántico. Es clave, por lo tanto, entender cabalmente la importancia de tomar posición.

Visibilizar la profesión

Uno de los principales problemas/oportunidades que tenemos en nuestro país es la invisibilización de la gestión cultural profesional como actividad económica. Mucho se habla de los aportes de la cultura a la economía, principalmente desde las industrias culturales, pero poco se hace para reconocer a las personas que trabajan la gestión de esos bienes y servicios culturales, que además no siempre son industriales. Una primera invisibilización que el Estado produce se da justo en el momento en que cualquier persona que recién se ha formado tiene que entrar de lleno en el mundo profesional, que como se dijo, está marcadamente sesgado al sector del emprendedurismo.

Veamos el caso: alguien se forma en gestión cultural, comienza a trabajar en el campo. Lo más probable es que esta persona formada comience a desempeñarse como profesional independiente, para lo cual deberá completar su inscripción en la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP) y dar de alta su Clave Única Tributaria (CUIT), optando por el régimen simplificado denominado Monotributo. Esta categoría la obligará a pagar un impuesto en forma mensual –independientemente de si la persona tiene trabajo o no–, y le brindará la posibilidad de ofrecer sus servicios legalmente en el mercado y de poder realizar aportes a la seguridad social.

Pero hete aquí la confusión: la gestión cultural no figura en ninguno de los clasificadores utilizados por el Estado para medir las actividades económicas de la población. El Nomenclador de Actividades Económicas (NAES) utilizado por la AFIP agrupa, en general, las actividades artísticas y culturales, junto con las de juegos de azar, e inscribe en diez códigos distintos un sinnúmero de actividades, que van desde la producción de espectáculos a la restauración de obras de arte, pasando por servicios conexos de las industrias culturales, lo que probablemente generará un gran desconcierto al profesional que quiere ingresar al mercado formal. En mi caso, hace quince años que facturo mis servicios; estoy inscripto en el código 900021 (F-883) para “composición y representación de obras teatrales, musicales y artísticas”, cuando en realidad lo que hago es gestión cultural.

Pero cambiemos el ejemplo y supongamos ahora que la persona formada tuvo suerte y consiguió un empleo para desempeñar su saber, ¡enhora buena! Aunque al momento de afirmar su identidad laboral, tendrá los mismos problemas que sus colegas independientes: su profesión tampoco aparece en ninguna medición oficial sobre empleo, porque el Sistema Nacional de Nomenclaturas (SINN) del Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC) no reconoce la gestión cultural como profesión.

De manera que si no existimos para las mediciones del Estado, difícilmente podamos hacernos lugar en el imaginario social. Tampoco se trata de echarle la culpa a la AFIP de nuestra invisibilización, pero por algún lado tenemos que empezar, y creo que aquí se dibuja un primer escenario de intervención para avanzar y gestionar un mínimo reconocimiento. ¡Aunque al menos sea para pagar impuestos!

Investigación también es gestión

Otro de los campos donde la gestión cultural es invisibilizada, al igual que la mayoría de las artes, es el académico. No digo con esto que no existan investigaciones en gestión cultural –las hay, y cada vez en mayor número–, pero sí que son pocos los proyectos que abordan específicamente el estudio de la gestión cultural como objeto. En esta línea pueden destacarse los trabajos de los primeros maestros mencionados en párrafos precedentes, junto con algunas recientes incorporaciones de estudios de personas formadas específicamente en gestión cultural en nuestro país (Montiel, 2014; Mendes Calado, 2014; Lucsole Cimino, 2016, entre otros). Claro que es mucho pedirle al vapuleado Sistema Científico Argentino que existan líneas de fomen-

to o convocatorias específicas; en este momento, no aspiro a tanto, o en realidad sí, pero en todo caso no es el punto que quiero tratar aquí. Porque más allá de la actual falta de políticas para el fomento y desarrollo de la ciencia, en nuestro pasado reciente, cuando sí las había, la gestión cultural tampoco entraba en ninguno de los parámetros de nuestro sistema científico. Inscribir una investigación sobre gestión cultural en el Sistema de Información de Ciencia y Tecnología Argentino (SICYTAR) era, y es, una tarea con alto componente creativo.

Otra situación preocupante, y que conlleva una gran oportunidad, es la falta de participación de las personas formadas en gestión cultural en equipos de investigación interdisciplinarios. En este caso, tal vez la responsabilidad sea más institucional que personal, y recaiga principalmente en las distintas carreras que forman en gestión cultural; de cualquier modo, es un punto en el cual tenemos gran potencial para intervenir.

Ni que hablar de la responsabilidad del Estado y de la falta que hacen la promoción y articulación de encuentros y congresos sostenidos y sistémicos, y la intervención de otros actores del sistema en el impulso y apoyo a estas iniciativas, como sucedió entre 2006 y 2013 con los Congresos Argentinos de Cultura realizados por la Secretaría de Cultura de la Nación y el Consejo Federal de Inversiones.

Respecto de la acreditación de conocimiento, hay otros problemas/ oportunidades para avanzar, especialmente en relación con la homologación de saberes básicos que permitan la movilidad de estudiantes entre carreras (Vovchuk, 2018), pero también con la construcción de espacios de intercambio entre estudiantes y docentes, y con la generación de espacios y redes de intercambio científico. En este sentido, es importante destacar el esfuerzo realizado por algunos equipos de investigación, encabezados por las universidades nacionales de Avellaneda y Tres de Febrero, que han impulsado la creación de la *Red universitaria latinoamericana para el fortalecimiento de la formación e investigación en gestión cultural y políticas culturales*, o los distintos espacios de encuentro y trabajo impulsados por diferentes casas de altos estudios en los últimos años (Avellaneda 2016 y 2017, Tres de Febrero 2018, Entre Ríos 2018).

Otra línea interesante para el desarrollo profesional desde esta perspectiva es la relacionada con el ejercicio docente. No me refiero solo a la posibilidad de que sean gestorxs culturales profesionales quienes enseñen en las carreras de gestión cultural –aunque creo que esto sería un hecho importante para la

mejor formación de profesionales– sino que pienso en los grandes aportes que se podrían hacer desde la gestión cultural en la formación de quienes cursan carreras de artes, o por ejemplo, en carreras humanísticas como sociología, o por qué no, derecho. ¿O se imaginan mejor manera de formar a nuestrxs abogadxs en derechos culturales?

Mercado cultural

¡Sacrilégio! Para gran parte del sector cultural “bienpensante”, enunciar la necesidad de un mercado de la cultura supone la mayor de las blasfemias. Lo curioso es que este es un problema que se arrastra desde una concepción de la cultura restrictiva, ligada a las artes, su autonomía y a un/a artista creador/a que no debe “contaminarse” con las banalidades de la vida, opuesta a la que dice adherir este sector, que reivindica la idea hegemónica de la Unesco de políticas culturales para el desarrollo y que reconoce a la cultura desde su registro amplio, antropológico (Mondiacult, 1982) o de recurso (Yúdice, 2002). Esta contradicción aún no es tan evidente y suele soslayarse, produciendo que los proyectos de políticas culturales democratizantes, o enmarcados en la democracia cultural, subestimen la necesidad de construir un mercado cultural más sólido y diverso. El profesor Albino Rubim suele señalar en sus clases que le regalamos “el mercado” al capitalismo, cuando aquel es anterior a este, y que es imposible pensar en proyectos culturales “sostenibles” sin trabajar para estructurar un mercado que los cobije.

En la Argentina, este tema supone una deuda histórica y una oportunidad única para el desarrollo de nuestra profesión, con lo cual debe ser central para quienes trabajamos en la gestión cultural profesional. Necesitamos políticas públicas, desde normativas, como una ley de financiamiento a la cultura que fomente el aporte del sector privado, o marcos regulatorios que permitan el funcionamiento de los espacios culturales autogestivos, que son el eslabón central del ecosistema de promoción de la diversidad de las expresiones culturales, tarea que el Estado tiene obligación de atender mediante la ley 26.305 que adhiere a la Convención para la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, hasta la intervención directa, como por ejemplo políticas de fomento a la producción cultural con presupuestos significativos, o el reconocimiento y apoyo a las organizaciones culturales comunitarias como efectoras de políticas culturales para la construcción de ciudadanía.

Lo más novedoso a la hora de pensar en la conformación de un mercado cultural pasa por diseñar políticas de estímulo a la demanda (además de garantizar las condiciones para que la clase trabajadora tenga sus necesidades básicas satisfechas, por supuesto). Reviso la escritura de la oración precedente y me doy cuenta de lo arduo del camino que tenemos que recorrer. ¡Hasta a mí me pasa que saco la cultura de mis narrativas sobre las necesidades/derechos básicos de las personas! Por eso creo que una intervención novedosa para modificar esta “zoncera”, que no reconoce a los derechos culturales en un mismo nivel que los derechos sociales, es generar políticas de públicos, con fondos para el fomento a la demanda. Un “vale cultura” como quiso instalar Brasil recientemente,⁴ o como ocurre en algunos países europeos como Francia e Italia. Un ejemplo interesante para tener en cuenta y prestar atención, sobre todo a sus primeros resultados, es el programa “Pase Cultural”⁵ del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, una tarjeta prepaga para consumos culturales para jóvenes de entre 16 y 19 años, de escuelas públicas de la ciudad, y sus docentes, que cuenta con un subsidio de 2.000 pesos semestrales y que además permite el acceso a diferentes propuestas en forma gratuita. Implementado a partir del 2018, el programa aún no ha publicado resultados –solo informa que cuenta con 5000 beneficiarios y 127 comercios adheridos–, con lo cual no es posible tener datos para una primera evaluación. La propuesta, sin embargo, genera una gran expectativa en el sector.

En el tema de mecanismos de financiamiento públicos/privados para la cultura, es interesante analizar el caso de Brasil y la existencia de su mercado cultural. Desde el retorno de la democracia, nuestro vecino posee leyes de incentivo fiscal para el apoyo a la cultura, y desde 1991, cuenta con la ley 8.313, más conocida como Ley Rouanet, que ha permitido un importante desarrollo de la gestión cultural. No abordaré en este artículo las particularidades y asimetrías que dicha ley ha producido –ni los fraudes millonarios contra el Estado que se han detectado–, ya que existe abundante bibliografía para ello (Barbalho, 2007;

4 Vale cultura fue una iniciativa del ex presidente brasileño Lula da Silva para estimular los consumos culturales. Mediante el programa, cada persona trabajadora recibiría junto a su salario un ticket equivalente a unos 20 dólares que podrían ser utilizados únicamente para consumos culturales diversos. Los fondos para el programa serían aportados por el Estado y por los empleadores, que podrían deducir los aportes de impuestos. El programa tuvo una tibia implementación y actualmente se encuentra discontinuado.

5 <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/noticias/el-pase-cultural-amplia-sus-beneficios-y-llega-mas-jovenes>

Calabre, 2010, entre otrxs). Sí me interesa tomar lo señalado por Linda Rubin en su investigación sobre la producción cultural (2005), en la que menciona que el primer antecedente normativo de reconocimiento profesional del trabajo de mediación o organización de la cultura en Brasil se da a partir de la primera reglamentación de la Ley Rouanet en 1995,⁶ ya que en esta se incluye a las personas que diseñan y desarrollan proyectos culturales, así como la remuneración de su trabajo dentro de los presupuestos de los proyectos que se presentan. Me detendré aquí un momento para señalar la llamativa diferencia en la denominación del ejercicio profesional en los países hispanoamericanos, donde la hegemonía de la gestión cultural por sobre otras denominaciones posibles es notoria, más aún cuando se analizan los escenarios y contextos similares de surgimiento de ambos términos en la década de 1990. Creo que en el caso brasileño puede inferirse que la existencia, y permanencia, de un mecanismo de incentivo a la cultura mediante renuncia fiscal permitió la consolidación de un mercado cultural que ha marcado también simbólicamente a nuestra profesión. Tanto es así que nuestro trabajo en el país vecino solo se denominará gestión cultural si se realiza en el ámbito del Estado, mientras que en cualquier otro ámbito de actuación en donde llevemos a cabo tareas de gestión, se llamará producción cultural.

Un ejemplo del fuerte anclaje que tiene esta denominación en Brasil puede observarse al revisar la investigación de María Elena Cunha (2007) sobre la conformación del campo de la gestión cultural en ese país, en la que a pesar de los esfuerzos de la autora por caracterizar a las personas como gestorxs culturales, las entrevistas transcritas demuestran la plena identificación como productorxs culturales. Y no ha sido en vano: desde 2004 las ficciones televisivas brasileñas han incorporado personajes cuyo trabajo es la producción cultural,⁷ todo un logro de la instalación de la profesión en el imaginario social de Brasil, que desde 2013 reconoce la “producción cultural” como actividad en su nomenclador de actividades económicas (Pedroso, 2014). Tan importante, y contradictoria, ha sido la Ley Rouanet en Brasil, que ningún gobierno ha planteado derogarla, aunque sí han existido varios proyectos para reformarla. El más amplio y ambicioso de ellos se produjo durante la gestión de Juca Ferreira, que buscó transformarla en un Fondo Nacional de Cultura más democrático e inclusivo.

6 http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D1494.htm

7 Telenovela *Celebridade* (2004), <https://es.wikipedia.org/wiki/Celebridade>

En la Argentina se han realizado, a nivel nacional, algunas experiencias fallidas, ya sea por su fugaz duración, como la ley de mecenazgo del diputado Luis Brandoni que fuera aprobada en 2001 y vetada por el senador Eduardo Duhalde en uno de sus primeros actos a cargo del gobierno nacional, ya sea por las diversas iniciativas legislativas que no han llegado a aprobarse en los últimos años. Sí existe una experiencia interesante para analizar a escala local en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que cuenta con una ley de mecenazgo desde el año 2006, reformulada en 2018. En este punto, recomiendo especialmente la lectura de “Entre lo público y lo privado: Un balance de la ley de mecenazgo porteña”, tesina de graduación de la licenciada en Comunicación de la UBA Camila Belén Pardo (2017), en la que se analiza con gran rigor y hasta con perspectiva comparada los distintos vectores de la aplicación de esta política pública. Sería importante que las diferentes instituciones de formación en gestión cultural pudieran dedicar programas de investigación para evaluar el impacto y la aplicación de este tipo de políticas. Interesa en particular analizar las reformas implementadas a partir de este año, que parecieran ir en torno a que finalmente aparezca el tal mentado financiamiento privado a la cultura, porque en su primera versión de la herramienta, este nunca fue tal: la ley no obligaba a las empresas a aportar recursos genuinos, solamente consideraba los provenientes de renuncia fiscal, provocando así una perversa condición de subvención estatal, ya que en realidad todos los recursos para el apoyo eran aportados por el Estado.

La consolidación de un mercado cultural dinámico y diverso debe ser uno de nuestros primeros objetivos, y para eso la existencia de una ley de financiamiento a la cultura mediante incentivo fiscal es una necesidad urgente. El cómo y la forma para que se produzca tendrá un debate intenso en el cual será importante que quienes nos dedicamos a la gestión cultural tengamos algún tipo de participación, a fin de poder garantizar que el proyecto contemple las necesidades concretas de nuestro sector y que no se convierta en un nicho de negocios para evadir impuestos, ni tampoco en la figura desde la cual el neoliberalismo se refugie para correr al Estado de su responsabilidad de garantizar el pleno acceso a los derechos culturales.

Oportunidades y amenazas, mapeando el territorio de intervención

Participar, involucrarse, comprometerse. Creo que es imposible que logremos un pleno desarrollo de nuestra profesión sin cambiar el paradigma del “es-

pectador” dentro del cual nos hemos autorrecluido. En otro trabajo expresamos que a partir de nuestra investigación habíamos llegado a la conclusión de que la gestión cultural en la Argentina era un campo profesional en expansión y que quienes trabajaban en los distintos ámbitos en donde se organiza la cultura, ya sea público, privado o social, se reconocían como gestorxs culturales (Fuentes Firmani, Quesada y Vovchuk, 2016). A su vez, definimos que a pesar de la multiplicidad de disciplinas que convergen en la gestión cultural, es posible delimitar un objeto de estudio compartido en las políticas culturales, ya que estas determinan los modelos de gestión posibles. Lo que quisiera expresar aquí es que, para poder intervenir en forma más eficaz en el diseño y la implementación de políticas culturales, es clave que repensemos nuestras prácticas y formas de vinculación, tanto inter como intrasectorialmente. Por un lado, necesitamos asumarnos como protagonistas en la discusión de las políticas culturales y poder generar espacios de convergencia y cooperación con los diferentes sectores organizados del mundo de las artes, como así también con las personas que trabajan en los distintos ámbitos de la comunicación y la cultura.

Desde la gestión cultural profesional podemos contribuir activamente al desarrollo de las políticas culturales de diferentes sectores, incluso colaborando con la realización de diagnósticos, con la sistematización de experiencias o a través de la elaboración de planes estratégicos de desarrollo. Existen puentes ya instalados, y debates públicos abiertos, necesarios y urgentes. Algunos ejemplos de esto son la ley de financiamiento a la cultura ya mencionada, o el proyecto de ley para el cupo femenino en festivales musicales, la autarquía financiera del Instituto Nacional del Teatro, una ley que proteja los espacios culturales autogestivos o la tan postergada creación del Instituto del Libro, entre muchos otros. También existen algunas áreas de vacancia, aún poco transitadas pero con un gran potencial para el desarrollo de nuestro sector, como por ejemplo el trabajo de promoción y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, la articulación de proyectos culturales comunitarios y la promisoria relación que se puede establecer entre gestión, turismo y cuidado del medio ambiente.

Además, existen otros temas que demandan en forma urgente nuestra atención: tienen que ver más con algunas cuestiones internas, sobre las que es necesario que reflexionemos y accionemos. Se trata de viejos problemas que arrastran nuestras prácticas y que solamente ahora, a la luz de los avances sociales y de las interpelaciones del movimiento feminista, podemos visibilizar. El primero de ellos se vincula con la desigualdad de género y

la profunda invisibilidad de las disidencias en nuestro sector. Al respecto recomiendo especialmente los trabajos de Marcela País Andrade (2014), Mercedes Liska (2018) y Belén Igarzábal (en esta misma obra), que abordan estas problemáticas.

La militancia feminista ha producido ya importantes cambios en lo que respecta a la protección de abusos y de violencia de género en el sector cultural, principalmente con el acompañamiento y resguardo de víctimas que han sufrido algún tipo de violencia, pero sus transformaciones no se agotan en esto, sino que van más allá y sirven como punta de lanza para comenzar a discutir algunas de las condiciones de producción del sector. Por ejemplo, el reclamo de la Colectiva de Actrices Argentinas pidiendo justicia por el abuso sufrido por una de sus integrantes pone en relieve las graves condiciones de precarización laboral que tienen las actrices y actores en nuestro país, y llama a reflexionar sobre los derechos laborales de los trabajadorxs culturales en general. En la misma línea, el debate impulsado por las compañeras y disidencias del colectivo Fieras llevó a la discusión e instalación de protocolos contra la violencia de género en los espacios culturales de la Ciudad de Buenos Aires. Otro tanto sucede con la cuestión de la accesibilidad y las ofertas culturales. Es necesario que consideremos que ya no puede haber oferta cultural que no sea inclusiva, cuyo dispositivo no se piense para que sea accesible a toda la población, incluyendo especialmente a las personas con discapacidad. Es cierto que esto es imposible sin la intervención del Estado, ya que es impensable que los espacios culturales autogestivos o las compañías independientes puedan dedicar recursos a la adaptación de sus instalaciones o propuestas. Pero así y todo no existe una conciencia real de la necesidad –y responsabilidad– de la participación intersectorial para lograr una accesibilidad universal de todxs a las producciones culturales. Y ni hablar de los problemas derivados de las relaciones comerciales que generamos con quienes nos relacionamos. Entre estas viejas rémoras se destacan la precarización laboral, la falta de adopción de criterios de comercio justo y la falta de solidaridad para el trabajo conjunto.

Este último es un tema para prestar atención, sobre todo en lo que hace a la relación de personas formadas y personas con saberes empíricos dentro de la gestión cultural profesional. El profesor Rubens Bayardo advierte que el diálogo entre estos dos perfiles es fundamental para la “eventual profesionalización de la gestión cultural en la región”, con lo cual no debe ser banalizado.

Más aún considerando que ya tenemos por lo menos tres o cuatro generaciones trabajando simultáneamente en el campo, lo que brinda una gran riqueza y diversidad de experiencias para contrastar y compartir.

Por una nueva cultura política de la gestión cultural

Pensando en estas oportunidades/amenazas es que propongo la enunciación de una nueva cultura política para la gestión cultural. Resulta clave incorporar estos temas y otros que no he mencionado aquí por falta de espacio, y reflexionar sobre nuestras prácticas, para poder transformar un escenario en el que hasta ahora no nos hemos permitido participar plenamente. Si la gestión cultural es un espacio de disputa, debemos ser cada vez más protagonistas de los sentidos y prácticas que disputamos. Es necesario que participemos, nos formemos y, especialmente, que pongamos el cuerpo en forma sensible. Con sensibilidad para con nuestro territorio, para con nuestro sector y para con las personas con las que trabajamos. Doblemente si lo hacemos con recursos públicos. No nos puede dar lo mismo cumplir o no las metas que nuestros proyectos se proponen; no nos puede dar lo mismo si nuestros proyectos son inclusivos o no; y no nos puede dar lo mismo si nuestros proyectos y nuestras prácticas reproducen o no estereotipos de violencia y discriminación.

Necesitamos la construcción de una nueva cultura política de la gestión cultural, incluyente, diversa y democrática, que reconozca la democracia cultural como único camino posible para la efectiva concreción de los derechos culturales de todas y todos, de todes. Sin dudas, el fin aspiracional de cualquier código deontológico que podamos construir debe pasar por lograr la plena ciudadanía cultural de nuestro pueblo.

A eso me refiero cuando propongo homologar un piso común desde donde partir, porque estoy convencido de que la única forma de consolidar esta nueva cultura política es, en primer lugar, generando un proceso de asociación y reconocimiento entre pares, que permita la construcción de un espacio compartido de referencia para quienes nos dedicamos a la gestión cultural profesional en nuestro país. Desde ya que este espacio no puede incluir solamente a las personas formadas en el ámbito universitario, sino que debe considerar la inclusión de aquellxs gestorxs que se han formado en el ejercicio laboral y que cuentan, en algunos casos, con una mayor experiencia que quienes salen de las academias. En este sentido, son incipientes pero esperanzadoras algunas iniciativas y procesos en marcha, como la red de gestión cultural federal que ha organizado los encuentros “Cultura

como Resistencia” (2017) en Resistencia, Chaco, y “Encuentro de Gestión Cultural” (2018) en Paraná, Entre Ríos, o la Plataforma Federal de Cultura recientemente creada. Es urgente que estas redes se formalicen en algún tipo de institucionalidad, como la que tiene por ejemplo la Red Latinoamericana de Gestión Cultural.

Por otro lado, y retomando la idea de la necesidad de nuestra intervención para lograr una mayor visibilidad de la profesión, creo que es importantísima la participación en los diferentes espacios de representación política que existen en nuestro país. Un gran ejemplo nos lo están brindando lxs trabajadrxs organizadxs, quienes vienen reconociendo y activando en los sindicatos como efectores de políticas culturales, tal como lo explican Federico Escribal y Mónica Britos en su investigación.⁸ La existencia del “Radar” de lxs trabajadorxs es una de las novedades más interesantes en este sentido. Pero sin dudas, el espacio paradigmático de representación son los partidos políticos, y ese es un aspecto poco explorado en nuestra profesión. En la actualidad, prácticamente no existen ámbitos de discusión sobre políticas culturales en ninguno de los principales partidos políticos del país, y esta no es una responsabilidad solamente de las dirigencias de esos partidos, sino, y muy especialmente, de nuestro sector profesional. Es necesario que nos involucremos, que participemos y que debatamos, incluso en espacios en los que jamás nos hubiéramos imaginado estar; como los partidos políticos. Si no asumimos esa responsabilidad, la de cambiar nuestra cultura política expectante por una que nos convierta en protagonistas, el camino para consolidar la profesionalización de nuestro trabajo encontrará aún más dificultades que las que actualmente tenemos. Y ya son muchas. Sobre todo en tiempos en que la convergencia digital y la penetración de las redes sociales moldean nuestras conductas según lo que los patrones hegemónicos de consumo determinan, aunque ahora con una sensación de diversidad diferencial que no es tal.

Si pensamos que la gestión cultural profesional debe disputar los sentidos sobre la política cultural, es importante que seamos conscientes de que hoy, enfrente, tenemos intereses que se sirven de algoritmos e inteligencia artificial para homologar un estilo de vida de consumos universales, aunque apoyados en la hipersegmentación y en la diferencia. Por eso, en tiempos de tanta virtualidad, es necesario que profundicemos los espacios de encuentro, que nos reunamos y debatamos. Es el momento ideal para que tomemos el toro por las astas y enfoquemos nuestra energía en construir una institucionalidad que

8 En este libro, pp. 333 y ss.

nos permita afirmarnos e incidir en el diseño y la implementación de políticas culturales. Tal vez sea hora de que reflexionemos y entendamos que, independientemente de nuestras diferencias, las personas que trabajamos en la gestión cultural profesional tenemos muchos desafíos en común, en especial aquellos ligados a la formalización y profesionalización, y que la mejor forma de enfrentarlos siempre será en red, en unidad y mancomunadamente.

Referencias bibliográficas

- Barbalho, A. (2007). “Políticas culturais no Brasil: Identidade e diversidade sem diferença”, en A. Barbalho y A. A. Rubim (orgs.), *Políticas Culturais no Brasil*, Salvador, EDUFBA.
- Bayardo, R. (2002). “Culturas. Artes y Gestión. La profesionalización de la gestión cultural”. Disponible en: http://sic.conaculta.gob.mx/centrodoc_documento/66.pdf.
- Bayardo, R. (2018). “Repensando la gestión cultural en Latinoamérica”, en C. Yáñez Canal (ed.), *Praxis de la gestión cultural*, Bogotá, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.
- Bobbio, D. (2011). *Inconsciente colectivo: producir y gestionar cultura desde la periferia*. Caseros: RGC Libros.
- Castiñeira de Dios, J. L. (2009). “Crítica de la Gestión Cultural pura”, en revista *Aportes para el Estado y la Administración Gubernamental*, número 23, Buenos Aires, Asociación de Administradores Gubernamentales.
- Calabre, L. (2010). *Políticas Culturais no Brasil: História e Contemporaneidade*. Fortaleza: BNB.
- Cunha, M. E. (2007). *Gestão Cultural: profissão em formação*. Belo Horizonte: Duo Editorial.
- Elia, C. (2009). “La formación profesional para la gestión y administración en el sector de la cultura argentina”, en revista *Aportes para el Estado y la Administración Gubernamental*, número 23, Buenos Aires, Asociación de Administradores Gubernamentales.
- Fuentes Firmani, E; Quesada, J. y Vovchuk, L. (2016). “Gestión cultural en Argentina. Perspectivas de investigación y desarrollo”. Disponible en: https://www.academia.edu/30384206/Gestion_Cultural_en_Argentina._Perspectivas_de_investigaci%C3%B3n_y_desarrollo.

- Iberformat (2003). 1er Seminario de Formación de Formadores en Gestión Cultural. Disponible en: http://sic.conaculta.gob.mx/centrodoc_documentos/106.pdf.
- Liska, M. (2018). “Música de minitas”, en *Revista RGC*. Disponible en <http://rgcediciones.com.ar/musica-de-minitas/>
- Mariscal Orozco, J. L. (2012). *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica. Estados, universidades y asociaciones*. México: UDGvirtual.
- Morales Astola, R. (2018). “La (buena) praxis de la gestión cultural”, en C. Yáñez Canal (ed.), *Praxis de la gestión cultural*, Bogotá, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.
- País Andrade, M. A. (2014). “‘Lo cultural’ desde una perspectiva de género: políticas, desarrollo y diversidad”, en revista *Horizontes Sociológicos*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Sociología. Disponible en <http://aass.org.elsevier.com/ojs/index.php/hs/article/view/16>
- Pardo, C. B. (2017). *Entre lo público y lo privado: un balance de la ley de mecenazgo porteña*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Ciencias de la Comunicación.
- Pedroso, S. (2014). “O produtor cultural e a formalização de sua atividade”, en *PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Rio de Janeiro, Universidad Federal Fluminense. Disponible en <http://periodicos.ufl.br/pragmatizes/article/view/10395/7234>
- Santillán Güemes, R. y Olmos, H. (2004). *El gestor cultural. Ideas y experiencias para su capacitación*. Buenos Aires: CICCUS.
- Rubim, A. A. (2011). *Cultura e Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Rubim, L. (2005). “Produção cultural”, en L. Rubim (org.), *Produção e organização da Cultura*, Salvador, EDUFBA.
- Unesco (1970). “Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales”. Disponible en https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals414.pdf
- Unesco (1982). “Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales”. Disponible en https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf
- Vich, V. (2018). “¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura)”, en C. Yáñez Canal (ed.), *Praxis de la gestión cultural*, Bogotá, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.

- Vovchuk, L. (2018). "Comparación curricular de las carreras de grado de Gestión Cultural en la Ciudad y en la Provincia de Buenos Aires". Disponible en: https://www.academia.edu/37770530/Comparaci%C3%B3n_curricular_de_las_carreras_de_grado_de_Gesti%C3%B3n_Cultural_en_la_Ciudad_y_en_la_Provincia_de_Buenos_Aires.
- Wortman, A. (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Sobre cultura, política y otras yerbas

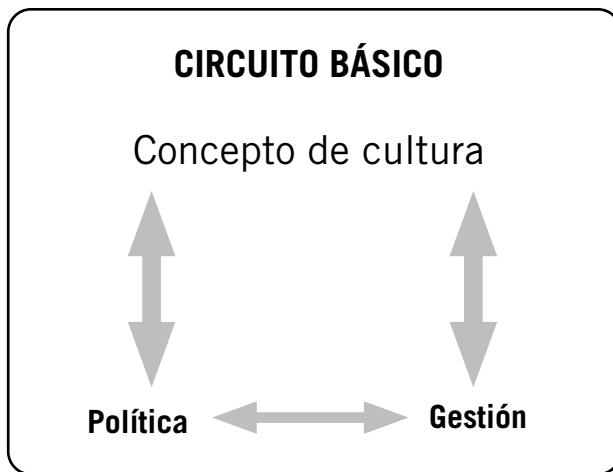
[Héctor Ariel Olmos¹]

El primer título que intenté para estas reflexiones invertía el orden entre “cultura” y “política”. Pero lo corregí luego de considerar que la cultura es la base sobre la que se construye una sociedad y, por lo tanto, la clave para articular cualquier política. Al fin y al cabo, el mayor líder político de la Argentina en el último siglo sostenía que la política depende de la cultura del pueblo en que se realiza.

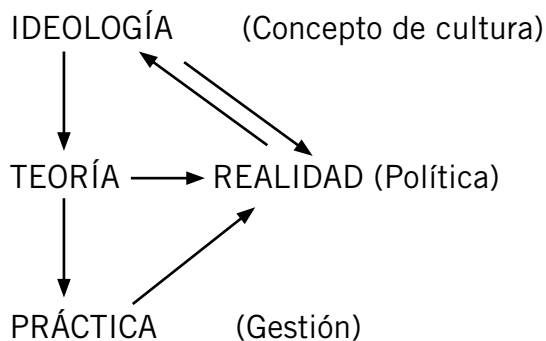
La tríada básica y las tres dimensiones

Es preciso analizar este verdadero circuito básico, al que con Ricardo Santillán Güemes llamamos oportunamente *tríada*:

1 Consultor de instituciones públicas y privadas en Cultura y Educación. Ha trabajado en asesoramiento y capacitación para la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), y para los gobiernos nacionales y provinciales de la Argentina y de otros países de América Latina. Es director de la licenciatura en Gestión Cultural de la Universidad Nacional de Avellaneda, y ejerce la docencia en esa y otras universidades públicas. Fue capacitador en el ex Ministerio de Cultura de la Nación y subsecretario de Cultura en la Ciudad de Buenos Aires. Ha publicado, entre otros libros, *Educación en Cultura*, *El gestor cultural* y *Culturar* (con Ricardo Santillán Güemes), y *Gestión cultural e identidad: claves del desarrollo*.



Una política cultural debe basarse en un concepto de cultura –que es siempre operativo– y se desarrollará a través de una gestión, en un constante juego dialéctico que lleva a una permanente modificación de cada uno de los componentes de la tríada expuesta.



El concepto, lo ideológico, guía el accionar general. Provee las grandes líneas de orientación para el accionar político práctico... Una ideología sin teoría resulta incompleta pero una ideología y una teoría sin formas de realizarlas resultan inútiles.

La teoría supone el estudio de las distintas soluciones posibles para los problemas culturales por los que atraviesa el país dentro de una orientación general fijada por la ideología. Son alternativas de gestión a la hora de decidir entre caminos de ejecución diferentes ante situaciones de naturaleza conflictiva. La teoría debe procurar la unidad entre la acción y la concepción. Es como una bisagra que articula lo ideológico, principista y valorativo con la práctica operativa.

Toda acción –la gestión– genera reacciones de distinto tipo y valor, “efectos de poder”, según Foucault, y aunque estas acciones originen y sostengan la iniciativa, o sean relativamente eficaces, no pueden controlar o dominar, en su totalidad, el campo y los centros de fuerza en los cuales operan (Bolívar, 2008).

Si como jefe de Gobierno decido que es más importante la seguridad que la educación, les pagaré más a los policías que a los docentes; si considero que en época de crisis es más necesario tapar los baches de las calles que arreglar los edificios de las escuelas, proveer a los comedores escolares y dotar de útiles para los chicos humildes, bajaré los fondos destinados a Educación y los enviaré en la dirección que quiero. Esas son decisiones políticas que corresponden a un sustrato ideológico: la gestión viene después y será más o menos eficiente, más o menos eficaz.

No hay gestión sin política. Y no se puede construir política sin gestión que la apuntele. Pero no tenemos que equivocarnos el orden de los factores: aquí sí que altera el producto.

Insisto. Los tres elementos están imbricados de manera indisoluble: el concepto es lo que sustenta ideológicamente la política que se pondrá en juego a través de un proceso de gestión. Pero los avatares de la ejecución modifican la política y, a menudo, producen variaciones en lo conceptual. No hay gestión neutral ni batería de técnicas que se puedan aplicar tanto al manejo de un teatro como al de un campo de concentración.

Juca –Joao Luiz Silva– Ferreira (2018) destaca tres dimensiones de la cultura:

- a) Simbólica; todo lo relacionado con la producción de sentido (desde los lenguajes hasta las expresiones artísticas)
- b) Social; formas de vida, relaciones intra e intercomunitarias
- c) Económica; cultura como generadora de divisas

Las dimensiones b) y c) abarcarían la idea de recurso, planteada por Yúdice (2002), idea que, por otra parte, siempre estuvo más o menos presente en la historia de la humanidad. La política cultural *debe armonizar estas tres*

dimensiones, sostiene Ferreira, sin someterse al totalitarismo de la economía ni perderse en la búsqueda de solución de problemáticas sociales para las que no está concebida ni preparada. No olvidar que se trata, como dice Ricardo Santillán Güemes (2003), de *vivir, en comunidad, con un sentido*. Al fin y al cabo, una estrategia para vivir.

Sujetos y contextos

Antes de continuar, conviene reflexionar sobre el contexto en que se conciben, planifican y ejecutan las políticas culturales, considerando las modificaciones que se están produciendo en la visión/percepción del mundo en este siglo XXI problemático y febril.

En principio, hay que determinar quién es el protagonista y destinatario de las políticas culturales. En este punto, sigo la concepción de Enrique Pichon-Rivière (2003) sobre sujeto:

- ser situado, complejo y contradictorio
- en un contexto socio-histórico que lo configura y determina
- productor y producido y cuyo motor es la necesidad
- inmerso en una trama vincular-social que conforma y determina su subjetividad
- protagonista de su propia historia
- capaz de aprehender la realidad para transformarla, transformándose a la vez

Alessandro Baricco (2006) sostiene que asistimos a un proceso de invasión y destrucción ejecutado por nuevos “bárbaros” que arrasan con los “viejos” valores, produciendo una verdadera mutación que se manifiesta en un cambio de sentido impuesto por el imperio, cuyas fronteras no se limitan a un solo país, aunque sea el principal motor.

Se opera una multiplicación, un verdadero aluvión de sentidos que paradójicamente vacía el sentido. Hay una dilución de cierta sacralidad que para las generaciones mayores tienen prácticas como la lectura, el cine, la comida, el vino, que no se abandonan sino que se insertan en circuitos diferentes de consumo y significación.

Se cambia lo profundo por lo superficial, importa más abarcar que llegar al fondo. La experiencia del cine en una sala oscura y silenciosa, casi como una iglesia, se ha transformado en seguir una película entre ruidos de masticación

de pochoclos, panchos y gaseosas... y tal vez hasta la consulta de los mensajes en el teléfono celular en ejercicio de una de las variantes del *multitasking*: la atención desconcentrada, abierta a varios estímulos simultáneos que –en la visión de Byung Chul-Han–, no es otra cosa que una regresión al estado del animal salvaje que, en la selva, no puede atender a una sola cosa porque juega su supervivencia.

Por otro lado y en consecuencia, se impone la obligación de no aburrirse, de no dejarse estar.² De negar el ocio, en pos del negocio continuo en que se pierde el alma, que a partir del siglo XIX se ha convertido en un bien transable.³

El imperialismo va por tu alma

Así, se impone lo que podría denominarse “Cultura Netflix”, en relación con la plataforma que con su producción incesante de contenidos, hasta la asfixia, obtura la memoria y hasta se adueña de ella. La Historia es reinterpretada constantemente y expuesta en versiones espectaculares en una suerte de pedagogía del entretenimiento, que sirve a los objetivos del imperio (si les da el estómago vean las series sobre Lula, Chávez, Trotsky, etc.).

Estamos en la transición de una sociedad disciplinaria a una sociedad del rendimiento, donde las obligaciones se interiorizan y se convierten en un peso insoportable, como explica Byung-Chul Han: el sujeto del siglo XXI se explota a sí mismo en un exceso de positividad, y ya ha pasado por la fase disciplinaria que exigía un sujeto de obediencia al que había que vigilar y castigar (en la óptica foucaultiana). De la negatividad que impone en forma de prohibición, ley, mandato, el NO PODER sostenido en espacios de control (hospitales, psiquiátricos, cárceles, cuarteles, fábricas, escuelas) se pasa a la positividad del *Yes, we can*, cuyos lemas son poder, motivación, iniciativa, proyectos, en una sociedad de la transparencia cuyos espacios emblemáticos son gimnasios, barcos, aviones, torres de oficinas, centros comerciales, laboratorios genéticos...

2 El aburrimiento y el dejarse estar son condiciones para que el ser pueda llegar a lo profundo de sí, tanto en las filosofías orientales y occidentales como en las concepciones americanas.

3 Baricco señala que Goethe lo representa en Fausto, que merca su alma, algo imposible siquiera de imaginar para quienes concebían el alma como la parte de Dios que está en el hombre.

Sociedad de la meritocracia y la superficialidad en la cual solo hay itinerario exterior, ambular por el patio de los objetos (Kusch, 1976), donde todo está expuesto en la trampa de la comunicación continua, de la hiperactividad –*prohibido aburrirse, prohibido parar*– que paradójicamente redundando en hiperpasividad detrás de la ilusión de que cuanto más activo se es, más libre. La hiperactividad es un síntoma del agotamiento espiritual, origina obligaciones y no libertad. La libertad se ha transformado en coacción. La sociedad del rendimiento es también la sociedad de la drogadicción, en donde sus sujetos, emprendedores de sí mismos, se autoexprimen hasta el agotamiento por sobreabundancia, movidos por la angustia de no alcanzar las metas que creen haberse fijado. *Yes, we can* y si usted no puede, es su problema, no de esta sociedad donde todos podemos.

La positividad del poder es más eficiente que la negatividad del deber, dado que la represión, el castigo, pueden generar rebelión, mientras que el no poder por propio demérito deprime, desvaloriza. *Nada es posible* se complementa con *todo es posible*. A través de las nuevas tecnologías, se manejan las emociones y los afectos. *Hoy no consumimos afectos sino emociones*. Estamos en una versión moderna del mundo feliz que imaginó Aldous Huxley (2007): aquí se va produciendo la programación y el control psicológico con las herramientas que aporta el Big Data⁴ –que supera al panóptico porque tiene una óptica de 360 grados–, a la vez que se disciplina a los resilientes con fuerzas del orden cada vez más feroces.

La aceleración de la comunicación favorece su *emocionalización*.

Lógica de la gratificación, banalización de la *amistad*, que puede ser un *me gusta* en la página de Facebook. La ludificación del mundo de la vida somete la comunicación social, la educación, las actividades al modo juego: las clases, los discursos, todo debe ser divertido. No en vano asistimos a la hipertrofia del *thriller*, de las comedias banales...

Se opera un tránsito de la biopolítica a la psicopolítica (Han, 2013 y 2014).

4 Byung-Chul Han señala que, en relación con el *dataísmo*, existen dos etapas, que denomina “primera Ilustración”, en que surge la estadística, que permitiría explicar y manejar el mundo, y una “segunda Ilustración”, esta del Big data actual que da lugar a la “sociedad de la transparencia”, cuya clave son los datos, lente transparente y fiable. Todo ha de convertirse en datos e información.

El poder de los géneros⁵

En este panorama, irrumpen con potencia arrolladora los feminismos populares y callejeros que discuten los basamentos mismos sobre los que se fundan las sociedades actuales y las estrategias de poder. Combaten las necropolíticas que se originan en el trazo que divide vidas útiles y vidas desechables, consideradas como peligrosos excedentes: para eso parten del “Aquí no sobra nadie”, enunciado por la Madre de Plaza de Mayo Nora Cortiñas, que implica que todo cuerpo vale. Fundamento no solo de la lucha contra los femicidios sino también contra todo tipo de explotación, dado que si todo cuerpo vale, valen también los trabajos que esos cuerpos realizan (domésticos, comunitarios), a cargo de mujeres en la gran mayoría de los casos. Ocultos, no visibles, pero imprescindibles para el cuidado y sostenimiento de la vida, la continuidad de la especie. Crean valor y riquezas sociales: ¿quién se los apropia? Apuntan a la médula del capitalismo al señalar que la mayor plusvalía se produce no por los bajos sueldos, sino por ese trabajo impago cuyo volumen excede largamente la merma salarial; así, patriarcado y capitalismo serían las dos caras de la moneda: no existe uno sin el otro.

Pero van más allá: al plantear la legalización del aborto, discuten el concepto mismo de vida. Frente a la determinación biológica que defienden los grupos antiderechos, afirman que el deseo de maternar y la vida misma no deben depender de lo que denominan el *azar biológico*: si no se duda en operar el torcimiento de la biología en múltiples aspectos que van desde los cultivos, las cruces de razas de animales, las cirugías y los tratamientos de fertilización, ¿por qué prohibirlo en una instancia como el embarazo humano? Se trata de poner límites a la posibilidad autonómica de las mujeres al decidir sobre la vida.

Plena biopolítica. El cuerpo es una construcción política. Y, por lo tanto, cultural: *la guerra contra las mujeres es una guerra por el sentido* (Segato, 2016).

⁵ Sigo en esto los conceptos de María Pía López (2019), durante su conferencia en *Jornadas de Reflexión*, Departamento de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Avellaneda, 12 de marzo de 2019.

El retorno de las culturas populares

Resulta ineludible anclar las políticas en las culturas populares, que Gilberto Giménez Montiel (2017) define

como el conjunto de las configuraciones y procesos simbólicos, relativamente autónomos y diferenciados, que tienen por soporte al pueblo, es decir, a las clases que ocupan una posición dominada o subalterna en la sociedad; dichas configuraciones y procesos, que no son homogéneos sino extremadamente segmentados, son producidos (o reelaborados) en interacción constante –de carácter antagónico, adaptativo o transaccional– con la (alta) cultura de las clases dominantes y con la cultura mediática controlada por las mismas; y en sus dimensiones más expresivas se caracterizan por la escasa elaboración de sus códigos, lo que los hace fácilmente accesibles y transparentes para todo público. Dichas configuraciones y procesos pueden reducirse a tres tipos fundamentales, analíticamente diferentes, aunque de hecho interpenetrados o traslapados (por “interculturación”) en la práctica:

1. La cultura popular tradicional (o tradiciones populares), de raigambre étnica o rural, producida por el pueblo y para el pueblo;
2. La cultura popular expropiada, o cultura programada “para las masas”, que se nutre de códigos populares pero cuyo control está en manos de los grupos dominantes, y
3. La cultura popular excorporada,⁶ que consiste en los diferentes usos que los grupos populares hacen de los productos de los *media* (y de los recursos disponibles en su entorno inmediato) en la vida cotidiana, en función de sus intereses particulares y específicos.

Debo señalar que esta afirmación no implica desatender los otros aspectos de la cultura, sino cambiar el eje. Se trata de fortalecer la “excorporación” y apoyar los procesos de resistencia del primer tipo, al que habría que agre-

⁶ Aproximadamente, 80% de los productos de la cultura de masas son rechazados por el pueblo. La discriminación popular no se limita a la selección de productos o textos, sino que implica sobre todo la selección de los elementos funcionales dentro de estos. La cultura popular, por lo tanto, se construye a nivel de recepción a partir de la cultura de masas –sigue diciendo Fiske–. La relación entre los intereses comerciales de la cultura de masas y los intereses populares siempre es antagonista e inestable (Giménez Montiel, *op. cit.*). Ex-corporar: dejar fuera del cuerpo.

gar ciertos rasgos de las culturas urbanas que también pueden considerarse tradiciones.

Programas de poder

La cultura forma parte de programas y proyectos de poder. Tanto en una limitación elitista como en una concepción amplia. El árbitro del buen gusto, de lo que debe leerse-escucharse-verse y lo que ha de descartarse, sin duda, ejerce un poder importante que –enunciado de un modo extremo– define lo que es humano y lo que queda afuera de la humanidad.

Todo programa de poder tiene un innegable sustento cultural y busca modificar culturalmente la realidad sobre la que se aplica. Aquí sí la cultura es entendida como una forma integral de vida. Resultan notables las pugnas por la interpretación de algunos acontecimientos claves, por ejemplo el Holocausto, la Guerra Civil española...

En la Argentina, el bando triunfador de las contiendas civiles del siglo XIX, liderado por Bartolomé Mitre, impuso una versión de la historia, construyó héroes casi como hagiógrafos, elevó a categoría de próceres a personajes oscuros como Bernardino Rivadavia o racistas expresos como Sarmiento, señaló réprobos y elegidos, instituyó un sistema educativo a imagen y semejanza del europeo sentando las bases de una colonización pedagógica que aún padecemos, y como si esto fuera poco, creó uno de los diarios más influyentes del mundo de habla hispana: *La Nación*, cuyo fundador, el propio Mitre, concibió como “tribuna de doctrina”.

Arturo Jauretche (2007) desnudó en sus textos lo que denominó *la intelligentsia* en la Argentina y cómo esta sirvió a la instalación de un sistema político inserto en la División Internacional del Trabajo, donde acata con mansedumbre un papel subalterno y dependiente. Para ello, establece circuitos de prestigio:

- la generación del 80 fue un claro ejemplo de este entramado en el siglo XIX
- la acción de Borges y sus acólitos ocupando y manejando los resortes, la revista *Sur*, que consagraban o hundían según sus preferencias y “roscas”...
- los medios hegemónicos

Es preciso señalar que todo movimiento político en la Argentina entraña y apunta/aspira a una transformación cultural, una modificación sustancial en la forma de vida de la población:

- lo fue el radicalismo con Hipólito Yrigoyen, que sube al poder tras conseguir el voto universal, secreto y obligatorio –y cae víctima del primer golpe militar en 1930–; las mayorías empiezan a tener participación en la vida política del país y surge una clase media activa que poblará las universidades públicas que posibilitó la Reforma de 1918; y en 1983, con Raúl Alfonsín, que reinstituye los valores democráticos y produce el histórico y ejemplar Juicio a las Juntas Militares de la sangrienta dictadura que asoló a nuestra patria;
- el peronismo con Perón y Evita, que logra el voto femenino acentuando el protagonismo de la mujer y la organización de los trabajadores como factor de poder decisivo;
- las dictaduras cívico-militares, que interrumpieron procesos democráticos, atentaron contra los intentos de autonomía y persiguieron ferozmente expresiones críticas, instaurando la dependencia económica y la sumisión a la potencia dominante;
- el kirchnerismo, que reasume los valores de independencia económica, soberanía territorial y justicia social del peronismo diluidos durante los años noventa, cuando un gobierno de ese signo se mimetiza con el neoliberalismo y fomenta la entrega del patrimonio y la subordinación, y se asiste a una estrepitosa decadencia radical;
- el macrismo, que representa a los poderes hegemónicos y apuesta a un giro copernicano en las prioridades sociales, *modernizándose* en reversa, al desarticular –o intentarlo– los logros de experiencias anteriores, con la *posverdad* como ariete, combinando disciplinamiento social con psicopateos psicopolíticos.

En todos los casos, el Sector Cultura tuvo y tiene un rol innegable. Porque la batalla cultural no es un invento del siglo XXI.

Estructuras, elecciones y realidad

A menudo, la estructura del organismo y el diseño del presupuesto tanto en el volumen total de los fondos asignados a cultura como en la forma en que se distribuyen las partidas dificultan y hasta impiden el ejercicio de una

política basada en una concepción abierta de la cultura: en lo personal, me tocó gestionar en un área ya estructurada, donde el 50% del presupuesto iba al teatro de ópera, aproximadamente un 25% se destinaba a los teatros oficiales, un 22% a bibliotecas, museos y dos grandes centros culturales; ¡y solo un 3% era para actividades socioculturales! Por eso, es bastante común que al iniciar un período de gobierno, se intente cambiar los formatos institucionales para adecuarlos a una concepción más afín.

Actualmente se verifican funestos retrocesos, tanto en el espacio institucional del sector cultura como en el porcentaje de presupuesto asignado. Retroceso ligado estrechamente con la paralización y/o destrucción de otros programas sociales: el neoliberalismo es ominosamente coherente.⁷

Conversando con Gustavo Arrieta, intendente de Cañuelas, ciudad de la provincia de Buenos Aires que se destaca por una política cultural que se despliega por todos los barrios con verdadero protagonismo de amplios sectores de la población, yo subrayaba su lucidez al respecto, una concepción que no es común hallar. Sin embargo, comentaba él, son muchos los pares suyos que entienden la política cultural en este sentido pero no siempre pueden ponerla en práctica, porque a veces no cuentan con la gente necesaria para ejecutarla y no dan los tiempos de gestión para formar ese equipo.⁸

El político sagaz, que entiende el valor de la cultura como vector de inclusión e integración comunitaria que a la vez vigoriza lo propio, no deja de lado el cálculo electoral. Por lo común, el dirigente piensa en Cultura solo como la oportunidad de sumar votos, y elige programar espectáculos masivos ignorando quizás que no hay una traslación directa del sufragio del espectador al candidato que organiza el espectáculo: al respecto, nos tocó participar a fines del siglo pasado de una campaña donde el intendente en ejercicio competía para continuar; optó por los recitales masivos con músicos populares (no fue la propuesta que hicimos nosotros), que se llenaron de público que, cuando se pronunciaba el nombre del funcionario por los altoparlantes, silbaba y abucheaba estruendosamente... perdió con comodidad. Es que la segunda parte de la ecuación no funciona sin la primera: Cultura ayudará a ganar elecciones si contribuye a que la gente viva mejor, en comunidad, con un sentido.

7 En la Argentina, el área perdió el rango de Ministerio y se redujo a Secretaría en la jurisdicción nacional. Lo mismo ocurre con Salud y Trabajo: idéntica desjerarquización.

8 En un sentido parecido se pronunció Javier Gastón, intendente de Chascomús –otra localidad de Buenos Aires–: la clave es el equipo.

Pensemos en el doble sentido de “política”, como los procedimientos de lucha por el poder con algunos aspectos negativos de la confrontación ideológica; y, por otro lado, la acción del gobierno y sus programas de intervención. En general, los grupos hegemónicos intentan degradar a los políticos acentuando siempre el primer aspecto y amplificando –inventando también– los episodios de corrupción (que existen, claro que sí) con el objetivo oculto de controlar –cuando no impedir– el segundo sentido: el desarrollo de programas públicos que contraríen sus intereses.

Es frecuente el error de oponer la política realista a la política idealista. Error que proviene de confundir al político prácticón con el realista. El prácticón que es un simple colector de votos o fuerzas materiales. El realismo consiste en la correcta interpretación de la realidad y la realidad es un complejo que se compone de ideal y de cosas prácticas (...) Ni escapa al círculo de los hechos concretos por la tangente del sueño o la imaginación, ni está tan atado a lo concreto que se deja cerrar por el círculo de lo cotidiano al margen del futuro y el pasado. Para una política realista, la realidad está constituida de fines y medios, de antecedentes y consecuentes, de causas y con causas. (Jauretche, 2006)

El político “practicón” pierde la dimensión ideológica, se extravía en las prebendas de un cargo y es el que a menudo cae en la corrupción (que se le suele achacar a toda la clase política). Sin ese componente idealista –pero de ideas que van de y vuelven a la realidad–, la política (y cualquier actividad humana) carece de sentido.

Y atención que la política implica intervenir y actuar en los conflictos. No hay sociedad sin conflictos: esas solo existen en Disney World, en los parques temáticos. Si negamos los problemas, no los resolveremos nunca. Y la política es un camino para buscar soluciones. Claro que hay cosas sucias pero es inevitable donde se disputa poder. ¿O acaso no pasa dentro de una familia, una empresa, una escuela?

Colonización y (otra) tríada

Entonces las políticas culturales deben plantearse dentro de un contexto social y político claramente definido. Contexto fuertemente determinado por lo que Peter Drucker denomina *postcapitalismo*, etapa en que la tecnoeconomía –vacía de una cosmovisión filosófica universalizante que apunte a satisfacer las necesidades humanas– ha producido severos desajustes y tensiones entre:

- la economía real y la simbólica
- mercados mundiales y poderes políticos solo nacionales o regionales (Bolívar, 2008)

Acá se completaría otra tríada: así como hay una relación directa entre patriarcado y capitalismo, no hay capitalismo sin colonialismo. Porque se trata, sin duda, de una ideología de dominación. Boaventura de Sousa Santos (2009) lo denomina *postcolonialidad*, en la necesaria admisión de que el colonialismo no terminó con las guerras de independencia del siglo XIX, sino que ha permanecido, cambiando sus inspiradores, sus máscaras y aun sus beneficiarios. Eso sí: las víctimas son siempre las mismas.

¿Qué es *colonización*? Colonización en cualquier diccionario significa:

- dominar un país o territorio con pobladores de otra región,
- también puede ser económica,
- política,
- violenta o no violenta,
- cultural.

Sobradas muestras tiene la historia de las primeras acepciones. Desde la conquista de América, África y Asia por las potencias europeas, hasta la actual preponderancia de los Estados Unidos. Gobiernos títeres, recetas económicas, comercio, se imponen por la fuerza de las bombas, el chantaje dolarizado y la persuasión de las industrias culturales y los medios de comunicación: por ejemplo, Estados Unidos bombardea sin piedad Irak, Afganistán, Siria, matando miles de personas, y nos venden “héroes” luchando contra hipermalvados terroristas a los que no vacilan en torturar de todos los modos posibles para obtener la información necesaria para “salvar a América” (que, en realidad, nunca estuvo en peligro sino por acción de sus propios criminales organizados y/o psicópatas desquiciados de nacionalidad “americana”).

Y aquí entramos en el terreno de la última noción: la colonización cultural. O en términos de Arturo Jauretche (2008), la colonización pedagógica:

el proceso a través del cual los intelectuales y también la gente común de un país acepta como válidas premisas que no solo poco o nada tienen que ver con su realidad concreta sino que atentan contra la posibilidad de desarrollo autónomo del país.

Nosotros comprobamos esto todos los días con:

- el bombardeo de los monopolios multimediáticos, que construyen realidades falsas al servicio de las oligarquías y contra cualquier conquista popular, naturalizando concepciones que perjudican en general a los más débiles, como la división internacional del trabajo, el “siempre habrá pobres” ratificado por sesudos analistas, etc.
- la instalación de círculos de prestigio que cierran el paso en academias, universidades, museos, medios de difusión, a intelectuales, artistas, actores y concepciones que refieren a las culturas profundas de América y a intereses contrapuestos al poder hegemónico.

Por eso, las políticas culturales y su gestión no deben atenerse a la aplicación de meros mecanismos, tal como señala Jauretche (ibíd.):

El problema que tenemos por delante no es un problema técnico: es un problema de mentalidad, los llamados técnicos pertenecen a la mentalidad anti-nacional y nunca posibilitarán una política de conjunto porque esta tiene que revisar todos los fundamentos de su técnica, que es la técnica del colonialismo.

Nos movemos, además, en el terreno de la diversidad. Diversidad que implica necesariamente la interculturalidad, que no es solo una cuestión cultural sino también una cuestión política.

La política, insisto, debe considerar la *identidad cultural* del pueblo al que ha de servir. Aquí hay que partir de un concepto dinámico con un anclaje fuertemente latinoamericano y, a la vez, local, dejando de lado las concepciones esencialistas, pero no sin considerar la existencia de ciertas matrices que se van desarrollando históricamente. Si bien concebimos las tradiciones como lo que nos vincula con un pasado desde el que nos reconocemos y construimos, no se trata de esencias estáticas e inmutables. Y por cierto que *no toda tradición es buena*:⁹ es muy común encontrar yacimientos de prejuicios, barreras para la comprensión y la integración, para el reconocimiento del otro legítimo en convivencia. A menu-

9 El tradicionalismo chauvinista que apunta al statu quo en un limbo bucólico “segundosombrista” ha sido cómplice de las peores experiencias político-sociales de la Argentina. En otros países, obsérvese el apoyo de Pinochet a los grupos tradicionalistas folklórico-paisajistas en contraposición con el asesinato de Víctor Jara y el exilio de gran parte de los músicos.

do se contraponen desde las tradiciones valores ancestrales: unos que favorecen el desarrollo humano y otros que claramente lo limitan: la decisión cultural –que es social y política– determinará hacia dónde se inclina el fiel de la balanza. La identidad se juega en una dialéctica de permanencia y cambio.

Heterogeneidad y conflicto

Me pregunto, para nuestros territorios, ¿qué porcentaje hay de población urbanizada y suburbanizada con la problemática correspondiente? ¿Qué tan elevado es el número de inmigrantes de otros países y de los migrantes internos, que traen y tratan de desarrollar sus pautas culturales? ¿Cuántas etnias diferentes habitan el territorio? ¿Es *culturalmente homogéneo o es pluricultural y heterogéneo*?

La heterogeneidad y la diversidad no son un problema, sino que constituyen la base de la democracia. Culturas en contacto suponen intercambio y enriquecimiento mutuo si no se intenta la homogeneización imponiendo una cultura sobre las demás. Por cierto que no se trata de convivencias idílicas: hay entendimientos y pugnas de poder, aceptaciones y rechazos, encuentros y desencuentros, amistad y rivalidad, apertura y cerrazón, visiones del mundo antagónicas... Pero también más opciones, más puntos de vista para encarar la existencia, más soluciones posibles. La diversidad no es un limbo donde flotan las identidades en estado de gracia, sino un espacio en donde se juegan a fondo las diferencias, pero no para eliminarse, sino para su reconocimiento y aceptación. La diversidad leída en clave de interculturalidad.

Por eso, no hay que temer al conflicto: el espacio cultural es un campo atravesado por las intervenciones de actores e instancias que están en conflicto continuo. *Negar el conflicto sería negar la dinámica propia de la cultura y de la democracia.*

En nuestros países, *hay que pensar las políticas culturales y su gestión en función de la inclusión social* porque no tenemos opciones: una gestión que opere con un sentido restringido (artes, literatura, patrimonio, espectáculos) contribuye a ampliar las brechas en lugar de saldarlas. Por más que un buen desarrollo de dichas actividades mejore la circulación económica e incorpore más gente al circuito producción-difusión-consumo. Pero ser ciudadano no es lo mismo que ser consumidor: y la cultura resulta fundamental a la hora de construir ciudadanía. Por eso, los enemigos de nuestros pueblos ningunean, bastardean, reducen. La malhieren e intentan sepultarla para que se amplíe el paradigma desde el cual se actúa, para obturar el diálogo de nuestras comunidades con el universo.

Referencias bibliográficas

- Baricco, A. (2006). *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, traducción Xavier González Rovira, ePub base r1.2.
- Bolívar, J. (2008). *Estrategia y juegos de dominación*. Buenos Aires: Catálogos.
- De Sousa Santos, Boaventura (2009). *Una epistemología del Sur*. México: Siglo XXI.
- Ferreira, J. (2018). *Reflexiones sobre las políticas culturales brasileñas en el siglo XXI*, compilado por Adrián Dubinsky y Armando Almeida. Caseros: RGC Libros.
- Han, B. (2014). *Psicopolítica*, traducción de Alfredo Bergés. Barcelona: Herder.
- Han, B. (2013). *La sociedad de la transparencia*, traducción de Raúl Gabás. Barcelona: Herder.
- Giménez, G. (coord.) (2017). *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales*, primera edición. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Introducción, pp. 9-51.
- Huxley, A. [1932] (2007). *Un mundo feliz*. Buenos Aires: Edhasa.
- Jauretche, A. (2006). *Manual de zonceras argentinas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Jauretche, A. (2007). *Los profetas del odio y la yapa*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: García Palmeiro.
- López, M. P. (2019). Conferencia en *Jornadas de Reflexión*, Departamento de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Avellaneda, 12 de marzo de 2019.
- Pichon-Rivière, E. (2003). *El proceso grupal. Del psicoanálisis a la psicología social*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Santillán Güemes, R. (2003). “El campo de la cultura”, en H. Olmos y R. Santillán Güemes, *Educación en cultura*, Buenos Aires, CICCUS, primera reimpresión.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

Apuntes para una ley de las culturas

[Julieta Pachano¹]

[José Alejandro Tasat²]

“La cultura es un horizonte simbólico compartido”.

Rodolfo Kusch

Este artículo constituye un aporte para reflexionar acerca del vacío legal existente en el campo de la cultura, en tanto la cultura es una cosmovisión para tramitar la vida que va más allá de la formalidad de una ley. En este sentido, el establecimiento de una norma permitiría y facilitaría en el lazo social fomentar, regular, promover hechos y gestiones culturales en los ámbitos locales, provinciales y nacionales.

Pensar en una norma de estas características supone partir de la necesidad de garantizar y consagrar los derechos culturales y construir un proyecto

1 Técnica en Gestión del Arte y la Cultura por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, donde en la actualidad prepara su tesis de licenciatura y es ayudante de cátedra en la asignatura Sociología del Arte y la Cultura. Se desempeña como asistente de coordinación en el Programa de Pensamiento Americano (UNTREF). Cuenta con experiencia en la gestión cultural comunitaria. Trabaja en la Dirección Nacional de Becas del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología.

2 Doctor en Educación por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Universidad Nacional de Lanús. Licenciado en Psicología por la Universidad de Buenos Aires. Coordinador general del Programa Pensamiento Americano, de las jornadas “El pensamiento de Rodolfo Kusch” (2012-2018), del 1º y 2º Congreso Internacional Interdisciplinario de Pensamiento Crítico, de las Jornadas “Pensar América” (2013/2014), así como de la plataforma educativa “Pensar en movimiento”. Ha coordinado y publicado diversos libros, entre ellos, *El hedor de América: Reflexiones interdisciplinaria a 50 años de la “América profunda” de Rodolfo Kusch y Análisis situacional de las Organizaciones.*

cultural de nación. Y si bien existen leyes sectoriales, se hace necesario analizar la construcción de una ley que regule y promueva los derechos de las culturas de manera integral.

En principio, la ley es posterior al hecho cultural. La cultura precede a la ley, es todo el potencial anterior a una forma de tramitar en el mundo, pero la norma configura la posibilidad de derechos y allí radica su importancia. Sin embargo, a la hora de pensar en sistemas legales, debemos vislumbrar las tensiones entre la ley como aparato jurídico de control, que regula mediante el imperativo de la violencia legítima, y la ley como principio fundamental para la acción y garantía de derechos.

Desde esta perspectiva, impulsar, diseñar y sancionar una Ley Federal de las Culturas implica disponer de una hoja de ruta que guíe las políticas culturales, así como supone concentrar de manera orgánica y consciente las múltiples leyes sectoriales y, sobre todo, hacer hincapié en el rol del Estado en la cultura.

En primer lugar, debemos asumir la existencia de un consenso del entramado político representativo en el poder legislativo respecto del valor, del producto y del hecho de la cultura como ámbito de transformación social, construcción de ciudadanía y tramitación de las tensiones del lazo social, considerando, como bien señala Edward Said, que “las artes se practican y sostienen en un contexto social en que existen profundas relaciones de poder, propiedad, clase y género” (Said, 2001, p. 37). Las relaciones sociales al interior de una cultura determinada, así como el vínculo entre culturas diferentes, se da a partir de relaciones asimétricas de poder.

Indagar acerca del rol del Estado en la cultura y las tensiones propias de la intervención estatal implica también evidenciar los patrones de poder y control cultural. Bonfil Batalla (1982) define a este último como la capacidad social para usar, producir y reproducir un elemento cultural, ya sea material, de organización, de conocimiento, simbólico o emocional. Esta capacidad social (la de decidir) se produce a partir de un contexto en el que se incluyen valores, conocimientos, experiencias, habilidades y capacidades preexistentes. La introducción de las categorías de control cultural y de dimensión del poder –como una tercera pata (sociedad-cultura-poder)– permite abordar las relaciones desiguales que operan en la capacidad de decisión que los grupos sociales tienen sobre sí mismos y sobre otras culturas o grupos sociales.

El Estado como actor fundamental en la tríada sociedad-cultura-poder debería actuar generando los instrumentos necesarios para garantizar la justicia

social y cultural. De modo que el rol estatal, el de garantizar el derecho a participar en la vida cultural, equivale o implica también la posibilidad de *garantizar la capacidad de decisión sobre los elementos culturales*. En esta línea, el gran desafío es sumar voluntades de todos los actores involucrados en la construcción de una conciencia política a fin de lograr la sanción de una ley nacional de las culturas. La actual ausencia de una ley integral deja a “la mano invisible de la cultura” las características fundamentales de la construcción de la ciudadanía cultural.

No se trata más que de empezar por transformar la política y avanzar hacia lo que Rita Segato denomina una “gestión colectiva en clave femenina”. Debemos aprender del movimiento feminista, en la Argentina y en la región, que lo individual no transforma, sino que lo que transforma es lo colectivo, además de que ningún centro configura todo, sino que todos los centros configuran algo: “Solo un Estado que promueva la reconstrucción de los tejidos comunitarios, un Estado que devuelva, restituidor de foro étnico o comunitario podrá proteger a la gente en América Latina. (...) Es importante advertir que las luchas y la recomposición política deben correr dentro y también fuera del campo estatal” (Segato, 2016, p. 178).

La política en general y la política cultural en particular deben apostar por lo colectivo. En este sentido, una ley de las culturas debe ser el instrumento capaz de reconstruir el tejido social comunitario. Para esto, es fundamental configurar la ley desde un pensamiento situado y partir del eje del fortalecimiento de la democracia en términos de participación social, económica y política. Evidentemente, esto implica desafíos en términos institucionales. Fortalecer y promover las redes comunitarias, poniendo el acento en la idea de reciprocidad, supone la configuración o fortalecimiento de un poder que termina por enfrentar las lógicas burocráticas y paternalistas del Estado como institución moderna. *Transformar la política es, así, desbordar las instituciones, habitar sus márgenes y garantizar la posibilidad de agencia, comunicación y participación de otros actores que hoy están ausentes en la toma de decisiones.*

El único Estado capaz de frenar la expansión mafiosa es el que devuelve fuero comunitario y garantiza los mecanismos de deliberación interna, un Estado restituidor de ciudadanía comunitaria. Solo las comunidades con tejido social vigoroso, políticamente activas y dotadas de una densidad simbólica aglutinante tienen la capacidad de proteger a todas sus categorías de miembros, mantener formas de economía basadas en la reciprocidad y la solidaridad y ofrecer un sentido para la vida. (Segato, *op.cit.*, p. 188)

Ante una descripción tan cruda del estado de situación donde habitamos todxs lxs argentinxs, es clave revalorizar el rol legislativo, regulador y promotor del Estado, para la reconstitución del tejido social. A su vez, se hace necesaria una distancia óptima que regule y no obstaculice la independencia y la autodeterminación de las diferentes identidades culturales. En definitiva: *que la ventanilla del Estado no obture las posibilidades de ampliar y ejercer el derecho cultural.*

En este punto, resulta interesante la lectura de *Pensar sin Estado*, de Ignacio Lewkowicz, en relación con el agotamiento de la subjetividad y el pensamiento estatal. El historiador y filósofo argentino señala en esa obra que durante la década de 1990, “la sustancia del Estado ya no es el dogma en función del cual se establecen las declaraciones, los derechos y las garantías de los habitantes y ciudadanos de la nación” (Lewkowicz, 2006, p. 23). El desafío planteado por el autor se profundiza en estos últimos años, con el desfundamiento de la función del Estado y el corrimiento de los suelos simbólicos que nos configuran en un territorio como ciudadanos. Si, como sostiene el pensador, en el fondo de lo social solo hay inconsistencia y la única consistencia para hacer de un pueblo un pueblo es el discurso que habita como verdadero y como sustancia, debemos entonces poner el foco en la fuerza de la performatividad como recurso en el campo de las políticas culturales.

Pensar la performatividad como recurso y acción en las políticas culturales es remarcar nuevamente las tensiones entre lo que instituye y lo que transforma, entre la imposición y la garantía de acción, la identidad y la diferencia, el sujeto producido y el sujeto que produce. Y el concepto mismo de la ley es normativo/performativo, porque su existencia tiene la eficacia y el poder simbólico de estructuración de la realidad. La sanción de la norma genera el mandato de actuar en consecuencia, configura y legitima una determinada forma del entramado cultural. Pero la cultura nunca es un sistema unificado, sino un espacio de lucha donde se entrelazan de manera compleja fuerzas políticas, económicas y sociales, por lo que las políticas culturales deberán apostar por evidenciar las dinámicas de poder, desnaturalizar las diferencias y consolidar nuevas institucionalidades democráticas y representativas.

¿Es una ley el mejor instrumento para lograr esta transformación?

En principio, una ley federal de las culturas establecería la obligación del Estado de respetar, proteger y garantizar *el derecho a participar en la vida cultural*, derecho que, por otro lado, está sancionado en la Argentina en la medida en que forma parte de la Declaración Universal de Derechos Humanos.

Ahora bien, las diferentes iniciativas y discusiones en el campo cultural han vislumbrado nuevas y viejas ausencias, demandas y tensiones que en el marco del proceso de profesionalización de los agentes culturales producen nuevas configuraciones y marcos de lecturas que permiten volver a poner sobre la mesa la necesidad de formular una política cultural integral y transversal que impulse una transformación de la relación Estado-sociedad civil.

La cultura es una instancia estratégica para cualquier proyecto político, área clave para el desarrollo integral y la construcción de la identidad nacional. El debate generado en el país y en la región al respecto ha sido muy intenso.

Además, se establece la necesidad de una institucionalidad específica de la cultura que reafirme una concepción ampliada de cultura como factor decisivo de cambio social. Esto implica, como ya ha sido mencionado, el carácter transversal de la política cultural, con énfasis en las articulaciones cultura-educación, cultura-memoria y cultura-economía. En este sentido, en palabras de Víctor Vich, se trata de “promover la articulación entre cultura, democracia y ciudadanía a fin de que las políticas culturales puedan convertirse en dispositivos centrales para la transformación de las relaciones sociales existentes” (Vich, 2014, p. 83).

Compete al Estado formular políticas públicas que garanticen la accesibilidad y equidad cultural estimulando la producción, circulación, difusión y consumo; la instrumentación de programas de formación e investigación cultural optimizando los recursos públicos y fomentando la cualificación y profesionalización de lxs trabajadores culturales; el establecimiento y promoción de redes institucionales para asegurar la participación y amplia representación de la sociedad civil en el diseño e implementación de políticas públicas culturales; la estimulación de estrategias de desarrollo económico; y la diversificación de los mecanismos de financiamiento cultural.

En relación con este último punto, no solo deben garantizarse mecanismos desconcentrados y federales sino también, y sobre todo, la producción de modelos sustentables enfocados en el desarrollo local. Necesitamos, en lo que refiere al financiamiento, políticas redistributivas que funcionen como interfaces. Se trata de pensar el desarrollo de fondos bajo los parámetros de la economía social y la construcción de políticas de financiamiento cultural que operen en toda la cadena de producción, para activar y fortalecer circuitos y proyectos sustentables en función de las necesidades y deseos de los colectivos, comunidades y sociedades diversas y pluriculturales.

Por último, debemos pensar en una gestión asociada del Estado con movimientos sociales, organizaciones comunitarias y el sector privado, de modo de activar espacios permanentes de diálogo y transformación política como un paso fundamental en la construcción de modelos más democráticos, en conjunto con la garantía de una mayor justicia económica y social.

La discusión tramita la necesidad de una norma, el posicionamiento de la cultura como un derecho necesariamente situado, federal, latinoamericano e inclusivo. La construcción de un consenso para la aplicación de una nueva ley tiende a la profesionalización y el fortalecimiento de las capacidades institucionales del Estado nacional, provincial y local. En definitiva, se trata de democratizar la democracia.

El desafío principal es o debiera ser la posibilidad de gestionar un campo dinámico como el cultural. El accionar de la ley no puede instituir de una vez y para siempre, sino que debe necesariamente proponer un modelo dinámico, en constante revisión y ampliación y con una adecuación permanente a las transformaciones sociales y culturales. En otras palabras, debe partir de una concepción amplia de cultura, en un sentido antropológico.

Cuando Gilberto Gil asumió como ministro de cultura en Brasil, explicó cuál sería su guía:

La cultura como todo eso que, en el uso de cualquier cosa, se manifiesta más allá del mero valor de uso. La cultura como aquello que, en cada objeto que producimos, trasciende lo meramente técnico. La cultura como planta de símbolos de un pueblo. La cultura como un conjunto de señales de cada comunidad y de la nación entera. La cultura como el significado de nuestras acciones, la suma de nuestros gestos, el sentido de nuestras costumbres. (Gil, 2003)

La experiencia del Plan Nacional de Cultura en Brasil permite pensar algunos lineamientos generales respecto de lo aquí planteado: diagnósticos participativos locales con líneas de financiamiento de partidas nacionales a planes consensuados en el territorio. La construcción de una ley supone la creación de mecanismos y dispositivos que sostengan la constante relación entre Estado y sociedad civil para el diseño e implementación de políticas públicas de cultura, el fortalecimiento de redes de agentes culturales, espacios de debate y deliberación, acceso, producción y financiamiento. La cultura es concebida desde su concepción más amplia y dinámica, lo que permite pensarla no solo

desde su extensión simbólica sino también como un recurso de importancia económica y social.

Quienes desarrollan, interactúan, generan y producen hechos culturales construyen horizontes comunes situados, emotivos y simbólicos. Los diferentes actores culturales tienen agencia en la configuración, reproducción y transformación de los entramados culturales y sociales. En este sentido, la figura del gestor cultural se posiciona como agente clave, capaz de habitar las tensiones y con la potencia para la agencia creativa, la transformación social. Como señala Rodolfo Kusch (1975), el gestor cultural es un catalizador que pierde su individualidad y es popular en tanto corresponde al requerimiento implícito de todos los habitantes. Se trata de pensar la cultura no como un ámbito para autoexpresarse, autorrealizarse, sino como lazo posible para simbolizar distintos tramos de diferentes comunidades. La defensa de la necesidad de construcción de una ley podría entonces centrarse en el lazo social, en la participación como un aspecto clave para el fortalecimiento del modelo democrático.

La gestión aparece cuando se toma en cuenta el problema existencial que subyace a la cultura (...) La cultura cumple entonces con la función existencial de concretar mis proyectos, me hace ver el horizonte donde instalo mi existencia. Con ese horizonte simbólico concreto, creo un mundo habitual, sin el cual no podría sostener mi existencia. (Kusch, 1975, p. 211)

Desde esta concepción de gestión o gestación cultural, se hace necesario pensar, diseñar y sancionar una ley que funcione como marco, como guía, como proyecto en una trama de convivencia solidaria, colectiva y diversa. Porque es en la cultura donde se concreta el universo simbólico en el que habitamos. La ley es importante en tanto este universo está necesariamente jerarquizado e institucionalizado. Las instituciones instauran y administran modelos culturales más o menos estables que, sentidos como propios por los sujetos, suponen la concientización de un modo de ser y estar. Construir una ley, un proyecto políticamente relevante de políticas culturales, implica tener en cuenta el carácter determinante de las instituciones en la producción y reproducción de los modelos culturales existentes, así como también las capacidades de deconstrucción y transformación de la agencia cultural en términos sociales.

La gestión cultural debe ser asumida como una forma de acción política. Gestionar implica articular creativamente los diferentes elementos

culturales, activar procesos, proponer nuevas narrativas colectivas siempre desde una perspectiva situada en el entramado social y con el compromiso político de imaginar otros mundos posibles, con la voluntad de trabajar en torno a la pulsión comunitaria, la apuesta por la solidaridad y la reciprocidad.

Compete al Estado, desde su rol de regulador y promotor, formular políticas públicas que de manera integrada tracen las directrices y criterios del ámbito de la cultura. Para esto, el Estado deberá fortalecer y ampliar las capacidades de gestión, planificación y ejecución de metas a partir de la articulación con los diferentes poderes públicos y de la deliberación y el diálogo constante a través de canales institucionalizados con las organizaciones de la sociedad civil y el sector privado. Esto requerirá el perfeccionamiento y la actualización de los modelos institucionales, así como la construcción de planes y agendas culturales que se caractericen por la co-gestión y la cooperación de los diferentes agentes y promotores culturales. Este modelo debería partir de la gobernanza multinivel y de una concepción transversal de la cultura como recurso para el desarrollo económico y social del país.

Ahora bien, la gobernanza multinivel y la participación ciudadana como fundamento de las políticas culturales actuales no se presenta sin tensiones. Confluyen aquí dos modelos ideológicamente antagónicos. Por un lado, el (neo)liberal, en el que el Estado se retrotrae y actúa por omisión (el modelo del emprendedurismo y el individualismo), ciudadano equivale a consumidor y las reglas las pone el mercado. El otro modelo, en el que creemos y por el que apostamos, supone la posibilidad de una política vincular que amplíe los marcos de la ciudadanía y los espacios públicos. Se trata de alcanzar una mejor y más fuerte representación política.

Insistir en que el Estado garantice lazos sociales en un momento histórico en que la tensión sigue siendo opresores-oprimidos y los paradigmas hegemónicos tienden al consumo exacerbado, a la deshumanización, la desterritorialización y el desapasionamiento vincular con el otro, es persistir en la idea de una normativa que juegue a la historia identitaria de lazos comunes para establecer las normas de juego de las reglas democráticas. En definitiva, se trata de animarse a asumir el compromiso que nos genera el lazo social, en sus dimensiones de cuidado y de proyección de los valores y creencias.

Referencias bibliográficas

- Bonfil Batalla, G. (1982). “De culturas populares y políticas culturales”, en G. Bonfil Batalla *et al.*, *Culturas populares y política cultural*, México, MNCP/SEP, pp. 9-22.
- Gil, G. (2003). “Cultura”, en *Página/12*, 12 de enero de 2003. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-15200-2003-01-12.html>
- Kusch, R. (1975). “Dos reflexiones sobre la cultura”, en O. Ardiles y otros, *Cultura popular y filosofía de la liberación*, Buenos Aires, García Cambeiro.
- Lewkowicz, I. (2006). *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.
- Said, E. W. (2001). “Cultura, identidad e historia”, en G. Schröder y H. Breuninger (comps.), *Teoría de la cultura*, Buenos Aires, FCE.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Fabricante de Sueños.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Industrias culturales y diversidad

[Rodolfo Hamawi¹]

No faltarán quienes piensen el título de este artículo como un verdadero contrasentido, compuesto por términos irreconciliables. En principio, les daremos crédito a los detractores de la conjunción propuesta. Aceptando esa crítica, intentaremos transformar el título en un verdadero oxímoron (figura literaria que consiste en usar dos conceptos de significado contradictorio, que genera un tercer concepto).

Mala fama

En 1947, Theodor Adorno y Max Horkheimer, en la obra *Dialéctica del Iluminismo*, efectúan un llamado a pensar el recorrido del proyecto civilizatorio de la Ilustración. Desde su promesa inicial, de romper con la mitología “oscurantista” oponiéndole la razón y la ciencia, a su deriva en la que cae nuevamente en el mito. Este nuevo mito: el de la razón instrumental, con la ciencia al servicio de la dominación y el capitalismo. Los autores se preguntan: ¿cómo es posible que los procesos de barbarie deshumanizados que se vivieron en Alemania, Italia o España cuenten con el apoyo de su población? ¿Cómo

¹ Se desempeñó como director nacional de Industrias Culturales entre 2009 y 2014. Actualmente es decano del Departamento de Humanidades y Artes en la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV).

es que al otro lado del océano, en los Estados Unidos, se apliquen los mismos métodos de fetichización de lo existente y de estetización de la política y del poder controlando la técnica?

Es justamente en este libro, de radical crítica al espíritu de época, que se incorpora un capítulo denominado “La industria cultural. El iluminismo como mistificación de las masas”.

Estos dos intelectuales que deben huir de la Alemania de Hitler por ser judíos y de izquierda, llegan a Norteamérica y encuentran similares usos de la cultura devenida producción industrial, en la manera de embaucar a las masas.

¿Puede haber un peor comienzo para el nuevo concepto, *industria cultural*? Si vemos cómo los fundadores de la Escuela de Frankfurt lo piensan en relación con la diversidad, el resultado es aún peor: “El esquematismo del procedimiento se manifiesta en que al fin los productos mecánicamente diferenciados se revelan como iguales (...) La civilización actual concede a todo un aire de semejanza” (Horkheimer y Adorno, 1988).

Los logros de la primera y segunda revolución industrial permitieron que millones de personas pudieran consumir música, cine o literatura en nuevos formatos. Esa nueva producción a gran escala crea un sistema que se integra a los otros sectores del capitalismo: “Automóviles y films mantienen unido el conjunto hasta que sus elementos niveladores repercuten sobre la injusticia misma a la que servían” (ibíd.). Asimismo, los autores alertan que la industria cultural constituye una máquina de transmisión ideológica, un soporte para la sustentación de un sistema de explotación. Como bien afirma Martín-Barbero (1987), “los procesos de masificación van a ser por vez primera pensados no como sustitutos, sino como constitutivos de la conflictividad estructural de lo social”.

Si se nos ocurriera pensar que pasado el trauma de la guerra y el exilio, los frankfurtianos iban a morigerar sus críticas a la industria cultural, nos estaríamos equivocando de punta a punta. Theodor Adorno escribe en 1957, pasados diez años de la edición de *Dialéctica del Iluminismo*, un artículo titulado *La industria cultural* (Adorno y Morin, 1967). Allí afirma: “Los productos del espíritu en el estilo de la industria cultural ya no son *también* mercancías, sino que lo son íntegramente”. Y agrega: “Por lo demás, el término industria no debe tomarse al pie de la letra. Se refiere a la estandarización de la cosa misma” (ibíd.). De modo que si nada escapa a la mercancía, tampoco nada escapa a las formas industriales de organización, se trate de procesos de distribución de los bienes o de formas de producción individual. Es decir que Adorno ya no

solo enfoca su crítica a la producción industrial de cultura, sino a su entorno, que “vive en un paraíso de la técnica extra-artística” (ibíd.).

Cuando el alemán escribe este texto, no estaba de moda el término “diversidad”, pero imaginemos cuál hubiera sido su respuesta si se le preguntaba sobre la relación entre industria cultural y diversidad. Antes de arriesgar, veamos esta reflexión del mismo autor: “La idea es que el mundo quiere ser engañado, se ha hecho más real de lo que jamás pretendió ser. Los hombres no solo se dejan engañar, con tal de que eso les produzca una satisfacción por fugaz que sea, sino que incluso desean esta impostura aun siendo conscientes de ella; se esfuerzan por cerrar los ojos y aprueban, en una especie de desprecio por sí mismos que soportan, sabiendo por qué se provoca” (ibíd.).

Después de siete décadas de aquel primer libro donde surgió el término “industria cultural”, todo se ha acelerado, las pantallas están en nuestras camas. De la TV abierta y estatal al cable con 400 canales; de la ceremonia colectiva en la sala del cine al sillón de casa con Netflix; de la pantalla de 20 pulgadas a la de 50 y luego a las pantallitas del celular. Con contenidos que confirmarían, sobradamente, el esquematismo y la repetición. Estamos de acuerdo, pero qué hacemos con Buñuel, con Favio, con Bergman, con Glauber Rocha? ¿Dónde ponemos a Caetano Veloso, a Mercedes Sosa, a Los Redondos? No vamos a cometer el error de los pensadores de Frankfurt, que equiparaban a Orson Wells o a Chaplin con cualquier película ramplona de Hollywood.

Jesús, el salvador

En la década de 1980, Jesús Martín-Barbero publicó el libro *De los medios a las mediaciones*, que –según reconoce el propio autor– se trata de un “ajuste de cuentas” con Adorno: “Fuimos descubriendo todo lo que el pensamiento de Frankfurt nos impedía pensar a nosotros, todo lo que de nuestra realidad social y cultural no cabía ni en su sistematización ni en su dialéctica” (Martín-Barbero, 1987).

En esta obra fundamental, el intelectual latinoamericano se propone reflexionar desde una perspectiva más cercana a Walter Benjamin, “re-ver el proceso entero de la comunicación desde otro lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde sus usos” (ibíd.). Así, en vez de poner la mirada sobre el objeto (producto cultural), se decide a analizar históricamente las formas de recepción y transformación que se hace de esa producción. Martín-Barbero revisa la irrupción de las culturas populares sobre los contenidos de esa cul-

tura de masas denigrada por los pensadores europeos, estudia cómo la literatura de cordel, el folletín, el melodrama, el carnaval, el sainete van marcando la presencia de lo popular en lo masivo. Así define el objetivo de su libro: “Hacer investigables los procesos de constitución de lo masivo por fuera del chantaje culturalista que los convierte inevitablemente en procesos de degradación cultural” (ibíd.).

Este texto abre ventanas, nos oxigena, nos permite ver lo que nos rodea, entender que toda la producción masiva de cultura no es uniforme y diseñada desde despachos de gerentes de programación, alejarnos del método Frankfurt y ver “lo popular en la cultura no como su negación, sino como experiencia y producción” (ibíd.).

Comienza a verse la sombra de nuestro oxímoron.

Tensar la cuerda

La reflexión sobre la industria cultural desde 1947 en adelante atraviesa diversos momentos: se la ignora durante las décadas de 1950 y 1960, en las que Europa se reconstruye después de la guerra y disfruta de los beneficios de la expansión económica. Más adelante, el pensamiento crítico frankfurtiano se expresa en las barricadas y la contracultura que recorre buena parte del mundo a finales de los sesenta. En la década de 1980, el concepto es tomado en los análisis y declaraciones de la Unesco y ya aparece ligado al desarrollo de los países y se lo comienza a nombrar en plural, “industrias culturales”, en una apertura de su definición inicial. Durante los años noventa, con el auge neoliberal, se amplía la definición de tal manera que pierda su tensión interna y se empieza a hablar de “industrias creativas” o “del entretenimiento”.

Un hito en la evolución de este concepto se da a mediados de la última década del siglo pasado. Si hay una característica de las personas millonarias, de las empresas concentradas y de los países más poderosos, es que siempre quieren más. Su meta es ir por todo. Un claro ejemplo de esto sucedió en 1994, durante las negociaciones multilaterales sobre el comercio de servicios, en la Ronda de Uruguay en el marco del GATT. Este organismo había sido creado después de la Segunda Guerra Mundial para acordar las normas que regirían el comercio internacional. Se analizaron durante décadas todas las áreas de producción y servicios para establecer marcos regulatorios. Allí, los representantes de los Estados Unidos plantearon que los productos culturales (en particular el audiovisual) no tenían diferencias con cualquier otro producto comercial y, por lo tanto, no debían recibir ningún apoyo especial de los Estados,

ni subsidios, ni cuotas de exhibición, ni condiciones crediticias especiales. La industria audiovisual norteamericana manejaba más del 80% de la distribución de películas en todo el mundo, pero ellos querían todo, inhibiendo el apoyo estatal en otros países. En un involuntario homenaje a la Escuela de Frankfurt, la representante del Departamento de Comercio de EE. UU., la Dra. Carla Hills, le dijo a la delegación francesa: “Hagan películas tan buenas como sus quesos y las venderán”. Cine y quesos eran la misma cosa. La reacción no tardó en llegar y liderados por Francia y Canadá, países de Europa, Latinoamérica y África se opusieron a este intento monopólico. Así, lograron dejarla en suspenso por cinco años (el GATT permitía estas suspensiones para seguir negociando). Se aplicó entonces el concepto de la excepción cultural: películas y quesos no son lo mismo. Esto produjo interesantes debates en el campo cultural. Quien más se opuso a que los Estados se involucren en la defensa de su producción cultural fue el escritor Mario Vargas Llosa, a partir de un argumento-*commoditie* de la derecha desde hace un par de siglos: la libertad de elección.

La suspensión acordada podía prorrogarse por cinco años más, por lo que debía buscarse una solución en el primer quinquenio del siglo XXI.

Esta situación permitió dar a luz una de las grandes acciones de la Unesco: la Convención sobre la Protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales. Sus postulados significan un importante avance que nos permitirá delinear nuestro oxímoron. Esta Convención, que se reunió en París en octubre de 2005, afirma que la diversidad cultural “es una característica esencial de la humanidad” (Unesco, 2005) y, zanjando la polémica con el GATT, postula: “Bienes y servicios culturales portadores de identidades, valores y significados (...) no deben tomarse como si solo tuviesen valor comercial” (ibíd.).

Los postulados de la Convención son un programa de acción, un mandato hacia los firmantes. Tanto es así que cada siete años los países están obligados a dar cuenta de las políticas implementadas a los efectos de garantizar la diversidad.

Una conjunción impensada

La Convención asocia las industrias culturales en la búsqueda de la diversidad, pero ¿bajo qué condiciones? Aquí aparece la foto, de cuerpo entero, de nuestro oxímoron, pues se recomienda tomar “medidas encaminadas a proporcionar a las *industrias culturales independientes nacionales* y a las actividades del sector no estructurado un acceso efectivo a los medios de producción, difu-

sión y distribución de bienes y servicios culturales” (ibíd.). Nuestro oxímoron recibe su nombre: Industrias Culturales Independientes y Nacionales (podemos llamarlas, con afecto, ICIN). Por suerte lo dice la Unesco, a la que nadie puede acusar de xenófoba, patrioter o populista: hace falta que los Estados promuevan producciones culturales con identidad nacional e independientemente de los centros monopólicos e imperiales de la globalización cultural. Eso no implica cerrarse a los flujos internacionales, pues como postula García Canclini, “una cultura solo es tenida en cuenta por otra, si la otra sabe contarse. No somos tenidos en cuenta, sino sabiendo contarnos a nosotros”.

Políticas públicas

La cultura es una construcción colectiva, histórica, cotidiana, de tradiciones permanentemente renovadas, localizadas y expandidas. Se trata de un flujo constante.

Un segmento de esas producciones es tomado, organizado y distribuido por las industrias culturales. En sociedades que se cuentan en decenas o centenas de millones de habitantes, esa es la forma contemporánea de la circulación, el intercambio. Lo digital, si bien elimina intermediaciones, no logra construir un formato de ruptura con los modelos analógicos.

No hay manera de defender políticas de diversidad cultural si no buscamos formas para que esa diversidad tenga los soportes para su circulación. Por este motivo, es necesario segmentar el sector, ver cuáles son sus asimetrías y operar en consecuencia.

Y los procesos de concentración se dan tanto en lo económico como en lo geográfico. Grandes conglomerados, concentrados en pocos países y ciudades. Al mismo tiempo hay miles de pequeños productores culturales, dispersos por los lugares más recónditos, que producen cultura. Esos pequeños productores son la garantía de la diversidad, la identidad y la innovación. Allí tenemos nuestro oxímoron (nuestras ICIN).

A partir de estas ideas se realizó una experiencia en la Argentina, tendiente a consolidar los proyectos pequeños, medianos, cooperativos y microemprendimientos de las producciones culturales. Ideamos un formato de apoyo a este sector a partir de 2011 en lo que denominamos MICA (Mercado de las Industrias Culturales Argentinas). Partimos de un diagnóstico sobre la situación de las ICIN. Sus mayores dificultades podemos sintetizarlas en:

1. Distribución y comercialización de productos.
2. Dar publicidad a sus ofertas. Desvinculación de los medios de comunicación.
3. Falta de vinculación al interior de las distintas ramas.
4. Poca vinculación con otros sectores de las industrias culturales.
5. Imposibilidad de internacionalizar sus productos y proyectos.
6. Falta de financiamiento.
7. Limitadas posibilidades de participar en ferias y mercados nacionales e internacionales.
8. Importantes niveles de informalidad.
9. Necesidad de capacitación en temas de producción, comercialización y legislación.

El camino al MICA comienza en el año 2009, cuando se empezó a trabajar en el contacto y coordinación con productores. Decidimos entonces enfocar el trabajo sobre seis sectores: editorial, música, artes escénicas, diseño, audiovisual y videojuegos. Se realizaron foros sectoriales, encuentros por todo el país con artistas, productores, distribuidores, cámaras gremiales, sociedades de gestión y sindicatos de las ramas mencionadas.

Esto se cristalizó en el año 2011 con la realización del primer MICA. Fue un mercado que durante cuatro días reunió a más de 1500 productores de todo el país. La convocatoria incluía a los seis sectores seleccionados, rompiendo con una lógica de segmentación que hacía que cada sector tuviera su propio mercado o feria. Unificarlos en un mismo espacio buscaba facilitar cruces transversales, sabiendo de la necesaria complementariedad de las distintas ramas en la producción. Lo multi y lo transmedial como nueva lógica de producción cultural.

El MICA se estructura en base a tres pilares:

- A) Las muestras de productos y servicios que ofrece el sector, con exhibición de productos (libros, diseño, audiovisual, videojuegos, discográficas) o muestras en vivo para las artes de escenario (música, teatro, danza).
- B) Rondas de negocios, con compradores nacionales e internacionales. Muchos de los participantes pudieron hacer su primera experiencia en este formato, que permite tener encuentros programados con un potencial demandante de lo que ofrece. En la primera edición del MICA se desarrollaron 4500 reuniones con este formato.
- C) Capacitaciones y conferencias sobre las problemáticas del sector.

Cabe destacar que si bien el MICA fue dirigido por la Secretaría de Cultura, en su organización participaron otras áreas del Gobierno, como los ministerios de Industria, Trabajo, Cancillería, Turismo, Desarrollo Social y Economía. Así se puso en acto la necesaria búsqueda de espacios transversales para trabajar sobre este sector estratégico.

Un año después, en 2012, buscando reparar la asimetría geográfica, realizamos seis mercados similares en cada una de las regiones culturales del país, con el propósito de incentivar y visibilizar a los creadores locales. Se acordó con las provincias participantes que conformaran una estructura propia para organizar este programa. Eludimos de esta manera la mala práctica de “bajar” desde el poder central al resto del país. Lo interesante de esta experiencia fue que a partir de los MICA regionales la mayoría de las provincias crearon, y sostuvieron, una institucionalidad para atender a sus industrias culturales. Este trabajo permitió que en 2013 el MICA nacional triplicara sus participantes (4500) aumentando el número de proyectos provenientes de todas las provincias.

Los MICA nacionales se repitieron en los años 2011, 2013, 2015, 2017 y 2019, siendo de las pocas experiencias de políticas públicas en cultura que se sostuvieran pese al cambio de gobierno. No es tema de este artículo analizar los diferentes contextos con que estos mercados se desarrollaron antes y después del 2015.

Esta experiencia exitosa fue tomada por diez países sudamericanos, que realizaron en el año 2014, en la Argentina, un mercado de alcance regional: el Mercado de Industrias Culturales del Sur (MICSUR), del que participaron 1200 productores de todo Sudamérica. Su búsqueda fue la de desarrollar nuevos corredores comerciales, para promover un mayor conocimiento e intercambio de las producciones culturales entre nuestros países. Y para revertir la tendencia por la que somos pequeños exportadores dentro de la región y grandes importadores de productos culturales que se producen en EE. UU. y Europa. Dado lo positivo de la experiencia del primer MICSUR, en el año 2016 se realizó el segundo en Colombia y en año 2018 el tercero, que tuvo su sede en Brasil. Producto de la inexistencia de un sentido regional por parte de los gobiernos actuales se acaba de cancelar el MICSUR 2020, que debía realizarse en Chile.

Esperemos que nuevos aires políticos en la región permitan reconstruir espacios de encuentro e intercambio entre los productores culturales independientes.

Conclusiones

La defensa de la diversidad cultural no debe pensarse desde lógicas mercantiles, no se trata de tener más ofertas en la góndola. Por el contrario, hay que entenderla en su dimensión política: la defensa de la diversidad es un acto de resistencia cultural. De defensa del derecho a la expresión de las voces que para el capitalismo concentrado no son más que “sobrantes descartables”, sean países periféricos, comunidades originarias o minorías sojuzgadas. Fortalecer las expresiones culturales que reflejen la diversidad de identidades es resistir al mundo unidireccional que se intenta imponer desde el *mainstream*.

La convergencia digital crea un nuevo escenario que viene copiando los modos de concentración de las producciones analógicas. Solo la combinación entre los productores privados y las políticas públicas estatales podrán establecer marcos regulatorios y estímulos para sostener proyectos culturales independientes y nacionales.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. y Morin, E. (1967). *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1988). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Unesco (2005). Convención sobre la Protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales.

Habitar la cultura

[Pancho Marchiaro¹]

Agradecimiento

Si bien actualmente me desempeño como secretario de Cultura de Córdoba, me importa destacar aquí que, fundamentalmente, soy un gestor cultural. Como es de público conocimiento, la gestión cultural se trata de una praxis cuya difusión pública se ha acelerado mucho en estos años. Está asociada con la creatividad y, además, con la idea de tramitar, impulsar, incluso de gestar proyectos.

Lo dicho viene a cuento para agradecer al equipo que conduce este compendio, por la invitación a la reflexión por escrito, puesto que muchas veces la actividad cotidiana nos obliga más a la acción que a la reflexión. O al menos en las proporciones deseables. Andamos mucho, empujamos mucho y la puesta en común de las ideas se restringe a la oralidad o a esas limitadas cantidades de palabras que nuestras redes sociales, mejor dicho, los usuarios de las redes

¹ Licenciado en Política y Administración de la Cultura por la Universidad Nacional Tres de Febrero y maestrando en Gestión del Patrimonio. Es docente y divulgador de temas vinculados con la creación, la comunicación y el arte contemporáneo. Se desempeñó como docente en UNC, UBP, UCC, FLACSO y la UUC (Esp). En la UPC es titular de la cátedra de producción y gestión cultural. Es autor de tres libros y ha participado en una veintena de otras ediciones. Actualmente es secretario de Cultura de Córdoba.

sociales están dispuestos a tolerar. Pensar, pensar con los dedos y pensar sin límites de palabras o caracteres es una invitación hermosa, cada vez menos frecuente y que tiene un diferencial altísimo, al estar articulada con toda una red de aportes de autoras y autores que abrazan temas similares en un entorno tan relevante como es la educación pública.

Fondo y forma

La intención del presente texto es presentar algunas de las problemáticas que atraviesan las ciudades, y las posibilidades de los ámbitos culturales para contribuir en la construcción de un futuro mejor, más justo y sustentable. Sin mucho disimulo, en este texto presentaremos un documento llamado “Habitar la cultura: gobiernos locales, desarrollo y convivencia social”, como ejemplo de inclusividad y futuro.

Casi como un docente de escuela, destaco, subrayo, que los problemas son de las ciudades, están en la vida de los ciudadanos y no en las áreas que gestionan la cultura, donde, por el contrario, lo que sí aparece es una matriz de oportunidades en expansión.

La coyuntura actual de las ciudades tiene, muy sucintamente, la necesidad de encontrar un esquema de desarrollo mejor que los implementados el siglo pasado. Es entonces, de la mano de los objetivos del desarrollo sostenible –donde la cultura se ha situado como cuarto pilar, junto a los desafíos de base económica, social o derivados del impacto medioambiental–, que el campo cultural ocupa un lugar protagónico en la construcción de un nuevo paradigma urbano.

Además, esa condición protagónica de la cultura tiene lugar durante un momento histórico de transformación radical en la forma como vivimos. Tanto es así que algunos la comparan con la invención del fuego, idea que retomaremos al reflexionar sobre la revolución digital.

Antes de enfocarnos en las acciones estatales, podríamos plantear dos aspectos que rondan las prácticas creativas en la era digital, entendibles como fondo y forma.

Por *fondo*, entiéndase el aporte a la humanidad que suponen las nuevas maneras de construir conocimiento en la contemporaneidad, mientras que la *forma* tiene que ver con cómo se dan esas prácticas (especial atención a esa célebre frase de Ludwig Mies van der Rohe que sugiere que “la forma no es el objetivo, sino el resultado de nuestro trabajo”).

Hemos leído que las mayores preocupaciones de las Naciones Unidas se centran en el cambio climático, su impacto en los países menos desarrollados, las migraciones, la desigualdad económica y la situación de las mujeres. Estas circunstancias, que parecieran extraídas de reverberantes publicaciones en redes sociales, se están sistematizando en diversas cumbres internacionales. Entre todas ellas, ya destacamos en el párrafo anterior la Cumbre Mundial sobre Desarrollo Sostenible que, junto a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) y la red Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) convalidan que la cultura sea ese nuevo pilar del desarrollo humano en tanto moldea lo que se entiende por pasado, presente y futuro.

En ese sentido, la lectura y la escritura, así como lo audiovisual, pero también la gastronomía, los proyectos escénicos, el diseño y cuanta actividad creativa se busque, son enormes explicaciones sobre por qué una sociedad más justa depende de estas nuevas actividades productivas, no en el futuro sino en el presente. Realidad que nos cuesta más entender a ciudades de países en vías de desarrollo o a generaciones que nacimos con teléfonos a disco y seducciones románticas *a cappella*, sin Tinder o “matches”.

No hace falta ser un estudioso de la economía creativa para reconocer que mientras las industrias tradicionales –históricamente beneficiarias de políticas, legislación e incentivos fiscales– reducen su capacidad para construir o tan siquiera mantener empleo, cada vez más personas trabajan escribiendo, traduciendo, analizando o produciendo material destinado a la pantalla y, sobre todo, material destinado a la imaginación. Alcanza con compararlo, en una provincia y país agrario, con la actividad del campo, cuya reducción en la toma de mano de obra es alarmante. Lo mismo podemos señalar sobre el carácter emprendedor e independiente de los creativos en contraste con las viejas formas del trabajo, siempre lineal y aplastante, especialmente a la hora de distribuir los resultados financieros, cuando el aplastamiento es la norma.

Mientras que en la minería, la metalmecánica o la construcción, muchos ganan poco y pocos ganan mucho, entre los trabajadores de la palabra y lo audiovisual encontraremos una tendencia hacia una virtuosa ecuación en las proporciones, las tajadas, de la torta a distribuir.

Pero no solo contemplamos aquí una oportunidad histórica de construir trabajo emprendedor remunerado con cierta simetría, sino que este se supone como uno de los sectores con mejor tasa de trabajadoras mujeres.

Es un tema que merece todo nuestro cuidado: auscultando las industrias antes descritas –construcción, minería, metalmecánica, pesca, fabril–, encontramos que las mujeres ocupan lugares menores en la cadena de valor, mejorando su proporcionalidad –y lo decimos con tristeza– en sectores administrativos, de limpieza o alimentación del equipo.

Por el contrario, en los sectores culturales en sentido amplio, se observa una mayoría de trabajadoras, con buenas oportunidades de liderazgo. Esta circunstancia también se maximiza al analizar la capacidad de inserción de personas con otras elecciones de género que siguen viendo impedidas sus oportunidades de desempeño, y más aún de expresividad, en los ámbitos tradicionales.

Permítaseme agregar una línea sobre el impacto medioambiental de la mayor parte de los sectores productivos que gustan de monocultivos y pulverizan veneno sobre los restos de una biodiversidad herida –la nuestra–: poseen condiciones fiscales excepcionales mientras escupen plomo sobre nuestros recursos hídricos y estornudan arsénico desde esas minas que hacen metástasis en nuestras montañas.

Pareciera que nos hemos alejado del tema en cuestión, pero por la vía más elemental hemos llegado a entender quiénes están, ya no detrás, sino frente a las causas, banderas y tramas de sentido que construyen los nuevos temas de agenda en la opinión pública. No es casual que #MiráCómoNosPonemos o #NoesNo (entre muchísimas consignas) hayan nacido como *hashtag* pero muy rápidamente se convirtieran en una lucha vital, social y callejera que gana espacio en las ciudades.

No es casual, tampoco, que sea una marea de palabras “tageadas” las batallas por el cambio climático, así como lo hubieran sido, en beneficio de los invisibilizados, el #15M, la Primavera Árabe o las víctimas de la dictadura venezolana. En las redes, y emprendimientos culturales urbanos en general, trabajan quienes han sido excluidos de las otras industrias, y su trabajo es, justamente, hacerse valer, hacerse escuchar. Medios de comunicación se desprenden de sus trabajadores y esos referentes maximizan su situación –como pasó en este abril de 2019– en sus redes sociales y espacios independientes. Antaño se pensaba que unas vallas rodeando el edificio, unos patovicas y una lista de despedidos y otra de sobrevivientes resguardaban la empresa. Pero, en este caso Clarín (me refiero a la Semana Santa de 2019, cuando el miércoles antes del receso se dio de baja repentinamente a decenas de periodistas), no entendió que su capital no es el edificio rodeado de seguridades, sino una re-

putación en la opinión pública y sus “folksonomías”. Ganar la batalla digital exige pensar distinto, entender que lo valioso son las personas y sus creaciones.

Volviendo a las ciudades y su creatividad, el ejercicio de esas identidades y diversidades, el uso político de la lengua, el cuerpo, la potencia intelectual y su mayor urgencia en las nuevas prácticas digitales, expanden un rizoma radicante (como lo propuso Bourriaud), subvirtiendo e impulsando en forma geométrica, a la vez que transgresora, ideas que conectan idearios, así como burlando y hasta aprovechando el viento de cola de los algoritmos predictivos. La transmediación y la encarnación –me gusta que reconozcamos de una vez el carácter místico de la *matrix*– de preocupaciones que pertenecen a grupos virtuales pueden verse beneficiadas de los procedimientos algorítmicos y de acumulación de inercia virtual –no exentos de perversidad–, para incrementar su vitalidad y, sobre todo, su viralidad. O al menos subvertirlos, *hackearlos*, ponerlos en tensión.

A manera de ejemplo, el Grupo Clarín quiere que las noticias de y sobre ellos se viralicen, y que sus temas sean tendencia. Y así ha sido.

Sobre el asunto de la viralidad, conviene recordar que se trata de un concepto que Martín Caparrós ha analizado con sagacidad, al entenderlo como una palabra cuya polisemia ha transmutado, de negativa (una enfermedad que se propaga) a positiva (una idea que cobra fuerza, en algún caso, una sanación que se extiende, como pasara con las denuncias de *bullying*).

Cada vez más el mundo supuestamente real se ve convulsionado por ideas que son consolidadas en un ejercicio de escritura (podríamos haber puesto, también, producción intelectual) conjunta y colaborativa, muy propio de la web 2.0, cuyo componente de interoperabilidad así como la expectativa de usuarios devenidos en prosumidores haría sentir orgulloso a Tim O’Reilly.

Ahora deberemos ocuparnos de acompañar esos discursos virtuales/virales/reales, en un tiempo que, solo a manera de ejemplo, pareciera más preocupado por incluir en su terminología formalizada palabras como “lonchera” o “bluyins” que términos como chiques, cuya connotación política en materia de género es un letrero luminoso escondido en las pantallas de nuestros hijos y cuyo brillo nos daña los ojos y también encandila.

En cualquier caso, no se trata de defender “chiques” o “cuerpa” en esta breve participación, sino de reflexionar sobre prácticas de unos prosumidores que escriben mendigando *likes* y hacen del narcisismo una brújula para la reflexión pública. Con el corazón abierto a un huracán de visibilidad, insisto que entre tantas palabras, símbolos e imágenes arremolinadas por la fuerza del

viento inmediato, surgen propuestas que les dan pantalla a personas desaparecidas, a deudas sociales, de género, a injusticias laborales y de poblaciones atravesadas por un planeta en crisis medioambiental.

Hemos visto que pequeñas publicaciones efímeras, *hashtags* insípidos y declaraciones audiovisuales de reducido interés aparente, son capaces de destronar a gigantes de las anticuadas industrias del cine, a políticos, y por ponerlo en positivo, de comprimir el margen de desprecio de la justicia.

Ya en los primeros años noventa, Rosetto, destacado luego por Berardi, sugería en la revista *Wired* que la revolución digital constituye un cambio tan extremo como el descubrimiento del fuego y que trae –justamente– cambios sociales monumentales al transformar, por primera vez, a las generaciones más jóvenes y más digitales en las personas más poderosas del planeta. Resultado de ello, supuestamente lejos de la práctica territorial, pero en los hechos instalada acá, en cada casa, en todos los barrios de nuestras ciudades, hay una nueva fábrica de palabras y conceptos. Y no solo de palabras: en estas prácticas se construyen sentidos y significados y se incluyen nuevos ecosistemas para refugiar la frágil belleza de tradiciones, dialectos, sensibilidades, tanto nuevos como históricos, ¿o acaso no sabemos más de nuestros parientes, amigos y también ancestros gracias a este mundo hiperconectado?

Ya se escribió en la Carta Magna de la Era del Conocimiento que “el evento central del siglo XX es el derrocamiento de la materia... por todos lados, los poderes de la mente ascienden sobre la fuerza bruta de las cosas”, haciendo surgir una nueva semántica de las grandes preocupaciones globales. Vuelvo a pensar en las vallas que protegen edificios de despedidos con poderes virales en sus teléfonos y debilidades en sus bolsillos.

No son cuerpos trabajando, como se planteó hace unos minutos, son espíritus escribiendo.

Este fondo y forma de las prácticas guarda relación con escribir en un muro, con hacer arte mural, una práctica milenaria que recobra vigencia cada vez que la humanidad cree que debe gritar sus injusticias. Hemos de acordar que esa visibilización granhermanista con la que nos cuesta convivir, y que pareciera inmanente a las nuevas prácticas, resucita cierto poder vital de palabras que estaban, como propone Viktor Shklovski, “gastadas por su uso cotidiano para retornarlas a su original potencia epifánica”.

Nuevos textos para una realidad aumentada que nos invade y no alcanzamos a entender; nuevas piezas audiovisuales para videojuegos que terminan matando

gente de carne y hueso, conforman un *pathos* que nos envuelve, y por cada posibilidad que descubrimos nos pone, también, desafíos trascendentales delante.

Inclusive y significativo

Volviendo a estos temas de agenda sobre cómo hablamos, espejo cierto de cómo pensamos, resulta sumamente llamativo que palabras como “amigues”, de una cierta artificialidad distante y ascética que le imaginamos a Siri –el asistente con inteligencia artificial de los iPhone– o un GPS, representen, paradigmáticamente, la forma de demostrar mayor compromiso con la perspectiva de género.

Como ya hemos visto, sin ir más lejos en tapas de diarios y portales, hablar de alumnos, alumnas y alumnas propone reconocer a cada uno de nuestros interlocutores en la diversidad. También es una suerte de provocación para denunciar años de discriminación devenida en acción política discursiva. Las palabras son representaciones de la realidad que construyen nuevas realidades... por eso, chiques del siglo XXI, sepan disculparnos a quienes nos formamos en el siglo pasado y a los que los cambios nos obligan a mover articulaciones mentales que tenemos artrósicas. Aunque no nos salga, les entendemos.

A título personal, mi preferida es la palabra “inclusive” que, para completar el planteo, va más allá y se preocupa especialmente por sumar a los últimos. “Inclusive” incorpora decididamente un elemento de un conjunto que de otra manera estaría fuera. Señala algo o a alguien ubicado en un borde y que categóricamente deseamos sumar. A manera de ejemplo: “Los periodistas de esta ciudad, trabajen en un medio impreso o no, inclusive aquellos considerados independientes, son constructores de los debates que necesita esta comunidad”.

Más ejemplos: las ciudades de una población tan reducida que son consideradas comunas, inclusive aquellas que se denominan poblados o caseríos, tienen el desafío de desarrollar estrategias de fomento para prácticas culturales que serán cada vez más un aporte a su economía local.

Lenguaje inclusivo, uso inclusivo del lenguaje e “inclusives” sufren embates violentos, misóginos o simplemente reaccionarios que inundan ese mundo escrito en el que cada vez vivimos más tiempo. Por eso hemos de fomentar un tiempo crítico cuando conviene reflexionar en dos niveles de inclusión, al extremo del “inclusive”, al convocar, con especial interés, a determinados integrantes de la sociedad, habitualmente desestimados, invisibilizados o lisa y llanamente descartados.

Y cuando pensamos en incluir invisibilizados, no solo debemos contemplar a quienes hacen del compromiso el *leitmotiv* de su trabajo. Me gusta destacar, por ejemplo, a Ariel Contreras-Esquivel (por mencionar uno entre miles de actores valiosos), un joven de la Ciudad de Córdoba cuya trayectoria conocí cuando un comunicador local le señaló desde la red social Twitter y destacó que estaba nominado para la categoría de videojuegos de los Hollywood Music in Media Awards. Fuera del radar de los medios habituales, el autor local estaba en la lista de unas distinciones que reconocen la música producida para piezas audiovisuales en todo el mundo. Este compositor, abocado a producir música para videojuegos, fue seleccionado en la categoría “Best Original Song/Score Mobile Game” por su trabajo para un juego de celulares llamado Mushroom Guardian, que no casualmente fue creado por otro argentino, Mariano Larronde. Muchos han comparado esta convocatoria con los Grammy para recursos audiovisuales, no solo de videojuegos.

Llamé a Ariel para conocerlo y destacar su labor desde la administración municipal y encontré un creador muy llano y agradecido que gozaba de cierto reconocimiento profesional, especialmente en una comunidad que se apoyaba en la red pero que difícilmente tenía traducción en el territorio. Lejos de quejarse, y agradecido de la formación que recibió en la ciudad, se manifestó optimista de las posibilidades de su profesión y se alejó con su mochila llena de futuro, contento y prometiendo próximos encuentros. Por el contrario, en lo que a mí respecta, me quedó una enorme frustración de entender que la política cultural de la ciudad, una ciudad que presume de actual y preocupada por sus creadores locales, no solo le debía más reconocimiento sino que aún no había podido desarrollar líneas de fomento para sus trabajos.

Es inexplicable que nos hayamos “comido” contemplar una práctica de tanto tamaño, si cada vez que estamos en casa les imploramos a nuestros hijos que sean responsables con el uso lúdico del celular y otras prótesis mentales, si vemos que, por mucho que se esfuercen los chicos de la casa en consumir productos a través de appstore, la balanza comercial de los videojuegos en nuestro país acusa un saldo favorable de cien millones de dólares.

Nos lo dicen en las publicaciones académicas y en el living de casa, pero seguimos sin diseñar estrategias de política cultural, inclusive para los que están destacándose.

Evidentemente nos comimos el significante, la representación de la idea de política cultural para una ciudad, atrapados en los debates del siglo pasado. Mientras tomábamos posición sobre el papel del Estado en determinados

ámbitos del quehacer social, los significantes que la sociedad le daba a nuestra labor se expandían y modificaban a mayor velocidad de la que podíamos asimilar.

Una mesa puede ser entendida como un artefacto de mobiliario (por ejemplo, la mesa que preside un aula, que corona la tarima en un auditorio); como uno de los paneles que integran un congreso (por ejemplo, la mesa de cultura comunitaria), o como un espacio de “rosca”. Nos referimos a un ámbito en el que se reúnen determinados actores para operar e instalar temas (por ejemplo: “tenemos una mesa que trabaja para que los intereses de ese sector empresarial lleguen a oídos de los legisladores”).

Si nos ponemos lacanianos (por Jacques Lacan, el autor que reconvirtió y sobrejerarquizó el término *significante*), concluiremos que la percepción subjetiva de lo que la comunidad entiende y avala por actividad creativa es bastante más compleja que la actividad cotidiana de las autoridades culturales.

Está claro que la nueva política cultural, la carta “Habitar la cultura: gobiernos locales, desarrollo y convivencia social / La coyuntura de la gestión cultural en las ciudades”, debe, quiere, se plantea, contemporaneizar las preocupaciones de las ciudades de forma y fondo, inclusive para aquellos ciudadanos que históricamente estuvieron al margen de la preocupación pública, con nuevos significantes de lo que supone el papel de la gestión cultural de las ciudades en el siglo XXI. No nos referimos al futuro sino al presente, contemplando el papel de la actividad humana en el medio ambiente, la construcción de oportunidades de subsistencia, la ecuación de distribución de los recursos entre los géneros, y la simetría entre los diferentes *layers* de una organización.

Epílogo

Como se podrá observar en el documento adjunto, el enfoque de la carta “Habitar la cultura...”, que propone en la introducción al anexo una cita de José Luis Sampedro donde se reza *Otro mundo no es posible, otro mundo es seguro*, establece como primera garantía –antes que los documentos de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, un pragmatismo abrumador en el tiempo que estamos viviendo–: el futuro es ahora.

Realidad aumentada, mundos inmersivos en nuestros teléfonos, personas que viven de y para ciertos entornos (y no las demonizamos como adictas virtuales sino que, optimistas, visualizamos a discapacitados motrices liderando equipos de Fortnite y a periodistas *freelance* encontrando oportunidades profe-

sionales nuevas) y ciudadanos activos en sus perfiles para reclamar vehementemente sus derechos son una realidad que se ha impuesto. Y solo falta que muchos políticos empecemos a mirarlas con más respeto.

La gestión de la cultura de las ciudades ha dejado de ser una suerte de jarrón chino que todos sabemos que es bueno y valioso, que no debe romperse, pero que es ornamental. La Cultura ahora merece mayúsculas, resuelve problemas de las ciudades y hace del pasado un gran capital para –vaya metáfora en un momento que les devolvió vigencia a las prácticas financieras cortoplacistas– incrementar el patrimonio. Elegimos las ciudades para vivir, y no solo para visitar, y cada vez más por su vida cultural. También, a la inversa, y me parece muy interesante resaltarlo porque sitúa la importancia en los verdaderos protagonistas, las ciudades son más deseables por la vida cultural que entre todos construimos.

En estos aspectos, destaca la democracia de cercanía que pone el acento en los cada vez más genuinos procesos de construcción colectiva que permiten los Estados que administran territorios, sueños, frustraciones y viviendas. Son protagonistas no en el remoto gobierno de unas organizaciones saúricas y abstractas, sino en las que administran la feria de artesanías de mi barrio.

Otro capítulo destacado es la federalización reciente del recurso cultural, ya que no hace mucho, en la década de 1980, la política cultural era materia de gobiernos internacionales y nacionales –por aquello de construir soberanía– y nos teníamos que arreglar con algunos museos en la Capital y un puñado de festivales para entender qué era ser argentino, qué éramos.

Grandes proyectos y enormes artistas para un público anónimo han ido dejando lugar a unos ciudadanos, también artistas, que –en palabras de Boris Groys– hacen de la creación una práctica cotidiana en tiempos de glocalidad, soberanía del cuerpo e identidad variables y múltiples. Personas que señalan su estar en el mundo (Fontcuberta).

Contrariamente a otras épocas, la cultura toca el timbre, les exige a quienes están en el territorio respuesta a su ánimo de potenciar su gastronomía, exportar música para videojuegos u organizar su feria de artesanías, de forma tal que la zona se entere y concurra. Esas ferias trasandinas donde la vida entera pasa operan como espacios de reunión, convergencia, enamoramientos, comida, comercio, seducción y broncas, y son –desde su tiempo precolombino– una buena metáfora de la actualidad deseada por tantas ciudades que montan su feria gastronómica con cerveza artesanal y el mundo en un único predio, tamizado por el nosotros de la comunidad.

Como proponen los seis mandamientos sin mandatos de la carta “Habitar la cultura...”, contar con institucionalidad, legislación, recursos que se bajen, el convencimiento de que lo cultural es un sistema –un ecosistema–, y que ya tiene múltiples dimensiones de género, es una manera estratégica de que los ciudadanos y sus ciudades integren un mundo más justo y sostenible.

Me pregunto si habrá suficientes creyentes en la cultura de las ciudades para que seamos una realidad en cada ciudad de nuestra región. Y encuentro una respuesta en *A salto de mata*, de Paul Auster. Allí se propone un concepto que me vuelve loco: “El dinero es una ficción, papel sin importancia que solo adquiere valor porque un gran número de personas deciden dárselo. El sistema se basa en la fe. No en la verdad ni en la realidad, sino en la creencia colectiva”.

[Me gusta dejar constancia de que la Carta incluida a continuación es fruto del esfuerzo de una gran cantidad de personas imposible de nombrar íntegramente. A modo de homenaje incompleto señalo a Natalia Albanese, Karina Frías y Emiliano Fuentes Firmani, entre otros grandes contribuyentes.]

Habitar la cultura: gobiernos locales, desarrollo y convivencia social.

La coyuntura de la gestión cultural en las ciudades²

“Otro mundo no es posible, otro mundo es seguro”.

J.L. Sampedro

La cultura es un componente central del desarrollo sostenible. Su transversalidad es tal que se encuentra presente en todos los Objetivos de Desarrollo Sostenible que la Organización de las Naciones Unidas presenta para la agen-

² El documento “Habitar la cultura: Gobiernos locales, desarrollo y convivencia social” es una carta de intención firmada por las áreas de cultura de más de 80 ciudades, incluyendo las principales capitales y algunas ciudades latinoamericanas, además de diversas redes y organismos internacionales como Unesco, SEGIB, OEI, Mercociudades, la Unión Iberoamericana de Municipalistas y la Red Latinoamericana de Gestión Cultural, entre otros. Más información en <http://www.cartadeciudades.org/>

da 2030. Una circunstancia natural y cargada de oportunidades en un tiempo atravesado por cambios históricos en las prácticas culturales, derivados de procesos tecnológicos y sus paradigmas.

En el plano internacional, desde el año 2010, la organización mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) viene alertando sobre la importancia de incorporar a la Cultura como cuarta dimensión del desarrollo sostenible. El concepto de desarrollo sostenible y su articulación en tres dimensiones fue desarrollado a finales de los años ochenta. Las tres dimensiones o pilares son: el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental. El documento de orientación política aprobado por CGLU, “La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible”, insta a las ciudades y municipios a integrar la dimensión de la cultura en sus políticas de desarrollo; profundizar una política cultural de gran calado; incluir la dimensión cultural en todos los diseños de acciones públicas y promover la idea de la cultura como cuarto pilar ante la comunidad internacional, particularmente en el diseño de las políticas públicas, ya que la creatividad nos cubre, como la piel, y con ella percibimos el mundo exterior. Es la sensibilidad de las comunidades.

Este documento de orientación política elaborado por la comunidad internacional destaca que “el mundo no se halla exclusivamente ante desafíos de naturaleza económica, social o medioambiental”, sino que “la creatividad, el conocimiento, la diversidad y la belleza son presupuestos imprescindibles para el diálogo por la paz y el progreso”. En este sentido, incorporar la cultura como pilar del desarrollo sostenible de las ciudades presenta una oportunidad doble. Por un lado, por la importancia de la creatividad no como economía del futuro sino del presente, y el dinamismo de los sectores culturales para impulsar el desarrollo de las ciudades en el más corto plazo. Por otro lado, por la importancia que tiene la cultura para la estructuración de políticas públicas que reconozcan y respeten la diversidad cultural, impulsando la inclusión de las mujeres, jóvenes, migrantes, pueblos originarios y afrodescendientes, así como de tantos otros colectivos.

Los gobiernos locales aplican marcos de gobernanza multi-actor (en diálogo con la sociedad civil y el sector privado), desarrollan formas de gobernanza transversal u horizontal (la dimensión cultural en el conjunto de las políticas públicas) y exigen marcos de gobernanza en los diversos niveles o vertical (con todos los estamentos gubernamentales), con lo cual demandan

también la creación de instrumentos que le permitan consolidar los procesos de jerarquización de la gestión cultural y estimular que cada vez más ciudades y municipios los adopten.

En el caso de los gobiernos locales, debido al ejercicio de la democracia de proximidad, esta centralidad se intensifica. Ya sea como primer acceso para el pleno ejercicio de los derechos culturales, o como oportunidad para la implementación de programas productivos asociados a los emprendimientos creativos o al turismo cultural, las ciudades y municipios tienen en la cultura una oportunidad para la construcción de sociedades más justas e inclusivas. Más preocupadas por lo colectivo y, por consiguiente, para un desarrollo sustentable de sus comunidades.

Desde el comienzo del siglo XXI los gobiernos locales han tomado conciencia sobre la necesidad de mejora de sus políticas culturales y del fortalecimiento institucional de su cultura. Muestra de ello es el creciente número de municipios que ha incorporado o jerarquizado áreas específicas de cultura, como también es creciente la cantidad de personas que se han profesionalizado en el campo de la gestión cultural, generando en un número creciente de casos, procesos de articulación para el desarrollo de planes municipales de cultura, que ciertamente son los capítulos semánticos de la jerarquización cultural.

Por este motivo, y con la inminencia e inmanencia de la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, la Convención sobre la Diversidad de las Expresiones Culturales de la Unesco, y la Agenda 21 de la cultura de CGLU, las autoridades de cultura de las ciudades y municipios argentinos, reunidos en Córdoba para el V Encuentro de Gestión Cultural, celebrado los días 1 y 2 de noviembre de 2018, manifiestan e invitan a otras ciudades y organismos a sumarse, editar y divulgar los siguientes puntos:

1. La necesidad de contar con una institucionalidad cultural que cuide y dé cuenta de la diversidad y dinamismo de las culturas argentinas con una estructura descentralizada que profundice el carácter federal.
2. La necesidad de contar con legislación y políticas públicas para la promoción y protección de la diversidad de las expresiones culturales, así como para la salvaguarda del patrimonio cultural, tanto material como especialmente el inmaterial.
3. La necesidad de desarrollar planes de financiación nacional y provinciales, con asignaciones específicas sobre ingresos, que sean distribuidas mediante coparticipación o la herramienta más adecuada, para el fortalecimiento y desarrollo de las políticas culturales locales.

4. La necesidad de establecer un sistema cultural argentino que pueda desarrollar mecanismos de gobernanza multinivel que incluyan a los gobiernos locales y relevamientos sobre producción cultural y patrimonio en su variedad.
5. La necesidad de incluir la perspectiva de género, con especial preocupación en el campo cultural, para enfrentar la desigualdad y propender a la construcción de ciudadanías efectivas y democráticas, que sean reservorio de nuestras tradiciones y epifanía de nuestro futuro.
6. El compromiso para impulsar las acciones necesarias para sensibilizar sobre la importancia de la cultura como cuarto pilar del desarrollo sostenible.

[SEGUNDA PARTE]

Acreditación de conocimiento

Reescrituras sobre la profesionalización en gestión cultural. Notas sobre la mixtura y la afectación

[Cristina Martínez¹]

[María Marta Yedaide²]

[Luis Porta³]

Puntos de vista

“...vistas tomadas a partir de un punto, es decir, de una posición determinada en el espacio social”. (Bourdieu, 1999)

Los *puntos de vista* constituyen las perspectivas conceptuales desde las cuales se materializó una propuesta didáctica de formación disciplinar iniciada en el año 2014 con la primera cohorte de la licenciatura en Gestión Cultural,

1 Arquitecta, doctora en Humanidades y Artes (Mención Educación), docente-investigadora. Integrante del Centro de Investigaciones Multidisciplinarias en Educación (CIMED), Facultad de Humanidades. Directora del Grupo de Investigación en Cultura, Educación Superior y Disciplinas Proyectuales (CESDIP), Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño (Universidad Nacional de Mar del Plata, UNMdP). Co-directora de la colección *Pasiones* EUDEM-UNMDP.

2 Doctora en Humanidades y Artes (Mención Educación), UNR; especialista en docencia universitaria y profesora de inglés (UNMdP). Docente, investigadora y directora del Departamento de Ciencias de la Educación, Facultad de Humanidades (UNMdP); docente e investigadora del Departamento de Gestión Cultural de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño (UNMdP). Miembro del Grupo de Investigaciones en Educación y Estudios Culturales del Centro de Investigaciones Multidisciplinarias en Educación (CIMED), así como del Grupo de Investigación en Cultura, Educación Superior y Disciplinas Proyectuales (FAUD). Directora asociada de la revista *Entramados - Educación y sociedad*.

3 Doctor en Pedagogía. Especialista en docencia universitaria. Profesor e investigador categoría 1 en el Departamento de Ciencias de la Educación de la Facultad de

un ciclo pensado en términos de complementación curricular en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.

Los *puntos de vista* también constituyen ahora, cuatro años después de aquel inicio, la mirada retro-introspectiva propia de todo recorrido humano que, en nuestra experiencia, es la mixtura y la afectación no solo de los saberes provisorios sino nuestra propia co-mixtura y co-afectación docente.

Los *puntos de vista*, finalmente, son aquí un cierto boceto de futuro que –en tanto perspectiva– propone croquizar en unos pocos, imprescindibles trazos, la profundidad del campo disciplinar y reescribir nuestra posición (relativa) en torno a su profesionalización en el tiempo-espacio nacional y regional desde un presente perspectivado.

Sobre los hitos fundantes: una narrativa de los primeros puntos de vista

Nuestra propuesta del año 2014 para la formación en gestión cultural representa “una cierta idea del mundo” (Baricco, 2017), entendiendo por mundo a la/s cultura/s, el campo académico y la profesionalización del sector en el espacio de la formación disciplinar. Se trata efectivamente de una cierta idea del mundo académico y profesional de la gestión cultural que creció al abrigo de las dimensiones configurantes que construyeron sentidos a partir de los significados institucionales, disciplinares y políticos inscritos en el espacio-tiempo de un momento histórico nacional y regional. Las voluntades y vocaciones que fundan aquella propuesta original, revisada hoy en tal clave lectora, anunciaban ya un deseo de mixtura de los sujetos y los saberes (y de aquello que a propósito de estos encuentros pudiera co-construirse).

La memoria narrativa debe comenzar en los albores del nuevo milenio, cuando la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Mar del Plata inició, en colaboración con la Facultad de Humanidades, la formación disciplinar en el área con la tecnicatura en Gestión Cultural. En un tiempo relativamente prematuro en comparación con otras re-

Humanidades (UNMDP). Miembro de la carrera de Investigador Científico de CONICET, categoría independiente. Director del Centro de Investigaciones Multidisciplinarias en Educación (CIMED). Ha sido coordinador académico de la tecnicatura universitaria y de la licenciatura en Gestión Cultural (FAUD-UNMDP).

giones y países en Sudamérica (Mariscal Orozco, 2015), la Universidad local comprendió la urgencia de formación de gestores culturales al advertir el impulso que, hacia finales del siglo pasado, organismos como la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) –así como las agendas nacionales– proponían a partir de la asociación de la cultura con el desarrollo (Guerrero, 2010). Cumplía así con el encargo social de asumir la cultura como asunto público (Nivón Bolán, 2006) interpretando al Estado en su dimensión activa y garante (Guerrero, 2010). La tecnicatura en Gestión Cultural, que inició en el año 2000, puede entonces considerarse como un hito temprano de la voluntad hoy consolidada de promover y sostener la formación de los profesionales capaces de dar respuesta a una constelación de la vida social expresada en gran medida por la proliferación de las políticas públicas en el sector.

Este compromiso se ratificó en el año 2014 al dar respuesta a la demanda de profundización de la formación profesional local y regional, cuando la Facultad de Arquitectura asumió la creación y puesta en marcha de un Ciclo de Complementación Curricular para el grado de licenciatura en Gestión Cultural⁴ con modalidad presencial. Así, la carrera en Gestión Cultural –en su etapa inicial como tecnicatura y su continuidad en la licenciatura– se propone actualmente la educación de los universitarios en términos de tres grandes misiones: el desarrollo de la sensibilidad social respecto de los contextos inmediatos y mediatos de la práctica de la gestión cultural (que implica una vocación por la interpretación aguda de los entornos locales y globales), la capacidad de intervención entendida como mediación, fomento y promoción de la ampliación del sector de la cultura (animando la conformación de redes y foros de trabajo), y la competencia para el diseño, la conducción y evaluación de proyectos de gestión.⁵

Desde estas dimensiones institucionales configurantes de la formación disciplinar universitaria, las propuestas de nuestras asignaturas (y su impronta simbiótica) interpeló el Plan de Estudios a propósito de las posibilidades de construir sentidos a partir de sus significados. Abrazamos entonces una deci-

4 Ciclo de Complementación Curricular aprobado por OCS 709/10.

5 En su Anexo, la Resolución de Creación de la Licenciatura enfatizaba la exigencia que los estudios culturales a nivel internacional, así como el amplio y fecundo campo de las políticas públicas y de los emprendimientos privados o mixtos, han supuesto para los trayectos curriculares de las carreras de Gestión Cultural.

sión de enfrentarnos a nuestras propias inercias académicas, impulsadas por una racionalidad tecnocrática e instrumentalista, y materializadas en términos de áreas y asignaturas, entre otras, para encaminarnos hacia la construcción de un territorio vital indisociable al tipo de saber fronético inherente a la profesionalización del gestor cultural. Algunos enunciados de las voces entre los campos académico y profesional que debían habitar el territorio a construir en nuestra propuesta (construcción del conocimiento / discusión ética de la capacidad transformadora de la profesión; teoría sobre el campo disciplinar / el territorio como construcción del conocimiento en contexto; teoría sobre las prácticas / discusión ética de la capacidad transformadora de la profesión; la perspectiva latinoamericana en la formación disciplinar / la diversidad y diferencia; la descolonización ser-saber-poder / la visibilidad del gestor como profesional) expresaron la voluntad de rebeldía frente al territorio académico de la fragmentación de los saberes y su jerarquización, herencia constitutiva del positivismo y del modo en que la ciencia colonial moderna sigue reproduciendo su “relato fundante” (De Certeau, 1980), sumergiendo a las formaciones disciplinares en un ahogo existencial. Este error reproductivo, en el caso de los gestores culturales, hubiera dejado fuera del territorio de la formación a “la complejidad de los procesos de construcción de significados que surgen desde y en la práctica, la cual está marcada por la capacidad de relacionar variables en contextos concretos” (Yáñez Canal, 2018). Visiblemente, las relaciones a re-conocer entre la teoría y la práctica constituyeron el desafío central de la propuesta del 2014, cuando iniciamos un proceso –aún vigente y claramente en vías de profundización– dirigido a construir un *territorio habitable común* para las asignaturas definidas entonces como la teoría (Metodología de Investigación en Cultura) y la práctica (Práctica Profesional) respectivamente, emplazadas en el plan de estudios en el área metodológica. En este *punto de vista*, el reto de aquella nueva etapa se centraba en la posibilidad de repensar una formación disciplinar genuinamente dispuesta a integrarse a la cultura en tanto *foro* permanente (Bruner, 1998), para entonces ser capaz de interpretar, discutir y gestionar la/s cultura/s. Asumir el desafío implicó tanto desandar la propia casa (la formación disciplinar en el nivel universitario con sus inercias académicas), como delimitar aquellos ejes (y su enunciación) que habrían de formar parte irrenunciable de la propuesta en el marco del plan de estudios de la carrera.

Nuestro horizonte de deseo estuvo poblado entonces de varios sentipensamientos en el orden del conocer, en los términos que refiere Bárcena (2012,

p. 34): “conocer, es co-nacer, no *de* alguien sino *con* alguien, fracturando lo que ya había nacido”. El desafío se materializó en la opción de atravesar las propias fronteras entre las asignaturas, construyendo nuevos espacios de conversación entre ellas para que, en su mixtura, nos permitieran experimentar y construir sentidos otros en la formación disciplinar. Íbamos tras sentidos capaces de “propender al rescate de un deseo nómade, un deseo de otredad, un deseo tejedor de ilusiones y nuevas narrativas, un deseo que construya urdimbres sociales y tramas que se bifurcan en afectos y afectaciones en las que se entrecruzan y confluyen otras maneras de sentir, pensar, habitar y representar el mundo en la configuración de nuevos modos de relacionarse” (Yáñez Canal, 2012, p. 117), con la voluntad de desmarcarnos de los límites autoconstruidos de la fragmentación de saberes en la academia para definir los verdaderos núcleos de necesidad a partir de tal operación. Nuestro horizonte de deseo se proyectaba en la obstinada pregunta que tensaba la propuesta: ¿qué experiencias formativas serían capaces de reintegrar y co-construir reflexiva y críticamente la teoría y la práctica para configurar nuevos paradigmas de formación en el campo de la gestión cultural?

Los sentidos de mixtura y afectación que co-nacieron de la construcción de un *territorio habitable común* para la teoría y la práctica en la formación de gestores culturales de aquella propuesta del 2014 son en gran parte objeto del siguiente apartado y, sin embargo, algunas cuestiones todavía pueden ser dichas en este. Debemos advertir que no fueron ingenuas las decisiones ni las enunciaciones emergentes de la problematización del campo de formación disciplinar, comenzando por reconocer el espacio a construir en términos *culturales de territorio* (complejo, diverso, inestable y necesariamente generador-superador de conflictos). Asumimos oportunamente que ese territorio no sería retórico (articulaciones de contenidos, de fuentes y de propuestas ya transitadas en las experiencias didácticas bienintencionadas), sino definitivamente físico, *habitable* –aun con los costos de las incertezas invitadas también a este territorio–, compartiendo desde el inicio el espacio-tiempo de las asignaturas Práctica Profesional y Metodología de la Investigación en Cultura, en co-construcción con los estudiantes demandados a una participación real de sus atribuciones. Dejamos así al descubierto que el *territorio habitable común* a construir había de ser necesariamente –como el territorio de la cultura– “no un pescado, sino un pez vivo” (Guerrero, 2010) y que estaba (y está) obligado a mantener con el territorio donde se libran todas las batallas de la cultura un “vínculo de habitud” (Candelero, 2013, p. 6) permanente y permeable.

Sobre mixturas y afectaciones: los puntos de vista que habitan el tiempo presente

Partiendo de comprender el con-texto social como una dimensión que opera solidariamente con los textos que en él escribimos y aquellos que nos escriben en la construcción de los territorios semióticos que habitamos, la desigualdad social en nuestros pueblos latinoamericanos debe ser entendida hoy como un contexto productivo de una inquietud firme e ineludible. Nuestras propuestas y prácticas, así como nuestra permanente con-formación en tanto académicxs, están siendo interpeladas por una coyuntura dolorosa signada por la necropolítica y el fascismo social (Santos, 2010).

Las intenciones originales de vencer las inercias hacia la racionalidad tecnocrática e instrumentalista que la década de 1990 instalara a propósito de modelos de eficiencia económica para la gestión cultural (Bayardo, 2018), así como las vocaciones por avanzar en la senda latinoamericana que se dibujaba a principios del milenio para el campo disciplinar –y que incluía cuestiones tales como los conflictos (fundacionales y reeditados) de la modernidad/colonialidad y las formas que asumen en tal herencia la desigualdad y la diferencia (Bayardo, 2018)– se han exacerbado y subsumido a urgencias que trascienden el sentido profesional estrecho y exigen al gestor cultural un *ethos* aún más comprometido con el mundo social. Se trata de un desplazamiento sutil pero firme hacia lo que Víctor Vich (2018) describe como las cuatro identidades del gestor cultural: etnógrafo, curador, militante y administrador.

Lo que se intensifica en estos escenarios es, en realidad, el sentido político como nudo primigenio de la formación profesional –doblemente relevante en el contexto de una universidad pública–, comprendido como aquello que hace visible lo inmanente y lo historiza, deshaciendo al mismo tiempo la amnesia de su génesis. La cultura, así, queda comprendida en el dominio extendido del sentido común, el cotidiano y lo ordinario (Williams, 1989), mientras el gestor aprovecha su ambivalencia –su condición de matriz instituyente y su potencia para la agencia creativa– para impulsar su exégesis y metamorfosis.

En las prácticas de enseñanza, texto y con-texto son objeto de exploración, mientras se anima el encuentro de la propia voz en la tensión de los casos y la bibliografía. La clase deviene entonces taller y laboratorio de ideas, de sentipensamientos, de incertezas. La exhortación a la pregunta allí donde no aparece naturalmente, el apetito por la dislocación y la disrupción de lo establecido e instituido y la voluntad de suspender las certezas y sostener (y

habitar) la tensión en las ambigüedades, las indefiniciones y las paradojas se han transformado en recursos cotidianos a partir de los contenidos que proponemos y nos proponen.

Esto implica, tanto para la investigación como para la práctica profesional, resistir la tentación de remitirnos a lugares comunes y expectativas frecuentes, hacer estallar e implosionar las categorías y sostener una onto-ético-epistemología (ibíd.) a contramano de mucho de lo escrito y producido en el campo de la gestión cultural y en los manuales de investigación. Exégetas y hermeneutas adoptamos como comunidad de práctica la cualidad “tramática” que Gabriel Restrepo anhela para los gestores culturales y que descansa en la construcción de lazos y tramas allí donde estas son invisibles o inexistentes, o están dañadas.

Perseveramos en esta aventura, que es sustantivamente política y solo adjetivamente académica, con la expectativa de la mixtura y el afán de la afectación sensible. Mixturar y mixturarnos es también hoy una conducta irreverente frente a las demarcaciones y taxonomías de la racionalidad moderna/colonial. Propone, como disputa, habitar las tensiones y contradicciones que Silva Rivera Cusicanqui señala como propias del *ch'ixi*, donde la yuxtaposición crea efectos de unidad sin vocación esencialista ni ilusión de monoglosia. Se mantiene fiel, además, a la condición mixturada de lo real (comprendido como la narrativa que nuestra mediación humana es capaz de componer).

La afectación sensible es en sí un tipo de mixtura, en tanto representa la voluntad por restaurar la primigenia fusión entre aspectos de lo humano fracturados por la racionalidad moderna/colonial. Sobre la base de los mitos fundantes de la modernidad, especialmente su propensión a la reinterpretación de las dualidades como binarismo –con la consecuente desvalorización y desjerarquización de uno de los elementos del par (Segato, 2015)–, la artificial disección de la razón y el cuerpo en la primera modernidad (Quijano, 2000) se materializó en el nivel epidérmico del sentido común y anquilosó en los pliegues de las instituciones, especialmente las academias. Así, el desapego y la enajenación de los sujetos no solo respecto de palabras e ideas extranjeras a sí mismos sino también de sus propios sentires y experiencias ha removido la pulsión política de la vida escolar (Porta y Yedaide, 2017). La re-encarnación de los conceptos, su reinscripción en cuerpos pulsantes y territorios espaciales y temporales co-configurantes, se propone además como una reacción frente a la asepsia del deseo que se ha promovido en la modernidad/colonialidad

(Cohelo, 2009). La des-erotización es una tecnología de esta alienación, mientras que la restitución de la sensibilidad no solo nos conecta con el propio dolor y la propia vulnerabilidad, sino que promueve nuevas afiliaciones al reparar lazos de solidaridad.

Una manifestación de las mixturas por las que abogamos, incluidas aquellas capaces de restituir la afectación sensible, se expresa a las formas entramadas en que todavía hoy, y en estado de continua metamorfosis, concebimos las relaciones entre la teoría y la práctica. La revisión de la base epistemológica de ambos términos en la matriz moderno-colonial inscribe al par dicotómico en el juego de (re)creación de las heterarquías (Grosfoguel, 2010). Esto significa que ambos conceptos suelen operar en las clases universitarias como modos de cercenar una construcción que opera espontánea y cotidianamente en forma integrada. La epistemología personal (Camilloni, 2015), comprendida como el sustrato de sentipensamiento que condiciona las prácticas y los discursos propios en el marco también condicionante de la cultura, mixtura efectivamente representaciones, creencias y construcciones intelectuales con (otros) modos de acción.

Esta decisión pedagógica de evitar la fractura ficticia entre teoría y práctica, que para nosotros fue fundante, ha encontrado con el tiempo profundidad y sostén en sus incardinaciones epistemológicas. Hoy se sustenta fuertemente, como anticipamos, en la denuncia a la estructuración binaria y jerárquica de la experiencia humana y sus modos de narrarse como formas de manifestación de una tecnología de poder moderno-colonial. Con esto se distancia del mito de la referencialidad directa (Ryan, 1999), para recuperar el carácter de construcción social tras los significados que se disputan cuando se dicen las palabras “teoría” y “práctica”. Sostenemos así que tal estructuración binaria opera con los mismos principios del resto de las heterarquías moderno-coloniales, de modo que el primer término no solo se distingue del segundo, sino que adquiere en ese acto mayor legitimidad. En los ámbitos de las comunidades universitarias como las nuestras, todavía hoy la “práctica” suele ser relacionada con el dominio de los aspectos técnicos o instrumentales, mientras que la “teoría” se asocia con la producción de conocimientos formales, desconociendo o negando el carácter integrado que cotidianamente fluye cuando los sujetos habitan sus/los mundos.

Luego, hoy comprendemos los conocimientos como intensidades o hábitos situados, encarnados y performativos. Esto se alinea con las proposiciones

de los nuevos materialismos que resitúan las prácticas de semantización como intensidades –humanamente necesarias– de re-flexión sobre lo que acontece, que recupera entonces primacía (Nordstrom, 2018). Los conceptos son hábitos que se reproducen con niveles de variabilidad que posibilitan las mutaciones de sentido; tanto la permanencia como el cambio les son constitutivos (ibíd.). Estas intensidades, hábitos o conceptos son altamente sensibles a los *loci* de enunciación, por lo que nuestra postura también resiste activamente la *hybris* del punto cero (Castro Gómez, 2005), proponiendo en su lugar la consideración de la corpo-política y la geo-política del conocimiento (Mignolo, 2001). No existe conocimiento alguno que no esté cooptado por alguna forma de contingencia espacio temporal y su necesario punto de vista; la ilusión de universalidad, neutralidad y monoglosia es también una tecnología de la modernidad-colonialidad para naturalizar un tipo de saber como el único posible (Lander, 2001).

Finalmente, esta vocación humana por la fijación de sentido “demarcando en este caso la práctica como *otra* de la teoría”, así como por su inscripción productiva en los tiempos y espacios que ofician de con-textos (co-escribiendo el texto social), se vincula con la concepción del discurso en tanto práctica performativa, que más que representar una realidad la funda al momento de pronunciarse (Varela *et al.*, 1997). Tanto el conocimiento por el cuerpo (Bourdieu, 1989) que se expresa en los pliegues silenciosos y tácitos de las prácticas sociales, como las narrativas que a propósito de generar sentidos de estas experiencias se construyen, denuncian, además, el grado de ficcionalidad de la “ignorancia” (Flores, 2017). Desde los enclaves institucionales, la ignorancia no es una vacancia de conocimiento sino una opción epistemológica desacreditada o deslegitimada. Se trata, así, de un efecto del saber (Sedgwick, 1990).

Desde estas coordenadas, y aun desmantelando las fronteras eventualmente ficcionales entre teoría y práctica, nuestras actuales preocupaciones en torno a la formación profesional en gestión cultural valoran pero tensionan el sentido común. Sin un desprecio por las categorías y conocimientos urdidos en los contextos culturales y situacionales cotidianos, comprendemos la profesionalización como un movimiento hacia la tensión de lo conocido a propósito de las producciones del campo. No se trata de anular un dominio para devenir objeto de la palabra prestada, sino por el contrario, aprovechar este contacto con el corpus literario de la disciplina como modo de profundizar en las propias comprensiones. Las bibliografías se vuelven así opciones dialógicas, pres-

tas para complejizar y ser puestas a prueba por las claves coyunturales espacio-temporales de los sujetos en formación.

En términos concretos, este entramado que prescinde de la fractura entre teoría y práctica aún hoy en nuestras clases procede a partir de la exégesis de textos en diversos formatos, que proponen narrativas autorizadas sobre la gestión cultural pero también respecto de disciplinas solidarias y en combinación con recursos y materiales construidos en el cotidiano por comunidades de práctica particulares. La promoción de los debates y la animación a fundar y sostener posicionamientos personales/profesionales respecto de estos contenidos colaboran, creemos, con la simbiosis propia del conocimiento, solo artificialmente dissociable en términos de “teoría” y “práctica”.

Un croquis de los pocos, imprescindibles trazos que bosquejan los puntos de vista por venir

Una especulación respecto del futuro de la gestión cultural y de nuestras prácticas de enseñanza en la Licenciatura es una oportunidad de invertir el presente de la promesa que trae imaginar (otros) mundos posibles. Frente al porvenir, las opciones suelen teñirse de temores o deseos que en realidad viven y pulsán en tiempo presente. Elegimos el deseo, que además de presentarse como el Eros negado en la versión más necrosada de la modernidad-colonialidad, activa nuestra naturaleza política y restituye nuestra condición humana apasionada. La esperanza es, como decía Freire (2005), una necesidad ontológica, pero está hoy sostenida, además, por la confianza en los micromovimientos que en el texto social actual insinúan la muerte de un sistema perverso y el estallido del poder positivo en la arena pública. La vocación por la mixtura y la afectación sensible son indicios de este cambio anhelado.

Esta especulación respecto del futuro de la gestión cultural y de nuestras prácticas de enseñanza en la formación disciplinar es también una oportunidad para traer a la mesa nuestros propios relatos afectados por esta (por ahora) contingencia latinoamericana. Regresando del reciente encuentro de CLACSO 2018,⁶ una docente de este equipo que asis-

6 8° Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales-1° Foro Mundial de Pensamiento Crítico. Buenos Aires, 19 al 23 de noviembre de 2018.

tió al encuentro de Medellín del 2015⁷ aportó al debate: “Cuánto cambió nuestra Latinoamérica desde el 2015... Hoy el lenguaje común ha sido la necesidad activa de la esperanza en recuperar lo que ya habíamos logrado. En Medellín, en cambio, el lenguaje común era seguir avanzando sobre los logros”.⁸ Desde este presente, todavía, “las formas de pensar el futuro, en su sentido más auténtico, equivalen a las formas de construirlo” (Williams, 1984).

Una construcción que desde esta formación disciplinar sostenemos desde el *punto de vista* de una “educación poética” (Bárcena, 2012, p. 379), en un *territorio común habitable* donde las prácticas y las teorías participen de una “poética de los saberes” (Rancière, 2012), que nunca es neutral, como la cultura.

Referencias bibliográficas

- Bárcena, F. (2012). *El aprendizaje eterno*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Baricco, A. (2017) *Una certa idea di mondo*. Milán: Giangia como Feltrineli Editore.
- Bayardo, R. (2018). “Repensando la gestión cultural en Latinoamérica”, en C. Yáñez Canal (ed.), *Praxis de la gestión cultural*, Bogotá, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.
- Bourdieu, P. (1999). *La miseria del mundo*. Barcelona: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico*. Barcelona: España Editores.
- Bruner, J. (1988). *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona: Gedisa.
- Candelero, N. (2013). “De las obras que hacen. El camino de la *materia*, hacia la *conciencia*”. Conferencia en el marco de las III Jornadas organizadas por la CETCACL, Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Rosario, Argentina.
- Camilloni, A. W. de (2015). “La movilización de procesos metacognitivos en la formación de los conocimientos de los profesores”. Conferencia presen-

⁷ VII Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales. Medellín, 9 al 13 de noviembre de 2015.

⁸ Luciana Berengeno, técnica en Gestión Cultural, adscripta a la cátedra Práctica Profesional, tesista de la Licenciatura.

- tada en las *VIII Jornadas Nacionales y I Congreso Internacional sobre la Formación del Profesorado: Narración, Investigación y Reflexión sobre las Prácticas*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. 29 al 31 de octubre de 2015.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del Punto Cero: ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. 1. El oficio de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Sousa Santos, B. (2010). “Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes”, en H. Cairo y R. Grosfoguel *et al.*, *Descolonizar la modernidad, descolonizar Europa: un diálogo Europa-América Latina*, Madrid, IEPALA.
- Flores, V. (2017). *Tropismos de la disidencia*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía de la esperanza: Un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Guerrero, A. (2010). *Las huellas de las hormigas. Políticas culturales en América Latina. Entrevistas de Arturo Guerrero*. México: Edición de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, el Colegio de la Frontera Norte y el Convenio Andrés Bello.
- Grosfoguel, R. (2010). “Descolonizar los uni-versalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial, de Aimé Césaire a los Zapatistas”, en H. Cairo, R. Grosfoguel *et al.*, *Descolonizar la modernidad, descolonizar Europa: un diálogo Europa-América Latina*, Madrid, IEPALA.
- Lander, E. (2001). “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”, en E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CICCUS.
- Mignolo, W. (1999). “Colonialidad del poder y diferencia colonial”, *Anuario Mariateguiano*, IX/10.
- Nordstrom, S. (2018). “Antimethodology: Postqualitative generative conventions”, en *Qualitative Inquiry* Vol. 24(3), pp. 215-226.
- Porta, L. y Yedaide, M. (2017). “Una narrativa de lo descolonial para el vecindario”, en L. Porta y M. Yedaide (comps.), *Pedagogía(s) Vital(es). Cartografías del pensamiento y gestos ético-políticos en perspectiva descolonial*, Mar del Plata, EUDEM.

- Quijano, A. (2000). “Coloniality of power, Eurocentrism and Latin America”, *Nepantla: Views from South 1.3*. Durham, NC: Duke University Press.
- Rancière, J. (2012). “Pensar entre disciplinas”, en G. Frigerio y G. Diker (comps.), *Educación: (sobre) impresiones estéticas*, serie Seminarios del CEM (283-291), Entre Ríos, Fundación La Hendijá, Argentina.
- Ryan, B. A. (1999). “Does Postmodernism mean the end of science in the behavioral sciences, and does it matter anyway?”, en *Theory and Psychology*, Vol. 9 (4): 483-502. Sage Publications.
- Sedgwick, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. Los Ángeles: University of California Press.
- Segato, R. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Varela, F. J.; Thompson, E. y Rosch, E. (1997). *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.
- Vich, V. (2018). “¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura)”, en C. Yáñez Canal (ed.), *Praxis de la gestión cultural*, Bogotá, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.
- Williams, R. (1989). “Culture is ordinary”, *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Londres: Verso.
- Williams, R. (1984). *Hacia el año 2000*. Barcelona: Grijalbo.
- Yáñez Canal, C. (2012). “La formación de gestores culturales: un camino por construir”, en J. L. Mariscal Orozco (coord.), *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica. Estado, universidades y asociaciones*, México, Universidad de Guadalajara.
- Yáñez Canal, C. (ed.) (2018). *Praxis de la gestión cultural*. Bogotá: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.

Transitar entre fronteras

Pensar la formación en gestión de políticas y prácticas culturales en la Argentina contemporánea

[Lucas Rozenmacher¹]

“Habitamos siempre más cerca del rayo”
(nota a un costado del texto) “he olvidado mi paraguas”

Frederic Nietzsche

Deriva inicial²

Entendemos que en diversos períodos pueden rastrearse experiencias de aplicación de proyectos y políticas culturales de distintos modos. Por ejemplo, los intentos de registro y regulación en instancias tan disímiles como el teatro isabelino, la Inquisición, las escuelas barrocas de los Andes o la generación de nuevos espacios museísticos a finales del siglo XIX en América Latina (Malosetti Costa, 2010).

1 Docente e investigador en la Universidad Nacional de General Sarmiento, donde dirigió el Centro Cultural entre el 2011 y el 2016 y coordinó/dirigió la licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos entre 2016 y 2019. Coordinador de Investigación del área cultural en el Instituto del Desarrollo Humano. Actualmente se encuentra trabajando en su tesis doctoral en la Universidad Nacional de las Artes. Se desempeña como docente de grado y de posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Autor de varios libros y artículos, cuentos, poesía, ensayo y dramaturgia y representación de performances y obras escénicas.

2 Este trabajo surge a partir de la combinación entre la práctica de la gestión y las políticas culturales y la vinculación con las diplomaturas artísticas y la licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos de la Universidad Nacional de General Sarmiento, junto al análisis de distintos procesos culturales situados en particular en la región noroeste del Conurbano bonaerense y en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante la última década.

Desde finales del siglo XIX hasta nuestra contemporaneidad, podemos observar que esos intentos se han profundizado y sistematizado, en cuanto a que en muchos casos se vieron encaminados a un proceso de racionalización.³

Este hecho se ha ido produciendo en concordancia con el crecimiento y despliegue de los Estados-nación que, a modo de sustento, fueron generando la aplicación sistemática de políticas públicas identificables y con fines y objetivos claros, tanto en la promoción como en el control y en la regulación de las distintas áreas de incumbencia de los Estados.

De algún modo, estas prácticas se encauzaron en la idea de generar y sostener “soportes institucionales que canaliza[ra]n tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida” (Miller y Yúdice, 2004).

Desde este punto de partida, intentaremos desentrañar algunas cuestiones que nos parecen fundamentales para entender las prácticas laborales vinculadas con la cultura y el arte inmersas en el mundo actual.

En principio, entendemos que el trabajo relacionado con las políticas culturales y la gestión de las prácticas y procesos artísticos-culturales se encuentra en una frontera y que esta frontera se ve envuelta en un constante desplazamiento de realidades, procesos conceptuales, y también de situaciones azarosas e indeterminadas, que a la hora de pensar en una posible formalización de la capacitación y la habilitación de los actores que intervienen en estos procesos, deben ser entendidas como prácticas apuntaladas con un esquema de caja de herramientas materiales y conceptuales más que con el despliegue de un recetario o un esquema de prácticas repetibles con posibilidad de ser mensurables a partir de una mirada cuantitativa.

En este breve artículo, se elaborará y desarrollará un sucinto análisis alrededor de las características de un espacio de formación vinculado con la gestión del arte y la cultura contemporánea en América Latina y, particularmente, en la Argentina.

3 Entendemos como proceso de racionalización lo que Max Weber define como un devenir histórico, material, social y cultural en constante movimiento y vinculado al desarrollo del capitalismo y sus instituciones jurídicas, económicas, políticas y culturales. Esta idea se apoya en un modo de ver el mundo desde la perspectiva que plantea la falta de certezas a partir de la desvinculación de lo humano con la seguridad que traía consigo el paraguas de lo religioso.

A lo largo de un artículo sobre los inicios institucionales de la formación de quienes trabajamos sobre el despliegue de lo que dio por llamarse “gestión cultural”, Héctor Olmos describe una serie de cuestiones clave para entender diversas particularidades de la capacitación de aquellas personas que gestionen, produzcan, proyecten y piensen políticas culturales.

De 2001 data el primer curso de posgrado impulsado por una entidad estatal, la entonces Secretaría de Cultura de la Nación, junto con una universidad (FLACSO), que luego lo continuaría por su propia iniciativa por el retiro del Estado en ese momento.

Desde los inicios de la formalización de la capacitación para los agentes encargados de realizar esta tarea se plantean una serie de tensiones entre las distintas perspectivas respecto de lo que significa la producción, la programación, las políticas y los modos de acción en cuanto a lo cultural, incluyendo aquí también al arte.

Olmos presenta algunos documentos y trabajos de finales de la década de 1990 y de comienzos de 2000 relacionados con la capacidad de empoderamiento con la que cuenta el desarrollo de las prácticas culturales (Unesco) y a lo que le suma el trabajo de los especialistas convocados por el Consejo de Europa, en el que plantea una serie de once puntos a tomar en cuenta, como por ejemplo: creatividad / manejo de equipos / idiomas / conocimiento en artes / manejos financieros / marketing / cuestiones jurídicas y capacidad de liderazgo.

A estas características que los especialistas europeos entienden como básicas y necesarias, Olmos plantea tres puntos más, capitales para la formación y la capacitación:

- conocimiento de las culturas locales desde una perspectiva socioantropológica;
- conocimiento sobre políticas culturales;
- capacidad para entrar en relación con los saberes y prácticas populares (Olmos, 2004).

A partir de aquí nos concentraremos en pensar este último punto, dado que consideramos que para entender, capacitar e intervenir en este modo de acción debemos tomar en cuenta que quienes se desempeñan en estos espacios deben comprender, como un factor esencial, el modo y la forma de relacionarse con los saberes y las prácticas desde una perspectiva comprensiva y situada.

Para ello, realizaremos una mínima digresión –que consideramos necesaria– para pensar algunas cuestiones referidas a la idea de profesionalización de lo que se denomina, en algunas ocasiones, gestor cultural.

La especialización como territorio de frontera

“De una cierta forma –metafórica, claro está,
y como un modo de habitar–,
somos el contenido y la materia de ese vehículo:
pasajeros, comprendidos y transportados por metáfora”.

Jacques Derrida

En la conferencia que dictó para los jóvenes recién llegados de la Primera Guerra Mundial, abatidos por la derrota y también por el panorama que los esperaba en una Alemania que desembocaría en el fracaso de la democracia y la llegada del autoritarismo hitleriano, Max Weber planteó el problema al que –además de estos jóvenes– se enfrentarían todos aquellos que quisieran ser parte del mundo del trabajo calificado. El filósofo alemán describió entonces cómo funcionaría el proceso de especialización constante y, además, aseveró que quien quisiera ser parte de este no tendría escapatoria al devenir constante de esta especificidad.

En este marco, Weber plantearía el juego entre las palabras vocación y profesión (en alemán *berufung* y *beruf*). Es decir, de una misma raíz aparecen dos palabras que se entrelazan y conforman una idea particular del mundo del trabajo entre el deseo y la disciplina, entre la pasión y la razón. Para ello, presentaría esta relación en un universo particular: la ciencia, el desarrollo del conocimiento. Y a estos dos componentes le sumará un tercero: el azar como un componente a tener en cuenta para comprender la lógica y el devenir de la disciplina en la que se trabaja.

Esto que estamos describiendo ocurrió durante la segunda conferencia que Weber brindó hace poco más de cien años. La primera trató sobre la relación con el universo de lo político y esta segunda completó este juego de palabras en alemán que había establecido a partir de la relación entre la vocación, que Weber vinculaba con cuestiones políticas, y la profesión, que entendía dentro del mundo de la ciencia. Con ello, se vislumbra la búsqueda de una neutralidad a la que acompañaría con la denominación de “valorativa” (Weber, 1997).

A lo largo de estos dos encuentros en los que hablaba a un auditorio que sentía que esas palabras se escurrían entre los dedos en forma de harina salida de un costal arrumbado al costado del camino luego de volver de la guerra, Weber se planteó una serie de interrogantes que intentarían ser contestados a lo largo del siglo XX y que, de algún modo, llegarían hasta nuestros días o, por lo menos, formarían parte del corpus de comprensión sobre las ideas alrededor del significado de profesión-gestión y vocación en el mundo de las políticas y las prácticas culturales.

Weber planteó allí una serie de cuestiones que Yáñez Canal describe como una de las distorsiones vinculadas con la gestión y que específicamente denomina como la “distorsión instrumentalista” (Yáñez Canal, 2018), en la que se plantea el objeto de la acción como una acción con arreglo a un fin determinado que tenga por objeto la realización de una actividad sin vinculación con el entorno ni con el marco de referencia.

En un mismo sentido, una serie de acciones que describen tanto Yáñez Canal como Bayardo con la finalidad de pensar la práctica del gestor cultural en la América Latina contemporánea nos llevan a volver a reflexionar sobre el valor de esta conferencia y de cómo las prácticas de carácter cartesiano y cuantitativo no bastan para mensurar alcances no tangibles, indirectos, simbólicos y, en algunos casos, inmateriales.

Durante la conferencia sobre ciencia, Weber planteó que quien se dedica a llevar adelante un proceso de investigación debería ponerse las anteojeras e ir para adelante, sin mirar al costado, sin detenerse a pensar en lo que va dejando a un lado del camino (Weber, 1997).

Con este disparador –desesperanzador y sin salida–, Weber le habla a este grupo de jóvenes pero también describe un proceso que se volvería canon en la producción cotidiana: el de la aceptación de la especialización como un fin en sí mismo y el de un mundo de especialistas como el único posible por la misma fuerza de la historia, como un destino irrevocable.

En la ciencia, en las disciplinas, en el mundo del trabajo se fueron formalizando los criterios de especialización y de saber de especialista de un modo en el que cada uno de los pasos a realizar se encontraban y se encuentran vinculados con una especialidad cada vez más sutil y desconectada de todo lo otro que ocurre a su alrededor.

Ahora bien, esta es la primera de las fronteras en las que vamos a detenernos para pensar la formación de aquellas personas que se dediquen a la gestión cultural y a los procesos de política y práctica cultural.

Cuando miramos las grillas de formación de algunas propuestas académicas, tanto en carreras de grado como de posgrado o cursos de formación y tecnicaturas, uno de los objetos con los que se trabajan es aquel vinculado con la conformación de marcos jurídicos o estrategias de financiamiento, poniendo en relieve la perspectiva instrumental del papel y la función de quienes actúan y “activan” esta actividad.

Yáñez Canal se refiere así a la formación instrumental de este saber: “Es netamente técnico, no va más allá de los procedimientos y metodologías utilizados en la práctica, asumiéndolos como un sistema codificador de las estrategias resolutorias” (Yáñez Canal, 2018).

Aquí acordamos con este autor y con Bayardo, en un artículo escrito en el mismo volumen citado, pero, de todos modos, retomamos la conferencia de Weber y nos detenemos en el concepto que utiliza el pensador alemán para dar cuenta de que fuera de los procesos de administración de elementos y datos concretos, hay un factor que se vuelve incalculable: el azar, lo inesperado.

Lo que se ve y lo que no se ve

“Intuyo, sospecho, arguyo
Me dijo Perogrullo [...]
Desde lejos no se ve”.

Los Piojos

En párrafos precedentes advertíamos que la conferencia de Weber iba a leerse como el inequívoco discurso vinculado con el camino directo al proceso de racionalización. Sin embargo, en este camino el autor planteaba que ese devenir estaba plagado de posibles imprevistos y acciones que no podían ni pueden ser pensadas con previsibilidad. De modo que insistimos en que es tan central la racionalización como el azar para pensar la práctica cultural.

Esta frontera de lo imprevisible constituye un elemento central a tener en cuenta cuando pensamos posibles prácticas y acciones vinculadas con las políticas culturales y la gestión.

Definimos aquí como azaroso e imprevisible a todo lo que no está regulado, no aparece en la superficie y no se desarrolla de manera lineal y esperable en el universo de las acciones culturales y artísticas.

En esta dimensión del azar ponemos las prácticas no dichas ni registradas por cada uno de los actores en un momento particular, como por ejemplo los modos de pensar estrategias de intervención en los espacios artísticos o de pensar relaciones culturales en un territorio o región.

Dentro de la mirada weberiana, se planteará que no alcanza con estar calificado y formado en –para este caso– los distintos lenguajes artísticos o movimientos y prácticas culturales, sino que también se deberá comprender de qué modo se desarrollan las diversas prácticas y el trabajo común con los distintos actores involucrados en el mundo del arte y la cultura.

Es decir que, si se piensa en los distintos compromisos y prácticas a llevar adelante, ajustándose a las normativas y regulaciones pero sin contemplar que deberá intervenir también en los distintos imprevistos y situaciones que no aparecen regulados en lo institucional, puede quedar todo en las buenas intenciones, pero no se podrá identificar avance alguno en el ejercicio de quien gestione.

Estas prácticas deben ser abordadas con una mirada crítica, para poder modificarlas y no naturalizarlas, dado que a lo largo de distintos momentos de la gestión cultural han ido produciéndose cambios y nuevos modos de comprender los procesos de gestión en cuanto a los alcances, las necesidades y las responsabilidades del gestor, que van hoy desde la seguridad en un escenario hasta el trato y la generación de públicos y los modos de *pensar* en comunidad, cuáles son las mejores opciones para considerar una política cultural en diálogo con los demás, etc.

Otra cuestión que rompe con la mirada instrumental y administrativa de quienes deben llevar adelante estas prácticas es que, a diferencia de los modelos como el barcelonés, que influyó fuertemente durante las últimas décadas del siglo pasado y que aún hoy sigue haciendo escuela por estos territorios, aquí la presencia del Estado no tiene el mismo alcance e intensidad que en España, Francia o Gran Bretaña y, de algún modo, podemos decir que las formas de planificar y pensar estas políticas no cuentan con los mismos recursos, ni materiales ni simbólicos, y, además, no contemplan las características propias de la región.

Es decir que, como problema, planteamos que es improbable que el camino de la especialización instrumental y descontextualizada pueda comprender y abarcar los desarrollos productivos de aquello que Weber entendía como esferas de valor, en que el “arte” se constituiría como una esfera posible de sobrevivir al contacto y la interrelación con las otras esferas.

Esta “esfera de valor”,⁴ en ningún caso, termina siendo “inmune” al entorno ni a la interrelación, y además, en América Latina, los mecanismos y los modos y praxis de desarrollo artístico y cultural se encuentran en un estado constante de interrelación con las prácticas y las tradiciones jurídicas, económicas y sociales.

En este sentido, lo que debemos pensar es el modo en el que opera la relación entre lo que se piensa como un deber ser y lo que se produce a partir de lo que ocurre efectivamente.

Para ello retomaremos un trabajo de Gabriela Diker sobre las prácticas docentes en el aula, en el que la autora plantea los modos y formas de medir y realizar seguimientos sobre la formación docente en cuanto a cursos y sistemas de puntajes para el avance en la carrera, pero que dejan en un espacio de difícil medición a las estrategias que maestros y profesores deben establecer en cada curso y en cada institución, con prácticas y tradiciones particulares. Es decir que al igual que en las prácticas de gestión, se plantea una imposibilidad de mensura a partir de un registro puramente cuantitativo e instrumental.

Diker plantea que a la luz del desarrollo de los Estados nacionales, se produjo una expansión en los espacios de formación que asociaron la identidad e idoneidad docente a las regulaciones y a la organización del trabajo de manera canónica.

4 Weber plantea como modo de organización típica ideal para abordar la complejidad del mundo social, la organización de este en esferas de valor: la económica, la política, la estética, la erótica y la intelectual. Estas esferas aparecen en un constante proceso de fluctuaciones e intervenciones entre una y las otras, excepto la esfera de la estética, donde según Weber se da la posibilidad de que pueda completarse en sí misma y, de ese modo, no encontrarse envuelta en lo que el filósofo alemán denominaba “un andar infinito sin certeza de finalización”. “El arte adopta de algún modo la función de una redención intramundana: redención de la cotidianeidad y, sobre todo, de la presión creciente del racionalismo teórico y práctico” (Weber, 1998).

Frente a este proceso de homogeneización y de sincronización en la identidad general docente, Diker plantea que se produce una brecha con respecto a la emergencia de distintas comunidades y realidades que ponen en crisis las estructuras de uniformización establecidas por un sistema de organización regularizante.

Esto obliga a pensar en una nueva forma de organización y de concepción del trabajo y de la identidad de estos actores, que permitan abordar las realidades desde una perspectiva menos burocrática (Diker, 2010) o de una manera que se aleje de la perspectiva instrumental o administrativa.

Esta frontera, que describimos brevemente aquí, acaba resultando difusa y, en muchas ocasiones, por el mismo sistema de racionalización queda invisibilizada o subestimada dentro de lo que Yáñez Canal describió como una deriva académica en la que se reproduce la división entre lo manual y lo intelectual, entre el instrumento naturalizable y su alcance racional.

Al comienzo de este apartado enunciábamos: “lo que se ve y lo que no se ve”. Con ello se da cuerda a una vieja separación que arrastra el modo de producción capitalista que naturaliza la separación entre el saber material y el saber abstracto, para dar por sentada la mutua subestimación y descalificación que hace creer como invalidante todo tipo de intervención que implique prácticas y modos comunes.

En una investigación sobre distintos grupos de estudiantes de clase obrera de Inglaterra, Paul Willis observaba un modo de naturalización de la separación entre el trabajo abstracto y el trabajo material: estos jóvenes entendían que el único trabajo que “valía” era el trabajo físico, tangible y material (Willis, 2008), y en definitiva terminaban legitimando desigualdades y la no modificación de prácticas y realidades.

En este mismo sentido, retomamos lo que Bayardo expone en su trabajo sobre la formación en gestión cultural, respecto de la dicotomía entre los que hacen y los que piensan. El autor plantea esto como un problema a subsanar y a abordar, para que no ocurra que “los que hacen no reflexionan y los que reflexionan no hacen” (Bayardo, 2002).

Se trata de una frontera sobre la que se debe trabajar cuando se piensa un espacio de formación para aquellos que diseñan y activan políticas y prácticas culturales en nuestra región.

Deriva final: transitando entre fronteras

“Son mil referencias
la miel y la arena
un patio y una algarroba
y vidala de luna llena

Salitres plateados
chipacas calientes
violines de salamanca
y el bailarín diferente

Ciudades lejanas
con himnos del alma”

Peteco Carabajal

En este artículo intentamos reflexionar acerca de los bordes en que la gestión cultural transita cotidianamente. La conferencia que Max Weber brindó en el final de su vida pública sirvió como disparador para revisar los modos de entender las ideas de profesionalización y de vocación desde las lentes de la racionalización, la cuantificación y el azar.

Ahora, como un acercamiento a la orilla de este mar incierto, nos detendremos un instante en la palabra vocación y volveremos sobre la idea que nos acompañó durante todo el texto: la de frontera.

Hemos dicho que la noción de profesión plantea una serie de problemas e inconvenientes a la hora de comprender y abordar la práctica de la gestión y las políticas culturales. En ese mismo sentido opera la palabra vocación vinculada con gestión, pues genera una serie de dificultades que merecen ser pensadas y trabajadas.

A lo largo de encuentros, observaciones y de las mismas prácticas que en distintas ocasiones nos tocaron llevar adelante, la idea de práctica como vocación –“no importa la remuneración” o los alcances de esta; el énfasis se pone en “comprometerse” con lo que se lleva a cabo– produce una naturalización de la explotación y la autoexplotación que acaso merezca un trabajo aparte. Baste destacar aquí que Yáñez Canal describe este mandato como una distorsión activista o voluntarista que en algunos casos puede ser identificada como prácticas individuales que quedan aisladas y observarse como intentos individuales de intervención, dejando de lado

el carácter comunitario y colectivo que tienen las políticas y las acciones culturales.

En este sentido podemos agregar que, a diferencia de otras profesiones denominadas como liberales –a saber, el derecho, la medicina, la ingeniería o la contabilidad–, la vocación no se encuentra contemplada dentro del esquema de remuneración como condición para actuar y ejercer, sino que las prácticas de quien las ejerce tienen una serie de dimensiones claras sobre el alcance de su trabajo.

En esa idea que planteábamos sobre la separación de las esferas weberianas, el creer en que la de la estética puede quedar separada de las prácticas mundanas también apoya la idea-fuerza de que quienes ejercen estas actividades no se encuentran trabajando, o si lo hacen, no se entiende que lo hagan con los mismos criterios de valoración que la liquidación de los impuestos o la mediación en un divorcio; es decir que se escinden, en este caso, las lógicas de valoración.

La Oreja de Van Gogh, el pago a voluntad de una expresión artística o la organización de una murga barrial sin entender que deba producirse o entregarse remuneración alguna porque son emergentes del arte popular dificulta, en un sentido, la posibilidad de comprender cómo trabajar sobre las fronteras que se establecen entre profesión y vocación.

Cuando Weber habla de vocación, lo hace para ver cuánto estaba dispuesto a soportar un joven graduado por ejercer un cargo en la academia y entender que él mismo era llevado adelante más por una práctica vocacional que profesional en cuanto a reconocimiento por parte de la institución.

Este tipo de circulación de conceptos en el reconocimiento de la práctica de quienes desarrollan actividades y planificaciones vinculadas con el arte y la cultura nos llevan a generar en los espacios de formación vinculados con la gestión una serie de mecanismos que puedan trabajar en este ir y venir entre la praxis y la reflexión, entre lo que vincula lo instituyente con lo instituido, de hecho, en las prácticas cotidianas.

Autores como Yáñez Canal, Vich, Olmos o Bayardo, en distintos textos, plantean la necesidad de abordajes que contemplen esta situación de dualidad entre el pensar y el hacer y que además se efectúen desde una perspectiva que comprenda tanto el espacio en el que se desarrolla como el momento en el que se concreta la práctica y la acción cultural.

A esto le sumamos que, más allá de pensar a estas prácticas como en diálogo con los distintos espacios del Estado, también debemos pensarlas como

prácticas y políticas que deciden tomar como propios los espacios y, en este sentido, hacerse dueños de los canales existentes o latentes a través de prácticas en red.

Para terminar, creemos que el trabajo de un gestor debe ser entendido como una práctica; no es más que un integrante de un colectivo social que debería poder hacerse de los espacios y transformarlos a través del arte y la cultura, trastocando sentidos y en estado de diálogo permanente.

Referencias bibliográficas

- Bayardo, R. (2002). “Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural”, <http://www.cepi.us/posgrado/recursos/archivos/ebooks/RBayardo.pdf>
- Bayardo, R. (2018). “Repensando la gestión cultural en Latinoamérica”, en C. Yáñez Canal (ed.), *Praxis de la gestión cultural*, Bogotá, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.
- Chauí, M. (2013). *Ciudadanía Cultural. El derecho a la cultura*. Caseros: RGC Libros.
- Derrida, J. (1997). *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia: Pre-Textos.
- Diker, G. (2010). “Nuevas estrategias de regulación de la tarea docente”, en G. Iaies (coord.), *Nuevas concepciones del rol docente en América Latina*, documento de trabajo, Buenos Aires.
- Han, B. (2018). *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder.
- Malosetti Costa, L. (2010). “Arte e historia”, en A. Castilla (comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós.
- Miller, T. y Yúdice, G. (2004). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Olmos, H. (2004). “Capacitar en Cultura: una necesidad estratégica”, en *Pensar Iberoamérica, una revista cultural*, OEL.
- Vich, V. (2014). *Desculturar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Weber, M. (1997a). *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Weber, M. (1997b). “El sentido de la ‘neutralidad valorativa’ de las ciencias sociológicas y económicas”, en *Ensayos sobre metodología sociológica*, Buenos Aires, Amorrortu.

- Weber, M. (1998). *Ensayos sobre sociología de la religión I*. Madrid: Taurus.
- Willis, P. (2008). *Aprendiendo a trabajar. O cómo los hijos de obreros consiguen trabajo de obreros*. Madrid: Akal.
- Yáñez Canal, C. (2018). “La gestión cultural en América Latina: entre distorsiones y potencialidades”, en C. Yáñez Canal (ed.), *Praxis de la gestión cultural*, Bogotá, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.

Desafíos de la formación en gestión cultural. Reflexiones desde el caso Córdoba

[Franco Morán¹]

[Verónica Navarro²]

Introducción

Estamos en presencia de un sostenido proceso de profesionalización de la gestión cultural en la Argentina y la región. Este libro es un paso más en este camino colectivo, pero, como siempre, se hace necesario revisar nuestro andar

1 Licenciado en Trabajo Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeñó en diferentes espacios de gestión universitaria en esta misma universidad, entre otros: subsecretario de Cultura, coordinador del Programa Derecho a la Cultura, coordinador del Programa Puntos de Extensión. Participa en diferentes agrupaciones de carnaval y como artista invitado del grupo Tres Tigres Teatro en la ciudad de Córdoba. Se desempeñó como cantante en dos murgas de la ciudad de Montevideo (Uruguay). Actualmente es docente del seminario de Organización y Gestión de la Facultad de Artes, y coordinador de la diplomatura en Políticas Culturales para el Desarrollo Local de esta misma universidad.

2 Graduada en Trabajo Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Especialista y magíster en danza por la Universidad Federal de Bahía, Brasil. Actualmente cursa el doctorado en Artes Escénicas en el programa de posgraduación interdisciplinar de la escuela de teatro de la universidad Federal de Bahía. Trabaja como bailarina, profesora de danza y gestora cultural en diferentes ciudades de Brasil y Argentina. Forma parte del colectivo llamada de mujer dentro del grupo Nzinga de Capoeira angola; del Núcleo de Investigación y Extensión CUS (Cultura y Sexualidade) del Instituto Interdisciplinar de Humanidades, Artes y Cultura Milton Santos, en la Universidad Federal de Bahía; y del grupo de Extensión Andanças de la Universidade Internacional de la Integración de la Lusofonia Afro-brasilera (UNILAB) Campus dos Malês, San Francisco del Conde, Bahía.

para dar cuenta del rumbo y de los desafíos futuros. En este sentido, recuperamos la reflexión de los colegas Olmos y Santillán Güemes (2004):

...la gestión cultural se ha puesto de moda, una moda saludable, siempre y cuando apunte a mejorar la calidad de vida en un marco de justicia y libertad, pero nefasta si solo desemboca en una profesionalización vacua y presa del mercado. (p. 12)

Nos centraremos fundamentalmente en los desafíos que presenta la formación de gestores y gestoras en la provincia de Córdoba, ya que cualquier análisis que intente un abordaje federal demanda el esfuerzo de reconocer las construcciones que se dan en cada territorio. Además de describir y analizar la oferta público-privada actual, propondremos algunos contenidos que consideramos fundamentales para una formación integral y crítica.

Gestión cultural en Córdoba

Esta provincia de gran extensión territorial, con tres millones y medio de habitantes, cuenta con más de cuatrocientas jurisdicciones locales entre municipios y comunas. Por tomar a modo de ejemplo un solo sector cultural, se realizan unas 120 fiestas o festivales³ que reúnen propuestas artísticas, gastronómicas, turísticas y recreativas. Dentro de los más consolidados y masivos podemos nombrar el Festival de Cosquín Folklore (1961), Doma y Folklore de Jesús María (1966), Festival de Peñas de Villa María (1968) y Cosquín Rock (2001), entre otros. También se organizan otros que no están tan visibilizados pero que tienen larga trayectoria comunitaria: la Celebración de la Virgen de Urkupiña (1985), el Encuentro Nacional de San Antonio (1991) y diferentes fiestas de Carnaval.

Estos primeros elementos dan cuenta de claras oportunidades de inserción y desarrollo profesional en el marco de las políticas culturales que implementan los gobiernos locales, y una amplia actividad privada o autogestiva de la cultura. Si bien en muchas administraciones los temas culturales aún siguen ubicados en un segundo o tercer plano, es destacable la jerarquización de las políticas culturales en muchas intendencias en los últimos veinte años.

3 Véase *Córdoba Interior Informa*, Fiestas y festivales de la Provincia de Córdoba: <https://cordobainteriorinforma.com/fiestas-y-festivales-de-la-provincia-de-cordoba/>

En relación con la segunda variable, la provincia cuenta con numerosas actividades o eventos que apuntan al movimiento económico ligado al turismo o la gastronomía.

En este sentido, las estrategias de consolidación de la gestión cultural en la provincia no deben dejar de reconocer el conjunto de saberes presentes en la vida cotidiana de los ciudadanos, que anteceden a la conformación actual del campo disciplinar (Bourdieu, 1995) y que posibilitan desde hace décadas la organización de diversidad de acciones o proyectos. Dejar de lado estas experiencias nos puede ubicar en un lugar irrelevante y teoricista de las políticas culturales.

Los espacios de formación en la provincia

En Córdoba, los primeros espacios de formación específicos bajo la denominación “gestión cultural” se realizaron en el marco de los festivales nacionales de Teatro y la Bienarte, a comienzo de los años noventa, en la ciudad capital. En este contexto, las charlas y talleres estuvieron orientados a la gestión y producción teatral, con influencia de las experiencias españolas y colombianas de ese momento. Otro de los acontecimientos importantes fue la creación del Centro Cultural España Córdoba en 1998, en el contexto de una intensa política de cooperación internacional española desplegada en la región durante los años noventa. Este espacio de cogestión con la Municipalidad de Córdoba impulsó actividades específicas, entre las que se destaca el ciclo “Meeting Point. Programa de Formación en Gestión Cultural”, realizado en el año 2003 con la participación de referentes locales, nacionales e internacionales. Además, en este devenir, cabe destacar los aportes realizados desde ámbitos universitarios. Por un lado, la creación –en el año 2003– del Área de Gestión Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC); y más acá en el tiempo, la diplomatura que organizaron la Universidad Católica de Córdoba y la Fundación Ábaco, entre el año 2009 y 2012.

En la actualidad, Córdoba cuenta con cinco universidades públicas, tres universidades privadas y un gran número de institutos de formación terciaria de gestión pública y privada. Esta impronta universitaria podría constituir un factor decisivo en el proceso de consolidación de las propuestas formativas y la profesionalización.

Al efectuar un recorrido por todas estas instituciones, surge un primer dato relevante: en ninguna encontraremos una propuesta específica que otorgue títu-

lo de posgrado vinculado a la gestión cultural o las políticas culturales. Si entendemos las formaciones de este tipo (especializaciones, maestrías y doctorados) como instancias de profundización teórica y de producción de conocimiento a partir de los trabajos finales o tesis, la inexistencia de carreras de posgrado limita las posibilidades de elaboración de preguntas y respuestas específicas.

En lo que respecta a la formación de grado, tampoco existe un trayecto formativo diseñado para formar profesionales de la gestión cultural. Lo más cercano es el título de grado de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC) con una licenciatura en Arte y Gestión Cultural con mención en Artes Visuales, Cerámica-Artes del Fuego, y Artes Escénicas. La licenciatura se compone de un trayecto de cuatro cuatrimestres complementarios para quienes poseen títulos intermedios de carreras afines. Esta propuesta tiene como fortaleza el acceso gratuito.

En lo que refiere a trayectos intermedios no existe una propuesta específica, pero sí dos carreras muy relacionadas, ambas dependientes del Ministerio de Educación provincial. En la ciudad de Cosquín, a través de la Escuela Superior de Bellas Artes Emilio Caraffa, se encuentra la carrera de técnico superior en Gestión Sociocultural, con una duración de tres años.⁴ En la ciudad de Villa María se dicta la carrera de técnico superior en Animación Sociocultural, que gestiona el Instituto de Educación Superior del Centro de la República. Ambas propuestas son de acceso gratuito. El caso de Gestión Sociocultural posee una malla curricular con mayor presencia de la Gestión Cultural y Políticas, a diferencia de Animación que posee una marcada orientación socio-pedagógica.

La mayor diversidad de propuestas responde a formaciones de corta duración o cursos. En la UNC, hasta el momento, existen dos propuestas breves destinadas a personas con o sin título de grado. Por un lado, el Área de Gestión Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas, que realiza los cursos de posgrado, con una duración de ocho meses, en modalidad virtual. Además, esta área ofrece cursos cortos de temas específicos. La segunda propuesta, organizada por la Facultad de Artes y la Facultad de Ciencias Sociales, es la diplomatura en Políticas Culturales para el desarrollo local, de modalidad semipresencial, con una duración de siete meses y una carga de 120 horas. Si bien se realizan en la universidad pública, ambas experiencias de capacitación tienen costo.

4 Se puede consultar el plan de estudios en la web: <https://espbaecaraffa-cba.infod.edu.ar/sitio/plan-de-estudios-5/>

También en la ciudad de Córdoba podemos nombrar otras tres instancias similares a las anteriores. La UPC también propone una diplomatura en Gestión Cultural, pero con menor carga horaria y que no supera un cuatrimestre. En el ámbito privado encontramos el espacio 220 Cultura Contemporánea, que comenzó con formación en Gestión Cultural en el año 2014 y actualmente promueve el curso de tres meses denominado “Comunicación y Gestión Cultural”, además de variadas propuestas de corta duración. En esta línea, la Fundación Graduados Universitarios de Córdoba se ha ocupado del tema ofreciendo en los últimos años una capacitación de cuatro meses llamada diplomatura en Gestión Cultural.

En el sur de la provincia, la Universidad Nacional de Río Cuarto ha promovido espacios con estas características, algunos en articulación con el municipio de la ciudad. El antecedente más reciente en este tipo de capacitación fue el “Curso de sensibilización y capacitación en Gestión Cultural”, realizado durante el 2018, de modalidad semipresencial, acreditado con 140 horas reloj, que se concretó en la localidad de Las Albahacas, parte del cordón de las sierras del sur. Este curso se ha dictado anteriormente en el Campus Universitario, ambas instancias organizadas por la Secretaría de Extensión y Desarrollo. Más atrás en el tiempo se encuentra el taller de “Gestión cultural y comunicación”, realizado durante los años 2016 y 2017 dentro del programa “Universidad Popular” perteneciente a la misma secretaría.

La Universidad Nacional de Villa María, desde hace más de diez años, promueve espacios de capacitación, propuestas organizadas en su mayoría desde el Instituto de Extensión orientadas principalmente al desarrollo de las industrias culturales, a partir de demandas de los músicos locales. Las propuestas de capacitación nacieron de la mano del proyecto “Promoción y Fortalecimiento de las Industrias Culturales” en el año 2014. De este proyecto surgen otros cursos, como el de “Comunicación en la Gestión Cultural” y luego el taller de “Herramientas Básicas para el Diseño de Programas y Proyectos Culturales”, durante el 2015.

A modo de cierre del apartado, es importante señalar el incipiente proceso de curricularización de la temática de gestión cultural y políticas culturales en carreras de grado de universidades públicas, particularmente en carreras relacionadas a la formación artística. A partir de nuevos planes de estudio o reformas de algunas carreras, la gestión cultural se incorpora para dotar de mayores competencias a los futuros profesionales. Es el caso de dos carreras de la Facultad de Artes de la UNC: la licenciatura en Dirección Coral, iniciada en el año 2013, que

cuenta con un seminario denominado Organización y Gestión; y el nuevo plan de estudio de la licenciatura en Teatro (2016), que en la orientación Teatrología incorpora el seminario de Producción y Gestión Artística. En ambos casos, las asignaturas tienen el desafío de abordar una amplia variedad de temas en poco tiempo. En esta línea, también podemos mencionar la cátedra optativa Gestión Cultural dentro del Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional de Villa María.

A partir de lo descripto, hasta el momento podemos hipotetizar que existen aún pocas y dispersas ofertas para las dimensiones demográficas, territoriales y laborales de la provincia. En un escenario cultural protagonizado por miles de personas, es llamativo que aún no se haya creado un espacio de formación profesional de grado y posgrado en gestión y políticas culturales. Las propuestas más sistemáticas de formación se concentran en la ciudad capital, requieren de un pago por la capacitación y no otorgan título habilitante.

Para concluir este análisis provisorio, resulta importante resaltar la ausencia de contenidos relacionados con el manejo de metodologías de investigación que permitan revertir el déficit de información cultural de la provincia y la consiguiente debilidad que presenta el diseño de políticas sin un sustento de información confiable.

Desafíos en la formación para la profesionalización

La gestión cultural puede caracterizarse como una práctica social en procesos de profesionalización. Esta profesionalización supone la sistematización de un conjunto de conocimientos, habilidades, información y su elaboración como un “saber especializado” (Crosetto, 2013) que fundamente sus interpretaciones e intervenciones desde el conocimiento científico.

El primer desafío que compartimos en este horizonte supone el desarrollo de una formación equilibrada en, al menos, dos dimensiones dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje de los y las gestorxs. Una dimensión que podríamos llamar “teórica-reflexiva” y otra, denominada “instrumental”, ambas interrelacionadas, evitando la separación teoría-práctica, buscando una forma de praxis integrada entre producción de conocimiento específico, pensamiento y acción.

En relación con la dimensión teórica-reflexiva, recuperamos los planteos de Víctor Vich (2014):

No se puede trabajar en la elaboración de políticas culturales si antes no se tiene en claro en qué tipo de sociedad se va a intervenir, qué cambios se han producido en ella, qué poderes siguen en curso, qué instituciones resguardan los objetos simbólicos, quiénes los desafían y qué tipo de exclusiones generan o reproducen los propios objetos culturales. (p. 14)

Conocer en qué tipo de escenarios o contextos se pretende intervenir, implica la elaboración y validación de marcos teóricos que permitan interpretar de manera problemática los procesos de producción simbólica (García Canclini, 1979). Sin la elaboración de mediaciones teóricas, políticas y metodológicas corremos el riesgo de reproducir visiones instrumentalistas o tecnocráticas que se limitan al manejo de técnicas y que no pretenden comprender y afrontar los dilemas políticos presentes en la actualidad.

En relación con la dimensión instrumental, es necesario un manejo pertinente y variadas metodologías que den respuesta a preguntas específicas de nuestro campo, así como un sólido diseño, implementación y evaluación de proyectos, programas o políticas artísticas y culturales. Estas dos dimensiones, complementarias entre sí, permitirían ampliar el horizonte de posibilidades del quehacer profesional, al favorecer los procesos de producción, circulación y accesos a bienes y servicios culturales.

El segundo desafío que se nos presenta se vincula con el reconocimiento de los diversos modos de hacer, conocer e interpretar el mundo. Si partimos de una definición de cultura como “el reino de lo aprendido, conformado por lo que es histórico y no natural” (Portocarrero, 2004, en Vich, 2014), la historia de nuestros pueblos y la compleja realidad que los atraviesa demandan una vigilancia epistemológica a fin de problematizar principios hegemónicos contruidos desde la Modernidad, en los cuales el conocimiento científico se instituyó como el único conocimiento válido capaz de lograr progreso para la humanidad. Al respecto, Boaventura de Sousa Santos (2006) plantea la necesidad de revertir la idea de que hay una sola forma de conocer. Los grandes problemas que aquejan al mundo contemporáneo necesitan de una ecología de saberes que reconozca la diversidad de expresiones, de tiempos, de productividades y que, sobre todo, elabore un procedimiento de traducción, para posibilitar la acción colectiva entre distintos grupos que están pretendiendo cambios. En palabras de De Sousa Santos (2010):

En la ecología de saberes, los conocimientos interactúan, se entrecruzan y por lo tanto también lo hacen las ignorancias. Tal y como allí no hay universalidad de conocimientos, tampoco hay unidad en las ignorancias. Las formas de ignorancias son tan heterogéneas e interdependientes como las formas de conocimiento. Dada esta interdependencia, el aprender determinadas formas de conocimiento puede implicar olvidar otras, y en última instancia convertirse en ignorantes de las mismas. En otras palabras, en la ecología de saberes, la ignorancia no es necesariamente el punto de partida; este podría ser el punto de llegada. (p. 52)

La gestión cultural en la que estamos pensando puede partir de lo que sabemos y no sabemos sobre la dimensión simbólica de las relaciones sociales, de la experiencia propia de los sujetos, como también de la investigación-acción con una perspectiva crítica. Esto implica elaborar conceptos y desarrollar prácticas alejadas de la homogeneización universalizante que minimiza las diferencias en pos de una solución parcial y colonizadora de las prácticas.

Lograr abordar los desafíos planteados nos permitirá problematizar nuestra larga tradición vinculada al “saber hacer”, que en algunas situaciones nos conduce al estrecho callejón del empirismo, reduciendo la capacidad de dar una explicación integral a los problemas contemporáneos. Desde estas reflexiones, proponemos algunos contenidos necesarios para una formación integral y crítica de los y las gestores culturales que nos alejen de toda mirada lineal o contemplativa de la realidad.

La perspectiva de derechos, aún incómoda, inacabada y transformadora⁵

“Se trata, en última instancia, de desafiar a todas aquellas políticas culturales que, bajo el supuesto de que la cultura es algo puro y autónomo, continúan entendiendo su labor como una simple gestión de espectáculos con muy pocos riesgos políticos”.

Víctor Vich, 2014

En la Argentina, durante el neoliberalismo de los años noventa, los tratados internacionales de derechos lograron rango constitucional. Paradójica-

⁵ Estas reflexiones conceptuales surgen a partir del programa de extensión “Derecho a la Cultura”, implementado por la Universidad Nacional de Córdoba entre los años 2007 y 2015.

mente, durante esta etapa creció la pobreza, la desocupación y el endeudamiento. En este contexto las garantías constitucionales se convirtieron rápidamente en letra muerta, quedando relegadas a una herramienta discursiva que permitió a las organizaciones de la sociedad civil reclamar y denunciar por medios formales e informales los sistemáticos incumplimientos del propio Estado.

En los primeros años del nuevo siglo, el paradigma de los derechos adquirió mayor importancia en América Latina, probablemente en vinculación con el surgimiento de un conjunto de experiencias políticas que podríamos caracterizar como nacionales y populares, en las cuales el Estado volvió a ocupar el centro de la escena. Estos gobiernos situaron al Estado como el principal articulador de la sociedad (Cao, 2015), recuperando en muchos casos el norte de los derechos humanos como fundamento de sus políticas públicas.

Ahora bien, ¿qué implicancias sugiere la perspectiva de derechos cuando intervenimos en el campo de la cultura? Sin duda esta pregunta nos invita a un extenso y profundo debate, que no podremos saldar aquí, pero del cual rescatamos algunos de los aspectos más interesantes –a nuestro criterio– para pensar nuestras prácticas.

En primer lugar, podemos considerar que abordar la idea de derechos implica ubicarnos en un terreno movedizo, por la tensión e incomodidad que significa la distancia entre la abundante legislación que posiciona a la cultura como un derecho humano y las notorias dificultades u obstáculos que supone el ejercicio pleno de los derechos para una inmensa mayoría de personas en nuestra sociedad. Si bien este planteo no nos exime de un conocimiento y comprensión del extenso andamiaje jurídico, su potencia política radica en transitar la distancia entre el derecho y el hecho, entre el “ser” y el “deber ser”, entre los derechos que aún no son reconocidos.

A su vez, otro de los aportes se encuentra en el cambio de conceptualización de los sujetos y su relación con las políticas. Desde esta perspectiva, las personas dejan de ser “necesitadas” o “beneficiarias” para ser reconocidas como titulares de derechos que el Estado debe garantizar. Este cambio intenta revertir la idea hegemónica de que las personas son valoradas por sus carencias, para reconocerlas como ciudadanos con poder para exigir, reclamar e incluso no elegir culturalmente.

Desde este planteo, el Estado deja de estar solo del lado negativo de las cosas, para convertirse en un actor determinante capaz de intervenir para

resolver injusticias e inequidades. En este sentido, el Dr. Martín Gras (2011) afirma:

...este nuevo rol constructor que se le exige al Estado constituye un complejo desafío, pues se trata no solo de responder a compromisos jurídicos, sino de desarrollar un “régimen general de valores” que rinda cuenta tanto de los derechos civiles y políticos como así también del amplio espacio de los derechos económicos, sociales, culturales y de incidencia colectiva. (p. 5)

Este régimen general de valores implica no solo la utilización de nuevas herramientas de gestión, sino también repensar el uso de los instrumentos clásicos, donde la planificación e instrumentalización de las políticas se realizaba desde arriba hacia abajo, o bien el límite a derechos individuales cuando estos lesionan los colectivos.

Pensar y trabajar el derecho a la cultura implica poner en práctica este “régimen general de valores”, en términos de Gras, a fin de utilizar los principios y estándares de derechos humanos para analizar, planificar, implementar y monitorear las políticas, con el objetivo general de mejorar la situación de las personas para que puedan disfrutar y ejercer plenamente sus derechos. Es ir mucho más allá del entretenimiento y el consumo.

Otro de los aportes radica en que los derechos humanos “son interrelacionados, interdependientes e indivisibles”⁶ (Organización de las Naciones Unidas, s.f.), de modo que se requiere una mirada integral de los problemas que impide continuar abordando lo cultural como una esfera autónoma. El ejercicio pleno de los derechos culturales es posible en tanto se puedan ejercer otros derechos en materia de salud, educación, seguridad social, etc.

Por último, consideramos que otro de los conceptos fundamentales que aporta esta perspectiva es la dimensión de la “participación” como principio y fin de un proceso cada vez más democrático que debería alterar los modos en los cuales trabajamos en nuestros espacios. En este sentido, Abramovich (2006) plantea: “El principio de participación es clave en las estrategias y políticas de desarrollo como un método para identificar necesidades y prioridades a nivel

6 “...derechos indivisibles, interrelacionados e interdependientes. El avance de uno facilita el avance de los demás. De la misma manera, la privación de un derecho afecta negativamente a los demás” (ONU, s.f.).

local o comunitario” (p. 45), lo que supone gestión desde y con los sujetos, más allá de los contextos. Esto demanda una deconstrucción de parte de las y los gestores que tutelan estos derechos, programando, organizando y evaluando sin real involucramiento de los públicos o protagonistas que forman parte de los procesos. Aún son escasos los ejemplos en donde la participación es una condición central del proceso de gestión.

Partimos del supuesto de que la promoción y gestión de los derechos culturales demanda políticas culturales que generen las condiciones para su exigibilidad y ejercicio, que permitan un acceso, distribución y producción equitativa de los bienes simbólicos. Este enfoque nos compromete de manera permanente –y en algunos casos, incómoda– a plantear la responsabilidad indelegable del Estado, incluso la denuncia ante acciones que puedan vulnerar derechos.

Políticas culturales y satisfacción de necesidades simbólicas

Una de las definiciones de políticas culturales con mayor consenso en nuestro campo es la elaborada por García Canclini (1987):

...conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. (p. 26)

La cultura, según esta definición, tiene que ver con una “necesidad” de la población que debe ser satisfecha, y en este sentido está directamente vinculada a la “política” en tanto se realiza desde la idea de “intervención” que apunta al “desarrollo simbólico”, con vistas a la “transformación social” o reproducción del “orden”.

Al respecto nos parece oportuno como desafío en nuestra formación la reflexión sobre la “satisfacción de necesidades culturales”. Si bien este es un tema que demandaría un abordaje más exhaustivo, y del cual se encuentran múltiples perspectivas, consideramos pertinente recuperar algunos aportes de otros autores. Nancy Fraser (1994) sugiere poner el foco ya no en las necesidades, sino más bien en reconocer las luchas que se realizan por interpretarlas, por legitimarlas y por determinar cómo deben ser resueltas. La autora propo-

ne un corrimiento de la definición de las necesidades en cuanto dimensiones objetivas, para atender los discursos públicos y de los grupos dominantes que intentan definir las en base a sus intereses.

¿Qué necesitan realmente los diferentes grupos o colectivos u organizaciones culturales? ¿Quiénes determinan cómo satisfacerlas?

Fraser pone el acento sobre los discursos y sobre la lucha por la interpretación de las necesidades. En este sentido, menciona tres momentos de la política de las necesidades:

- Primero. Lucha por establecer o por negar el estatuto político de una necesidad dada, es decir, la lucha por validar la necesidad como un asunto de legítima preocupación política o por clasificarlo como un tema no político.
- Segundo. Lucha sobre la interpretación de la necesidad, o sea, por poder definirla y así determinar con qué satisfacerla.
- Tercero. Lucha por la satisfacción de la necesidad, por asegurar o impedir la disposición correspondiente.

Estos tres momentos interrelacionados ubican a las necesidades como objeto de lucha por interpretarlas y reconocer o no su estatuto público, entre “grupos con recursos desiguales que compiten por establecer (como) hegemónicas sus interpretaciones” (Fraser, 1994, p. 11). En esta contienda influyen los contextos y las correlaciones de fuerza que se desarrollan en lo que la autora denomina “lo social”, lugar donde las necesidades se han politizado y se convierten en candidatas de disposiciones estatales; es decir, lo social en tanto lugar en el que se legitiman las necesidades que lograron fugarse del ámbito familiar y el económico hacia el ámbito público. En esta dinámica, adquiere relevancia reconocer cuáles son las organizaciones y qué recursos poseen para lograrlo.

Los aportes de Fraser son aún más importantes si consideramos que estamos en presencia de un retorno de gobiernos con discursos que estigmatizan la intervención del Estado en la vida social. Los actuales gobiernos y las corporaciones empresariales disponen de diversos recursos para interpretar muchas necesidades simbólicas como aspectos no políticos. Por lo cual comunicarse, actuar, bailar, expresar puede suponer para estos grupos dominantes una actividad que se debe resolver según las posibilidades individuales, desvinculada del gasto público.

Necesidades, demanda e intervención

A partir del planteo de Fraser, la gestión cultural posee un lugar clave en la lucha por la interpretación de las necesidades, que involucra un posicionamiento político sobre su reconocimiento y, en particular, sobre la disposición concreta de los satisfactores que los colectivos demandan. De esta manera, es necesario desarrollar una capacidad de lectura de la “demanda social”, entendida como configuración de lo que una sociedad puede definir como sus problemas prioritarios. La demanda social, entonces, es producto de una correlación de fuerzas en un momento y contexto histórico particular. O sea, se trata de un concepto de demanda articulado con el de necesidades y el de reivindicaciones.

La capacidad de lectura de la “demanda” por “satisfacer las necesidades simbólicas” que realizan los diferentes grupos puede ser enriquecida a partir del diálogo con otros dos conceptos claves: la interseccionalidad y la interculturalidad. Ambas nociones se encuentran relacionadas y nacen en el seno de las discusiones de grupos y movimientos sociales que parten de la desigualdad social de raza, clase y género que se estableció a partir de la colonialidad del poder (Quijano, 2000).

La interseccionalidad, término utilizado por las feministas negras, principalmente por Kimberlé Crenshaw (2002), remite a una teoría transdisciplinaria que pretende aprender de la complejidad de las identidades y de las desigualdades sociales desde un enfoque integrado. Según la propia autora:

La interseccionalidad es una conceptualización del problema que busca capturar las consecuencias estructurales y dinámicas de la interacción entre dos o más ejes de la subordinación. Ella trata específicamente de la forma por la que el racismo, el patriarcado, la opresión de clase y otros sistemas discriminatorios crean desigualdades básicas que estructuran las posiciones relativas de mujeres, razas, etnias, clases y otras. Además, la interseccionalidad trata de la forma en que acciones y política específicas generan opresiones que fluyen a lo largo de tales ejes, constituyendo aspectos dinámicos o activos de desempoderamiento. (Crenshaw, 2002, p. 177. [Traducción propia])

El enfoque interseccional nos permite ir más allá del simple reconocimiento de la multiplicidad de los sistemas de opresión que operan a partir de

esas categorías de la diferencia, y postula su interacción en la producción y en la reproducción de las desigualdades sociales.

Pensar lo social como espacio de lucha y disputa por la determinación de las necesidades nos desafía a pensar la interseccionalidad como concepto epistemológico y de intervención. Cabe al abordaje interseccional evidenciar las desigualdades y apuntar las necesidades de políticas públicas que no solo adopten una sola perspectiva (clase, raza, género, sexualidad) sino que consideren las especificidades de la experiencia de cada grupo. Esto significa decir que adoptar políticas culturales para las artes escénicas, por ejemplo, es el primer paso; pero también, que es necesario entender la complejidad de la realidad de esas artes. ¿Para quiénes se destinan las políticas culturales, cuáles son esos grupos, cómo es su configuración en el marco de la ocupación del espacio público? Porque las diferencias de cada grupo dicen mucho respecto del grado de vulnerabilidad en que esos grupos están insertos.

Otro de los conceptos para pensar de manera crítica la demanda y la intervención de la gestión cultural es el de interculturalidad. Restrepo (2014) llama la atención sobre cómo el término cultura dejó de ser una herramienta para pensar la sociedad y pasó a ser una “cosa” que existe como tal en el mundo, distanciada de las significaciones que se establecen a partir de las relaciones entre los grupos y en el interior de ellos. Para el autor, el término *inter* está compuesto por cinco aspectos fundamentales.

El primero es *el encuentro*, como un encuentro de iguales que debe ser celebrado, donde diversos actores entran en comunicación desde su diversidad para permitir la comprensión mutua.

El segundo aspecto sería lo *dialógico*: el significado es pensado como diálogo; todo lo que decimos y queremos decir se modifica por la interacción y el interjuego con otra persona. La concepción de relación que subyace a este modelo es bien diferente del modelo del encuentro: desde el modelo dialógico las interacciones no pueden dejar de ser conflictivas, ya que los individuos o colectividades se encuentran en diferentes posiciones en la estructura social y están mediados de manera diferencial por las lógicas de la dominación. Antes que la figura de la armonía y el encuentro, desde el modelo dialógico la interacción se conceptualiza como conflicto y desencuentro.

El tercer aspecto es la *hegemonía-articulación*. Desde esta perspectiva, entonces, no es que unas entidades existentes de antemano entran en relación con otras entidades, sino que cualquier entidad existe como tal por su diferen-

ciación en un sistema de relaciones que las contiene y define. El concepto de articulación enfatiza precisamente esta dimensión constituyente de las relaciones. Así, una relación de diferencia produce las entidades diferenciadas, las cuales existen como tales por esa relación de diferencia.

El cuarto elemento es la *heterogeneidad histórico-estructural*. Esta noción se refiere a la articulación estructural de elementos históricamente heterogéneos que tienen relaciones de discontinuidad, incoherencia y conflictividad entre sí. Por ejemplo, el trabajo, la naturaleza, el sexo, la subjetividad en las relaciones, se comportan como totalidad histórica específica por la capacidad de un grupo de imponerse sobre otros.

Y el quinto y último componente es la *teoría queer*, la cual cuestiona las políticas de la identidad, incluso aquellas que se perfilan como contestatarias, puesto que la lógica de la dominación es en gran parte el poder de la categorización. Este punto nos permitirá problematizar las categorizaciones que terminan reproduciendo el supuesto de las identidades como definitivas.

Estos aspectos nos llevan a pensar no solo en la cultura como diferencia, sino también como dominación y desigualdad. Lo que abriría la posibilidad de pensar otros términos como los de inter-historicidad, inter-colectividad, inter-experiencialidad, que nos alejen de categorías binarias, verdades universales, y nos lleven a descubrir otros significantes.

Reflexiones parciales

Las reflexiones compartidas en este artículo parten de reconocer un paulatino proceso de profesionalización de la gestión cultural, que exige, en el caso de Córdoba, profundizar la formación en pos de constituir una práctica profesional capaz de realizar un aporte especializado a las demandas culturales a partir de la producción de conocimiento científico. La creación de carreras de grado y posgrado, junto al desarrollo de investigaciones respecto de los distintos problemas presentes en las políticas culturales, puede ser uno de los caminos.

Sin embargo, la delimitación de un campo profesional no debe desconocer las trayectorias y saberes preexistentes, como ha pasado en otras profesiones. Más bien creemos en una relación no jerárquica con los sujetos, en tanto sujetos de derechos: su participación es el principio y fin de las políticas culturales.

Pensamos en una formación equilibrada entre criticidad teórica, reflexión política y coherencia metodológica, capaz de leer la sociedad en clave de inter-

seccionalidad e interculturalidad. De esta manera, podremos asumir el desafío que implica dar cuenta de la construcción de las necesidades simbólicas y la disputa por interpretarlas.

Por último, consideramos que la formación de los y las gestorxs culturales debe abordar los riesgos políticos que implica intervenir en un proceso permanente de disputa desigual entre diversos grupos sociales por legitimar sus necesidades y obtener los satisfactores correspondientes.

Referencias bibliográficas

- Abramovich, V. (2006). “Una aproximación al enfoque de derechos en las estrategias y políticas de desarrollo”, en *Revista CEPAL*, 8 (8).
- Bobbio, D. (2008). *Tensiones. Selección de conferencias del Programa de Formación en Gestión Cultural*. Córdoba: Ed. CCEC.
- Bourdieu P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Segunda parte. Punto 2. “El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural”, pp. 318-411.
- Cao, H.A. (2015). *El Estado en cuestión: ideas y política en la Administración Pública Argentina 1958-2015*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Crenshaw, K. (2002). *Documento para Encuentro de Especialistas en Aspectos de discriminación racial relativos Aogénero*. Los Ángeles: University of California.
- Crosetto, R. (2013). “Trabajo social, universidad y sociedad: Introducción a la Carrera de Licenciatura en Trabajo Social”. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- De Sousa Santos, B. (2006). *Renovar la Teoría Crítica y reinventar la emancipación social*. Encuentro en Buenos Aires. CLACSO. Agosto.
- De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce y Extensión Universitaria de la Universidad de la República.
- Fraser, N. (1994). “La lucha por la interpretación de las necesidades: esbozo de una teoría crítica socialista-feminista de la cultura política del capitalismo tardío”, en *Revista Debate Feminista*, 3, pp. 3-40.
- García Canclini, N. (1979). “Arte y sociología en la década de 1970”, en N. García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*, México, Siglo XXI.

- García Canclini, N. (1987). “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en N. García Canclini (ed.), *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo.
- Gras, M. T. (2011). “Gobernabilidad democrática y desarrollo económico con equidad social”. Documento presentado en el VI Congreso Argentino de Administración Pública. 6, 7 y 8 de julio de 2011, Resistencia, Chaco. Recuperado de: http://www.asociacionag.org.ar/pdfcap/6/GRAS_MARTIN.pdf
- Restrepo, E. (2014). “Interculturalidad en cuestión: Cerramientos y potencialidades”, en *Ámbito de encuentros* 7(1), pp. 9-30.
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Recuperado de: <https://www.decolonialtranslation.com/espanol/quijano-colonialidad-del-poder.pdf>
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Gestión y política cultural desde un abordaje multidisciplinario, crítico y regional

[Nadia Cassullo¹]

[Romina Solano²]

FLACSO: lo regional, lo político y la excelencia académica

“‘Lo latinoamericano’ no es un destino revelado por la tierra ni por la sangre: fue muchas veces un proyecto frustrado; hoy es una tarea relativamente abierta y problemáticamente posible”.

Néstor García Canclini, 1999

La Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) es un organismo intergubernamental regional de América Latina y el Caribe, fundado en Río de Janeiro el 16 de abril de 1958 por iniciativa de la Unesco en la

1 Coordinadora académica del posgrado Gestión Cultural y Comunicación (modalidad virtual) de FLACSO-Argentina. Diseñadora de la comunicación del área de Comunicación y Cultura. Maestranda en Diseño Comunicacional de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Comunicación por la Universidad de San Andrés (UDESA).

2 Coordinadora académica del posgrado internacional Gestión y Política en Cultura y Comunicación de FLACSO-Argentina. Investigadora del área Comunicación y Cultura de FLACSO. Doctoranda en Ciencias Sociales (FLACSO). Magíster en Administración y Políticas Públicas (Universidad de San Andrés). Estudios avanzados en Gestión Cultural (Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad de San Martín). Licenciada en Ciencias Políticas (Universidad de Buenos Aires).

Conferencia Latinoamericana de Ciencias Sociales, y como parte de las recomendaciones de la Primera Conferencia regional sobre la Enseñanza Universitaria de las Ciencias Sociales de América del Sur.

Desde sus inicios, la FLACSO se dedicó a la investigación, la docencia y la asistencia técnica sobre el amplio espectro de temáticas que atraviesan a todas las ciencias sociales en la región. En este camino, un objetivo medular fue y sigue siendo el establecimiento de programas de posgrado para capacitar a las nuevas generaciones latinoamericanas en las distintas disciplinas de las ciencias sociales.

La FLACSO se creó con el estatus de organismo internacional, intergubernamental, regional y autónomo, integrado por los países latinoamericanos y del Caribe que adhirieron al Acuerdo y conforman el Sistema FLACSO: Argentina, Bolivia, Brasil, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, Honduras, Guatemala, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, República Dominicana, Surinam y Uruguay.

En particular, la sede Argentina nace en 1974, renovando el compromiso de la FLACSO con la construcción de sociedades y sistemas políticos democráticos. Este lema se traduce en programas de investigación y de formación; asistencia técnica para la mejora de la gestión pública; y en dar lugar a una multiplicidad de voces para pensar una región más igualitaria.

Alineados con los fundamentos principales de la sede central de la institución, los objetivos de la sede en Argentina buscan capacitar en diferentes disciplinas de las ciencias sociales, investigar temas relacionados con la construcción y el desarrollo de la democracia en América Latina, y contribuir con la implementación de políticas sociales y programas capaces de fomentar una sociedad más justa y plural.

En efecto, en sus años fundacionales, esta sede fue cobijo de intelectuales latinoamericanos expulsados por gobiernos autoritarios. Se convirtió en uno de los pocos centros académicos de la región que sostuvo la investigación y la producción de conocimiento sobre democracia, autoritarismo, desarrollo y desigualdad, aun durante la dictadura cívico-militar de 1976 a 1983 en la Argentina.

Este inicio dejó una huella indeleble en la trayectoria de la sede Argentina, que desde sus unidades académicas y programas de investigación y formación sostiene esos ejes y objetivos, tanto desde perspectivas teóricas como para la formulación de políticas.

Problematizar la gestión y la política cultural

“Intervenir políticamente la cultura, o sea,
‘hacer políticas culturales’,
es una materia compleja y delicada.
Es como zurcir el mar con una aguja”.

José Brunner, 1988

Los tres pilares de acción constituyentes de la FLACSO Argentina son también llevados a cabo por cada una de las áreas temáticas que integran la institución. De esta manera, cada área basa su trabajo en la docencia –con cursos de posgrados y maestrías–, la investigación y la asistencia técnica para colaborar en el desarrollo de políticas públicas.

En este marco, el área de Comunicación y Cultura lleva adelante programas de investigación, asistencia técnica, docencia y capacitación en temas relacionados con la gestión cultural, las políticas culturales, la opinión pública y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC), mediante un abordaje interdisciplinario que problematiza las formas en que nuestras sociedades construyen los discursos y las prácticas. Desde aquí se trabajan ejes temáticos en torno a la complejidad de la cultura y la comunicación, especialmente a partir del surgimiento de las nuevas TIC, las redes globalizadas y la posmodernidad.

Estos ejes estructuran proyectos de investigación y propuestas de formación, presenciales y virtuales. A través de esta propuesta académica se busca contribuir a los debates contemporáneos sobre la cultura y el lugar de los medios de comunicación en las sociedades democráticas, desde una mirada atravesada por las particularidades de nuestra región.

El surgimiento del área se relaciona con la transformación de la agenda académica de las ciencias sociales hacia mediados de la década de 1990. Por aquellos años comenzó a ganar preponderancia la reflexión en relación con la cultura y la comunicación política, la opinión pública y el marketing político.

Para sumarse a estos debates de creciente relevancia y responder a la demanda de una nueva profesionalización para el sector público, en 1994 el entonces director de la FLACSO Argentina, Daniel Filmus, convocó a Luis Alberto Quevedo –investigador, consultor y docente con extensa trayectoria– para desarrollar propuestas formativas, investigaciones y proyectos de asisten-

cia técnica focalizados en estas temáticas. A partir de esta iniciativa, se consolida el Programa de Comunicación Política³ de la FLACSO.

En este marco se diseñó y llevó adelante la primera edición del posgrado en Opinión Pública y Comunicación Política.⁴ Se trató de una propuesta innovadora en tanto aún no existía en la Argentina ningún posgrado especializado en esta formación profesional.⁵ Siguiendo la tradición y la trayectoria de la institución, el posgrado se caracterizó por su pensamiento crítico, la multiplicidad de voces y la mirada regional. Esto fue posible gracias a la participación de docentes, periodistas, políticos y profesionales que partían de diversas perspectivas teóricas y políticas, y a la inclusión de colegas provenientes de diversos países de América Latina (Uruguay, Chile, Brasil, etc.).

En el año 2001, el área de Comunicación y Cultura fue convocada por la Secretaría de Cultura de la Nación, particularmente por Alejandro Gómez, con el motivo de diseñar un curso de formación específico para la gestión cultural. Para pensar, diseñar y desarrollar la propuesta se convocó a un Consejo Académico conformado por Néstor García Canclini, Alejandro Gómez, Liliana Barela, Alejandro Piscitelli y Alejandro Capato, como también a referentes internacionales, entre los que se encontraban Pedro Vives, Román Gubern, George Yúdice, Gonzalo Carámbula y Renato Ortiz.

Como corolario de este proceso, bajo la dirección de Luis Alberto Quevedo y la coordinación técnica de Jorge Cremonte, surgió el Posgrado Internacional en Gestión y Política en Cultura y Comunicación,⁶ que se dictó ese mismo año,

3 Con el devenir del tiempo, este programa se transformaría en el área de Comunicación y Cultura de la FLACSO.

4 En paralelo, el área empezó a convocar a profesionales para trabajar específicamente en asistencia técnica y cooperación con instituciones públicas. Tal fue el caso de Luciana Castagnino, Paula Canelo y Marisa Centra, entre otras.

Además, se desarrolló el posgrado en Comunicación de las Organizaciones Complejas, dirigido por Víctor Bronstein, con la colaboración de Alejandro Piscitelli, Roberto Serra, Oscar Traversa, Jorge Crom, Ricardo Ferraro, entre otros.

5 Los docentes de aquella época fueron importantes para el diseño novedoso y el desarrollo del curso, ya que compartían una mirada cultural sobre la comunicación política. Entre ellos se encontraban Aníbal Ford, Manuel Mora y Araujo, Ricardo Rouvier. Otro/as docentes que formaron parte de los debates y discusiones iniciales fueron Alejandro Piscitelli, María Braun, Alberto Gorrini, Henoch Aguiar, Julio Aurelio, por citar algunos/as.

6 En la sección "Propuestas específicas" se comparten más detalles sobre el curso.

y que continúa desarrollándose actualmente.⁷ Como el posgrado fue diseñado sobre la base de los pilares constitutivos de la FLACSO, lo regional, la pluralidad de voces y el espíritu crítico fueron y siguen siendo aspectos clave del curso.

En sus primeros quince años, la propuesta académica del área, dirigida por Quevedo, se consolidó y logró una amplia trayectoria en el campo de la gestión cultural y la comunicación, principalmente a partir de los posgrados anuales,⁸ de los proyectos de investigación académica, y de la asistencia técnica para organismos estatales, nacionales y provinciales.

En el año 2014, Belén Igarzábal –investigadora, docente y especialista en medios de comunicación y audiencias– asumió como la nueva directora del área.⁹ Bajo su dirección, y a pedido de alumnos/as y docentes de los posgrados, se empezaron a elaborar propuestas de formación alternativas breves –más acotadas en el tiempo y a partir de un abordaje concreto–, en las que se profundiza sobre temáticas específicas.

En esa línea se desarrollaron además cursos que vinculan la gestión cultural con temáticas puntuales tales como: gestión de la música, archivos en la era digital, cultura independiente/autogestiva, publicidad y poder, arte y tecnología, narrativas para el ámbito juvenil e infantil, entre otros. Estos cursos representan un recorte de un campo disciplinario o tema, y proponen un recorrido corto y focalizado.

Asimismo, en los últimos años –acompañando la transformación socio-cultural que provoca el feminismo sobre el conjunto de la sociedad argentina– se asumió la importancia de incorporar la reflexión y perspectiva de género para el campo de la gestión cultural, la comunicación y la cultura. Así, se abrieron capacitaciones sobre comunicación, género y sociedad, periodismo y género, y narrativas y sexualidad, a la vez que se desarrollaron investigaciones que abordan las políticas audiovisuales en relación con las políticas de género.¹⁰

7 Con una breve interrupción en el año 2002. Debido a la crisis de 2001, el cambio de gobierno y el retiro de la Secretaría de Cultura como soporte del proyecto, ese año el posgrado no se dictó.

8 Las rápidas transformaciones en el campo de la comunicación y la cultura presentan nuevos desafíos constantemente. Es por eso que los cursos incorporan anualmente nuevos enfoques y temáticas.

9 Ese mismo año Luis Alberto Quevedo fue designado director de la FLACSO Argentina.

10 En este libro (pp. 349 y ss.), véase el artículo de Belén Igarzábal dedicado a reflexionar sobre políticas audiovisuales con perspectiva de género.

En paralelo se promovió el debate y la reflexión alrededor de la cultura comunitaria, la cultura gestada en el territorio. Como consecuencia, se organizó el posgrado internacional sobre Políticas Culturales de Base Comunitaria, en asociación con el programa IberCultura Viva de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB), y se creó el Laboratorio de Cultura+Territorio.

¿Cómo gestionar la cultura?

“¿Cómo pensar y distinguir entonces estos nuevos hábitos y estas nuevas prácticas socioculturales de los ciudadanos del siglo XXI? Un buen camino consiste justamente en detectar las tendencias que caracterizan esta época y pensarlas con un aparato conceptual diferente”.

Luis Alberto Quevedo, 2015

¿Cómo gestionar la cultura? No se trata de una pregunta sencilla ni amerita una única respuesta. Pero la forma en que se aborda esta cuestión condiciona la propuesta pedagógica.

En primera instancia, su abordaje se relaciona con la propia definición de cultura desde la cual se parta. Es un terreno movedizo, en tanto se trata de uno de los términos con más acepciones en las ciencias sociales. Como reseña Grimson (2011), cultura puede designar tanto los procesos de significación, como también remitir a estilos de vida, e incluso a la antigua idea –aún hoy vigente– de *alta cultura*.

Existen ciertos puntos fundamentales en la construcción de la noción de cultura que desde la FLACSO retomamos para diseñar e implementar nuestra propuesta pedagógica (no solo en el contenido, sino también en el formato polifónico y flexible de nuestros cursos).

Una piedra fundamental se vincula con la aparición de la mirada antropológica, a fines del siglo XIX, que se opuso a la corriente que utilizaba el término cultura para clasificar a las personas entre cultos e incultos, y propuso un concepto asociado a los conocimientos, creencias y hábitos que todo ser humano adquiere como miembro de la sociedad (Grimson, 2011). Al afirmar que todas las actividades y pensamientos humanos son aspectos de la cultura, esta corriente también señalaba que todos los seres humanos tienen en común el hecho de ser *seres culturales*.

Otra columna estructural de nuestra propuesta, más cercana a nuestro tiempo, resulta de la definición establecida durante la Conferencia Mundial

sobre Políticas Culturales (México D.F.,1982), donde se convino que “en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse (...) como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social”, que por ende engloba, además del arte, “los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”.

Sin embargo, el concepto de cultura así entendido, como conjunto de elementos simbólicos o de costumbres y valores de una comunidad asentada en un territorio, resulta incompleto o problemático en tanto tiende a considerar los grupos humanos como unidades objetivas y clasificables en función de su cultura (Grimson, 2011). Así, descuida que dentro de todo grupo humano existen desigualdades, diferencias y conflictos que dan lugar, a su vez, a una gran diversidad de interpretaciones.

En este sentido, encontramos más adecuado recurrir y asentar las bases de nuestra propuesta académica sobre una noción de cultura que nos permita reflexionar sobre las diferencias, desigualdades y relaciones de poder al interior de cada cultura y entre las culturas (Solano, 2014).

Es por ello que la noción de “configuración cultural”¹¹ que propone Grimson, y que permite comprender cómo varían los sentidos dentro de un mismo país o régimen de significación, nos resulta especialmente adecuada. Hay cinco aspectos clave que constituyen las *configuraciones culturales* y que no forman parte de las definiciones antropológicas clásicas de cultura: la heterogeneidad, la conflictividad, la desigualdad, la historicidad y el poder. Y esto se relaciona con que no solo se pregunta por los rasgos y los individuos, sino también por los espacios y los regímenes de sentido, las tramas simbólicas comparadas y las relaciones (Grimson, 2011) al interior de las sociedades.

Esta complejización del término cultura busca recuperar su naturaleza social e incorporar en el análisis cultural el estudio de procesos sociales, políticos y económicos, en tanto entiende que están atravesados por relaciones desiguales de poder.

¹¹ Las *configuraciones* son articulaciones históricamente situadas en las cuales se procesan heterogeneidades de sentido. Compartir un territorio de diferencia, de conflicto, es propio de la noción de *configuración cultural*. Si no hubiera heterogeneidad, simplemente se hablaría de cultura, con las sensaciones homogeneizantes que previamente fueron aludidas. Si no hubiera articulaciones, contingentes pero relevantes, solo se hablaría de multiplicidades inconexas.

Los cursos de gestión y política cultural de la FLACSO, tanto presenciales, virtuales, como de extensión (y a pesar de su diversidad temática y de estilo), comparten esta concepción amplia, compleja e integral de la cultura. Esta visión, que acarrea desafíos pedagógicos, también nos permite desarrollar formas creativas de intervención cultural y de reflexión sobre el campo.

De tensiones y conflictos

“Los bárbaros llegan de todas partes”.

Alejandro Baricco, 2008

Anclar nuestros trabajos y actividades sobre esta definición de cultura conlleva proponer un camino de formación que acepte la existencia de tensiones y conflictos en el campo cultural, que proponga alternativas para reflexionarlos y administrarlos, pero que no intente resolverlos ni suturarlos, de una vez y para siempre.

Entendemos el campo cultural como una escena en la que conviven intereses desiguales y en pugna, donde existen relaciones de poder y disputas en permanente movimiento.

Las tensiones son múltiples y diversas, cambiantes e irreductibles. Por ejemplo, una fuente de tirantez característica, y con la que deben lidiar permanentemente quienes se desempeñan en el ámbito de la cultura, es aquella que se produce entre la gestión¹² –y su pretensión de “orden” y previsión– y la creación, con su espíritu libertario, rupturista.

12 La noción de gestión cultural ingresa con bastante influencia hacia la segunda mitad de la década de 1980, tanto en las instituciones gubernamentales como en los grupos culturales comunitarios (Abello Trujillo, Tabares y Zubiría Samper, 1998). Versa sobre “la administración de los recursos de una organización cultural, con el objetivo de ofrecer un producto o servicio que llegue al mayor número de público o consumidores, procurándoles la máxima satisfacción” (Bernárdez López, 2003).

Su aparición está ligada por lo menos a cuatro grandes transformaciones contemporáneas de la dimensión cultural: (1) la extensión y problematización de la noción de cultura; (2) la crisis de las nociones de política y desarrollo a partir de la década de 1970; (3) la necesidad de gestionar ámbitos que van más allá de la cultura artística, la cultura tradicional y el patrimonio; y (4) la creciente importancia económica de la cultura, que obligó a repensar las interrelaciones entre economía y cultura, así como a considerar la posibilidad de un motor de desarrollo basado en una economía creativa (Solano, 2014).

Otra de ellas ocurre entre la política cultural y la gestión cultural, que remite a la idea de inconmensurabilidad entre una esfera no neutral, donde primarían los aspectos ideológicos, y otra objetiva, donde prevalecerían las decisiones técnicas.

Pero existen muchas más: las tensiones en torno a la definición propia del campo y el significado de la cultura; la relación con los públicos o la construcción de estos; la búsqueda de financiamiento; los desafíos (oportunidades y condicionamientos) que provoca la tecnología; las nuevas subjetividades y los vínculos posmodernos; la profesionalización del campo; los derechos y la propiedad intelectual; la economización de la cultura; la irrupción de fenómenos emergentes; etc.

En síntesis, como sucede también en otras esferas, la cultura y los proyectos culturales no están exentos de tensiones irreductibles. Para ser capaces de navegarlas, resulta clave contar, por un lado, con herramientas que permitan problematizarlas desde la teoría y administrarlas en la práctica, y por el otro, con espacios de encuentro que colaboren en la formación de profesionales aptos para el desarrollo de proyectos culturales eficientes, potentes, sustentables y responsables con su tiempo y su comunidad.

Hacia un abordaje en red, dialógico y creativo

“Hay un placer en conversar distinto del de leer y escribir,
modos de dialogar con lo que otros vivieron,
o compartir mañana nuestras preguntas,
porque se aprende y se piensa distinto en compañía”.

Néstor García Canclini (en Greeley, 2018)

La capacitación de agentes culturales cobra cada día mayor importancia, tanto para la actividad pública como para el sector privado y las organizaciones de la sociedad civil. Los criterios de organización curricular que se utilizan en la capacitación cultural son tan variados como los contextos sociales que los exigen, y otro tanto ocurre con la formación de quienes son los responsables de la comunicación de las instituciones o de la conducción de los medios de comunicación.

Mientras que las problemáticas relacionadas con la cultura y la comunicación tienden a conformar campos especializados de estudio e intervención, el

actual proceso de las políticas culturales plantea nuevas exigencias de planificación, gestión, ejecución y financiamiento. Al mismo tiempo, el componente comunicacional de las políticas culturales resulta cada vez más estratégico para el buen desempeño de los programas y proyectos.

Ante la necesidad de articular más estrechamente los campos de la cultura y la comunicación, y vincularlos a los demás sectores relacionados con el desarrollo humano, desde el ámbito académico se debe prestar particular atención a las técnicas de gestión y de administración cultural, contemplando tanto sus aspectos teóricos como su aplicabilidad práctica en nuestro país y la región, pero siempre desde una perspectiva crítica y a partir de un abordaje multidisciplinar que colabore en construir una mirada aguda sobre el sector, que lo reconozca en toda su complejidad. Solo así es posible pensar críticamente problemáticas contemporáneas y fenómenos emergentes en plena ebullición.

Propuestas específicas

El posgrado internacional en Gestión y Política en Cultura y Comunicación nace en el año 2001 con el objetivo de capacitar agentes en temáticas relacionadas con la gestión cultural en Latinoamérica, tanto del sector público como privado.

El posgrado propone un abordaje que recupera la perspectiva regional del Mercosur, y el enfoque multicultural y multidisciplinario. La formación en cuestión vincula la cultura y la comunicación con el desarrollo humano (educación, turismo, urbanismo, ciencia y tecnología, etc.) a la vez que presta particular atención a técnicas de la gestión y administración cultural (técnicas presupuestarias, marcos legales, recursos humanos, fuentes de financiamiento, etc.).

En ese marco, se organiza la cursada en una serie de módulos temáticos que sirven para orientar el foco de cada uno de los seminarios dictados. Entre ellos: teoría de la cultura y procesos contemporáneos, géneros y temáticas específicas, teoría y política de la comunicación, economía y derecho de la cultura y la comunicación, políticas culturales y gestión cultural, herramientas de gestión cultural; a la vez que se plantean el estudio de casos a partir de visitas a instituciones culturales y del diálogo con los/as responsables de su gestión.

La particularidad de la propuesta ofrecida radica en la modalidad abierta e inclusiva de los seminarios que se realizan. Estos ejes temáticos no funcionan como materias autodefinidas y cerradas; no se pretende establecer reglas o recetas, sino, al contrario, problematizar el campo, comprender sus tensiones

a partir del diálogo con experiencias de intelectuales, académicos/as profesionales y agentes de la cultura y la comunicación.

En 2006, con motivo de abrir la propuesta a la región latinoamericana, se diseñó el posgrado en Gestión Cultural y Comunicación en modalidad virtual. Si bien el programa es similar a la propuesta presencial, debimos realizar algunas transformaciones inevitables debido a su modalidad “a distancia”. Su formato virtual posibilita el intercambio entre alumnas/os provenientes de diversos países de Latinoamérica y de distintas provincias de la Argentina, y por lo tanto, la posibilidad de compartir y exponer distintas experiencias territoriales. Lo regional adquiere gran protagonismo en los foros y diálogos de intercambio, al tiempo que facilita la generación de una red de vínculos.

Por otra parte, en el año 2016 nace el posgrado en Políticas Culturales de Base Comunitaria, a partir del convenio que se establece entre IberCultura Viva-SEGIB y el área Comunicación y Cultura, también virtual. Esta propuesta busca fortalecer especialmente la capacitación de agentes culturales que trabajen con políticas públicas y organizaciones culturales de base comunitaria y que reflejen un interés por el estudio de las políticas culturales territoriales en sus respectivos países. La propuesta, además, está integrada por docentes que provienen de diversos países: Argentina, Chile, Perú, Colombia, España, Estados Unidos, El Salvador, Costa Rica, Uruguay, Brasil, Portugal, México, Guatemala, Paraguay. Nuevamente se busca proponer un abordaje regional y amplio, abierto a diferentes perspectivas y experiencias.

La incorporación de temáticas asociadas a la cultura de base comunitaria dio como resultado la incorporación al área de un programa de investigación y acción que vincula la cultura con el territorio, y recibe el nombre de Laboratorio de Cultura+Territorio.¹³

13 En paralelo, en el área se llevan adelante otros cursos, que no se refieren particularmente a la temática de la gestión cultural, pero sí están vinculados con problemáticas contemporáneas de la cultura y la como por ejemplo posgrado en Opinión Pública y Comunicación Política (modalidad presencial); posgrado Historia Social y Política del Tango Argentino (modalidad presencial); posgrado en Big Data e Inteligencia Territorial (modalidad presencial); posgrado internacional Escrituras: creatividad humana y comunicación (modalidad a distancia); diploma superior Educación, Imágenes y Medios (modalidad a distancia); diploma superior Culturas y narrativas para la infancia y la juventud (modalidad a distancia); seminario intensivo Big data y ciencias sociales - Metodologías y casos de estudio.

En perspectiva

“La intención es ‘ambiguar’ y no desambiguar, volver complejo un territorio, no ordenarlo, desencajar nuestras ideas y no reafirmarlas”.

Luis Alberto Quevedo, 2015

Cada uno de nuestros cursos y posgrados tiene objetivos específicos y una modalidad particular que busca contribuir a la profesionalización y al desarrollo de la cultura y la comunicación en la Argentina y la región.

La sumatoria de las actividades pretende conformar una propuesta académica en red, con un abordaje pedagógico multidisciplinar, perspectiva crítica y mirada regional; que debata las problemáticas culturales contemporáneas y fomente la generación de conocimiento y la formación de profesionales creativos, responsables y comprometidos con su tiempo y sociedad.

Desde allí buscamos fomentar un pensamiento innovador, colaborativo, atento a los fenómenos emergentes, que promueva interacciones disruptivas y trascienda los límites disciplinares.

Debido a estas características, la propuesta pedagógica se encuentra en permanente mutación. El desafío consiste en adaptarse y readaptarse a los cambios, estar atentos/as a las preguntas e interrogantes que surgen de las nuevas tendencias para poder brindar oportunidades de formación que sean innovadoras, creativas y críticas.

En cierto sentido, y retomando un concepto clave de uno de nuestros mayores referentes intelectuales, podemos pensar nuestro proyecto académico como una *hibridación* (García Canclini, 2001), es decir, un espacio en donde se producen cruces, mezclas, combinaciones y contradicciones, y que se encuentra en permanente transformación.

Sobre la base de una sólida planificación pedagógica y rigurosidad académica, nuestra intención es construir espacios de encuentro fértiles, cálidos, provocadores, que estén abiertos al diálogo y la reflexión, y que sirvan de formación e inspiración para la próxima generación de gestores/as culturales.

Referencias bibliográficas

Abello Trujillo, I.; Tabares, M. y De Zubiría Samper, S. (1998). “Conceptos básicos de administración y gestión cultural”. Organización de Estados Iberoamericanos.

- Brunner, J. J. (1988). *Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).
- Baricco, A. (2008). *Los bárbaros, Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.
- Bayardo, R. (2010). “Políticas culturales y derechos: entre la retórica y la realidad”, en *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* (RIPS), Vol. 9, núm. 2, Universidad de Santiago de Compostela.
- Bernárdez López, J. (2003). “La profesión de la gestión cultural: definiciones y retos”, en *Portal Iberoamericano de gestión cultural*. Consultado en: http://www.gestioncultural.org/ficheros/BGC_AsocGC_JBernardez.pdf
- Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. 26 de julio - 6 de agosto de 1982. México D.F.
- García Canclini, N. (1999). “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio”, en N. García Canclini y C. Moneta (comps.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Buenos Aires, Eudeba.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Greeley, R. (2018). *La interculturalidad y sus imaginarios: conversaciones con Néstor García Canclini*. Barcelona: Gedisa.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura: críticas de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Igarzábal, B. (2016). “De la telenovela al autoplay de Facebook”, en *Todavía*, 36, pp. 48-57. Buenos Aires.
- Quevedo, L. A. (comp.) (2015). *La cultura argentina hoy. Tendencias*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Solano, R. (2014). “Políticas culturales: Conceptos y tensiones”, en *Indicadores Culturales 2013, Cuaderno de Políticas Culturales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, EDUNTREF.

Claves para el diseño de una carrera

La experiencia de la licenciatura en Gestión Cultural de la UMET

[Pablo Montiel¹]

En 2015 recibí el llamado de Nicolás Trotta, rector de la Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo (UMET), con la propuesta de diseñar una licenciatura en Gestión Cultural, orientada a la práctica profesional, línea de trabajo central de la Universidad.

Trabajo en el mundo de la cultura desde 1981. He desarrollado proyectos tanto de forma independiente como desde el Estado y el sector privado. A partir de 2003 hasta la actualidad, conviven en mí la gestión cultural ac-

1 Magíster en Gestión y Planificación de Ciudades (FCE, FADU y FI de la Universidad de Buenos Aires). Posgrado en Gestión de la Cultura y la Comunicación (FLACSO). Licenciado en Política y Administración Cultural (UNTREF). Es decano de la Facultad de Cultura y Comunicación de la Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo (UMET), donde además creó y dirige la licenciatura en Gestión Cultural. Es docente en la maestría en Administración de las Organizaciones Culturales y Creativas de FCE-UBA y en el posgrado internacional en Gestión Cultural y Comunicación de FLACSO, donde además es uno de los coordinadores del curso de extensión Cultura Potente. Trabaja como gestor cultural y como docente en Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Colombia, Ecuador, México, España, Italia, Francia y Noruega. Diseñó y coordinó la producción de acciones de difusión cultural, políticas públicas y espacios culturales para el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Trabaja en la Secretaría de Cultura de la Nación, donde diseña y coordina políticas de apoyo a las Industrias Culturales y Creativas. En 2012, junto a Bruno Maccari, escribió el libro *Gestión cultural para el desarrollo. Nociones, políticas y experiencias en América Latina*, editado por Paidós.

tiva con la docencia: desde los primeros cursos que armé en la Nave de los Sueños me pude instalar como docente en instituciones locales, nacionales e internacionales.

Impulsado por esa vocación, la posibilidad de armar una carrera universitaria significaba un sueño y un desafío enorme. Como alumno y docente, traía conmigo opiniones, preguntas y críticas producto de mi paso por diferentes propuestas e instituciones vinculadas con la gestión cultural. Y ahora tenía la posibilidad de tomar distancia, repensar las fortalezas y debilidades de la oferta académica existente y ofrecer la otra mejilla para gestar una alternativa coherente con mi “ser gestor cultural”. Lo primero que comprobé es que no era tarea sencilla.

La gestión cultural constituye un campo relativamente nuevo dentro del universo académico. Los primeros cursos y carreras en la Argentina fueron acuñados a mediados y fines de la década de 1990 por verdaderos pioneros y maestros como, entre otros, Carlos Elía, Héctor Schargorodsky, Jorge Cremonte, Luis Alberto Quevedo, Hector Olmos, Fermín Fevre y Ricardo Santillán Güemes. En este cuarto de siglo XXI, el campo entra en el camino de la profesionalización y complejiza su abordaje.

En lo particular, para el diseño de la nueva carrera necesitaba, como primera medida, trazar una suerte de mapeo de lo que significa la gestión cultural y la figura del gestor cultural para mí y ponerla en diálogo con las necesidades institucionales de la Universidad y el diagnóstico del campo de acción.

Algunas definiciones como punto de partida

La gestión cultural es una convención. Un territorio de conflictos. Un espacio donde conviven agentes sociales, animadores socioculturales, productores, programadores, hacedores, artistas, funcionarios públicos, asesores, cooperativistas, emprendedores, inversores y directivos de empresas. Un lugar donde convergen infinidad de sentidos, políticas, ideologías, intereses y destinos, en paralelo y enrevesados. Una madeja.

Desde sus inicios, centrada en las bellas artes, a la incorporación de las nociones antropológicas de las culturas, se fueron conformando mundos que coexisten de alguna forma. De “el arte es la cultura” a “todo es cultura” hay una escala de grises enorme. Habría que reconocer que el recorte de “la cultura”, en este comienzo de siglo, sigue girando alrededor del artefacto “arte” pero que cada vez se lo reconoce más como un puente hacia otras dimensiones

de la vida humana. Quedarnos en uno de estos dos extremos conlleva, por un lado, transformar la cultura en un mero objeto de satisfacción personal o en el remedio para curar todos los males de este mundo. Un navegar impreciso que va del *egotrip* a lo inabordable.

En el libro *Gestión cultural para el desarrollo*, con Bruno Maccari² afirmamos:

El campo de la gestión cultural se ha vuelto con el correr de los años un aspecto central de las sociedades. De la antigua relación entre las artes ilustradas y los públicos selectos, y entre el mundo del espectáculo y los públicos masivos, llegamos a un estadio en que la gestión cultural se encuentra en el centro de las articulaciones con todos los actores de la vida social en el contexto urbano. Esta transformación de la gestión del arte y la cultura en este siglo, el paso de una concepción elitista a las nociones de cultura como recurso para el desarrollo, trae aparejado un crecimiento del campo laboral que requiere de más profesionales con capacidades crecientes, preparados para afrontar la diversidad de desafíos que nos propone la vida social.

Esas capacidades crecientes requerían de un pensamiento estratégico en virtud de ser volcado a una propuesta académica. ¿Desde dónde partimos? ¿Qué tipo de profesional vamos a formar? ¿Un profesional asociado a las esferas más “ilustradas” del campo cultural? ¿Un gestor del patrimonio? ¿Un profesional de las industrias culturales y creativas? ¿Un gestor más vinculado a lo territorial o a la transformación social?

La reformulación de los conceptos de industrias culturales, la reapropiación del concepto de mercado, el impacto de las nuevas tecnologías y la cultura digital en la vida moderna, las nuevas formas de articulación entre espacios culturales, ciudadanía y territorio, la convergencia de las artes, la centralidad del concepto de comunidad, los retos de gestión de las organizaciones culturales, la diversidad de competencias del gestor cultural y la necesidad de especializaciones de los campos laborales colaboran en una revisión conceptual y operativa de todas las esferas del campo cultural, le otorgan densidad y complejidad al punto de partida en el diseño de una carrera.

² Maccari, B. y Montiel, P. (2012). *Gestión cultural para el desarrollo: nociones, políticas y experiencias en América Latina*. Buenos Aires: Ariel.

En el punto de equilibrio entre las teorías, las complejidades de los campos, las tensiones político-ideológicas y las peleas de sentido, decido posicionar al gestor cultural como un agente social que utiliza el arte y las culturas como recursos para el desarrollo humano, social y/o económico. Elijo desacralizar para poder operar en la realidad. En cuanto a la definición de agente social, pongo el eje en el carácter de intermediario, por un lado, y en la necesidad de entender que es una profesión cien por ciento relacional, uno es con un otro.

En esas intermediaciones, tanto el artefacto “arte” como “las culturas” pueden ser tanto las herramientas como el encuadre con los cuales uno trabaja en función de un fin determinado. La definición –desarrollo humano, social y/o económico–, por su parte, abre diferentes horizontes de aplicación en función de la inserción laboral y/o de las necesidades políticas del gestor o de la organización para la cual trabaja. Desde mi punto de vista, es necesario que el gestor cultural tenga una formación completa para poder leer las complejidades de los territorios. En este sentido, tomo partida por la formación de un profesional transformador, responsable y con un fuerte compromiso social.

Otro hecho intrínseco a la creación de una carrera que aquellos años complejizaba mis decisiones, era la noción de tiempo. En los pocos meses que tenía para diseñar la carrera, debía preguntar y responderme: ¿qué competencias profesionales va a requerir un gestor cultural a 10, a 15, a 20 años?, ¿esas competencias se sostendrán en el tiempo?

Desde el Estado de bienestar hasta la primera década del nuevo siglo, la gestión cultural se pensaba en términos de paredes, espacios, producciones físicas. La convergencia digital puso en crisis ese paradigma y hoy vemos cómo las redes sociales y los canales de consumos modifican culturalmente la vida en sociedad.

Es entonces que me vi tentado a pensar: “Ok, hagamos una propuesta que después podamos ajustar a través de un cambio de plan”. Inmediatamente, la realidad me indicó que proponer cambios constantes en un plan de estudios no es algo tan sencillo para las instituciones educativas. Esto conllevó una necesidad de mayor precisión en el armado del plan. Sin embargo, me arriesgo a afirmar que las carreras vinculadas con lo cultural deberían poder resignificarse y re-pensarse permanentemente, debido a la liquidez, fugacidad y velocidad de sus definiciones y conceptos.

Cuando llegó el momento de diseñar la carrera, recordé una vieja discusión en el campo académico: la gestión cultural, ¿agrupa una serie de co-

nocimientos factibles de ser trasladados a una carrera de grado o es una especialización de posgrado? En esa discusión, me ubico en las filas del primer grupo. Considero que una serie de conocimientos prácticos tales como la planificación estratégica, el diseño de proyectos o el trabajo de indicadores, entre decenas de otros, son más propios de una licenciatura, mientras que las especializaciones y posgrados deberían permitir profundizar aún más en el campo.

La otra gran discusión se vinculaba con preguntarse si la gestión cultural es un terreno académico vinculado a la práctica o una disciplina que desde el plano teórico puede pelear espacio a campos tradicionales como la sociología, la antropología o la comunicación. Al ser la UMET la universidad de los trabajadores, me afirmé aún más en la necesidad de ofrecer una carrera de grado vinculada con la práctica profesional.

Sobre la UMET

La Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo nació en 2013 con un fuerte compromiso con la comunidad, la educación y el desarrollo profesional. Dentro de sus objetivos se encuentra la construcción, transmisión y promoción de la cultura y los conocimientos, y fundamentalmente, la formación de personas comprometidas con la realidad social. La UMET es la primera universidad impulsada por un sindicato, el Sindicato Único de Trabajadores de Edificios de Renta y Horizontal (SUTERH), y cogestionada a través de convenios con más de cincuenta organizaciones sindicales. Esto le permite contar con carreras innovadoras y agendas de investigación fuertemente vinculadas con el desarrollo productivo y tecnológico del país. En este sentido, cuenta también con el CITRA, un centro de innovación y desarrollo pionero cogestionado entre sindicatos y organismos de ciencia y tecnología.

En paralelo al diseño de esta licenciatura se crearon las licenciaturas en Creación de Contenidos Audiovisuales y en Comunicación Social. Estas tres carreras serían parte de la nueva Facultad de Cultura y Comunicación de la UMET.

La creación de esta facultad constituye un paso estratégico si se piensa que la Universidad es parte del Grupo Octubre, una iniciativa que nuclea y promueve distintos emprendimientos culturales, educativos, solidarios y comunicacionales, a través de la Fundación Octubre Trabajadores de Edificios. Dentro de estas propuestas se encuentran UMET, el Instituto Superior Octubre, el diario *Página/12*, las revistas *El Planeta Urbano*, *Diario Z* y *Caras y Caretas*, las radios AM 750, FM 94.7 Club Octubre y FM Octubre, el Fideicomiso Filmar, la Editorial

Octubre, Octubre TV, la web y el programa de televisión *Latinoamérica Piensa*, el Centro Cultural Caras y Caretas y la sala teatral Caras y Caretas 2037.

El diseño estructural de la carrera

Una vez que reflexioné sobre el campo de la gestión cultural y conocí en profundidad la universidad, llegó el momento del diseño de la carrera. En principio, junto al Dr. Roberto Igarza, quien ofició de coordinador del trabajo, decidimos comenzar a despejar variables técnicas antes del diseño de contenidos en sí. Institucionalmente, se optó por un título (licenciado en Gestión Cultural) con una carga horaria total de 2952 horas, con la posibilidad de acceder a un título intermedio (técnico universitario en Gestión Cultural), de 1744 horas. Eso ya nos daba un marco concreto de duración. La mayoría de las materias tienen una carga de 64 horas cuatrimestrales y tanto los seminarios electivos como las materias de idiomas y desarrollo emprendedor, de 32 horas cuatrimestrales. Se trata de 53 materias para cursar en la licenciatura (de las cuales 39 se requieren para la tecnicatura), pero de esa cantidad había que tener en cuenta la oferta académica transversal a toda la Universidad, que ofrece ocho niveles de idioma a elegir entre inglés, portugués y chino; ocho niveles de desarrollo emprendedor; dos niveles de informática y dos niveles de historia (argentina y política y social general). El alto número de materias se corresponde al hecho de que la carrera no iba a tener correlatividades ni materias anuales.

Los objetivos y el perfil de los egresados

Una vez pautada la estructura y antes de comenzar a consolidar el proyecto, pensamos en los objetivos de la carrera. En este sentido, la licenciatura en Gestión Cultural pretende que el egresado:

- Pueda analizar los territorios, las características del entorno institucional y los rasgos centrales del mapa cultural como punto de partida para el desarrollo de programas, servicios y actividades culturales a nivel local.
- Genere proyectos culturales propios; desarrolle y gestione propuestas externas, desde un enfoque de responsabilidad, ética y profesionalismo a la hora de gestionar cultura a nivel territorial.
- Conozca un conjunto de pautas estratégicas y nociones contemporáneas en torno a las políticas culturales, el desarrollo del sector

cultural, la potencialidad de los programas educativos, las industrias y emprendimientos culturales, la formación de públicos, y el desarrollo de circuitos de explotación a nivel regional.

- Incorpore un conjunto de nociones y herramientas centrales para la planificación, gestión, desarrollo y evaluación de proyectos y actividades culturales contemporáneos.
- Disponga de un ámbito de encuentro, reflexión compartida y trabajo en equipo con los propósitos de estimular el desempeño colectivo, las competencias interdisciplinarias, la articulación transversal, la profundización sobre las nuevas problemáticas del campo y el desarrollo de alianzas a futuro.
- Se desarrolle dentro de un entorno académico con sentido crítico y de permanente actualización.
- Vivencie la experiencia en el aula con la actualidad del campo y la experiencia y oficio de un equipo docente compuesto por gestores culturales en actividad.
- Profundice en el conocimiento del sector cultural, sus actores, profesiones involucradas y tensiones.
- Investigue académicamente sobre aspectos operativos de la gestión de proyectos, programas, políticas, productos, emprendimientos y organizaciones culturales y artísticas.
- Egrese como un profesional con perfiles aptos para insertarse laboralmente en la industria y sectores vinculados, potenciando su posibilidad de impulsar emprendimientos culturales propios.

En función de estos objetivos es que pensamos que los egresados serán profesionales capacitados para:

- Analizar, planificar, gestionar y evaluar políticas, campañas, productos, procesos y estrategias de gestión de la cultura, en diferentes ámbitos, escalas y con diversos fines.
- Planificar, implementar y evaluar la programación de distintas organizaciones culturales.
- Estudiar la economía del sector cultural y sus subsectores.
- Analizar y reflexionar sobre la incidencia de procesos culturales en la constitución de las subjetividades y las identidades.
- Investigar las diversas formas de producción, circulación y recepción social de sentidos.

- Intervenir en el desarrollo de capacidades de articulación, diálogo y concertación entre diferentes actores, organizaciones e instituciones tanto del sector público, el sector privado y/o el tercer sector.
- Analizar las transformaciones socioculturales vinculadas con las nuevas tecnologías.

Organización del plan de estudios

El plan de estudios de la licenciatura en Gestión Cultural fue estructurado en 4 años, con una carga horaria total de 2952 horas. Se incorpora el concepto de “aprender haciendo”. Por este motivo, el 45% de la carga horaria corresponde a asignaturas predominantemente prácticas. En cada año de formación existen espacios de taller dedicados a ejercitar los diferentes modelos de diseño, gestión y producción de las culturas y las artes.

La licenciatura se inscribe dentro de la Facultad de Comunicación de la UMET. Con el objetivo de crear espacios comunes y de formación interdisciplinaria, en su plan de estudios comparte asignaturas con las licenciaturas en Comunicación Social y en Creación de Contenidos Audiovisuales.

Al completar el tercer año, los alumnos acceden al título intermedio de técnico universitario en Gestión Cultural. El plan de estudio establece en el cuarto año dos asignaturas electivas. Estas tienen como finalidad extender conocimientos y desarrollar perfiles más específicos dentro de la rama de orientación. Durante el tercer y cuarto año, previmos un espacio de práctica profesional de 200 horas totales de duración, que podrán llevarse a cabo tanto en los diversos espacios y proyectos vinculados con la UMET y la Fundación Octubre, como en distintas organizaciones culturales.

El plan de estudios contiene un bloque de asignaturas complementarias obligatorias. En virtud de esto, el estudiante deberá aprobar el Programa para Desarrollo Emprendedor, dictado por la UMET en todas sus carreras. Este programa contiene las siguientes materias:

- Bases del desarrollo emprendedor
- Los inicios de un emprendimiento
- Plan de negocios (I)
- Plan de negocios (II)
- Las capacidades emprendedoras
- Gestión de recursos humanos
- Finanzas para emprendedores
- Taller de oratoria y presentaciones eficaces

El programa de Desarrollo Emprendedor, a priori, establece dos desafíos. Uno, de carácter programático, ya que parte de sus contenidos los podía imaginar en materias concretas de la carrera. Por ejemplo, una materia de administración hubiera estado compuesta por temas de finanzas o plan de negocios. El otro desafío es ideológico, ya que a diferencia de la mirada habitual de la figura del emprendedor como individuo que logra una salida económica laboral, el emprendedor cultural suele ser quien además sostiene la diversidad cultural. En lenguaje de la calle, del “me salvo solo” a “la respuesta es colectiva”. Sin las editoriales, sellos discográficos, teatros, centros culturales y/o galerías de arte independientes de las provincias, las voces de las culturas locales no encuentran canales de acceso a sus públicos y comunidades, ya que esas voces usualmente no son del interés de las grandes compañías nacionales y/o multinacionales.

Retomando, el plan establece, además, ocho niveles de idioma (inglés, portugués o chino) y dos niveles de informática. Se accede al título de licenciado en Gestión Cultural con la aprobación de todas las asignaturas (específicas y complementarias obligatorias) y la presentación y defensa de un trabajo final.

Al contar ya con un plan y una estructura que establecía claramente los límites, objetivos concretos y un perfil de profesional al cual llegar, era posible ahora comenzar a pensar en los contenidos.

Distribución de materias y carga horaria

1° Año

El primer año ha sido estructurado en un grupo de materias que representan la base teórica de la carrera y un grupo de materias niveladoras.

- Introducción a la gestión cultural
- Sociología de la cultura
- Teoría del arte
- Cultura digital
- Laboratorio de interpretación cultural
- Creaciones artísticas I - Artes visuales y audiovisuales
- Narración oral y producción de textos
- Historia política y social general
- Historia argentina

Introducción a la gestión cultural, Sociología de la cultura, Teoría del arte, Cultura digital representan el primer grupo, las que configuran las bases teóricas de la carrera. ¿Qué es la cultura? ¿Qué es el arte? ¿Qué es la gestión cultural? ¿Qué es el Estado? ¿Qué nos sucede con el impacto de las nuevas tecnologías en nuestras vidas? Estas son algunas de las principales preguntas desde las cuales creemos que se erigen las bases teóricas para proyectar al profesional de la gestión de la cultura.

A su vez, *Introducción a la gestión cultural* se propone como una materia que hace equilibrio entre la discusión teórica y el acercamiento a los actores y lugares donde se desarrolla la práctica profesional.

Por su parte, tenemos el grupo de materias llamadas “niveladoras”, necesarias en todo primer año ya que desconocemos la información con la que cuentan quienes deciden comenzar una carrera y poseen distintos conocimientos, edades y recorridos profesionales. De modo que es necesario “nivelar” para poder encontrar un estadio que sea útil para todos los estudiantes en su discursar académico. *Laboratorio de interpretación cultural, Creaciones artísticas I, Narración oral y producción de textos, Historia política y social general e Historia argentina* son las materias que conforman este segundo grupo. Las primeras dos se enlazan con *Creaciones artísticas II* (de segundo año) y conforman un corpus en el cual se nivela y se proyecta un paneo por los universos estéticos que resulta fundamental en tanto muchos gestores culturales terminan programando y/o tomando decisiones estéticas en los proyectos que trabajan. Poder dotarlos de fundamentos es generar valor agregado a esas decisiones.

2° Año

El segundo año se plantea haciendo eje en la necesidad de conocer los territorios donde se van a desarrollar profesionalmente los estudiantes.

- Análisis del ecosistema cultural
- Sector audiovisual
- Sector de la música
- Sector editorial
- Análisis de públicos y audiencias
- Economía de la cultura
- Producción de eventos
- Taller de producción ejecutiva
- Creaciones artísticas II - Escénicas, música, editorial

La posibilidad de haber trabajado en todas las provincias argentinas y en buena parte de Latinoamérica me hizo conocer una problemática en común. En líneas generales, el gestor cultural no conoce el campo donde se inserta, ni a sus actores, y mucho menos las interrelaciones entre ellos. Se trata, considero, de una debilidad muy grande propia del sector, por lo que decidí que después de ver las bases teóricas de la formación, los estudiantes puedan comenzar a leer los territorios. *Análisis del ecosistema cultural, Análisis de públicos y audiencias, Economía de la cultura y los sectores musical, audiovisual y editorial* operan en ese sentido, el de entender los campos de acción.

Del mapeo a las relaciones políticas entre los actores proponemos complejizar las lecturas para que el gestor pueda pasar de ser un hacedor/productor a convertirse en un estratega. *Producción de eventos* y el *Taller de producción ejecutiva* son dos materias que configuran el espacio de la práctica profesional.

3° Año

Aprobadas las materias del tercer año los estudiantes pueden acceder al título intermedio.

- Diseño y gestión de proyectos
- Gestión de organizaciones culturales
- Marketing de la cultura
- Marco legal
- Sector medios de comunicación
- Sector Artes escénicas
- Taller de creatividad e innovación
- Laboratorio de ideación
- Práctica profesional
- Metodología de la investigación

Este tercer año tiene, por un lado, una fuerte impronta de adquisición de herramientas de gestión. En ese sentido, *Diseño y gestión de proyectos, Gestión de organizaciones culturales, Marketing de la cultura, Marco legal* y el *Taller de creatividad e innovación* son materias herramientas. Las materias sectoriales continúan la lectura propuesta en segundo año. Las materias de diseño de proyectos, creatividad, ideación y práctica se proponen como el espacio donde entra en juego la orientación de la carrera.

Asimismo, en este tercer año comenzamos un recorrido de acompañamiento para la realización del trabajo integrador final. Si tenemos en cuenta

la realidad del campo universitario argentino, donde hay más estudiantes que terminaron de cursar que estudiantes recibidos, consideramos un desafío que nuestros alumnos se puedan recibir al finalizar las cursadas. Así, en el primer cuatrimestre, la materia *Práctica profesional I* se orienta no solo a la práctica en sí sino a la reflexión sobre la práctica. A partir de esta característica, articulamos con *Metodología de la investigación* del segundo cuatrimestre, en un recorrido que continúa en el *Taller de trabajo final* del primer cuatrimestre del cuarto año y les brindamos ese segundo cuatrimestre del cuarto año como el aire para poder reafirmar su trabajo. De esta forma creemos poder acompañar a los estudiantes en un recorrido lógico para que no terminen de cursar y se encuentren ante el vacío de tener que realizar un trabajo final.

4° Año

- Financiamiento y desarrollo de recursos
- Políticas públicas de comunicación y cultura
- Gestión del patrimonio material e inmaterial
- Estadísticas y sistemas de información
- Ética y deontología
- Seminario electivo I: Comunicación de las organizaciones culturales / Gestión social y pública de la cultura
- Seminario electivo II: Diseño interactivo y experiencia de usuario / Gestión de espacios culturales
- Práctica profesional II
- Taller de trabajo final

Las materias del cuarto año se orientan a trabajar las capacidades de liderazgo, coordinación, investigación y dirección. De modo que las herramientas propuestas van en ese camino. La Universidad cuenta con el Centro de Investigación e Innovación de los Trabajadores (CITRA), donde abrimos un núcleo de investigación sobre “Cultura y Trabajo”. Al haber cursado *Metodología de la investigación* en el cuatrimestre anterior, anhelamos poder comenzar una serie de investigaciones que nos permitan recoger el conocimiento generado y ponerlo a disposición del campo cultural y de los ciudadanos.

En definitiva, buscamos profundizar en los niveles de lectura de los territorios, investigar metódicamente, establecer estrategias y políticas complejas y tener un mayor nivel de abstracción teórica. Estos son los objetivos de las materias propuestas en cuarto año.

De estudiantes y docentes

Diseñada la carrera, surgió la pregunta por las características y, fundamentalmente, por la existencia de docentes para estas materias. Reconozco que mi respuesta en ese momento era confusa. Por un lado, algunas materias en mi mente ya tenían docente, pero para muchas otras me imaginaba un perfil docente con recorrido académico y experiencia de gestión que no tenía tan en claro si en verdad existía. En ese sentido, la UMET realiza periódicamente Convocatorias Públicas Docentes. Gracias a estas, fui dando con un perfil docente muy atractivo: un promedio de entre 35 a 45 años, con trayectorias académicas sólidas y con experiencias de gestión, fueron configurando un plantel del cual estoy orgulloso.

Otra gran pregunta que nos hacíamos por entonces era cuál iba a ser el perfil de los estudiantes. Si bien en la UMET el estudiante promedio es un joven recién egresado del secundario, primera generación de estudiantes universitarios, suponíamos que al tratarse de la primera oferta académica de grado que iba a haber en la Ciudad de Buenos Aires, se presentarían gestores culturales profesionales con necesidad de tener un título. Las primeras camadas demostraron que estábamos en lo cierto: el 90% de los alumnos tiene experiencia en el campo y el promedio de edad bordea los 30 años.

Por otra parte, el Departamento Pedagógico de la Universidad se transformó en una ayuda invaluable en el día a día. El seguimiento de cada alumno, de cada docente, de cada comisión, así como el acompañamiento en relación con las dudas ante cada problemática que surge en el aula hacen de este espacio una ayuda esencial para poder dirigir la carrera. La escala de la Universidad brinda la posibilidad de efectuar un seguimiento caso por caso, de modo de profundizar en la coordinación de contenidos, cargas teóricas diarias, relevamiento de casos, actividades especiales, recorridos pedagógicos, problemáticas particulares de los alumnos y de los docentes y las relaciones entre ambos.

A su vez, dada la cantidad de horas que conlleva una licenciatura –para poder terminar en tiempo y forma se necesita cursar cuatro horas diarias durante seis días por semana–, es necesario establecer un plan de carrera factible de ser realizado y, para ello, la mirada del departamento pedagógico resulta clave.

Consideraciones finales

Al escribir estas palabras, la carrera está transitando por primera vez su cuarto año. En estas páginas intenté reseñar en trazo grueso el trabajo de diseño de la carrera. Por razones de extensión, no desarrollé en profundidad el marco teórico, ni los contenidos de cada materia, ni profundicé en los aciertos y desaciertos que transitamos en el día a día.

Estos años respetamos al pie de la letra lo que queríamos contar. Toda la carrera, cada año y cada cuatrimestre tienen su narración. Si bien no hay correlatividades, no da lo mismo que los estudiantes cursen cualquier materia en cualquier momento. Hay recorridos pedagógicos que transitar, algunos de ellos modificables a partir de la experiencia de cada estudiante, a quienes tratamos de acompañar en todo el recorrido.

A menudo se habla del gestor cultural como un actor clave para la transformación social. Estoy convencido de que, sin una formación sólida, un compromiso sincero y gestiones precisas, esa transformación tiene la profundidad de una foto posada para una red social. Hoy en día, y esta experiencia me ayuda a reafirmarlo, la gestión cultural como factor clave para la vida en sociedad tiene un corpus de saberes, teorías, herramientas y experiencias transversales a todo el campo que se pueden articular en una carrera de grado. El campo laboral, a su vez, exige profesionales cada vez mejor preparados, especializados en temáticas particulares. Y esta carrera se propone formar profesionales sólidos que puedan continuar, después, su recorrido académico en función de sus intereses y especialidades.

En su momento, el querido Luis Alberto “Beto” Quevedo me anticipó el llamado del rector y me dijo: “Te acabo de recomendar para diseñar una carrera en gestión cultural, es una universidad nueva con un perfil similar al tuyo”. Tenía razón. A mi entender, la gestión cultural es un campo laboral... y qué mejor que formar profesionales en la Universidad de los Trabajadores.

Emergencia de un colectivo: formación en gestión cultural en Entre Ríos

[Ana Laura Alonso¹]

[Juan Manuel Giménez²]

[Román Mayorá³]

[Analía Moscatelli⁴]

Introducción

El plan de estudios de la Tecnicatura Universitaria en Gestión Cultural (TGC) de la Facultad de Ciencias de la Educación (FCEDU) fue aprobado por el Consejo Superior de la Universidad Nacional de Entre Ríos

1 Magíster en Comunicación e Imagen Institucional (Fundación Walter Benjamin-UCAECE) y licenciada en Comunicación Social (UNER). Se desempeña como docente de las cátedras “Comunicación y Conocimiento” y “Comunicación y Cultura” de la licenciatura en Comunicación Social (FCEDU - UNER) y de “Ciencia, Arte y Problemática del Conocimiento” y “Patrimonio y Aspectos Museográficos” de la tecnicatura en Gestión Cultural (FCEDU - UNER).

2 Comunicador social. Secretario de Extensión y Cultura de la Facultad de Ciencias de la Educación (UNER). Se desempeña como docente de la tecnicatura en Gestión Cultural y la licenciatura en Comunicación Social (FCEDU - UNER). Es ex coordinador del Programa de Alfabetización Audiovisual (Instituto Audiovisual de Entre Ríos). Ex coordinador de diversos programas de expresión sociocultural con jóvenes (Asociación Civil Barriletes / Biblioteca Popular Caminantes).

3 Magíster en Estudios Culturales (UNR) y licenciado en Comunicación Social (UNER). Se desempeña como docente de las cátedras “Arte y cultura de masas” (licenciatura en Comunicación Social y tecnicatura en Gestión Cultural, FCEDU - UNER) y “Semiótica” (FHAYCS - UADER y FTS - UNER). Coordinador académico de la tecnicatura en Gestión Cultural (FCEDU - UNER).

4 Profesora en Ciencias de la Educación (UNER). Integrante del Equipo de Educación Virtual (FCEDU - UNER). Se desempeña como asesora pedagógica y docente en el nivel secundario.

(UNER) en el año 2007, y su implementación quedó supeditada a la obtención de fondos para su financiamiento. En 2015, el plan fue reformulado y quedó en la órbita del Plan de Expansión de la UNER, mediante el cual se crearon carreras en diferentes sedes académicas de la Universidad. Su aprobación permitió dictar una cohorte (a término) que inició el cursado en 2016, organizada en tres años de duración con cursado bimodal (presencial/virtual). La recepción que la TGC tuvo en la comunidad permitió abrir otras tres cohortes en forma consecutiva (2017-2018-2019). Resumimos aquí algunos ejes a partir de los cuales desarrollamos el proyecto, atendiendo a la historia institucional, las particularidades y modalidades de la formación, y a los rasgos observados en la conformación de una identidad estudiantil asociada a la carrera.

Gestar una propuesta formativa

En el año 2007, a partir de una convocatoria de la Secretaría Académica de nuestra Facultad, participamos de una comisión que formuló una propuesta de tecnicatura superior en Gestión Cultural, en respuesta a un pedido del Consejo Federal de Cultura y Educación dependiente del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.⁵ Dicha comisión formuló una propuesta, aprobada por el Consejo Superior de la UNER. Por cuestiones políticas y presupuestarias, la tecnicatura no se implementó en aquel momento. Años más tarde se intentó –en otra gestión– rehabilitar la propuesta, pero las condiciones para su implementación eran muy precarias y no respetaban la especificidad práctica que debía tener esta carrera.

En el año 2014, una nueva gestión encaró de manera más consistente la posibilidad de ofrecer esta tecnicatura, en el marco de lo que se denominó “Plan de Expansión” de la UNER. Se reformuló el plan de estudios, implementándose la oferta formativa a fines del año 2015. Este apretado resumen de la génesis de la iniciativa muestra que su tiempo de gestación no ha sido breve, debido a múltiples variables y dificultades.

Ahora bien, el empeño se asentó en bases que consideramos fundamentales. La propuesta de gestación de estas tecnicaturas en Gestión de

5 Véase “Documento Base para la organización curricular de la Tecnicatura Superior Gestión Sociocultural”, del Consejo Federal de Cultura y Educación dependiente del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Diciembre de 2005.

Procesos Socioculturales obedecía a una mirada territorial en la que precisamente estos procesos eran considerados prioritarios para el desarrollo de un proyecto de país. Para las direcciones políticas educativas en ese tiempo histórico, lo cultural se entendía como la materia con la que una comunidad configura su modo de habitar, su *estar siendo* en un determinado territorio. Y la gestión, en relación con ese barro configurador de la vida colectiva, demandaba procesos formativos sistemáticos, críticos y prácticos que era prioritario promover. Había una comunidad organizada, un Estado que, a través de su Ministerio de Educación, fomentaba la creación de espacios formativos para esta tarea vital.

La decisión de proyectar la TGC en el caso de nuestra Facultad –cuyas carreras troncales remiten a los campos de la *educación* y la *comunicación social*– se basa en que entendemos las raíces epistemológicas de ambos campos en el terreno cultural –territorio de los procesos de producción simbólica que configuran la percepción, interpretación y significación de la realidad– y que las consecuencias prácticas de las intervenciones de educadores y comunicadores sociales son político-culturales. Somos trabajadores de la cultura. De esta manera, la propuesta respondía a un proyecto académico integral, considerando los campos de oferta permanente de la institución, sus capitales intelectuales y competencias instaladas.

No obstante, el tiempo moroso al momento de implementar la TGC contrasta con el hecho de que su oferta sea a término, a cohorte cerrada. Este es uno de los problemas más acuciantes de nuestros proyectos de desarrollo y expansión: su cortoplacismo. En este sentido, en su cuarta cohorte con matrícula sostenida, la TGC muestra que cuando los proyectos se asientan en necesidades genuinas, van generando sus condiciones de permanencia.

La TGC tiene vocación de ser, además de una oferta académica, un actor-agente para transformar la cultura de la zona, fomentando una *reflexión integral* que permita una mirada (diagnóstico) sostenida y la figuración de un plan estratégico de transformación en el marco de un diálogo permanente entre Estado-Universidad-sociedad. Vale decir que un propósito prioritario es constituirse en un colectivo activo en el contexto de las políticas culturales de la ciudad y la región. Así lo demuestran sus articulaciones constantes con distintas instancias del Estado y la sociedad civil, algunas de las cuales detallaremos más adelante.

Extensión y cultura

“La democracia es, fundamentalmente, un proceso de creación de derechos y es, por esto mismo, una forma política abierta al tiempo y a la historia (...) Solo hay democracia con la ampliación continua de la ciudadanía”.

Chauí, 2013, p. 164

El horizonte de trabajo de la universidad pública en la Argentina tiene en la función de extensión un rasgo fuerte y característico. En este sentido, desde la Secretaría de Extensión y Cultura de la FCEDU se ha trabajado con la propuesta formativa de la TGC. Hemos enmarcado nuestra actividad desde la concepción de la *activación de derechos culturales*.

Por otra parte, la tarea central de una gran cantidad de proyectos de extensión de nuestra Facultad consiste en generar espacios de expresión y entornos creativos, donde se tramitan configuraciones de diversas subjetividades (jóvenes, de género, adultos mayores, en situación de encierro, de salud mental, etc.).⁶ Las acciones propuestas en estos proyectos promueven la activación de derechos culturales.

Estos espacios:

- Habilitan la expresión a través de diversas formas
- Generan y regeneran lazo social
- Activan procesos identificadorios (identitarios)
- Configuran sentidos de pertenencia social
- Trabajan las memorias
- Producen desde la dimensión estético-simbólica

Docentes, estudiantes, egresadas y egresados son generadores de ámbitos de tramitación cultural, de desarrollo de procesos de simbolización, de expresión sociocultural en escuelas, en medios de comunicación, pero también en organizaciones de la sociedad civil, en instituciones de encierro, en centros culturales, vecinales y de salud, en áreas culturales del Estado, en grupos autogestivos, entre otros. En el territorio se produce la integralidad

⁶ Nos hemos explayado sobre estas líneas de acción en el artículo “Extensión y cultura. Una experiencia de universidad, cultura y transformación social”, presentado en las VI Jornadas de Extensión del Mercosur (abril de 2018), y publicado en A. V. Prato y M. S. Segura (2018), *Estado, sociedad civil y políticas culturales*, Caseros, RGC Libros.

de las funciones universitarias. Docencia, extensión e investigación confluyen en acción para la transformación sociocultural. El ejercicio de estas funciones otorga sentido a la acción universitaria en el seno de la vida sociocultural. Más adelante se dará cuenta de uno de los proyectos específicos que activa este objetivo.

Activando derechos culturales.

La ciudadanía como vínculo activo

“La cultura forma conciencias, ofrece alternativas, amplía el repertorio cultural del pueblo; informa, democratiza el conocimiento, respeta las diferencias, fomenta la producción creativa. Invita a las personas a que reflexionen sobre su realidad. Crea. Transforma”.

Turino, 2013, p. 205

Activar es una labor en la dimensión política de la vida social en tanto ejercicio de derechos culturales. En estos espacios de encuentro, el trabajo se orienta a la consolidación de un sujeto ciudadano de participación activa en su espacio habitado. Una subjetividad ciudadana construye lo público y el sentido de habitabilidad común que quiere para su sociedad. Niños, jóvenes y adultos como sujetos de derecho ejercen activamente su ciudadanía cultural y participación comunitaria en estos espacios de expresión.

En este momento (fines de 2018, histórico, como todo tiempo), ponemos el acento en ciertas construcciones de sentido muchas veces naturalizadas, como la de “gestión cultural”. Pareciera que esta unión (sustantivo/adjetivo) diera por supuesto un sentido establecido más bien administrativista y de gerenciamiento, que parece instituirse y establecerse hegemónicamente. A modo de inquietud, nos gustaría plantear y discutir una inversión de los términos, para hacer foco en la “cultura de la gestión”.

Aquí hay significaciones en disputa por el sentido de la universidad pública. Hoy más que nunca, en tiempos de destitución de lo público, de la política entendida como cálculo de indicadores, mercancías y negocios, de pérdida de derechos conquistados, formular las preguntas de para qué, para quién y cómo se gestiona nos remite a la idea de Vich (2014) de la gestión cultural como forma de acción política. Precisamente, en la forma pujan lo instituido y lo instituyente, para decirlo en términos de Castoriadis (1975, 1997).

La vitalidad de nuestra acción política estará nutrida por la forma que tome esta puja por el sentido de la “cultura de la gestión” como agente transformador para una sociedad democrática, justa e igualitaria. La tecnicatura en Gestión Cultural de la FCEDU-UNER fue gestada con este espíritu y procura generar una discursividad fundada en las prácticas.

La posibilidad que brinda un trabajo programático es fundamental para la continuidad y consolidación de políticas públicas que tiendan a la activación, fomento y ejercicio de derechos culturales. Una política de ciudadanía cultural.

Las políticas públicas son clave para el desarrollo de nuestras sociedades y sus culturas políticas. Implican una articulación entre el Estado y la sociedad civil para enfrentar las dificultades y desarrollar las potencialidades de la comunidad para su tramitación.

Esto requiere entender la cultura como trabajo de la sensibilidad, de la imaginación, de la inteligencia, de la reflexión, de la experiencia y del debate. Como dice Chauí:

...como trabajo, la cultura produce cambios en nuestras experiencias inmediatas, abre el tiempo con lo nuevo, hace emerger lo que todavía no fue hecho, pensado ni dicho (...) es trabajo en el interior del tiempo (...) Se trata de una política cultural definida por la idea de ciudadanía cultural, en la que la cultura no se reduce al entretenimiento, a los patrones de mercado, a la oficialidad doctrinaria sino que se realiza como derecho de todos los ciudadanos; derecho a partir del cual (también) el conflicto pueda manifestarse y ser trabajado. En el ejercicio del derecho a la cultura los ciudadanos, como sujetos sociales y políticos, se diferencian, entran en conflicto, se comunican e intercambian experiencias, rechazan formas de cultura, crean otras nuevas y movilizan todo el proceso cultural. (2013, pp. 161-163)

La propuesta para la formación en gestión cultural en nuestra concepción siempre comprende un *nudo* en el que se teje la profesión, la sociedad y lo cultural. La experiencia de un nosotros, “profesionales de la gestión cultural”, se forja en un contexto social determinado que acentúa ciertas lógicas de relaciones socioculturales, compromisos y proyectos políticos. En palabras de Ángel Díaz Barriga, las profesiones “son prácticas sociales inscritas en diversos proyectos. Detrás de una concepción profesional subsiste una teoría social y una teoría disciplinar. De tal manera que la constitución, que la valoración

y legitimación científico social de la profesión reclama la construcción de un problema conceptual” (Pacheco Méndez y Díaz Barriga, 1997, p. 107).

Gestionar la carrera: estudiantes y docentes

Desde los primeros pasos, en la implementación de la carrera quedó en evidencia que existía una demanda insatisfecha de formación. Las cuatro cohortes abiertas hasta el momento superaron cada una las 100 preinscripciones, con una curva ascendente en la cantidad de interesados, mostrando que aún existe margen de crecimiento de la matrícula.

Esto ha generado una importante agenda de actividades, más allá de las académicas. El trabajo realizado nos permite caracterizar al estudiantado y referenciar el perfil del cuerpo docente.

Las y los ingresantes a la TGC son encuestados anualmente. Así, podemos señalar algunos de los rasgos comunes en las cuatro cohortes activas:

- Promedio de edad: 30 años.
- Alrededor del 50% viven en Paraná. El resto proviene de otras ciudades de las provincias de Entre Ríos y Santa Fe.
- En su mayoría (sobre el 90%) ya desarrollan actividades laborales (formales o informales) en el campo cultural (sector público, privado y proyectos autogestivos).
- Eligen cursar la carrera por ser la única en la región y por las facilidades del cursado bimodal (presencial 50% / virtual 50%).
- La mayoría (sobre el 80%) ya ha cursado otra carrera terciaria o universitaria previamente, aunque pocos (menos del 10%) proviene de otras carreras de la FCEDU (Licenciatura en Comunicación Social, Licenciatura/Profesorado en Ciencias de la Educación).

También se observan cambios en el perfil de los ingresantes de las tres cohortes, fundamentalmente en la autopercepción del vínculo que tienen con el campo de la cultura. El porcentaje de estudiantes que se definieron como “productor - gestor - trabajador” bajó del 62,9% en 2016 al 52,2% en 2017, y se redujo a un 38,1% en 2018. Mientras tanto, el 14,3% se definió como “creador - autor - compositor” en 2016, pasando a un 17,9% en 2017 y 35,7% en 2018. Por último, se mantuvo relativamente estable el porcentaje de estudiantes que se definieron como “espectador - consumidor - público” de la cultura, dentro de la franja del 20%. En 2019 estas tendencias se estabilizaron en torno a los valores de 2018.

En 2016, los gestores “de oficio”, que se definían por sus antecedentes en el campo cultural, encontraron la posibilidad de acreditar y afianzar sus conocimientos. Debe tenerse en cuenta, en este sentido, que “los gestores anteceden a la gestión cultural” (Guerra Veas, 2016, p. 26): el trabajo cultural es una tarea social anterior a los planes de formación universitaria. El porcentaje de estudiantes que se perciben como productores, gestores o trabajadores culturales se reduce a medida que la demanda formativa histórica se va cubriendo. Mientras, el porcentaje de artistas y creadores que se interesan por la carrera va en crecimiento, mostrando que la mirada del gestor se vuelve necesaria para desarrollar actividades en los distintos campos de la cultura.

Por otra parte, el cuerpo docente que integra las cátedras fue convocado atendiendo a su formación y pertinencia para el Plan de Estudios. En muchos casos se desempeñaban en otras carreras de la institución, sumándose profesionales de la ciudad y la región con antecedentes relevantes. El perfil de los docentes cubre un abanico disciplinario amplio y de intereses diversos, desde investigadores muy ligados al campo científico universitario (Comunicación, Sociología, Educación, etc.); hasta profesionales con trayectoria de trabajo en territorio y experiencia en el campo (Gestión Cultural, Teatro, Psicología Social, Ciencias Económicas, Abogacía, Arquitectura, Diseño, etc.).

Desde la coordinación se asesoró a las cátedras en cuanto al enfoque de los programas, en función de los contenidos mínimos del Plan de Estudios y el perfil del egresado. La encuesta que nos permite construir el perfil del estudiantado es también un insumo para la planificación, y las reuniones periódicas de docentes constituyen un espacio de evaluación que habilita la reformulación de las estrategias pedagógicas.

En 2018 quedaron implementadas por primera vez las 22 materias de la carrera. Aproximadamente 50 docentes trabajan en esta propuesta de formación. Uno de los mayores desafíos a futuro es lograr la continuidad académica, lo cual garantiza la fuente laboral de los equipos de cátedra, dada la implementación por cohortes cerradas que comentamos antes.

Vinculación con el medio

Desde el inicio de la TGC, se generaron vínculos con el medio local y regional, promovidos por docentes y estudiantes de la carrera. Esto llevó a gestionar lazos institucionales diversos y a participar en diferentes instancias.

En este sentido, se han dictado capacitaciones conjuntas con el Gobierno de la Provincia de Entre Ríos. También hemos intervenido en jornadas académicas, principalmente aquellas organizadas por universidades que impulsan la gestión cultural en Argentina, Uruguay y Brasil, con el fin de generar redes de participación en la comunidad universitaria de la región.

Nos interesa destacar una instancia de participación y articulación ciudadana que resulta indicadora de la potencia que la carrera tiene en una proyección a futuro. En la ciudad de Paraná, capital de Entre Ríos, existe desde 2007 el Fondo Económico de Incentivo a las Culturas, las Artes y las Ciencias (FEICAC). El promotor de esta norma fue Gerardo Dayub, arquitecto y actor, en ese entonces secretario de Cultura de la ciudad y actualmente docente de la cátedra “Introducción a la gestión cultural” en la TGC. Este fondo concursable, cuyo fin es apoyar financieramente proyectos culturales locales a través de convocatorias anuales, es administrado por un Consejo integrado por representantes del Estado municipal y de las tres universidades públicas con sede en la ciudad: Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER), Universidad Tecnológica Nacional (UTN) y Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER).

Al no estar totalmente dirigido por el municipio, este fondo debería tener una relativa autarquía. Sin embargo, la falta de voluntad política (incluso en gestiones de distinto signo partidario) ha derivado en problemas desde su creación, principalmente atrasos: en la convocatoria (pocas veces se realizó anualmente); en los pagos (a trabajadores vinculados a la convocatoria y/o a proyectos beneficiados) y en las rendiciones de gastos de los proyectos ganadores (esta última, una falta de responsabilidad de los beneficiarios que, sin embargo, se ve agravada por el escaso control que el municipio y las comisiones han realizado).

Durante 2017, numerosos estudiantes de la TGC fueron fundamentales en la conformación de la “Asamblea Ciudadana por el Derecho a la Cultura”. Se trató de un espacio heterogéneo, efervescente y relativamente efímero que, a pesar de su breve (pero colorida y ruidosa) aparición en la escena pública paranaense, logró poner en evidencia el poco profesionalismo de la gestión municipal 2015-2019 en el área de cultura y los retrasos en la ejecución de políticas culturales. En particular, el FEICAC llevaba casi tres años paralizado y sin convocatorias.

Un movimiento de reacción a esta protesta llevó al municipio a conformar un nuevo Consejo del FEICAC, en el cual históricamente participan por la UNER docentes de la Facultad de Ciencias de la Educación. Durante la convocatoria 2018, participaron estudiantes de la TGC desempeñándose como

tutores, asesorando a los interesados. El Jurado evaluó más de medio centenar de propuestas, y estuvo integrado por cinco profesionales vinculados al campo cultural y propuestos sectorialmente por el Consejo, de los cuales tres son o han sido docentes y tienen relación con la TGC.

Asimismo, varios proyectos presentados a la convocatoria fueron formulados por grupos que integran estudiantes de la carrera. Algunos fueron beneficiados y otros rechazados, pero lo importante fue el nivel de participación y la creciente profesionalización en la labor específica que requiere la cultura.

En síntesis, si bien está claro que todos tenemos el derecho a participar de la vida cultural, no cualquiera tiene las herramientas necesarias para resolver los problemas que se presentan al intervenir en procesos culturales. Esto no es ningún hallazgo. Aunque la libertad de tránsito nos da el derecho a cruzar un puente, no todos tenemos los conocimientos necesarios para construir uno. El gran problema es que mientras socialmente se percibe como peligroso que alguien sin capacitación construya un puente, pareciera que nada malo pasará si se dirigen procesos culturales sin formación específica.⁷ Este imaginario perjudica al propio proceso cultural, y va contra todo esfuerzo por profesionalizar el trabajo en cultura. Es por eso que apostamos a que futuros egresados de la carrera construyan un camino de largo plazo, sólido y perdurable. El caso comentado aquí es un primer indicio del contraste revelador que produce el trabajo de formación que hemos encarado.

¿Qué entendemos por prácticas pedagógicas bimodales en la TGC? Funcionamiento y desafíos de un proyecto

El proyecto de educación virtual de la Facultad de Ciencias de la Educación se inicia en marzo de 2015, y pocos meses después se evidenció la ne-

7 Lejos estamos de asumir aquí posiciones elitistas respecto de la cultura. Nos interesa la mirada del trabajo cultural como una acción/intervención social con arreglo a fines, y con objetivos claros tendientes a posibilitar las condiciones que hacen viable la vida cultural. En este sentido, creemos que los interesados “en intervenir en los procesos (...) deben no solo conocer y entender la dinámica del cambio cultural, sino también fortalecer, modificar o generar los mecanismos y sistemas para que las comunidades puedan tener un mayor control cultural” (Mariscal Orozco, 2018, pp. 78-79), lo cual implica necesariamente una formación específica, sea formal o informal.

cesidad de contar con un campus virtual propio. La iniciativa se enmarca en el compromiso institucional de propiciar la inclusión de las TIC (tecnologías de la información y la comunicación) en la enseñanza, como apoyo a la presencialidad y como parte de nuevas alternativas de acceso a la universidad. La educación virtual se presenta como una gran oportunidad para el acceso democrático al conocimiento mediante propuestas de calidad, equitativas e igualitarias.

La TGC es una propuesta bimodal que mantiene una relación de actividades 50% presencial y 50% virtual. Los estudiantes asisten al cursado presencial un día a la semana, y a clases virtuales semanales en las aulas de la plataforma EduVirtual. El trabajo en la virtualidad se presenta como un diálogo con la presencialidad: ambas se aumentan y potencian a partir de la incorporación de lenguajes y narrativas y del desarrollo de prácticas de aprendizaje autónomo. Intentamos propiciar una educación flexible, asincrónica y ubicua, así como la búsqueda de *aulas ampliadas*, rompiendo las fronteras físicas tradicionales del aula.

Tanto la bimodalidad como la concentración de la cursada presencial favorecieron la inclusión de una matrícula amplia y heterogénea, brindando oportunidades que permiten a los estudiantes desarrollar otras actividades durante el resto de la semana, y dando lugar a una gestión autónoma de la virtualidad. También posibilitó el acceso de estudiantes de otras localidades de la región. Por estos motivos, virtual y presencial se refuerzan mutuamente, siendo una la condición de posibilidad de la otra.

El proyecto cuenta con el compromiso de los docentes para desempeñarse en bimodalidad. Al ser convocados para formar parte de la TGC, ya se había decidido esta forma de cursada, por lo cual desde la planificación inicial se tuvo en cuenta la necesidad de trabajar articulando modalidades.

Se pueden reconocer diferentes maneras de habitar el espacio virtual en cada cohorte, en el largo recorrido hacia la institucionalización del cursado bimodal. Por ser nuevo, lo virtual ha precisado esfuerzos constantes para lograr los objetivos planteados.

EduVirtual: antecedentes e inicios

El trabajo previo al inicio de EduVirtual se desarrolló en el entorno virtual de la Universidad, en el que diferentes cátedras tenían aulas y realizaban un trabajo sostenido, pero poco articulado con el proyecto pedagógico de la Facultad. Por esta razón se creó un entorno virtual coordinado por un equipo de la FCEDU.

Los trabajos para concretar las bases del programa EduVirtual comenzaron a fines de 2015, con los siguientes objetivos: aportar a la producción de conocimientos en educación, tecnologías y comunicación; desarrollar proyectos de extensión para contribuir con la alfabetización digital y formación en la utilización de TIC en un público amplio; favorecer la creación de un entorno virtual y la configuración de perfiles profesionales capacitados en la formulación de contenidos y entornos virtuales.

En cuanto a su gestión, hay un equipo de trabajo que se encarga de recibir demandas y diseñar su concreción, organizándose por proyectos. Esto implica la articulación de diferentes departamentos para la puesta en funcionamiento de las propuestas formativas: Cátedras, Coordinaciones de Carreras, Departamento Alumnos, Graduados, Centro de Producción, Departamento de Informática y Área de Comunicación Institucional.

El equipo diseña estrategias, asesora a docentes, genera instancias de formación, gestiona espacios y actividades virtuales en proyectos de extensión. En lo que refiere a su función pedagógica, la plataforma por sí misma no genera aprendizajes y debe ser complementada con los usos de sus participantes. Coincidimos con Jaramillo, Castañeda y Pimienta (2009) respecto de que “el sentido pedagógico con el que se usen las TIC es el que le da fuerza a su integración en los espacios de enseñanza y aprendizaje. No es el uso de las TIC el que tiene impacto, sino el uso articulado con el currículo” (p. 177).

Es por este motivo que se monitorean los procesos de enseñanza y aprendizaje, para contribuir al fin educativo de la plataforma. Es una tarea nodal para que la experiencia no pierda su sentido pedagógico y sea un espacio de enseñanza y aprendizaje individual y colectivo.

Entendemos que las y los docentes son centrales en la planificación y construcción de los ambientes de aprendizaje, objetivos y estrategias para la integración pedagógica del entorno. Esta es definida por Jaime H. Sánchez (2002) como el proceso por el cual las tecnologías se hacen “enteramente parte del currículum, como parte de un todo, permeándolas con los principios educativos y la didáctica que conforman el engranaje del aprender. Ello fundamentalmente implica un uso armónico y funcional para un propósito del aprender específico en un dominio o una disciplina curricular” (p. 2).

En cuanto a las cátedras de la TGC, se trabajó para familiarizarlas con las herramientas de Moodle 3.0, fomentar su aprovechamiento y orientarlas para

integrar las TIC en sus propuestas. A continuación, enumeramos las principales estrategias desplegadas:

- Al inicio de cada cuatrimestre se desarrollaron capacitaciones destinadas a los docentes para avanzar en la construcción de propuestas bimodales.
- A partir de 2017 se habilitó el Aula Estilo para fortalecer la organización de temas y contenidos, su presentación, la utilización de etiquetas y el acceso a tutoriales, siendo un modelo orientador. Rápidamente se pudo percibir su influencia en la organización.
- Mesa de ayuda por correo electrónico, que responde inquietudes y consultas. La institucionalización de este canal de comunicación continúa afianzándose.
- El equipo de EduVirtual mantiene una presencia física en días y horarios establecidos, priorizando aquellos en que se desarrolla el cursado presencial de las materias, cuando docentes y estudiantes concurren a la institución.
- Se produjeron documentos con instrucciones sobre la gestión de aulas (configuración de módulos, carga de archivos, creación de páginas, entre otras).

Todo este proceso continúa, en busca de desarrollar prácticas pedagógicas virtuales, ampliar la comunicación y la articulación con diferentes espacios de la institución. Aún queda mucho por mejorar.

Cartografías de la formación en gestión cultural: emergencia de un “nosotros”

Las cartografías siempre están cargadas de subjetividad, y cada docente de la TGC no puede más que trazar un mapeo parcial. Sin desconocer estas limitaciones, intentaremos ahora describir algunas experiencias compartidas.

A lo largo de sus cohortes, la carrera se fue cargando de significados que ponen en escena nuevas construcciones identitarias. En este contexto, la gestión cultural como espacio de formación académica ha comenzado un proceso “nunca terminado: siempre ‘en proceso’” (Hall, 2003, p. 15) de definición y redefinición. Docentes y estudiantes vienen configurando un *nosotros* en el que se reconocen, que articula diferencias y construye fronteras simbólicas que limitan con otros espacios de formación: “*Somos gestores... no somos comunicadores ni*

educadores”. Un proceso de diferenciación también habilita diálogos con otros campos: “*No somos comunicadores, pero comunicamos, no somos educadores, pero gestionar también implica educar*”. Algo de este juego emergente entre identidades y alteridades, entre reconocimiento y diferenciación intentamos mapear.

Entre las singularidades identitarias que hacen de las y los gestores culturales un *nosotros* emergente, que siempre es uno y múltiple a la vez, porque toda identidad es articulación de diferencias (Hall, 2003), se pueden nombrar:

- un marcado activismo;
- un nutrido patrimonio cognoscitivo de experiencias y trayectorias previas;
- una mirada presentista;
- un *modus operandi* colaborativo.

En las aulas de la TGC irrumpe el activismo, la acción y la intervención, arrojando luz sobre las complejas mediaciones que aparecen en todo proceso educativo. Los docentes se encuentran con estudiantes que no están dispuestos a soportar pacíficamente dinámicas iluministas, sustentadas en la concepción del alumno como *tabula rasa*. El ejercicio del poder desprovisto de saber cae por su propio peso. Las demandas del estudiantado se colectivizan y sus deseos son combustible para la acción. Estas dinámicas invalidan estrategias pedagógicas pensadas en función de pasivos aprendientes que han de memorizar y repetir de modo acrítico la lección impartida. La activa presencia del deseo de los aprendientes obliga a los enseñantes a interrogar sus prácticas, a problematizar lo naturalizado, lo impensado del rol (Fernández, 2000).

La mayoría de las y los estudiantes llegan al ámbito académico con experiencias previas de gestión, trayendo consigo un *patrimonio cognoscitivo* vinculado a la intervención en espacios culturales. Este patrimonio necesita ser reconocido y, al mismo tiempo, problematizado. Trayectorias, aprendizajes y experiencias previas motivan la puesta en juego de dinámicas de taller, metodologías participativas, instancias de debate e intercambio fluido y estrategias de formación ligadas a la intervención. La clase expositiva atravesada por conocimientos abstractos es un recurso difícil de sostener como escena pedagógica hegemónica. Las preguntas que pueden resolverse copiando párrafos tampoco motivan. Al mismo tiempo, la sobrevaloración de la escritura en detrimento de otros lenguajes (visual, sonoro, audiovisual, táctil) empobrece la formación de quienes han de gestionar la cultura en todas sus formas y manifestaciones.

Teorías, conceptos y metodologías resultan interrogados desde la experiencia del estudiantado. Sin que esto implique un borramiento de la función docente, lo que acontece pedagógicamente asume otras texturas. Aunque es difícil para la docencia no escudarse tras las seguridades ficcionales que otorgan las teorías, muchos enseñantes aceptaron el desafío de arriesgarse a ponerlas en discusión y relación con la praxis. Mientras, las propuestas basadas en teorías englobantes, totalizadoras (Foucault, 2000) y divorciadas de la experiencia no han llegado muy lejos.

En consecuencia, la gestión cultural en tanto espacio de formación emergente impone el permanente desafío de poner a dialogar la teoría con la praxis social (Marcuse, 1967). Sin caer en falacias mecanicistas, que reducen la compleja relación teoría-práctica a una cuestión de aplicación, se ha decidido visibilizar el juego de relevos permanentes entre teorías y prácticas, que siempre son locales y fragmentarias, por más globalizantes que se muestren.

Desacralizar los saberes englobantes permite trabajar con las teorías como cajas de herramientas: “No se trata de construir un sistema sino un instrumento; una lógica propia a las relaciones de poder y a las luchas que se comprometen alrededor de ellas; que esta búsqueda no puede hacerse más que poco a poco, a partir de una reflexión (necesariamente histórica en alguna de sus dimensiones) sobre situaciones dadas” (Foucault, 1998, p. 85).

Ante la necesidad del estudiantado de compartir sus experiencias, se proponen actividades que les permitan repensar sus prácticas y su rol, para visibilizar los claroscuros en sus intervenciones. No se trata de celebrar ingenuamente experiencias previas, sino de visibilizarlas y problematizarlas. Idear y coordinar espacios de problematización supone trabajar con perspectivas epistemológicas y metodológicas que –un poco como lupa y otro poco como telescopio– permiten divisar lo que a simple vista resulta difícil. Esta perspectiva de trabajo es importante si se tiene en cuenta que la gestión cultural ha de focalizar su intervención en la deconstrucción de imaginarios hegemónicos y en la producción de nuevas representaciones sociales (Vich, 2013). Al mismo tiempo, como señala Foucault (1998), es imprescindible reflexionar históricamente sobre situaciones dadas. No hay modo de gestionar procesos y prácticas culturales (inextricablemente vinculadas a relaciones y luchas de poder) sin historizar.

Uno de los modos de desnaturalizar, de deconstruir –palabra tan en boga en estos tiempos– es historizar. Sin embargo, el activismo que habita las aulas de gestión cultural tiene también una *mirada presentista* (Hartog,

2007). El presente se impone como coordenada de intervención y categoría de análisis, como si gestionar cultura no implicara enlaces con el pasado. Es vital para la gestión cultural comprender que esas conexiones, que siempre se realizan desde un determinado presente, son necesarias para gestar otras prospectivas.

En este sentido, el *activismo* no es solo potencia; asociado a una *mirada presentista* también limita, obstaculiza. Algunas cátedras, conociendo estas singularidades, han enfocado la formación en la densidad histórica de lo cultural. Ciertas resistencias de los futuros profesionales a trabajar con archivos y las dificultades para historizar prácticas contemporáneas trazando genealogías y visibilizando el carácter selectivo de toda tradición resultan sintomáticos. Es este uno de los territorios donde la formación aún tiene mucho por hacer.

Otro de los rasgos identitarios es el *modus operandi* del estudiantado, un hacer/aprender *colaborativo*. Tanto en las instancias presenciales como virtuales, el trabajo grupal se impone. Lo colaborativo como modo de operar-hacer-conocer es fundamental para quienes han decidido formarse en gestión cultural: nadie gestiona en soledad. Sin embargo, representa un desafío para un mundo académico acostumbrado a los egocentrismos y al individualismo. Rasgos que en el marco de políticas neoliberales y meritocráticas se acrecientan cada vez más.

Impronta de la gestión cultural en la extensión universitaria

A partir de estos rasgos surgió la necesidad de pensar un proyecto que permitiera trabajar colaborativamente en el marco de la extensión universitaria, poniendo en juego el activismo y el patrimonio cognoscitivo presente en la matrícula de la carrera, pero que al mismo tiempo contribuyera a problematizar su mirada presentista, explorando la densidad histórica de lo cultural.

Desde algunas cátedras de la TGC y la licenciatura en Comunicación Social, junto a otros espacios institucionales y en articulación con el Museo Histórico de Entre Ríos “Prof. Martiniano Leguizamón”, se ha comenzado a desarrollar el Proyecto de Extensión “La ciudad revelada: laboratorio participativo del patrimonio cultural de Paraná”. La primera etapa consiste en formar un equipo extensionista capaz de promover la implicación de jóvenes que transitan la educación secundaria en la construcción, comunicación y apropiación del patrimonio histórico cultural (tangible e intangible) de

la ciudad de Paraná. La segunda etapa está destinada a crear espacios de producción (laboratorio-taller) que, con el uso creativo de las tecnologías y el empleo de metodologías participativas, promuevan prácticas innovadoras con respecto a los modos de habitar la ciudad y la vinculación con su patrimonio histórico.

Tanto las instancias de formación del equipo como los espacios para trabajar con jóvenes buscan romper con las miradas *presentistas*. Se trabaja con microhistorias –visuales, sonoras y escritas– para promover la insurrección de memorias, imaginarios e identidades soterradas. Al problematizar el carácter selectivo de toda tradición, docentes y estudiantes de gestión cultural y de comunicación social junto a jóvenes de escuelas secundarias y trabajadores del museo ensayan, colaborativamente, estrategias para gestionar y comunicar la densidad histórica de lo cultural.

Desde la extensión, en el marco de un laboratorio colaborativo, se gestionan salidas posibles del *presentismo*. Articulando con perspectivas curriculares, el terreno de la extensión suscita el ensayo y la puesta en juego de una temporalidad *otra*. La gestión cultural debe habitar una temporalidad que una el pasado a las expectativas de futuro, partiendo de las resignificaciones efectuadas desde el presente. Los nuevos enlaces de sentido con el pasado posibilitan idear/gestionar, desde el presente, modos de vida más democráticos.

A modo de cierre: un horizonte de trabajo

Solo se trata de un final provisorio. Hemos expuesto aquí algunos de los principales lineamientos de nuestro trabajo. La perspectiva epistemológica que nos orienta apunta a complejizar el sentido de “gestión”, en una tensión irresoluble entre la necesidad de administrar, pero observando las mediaciones simbólicas y materiales, y con el objetivo de construir sociedades más justas y democráticas. La referencia a la *cultura de la gestión* permite observar las formas en que toda gestión es parte del modo de hacer de una cultura, con las fortalezas y debilidades que ello implica.

La generación de un plan formativo que permita construir a largo plazo desde el cortoplacismo (Dayub, 2008, p. 101), en “temporalidades diferenciadas” (Canelas Rubim, 2018, p. 91), y en este caso en el marco de políticas educativas inestables, hace indispensable la implicación de la comunidad universitaria con la sociedad y otras organizaciones para lograr la apropiación social de la propuesta.

La apuesta a la virtualidad por parte del proyecto de la TGC ha sido un gran desafío y un acierto. Permitió acceder a la formación universitaria en gestión cultural a más personas provenientes de lugares más lejanos, lo cual construye una territorialidad ampliada, promoviendo la permanencia de los estudiantes en la carrera.

Una cartografía de los principales rasgos que conforman la identidad del estudiante de gestión cultural nos permite ver sus claroscuros, promover el desarrollo de nuevas capacidades y potenciar aquellas que ya están presentes. Hemos dado varios pasos en el campo de la extensión universitaria, y mientras escribimos estas líneas se están iniciando investigaciones y proyectos de innovación pedagógica.

Como sostiene Vives, la gestión cultural es “una función social en construcción” (2009, p. 175). Las universidades tienen, en este marco, la enorme responsabilidad de saber qué tipo de profesionales están formando para el desarrollo de una sociedad futura que no podemos predecir desde las incertidumbres del presente. Solo sabemos que ese futuro tendrá gestores culturales que deberán estar listos para edificar una realidad diferente.

Referencias bibliográficas

- Canelas Rubim, A. (2018). “Dilemas de la gestión cultural: reflexiones sobre una experiencia”, en C. Yáñez Canal (ed.) *Praxis de la gestión cultural*, Bogotá, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.
- Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Castoriadis, C. (1997). “El Imaginario Social Instituyente”, en *Revista Zona Erógena* N° 35. Buenos Aires.
- Chauí, M. (2013). *Ciudadanía cultural. El derecho a la cultura*. Caseros: RGC Libros.
- Consejo Federal de Cultura y Educación, Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología de la Nación (2005). *Documento Base para la organización curricular de la Tecnicatura Superior Gestión Sociocultural*. Recuperado de: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL001869.pdf> (27/09/2018).
- Dayub, G. (2008). *Gestión cultural en Entre Ríos: el largo plazo en las políticas culturales públicas*. Paraná: Delta Editora.
- Hall, S. (2003). “Introducción: ¿Quién necesita ‘identidad?’”, en S. Hall y Du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Traducción al español de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu.

- Fernández, A. (2000). *Los idiomas del aprendiente. Análisis de modalidades de enseñanza en familias, escuelas y medios*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad*. México: FCE.
- Foucault, M. (1998). *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza.
- Guerra Veas, R. (2015). *Elaborando un proyecto cultural. Guía para la formulación de proyectos culturales y comunitarios*. Chile: EGAC, Escuela de Gestores y Animadores Culturales.
- Guerra Veas, R. (2016). *Gestión y autogestión en la cultura y otros escritos*. Santiago de Chile: EGAC, Escuela de Gestores y Animadores Culturales.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Jaramillo, P.; Castañeda, P. y Pimienta, M. (2009). “Qué hacer con la tecnología en el aula: inventario de usos de las TIC para aprender y enseñar”, en *Educación y Educadores*, Vol. 12, No. 2, 159-179. Recuperado de: <http://educacionyeducadores.unisabana.edu.co/index.php/eye/article/view/1492/1661> (28/09/2018). Bogotá: Universidad de la Sabana.
- Marcuse, H. (1967). “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, en *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- Mariscal Orozco, J. L. (2018). “Revisión a la promoción de la cultura local: preguntas para repensar la acción cultural”, en C. Yáñez Canal (ed.), *Praxis de la gestión cultural*, Bogotá, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.
- Municipalidad de Paraná. (2007). *Ordenanza N° 8595, Fondo económico de incentivo a las culturas, las artes y las ciencias (FEICAC)*. Recuperado de: <http://190.183.231.163:4892/digesto/spip.php?article517> (27/09/2018).
- Municipalidad de Paraná. (2007). *Decreto n° 554/2007, Reglamenta la Ordenanza N° 8595*. Recuperado de: <http://190.183.231.163:4892/digesto/spip.php?article518> (27/09/2018).
- Pacheco Méndez, T. y Díaz Barriga, A. (coords.) (1997). *La profesión. Su condición social e institucional*. México: Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM.
- Prato, A. V. y Segura, M. S. (2018). *Estado, sociedad civil y políticas culturales*. Caseros: RGC Libros.

- Sánchez, J. (2002). “Integración curricular de las TIC: Conceptos e Ideas”. Paper presentado en el VI Congreso Iberoamericano de Informática Educativa. Vigo: RIBIE.
- Santillán Güemes, R. (2010). “Hacia un concepto operativo de cultura”, en O. Moreno (coord.), *Artes e Industrias Culturales. Debates contemporáneos en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF.
- Tommasino H. y Cano A. (2016). “Modelos de extensión universitaria en las universidades latinoamericanas en el siglo XXI: tendencias y controversias”, en *Revista Universidades*, 2016 (67), 7-24. México: Unión de Universidades de América Latina y el Caribe, UDUAL.
- Turino, C. (2013). *Puntos de Cultura. Cultura viva en movimiento*. Caseros: RGC Libros.
- Vich, V. (2003). “Desculturizar la cultura. Retos actuales de las políticas culturales”, en *Latin American Research Review*, Vol. 48, 129-139, Pittsburgh, Latin American Studies Association.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La cultura como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vives, P. (2009). *Glosario crítico de gestión cultural*. Granada: Comares.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Estudiar Gestión del Arte y la Cultura en la UNTREF

[Valeria Escolar¹]

[Leandro Vovchuk²]

Introducción

En el 2009, nosotros los autores de este artículo nos conocimos en el curso de ingreso a la licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura de la UNTREF,

1 Licenciada en Gestión del Arte y la Cultura por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Docente en seminarios sobre mediación cultural. Directora de Ronda Cultural. Se desempeñó como coordinadora de la Colección de Audiolibros UNSAM edita y gestionó proyectos y actividades en articulación con distintos programas como el CUSAM, la Escuela Secundaria Técnica y el Centro de Estudios del Trabajo y el Desarrollo, entre otros. Trabajó en el Ministerio de Cultura de la Nación en el área de comunicación y producción de espectáculos en todo el país. Diseñó y coordinó el programa de Circuitos Culturales por Museos Nacionales en el marco del Plan Nacional Igualdad Cultural.

2 Licenciado en Gestión del Arte y la Cultura por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, donde fue ayudante de cátedra de la asignatura Comunicación e Imagen Institucional entre los años 2015 y 2017. En la misma universidad se encuentra finalizando una especialización en Docencia Universitaria. Cuenta con amplia formación como actor y músico. Trabaja como productor del (ex) Ministerio de Cultura de la Nación desde el año 2012 y fue hasta hace poco tiempo capacitador de la Escuela de Economías Colaborativas. Participó de la organización del Festival “Enlaces” de la UNTREF desde el año 2010 hasta el 2017, siendo su coordinador general en 2013, además de coordinar desde 2011 hasta 2016 el área de Comunicación del CUCA (Centro Universitario de Cultura y Arte) de la UNTREF.

la primera en su tipo y en el marco de la universidad pública, libre y gratuita. Transitamos juntos toda la carrera y cada uno a su ritmo terminó de cursar, hizo la tesina y se recibió de licenciado.

Ambos habíamos pasado por distintas carreras universitarias previo a decidir ingresar en la UNTREF y la gestión cultural nos interpelaba desde muchos lugares, pero a la vez no teníamos muy en claro qué íbamos a hacer siendo gestores culturales. Durante la carrera, lo fuimos descubriendo, nos empezamos a vincular con distintos proyectos y nos desarrollamos profesionalmente en este campo diverso y en permanente construcción.

Pasaron diez años desde que comenzamos la carrera; hoy cada uno de nosotros es un profesional de la gestión cultural, somos amigos y colegas, los dos venimos haciendo camino, aportando a la profesionalización de la gestión cultural a la vez que nos profesionalizamos en un movimiento que se retroalimenta y enriquece constantemente.

Estamos orgullosos de nuestra formación, de lo que nos brindó y lo que significan para nosotros tanto la pertenencia institucional como la experiencia vivida; siempre pensamos y conversamos sobre la carrera, cuando la íbamos realizando, a medida que avanzábamos y fundamentalmente, cuando la terminamos. Incluso, nos sucede que con el enorme crecimiento de la gestión cultural y la creciente oferta de carreras vinculadas, nos suelen contactar personas que están pensando en hacerla y quieren nuestra recomendación como egresados de la UNTREF. La recomendamos sin dudarlo. Y al mismo tiempo, en estos intercambios aparecen nuevos espacios para pensar nuestra propia formación desde distintas perspectivas.

Así, cuando surgió la posibilidad de escribir juntos este artículo, emergió la necesidad de sistematizar nuestras charlas informales y relevar información sobre el marco de creación, historia e institucionalidad de la licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura, con la cual podamos dialogar y construir desde ahí una mirada crítica y reflexiva como egresados.

Empezamos con la historia

Pasaron veinte años de la creación de la licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura, un tiempo en que el campo de la gestión cultural viene desarrollándose con un pleno crecimiento y en constante consolidación. En este movimiento ha sido central el impacto de la incorporación de la gestión cultural como disciplina académica y el impulso de los egresados en su profesionalización.

La licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, que comenzó a dictarse en el año 1998, fue la primera propuesta curricular de grado de Gestión Cultural en la Argentina; previamente la mayoría de estas carreras habían sido creadas en la modalidad de posgrados.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) es una universidad pública argentina fundada en 1995 por Ley Nacional 24.495, impulsada por el entonces diputado nacional Lorenzo Pepe, oriundo del Municipio de Tres de Febrero. Luego del trazamiento de su proyecto institucional, la universidad comenzó a dictar clases en el año 1998, incluyendo la licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura en su oferta de carreras de grado. El programa original fue fruto del trabajo de los críticos de arte Alberto Collazo y Fermín Fevre. Debido al fallecimiento del primero a mediados del año 1998, Fevre termina coordinando la carrera en simultáneo con su cargo de director del Departamento de Arte y Cultura de la UNTREF.³ Fevre había sido director de la sección de Artes Plásticas del diario *Clarín* entre 1977 y 2000 y del Museo Nacional de Bellas Artes (1989-1990), entre otras experiencias previas.

A cinco años de su creación, se llevó adelante un proceso de evaluación del plan de estudios de la carrera. En líneas generales, se detectó un excesivo énfasis de las artes plásticas, en una estrecha relación a la impronta profesional de sus creadores, y una falta de proyección del eje de gestión.

A mediados del año 2005, Fevre falleció en un accidente automovilístico, lo que abrió la puerta de la coordinación a dos profesionales que ya venían trabajando en la UNTREF: el Lic. Enrique Valiente y el Dr. Oscar Moreno; finalmente el primero asumió como coordinador de la carrera y el segundo quedó bajo el mando de la licenciatura en Políticas y Administración de la Cultura, que se dictó a partir de entonces de forma no presencial. A su vez asumió como coordinador departamental el Dr. Norberto Griffa, que había creado antes la licenciatura en Artes Electrónicas de la universidad, y que propició un diálogo más abierto entre claustros que permitió el avance de nuevas propuestas de mejora para la carrera.

3 A diferencia de otras universidades, la UNTREF no está dividida académicamente en facultades o institutos sino en departamentos.

Ese mismo año se formalizó la modificación de la estructura de la carrera a partir de los aportes de la evaluación realizada en 2003 y se asumió un nuevo objeto de estudio. Dicho objeto puso el foco en la promoción y gestión de actividades artísticas y culturales, y en el análisis e interpretación de lenguajes artísticos desde sus códigos específicos, en el marco de las condiciones sociohistóricas de contexto. También desde los procesos de construcción y validación de datos y conocimientos que posibilitaran la generación de propuestas metodológicas destinadas a mejorar la eficacia operativa de la gestión de estas actividades.

Cuando se habla de condiciones sociohistóricas en el nuevo plan de estudios, se las caracteriza por las rápidas y sustantivas transformaciones con eje en la dinámica de sus componentes estructurales, el avance científico y la velocidad con que se procesa y difunde la información. Asimismo, se refiere al ritmo sostenido de las transformaciones, que produce modificaciones sustantivas en los esquemas interpretativos, explicativos y valorativos, lo que resulta necesariamente en la reformulación de prácticas y procesos en las más diversas áreas. Esto, se explica, reviste particular significación cuando se trata de realizar determinaciones acerca de las necesidades de formación de los profesionales universitarios y de las estrategias a implementar para dar cobertura a las demandas de capacitación permanente.

El plan de estudios

Después de hacer un *racconto* histórico en términos institucionales, avanzamos en analizar los planes de estudios de la licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura. Para ello, tomamos su programa original de 1998 y luego el de 2005, con las últimas modificaciones de 2011.⁴ Al analizarlos comparativamente, podemos ver que se pasa de un programa acotado, enmarcado, como mencionamos anteriormente, en el mundo de las artes plásticas, la investigación y producción de estas específicamente, hacia uno que reconoce la función política y sociocultural del gestor cultural como un agente múltiple con incidencia en la transformación social. Este ejercicio permite observar, además, el cambio de perspectiva sobre el campo de la gestión cultural y su profesionalización como disciplina académica entre 1998 y 2011. En este sentido, puede decirse que la carrera asumió un nuevo

4 En el año 2011 se realizó la última modificación al plan de estudios: se agregaron tres materias más entre las requeridas para obtener el título intermedio.

posicionamiento en su definición sobre el rol de la gestión cultural, el cual contempla la multiplicidad que implica un campo en plena conformación.

...la gestión cultural no es una ciencia, ni se puede contemplar dentro de un marco epistemológico propio, sino que es fruto de un encargo social que profesionaliza a un número considerable de personas en respuesta a unas necesidades de una sociedad compleja. Esto le da una perspectiva pluridisciplinar (...) pero reclama que el propio sector realice las aproximaciones necesarias para la construcción de un marco teórico y conceptual de acuerdo con las propias necesidades de esta función. (Martinell Sempere, 2000, p. 4, citado en Yáñez, 2018, p. 22)

PLAN 1998	PLAN 2011
Alcances	
<p>Realiza estudios e investigaciones en Teoría del Arte, Historia del Arte, Sociología del Arte y Mercado del Arte.</p> <p>Organizar eventos artísticos y culturales.</p>	<p>Realizar el diseño e implementación de programas y proyectos artísticos y culturales y evaluar la eficacia operativa.</p> <p>Realizar el diseño, conducción y control de gestión de instituciones y organizaciones artísticas y culturales.</p> <p>Realizar análisis crítico y evaluar mensajes artísticos y productos culturales.</p> <p>Evaluar políticas y estrategias de gestión del arte y la cultura.</p> <p>Realizar el planeamiento, implementación y evaluación de programas, proyectos y campañas destinados a la promoción de actividades artísticas y culturales.</p> <p>Asesorar en la elaboración de normas vinculadas con la organización, gestión y evaluación de actividades artísticas y culturales.</p> <p>Asesorar acerca de la promoción y gestión de actividades artísticas y culturales y del análisis e interpretación de lenguajes artísticos.</p>

PLAN 1998	PLAN 2011
Materias 1° año	
<p>Introducción al Lenguaje Plástico</p> <p>Cuestiones de Sociología, Economía y Política</p> <p>Introducción a la Economía</p> <p>Problemática de la Filosofía y de la Estética</p> <p>Idioma 1</p> <p>Elementos de Computación 1</p> <p>Metodología de la Investigación</p> <p>Lenguaje Plástico 1 - Dibujo y Escultura</p> <p>Psicosociología de la Organización</p> <p>Historia General de la Cultural y el Arte 1</p>	<p>Cuestiones de Sociología, Economía y Política</p> <p>Introducción a la Problemática del Mundo Contemporáneo</p> <p>Problemas de Historia del Siglo XX</p> <p>Introducción a los Lenguajes Artísticos</p> <p>Cultura Contemporánea</p> <p>Administración General</p> <p>Problemas de la Filosofía y la Estética</p> <p>Lenguaje Artístico 1 (Artes Visuales Manuales)</p> <p>Historia de la Cultura 1</p>
Materias 2° año	
<p>Lenguaje Plástico 2 - Pintura</p> <p>Teoría del Arte 1 - Estética</p> <p>Administración General</p> <p>Idioma 2</p> <p>Lenguaje Musical</p> <p>Historia General de la Cultura y el Arte 2</p> <p>Teoría del Arte 2 - Semiología</p> <p>Elementos de Computación 2</p> <p>Sistemas de Administración</p> <p>Psicología del Arte</p> <p>Microeconomía</p>	<p>Administración de los Recursos Humanos</p> <p>Psicosociología de las organizaciones</p> <p>Economía de la Cultura</p> <p>Lenguaje Artístico 2 (Géneros Literarios)</p> <p>Taller de Análisis y Diseño de las Instituciones Culturales</p> <p>Psicología del Arte</p> <p>Políticas Culturales 1</p> <p>Lenguaje Artístico 3 (Teatro y Danza)</p>

PLAN 1998	PLAN 2011
Materias 3° año	
<p>Políticas Culturales 1 - Legislación Cultural</p> <p>Lenguaje Plástico 2 - Gráfica</p> <p>Teoría del Arte 3 - Crítica de Arte</p> <p>Historia de la Cultura y del Arte 3 - Latinoamérica</p> <p>Sociología del Arte y la Cultura</p> <p>Producción del Arte y la Cultura</p> <p>Producción de Eventos Culturales 1 - Planificación de Eventos</p> <p>Lenguaje Plástico 4 - Fotografía y Video</p> <p>Idiomas 3</p> <p>Historia de la Cultura y del Arte 4 – Argentina</p> <p>Computación y Lenguajes Plásticos</p>	<p>Comunicación e Imagen Institucional</p> <p>Producción de Eventos Culturales</p> <p>Lenguaje Artístico 4 (Artesanía y Folclore)</p> <p>Historia de la Cultura 2</p> <p>Marketing Cultural</p> <p>Políticas Culturales 2</p> <p>Lenguaje Artístico V (Lenguajes Musicales)</p> <p>Historia de la Cultura 3</p>
Materias 4° año	
<p>Antropología de la Cultura</p> <p>Políticas Culturales 2 - Propiedad Intelectual</p> <p>Integración de las Artes - Trabajo de Campo</p> <p>Historia de la Cultura y el Arte 3 - Arte contemporáneo</p> <p>Taller de Investigación 1 - Integración de las Artes</p> <p>Producción de Eventos Culturales 2 - Realización de Eventos</p> <p>Planificación Cultural y Turismo</p> <p>Mercado de Arte</p> <p>Teoría de los Medios de Comunicación</p> <p>Idiomas 4</p> <p>Artes Multimedia</p>	<p>Metodología de la Investigación</p> <p>Crítica de las Artes</p> <p>Desarrollo de Fondos y Cooperación Internacional</p> <p>Lenguaje Artístico 6 (Artes Visuales Tecnológicas)</p> <p>Sociología del Arte y la Cultura</p> <p>Conservación, expertizaje y curaduría del patrimonio artístico</p> <p>Diseño y evaluación de programas y proyectos culturales</p> <p>Taller y trabajo final</p> <p>Lenguaje Artístico 7 (Artes Multimedia y Artes Digitales)</p> <p>Seminario de tópicos de avanzada</p>

PLAN 1998	PLAN 2011
Requisitos complementarios	
Seminarios y talleres que incluirán: <ul style="list-style-type: none"> • Trabajo de campo • Pasantías en instituciones oficiales, ONG y en empresas privadas 	3 niveles de idiomas 3 niveles de informática

Los alcances estipulados por los distintos planes de estudios dejan de manifiesto lo referido al lugar central que asume el gestor cultural en relación con la complejidad de la sociedad en que se inscribe. El plan de estudios de 1998 menciona como alcances: realizar estudios e investigaciones en Teoría del Arte, Historia del Arte, Sociología del Arte, Mercado del Arte y organizar eventos artísticos y culturales, mientras que en 2011 se consignan el diseño e implementación de proyectos, la dirección de instituciones, el análisis crítico de la producción artística, la evaluación e implementación de políticas culturales, asesorías en la elaboración de normativas y en la promoción y gestión de actividades artísticas y culturales.

En cuanto a los contenidos específicos, el plan de 2011 muestra, por un lado, la incorporación de materias vinculadas a herramientas centrales de la gestión como la administración de los recursos humanos, el desarrollo de fondos, la comunicación, y el diseño y evaluación de proyectos. Por otro, las artes plásticas pierden su centralidad y se resignifican. En 1998 se contemplaba solo el lenguaje plástico y en 2011, esto se amplía al concepto de lenguajes artísticos incorporando en cada uno, una expresión artística diferente, en donde las artes visuales (en sus distintas técnicas) son solamente una de ellas. Esta modificación sustancial, si bien amplía la perspectiva del campo, no direcciona la currícula de los “lenguajes artísticos” hacia la gestión específica de estos ni contempla una mirada que los incorpore a las industrias culturales en los casos que corresponde. En este marco, tampoco existe una propuesta transversal que vincule e interconecte esas dimensiones del arte y la cultura.

Observando el cuadro comparativo, es notoria la ausencia de asignaturas relacionadas a la formación en investigación. La única materia enfocada en este aspecto es “Metodología de la Investigación”, la cual se cursa de forma cuatrimestral y compartida con otras carreras. Esto significa muy poca carga horaria y que no posee especificidad para las temáticas propias de la Gestión

del Arte y la Cultura. Una solución que se ha ensayado en los últimos años es el direccionamiento del llamado “Seminario de Tópicos de Avanzada”, una asignatura abierta que brinda diferentes contenidos cada cuatrimestre, ofreciéndose un taller de escritura académica para los estudiantes recién ingresados y el seminario “Investigar en Gestión Cultural: hacia un programa de investigación en gestión y políticas culturales” para los estudiantes más avanzados. Otra ausencia significativa tiene que ver con las asignaturas prácticas, que como se analizará más adelante, tampoco conforman parte obligatoria del plan de estudios ni se traducen en un diálogo con la teoría. Estas ausencias son claras amenazas a la hora de analizar la formación y profesionalización en gestión cultural ya que justamente se conforma como un campo en permanente movimiento entre teoría, investigación y práctica.

Teoría, investigación y práctica

“Generalmente hay una separación entre investigación, teoría y práctica, olvidando la profunda interconexión teórico-práctica y metodológica que implica la acción cultural del gestor. Es evidente la complejidad de los procesos de construcción de significados que surgen desde y en la práctica, la cual está marcada por la capacidad de relacionar variables en contextos concretos. El saber experiencial exige una construcción de conocimientos que apele a una reflexión continua, no solo de lo que se hace, sino de la teoría y la construcción teórica”.

Carlos Yáñez Canal (2018, p. 14)

Como observábamos, desde su primer plan de estudios, la licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero tiene una importante base teórica, pero esta no se traduce en investigación y práctica. Lo primero es entendible desde el punto de vista de lo relativamente novedosas que son tanto la carrera como la universidad. Recién ahora ambas cumplieron veinte años. Sin embargo, hay varios proyectos de investigación consolidados en curso, entre los que se pueden destacar “Una aproximación reflexiva al campo de estudios sobre públicos a partir de la experiencia de gestión de sitios de memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina”, dirigido por la Dra. Valentina Salvi; “Neobarrocos-neomanierismos: derivas de una imagen contemporánea en nuestro país”, dirigido por la Dra. Graciela Sarti, y “Dinámicas Culturales Urbanas. Un análisis comparado de las ciudades de Buenos Aires y Barcelona”, del Dr. Matías Zarlenga, entre otros.

Es reconocido, también, el proyecto que dirige el Dr. José A. Tasat y equipo, “Políticas culturales en gobiernos locales del Conurbano bonaerense”, que desde el 2007 realiza una investigación situada en la gestión cultural de los gobiernos locales en los municipios del Conurbano de la provincia de Buenos Aires, con una publicación editada por la UNTREF, “Políticas Culturales Públicas”. Hay otro proyecto específico de investigación dedicado absolutamente a la gestión cultural, “Gestión cultural en Argentina”, dirigido por el Lic. Emiliano Fuentes Firmani en el período 2016/2017, que entre sus resultados impulsó la realización del libro homónimo que contiene esta publicación.

Otra de las posibles explicaciones de la limitada cantidad de proyectos de investigación en curso de la carrera es la no obligatoriedad –ni formación– en investigación, salvo la mencionada materia común *Metodología de la Investigación*, que produce que sus estudiantes recién al llegar al taller de tesis tengan una mínima formación en escritura académica. Pero antes, a excepción de las convocatorias generales de becarios, no encuentran ningún otro estímulo para iniciarse y formarse como investigadores. Esto se está trabajando en los últimos años con la incorporación de los mencionados seminarios (optativos) de escritura académica e investigación en gestión y políticas culturales, y la posibilidad de aprovechar lo escrito en un proyecto de investigación a la hora de la realización del trabajo final de grado. Se especula que este camino se profundice con la posibilidad de acreditar horas de investigación para obtener créditos académicos en el nuevo sistema que implementará la universidad a futuro, pero esto aún no ha sido debidamente explicitado. Es importante, de todas formas, destacar que desde sus inicios igualmente hubo un impulso de los estudiantes hacia la reflexión escrita. Ejemplo de esto es la *Revista Gestión Cultural*, germen fundacional de la editorial que publica este libro, que en su primera etapa (2004) funcionó como revista impresa con la dirección editorial de Pablo Mendes Calado y el apoyo institucional de la universidad y de muchos de sus docentes.

Por su parte, en sus inicios, ni la carrera ni la universidad ofrecían a sus estudiantes la posibilidad de realizar prácticas preprofesionales, ni siquiera en sus producciones. Como ejemplo basta señalar que las visitas guiadas⁵ del MUNTREF, en ese momento, eran realizadas por pasantes del IUNA. Fue así como en el año 2004, a partir de una propuesta de los entonces representantes

5 El MUNTREF (Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero) ofrece visitas guiadas tanto a visitantes generales como a colegios.

estudiantiles del Consejo Asesor del Departamento de Arte y Cultura, surgió la iniciativa de realizar el Festival Enlaces, llamado inicialmente “Domingos UNTREF”. El plan era que los estudiantes de la carrera organizaran festivales culturales el último domingo de cada mes en la universidad, posibilitando un espacio de práctica preprofesional para los estudiantes. Ese año se realizó la primera convocatoria a estudiantes para la realización del festival, y a partir de ahí se conformó un grupo de trabajo compuesto por unos doce estudiantes, quienes propusieron que el festival tuviera un nombre como marca. Se consensuó el nombre “Enlaces”, como metáfora de los encuentros y articulaciones que podrían darse en torno al festival. Finalmente, ese año se realizó solo una edición, el domingo 30 de octubre, en la sede de Sáenz Peña de la UNTREF, hoy rectorado, y de esta manera quedó formateado como de realización anual, ayudando a su continuidad la llegada del Dr. Norberto Griffa a la dirección del Departamento de Arte y Cultura. Al día de hoy, luego de quince años, el Festival se sigue realizando con importantes avances en su institucionalidad, dado que desde el año 2013 cuenta con el acompañamiento de una tutoría docente y desde el año 2016, sus coordinadores reciben una beca de extensión. Queda aún como cuenta pendiente que el Festival pueda formar parte de los planes de estudios y vincularse formalmente con la teoría impartida en asignaturas como “Comunicación e Imagen Institucional”, “Lenguaje Artístico III. Teatro y Danza” o “Producción de Eventos Culturales”; y que además sus participantes puedan obtener créditos académicos por su trabajo.

Dijimos que en un principio, las visitas guiadas del MUNTREF eran realizadas por pasantes del IUNA. Esto cambió con el correr de los años. Hoy, la posibilidad de ser guía en las diferentes sedes del museo de la universidad⁶ es la principal práctica que ofrece la carrera. Sin embargo, las experiencias relatadas por quienes participaron de esta práctica manifiestan que la posibilidad de realizar tareas más allá de una visita guiada es muy baja. Asimismo, no se propone un espacio de reflexión teórica sobre lo realizado, que podría ser abordado en la carrera desde materias como “Lenguaje Artístico I. Artes Visuales Manuales” o “Conservación, Expertizaje y Curaduría del Patrimonio Artístico”.

6 A la fecha de la publicación de este artículo, el MUNTREF cuenta con cuatro sedes: Museo de Artes Visuales (Caseros), Centro de Arte y Ciencia (Tecnópolis, Villa Martelli), Centro de Arte y Naturaleza (Ecoparque, CABA) y Centro de Arte Contemporáneo (Ex Hotel de Inmigrantes, CABA).

Han existido otras experiencias prácticas, pero que no se han sostenido en el tiempo como las mencionadas en los párrafos anteriores, que fueron las primeras y las que aún al día de hoy se siguen realizando. También existen posibilidades prácticas todavía inexploradas, teniendo en cuenta que la universidad cuenta con una productora audiovisual, un canal de TV, una editorial, además de que gestiona el Teatro Margarita Xirgu. Es importante destacar que ya existen trabajos finales de grado que tomaron estas prácticas como objeto de estudio: Sofía Osuna y María Florencia Hermida se basaron en sus prácticas en el MUNTREF, así como Laura Ottomano y Leandro Vovchuk se refirieron al Festival Enlaces en sus trabajos.

La inserción profesional

Impacto de las herramientas teóricas brindadas por la carrera

Entre los distintos perfiles de quienes cursamos la licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura podemos encontrar una gran diversidad: los que ya estaban vinculados de alguna manera a un proyecto cultural con anterioridad; los que empiezan a cursar sin ninguna vinculación previa con el campo y se gradúan sin experiencias por fuera de las prácticas de la universidad (en el caso de que participen de alguna); y aquellos que comienzan a trabajar en distintas instituciones y proyectos en el transcurso de la carrera. En todos los casos, cuando nos insertamos profesionalmente, nos encontramos en un ámbito donde convivimos quienes venimos de estudiar gestión en la universidad y quienes son gestores de oficio. Esto implica una muy interesante fusión y demuestra la pertinencia de muchas herramientas teóricas que la carrera provee, marcando un diferencial en el abordaje de determinadas problemáticas y en el desarrollo de proyectos, a la vez que pone en evidencia falencias formativas en otros aspectos de la práctica concreta de la gestión cultural, que cuando se implementan no se corresponden con lo aprendido de forma “teórica”.

Al salir al campo profesional, uno posee una combinación de bagaje teórico que, alimentado desde la sociología, la antropología, la filosofía y las políticas culturales, nos permite un análisis crítico y una reflexión sobre las problemáticas del campo y el abordaje de los proyectos en los que participamos o llevamos adelante. También tenemos un sólido entrenamiento respecto de la estructura que debe tener un proyecto, sus partes, y cómo volcar una idea en

palabras. Sin embargo, a la hora de poner en marcha esos proyectos, o bien participar en su desarrollo, lo aprendido no se condice con las dinámicas reales que implican las cuestiones administrativas, contables y jurídicas que aparecen en el marco de las particularidades de cada ámbito: Estado, organizaciones sociales o sector privado. Estos contenidos aparecen de manera genérica a lo largo de la currícula distribuidos en distintas asignaturas que los abordan, pero sin contemplar las especificidades de los distintos sectores y su importancia a la hora de hacer un proyecto realidad.

Desarrollo profesional de los egresados

Según indica la página web de la carrera, sus graduados tienen diferentes campos de inserción laboral. (Cabe aclarar aquí que el título del presente apartado se refiere a inserción profesional y no laboral, lo cual es algo mucho más amplio). A grandes rasgos los campos de inserción laboral se podrían dividir en cuatro grupos: los organismos estatales, la gestión de las organizaciones de las artes (teatros, centros culturales, museos, etc.), las empresas de las llamadas industrias culturales (discográficas, la industria del cine, editoriales, etc.) y la gestión vinculada a ONG.

Antes de referirnos a qué roles cumplen los gestores culturales en cada uno de esos espacios, nos encontramos con la pregunta: ¿cómo se insertan en esos mundos? La respuesta no es sencilla, pero haremos el intento por responderla: generando redes. Según Manuel Castells (2009), nosotros vivimos en una sociedad-red, es decir, una sociedad construida en torno a redes personales; a la red a la que nos referimos en este punto es la de contactos profesionales. Independientemente del momento profesional en el que nos encontremos, seamos estudiantes, graduados o estemos emprendiendo un proyecto personal, contar con una sólida red de contactos puede significar un mundo de diferencia en lo que se refiere a los objetivos a lograr. Si bien las redes de contactos profesionales suelen asociarse con la búsqueda de empleo, sus beneficios son numerosos: además de oportunidades de crecimiento profesional, una red de contactos profesionales puede ofrecer oportunidades de negocios, fuentes de conocimientos e incluso amistades duraderas.

En resumidas cuentas, una red de contactos profesionales es el proceso de establecer y mantener de forma intencional relaciones con otros en el ámbito profesional. Consolidar una red es un proceso que requiere tiempo, dedicación, mucho trabajo y constancia; no se puede hacer de la noche a la

mañana. En el campo de la gestión cultural, comenzamos a conformarla desde el primer día que entramos al aula para cursar, con nuestros compañeros, compartiendo ideas, proyectos e iniciativas. Luego la intensificamos en cada evento académico que se realiza con estudiantes o profesionales de otras universidades. También en el vínculo con profesionales que no están siguiendo formalmente una carrera de gestión cultural pero sí trabajan en relación con su campo. Fortalecemos la red en cada práctica o trabajo que realizamos, sea pago o ad honórem (algo muy común en la gestión cultural, sobre todo cuando se está comenzando); y es así como se va creando y fortaleciendo nuestro mundo profesional.

Volviendo a los cuatro grupos mencionados anteriormente, creemos importante señalar que en paralelo con el crecimiento de la carrera se ha desarrollado la institucionalización de la gestión cultural en organismos estatales, aunque hoy se haya retrocedido con la reciente reducción de la cartera de cultura nacional al rango de Secretaría. Sin embargo, la creación del Ministerio de Cultura de la Nación en 2014 y la incorporación de una Secretaría de Gestión Cultural marcó un hito fundamental.

Son diversas las categorías y ejemplos que podríamos dar de institucionalización a niveles provinciales y municipales, y aunque aún sea mucho lo que falte, cabe destacar el crecimiento de las áreas de cultura estatales en las últimas décadas. En paralelo a este crecimiento, los cargos y roles de dichas áreas comienzan a ser ocupados por profesionales formados para la especialidad. Entre los graduados de la carrera reconocidos a nivel estatal podemos mencionar a Andrés Gribnicow, secretario de Cultura y Creatividad del (ex) Ministerio de Cultura de la Nación durante el gobierno de Cambiemos; Emiliano Fuentes Firmani, secretario técnico de IberCultura Viva, un programa intergubernamental de cooperación técnica y financiera dirigido al fortalecimiento de las políticas culturales de base comunitaria de los países iberoamericanos; y María Florencia Hermida, hasta hace poco tiempo, coordinadora de Gestión Cultural de la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Tres de Febrero.

Por su parte, cada vez son más los graduados que participan en distintos sectores de organizaciones vinculadas a las artes y la cultura. En museos privados, públicos y centros culturales independientes: Gabriela Santagostino en el MALBA, Ana Giese en el Museo Nacional de Bellas Artes, Ivana Slipakoff en el Centro Cultural La Casa del Árbol y Martina López Brazzola en el Museo del Juguete. En las empresas de las llamadas industrias culturales: Martín

Puriccelli en el sector editorial y Ariel Rodríguez en la industria de la música. En la gestión vinculada a las ONG: Paula Mascías en Crear Vale la Pena y Magalí Ambrosio en Ronda Cultural.

También, dentro de los campos de desarrollo profesional con inserción de graduados podemos destacar a Mariana Aparicio y Gabriel Gasparrou en la realización de consultorías, y a Jorge Zuzulich, Pablo Mendes Calado y Alejandra Sánchez Antelo en docencia e investigación, entre otros.

En cuanto al área de consultorías es interesante destacar que una de las razones centrales para su desarrollo está dada por la falta de especialistas trabajando a nivel gubernamental a pesar de los avances antes mencionados en ese sentido. Es posible decir que esto se da sobre todo en el interior de la Argentina, donde aún la oferta formativa no es tan amplia como en Buenos Aires, así como por la gran cantidad de gestores que trabajan de manera autogestiva. A su vez, el incremento de docentes e investigadores parte de la necesidad de profundizar en el estudio y la formación de un campo que exige su consolidación.

Consideraciones finales

A partir de nuestra “década ganada”, en la UNTREF nos es posible decir que como pionera en su ámbito, la licenciatura en Gestión de Arte y la Cultura ha entendido la necesidad de *aggiornar* su plan de estudios a pocos años de su creación, para darle mayor amplitud teórica e incorporar contenidos relativos a la especificidad de la gestión. En esta línea se llevó adelante la inclusión de nuevas modificaciones curriculares en el año 2011 y progresivas incorporaciones de instancias prácticas, para las cuales ha sido central la demanda de los estudiantes por estos espacios, y la conformación de grupos de investigación específicos.

Asimismo, como hemos analizado, continúan algunas falencias en la formación práctica e investigación. A la vez, el diálogo entre ambas como parte estructurante del plan de estudios es una instancia aún débil y que se evidencia tanto a lo largo de la carrera como una vez graduados. Quizás por inquietudes personales o por caminos trazados, nosotros tuvimos la oportunidad de participar (por fuera de la obligatoriedad curricular) de experiencias prácticas, como el Festival Enlaces, así como de la realización de investigaciones y de reflexiones escritas en distintos formatos. También hemos podido generar nuestras redes para consolidarnos como trabajadores de la cultura durante nuestro

trayecto académico. Sin embargo, esto no se da de la misma manera para todos los estudiantes y muchos no tienen las mismas posibilidades, ya sea por obligaciones laborales, responsabilidades familiares, falta de iniciativa o simplemente por desinterés. En este sentido, entendemos que se hace necesario volver a revisar y pensar una modificación del plan de estudios que asuma el contexto actual del campo de la gestión cultural, que recoja las experiencias profesionales de los egresados e incorpore herramientas de gestión según los ámbitos de inserción, y que avance respecto de la inminente necesidad de profundizar en las instancias de investigación y práctica, y en el diálogo entre ambas.

También podemos decir que en los últimos años somos cada vez más las y los licenciados en Gestión del Arte y la Cultura, y que esto nos permite una mirada crítica y en perspectiva a nuestra carrera desde la vinculación con el campo profesional. En este sentido, hemos dado cuenta en breves líneas de la importancia de la configuración de redes como eje central para el desarrollo profesional y de algunos espacios de los que formamos parte o hemos atravesado, sea en el marco de servicios que brindamos como empleados o consultores para instituciones públicas, privadas y del tercer sector, o bien en iniciativas propias que llevamos adelante de forma autogestiva, creando nuevas propuestas de inserción. En este marco, la docencia aparece como lugar clave para seguir aportando, desde nuestra formación académica y a través de la formación de nuevos gestores, a la profesionalización de la gestión cultural.

Por último, vale decir que desde cada trayectoria, las experiencias que atravesamos y los intercambios que tenemos, podemos reconocer las fortalezas que la licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura nos ha brindado, que marcan la diferencia y destacan en nuestro perfil profesional, que por suerte son las más numerosas. Este reconocimiento es lo que nos da la posibilidad de volver a pensarnos, reflexionar y posicionarnos para elaborar nuevas propuestas que aporten a una formación académica que sea cada vez más sólida y que pueda responder a las demandas del sector y a su profesionalización.

Referencias bibliográficas

Bayardo, R. (2002). *Culturas Artes y Gestión. La profesionalización de la gestión cultural*. Recuperado el 13 de marzo de 2019 de <http://www.cepi.us/posgrado/recursos/archivos/ebooks/RBayardo.pdf>.

Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.

- “Comienza el año académico con nuevas propuestas de grado y posgrado” (22 de febrero de 2018). Mundo UNTREF. Recuperado el 13 de marzo de 2019 de <http://www.untref.edu.ar/mundountref/nuevas-propuestas-grado-posgrado>.
- La Nación (2005). “Falleció el crítico de arte Fermín Fevre” (7 de junio). Recuperado el 13 de marzo de 2019 de <https://www.lanacion.com.ar/710786-fallecio-el-critico-de-arte-fermin-fvre>.
- La Nación (1998). “Falleció el crítico de arte Horacio Collazo” (8 de junio). Recuperado el 13 de marzo de 2019 de <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/fallecio-el-critico-de-arte-alberto-collazo-nid99282>
- Universidad Nacional de Tres de Febrero (s.f.). *Autoevaluación de las carreras de grado*. Recuperado el 20 de marzo de 2019 de <http://www.untref.edu.ar/documentos/AutoevaluacionCarreras.pdf>.
- Universidad Nacional de Tres de Febrero (s.f.). *Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura*. Recuperado el 20 de marzo de 2019 de <http://www.untref.edu.ar/carrera/gestion-del-arte-y-la-cultura>.
- Universidad Nacional de Tres de Febrero (s.f.). *Perfil del egresado de la Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura*. Recuperado el 20 de marzo de 2019 de <http://untref.edu.ar/sitios/gac/perfil-del-egresado-2/>.
- Yáñez Canal, C. (2018). *Praxis de la gestión cultural*. Bogotá: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.

Formación y profesionalización en el sector cultural público. Instituto de Cultura Pública del Ministerio de Cultura de la Nación (2013-2015)

[Mónica Lacarrieu¹]

[Mariana Cerdeira²]

Introducción

En las últimas décadas se han desarrollado en Latinoamérica procesos de creciente institucionalización del sector cultural, tanto mediante la creación de nuevos organismos gubernamentales, como de nuevas funciones y atribucio-

1 Dra. en Antropología Social (UBA). Directora del Programa Antropología de la Cultura, ICA, FfYL, UBA. Investigadora principal del CONICET. Profesora regular UBA. Directora de proyectos UBACYT y PIP-CONICET. Profesora posgrado en UAM-OEI, Universidad de Barcelona, Fundación Ortega y Gasset, Univ. de San Andrés. Fue comisionada y vicerrectora de Investigación y Posgrado de la Universidad de las Artes del Ecuador (UArtes) y es directora de la maestría en Cultura Pública de la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

2 Socióloga (UBA). Diplomada en desarrollo local, territorial y economía social (FLACSO Argentina) y en Gestión Cultural y políticas culturales (IDAES-UNSAM). Coordinó el Programa de Formación en Gestión Cultural Pública, de la Dirección Nacional de Formación Cultural del (ex) Ministerio de Cultura de la Nación (2016-2018). Actualmente es docente en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes de Río Negro y en la tecnicatura en Gestión y Mediación Cultural de la Universidad Nacional San Juan Bosco, Chubut, Comodoro Rivadavia.

nes de los ya existentes. Si bien estos procesos fueron acompañados de actualizaciones y revisiones conceptuales, no fueron en la misma medida seguidos por políticas de formación y profesionalización de los/as agentes que se desarrollan en el sector.

En este sentido, los cambios que han tenido lugar en los últimos años de fines del siglo XX, y los suscitados en los primeros años de este siglo –entre ellos, los vinculados a la ampliación del concepto y del campo de la cultura, las nuevas tecnologías y el espacio digital, los transformados espacios de sociabilidad–, requieren de nuevos e innovadores procesos de formación integrales y específicos.

El campo de la cultura, que comprende e interpela a los diferentes habitantes del continente, es multidimensional, heterogéneo, desigual, inserto en relaciones de poder y disputas; requiere de reflexiones críticas sobre las políticas, los planes, los instrumentos y metodologías que se despliegan en relación con la problemática de lo cultural en sentido integral. Así, en el marco de las nuevas cuestiones señaladas, los/as profesionales, técnicos/as y/o agentes culturales que deben enfrentar diariamente demandas de diferentes sectores, carecen muchas veces de herramientas cognoscitivas y de metodologías transformadoras para la intervención y/o intermediación, en relación con realidades sociales de compleja resolución.

Desde esta perspectiva, la formación de los actores del campo de la cultura, durante las décadas de 1980 y 1990, fue abordada en el seno de un encuadre que tendió a construirse desde esa idea de expansión, pero que, sin embargo, se ha limitado al campo de la “gestión cultural”, brindando una formación que no necesariamente acompañó el proceso complejo que atravesó este campo.

Teniendo en cuenta este contexto, en el presente artículo realizaremos un breve recorrido de los procesos de formación y profesionalización del sector cultural en la Argentina y Latinoamérica, algunos debates en relación con él, y describiremos la conformación del Instituto de Cultura Pública entre los años 2013 y 2015, en el marco del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, como parte de un proceso reflexivo y crítico en relación con esta temática.

Profesionalización y formación en el campo de la cultura

La formación de profesionales del sector cultural es una temática que ha sido abordada por diversos actores, tanto organismos internacionales, institu-

ciones educativas públicas y privadas, como también instituciones culturales públicas.

En el caso de organismos internacionales –Unesco particularmente–, han desarrollado desde la década de 1980 encuentros y seminarios bajo esta temática y han recomendado a sus Estados miembro, en diversas conferencias, “intensificar la formación de personal en las áreas de planificación y administración culturales” (Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, México, 1982) y “fortalecer la eficiencia en el sector cultural mediante programas de formación para especialistas nacionales, administradores y directivos culturales” (Conferencia Internacional en Políticas Culturales para el Desarrollo, Estocolmo, 1998).

En este sentido, existieron y aún existen iniciativas llevadas a cabo por distintos organismos internacionales que impulsan la realización de cursos, talleres de sensibilización, posgrados, congresos, encuentros y becas. Algunos de ellos son la red Iberformat (Red de Unidades de Formación en Gestión Cultural), como iniciativa de la OEI, y Fundación Interarts en 2001, la red de formadores en patrimonio cultural inmaterial desarrollada por Unesco para los diferentes países que han aprobado la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), y la promoción de diferentes instancias en Gestión, Patrimonio y Turismo Cultural vinculadas con las Cátedras Unesco, entre otros.

En relación con programas de formación o “capacitación” en el ámbito gubernamental, una de las experiencias pioneras en Latinoamérica fue la de México, que en la década de 1980 inaugura el “Programa de formación y capacitación de promotores culturales” dirigido a los trabajadores de los organismos públicos que brindan servicios culturales. Esta experiencia se fortaleció institucionalmente en el año 2001, con la creación de la Dirección de Capacitación Cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y posteriormente con la creación del Sistema Nacional de Capacitación y Profesionalización de Gestores Culturales, integrado no solo por CONACULTA, sino también por instancias estatales, municipales y universitarias que participan en la oferta académica y brindan instancias de formación y actualización certificadas oficialmente por la Secretaría de Educación Pública de México.³

3 Sobre los objetivos, fundamentación y programas de formación de la Dirección de Capacitación Cultural, véase http://vinculacion.conaculta.gob.mx/prog_capcult_present.html

Uno de los rasgos interesantes de este sistema es que logra articular e integrar actores e instituciones culturales (públicas, privadas y universitarias) a través de diferentes subsistemas, estrategias y modalidades de formación. Además, es destacable el hecho de lograr institucionalizar la formación profesional y hacerla sostenible en el tiempo.

En el caso brasileño, A. Rubim, A. Carbalho y L. Costa (2012) analizan que a partir de la década de 1970 existen registros vinculados con la profesionalización del sector pero a través de términos más asociados a la administración de las artes, y a partir de los años ochenta, vinculados con la idea de producción cultural, que empieza a tener un lugar central gracias a las leyes de Incentivo o de Mecenazgo. Los autores destacan que, aunque existen acciones puntuales de “capacitación” y perfeccionamiento en el área, el país careció de una política estructurada de formación en el sector, tanto en las vertientes más académicas, como en las más profesionalizadas. Aclaran, de todas maneras, que este hecho intentó ser revertido a través del desarrollo del Plan Nacional de Cultura (PNC), que, elaborado en 2007, tiene entre sus directrices la necesidad de una formulación e implementación de una política nacional para la formación en el sector de la “organización de la cultura”.

Consultado sobre la cuestión de la profesionalización y formación en el campo de la cultura, A. Rubim relata: “Existe una preocupación muy grande por el campo de la formación en Brasil. No solamente las universidades han abierto muchos cursos en esa área, estimuladas por secretarías y por el Ministerio, sino que el propio Ministerio está implantando el Sistema Nacional de Cultura (SNC), donde existe una dimensión que es el Sistema Nacional de Formación Cultural. Fundamentalmente, porque es una preocupación del SNC la formación de personas calificadas para trabajar en él, para de esta manera garantizar su buen funcionamiento” (Rubim, 2014).

Tal como mencionan los autores, es interesante destacar que dentro de las metas del PNC⁴ se encuentran varias vinculadas con la cuestión de la formación y profesionalización del sector, con diferentes especificidades. Por ejemplo, metas relativas a brindar perfeccionamiento profesional a docentes de arte de escuelas medias; expandir la oferta de cursos técnicos y profesionales en arte y cultura habilitados por el Ministerio de Educación; aumentar las vacantes y becas de formación de grado y posgrado en áreas relacionadas a la cul-

4 “As metas do Plano Nacional de Cultura. / Brasil. Ministério da Cultura. Apresentação de Ana de Hollanda e Sérgio Mamberti”. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2012.

tura; lograr la certificación profesional por parte del Ministerio de Educación de trabajadores de la cultura; aumentar la cantidad de personas capacitadas en cursos, talleres, foros y seminarios con contenido de Gestión Cultural, lenguajes artísticos y otras áreas de la cultura. Atendiendo a la concreción de estas metas, es posible pensar en la construcción de un programa de formación y cualificación de profesionales en lo que los autores denominan los tres niveles fundamentales del área de organización de la cultura: la formulación de políticas, la gestión y la producción cultural.

En la Argentina, los procesos de formación y de “capacitación” a los/as agentes involucrados en la formación, gestión y producción cultural han sido discontinuos y mayormente dejados en manos del sector privado, y recientemente, en particular en las últimas décadas, tomado por instituciones de formación pública. El Estado, en sus diferentes niveles (nacional, provincial y municipal), ha desarrollado escasas políticas de formación específicas para el sector, o por lo menos no lo ha hecho de manera continua. Sin embargo, puede realizarse un trazado de una creciente profesionalización.

En un interesante trabajo, Carlos M. Elía (2009) efectúa un recorrido histórico en el que identifica tres etapas en el proceso de profesionalización de la gestión y administración del sector cultural entre los años ochenta y mediados de la década del 2000.

Una primera etapa, de “reconstrucción o recuperación sectorial”, marcada por el retorno democrático de 1983 hasta 1993, cuando la cuestión cultural se incorpora a las políticas públicas. Este momento está marcado por una expansión del horizonte del sector cultural, que deja de ser entendido solo en su vínculo con las bellas artes. Se comienza así a requerir un cambio en las administraciones de instituciones culturales, a menudo conducidas por personas vinculadas con disciplinas artísticas o cuya formación era desarrollada en el mismo ámbito laboral. En esta etapa, el autor señala experiencias de formación llevadas a cabo por el Fondo Nacional de las Artes (FNA) y el Instituto Nacional de la Administración Pública (INAP).

Por su parte, el autor ubica una segunda etapa a partir del año 1994 hasta 1999, caracterizada por la realización de diferentes encuentros, jornadas, seminarios, intercambios, con una función de “capacitación profesional”, aunque no de manera institucionalizada o sistemática.

Finalmente, se identifica un tercer momento a partir de 1999, con la institucionalización de la formación, cuando el sistema universitario demarca el

campo y se crean carreras y cursos de posgrado destinados a formar profesionales en gestión y administración del sector cultural.

Si bien la periodización puede ser discutida, podemos agregar que es a partir de la década de 1990 cuando se alcanza un cierto consenso dentro de las instituciones de formación (sobre todo fundaciones y universidades privadas, y en menor medida, públicas) sobre la denominación del campo como “gestión cultural”, orientado a la administración de recursos culturales y gerenciamiento de proyectos, noción que se vuelve hegemónica. Este proceso se da en correlación con la consolidación del proyecto neoliberal en Latinoamérica y también con la aparición de la disciplina y del término “gestión cultural” en los países centrales, que se replica en América Latina a través de agencias, fundaciones y organismos internacionales.

En un comienzo, estas carreras estaban muy vinculadas con la corriente teórica en gestión cultural desarrollada en España a fines de los años ochenta y principios de los noventa, en especial en la Universidad de Barcelona, con una marcada orientación hacia la conservación del patrimonio, las bellas artes y las industrias culturales, así como a la cooperación internacional, con un perfil economicista y administrativo (Rucker, 2012, p. 148), y al turismo cultural.

La gestión cultural como campo de formación se vio propiciada y promovida por estas transformaciones, pero también, como hemos señalado, por la visión asociada a la expansión de un campo que se observaba como restringido al patrimonio y a las bellas artes en el marco de las instituciones. De allí, la proliferación de posgrados en gestión cultural que surgieron mayormente en universidades públicas y privadas, y en organismos internacionales asentados en la Argentina, que generaron un interés en diferentes sectores de la población: desde agentes de la cultura formados en áreas del campo, pero también en otras disciplinas, hasta actores no formados universitariamente que recurrieron a tecnicaturas o posgrados vinculados con esta formación. En parte, este proceso permitió que muchos actores vinculados con el campo pudieran legitimar su hacer y “certificar” de algún modo sus competencias profesionales.

En vista a estos procesos, la gestión cultural enfatizó, tanto en la Argentina como en otros países, la dilución y omisión en los procesos formativos, del campo de lo cultural como objeto/sujeto de las políticas públicas. Esto dio lugar a una formación orientada a ámbitos privados o socio-comunitarios con una mirada que a menudo ha acotado la cuestión de la formación y profesionalización del sector cultural a las tareas de producción y gestión de

programas y eventos culturales. De esta manera se formaron gestores bajo la idea misma de que quien debe ocuparse de la cultura puede y debe ser un “gerenciador” de ámbitos específicos, como las artes, el patrimonio, las industrias culturales, etc.

En el ámbito público, si bien como mencionamos se ha avanzado en procesos de institucionalización cultural, en la Argentina los programas de formación desde organismos gubernamentales fueron pocos y discontinuos. De este modo, creemos que una parte del proceso de consolidación e institucionalización del sector cultural no ha sido abordada en su complejidad y especificidad, en tanto muchas veces las demandas profesionales propias del sector público –y los desafíos que estas implican–, vinculadas con la capacidad de diseñar, planificar y ejecutar políticas culturales, no fueron tomadas por la oferta de programas de formación.

Entendemos que para pensar y reflexionar críticamente sobre la consolidación y profesionalización del sector cultural, deben ser cuestionadas las bases de las prácticas formativas desarrolladas hasta el momento y aportar nuevas miradas provenientes de diversas disciplinas que pongan en cuestión cuál es el rol de los y las trabajadores/as de la cultura en la realidad latinoamericana.

La Universidad: un nuevo actor para la formación en el campo de la cultura

El siglo XXI, particularmente los últimos años, ha inaugurado un ciclo en el que el ámbito universitario –sobre todo la universidad pública– se ha sumado a la formación en el campo de la cultura. Organismos internacionales como Unesco y gobiernos nacionales –como el argentino o el ecuatoriano, por solo mencionar dos– han fortalecido el papel de las universidades, si bien no siempre en el sector de la gestión cultural.

Unesco, por ejemplo, ha dado origen a –y/o formado parte de– procesos formativos y de capacitación en el campo del patrimonio, del turismo cultural, de la creatividad y la diversidad cultural. De hecho, en 2017, a partir de las premisas de Unesco París en la línea del patrimonio cultural inmaterial, se realizó un taller en Buenos Aires del que participaron representantes de distintas universidades de la Argentina, organizando la Red de Cooperación Académica en Patrimonio Cultural Inmaterial de Latinoamérica y el Caribe (RECA PCI LAC). La educación se ha vuelto un pilar indispensable, y sobre todo la universidad, un actor protagónico.

La creación de las universidades de las artes en Buenos Aires (Argentina) y en Guayaquil (Ecuador) son ejemplos de ese rol dado al sistema universitario, al menos en relación con un sector específico de la cultura. La subsunción de las instituciones de artes (institutos, conservatorios, escuelas nacionales, entre otros) en el formato universitario se ha vuelto clave para la formación, visualizada en términos académicos. Aunque no siempre se han creado universidades, como en los dos casos mencionados, la tendencia, como viene sucediendo en México, es redefinir el campo técnico formativo de las artes en académico universitario. La creación de licenciaturas en las diferentes artes contribuye a la promoción de un sector de la cultura desde el grado terciario al universitario.

Estos cambios han tomado cuenta particularmente de algunos campos de la cultura –artes, fundamentalmente, y patrimonio, en menor medida– y en relación con el sistema universitario de grado, pues en lo que refiere a posgrado, la cultura ha ingresado con anterioridad y, como hemos mencionado en el punto anterior, generó diplomados, especializaciones, posgrados, maestrías en áreas como las políticas culturales, la gestión cultural y de las artes, las industrias culturales, el patrimonio y el turismo, las artes en general y, específicamente, la historia del arte, la escritura creativa, artes del movimiento, composición musical, entre otras.

El protagonismo dado a la universidad aún requiere de afinamientos en diversos aspectos. Por un lado, en relación con la diversidad de carreras que ingresan a este ámbito; algunas, como la danza, quedan entrampadas en un sistema que no parece adecuarse (quien estudia danza suele hacerlo desde edad muy temprana y esta formación, a diferencia del dibujo y de la pintura, no es parte de la educación primaria, por ende ingresar a las primeras clases hacia los 18 años, no resulta promisorio). Pero en lo central, las artes en general se han constituido en otro tipo de formato educativo, ahora en tensión con el sistema universitario, que no es lo suficientemente flexible para que el/la docente y el/la estudiante encuentren, en la universidad, un ámbito necesario para formar o formarse. No hay que olvidar el sentido de “libertad creativa” detrás del cual se embanderan los artistas o quienes desean serlo, un valor que la universidad tiende a disciplinar bajo un tipo de modelo académico. Y por otro lado, en relación con los sujetos a formar, generalmente provenientes de ámbitos terciarios, es decir que no han realizado el grado universitario, en ocasiones por inexistente, pero en otras situaciones porque provienen de carreras terciarias que no les permiten acceder en particular a ámbitos de pos-

grado, se vuelve imprescindible repensar y establecer puentes con el ámbito universitario. Este no es un tema menor, considerando la creación de múltiples especializaciones y maestrías que no admiten sujetos y agentes dedicados a la cultura sin el título de grado universitario necesario. La tensión aumenta en relación con el lugar de la comunidad que no egresa de la formación escolarizada, sino que se forma en sus grupos de pertenencia, emergiendo de lo popular y lo colectivo, de los saberes y prácticas ancestrales. Y probablemente aún más, cuando pensamos una universidad basada en un formato cultural propio de la modernidad y la educación racionalista, mientras algunos sectores sociales (principalmente jóvenes) se constituyen entre culturas digitales y nuevas tecnologías.

El campo cultural en su integralidad ingresa con más fuerza en el espacio universitario; no obstante, este debe ser repensado para que dichas tensiones propias de la relación compleja que se produce entre la cultura y la educación puedan aceptarse y “distensionarse”.

Discutiendo la noción de gestión cultural/gestor cultural

Uno de los puntos interesantes en relación con la organización, los perfiles y la profesionalización del sector refiere a la nominación de los/as trabajadores/as. Según Rubim (2008), una de las características de la reciente emergencia y ausencia de tradición en la conformación específica del campo disciplinario es la falta de sedimentación, incluso de su nominación.

En un análisis crítico de los términos, la OEI (1998) señala en uno de sus documentos que la irrupción del término “gestor cultural” ingresa en el discurso cultural de Iberoamérica a mediados de la década de 1980, inicialmente con una idea diferenciada de la actividad realizada por “animadores culturales”, “administradores culturales” y “trabajadores de la cultura”. Cada uno de estos términos tiene un contexto histórico de emergencia. La noción de “trabajadores de la cultura” se identificó con una relectura de la obra gramsciana, en la cual se rompe la distinción entre trabajo material e intelectual, que ha tenido peso en Latinoamérica también vinculado con su potencialidad política. La noción de “animadores culturales”, con un peso mayor en España que en Latinoamérica, asume el rol del profesional en su modalidad de animar y promover la actividad cultural en el territorio, otorgando herramientas de promoción social y comunitaria con un gran apoyo en su función pedagógi-

ca. El término “gerentes y administradores culturales”, con mayor peso en los Estados Unidos y Francia, donde se da primacía a la estructura organizacional de las instituciones culturales, tiene origen hacia los años setenta del siglo pasado, cuando la cuestión cultural comienza a ganar espacio en las políticas y presupuestos públicos. Asimismo, esta noción también se vincula desde el sector privado con la necesidad de optimizar el gerenciamiento de las empresas culturales, con mayor presencia en los Estados Unidos e Inglaterra, sobre todo en el ámbito de las industrias culturales y del rol tomado por el mercado.

Frente a estas denominaciones y al predominio del término gestor cultural, en dicho documento se proponen tres líneas de reflexión en torno de la cuestión: 1. Entender la noción de gestión cultural de una manera que incluye a la denominaciones anteriores sin contradicción entre los términos; 2. Una visión que busca conservar las denominaciones anteriores, en tanto la idea de gestor cultural expresaría una excesiva intromisión de lo económico en el campo cultural; 3. Una propuesta, presente en los autores García Canclini y Martín-Barbero, desde la que se busca encontrar nuevas denominaciones acordes a las transformaciones del campo cultural en las últimas décadas, que estén vinculadas a la idea de praxis cultural.

Nos orientamos hacia la tercera propuesta, en tanto es imprescindible, de acuerdo con las transformaciones y complejidades del campo, pensar las prácticas desarrolladas por los trabajadores en términos de praxis cultural, lo cual exige trabajadores formados con una visión crítica y política de la realidad sobre la que interviene. En otras palabras, una propuesta orientada más hacia la definición de “trabajador de la cultura” gramsciana que hacia la idea de “gestor cultural” en tanto gerenciador.

En relación con los perfiles de los trabajadores del campo de la cultura, Mariscal Orozco (2006) plantea que las acciones que desarrollan los agentes en el sector cultural atañen a tres áreas: social, administrativa y artística. De esta manera, para cada una de estas áreas se requeriría un perfil profesional específico. En el área social, el profesional desarrollaría un concepto de la cultura en términos ampliados, cuestión que nos lleva a pensar en la formación de estos profesionales en los campos de las ciencias sociales y humanas. En el área administrativa trabajaría en la infraestructura cultural, la administración y gestión de espacios. También podríamos incluir aquí a los especialistas en legislación cultural, y la formación, en este caso, sería de profesionales en las ciencias de la administración, económicas y jurídicas. Por último, en el área artística

los profesionales trabajarían como nexo entre el campo artístico y la sociedad, desarrollando actividades de difusión, educación artística, producción, etc.; en este caso la formación requerida sería en las diversas disciplinas artísticas.

Otro estudio que aborda la cuestión de los perfiles de los trabajadores en ámbitos de la cultura pertenece a la Unesco (2005). Allí se analizaron los perfiles profesionales del personal cultural en América Latina y el Caribe llevado a cabo por el Observatorio Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA. Los resultados de ese estudio, que mantiene la nomenclatura de gestor cultural al referirse a trabajadores del ámbito de la cultura, muestran que las funciones y el perfil de los/as trabajadores/as en cultura –en la práctica– está enmarcado por el interjuego de dos formaciones: la disciplinaria (técnica, artística, sociocultural) y la propiamente vinculada a la gestión. En relación con la trayectoria de los trabajadores de la cultura, el análisis arroja como resultado que se trata de trabajadores con algún tipo de formación profesional (mayormente universitaria), que tienen, a su vez, algún tipo de formación especializada en artes o ciencias. Un ejemplo de esto, que en el caso local se ha hecho muy visible, son los estudiantes de artes (danza, música, artes escénicas, artes plásticas, etc.) que también encuentran en la “gestión cultural” asimilada como producción, un espacio de inserción laboral. Algo similar puede observarse en el caso de los diseñadores y comunicadores –carreras que se crearon en la década de 1980 y crecieron en la de 1990 en campos específicos como la moda, el diseño industrial, el diseño gráfico, el campo comunicacional, la publicidad, etc.–, que suelen ser incluidos en el mismo sector (la organización de la celebración del Bicentenario de 2010 en Buenos Aires fue un ejemplo en este sentido).

Por las particularidades del campo y lo novedoso de la disciplina, en la construcción del perfil de los/as agentes vinculados, Antonio Rubim, A. Carbalho y L. Costa (2012) identifican diversas maneras de entrada al campo profesional de la organización de la cultura: sujetos que aprendieron y reflexionaron sobre su oficio en el ejercicio mismo del trabajo; aquellos que ya se encontraban trabajando y requirieron de una formación más sistemática; y aquellos que optaron por hacer cursos académicos sin experiencias prácticas anteriores, buscando una formación específica para esa área. En cualquiera de estos casos, lo que subyace es la necesidad de profesionalizar un sector que durante generaciones tuvo una formación práctica e intuitiva a partir de la experiencia cotidiana.

Desde estas nociones, en todas sus variantes, se engloban tareas en el campo artístico-cultural: planificadores/as, gestores/as y productores/as de po-

líticas y acciones culturales, agentes que actúan en la administración cultural, el gerenciamiento y la cooperación, la integración sociocultural, la promoción artística, la facilitación, el manejo del patrimonio y el turismo cultural, las relaciones interculturales, las industrias culturales y las artesanías, la producción y distribución de bienes y servicios culturales, la formación de formadores, la información y los *media*, etc., en diferentes organizaciones públicas o privadas en los niveles nacional, regional, provincial o municipal.

Lo cierto es que respecto de esta tipología, si bien es útil para dar cuenta de lo diverso del sector, en la práctica cotidiana la demarcación no es tan nítida, y muchas veces al pensar en un/a profesional, se lo/a concibe como un/a agente que atraviesa y articula todas esas áreas; es por esto que la formación tiende a ser multidisciplinaria. En este sentido, la ampliación de las demandas vinculadas con la cultura, que se extienden más allá de la gestión de las artes y el patrimonio, requiere de profesionales con una formación más amplia desde campos diversos. Sin embargo, como hemos mencionado en párrafos precedentes, las universidades y las carreras que se han creado tienden a constituirse desde el modelo cultural atomizado, que como tal se reproduce hasta el presente en la institucionalidad gubernamental.

En esta línea, y pensando específicamente en el ámbito público, podemos pensar en trabajadores/as de la cultura como profesionales capaces de articular varios campos del saber, aptos para generar proyectos que involucren la dimensión social y cultural de la sociedad en la que viven, y conocedores/as tanto de los procedimientos de la administración pública como de la dimensión política de los proyectos, en el marco de los organismos donde se desempeñen.

De modo que, desde una dimensión crítica y reflexiva, resulta posible pensar y admitir la noción de “gestión cultural” como un ámbito clave en el cambio social, y la de “gestores/as culturales” como sujetos comprometidos en ese proceso de “promover la articulación entre cultura, democracia y ciudadanía, a fin de que las políticas culturales puedan convertirse en dispositivos centrales para la transformación de las relaciones sociales existentes” (Vich, 2014, p. 83).

Antecedentes y fundamentos de la creación del Instituto de Cultura Pública

En el año 2013 se crea en la Argentina, bajo la órbita de la entonces Secretaría de Cultura de la Nación (Ministerio de Cultura a partir de mayo de 2014 y degradado nuevamente a Secretaría en septiembre de 2018) el

Instituto de Cultura Pública (ICP) como organismo encargado de formar a los/as agentes culturales públicos/as de las diferentes provincias del país, e investigar, asesorar y difundir asuntos relacionados con las políticas de la cultura pública.

La creación del ICP buscó dar inicio a un espacio que involucrara el carácter formativo como modo de aportar herramientas teóricas y contenidos prácticos para los/as trabajadores/as de la cultura en sus diferentes niveles de gobierno, y también con el objetivo de producir procesos de investigación y reflexión crítica, y actividades de transferencia y difusión. En consecuencia, el objetivo fue la creación de un instituto que fuera innovador y pionero en sus características, en tanto procuraba generar sujetos activos, pensantes y reflexivos que pudieran formarse, pero también co-producir nuevos conocimientos y contribuir a la realización de proyectos vinculados con la cultura pública. El ICP fue el resultado de un proceso de reflexión sobre ciertos conceptos y prácticas asociadas a la formación en el ámbito del sector cultural y también, de un relevamiento y diagnóstico mediante el cual se detectaron necesidades, demandas y problemáticas del campo de la cultura pública en todo el país. En este contexto, el proceso de relevamiento y diagnóstico incluyó encuestas realizadas a los y las participantes del Congreso Argentino de Cultura en Chaco (2013), con la intención de conocer los intereses de funcionarios y trabajadores de la cultura. Los resultados de las encuestas mostraron inconvenientes, ausencias y necesidades en relación con las herramientas tanto teóricas como prácticas para desarrollar y gestionar la institucionalidad y las políticas culturales en cada ámbito de aplicación. Es decir que el Instituto y sus diferentes áreas fueron el resultado de necesidades planteadas por los/as agentes culturales que dieron cuenta de la relevancia de un espacio desde el cual formarse, reproducirse como parte de la cultura, generar redes de intercambio entre las diferentes instituciones y lugares, y producir procesos de investigación crítica sobre fenómenos culturales nacionales y locales.

La búsqueda de antecedentes se completó a través de un rastreo, tanto a nivel latinoamericano como nacional, de espacios institucionales, ámbitos de formación de posgrado y de investigación vinculados con la cultura. Este relevamiento reflejó la relativa ausencia de este tipo de institutos creados, organizados e implementados desde el Estado, si bien en nuestro país en los inicios de la democracia (1985) se creó un programa de formación en el Instituto Nacional de Administración Pública a fin de implementar el Cuer-

po de Administradores Gubernamentales (entre los cuales hubo agentes del Estado dedicados al campo cultural) y con posterioridad, se desarrollaron cursos de formación en gestión cultural en el mismo instituto. Algo similar ocurrió en Ecuador, más recientemente. Allí, el entonces presidente Rafael Correa creó el Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN) con similares propósitos que los que tuvo el ex presidente argentino Raúl Alfonsín, aunque con diferentes líneas formativas, vinculadas a especializaciones, maestrías y otros posgrados. Cabe señalar que estas experiencias solo tuvieron en común con el ICP el carácter gubernamental del proyecto, pero en el caso que estamos analizando, el propósito fue formar en el ámbito específico de la cultura pública.

Asimismo, dicho relevamiento permitió reconocer que la proliferación de ámbitos de formación de posgrado en áreas vinculadas con la cultura se encuentra acotada al mundo académico, así como al sector privado, mediante el desarrollo de cursos, especializaciones, posgrados y/o maestrías estrechamente vinculados con la temática de la “gestión cultural”.

Primer año de funcionamiento. Programa de Formación de Posgrado

Durante 2014 se desarrolló el Programa de Formación de Posgrado, de un año y medio de duración, destinado a trabajadores/as de la cultura pública de todo el país. Este Programa aspiró a retomar la formación de los/as agentes que son claves para el sector cultural, particularmente quienes ya trabajaban en dicho ámbito. También procuró responder los requerimientos que plantean las realidades latinoamericanas, simultáneamente que situar en el ámbito de la escena pública el campo de la cultura a fin de contribuir a procesos sociales cada vez más democráticos. La formación buscó trascender el sentido de la “inercia cultural”: la cultura como objeto pasivo y con un sentido acumulativo y cuantitativo.

Atendiendo a las exigencias actuales del ámbito de la cultura pública, el Programa de Formación de Posgrado tuvo como objetivos específicos: formar a los/as participantes en el diagnóstico, la evaluación y el análisis de las políticas públicas culturales a través del aprendizaje de distintas metodologías; proponer y aportar una formación desde una perspectiva multi/transdisciplinaria que permita otorgar a los/as trabajadores/as de la cultura la doble competencia –un gestor polivalente y un especialista de la cultura–, necesaria para

satisfacer las exigencias actuales del ámbito de la cultura pública; otorgar los instrumentos necesarios para el reconocimiento y análisis de los cambios y las evoluciones, en relación con la producción de conocimientos y metodologías propios de los distintos sectores de la cultura; brindar una capacidad de análisis vinculada con las problemáticas contemporáneas, con el objetivo de enfrentar los asuntos de la cultura desde un sentido integral: socio-económico, político-ideológico y cultural; contribuir a la generación de redes de intercambio profesionales y de los trabajadores del campo de la cultura, a fin de proponer e implementar iniciativas y planes relacionados con problemáticas locales y regionales compartidas y con intereses y objetivos comunes.

En pos de estos objetivos, el plan de estudios fue diseñado a partir de la complementariedad tensa entre teoría-práctica, y estructurado en dos áreas constituidas en relación con dos perfiles de seminarios: seminarios teóricos y seminarios específicos. Estas dos áreas responden al perfil general del posgrado: la necesidad de jerarquizar la profesionalización (demanda que surgió de los/as propios/as trabajadores/as de la cultura que se desempeñan en la Argentina), sin omitir la necesidad de brindar espacios de carácter teórico.

Para el desarrollo de la primera cohorte, se llevó a cabo una convocatoria y proceso de selección de 50 candidatos/as que se desempeñaban en organismos de cultura en diferentes niveles de gobierno, logrando una representación de dos candidatos/as por provincia. Los/as candidatos/as seleccionados participarían del proceso formativo de modalidad semipresencial, garantizándoseles los gastos de alojamiento y traslado para su cursada presencial de dos días al mes y un seguimiento mediante plataforma virtual. Se consideró, para el proceso de selección, tanto la formación de cada candidato como su capacidad de replicar la experiencia, y también su trayectoria profesional en el ámbito de organismos públicos de cultura.

Una vez seleccionados/as los/as 50 participantes y en el marco del primer seminario presencial, se realizó una consulta sobre las expectativas respecto de la formación y de los contenidos, herramientas y otras motivaciones, lo cual permitió conocer y reconocer un panorama diverso y heterogéneo. Esta primera cohorte destacó entre sus expectativas de formación, en relación con los contenidos teóricos, profundizar en: corrientes de pensamiento vinculados con la cultura y su impacto en la implementación de políticas públicas culturales; los diferentes conceptos de cultura; aportes teóricos que contribuyan a reflexionar críticamente y desarrollar una mirada pública, nacional y latinoamericana.

mericana. Asimismo, dentro de las expectativas mencionadas, se planteó que los conocimientos teóricos puedan servir de apoyo al trabajo diario y ser una herramienta para el análisis crítico de las necesidades locales.

En relación con las herramientas prácticas que los agentes demandaban al programa de formación, estas consistían en lograr una especialización; ejercitar en torno a proyectos concretos ciertos aspectos inherentes a la gestión; trabajar en estrategias prácticas que discutan y transformen las políticas culturales hegemónicas; y conocer y adquirir herramientas que potencien el trabajo horizontal entre las instituciones y la comunidad. También se hizo hincapié en la necesidad de que el posgrado acompañara el desarrollo de nuevos proyectos; que se alentaran los proyectos de construcción participativa y comunitaria; y que se buscaran nuevas fundamentaciones y procesos de evaluación de prácticas culturales.

Otro de los aspectos relevados y que constituyó uno de los pilares al momento de pensar este espacio institucional, fue la posibilidad de generar un lugar de intercambio entre agentes que se desempeñaban en el ámbito de la cultura pública y la posibilidad de generación de redes, conocimientos compartidos y articulaciones. En este sentido, las expectativas mencionadas por los alumnos giraban en torno a que el posgrado brindara la posibilidad de generar proyectos conjuntos con otros/as colegas y permitiera construir una red sostenible de acciones integrales para tratar asuntos y problemáticas comunes y conocer experiencias de trabajo de las distintas regiones del país.

Como hemos señalado al comienzo de este texto, el ICP se constituyó por, para y con los trabajadores de la cultura pública del país y de la región latinoamericana, pensando en una formación, más allá de la clásica antinomia desde la cual se conformó el ámbito educativo: educación-trabajo o teoría-práctica. La experiencia de formación permitió no solo obtener encuadres conceptuales de relevancia y contemporáneos, sino también poder circular por diferentes sedes y equipamientos culturales del Ministerio y algunos dependientes de otros ministerios. Este carácter itinerante produjo un tipo de formación con el aula y más allá del aula: la elección de distintas sedes –Casa del Bicentenario, Casa del Fondo de las Artes, Museo Malvinas, Biblioteca Nacional, Instituto Perón, Centro Cultural Haroldo Conti, Casa de la Cultura de la Villa 21, Radio Nacional– sirvió a los fines de esa articulación entre teoría y práctica, pues directores y/o trabajadores de esos lugares se sumaron al espacio de formación teórica con elementos propios de la

administración y gestión cultural de cada una. En relación con este punto, los alumnos lo destacaron positivamente: “Considero muy acertada la elección de los espacios donde se dictaron los seminarios, las visitas guiadas y las entrevistas con distintos directivos de esos ámbitos que nos brindaron un amplio y claro panorama sobre la gestión institucional de suma utilidad para nuestra práctica cotidiana”.

La evaluación de la experiencia de formación fue positiva, tanto por parte del equipo del ICP como de los alumnos y alumnas. Una síntesis de los datos elaborados arrojó indicadores alentadores en relación con la asistencia y permanencia de los alumnos durante todo el proceso de aprendizaje.

Los/as participantes pudieron integrar una mirada más compleja desde lo conceptual, hacia las acciones y actividades propias de la gestión que aplican en sus territorios. De esta manera, las propuestas de trabajo y de intervención se vieron enriquecidas, complejizadas, y abrieron nuevas perspectivas de aplicación en el trabajo diario y cotidiano. Ilustrando este proceso, uno de los alumnos menciona: “El cambio en mi desempeño como gestor público en cultura ha sido notable, ya que al incorporar contenidos actualizados y una nueva mirada teórica en numerosas actividades, advierto una mejoría en la calidad de la gestión. Al día de hoy puedo decir que las acciones comienzan a tener un estudio ‘teórico’ que las respalda y que en muchos casos tuve que modificar”. Un punto valorado fue la diversidad de los enfoques teóricos desarrollados por los docentes: “Lejos de ver las miradas de distintos docentes como contradictorias y que interfieren en la coherencia de una posible ‘línea’ de la Maestría, creo que fue un gran acierto el hecho de convocar a docentes que nos generen espacios-tiempos en los que la duda nos asalte más que las certezas, que nos permitan comprender y analizar desde ángulos muy diferentes”.

Tanto los objetivos del Programa como las expectativas iniciales de los alumnos convergieron en la posibilidad de elaborar un tipo de conocimiento teórico-práctico en que los conceptos pudieran pensarse en estrecha relación con las realidades territoriales y, a su vez, que las propias prácticas fueran abordadas y repensadas desde diversas herramientas conceptuales: “Esta experiencia contribuyó a subsanar errores del sentido común y cuestionar la naturalización de algunos significados de lo cultural y sus aplicaciones al campo político. También (y lo fundamental) gracias a los contenidos pude entender desde dónde miraba, desde qué lugar construía los significados de mi propia

experiencia. Desde un cargo de decisión en mi ciudad, como me tocó ocupar, fue una experiencia sumamente útil, ya que pude aplicar muchos de los conocimientos a la práctica cotidiana”.

Uno de los puntos interesantes es que entre las reflexiones surge la importancia de modificar ciertas prácticas pedagógicas hacia formatos más participativos y más activos por parte de los/as participantes. Podemos pensar que el desafío es profundizar este tipo de experiencias, logrando desarrollar prácticas, metodologías y pedagogías que atiendan a los problemas prácticos del oficio, la reflexión teórica y también la capacidad del trabajo en red en el desarrollo de los proyectos.

En este sentido, el trabajo en red y la posibilidad de articular futuros proyectos y nuevas instancias de políticas culturales entre los alumnos y alumnas fue uno de los puntos más valorados de la experiencia de formación. Una de las alumnas menciona al respecto: “El vínculo logrado con los compañeros ocupa un lugar fundamental en el proceso; vínculo que nos ha permitido también incorporar nuevos conocimientos a través de experiencias compartidas, teniendo la posibilidad de conocer metodologías y estrategias de acción que difieren totalmente según el territorio donde se ejecuten. También se crean y fortalecen los contactos institucionales, se incentiva el trabajo colectivo compartiendo realidades afines”.

El trabajo en red se presenta entonces como un posible objetivo político y social de la experiencia de formación, pero también como un objetivo pedagógico. Uno de los aspectos interesantes era pensar cómo articular y dar herramientas para fortalecer estos procesos. Desde los mismos alumnos surgieron algunas propuestas interesantes en ese sentido: “Realizar mesas de debate e intercambio entre los compañeros y compañeras, desarrollando un análisis de las políticas culturales de las instituciones y organizaciones donde nos desenvolvemos; posibilidad de formarnos como equipos de trabajo para algún proyecto específico; etc.”.

Respecto de este último punto, y repensado hacia la idea de sustentabilidad de los procesos, apareció como inquietud la posibilidad de continuar con el trabajo entre los/as participantes. En este sentido, cabe aclarar que muchos de los alumnos y alumnas han desarrollado articulaciones desde sus propios lugares de trabajo. Lo que se propone, como un nuevo espacio experiencial, es la posibilidad, por ejemplo, de constituir “foros o redes de trabajadores o algún evento periódico que nos vuelva a reunir alguna vez por año, para traer

ponencias y seguir en contacto, además de generar un espacio académico y experiencial; o la posibilidad de consolidar algún proyecto federal con este grupo que tenga continuidad una vez que culminemos la formación”.

Algunas conclusiones

En el presente artículo hemos buscado dar cuenta de la realidad compleja que atraviesa el campo de la formación y profesionalización de la cultura en Latinoamérica y específicamente en la Argentina.

A modo de cierre, creemos importante resaltar que la formación de trabajadores/as de la cultura, bajo la perspectiva de la cultura pública, aporta en nuevas formas de producir, de aplicar los conocimientos, de generar ideas, de implementar prácticas culturales innovadoras. Implica articular cultura y política y pensar las políticas de la cultura como políticas públicas, incluyendo nuevos conocimientos y herramientas en pos de llevar adelante debates públicos y participativos con el objeto de producir trabajos colaborativos. Desde esta perspectiva, el ICP contribuyó a la formación de agentes capaces de participar de la vida pública en forma consciente y activa, como una de las acciones y desafíos más importantes del campo de la cultura pública.

Creemos, asimismo, que pueden trazarse ciertas generalidades en relación con la trayectoria de la formación de los actores del campo de la cultura, abordada desde un encuadre que tendió a construirse desde la idea de expansión del horizonte de la cultura, pero que, sin embargo, se ha limitado al campo de la “gestión cultural”, brindando una formación que no necesariamente acompañó el proceso complejo que atravesaba este campo. Este proceso, en el marco de gobiernos neoliberales en la región, tendió a la despolitización de la capacitación y de las intervenciones de los trabajadores de la cultura, limitándose muchas veces a la formación de productores, gestores o gerenciadorees. Es decir que, en cierto punto, esta expansión del horizonte de la cultura vinculado a un concepto antropológico, y las nuevas prácticas que se incorporaron a la escena de “lo cultural”, no tuvo su correlato en la profesionalización y formación del sector, con el impacto que esto tiene, sobre todo al momento de pensar en la implementación de políticas públicas de la cultura.

De esta manera se consolida como una creciente necesidad la ampliación de un proceso reflexivo, crítico y conceptual sobre qué entendemos por cultura, por cultura pública, y sobre políticas culturales en la realidad latinoamericana. Agregamos que este proceso solo puede llevarse a cabo mediante una

mayor y mejor formación de los trabajadores de la cultura pública, que atienda a la realidad compleja y heterogénea en la que desarrollan sus prácticas. Entendemos que experiencias como las desarrolladas por el Instituto de Cultura Pública se orientan en esa dirección.

Referencias bibliográficas

- Calabre, L. (2008). “Profesionalización en el campo de la gestión pública de la cultura en los municipios brasileros: un cuadro contemporáneo”, en *Revista Observatorio Itaú Cultural N°6* (jul/sep 2008). San Pablo, Itaú Cultural, pp. 66-73.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2012). *Los Estados de la Cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR*. Chile. Julio.
- Cunha, M. H. (2003). “Formación del profesional de Cultura: desafíos y perspectivas”, en Leonardo Brant (comp.), *Políticas Culturales*, Manole.
- Elía, C. (2009). “La formación profesional para la gestión y administración en el sector de la cultura argentina”, en *Revista Aportes para el Estado y la Administración Gubernamental. Edición nº 23. Políticas Culturales*, Buenos Aires, pp. 107-118.
- Instituto de Cultura Pública. <http://icp.cultura.gov.ar>
- Mariscal Orozco, J. L. (2006). “Formación y capacitación de los gestores culturales”, en *Apertura*. Universidad de Guadalajara (México), número 4, vol.6, pp. 56-72.
- Mariscal Orozco, J. L. (coord.) (2012). *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica. Estado, universidades y asociaciones*. México: UDGVirtual.
- Martinell Sempere, A. (2001). “La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro”. Cátedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación.
- Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) (1998). *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*. Madrid.
- Rodríguez, L. (2009). “Gestión cultural y sus ejes temáticos”, en M. Curvello y otros (comps.), *Políticas públicas de cultura del estado de Río de Janeiro: 2007-2008*. Río de Janeiro: UERJ/Decult.
- Rubim, A. A. C. (2007) “Políticas Culturales en Brasil: tristes tradiciones, enormes desafíos”, en A. Rubim y A. Barbalho (comps.), *Políticas Culturales en Brasil*, Salvador, Edupfa.

- Rubim, A. A. C. (2008). “Formación en organización de la cultura en Brasil”, en revista *Observatorio Itaú Cultural N°6* (jul/sep 2008), San Pablo, Itaú Cultural, pp. 47-55.
- Rubim, A. A. C. (2014). Entrevista realizada en el marco del Seminario Cultura y Política del Instituto de Cultura Pública. Buenos Aires, 12 de septiembre.
- Rubim, A. A. C.; Barbalho, Alexandre y Costa, Leonardo (2012). “Formación en la organización de la cultura: la situación de América Latina”, en *Pragmatizes- Revista Latino Americana de Estudos em Cultura*. Año 2, número 2, semestral, Niterói, RJ, UFF, pp. 125-149.
- Rucker, Ú. (2012). “Profesionalización y asociatividad de gestores culturales en la Argentina”, en J. L. Mariscal Orozco (coord.), *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica. Estado, universidades y asociaciones*, México, UDGVirtual.
- Schargarodsky, H. (2005). “Estudio de perfiles profesionales del personal cultural en América Latina y el Caribe”, en *Formación en Gestión Cultural y Políticas Culturales. Directorio Iberoamericano de Centros de Formación*. Unesco/OEI/Iberformat, pp. 17-26.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la gestión cultural: La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

La Red universitaria latinoamericana para el fortalecimiento de la formación e investigación en gestión cultural y políticas culturales

[Úrsula Rucker¹]

[Alejandra Navarro²]

[Daniel Ramón Ríos³]

El sector cultural es un campo heterogéneo que incluye áreas y disciplinas muy diversas. Sin embargo, a partir de los años ochenta la cultura, entendida como algo más que las artes y la literatura, cobra mayor importancia en el marco de las transformaciones socio-políticas en la Argentina y en la región. Como consecuencia de ello se iniciaron una serie de cambios tanto

1 Gestora cultural. Docente e investigadora en la Universidad Nacional de Avellaneda en la licenciatura en Gestión Cultural. Estudió Gestión del Arte y la Cultura en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y Traductorado Público en la Universidad de Buenos Aires. Realizó diversos posgrados en Industrias Culturales, Turismo Cultural y Políticas Culturales. Dirige el proyecto de investigación “Génesis y avances de la institucionalización de la Gestión Cultural en Argentina”.

2 Doctora en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Magíster en Investigación en Ciencias Sociales y licenciada en Sociología, ambas por la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Avellaneda y la Universidad de Buenos Aires. Dirige proyectos de investigación vinculados con las temáticas de las identidades profesionales de gestores culturales y las clases sociales.

3 Máster en Gestión y Políticas Culturales (INAP). Profesor de Filosofía (FyL - UBA). Autor de libros de poesía, cuentos y temas de la especialidad. Docente universitario en la UNLZ, UM, UB, CBC-UBA y funcionario en cargos directivos como gestor cultural en organismos estatales de los tres niveles. Miembro fundador de la

en las políticas culturales⁴ como en las ofertas de formación, ya sea en las diversas especialidades de la gestión cultural como de las políticas culturales en sí.

Estos cambios profundos que se han producido en todo el mundo en las últimas décadas, tanto en lo económico, lo tecnológico, lo cultural y lo político, han impulsado el surgimiento de nuevas exigencias en las profesiones vinculadas con la cultura y en la formación de los profesionales y especialistas en este sector. Los supuestos de una cultura homogénea que habían sido la base de los Estados-Nación surgidos en nuestro continente a partir del siglo XIX estaban acompañados de una institucionalidad cultural acorde a esa nación imaginada (básicamente blanca, cristiana y de habla hispana). Pero las transformaciones que comenzaron a producirse a fines del siglo pasado dieron lugar a una nueva institucionalidad cultural que se debía acomodar a las realidades plasmadas en las nuevas Constituciones nacionales de nuestra región, en las que los Estados se reconocen diversos, multiétnicos y pluriculturales. Esta transición de la mera declaración de los derechos a su efectivo ejercicio implica nuevas capacidades profesionales, académicas y políticas, como ya se reconoció en la Conferencia Internacional sobre Políticas Culturales para el Desarrollo,⁵ organizada por la Unesco en 1998 en Estocolmo, Suecia, en la que se planteó la necesidad de mejorar los resultados en la oferta de servicios culturales, y de lograr una mayor eficiencia en la administración y el manejo de las instituciones culturales.

Como consecuencia de estos cambios paradigmáticos, en América Latina se ha desarrollado intensamente el campo profesional y académico de la gestión cultural y de las políticas culturales, a lo que contribuyeron diversas acciones académicas, gubernamentales, profesionales y comunitarias, propiciando el paulatino reconocimiento de estos campos profesionales y disciplinares emergentes. Estos se han ido conformando en nuestra región, en una primera instancia, a través de la importación intelectual y del intercambio con otros países

Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), coordinador de la licenciatura en Gestión Cultural y director decano del departamento de Cultura y Arte (2011-2015). Director de proyectos de investigación y de redes interuniversitarias e investigador y profesor titular en la licenciatura en Gestión Cultural de la UNDAV.

4 Para profundizar sobre estas transformaciones que comenzaron a partir de los años ochenta y noventa, véanse Elía (2006) y Bayardo (2012) para el caso de Argentina; Mariscal Orozco (2006 y 2011), para México, entre otros.

5 Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo (Estocolmo, Suecia, 30 de marzo - 2 de abril de 1998), Informe final. Visto el 3.3.19. Disponible en: http://www.lacult.unesco.org/docc/1998_Conf_Intergub_sobre_pol_cult_para_des.pdf

de diversas latitudes y luego, cada vez más, con la sistematización y reflexión acerca de las prácticas de los gestores latinoamericanos desde los ámbitos institucionales, gubernamentales, universitarios, empresariales y comunitarios. Dan cuenta de ello, entre otros, las multifacéticas ofertas académicas que surgieron en sus diversas modalidades en este período.

Estas transformaciones socio-políticas no pueden pensarse por fuera de los procesos de democratización y descentralización del Estado, lo cual generó un acelerado desarrollo del mercado cultural. Es así que se inicia un proceso, que aún continúa y del que somos todos testigos, de expansión y profesionalización de la gestión cultural, lo cual ha producido un notable crecimiento y una demanda significativa de profesionales de la cultura. Tal como señala Mariscal Orozco (2011, p. 6), “en los últimos veinte años hemos presenciado la aceleración de los procesos de la profesionalización de gestores culturales a través del desarrollo de múltiples acciones (educativas y políticas), las cuales han estado encaminadas a la consolidación en el sector cultural de un agente especializado en el diseño, ejecución y evaluación de la acción cultural”. En otras palabras: un operador que maniobra en el campo de las políticas culturales (Vich, 2014). Esto es el gestor cultural en sus más diversas acepciones.

La noción de “profesiones”⁶ nos lleva a pensar en un conjunto de saberes y prácticas expertas, una actividad de reconocida utilidad social ejercida por individuos que han adquirido competencias especializadas en ese conjunto de saberes y habilidades. En este sentido, entendemos la “profesionalización”⁷ como el conjunto de procesos históricamente analizables mediante los cuales un grupo de profesionales logra demostrar su competencia e imponer un modelo frente a otras profesiones (Tennorth, 1988). Es por ello que reflexionar acerca de la profesionalización de la gestión cultural implica dar cuenta de un proceso que atraviesa al menos tres niveles: (a) el individual o subjetivo –los gestores culturales y sus múltiples perfiles e identidades–, (b) el institucional –universidades y centros

6 Desde la teoría social, y específicamente desde la perspectiva de Weber y Durkheim, el término profesión alude no solo al contenido técnico-formal o funcional de esta categoría, sino a su dimensión simbólica y sus implicancias morales.

7 Diversas experiencias de profesionalización de la gestión cultural en América Latina se presentan en Orozco Heredia, M. G.; Rubim, L.; Medina, M.; Crisol, A.; Canelas Rubim, A. A.; Mariscal Orozco, J. L. y Morales Astola, R. (2012). *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica*. Disponible en <http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/handle/123456789/1869>

de formación y/o perfeccionamiento, *centros y redes de investigación y formación*– y (c) el mercado de trabajo donde se desarrollan las actividades específicas.

En este artículo nos proponemos profundizar en el segundo de estos niveles, específicamente en la centralidad que asumen en primera instancia las ofertas de formación específicas y luego la creación de redes de investigación y formación, así como su contribución al proceso de desarrollo y consolidación de la gestión cultural como disciplina y como profesión. Presentaremos una experiencia de trabajo conjunto entre universidades e investigadores que dio lugar a la creación de la “Red universitaria latinoamericana para el fortalecimiento de la formación e investigación en gestión cultural y políticas culturales”.

En el primer apartado discutimos la centralidad de la educación específica en la formalización del campo de la gestión cultural. Luego, presentamos la “Red universitaria latinoamericana para el fortalecimiento de la formación e investigación en gestión cultural y políticas culturales”, deteniéndonos en los puntos más importantes de su historia y en los eventos en los que se fueron incorporando universidades, investigadores y estudiantes. Y, por último, desarrollamos el aporte de estas prácticas intelectuales a la consolidación de la gestión cultural como actividad con entidad propia.

La educación formal específica: el camino a la profesionalización

En la Argentina, el proceso de formalización de la gestión cultural como profesión y disciplina se inicia con la oferta de una maestría propuesta por el Instituto Nacional de la Administración Pública (INAP), que se encargaba de la capacitación del personal del Estado. Los requisitos para cursar el máster en Gestión y Políticas Culturales eran tener un título universitario de grado y trabajar para el Estado. El objetivo era “profesionalizar” a los agentes estatales que trabajaban, sobre todo, en el ámbito de la cultura. Se llevó a cabo entre mediados de 1992 y julio de 1994. Con posterioridad, comienzan a surgir otros posgrados en universidades privadas y en la Universidad de Buenos Aires, específicamente en la Facultad de Ciencias Económicas. Ya a fines de la década de 1990, la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ofrece la licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura, como primera carrera de grado en esta especialidad en Latinoamérica.

A partir de ese momento despuntan nuevas propuestas académicas universitarias. Cada una de ellas daba su enfoque particular al tema, y de este

modo, se comenzaba a nutrir la multifacética y diversa oferta de formación en áreas disciplinarias vinculadas con la cultura y la gestión cultural. Siguieron a la UNTREF otras universidades, como la Nacional de Mar del Plata o la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, que ofrecen tecnicaturas universitarias, y en el año 2011 la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV) abre sus puertas y propone la licenciatura en Gestión Cultural como una de sus carreras fundantes, con una mirada claramente territorial y de inclusión social. Tampoco esta oferta sería la última en surgir, ya que universidades como la Nacional de Entre Ríos o la del Nordeste o incluso en 2019 la Universidad Nacional de Rosario, entre otras, han abierto ofertas de diversa índole en gestión cultural.

En este marco, las nuevas universidades creadas en las últimas décadas en el Conurbano bonaerense, se han ocupado de promover aquellas ramas del saber que hasta ese momento no habían sido contempladas por las universidades más tradicionales. Al hacerlo, incluían en esa oferta la licenciatura en Gestión Cultural, trabajando en la “búsqueda de los procesos que favorezcan el desarrollo del arte y la cultura como herramientas que consoliden la formación de jóvenes y profesionales, para fortalecer el espacio público, considerándolo como un elemento fundamental para el desarrollo de una sociedad”.⁸ Así lo destaca la licenciatura en Gestión Cultural de la UNDAV en su página web.

Este recorrido por el nacimiento de carreras relacionadas con la formación de profesionales de la cultura y la gestión cultural se sostiene en la convicción de entender que la formalización y profesionalización de esta actividad se logrará a través de la educación específica. Diversos autores dan cuenta de ello (Mariscal, 2002; Elías, 2006; Ríos, 2013; Schargorodsky, 2002; entre otros). Este último destaca el “fuerte impulso” que darán a la profesionalización de la gestión en el campo cultural los egresados del sistema de educación formal (Schargorodsky, 2002, p. 9).

A partir de este vasto mosaico formativo, la tarea que nos propusimos desde nuestro grupo de investigación es reflexionar acerca de la profesión y la profesionalización de la “gestión cultural”. Al hacerlo, no podemos dejar de lado nuestra propia inserción en la Universidad Nacional de Avellaneda, donde nos desempeñamos como docentes e investigadores. Así, cada una de nuestras actividades diarias contribuye a dar forma a la *imagen* de esta actividad multidimensional y transdisciplinaria.

8 <http://www.undav.edu.ar/index.php?idcateg=10>

La construcción de una Red de Investigación y Formación en Gestión Cultural: una experiencia para la consolidación de la gestión cultural

En diversos países de la región es posible observar la búsqueda por elaborar proyectos que permitan construir espacios de trabajo conjunto entre universidades y grupos de investigación. Esto nos impulsó a generar iniciativas de vinculación para consolidar nuestro campo académico y profesional en el marco más amplio de América Latina. Así nace la Red, objeto de este artículo.

Esta red adoptó una visión propia, y aunque tomó los avances conceptuales y metodológicos que se han generado a nivel internacional, construyó visiones y acciones acordes con las realidades, necesidades, problemáticas y potencialidades que son propias a nuestro entorno. A continuación, nos detendremos a describir su proceso de creación y desarrollo.

Las dos universidades que ofrecen la licenciatura en Gestión Cultural actualmente en nuestro país son la UNDAV y la UNTREF y ambas forman parte de esta Red universitaria latinoamericana para el fortalecimiento de la formación e investigación en gestión cultural y políticas culturales más arriba mencionada, junto a la Universidad Nacional de Colombia (UNAL), la Universidad de Guadalajara en su modalidad virtual (UDGVirtual), la Universidad Federal de Bahía (UNFBA) y la Universidad de Santiago de Chile (USACH).

En línea con Carlos Tünnermann Bernheim (2007), podemos decir que el enorme esfuerzo que se está realizando en Latinoamérica en su desarrollo científico crea la necesidad de una “integración científica”, es decir, del “diseño de proyectos de cooperación interuniversitaria que permitan sumar esfuerzos y constituir las indispensables ‘masas críticas’ de científicos e investigadores, de las que no se dispone a nivel nacional. Esto se facilita mediante las redes académicas”. Teniendo en cuenta esta búsqueda de integración científica es que consideramos que este trabajo colaborativo entre instituciones educativas de la región era uno de los caminos para fortalecer la gestión cultural, como campo disciplinar y profesional.⁹

9 El trabajo de Cuadrado García (2005, pp. 187 y ss.) analiza la formación e investigación en el ámbito de la gestión cultural. El autor señala y describe la importancia de la aparición de redes de investigación para la consolidación de esta actividad. Disponible en las Actas editadas del I Congreso Internacional sobre la Formación de los Gestores y Técnicos de la Cultura, realizado en Valencia. Visto el 30.03.19 en: <https://www.sarc.es/sites/default/files/actas2005c.pdf>

Los primeros acercamientos entre las universidades que forman la Red se dieron durante el 1º Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural que se llevó a cabo en Santiago de Chile en el año 2014, organizado por la Red Latinoamericana de Gestión Cultural (RedLGC) y la Universidad de Santiago, Chile. En el marco de este Congreso, se organizó un encuentro de universidades vinculadas a la gestión cultural, del que participaron 24 representantes de 20 instituciones de formación superior de todo Latinoamérica, con el objetivo de generar una red institucional amplia, con miradas y enfoques muy diversos.¹⁰

Tanto en el Congreso mencionado como en instancias académicas regionales se fueron suscitando reuniones y encuentros entre la UNDAV, la UNTREF, la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Guadalajara, que marcaron coincidencias que allanaron el camino para un trabajo en común.

Luego de estos primeros acercamientos, el Ministerio de Educación de la Nación argentino, a través del Programa de Promoción de la Universidad Argentina (PPUA) de la Secretaría de Políticas Universitarias, lanzó una convocatoria cuya meta era conformar redes internacionales entre diversas universidades, especialmente latinoamericanas. El principal objetivo era “facilitar y fortalecer las políticas de internacionalización de las universidades, mediante una mayor planificación, monitoreo y evaluación de las acciones”.¹¹ Desde el Ministerio también se consideró que “el establecimiento de líneas estratégicas y prioridades en el marco de una planificación explícita facilita y potencia la coordinación de acciones conjuntas y alianzas entre las propias universidades argentinas, de cara a una internacionalización crecientemente compleja y desafiante pero a la vez rica en oportunidades para fortalecer las políticas de mejoramiento de la calidad y pertinencia de la formación, la investigación y la transferencia de nuestras instituciones superiores”.¹²

Teniendo en cuenta estos objetivos y principios, la UNDAV decide, junto con la UNTREF, presentar la incipiente Red a la convocatoria del Ministerio, cumpliendo con el doble objetivo: potenciar acciones conjuntas entre las universidades argentinas vinculadas a la gestión cultural y generar redes de trabajo internacionales.

10 Aunque esta iniciativa no prosperó en ese momento, sirvió de incentivo para seguir trabajando en la idea, aunque con menos participantes en la primera etapa.

11 http://www.infoleg.gob.ar/basehome/actos_gobierno/actosdegobierno1-3-2010-3.htm

12 *Ibíd.*

Una vez acordada la creación de la *Red universitaria latinoamericana para la formación e investigación en gestión cultural y políticas culturales*, y contando en una primera instancia con los avales institucionales de la Universidad de Guadalajara y la Nacional de Colombia, a las que, en la siguiente convocatoria, se sumarían la Universidad Federal de Bahía y la de Santiago de Chile, se iniciaron los trabajos conjuntos en forma virtual, tendientes a acordar un plan de actividades y tareas. Estos se concretaron, en parte, durante los dos encuentros presenciales¹³ en Buenos Aires, que se llevaron a cabo gracias al apoyo económico del Ministerio y de aportes de cada una de las universidades. En ambas reuniones se tuvo como objetivo afianzar el trabajo colaborativo entre las universidades latinoamericanas participantes, para identificar, documentar y analizar las tendencias de la formación y la investigación en gestión cultural y en políticas culturales en la región y mejorar los procesos de formalización de la gestión cultural como campo disciplinar y profesional. Asimismo, aprovechando las visitas de los expertos, se realizaron sendos “Seminarios Internacionales de Gestión Cultural y Políticas Culturales: la construcción de un campo profesional latinoamericano” en la UNDAV, abiertos a la participación de los docentes y estudiantes, trabajadores de la cultura y al público en general. Estos seminarios se planificaron como instancias de divulgación de la gestión y de las políticas culturales, pero también como espacios de encuentro entre gestores, para el intercambio de saberes y experiencias, ya que son muy escasas las oportunidades para ello en nuestro país.

En el marco de la primera reunión se esbozaron los primeros esquemas de trabajo en conjunto, que, entre otros, incluyen el diseño de proyectos de investigación en común, de una maestría latinoamericana en Gestión Cultural y, sobre todo, la puesta en marcha del Observatorio Latinoamericano de Gestión Cultural (OLGC).¹⁴

En la segunda instancia presencial, luego de dos años de trabajo virtual, no solo se afianzaron los lazos existentes y se incorporaron las nuevas universidades, sino que se presentaron los avances que cada una de ellas logró en ese lapso de tiempo. Una de las acciones conjuntas fue la de elaborar proyectos de

13 La primera reunión se realizó del 9 al 14 de junio de 2015 y la segunda entre el 21 y el 23 de junio de 2017.

14 Ambas iniciativas ya habían sido impulsadas por la RedLGC desde su creación, pero recién en ese momento podían tener un principio de ejecución, debido a la formalidad de la Red de Universidades.

investigación de cada universidad con metodologías consensuadas entre todos, para realizar un relevamiento de las ofertas formativas, líneas de investigación y materiales producidos en el área de la gestión cultural de cada uno de los países participantes.

Consolidación de la Red y primeros resultados del trabajo en común

A partir de esta necesidad por generar investigaciones con metodologías consensuadas entre cada uno de los miembros de la Red sobre la situación real de la formación y la investigación en gestión cultural, la Universidad de Guadalajara presentó el proyecto “Emergencia de la gestión cultural como campo académico disciplinar en México”¹⁵ ante el Fondo Sectorial de Investigación para la Educación del CONACyT, que fuera aprobado en 2016. El equipo de investigación de la UNDAV, por su parte, presentó el proyecto denominado “Génesis y avances de la institucionalización de la Gestión Cultural en Argentina”,¹⁶ en el marco de la convocatoria del Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones Científicas y Artísticas (PRIICA) de la universidad en abril de 2017, aprobado en 2018. Asimismo, la Universidad Nacional de Colombia hizo lo propio con el proyecto “La Gestión Cultural y su campo disciplinar en Colombia: hacia el fortalecimiento de los procesos investigativos”,¹⁷ que también obtuviera el visto bueno de su universidad. Estas acciones refuerzan el trabajo conjunto y consolida la conformación de un campo disciplinar regional.

Por otro lado, estas investigaciones con metodologías consensuadas en común nos darán los primeros datos duros para poder nutrir el OLG.

Durante todos estos años se trabajó para ampliar nuestra red de vinculaciones con otras universidades de la región, relacionadas a nuestras temáticas

15 Director del proyecto en UDGVirtual: José Luis Mariscal; Co-directora: Valentina Arreola y un equipo importante de docentes de esa universidad.

16 Directora del proyecto en UNDAV: Úrsula Rucker; Co-directora: Alejandra Navarro; Docentes investigadores que integran el equipo: Daniel Ríos, Leticia Marrone, Hugo Aramburu y Martín Zúccaro.

17 Director del proyecto en UNAL: Carlos Yáñez Canal, como director del Grupo de trabajo Académico en Identidad y Cultura de esa universidad, sede Manizales, junto con todo su equipo de investigación.

específicas, procurando mantener e incrementar el contacto entre sus integrantes. En este sentido, la UNDAV fue invitada a participar del IV RECONCITEC, Reunión de Ciencia, Tecnología, Innovación y Cultura de Reconcavo, organizada por la Universidad Federal de Reconcavo da Bahia, de Brasil. En este marco se firmó un acuerdo interinstitucional entre ambas universidades, con perspectivas de incorporarse activamente a la Red.

En el mismo sentido de ampliación y afianzamiento del trabajo de la Red, miembros de todas las universidades integrantes participaron del 2º Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural.¹⁸ En esa oportunidad, además de presentar trabajos de investigación, realizamos una activa tarea de vinculación e intercambio con otras instituciones de la región y mantuvimos reuniones cerradas de la Red para poner en común los avances que en cada universidad se efectuaron en relación con los trabajos emprendidos en conjunto.¹⁹

El compromiso de cada una de las universidades y los equipos de investigación que integran la Red también se manifiesta en la participación en espacios regionales afines donde se puedan presentar nuestros trabajos y establecer nuevas vinculaciones.²⁰

Además de esta labor de vinculación interinstitucional en sí, se está abordando específicamente la consolidación del ya mencionado Observatorio Latinoamericano de Gestión Cultural (OLGC), incorporando el relevamiento no solo de las ofertas de formación en el ámbito de la gestión cultural y las políticas culturales, sino también de los equipos que están trabajando o trabajaron

18 Se llevó a cabo en la ciudad de Cali, Colombia, del 18 al 20 de octubre de 2017, organizado por la Red Latinoamericana de Gestión Cultural, de la que se desprende nuestra Red universitaria.

19 Cabe mencionar que los siguientes profesores de la UNDAV, casi todos miembros de la Red, han podido participar del Congreso, aplicando a diversas líneas de financiamiento o por esfuerzos particulares: Liliana Conlés, Leticia Marrone, Alejandra Navarro, Daniel Ríos, Úrsula Rucker y Martín Zúccaro.

20 Por ejemplo, el Forum Universitario del Mercosur, llevado a cabo del 27 al 29 de septiembre de 2017 en la Universidad Federal de Bahía, Brasil, en el que nuestra universidad presentó la ponencia “La integración universitaria latinoamericana a partir de un caso: la Red interuniversitaria latinoamericana para la formación e investigación en gestión cultural y políticas culturales”. Allí exponen el profesor Daniel Ríos junto a las profesoras Leticia Marrone y Úrsula Rucker. Está disponible en: http://www.congresso2017.fomerco.com.br/resources/anais/8/1505958801_ARQUIVO_Laintegracionuniversitarialatinoamericanaapartirdeuncaso.pdf

en el pasado estas temáticas, así como de los resultados de las investigaciones, ya sea como informes, publicaciones o ponencias. También se está incorporando un relevamiento de bibliografía específica, tanto académica como de informes o relatos de la práctica concreta en el campo. Solo así podremos comenzar a reconfirmar (o no) la afirmación que tan frecuentemente hacemos acerca de las particularidades de la gestión cultural en Latinoamérica.

El otro trabajo en común entre tres de las universidades²¹ es el diseño de la maestría en Gestión Cultural, “dirigida a personas interesadas en una formación académica orientada a la investigación científica de la gestión de la cultura”,²² tanto de los discursos, prácticas, modelos, políticas y estrategias de gestionar la cultura en la sociedad contemporánea. Por cuestiones coyunturales y burocráticas de cada país y cada universidad, este proyecto tiene diversos niveles de diseño e implementación, pero sigue conservando criterios y objetivos comunes.

Primeras conclusiones de nuestro trabajo colaborativo en red

A lo largo de este artículo reflexionamos acerca de los desafíos que encontramos en el camino hacia la consolidación y profesionalización de la gestión cultural como profesión y como disciplina en la Argentina y en Latinoamérica.

Para llegar a la profesionalización de la gestión cultural, es necesario pensar en el reconocimiento social de la actividad, lo que implica, entre otras cosas, ubicarla en el campo laboral, lo que a su vez requiere de una formación específica. Esto nos lleva a pensar en forma dialéctica entre la “práctica del gestor cultural como una fuente de conocimientos y el conocimiento científico actual como una fuente conceptual y metodológica para la práctica” (Bustamante, Yáñez y Galindo, 2016, p. 14). No se puede pensar la gestión cultural sin la práctica, pero hoy tampoco se puede dejar de reflexionar sistemáticamente sobre esa práctica.

El trabajo colaborativo y en conjunto con otras universidades a fin de generar una masa de conocimiento en el área de la cultura que pueda iniciar en este proceso de calificar los debates a partir de investigaciones y trabajos de primera mano, es uno de los desafíos que nos propusimos como Red desde

21 Universidad de Guadalajara, Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, y la Universidad Nacional de Avellaneda, Buenos Aires, Argentina.

22 <http://gestioncultural.udgvirtual.udg.mx/convocatoria>

un inicio y ciertamente también a futuro. Y en este futuro ya no se puede pensar en forma aislada o separada del resto, ni al interior de un país ni al de la región, por lo que la conformación de redes y programas conjuntos son parte de este desafío.

Un horizonte auspicioso surge de la reciente Declaración de Lima (marzo de 2019) de los representantes de Redes de educación superior, Asociaciones y Consejos de rectores de América Latina y el Caribe convocados por el Instituto Internacional de la Unesco para la Educación Superior en América Latina y el Caribe (Unesco-IESALC), y la Conferencia Regional de Educación Superior (CRES). Allí aprobaron el Plan de Acción CRES 2018-2028 que contiene las acciones estratégicas de la educación superior para los próximos diez años, extensivas a los años 2030, meta final de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de las Naciones Unidas. En este marco, la UDUAL alienta la formación de redes interuniversitarias temáticas vinculadas a la extensión cultural, como la Red de Instituciones académicas de las Artes (RIIA) y se ofrece como un buen espacio para fortalecer redes interuniversitarias regionales. A partir de los postulados de la CRES 2008, el programa “Enlaces” de la UDUAL impulsa proyectos de investigación y docencia universitaria para constituir redes regionales de pertinencia social.²³

En otras latitudes encontramos redes específicas en el ámbito de la gestión cultural, como por ejemplo en Europa y en los Estados Unidos, en las que las universidades e instituciones de educación superior reconocieron la necesidad de trabajar en conjunto e intercambiar información y experiencias.²⁴ En ambas instituciones hoy en día cuentan con miembros de diversas latitudes y países, pero en ningún caso con miembros latinoamericanos. En América Latina y el Caribe sigue siendo un desafío pendiente.

Consideramos que es fundamental continuar con este camino del trabajo colaborativo, de intercambio y de proyectos en común, para poder consolidar la gestión cultural en Latinoamérica como un campo disciplinar y profesional propio. Es necesario seguir en el camino de la formación de nuevos profesionales con capacidades específicas para desempeñarse en el vasto campo de la

23 Como prueba piloto, la integran nueve universidades, entre las que se encuentran la Universidad de Guadalajara y la Universidad Nacional de Avellaneda.

24 Red Europea de Educación en Gestión Cultural y Políticas Culturales (ENCATC, por sus siglas en inglés). Véase www.encatc.org. Actualmente, Estados Unidos Asociación de Educadores de Administración de las Artes (AAAE). Véase www.artsadministration.org.

cultura. Solo contando con una masa crítica de profesionales se podrá lograr la incidencia necesaria en la sociedad de nuestra región.

La *Red universitaria latinoamericana para el fortalecimiento de la formación e investigación en gestión cultural y políticas culturales* nació respondiendo a una necesidad latente, en gran parte gracias al apoyo formal del Ministerio de Educación de la Argentina. En la actualidad, nos encontramos frente al desafío de sostener el trabajo ya iniciado, afianzarlo y continuarlo en el tiempo, incorporando cada vez más instituciones educativas, para que realmente podamos construir una identidad profesional y académica de la gestión cultural latinoamericana.

Referencias bibliográficas

- Bustamante Lozano, U.; Mariscal Orozco, J. L. y Yáñez Canal, C. (eds.) (2016). *Formas y configuraciones de la gestión cultural en América Latina*. Primera edición. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Sede Manizales).
- Cuadrado García, M. (2005). En Actas editadas del I Congreso Internacional sobre la Formación de los Gestores y Técnicos de la Cultura, organizado por el Servicio de Asistencia y Recursos Culturales (SARC) de la Diputación de Valencia. Visto el 30.03.19 en: <https://www.sarc.es/sites/default/files/actas2005c.pdf>
- Elías, N. (2006). “La formación profesional para la gestión y administración en el sector de la cultura argentina”, en *Aportes para el Estado y la administración gubernamental* (23), pp. 107-118.
- Mariscal Orozco, J. (2006). “Formación y Capacitación de los gestores culturales”, en *Apertura, Educación para la vida y el trabajo*, Año 6, N° 4, pp. 57-72.
- Mariscal Orozco, J. (2011). “Avances y retos de la profesionalización de la gestión cultural en México”, *Revista Digital de Gestión Cultural*, Año 1, N° 2. Noviembre, pp. 5-27.
- Orozco Heredia, M. G.; Rubim, L.; Medina, M.; Crisol, A.; Canelas Rubim, A. A.; Mariscal Orozco, J. L. y Morales Astola, R. (2012). *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica*. Disponible en <http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/handle/123456789/1869>
- Plan de Acción 2018 - 2028 CRES: <http://www.cres2018.org/uploads/PlandeAccionCRES20182028Esp.pdf>

- Ríos, D. R. (2013). “Los desafíos de la profesionalización de la Gestión Cultural”, en revista *La Tela de Araña*, UTN Avellaneda.
- Schargarodsky, H. (2002). “Un perfil del gestor cultural profesional en América Latina y el Caribe: Su relación con la formación en gestión cultural”, *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*. Retrieved March 15. (2008) www.gestioncultural.org.
- Tenorth, H. (1988). “Profesiones y profesionalización. Un marco de referencia para el análisis histórico del enseñante y sus organizaciones”, en *Revista Educación*, N° 28, México, SEP.
- Tünnermann Bernheim, C. (2007). “América Latina: identidad y diversidad cultural. El aporte de las universidades al proceso integracionista”, *Polis* [En línea], 18 | 2007, Publicado el 23 julio 2012, consultado el 30.3.19. en: <http://polis.revues.org/4122>
- Unesco. Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo (Estocolmo, Suecia, 30 de marzo - 2 de abril de 1998), informe final. Visto el 20.02.2019 en: http://www.lacult.unesco.org/docc/1998_Conf_Intergub_sobre_pol_cult_para_des.pdf
- Vich, V. (2014). *Desculturalizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

[TERCERA PARTE]

Investigación

Una reflexión sobre las políticas culturales nacionales

[Héctor Schargorodsky¹]

Desde hace más de setenta años la Secretaría de Cultura de la Nación (SCN) ha invertido múltiples recursos –humanos, financieros, políticos, legales, comunicacionales, de infraestructura, etc.– para contribuir al desarrollo del sector cultural argentino. A través del tiempo ha elaborado planes y puesto en marcha un sinnúmero de programas, ha impulsado la creación de organizaciones públicas y privadas, ha desarrollado instituciones normativas, e implementado acciones de distinta índole, con resultados diversos. Al presente, los frutos de ese esfuerzo se pueden ver en forma de teatros, bibliotecas, museos, organismos musicales y distintas infraestructuras de uso cultural. También se

¹ Doctor en Administración (UBA). Integró desde 1990 el Cuerpo de Administradores Gubernamentales de Argentina y, en ese carácter, fue director de Industrias Culturales de la Nación y director de Espacios INCAA en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Es miembro del grupo de expertos en políticas culturales de Unesco. Fundador y actual director del Observatorio Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, y director de la maestría y especialización en administración de organizaciones del sector cultural, y creativo en la misma facultad. Dicta regularmente cursos de su especialidad en distintas universidades de la Argentina, América Latina y Europa. Algunas de sus publicaciones son *Políticas para la creatividad. Guía para directores de industrias culturales y creativas*, en coautoría con Guiomar Alonso, Lluís Bonet y Álvaro Garzón (Unesco, 2011), *La gestión de festivales escénicos* (coord., con Lluís Bonet, Gescènic, 2013) y también con Bonet, *La gestión de teatros* (Gescènic, 2017).

observan en algunas políticas públicas que han permanecido vigentes durante largos períodos y, de manera indirecta, en los distintos tipos de apoyo, fundamentalmente financiero, que se otorgaron a personas e instituciones para que pudieran concretar sus proyectos.

Una revisión de lo actuado por la SCN a lo largo de los años, que puede hacerse por ejemplo a partir de lo expuesto en las sucesivas Memorias detalladas del estado de la Nación,² de los estudios efectuados por distintos investigadores y del presupuesto asignado, permite constatar dos cosas: la primera es que, de todo lo realizado, las políticas y acciones que tienen un alcance verdaderamente nacional son muy pocas; y la segunda es que la mayor parte de esas políticas y acciones no ha sido concebida y realizada directamente por la SCN sino por organismos que dependen, más o menos directamente, de ella. Ambas constataciones llevan a preguntarse acerca del rol que cumple o debería cumplir la SCN.

Este artículo tiene la intención de responder esa pregunta.

En mi opinión, más allá de los avatares políticos y sociales que hemos vivido a partir de diciembre de 1983, los gobiernos nacionales no han podido situar las políticas culturales en su agenda y, en consecuencia, su eficiencia y eficacia han resultado muy bajas en relación con las posibilidades que tienen para impulsar el desarrollo del sector cultural en nuestro país. Esto no significa que no se hayan logrado cosas, sino que, por distintas razones, el organismo responsable de ellas –es decir, la SCN– en algunos gobiernos limitó su acción a la realización de eventos y a un relativo control de la actividad de sus propios organismos, mientras que durante otros, que quizá pudieron percibir mejor los aportes que podía hacer a la sociedad, no fue posible llevar esa percepción a la práctica.³

Para contextualizar lo anterior, quiero señalar que, en contraste con la situación nacional, a nivel provincial y municipal el rol que juega el Estado en el sector cultural ha cambiado mucho en lo que va de este siglo, pasando de una situación en que la intervención pública era bastante limitada, a otra en la cual todas las provincias argentinas invierten parte de su presupuesto y ocupan personal e infraestructura para desarrollar políticas culturales en sus respectivos

2 Informes que la Jefatura de Gabinete de Ministros presenta anualmente al Congreso de la Nación.

3 Entre estos incluyo a los que elaboraron planes nacionales de Cultura a partir de 1984.

territorios. Asimismo, más del 90% de los municipios de primera categoría del país tiene actualmente un área específica que se ocupa de las cuestiones culturales –aunque con importantes diferencias en las estrategias de abordaje, en el compromiso político y en el volumen de inversión–, tal como lo muestra un estudio del Observatorio Cultural de 2016.⁴ Esa falta de equilibrio en la evolución del sector cultural en el territorio argentino también puede ser tomada como un indicador de la ausencia, o al menos del bajo impacto, que tienen las políticas culturales nacionales en ese nivel jurisdiccional. Además, la falta de planificación y de suficientes procedimientos de evaluación sobre la gestión y los resultados de las políticas culturales nacionales no permite conocer cuál fue el resultado concreto de las inversiones y cuáles actividades resulta conveniente continuar realizando, cuáles habría que modificar y, en ese caso, cuáles serían los objetivos de una posible modificación.

Cabe aclarar aquí, para ayudar a una mejor comprensión de lo que pretendo exponer, que reflexionar sobre las políticas culturales requiere, en primer lugar, asumir una posición sobre el rol que debe jugar el Estado en el desarrollo del sector cultural. En ese sentido, pienso que en el contexto actual la presencia del Estado a través de la implementación de políticas activas es imprescindible para que el sector cultural argentino pueda desarrollarse y poner su potencial al servicio de la sociedad. Retacear o limitar la participación estatal, dejando a la iniciativa privada como motor principal del desarrollo del sector, solo puede conducir a profundizar inequidades, desequilibrios y carencias, tanto con respecto a las posibilidades de crecimiento de las actividades que lo componen, como a su distribución geográfica dentro del territorio, y también a sus relaciones con los demás países del mundo.

Coincido, también, con aquellos que afirman que la cultura no la hacen ni los gobiernos ni el Estado sino que es creación del pueblo, de los grupos y colectivos sociales. El Estado, sí, puede favorecer su emergencia, crear las mejores condiciones para su desarrollo e impulsar las diversas expresiones culturales asegurando un marco de libertad. Por esto, considero que las políticas culturales públicas son imprescindibles en todos los niveles jurisdiccionales (Nación, provincias y municipios), y que es un deber de los gobiernos trabajar en su planificación y conducir su efectiva implementación mediante los orga-

4 Observatorio cultural/IADCOM, Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires. El estudio está disponible en www.economicas.uba.ar.

nismos e instrumentos que les brinda el aparato estatal. Desde esa perspectiva, concebir e implementar políticas culturales públicas desde el Estado nacional no se asemeja a hacerlo en un contexto provincial o local, pues su competencia, objetivos, alcance y especificidad son muy distintos.

Son varias las razones concurrentes que pueden explicar las dificultades para desarrollar verdaderas políticas culturales nacionales, pero si se hace abstracción de aquellas causadas por situaciones coyunturales, una de las más relevantes tiene que ver con que son las provincias y los municipios los que cuentan con competencia territorial en materia cultural. Así, a diferencia de, por ejemplo, la defensa nacional, las provincias no han delegado en la Nación la atención de ninguna cuestión vinculada a temas culturales. Esta situación, por demás lógica en un país federal, ha llevado sin embargo a situaciones confusas y a conflictos intrasectoriales e interjurisdiccionales que, en el fondo, lo que muestran es una cierta incomprensión acerca del rol a jugar por el Estado nacional en el campo cultural en el marco de un sistema federal.

Otra razón de importancia es que, año a año, la SCN fue sumando a su estructura organizativa, entes y organismos de distinta naturaleza jurídica y, en consecuencia, con distintos grados de autonomía, pero en todo ese tiempo no se creó ningún área dedicada a asegurar que los objetivos de cada uno de esos entes y organismos estuviera alineado con los del conjunto, ni tampoco a relacionar sus actividades con las metas que las distintas provincias se proponen alcanzar con sus políticas culturales. El Consejo Federal de Cultura, y otras instancias similares, como la existente en el ámbito de la cinematografía y las artes audiovisuales, ahora también en la música, o el Consejo Federal de Inversiones, no han asumido esta tarea, quizá por no haberla considerado como propia. Los cambios que cada gobierno realizó en el organigrama de la SCN en función de sus respectivas prioridades tampoco incluyeron mecanismos de control ni de enlace con los organismos dependientes. Esto fue llevando, en mi opinión, a una falta de coordinación política cada vez mayor entre estos y la SCN, situación que se sigue agravando en la medida en que aumenta el número de organismos dependientes. Al momento de escribir este artículo, hay 58 organismos en esta situación.⁵ Entre ellos: 24 museos, 15 institutos nacionales, 9 organismos musicales (entre coros, bandas, orquestas y ballet). Además, son organismos dependientes el Palacio Nacional de las Artes –ex Palais de Glace– y Sala Nacional de Exposiciones; la

5 Fuente: www.cultura.gob.ar al 30/5/2019.

Casa Creativa del Sur; la Casa Nacional del Bicentenario; el Complejo Cultural Manzana de las Luces; la Biblioteca Nacional; el Fondo Nacional de las Artes; el Teatro Nacional Cervantes; la Comisión Nacional de Monumentos, Lugares Históricos y Bienes Culturales; la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares y la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN). Todos forman parte y/o están fuertemente vinculados a la SCN, aunque funcionan dentro de un marco legal que les es propio. Algunos pertenecen a la administración central, otros son desconcentrados, otros descentralizados, y hay también dos “entes públicos no estatales que funcionan en el ámbito de la SCN”, que son el Instituto Nacional del Cine y las Artes Audiovisuales (INCAA) y el Instituto Nacional de la Música (INAMU). Cada uno tiene su propia misión y sus propios objetivos, cuentan con personal propio que incluye en algunos casos elencos artísticos, y necesitan de un presupuesto para su funcionamiento, más allá de que sea el propio organismo o la SCN quien lo ejecute. Otro aspecto no menor a considerar en estas reflexiones es que, a excepción de ocho museos –Palacio San José, Museo y Monumento Histórico Nacional “Justo José de Urquiza” (Entre Ríos); Museo Regional de Pintura “José Antonio Terry” (Jujuy); Estancia de Jesús María, Museo Jesuítico Nacional, y Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers (Córdoba); Museo y Biblioteca Casa Natal de Domingo F. Sarmiento (San Juan); Museo Casa Histórica de la Independencia (Tucumán); Museo histórico del Norte (Salta) y Museo y Biblioteca Casa del Acuerdo de San Nicolás (Prov. de Buenos Aires)–, todos los demás organismos dependientes están localizados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

La variedad de temáticas que estos organismos dependientes abordan, los distintos tipos de demandas a las que deben responder y los diferentes públicos a los cuales se dirigen, hace que integrarlos a las directrices de una política cultural pública nacional no resulte una tarea sencilla pero que, sin embargo, sí es factible de realizar y, desde mi punto de vista, de hecho, hacerlo se trata de una necesidad imprescindible, si se quiere orientar su acción a la prosecución de objetivos nacionales. Algunas administraciones han alcanzado logros en aquellos organismos dependientes que están en la administración central, pero ninguna ha podido hasta el presente dar coherencia al conjunto. Prueba de ello es que no hay normas que regulen con claridad esa relación, ni áreas formales en el organigrama de la SNC con esa misión, ni memorias sobre tareas de esa naturaleza. Lo (poco) que se ha hecho al respecto ha estado siempre a cargo de la máxima autoridad de la SCN –secretario/a o ministro/a– que ha hecho de la dis-

crecionalidad la forma habitual de conducción de los organismos dependientes. Junto a los organismos dependientes, la SCN es también responsable de una gran cantidad de programas que han sido –y son actualmente– su principal herramienta de gestión operativa. Dada la facilidad administrativa con que pueden ser creados o suprimidos, su número ha ido variando con el tiempo en función de temas de relevancia puntual, así como por las diferencias de abordaje temático entre un gobierno y otro. Aunque resultan sumamente efectivos para resolver temáticas específicas, su baja jerarquía institucional no los hace adecuados para apoyar en ellos estrategias políticas de mediano o largo plazo. Un caso que puede servir de ejemplo es el del Sistema Nacional de Información Cultural (SINCA), creado en los primeros años de gobierno de Néstor Kirchner para generar y procesar datos del sector cultural. Se trata de un área que debería haber sido clave para generar políticas de alcance nacional pero que, sin embargo, nunca se incorporó al organigrama formal de la SCN y permaneció como un simple programa. Al presente, cuenta con una página web propia⁶ que lo incluye en la categoría de “organismo dependiente de la SCN”.

En estas reflexiones, al igual que sucedería si analizara otras organizaciones del sector público, la cuestión del personal que trabaja en la SCN merece una atención particular. Según el presupuesto nacional 2018, en sus organismos centralizados trabajaban 1850 personas y en los descentralizados 574 (llama la atención que la Biblioteca Nacional cuente con solo 38 personas, 36 permanentes y dos temporarias). A estos hay que sumar el personal del INCAA (593 personas en 2016 según chequeado.com) y del INAMU (no ha sido posible obtener el número de personal), que no están en el presupuesto nacional. Esto implica que trabajan para la SCN un total aproximado de más de 3.000 personas que cubren una gran cantidad de funciones. Además de administrativos, hay puestos técnicos, artísticos y de producción cuyas carreras en el sector público cultural requieren un tratamiento específico que no ha sido suficientemente atendido hasta el presente, limitando su rendimiento potencial.

Aunque con los años la situación de los trabajadores del Estado nacional ha mejorado sustancialmente gracias a las paritarias y a otras medidas complementarias, al mismo tiempo el empleo público fue sufriendo un lento pero constante proceso de precarización que impactó negativamente en muchas de las personas que desempeñaron y desempeñan sus tareas en la Administración

Pública Nacional (APN). En un proceso que comenzó en la década de 1990, los planteles estables o plantas permanentes fueron progresivamente dejados de lado, y una parte importante de sus tareas se asignó a personal temporario que ingresó sin procedimientos verificables de selección y, en muchos casos, sin tener experiencia previa en el Estado. Para el sector cultural, esto significó una muy importante pérdida de capacidades y de memoria institucional. Ese proceso continuó con el gobierno que asumió en diciembre de 2015, que echó a un porcentaje importante de personal temporario y lo reemplazó inmediata y discrecionalmente por otro, también temporario, pero que le respondía políticamente. Los cambios alcanzaron también a los niveles de decisión técnica (directores nacionales y otros responsables de organismos como museos, bibliotecas o teatros, etc.), lo cual provocó que en muy poco tiempo se perdiera gran parte de lo adquirido durante los años anteriores.

Estos problemas, sumados seguramente a otros que no expongo aquí, dificultan la construcción de políticas culturales nacionales, pero no son nuevos y, además, son conocidos. Ya Mariano Martín Zamorano en la primera década de este siglo expresaba:

...la institucionalización de la política cultural democrática se estableció de modo fragmentado, centralista y discontinuo. Esto se manifestó en la existencia de once secretarios de Cultura entre 1983 y 2003, en el constante cambio de su esquema organizativo, y, pese a la situación concurrential de las competencias culturales entre municipios, provincias y gobierno central, en el fracaso de los distintos proyectos de coordinación federal del sistema de política cultural. (Zamorano, 2016)

Al presente, la situación se ha agravado por varias decisiones del gobierno, que no solamente no ha solucionado los problemas que existían, sino que les ha sumado una serie de restricciones que alejan aún más la posibilidad de construir políticas culturales nacionales. En las páginas siguientes vamos a analizar aquellas que, a mi juicio, son las que más alejaron este objetivo.

En el orden institucional, en septiembre de 2018, el gobierno suprimió el Ministerio de Cultura volviendo a ubicar al organismo como Secretaría de Estado en el Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología asignándole una única función:⁷ “Supervisar el diseño y ejecución de políticas relativas

7 Decreto N°801/18, Art. 9 punto 17 que modifica la ley de ministerios en acuerdo general de ministros.

a la cultura, a la conservación, resguardo y acrecentamiento del Patrimonio Cultural de la Nación y al incentivo y desarrollo cultural y creativo nacional”.

Si bien es cierto que el Ministerio de Cultura, desde su fundación durante el gobierno anterior, carecía de un plan estratégico o de objetivos y líneas de acción que ameritaran un nivel ministerial, la menor jerarquía de su ubicación actual implica una pérdida de poder frente a interlocutores internos y externos, quienes perciben que el sector cultural no solamente no es una prioridad gubernamental, sino que ni siquiera participa de su agenda. Al mismo tiempo, el nivel de generalidad de la única función asignada no ofrece una base suficiente a partir de la cual elaborar políticas y estrategias de carácter nacional.

Desde el punto de vista financiero –véanse tablas 1 y 2–, al examinar la asignación presupuestaria de la SCN en los últimos tres años se observa una fuerte disminución del gasto total en términos reales. Mientras que el índice de inflación fue de 24,8% en 2017 y de 47,6% en 2018, los aumentos para la SCN en esos mismos años fueron de 15,63% y 20,31% respectivamente, lo que implica una pérdida aproximada del 35%. La reducción de fondos es aún mayor en aquellas áreas con más capacidad de generación de políticas de alcance nacional, pues parte de lo destinado a ellas fue asignado a la Biblioteca Nacional y al Teatro Nacional Cervantes mediante transferencias figurativas. En línea con lo anterior, se puede ver que el porcentaje asignado a todos los organismos descentralizados, a excepción del INCAA, crece en relación con el total del presupuesto. El más favorecido es el Fondo Nacional de las Artes (FNA), que pasa del 1,52% al 3,04% del presupuesto total.

Hay también, en este período, una mayor concentración en la ejecución del presupuesto de la administración centralizada. Entre 2016 y 2018 se pasa de 15 a 5 unidades ejecutoras (U. Ministro 9,49%, Sec. Patrimonio 7,47%, DN Patrimonio 13,38%, Sec. de Integración Federal y Coop. Internacional 1,08% y Sec. Gestión cultural 8,83%), lo cual alcanza un total de 40,25%. Como se ve, las áreas más favorecidas son las vinculadas al Patrimonio (20,85%). El presupuesto restante va a organismos desconcentrados o descentralizados, y a transferencias figurativas a otros organismos dependientes. Cabe señalar que en 2018 desaparecen como líneas presupuestarias los Institutos Nacionales Perón y Dorrego, el fomento a las Industrias Culturales, la Secretaría de Políticas Socioculturales (Organización popular y Pensamiento nacional) y de Planificación. Al analizar la evolución del presupuesto por incisos, se ve el crecimiento del gasto en personal, que pasa del 30% al 38,32%. También aumenta el presupuesto des-

tinado a bienes de uso, mientras que desciende lo asignado a bienes de consumo, servicios no personales y transferencias. Según el SINCA,⁸ en términos relativos el gasto en cultura durante 2017 representó el 0,67% del presupuesto nacional y la porción realmente ejecutada por el entonces Ministerio de Cultura representó apenas el 0,16%. Además, el mismo informe señala que “del gasto total de todos los organismos públicos que dependen del Ministerio de Cultura, la mitad se ejecutó en forma centralizada a través de los programas que gestiona la Administración Central (50%), mientras que la otra mitad se dividió en partes casi iguales entre los organismos descentralizados (24%) y los entes públicos INCAA e INAMU (26%)”. Lo anterior muestra que la forma de distribuir el presupuesto de la SCN, a pesar de la disminución de fondos, está dirigida fundamentalmente a impulsar la acción de sus organismos dependientes antes que a poner en práctica políticas y estrategias tendientes a desarrollar el sector cultural argentino dentro y fuera de las fronteras del país.

Tabla 1. Presupuesto Nacional. Jurisdicción Secretaría de Cultura de la Nación - Adm. Central. Período 2016-2018 (montos en pesos nominales)

INCISO	2016	%	2017	%	2018	%
Personal	857.984.742	30	1.139.049.992	34,5	1.520.640.000	38,32
Bienes de uso	53.538.000	1,87	27.723.719	0,84	210.020.983	5,29
Bienes de consumo	28.613.000	1,01	56.290.806	1,75	25.405.000	0,64
Servicios no personales	1.145.419.000	40,15	1.210.263.278	36,69	1.077.667.323	27,16
Transferencias	160.576.000	5,63	179.531.504	5,44	157.654.625	3,97
Gastos figurativos	606.194.836	21,25	685.358.003	20,78	976.841.520	24,62
TOTAL	2.852.325.578	100	3.298.217.302 (+15,63)	100	3.968.229.451 (+20,31)	100

FUENTE: Elaboración de Alex Kodric a partir de datos de los presupuestos nacionales 2016-2018.

8 Sistema Nacional de Información Cultural, “¿Cuánto gasta el Estado en cultura?”. En línea el 24/4/2019 en www.sinca.gob.ar .

Tabla 2. Asignación presupuestaria de la SCN (2016-2018) por Programa y por Unidad Ejecutora

ÁREA	PROGRAMA	Unidad ejecutora	2016		2017		2018	
			En pesos	Como % total	En pesos	Como % del Total	En pesos	Como % del Total
ADMINISTRACIÓN CENTRAL (1)								
1	Actividades Centrales		699,884,345	17,81	768,708,519	16,18	458,887,662	7,77
ADMINISTRACIÓN DESCENCRADA (2)								
16	Promoción Cultural	Unidad Ministro					176,765,110	2,99
17	Gestión de Organismos Estables	Unidad Ministro					383,799,901	6,5
19	Difusión y Fortalecimiento del Patrimonio Cultural	Secretaría de Patrimonio Cultural					441.103.401	7,47
20	Integración Cultural Nacional e Internacional	Secretaría de Integración Federal y Cooperación Internacional					63.759.960	1,08
36	Difusión y Promoción de la Música	Dirección Nacional de las Artes	231.974.918	5,9	497.755.587	10,48		
37	Preservación, Difusión y Exhibición del Patrimonio Cultural *****	Dirección Nacional de Patrimonio, Museos y Artes	199.457.247	5,07	703.700.246	14,82	790.230.425	13,38
38	Fomento de las Industrias Culturales****	Ministerio de Cultura	118.058.544	3	149.162.557	3,14		
40	Fomento y Apoyo Económico a Bibliotecas Populares	Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares	143.863.675	3,66	150.742.554	3,17	155.402.028	2,63
41	Estudios e Investigaciones Históricas sobre Juan Domingo Perón	Instituto Nacional Juan Domingo Perón	6.115.000	0,16	20.536.441	0,43		
42	Difusión, Concientización y Protección del Patrimonio Cultural del Museo Nacional de Bellas Artes	Dirección Ejecutiva***	49.864.999	1,27	117.464.040	2,47		
43	Promoción de Políticas Culturales y Cooperación Internacional	Dirección Nacional de Política Cultural y Cooperación Internacional	16.666.125	0,42	35.475.920	0,75		
44	Acciones inherentes al revisionismo histórico argentino e iberoamericano	Instituto Nacional de Revisionismo Histórico Argentino e Iberoamericano "Manuel Dorrego"	18.650.248	0,47				
46	Desarrollo y Fortalecimiento del Sector Cultural	Secretaría de Gestión Cultural	255.562.652	6,5	150.958.970	3,18	521.439.444	8,83
47	Consolidación Cultural de Políticas Territoriales	Secretaría de Políticas Socio-culturales	248.253.309	6,32				
48	Fortalecimiento de las Expresiones Federales	Dirección Nacional de Acción Federal	19.873.241	0,51	18.354.465	0,39		

UNA REFLEXIÓN SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES NACIONALES ·

ÁREA	PROGRAMA	Unidad ejecutora	2016		2017		2018	
49	Fomento y Ampliación de Derechos y de la Cultura Popular	Dirección Nacional de Participación y Organización Popular	57.073.727	1,45				
50	Acceso Igualitario, Desarrollo y Promoción de los Derechos Culturales	Subsecretaría de Promoción de Derechos Culturales y Participación Popular	79.062.691	2,01				
51	Difusión de las Manifestaciones Político-Culturales	Secretaría de Coordinación Estratégica para el Pensamiento Nacional	66.067.755	1,68				
52	Fomento y Desarrollo para la Identificación, Valoración y Potenciación del Patrimonio Vivo y la Cultura Pública	Ministerio de Cultura	27.542.266	0,7				
53	Planificación General de Programas Culturales	Dirección Nacional de Planificación y Articulación	8.160.000	0,21				
92	Erogaciones Figurativas al Teatro Nacional Cervantes						327.495.711	5,54
93	Erogaciones Figurativas a la Biblioteca Nacional						649.345.809	10,99
99	Erogaciones Figurativas	Ministerio de Cultura	606.194.836	15,42	685.358.003	14,43		
	Subtotal (1+2)		2.852.325.578	72,57	3.298.217.302	69,44	3.968.229.451	67,18
ADMINISTRACIÓN DESCENTRALIZADA (3)								
	INCAA		248.200.000	6,32	508.420.000	10,7	449.027.971	7,6
	Biblioteca Nacional		417.176.547	10,61	473.451.728	9,97	651.345.809	11,03
	Teatro Cervantes		193.777.289	4,93	214.756.275	4,52	330.754.711	5,6
	Instituto Nacional del Teatro		159.187.319	4,05	176.607.472	3,72	327.848.000	5,55
	Fondo Nacional de las Artes		59.573.085	1,52	78.208.342	1,65	179.279.859	3,04
	Subtotal (3)		1.077.914.240	27,43	1.451.443.817	30,56	1.938.247.350	32,82
	Total (1)+(2)+(3)		3.930.239.818	100	4.749.661.119	100	5.906.476.801	100

* A partir de 2017, pasa a llamarse Difusión, Asistencia y Fomento de la Actividad Cultural Nacional. Ejecutado por Secretaría de Cultura y Creatividad.

** A partir de 2017 la unidad ejecutora pasa a llamarse Secretaría de Patrimonio Cultural.

*** A partir de 2017 pasa a llamarse Desarrollo y Fortalecimiento de las Economías Creativas. Unidad ejecutora: Subsecretaría de Economía Creativa.

**** A partir de 2017, la unidad ejecutora es el Museo de Bellas Artes.

***** A partir de 2017, la unidad ejecutora pasa a llamarse Secretaría de Cultura y Creatividad.

***** A partir de 2018, pasa a llamarse Desarrollo y Fomento de la Cultura y Creatividad.

***** A partir de 2018, pasa a llamarse Gestión de Museos Nacionales.

FUENTE: Elaboración de Alex Kodric en base a datos de los presupuestos nacionales 2016-2018.

En el presupuesto se explicitan las metas que se propone alcanzar la SCN, y en ellas también se puede apreciar la falta de interés por concebir e implementar políticas de alcance nacional. La síntesis de lo que se pretendía realizar entre 2016 y 2018, que se presenta en la Tabla 3, muestra que las metas de la SCN tienen mucho más que ver con políticas de alcance municipal, o a lo sumo provincial, que con lo que debería intentar hacer un organismo nacional. La realización de talleres, cursos, funciones artísticas, exposiciones, impresos o el número de espectadores o visitantes, poco tienen que ver con lo que se pretende lograr con la concepción e implementación de políticas públicas nacionales. Participar de ferias y mercados internacionales podría llegar a ser una meta, pero no solamente por la cantidad de eventos en los cuales el país participa, sino como parte de una estrategia de posicionamiento de la Nación respecto de determinados bienes y servicios culturales, y de lo que sea capaz de lograr en cada una de esas presentaciones en términos de intercambio comercial o de apertura de nuevos mercados. Además, cabe señalar que, salvo cuatro unidades ejecutoras, las demás forman parte de lo que hemos denominado “organismos dependientes de la SCN”.

Tabla 3. Metas presupuestos 2016-2018

UNIDAD EJECUTORA	UNIDAD DE MEDIDA
Promoción Cultural	Número de talleres realizados, presentaciones artísticas y espectadores.
Gestión de Organismos Estables	Número de espectáculos realizados y de espectadores.
Museo Nacional Bellas Artes	Número de exposiciones permanentes y temporarias realizadas.
Museo Nacional Bellas Artes	Número de actividades realizadas y cantidad de participantes.
Museo Nacional Bellas Artes	Número de piezas intervenidas.
Museo Nacional Bellas Artes	Número de ejemplares impresos.
Museo Nacional Bellas Artes	Número de consultas bibliográficas. Número de visitantes.

UNIDAD EJECUTORA	UNIDAD DE MEDIDA
Casa Histórica de la Independencia. Museo Histórico Nacional. Museo Histórico del Cabildo y la Revolución de Mayo. Museo y Monumento Nacional Justo José de Urquiza. Museo Nacional de Arte Decorativo. Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur. Otros museos nacionales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en la Provincia de Buenos Aires, en la provincia de Córdoba, en el Norte, en San Juan	Número de exposiciones permanentes y temporarias realizadas y número de visitantes.
Difusión y fortalecimiento del patrimonio cultural	Cantidad de cursos realizados, de personas capacitadas, de conferencias realizadas, de ejemplares impresos, de licencias otorgadas, de temas investigados, de bienes culturales registrados.
Integración cultural nacional e internacional	Proyectos y organismos asistidos para participar en ferias y festivales internacionales. Participación institucional en ferias y festivales internacionales.
Desarrollo y fomento de la cultura y creatividad. Desarrollo y fomento de la cultura ciudadana.	Cursos y personas capacitadas.
Desarrollo y fomento de la cultura y creatividad. Desarrollo y fomento de economías creativas.	Número de subsidios otorgados, de municipios asistidos y de foros culturales realizados.
Fomento y apoyo económico a bibliotecas populares	Cantidad de libros provistos. Subsidios otorgados. Bibliotecas asistidas. Cursos realizados. Títulos publicados. Personas capacitadas.

FUENTE: Elaboración de Cecilia Báez a partir de los presupuestos nacionales 2016, 2017, 2018.

En cuanto a los programas que, como ya he dicho, constituyen la principal herramienta de gestión operativa directa que tiene la SCN, una mirada sobre su página web⁹ nos informa que esta lleva adelante 28 programas agrupados en tres categorías: Becas, Formación y Apoyo (14 programas); Festivales y Mercados (6 programas) e Integración (8 programas). En sintonía con lo que dispone la actual ley de Ministerios, concentra varias acciones en el sector del

9 Visto en línea en www.cultura.gob.ar el 20 de abril de 2019.

patrimonio, particularmente en lo que hace a su registro, a través del SENIP (Servicio Nacional de Inventarios de Patrimonio) que gestiona dos bases de datos (MEMORar y CONar). En la misma página se expone que la SCN lleva el registro de los regalos que reciben los funcionarios y de los viajes que realizan pagados por terceros. Esta es una nueva función que no está explicitada en las misiones y funciones de la SCN, sobre la cual no se hace referencia ni en las metas ni en los resultados.

Al examinar la actividad de los distintos programas, se ve que varios están dirigidos a organizar distintas actividades eventuales con o sin carácter periódico (por ejemplo, el MICA), y otros, a desarrollar y mantener redes en varios ámbitos. De los programas restantes, algunos podrían formar parte de políticas de alcance nacional, como por ejemplo el programa Libros y Casas, que es una buena manera de ampliar el capital cultural de personas sin suficiente capacidad económica para hacerlo por sus propios medios. También programas como Investiga Cultura podrían ser parte de políticas más amplias. En síntesis, para que los programas cobraran sentido más allá del corto plazo, deberían formar parte de políticas más amplias.

Para completar el panorama, se expone una síntesis de los resultados obtenidos por la SCN en los últimos tres años. Estos están expuestos en las “Memorias detalladas del estado de la Nación”, que reúne anualmente las políticas y actividades más relevantes realizadas por los organismos que integran el Poder Ejecutivo. En los capítulos correspondientes a la SCN, entre 2016 y 2018 se exponen las siguientes: en 2016 se hicieron distintos tipos de eventos y exposiciones artísticas, así como acciones de capacitación incluyendo varios seminarios; se llevaron adelante concursos y se otorgaron becas. En el plano internacional se reactivaron 2 (dos) convenios bilaterales, se firmaron 3 (tres) nuevos convenios con otros países y se participó en 2 (dos) ferias internacionales del libro, a las que invitó a editores y autores. En ese mismo año, bajo el título “Fortalecimiento institucional. Transparencia de la gestión” el informe reseña la presentación al Senado de la Nación del proyecto de Ley de desarrollo cultural (SINADEC). Más allá del nombre, el proyecto proponía adaptar al territorio nacional la conocida como ley de mecenazgo de la Ciudad de Buenos Aires, que permite a las empresas destinar un porcentaje del impuesto a las ganancias que deben tributar a la realización de proyectos culturales. El proyecto no tuvo tratamiento parlamentario y caducó en febrero de 2018. Bajo el título “Otras actividades”, el informe señala que se trabajó en la pue-

ta en valor de edificios históricos (Teatro Nacional Cervantes), y bajo el título “Combate al narcotráfico y mejora de la seguridad” se expone la capacitación de agentes en esta temática, así como la recepción de 1.612 licencias de exportación y la restitución de bienes culturales a Perú, Ecuador, Bolivia y México. Se menciona en ese mismo año la puesta en marcha de 4 (cuatro) incubadoras de proyectos culturales en asociación con las universidades del Centro de la provincia de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe.

El informe correspondiente al año 2017 mantiene una presentación similar al del año anterior. Allí se menciona el apoyo a más de 33.000 personas a través de becas, subsidios, premios y programas de formación donde se capacitaron 14.428 gestores y artistas. El Ministerio de Cultura llevó adelante más de 500 actividades gratuitas y una cierta cantidad de eventos de relevancia (semana del cine argentino; feria del libro infantil; puntos de cultura; muestras itinerantes; una nueva edición del Mercado de Industrias Culturales Argentina –MICA–, que se había iniciado durante el gobierno anterior; el seminario IDEAS y el encuentro PAC). En cuanto a la actividad internacional, se señala la participación en ARCO Madrid, en LIBER Madrid y el haber tomado a cargo la presidencia del programa IberCultura Viva. Se realizaron concursos para cubrir la dirección de diez museos, y se rediseñó el sitio web de los museos nacionales. Por último, se menciona que las acciones realizadas cubrieron el territorio nacional y se distribuyeron numéricamente en relación con la población de las distintas regiones. Según el Ministerio de Cultura, se considera que los eventos realizados fuera de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires son “acciones federales”, lo cual es, a mi juicio, por lo menos discutible.

En 2018, el informe sobre cultura muestra el área ya como parte del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, y al ahora ex ministro con el rango de secretario, responsable de la misma SCN. La presentación comienza señalando que se elaboraron políticas con el objetivo de:

- Activar el mapa artístico del país tanto a nivel nacional como internacional.
- Apoyar la capacitación y la producción cultural.
- Democratizar el acceso a nuestro patrimonio artístico y cultural.

Los resultados obtenidos se presentan bajo los siguientes subtítulos: “Cultura accesible”, “Cultura incentiva” y “Cultura social”.

En “Cultura accesible” se menciona un convenio con la Universidad Nacional de las Artes (UNA) para iniciar una carrera dirigida a los integrantes

de la Banda de Ciegos, así como funciones con audio en el Teatro Nacional Cervantes, y la publicación de una guía de accesibilidad dirigida al personal de atención al público de los museos nacionales, en cuyo ámbito se realizaron diversas exposiciones y actividades para personas con discapacidad.

La denominación “Cultura incentiva” retoma las contribuciones a personas mediante becas, ayudas a la movilidad, subsidios, concursos y actividades de formación que, según la tabla que se reproduce abajo, alcanzaron a 41.042 personas.

TIPO DE AYUDA	CANTIDAD DE BENEFICIARIOS
BECAS	1.088
AYUDAS A LA MOVILIDAD	10.361
SUBSIDIOS	3.202
CONCURSOS	996
FORMACIÓN	25.395
TOTAL	41.042

Bajo el título “Cultura social”, se hace referencia a un conjunto diverso de programas y actividades, comenzando por el nombramiento del prestigioso músico venezolano Gustavo Dudamel como padrino del Programa de Orquestas y Ensamblés Infantiles y Juveniles. Los programas que se reseñan son los siguientes: Cultura en Barrios (realiza talleres, juegos, actividades y shows), que alcanzó a 16.000 chicos; la labor de la CONABIP y su Programa Libro, que ayudó a 524 bibliotecas a adquirir libros a mitad de precio durante la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires; los Juegos Olímpicos de la Juventud, donde se ubicó un Punto Cultura en el que se realizaron actividades artísticas, y los Juegos Evita, donde 700 jóvenes compitieron en las categorías Cuento, Pintura, Danza, Canto solista, Conjunto musical, Teatro, Fotografía y Videominuto.

Se menciona también la realización de una muestra simultánea de dibujos del pintor Guillermo Roux en el Museo Nacional de Bellas Artes y en la casa central de la Cultura Popular, y la realización de 1500 actividades gratuitas (recitales, talleres, muestras, funciones de teatro, cine y danza). Se enfatiza que el número de estas actividades pasó de 500 en 2017 a 1500 en 2018. Se organizaron dos grandes festivales bajo el nombre de Experiencia Cultura en San Salvador de Jujuy y San Carlos de Bariloche, y jornadas de formación

para profesionalizar agentes culturales en Buenos Aires, Salta y Corrientes. Se envió una muestra itinerante de piezas de grandes maestros de la pintura a Entre Ríos, Mendoza y Córdoba, que fueron vistas por 17.166 personas. Una muestra fotográfica sobre Charly García fue a Córdoba y Rosario (se indica que la vieron 17.100 personas). El TNC y el INT produjeron y exhibieron obras de teatro en 100 municipios (40.000 espectadores). Los elencos estables de la SCN realizaron 308 recitales que fueron vistos por 178.000 personas. Asimismo, el Proyecto Festejar apoyó la realización de 77 fiestas populares a las que asistieron 447.090 personas. En el plano internacional, se realizó el Encuentro Iberoamericano de formación de públicos y desarrollo de Audiencias (PAC); también ese año la SCN tuvo a cargo la secretaría pro-témpore del Proyecto Plurinacional Qhapac Ñan. Finalmente se menciona que se realizaron tres Asambleas Federales en Jujuy, Río Negro y CABA, donde “se adjudicaron” 6 millones de pesos para la realización de distintas “actividades federales” y se destaca que la Comisión Nacional de Monumentos, Lugares Históricos y Bienes Culturales organizó en todo el país el Día Nacional de los Monumentos Históricos (822 sitios recibieron a 250.000 personas; trabajaron más de 5000 personas, “superando todas las expectativas”). Aunque no tienen específicamente que ver con la falta de políticas culturales nacionales, las comillas incluidas por el autor tienen la intención de señalar la falta de claridad en los procedimientos, la falta de definición conceptual en lo que se hizo y, en el caso del último, la falta de referencia previa sobre las expectativas.

Como queda en evidencia, la labor de la SCN está centrada en la realización de actividades eventuales que guardan poca o nula relación entre sí, es decir que ni tienen alcance nacional, ni forman parte de lo que podría denominarse una política. A esto se agrega que en su gran mayoría las actividades son realizadas por los organismos dependientes de la SCN. Lo expresado por el entonces ministro Pablo Avelluto en la introducción al capítulo “Cultura” en la *Memoria detallada del estado de la Nación* de 2016 reafirma todavía más lo dicho:

No es sencillo elegir lo más importante de todo lo que hicimos en materia de políticas culturales en un año intenso, donde el cambio fue el verdadero protagonista. Junto a las cincuenta instituciones que están bajo su órbita, el Ministerio de Cultura de la Nación no estuvo inactivo un solo día. Desarrollamos miles de actividades en todo el territorio: exposiciones, conciertos, cursos, talleres, encuentros y seminarios. El listado es literalmente inabarcable.

En cada paso que dimos estuvo presente una visión compartida: el rol de la cultura en la disminución de la pobreza, la necesidad de innovar en todos los órdenes y contribuir a lograr la unión de los argentinos a partir de la enorme diversidad que nos constituye.

Terminamos con el uso de las políticas culturales públicas como herramientas de propaganda del gobierno. Se acabó el tiempo de la selección de artistas, creadores e intelectuales en función de su simpatía con la administración de turno. Nos basamos en la pluralidad, dejamos atrás la era de la confrontación e iniciamos la etapa del diálogo.

Pero este cambio cultural profundo no es generado desde el Estado, el gobierno o un ministerio. Es la propia sociedad la que nos muestra el camino hacia adelante. Es allí donde nacen las verdaderas transformaciones en el campo de las prácticas y los valores.

(...) En nuestro Ministerio contamos con un equipo profesional que vela por aquello que es de todos los argentinos: nuestro enorme y rico patrimonio cultural. Los hechos que fuimos y lo que somos. Tenemos el compromiso de promoverlo, incrementarlo y protegerlo. Estamos orgullosos por lo realizado y dispuestos a seguir creciendo para llegar a más compatriotas, estén donde estén, para ayudar a más creadores. Porque la cultura la hacemos juntos.

Se aprecia en sus palabras la importancia que tiene el número creciente de actividades eventuales y, en sintonía con la tarea que le asigna la normativa vigente, el compromiso con el desarrollo del patrimonio cultural. Respecto del rol de la cultura, son los propios hechos los que dan cuenta de la enorme distancia que hay entre los enunciados, que puedo compartir, y la realidad de una gestión que choca de frente con ellos. Sirva como mínimo ejemplo la mención a la “selección de artistas, creadores e intelectuales”, la cual, más allá de la voluntad de pluralidad expresada, se sigue realizando mediante los mismos procedimientos discrecionales de siempre. En cualquier caso, es evidente la ausencia en el discurso de conceptos sobre los cuales pudiera basarse la acción de la SCN para diseñar y construir políticas culturales de alcance nacional. Como se ha dicho, ni antes ni ahora las políticas culturales nacionales fueron desarrolladas a partir de una planificación que fijara objetivos y estrategias para alcanzarlos, cuantificando los recursos humanos, de infraestructura y financieros necesarios para ello. Los (pocos)

intentos que hubo resultaron fallidos, por lo cual en la mayoría de los casos las gestiones de los distintos gobiernos trabajaron solo sobre la contingencia temporal que les tocó en suerte, sin considerar la necesidad de pensar estrategias de mediano y largo plazo, ni de insertar sus acciones en un plan integral que incluyera al conjunto de subsectores que componen el sector cultural. A esa dinámica histórica se suma actualmente la pérdida de jerarquía institucional, la disminución presupuestaria que trajo como consecuencia el abandono de programas y proyectos y, por todas las razones ya expuestas, una fuerte desmotivación del personal. La SCN funciona al presente sin tener un plan explícito que oriente su gestión, y tampoco realiza evaluaciones de algún tipo que le permitan apoyarse en lo hecho para mejorar lo que falta. Solamente se mantiene una inercia institucional histórica, a la que se suma una mayor atención a algunas cuestiones vinculadas con el patrimonio. A pesar de enunciados en contrario, los resultados muestran que los aportes de la SNC al desarrollo del sector cultural en el territorio nacional son mínimos y, de lo hecho, la mayoría es producto de la actividad de los organismos dependientes y no de las áreas centrales (secretarías, subsecretarías y direcciones) cuya actividad está dedicada fundamentalmente a apoyar proyectos de personas o de pequeños grupos. Tampoco es posible diferenciar las políticas y acciones dirigidas al sector mercantil de las dirigidas al sector no mercantil de la cultura. En el plano internacional, lo hecho resulta irrelevante en relación con el potencial del país.

En conclusión, considero que para desarrollar más y mejor el sector cultural argentino, es imprescindible diseñar e implementar políticas culturales de alcance nacional. El camino para lograrlo pasa por definir el rol que deberá cumplir la SCN, y por la realización de una profunda reforma político-administrativa que le brinde las condiciones para hacerlo. Un muy buen punto de partida sería, como señaló Bayardo (2007), “una ley marco o una ley federal de cultura, bien fundada y consensuada con las provincias, (que) podría contribuir a precisar competencias jurisdiccionales sobre la base de prioridades comunes y encuadres de colaboración”.

Para finalizar estas reflexiones, sin pretensión de ser original, tomando como base algunos ejemplos que han dado buenos resultados en otros países y podrían también tenerlos en el nuestro, si se los adaptara a nuestro contexto y especificidad, quiero proponer algunos objetivos generales que podrían guiar la construcción de políticas culturales por parte del Estado nacional:

- Garantizar los derechos culturales de todos los ciudadanos y asegurar el cumplimiento de los acuerdos internacionales en la materia.
- Equilibrar la infraestructura pública entre las distintas regiones del país.
- Llevar a cabo, en forma asociada con organismos de otros niveles jurisdiccionales, planes, programas y proyectos que estos no pueden asumir solos.
- Proponer al Congreso nacional la actualización de las leyes existentes y la creación de nuevas.
- Asumir la representación del país ante otros y ante organismos internacionales.
- Aportar información e iniciativas a otros ministerios (Hacienda, Relaciones Exteriores) para aumentar el comercio internacional de bienes y servicios culturales, de manera tal de tender a una situación de balance entre exportaciones e importaciones.

La adopción de estos objetivos generales implica cambiar el paradigma histórico de funcionamiento de la SCN, dirigiendo su atención hacia las provincias y hacia otros países, dejando la atención directa a personas e instituciones a los correspondientes niveles jurisdiccionales, salvo casos excepcionales. Este cambio disminuiría en gran parte la posibilidad de adoptar criterios centralistas –léase porteños– en las decisiones. También dejaría de producir por sí misma o mediante la contratación de terceros eventos artísticos, lo que eliminaría procedimientos discrecionales de contratación. Esta nueva SCN debería distinguir las estrategias políticas para el sector comercial de la cultura de las dirigidas al sector no comercial o sociocultural, tratando de que su accionar sirva para incrementar el capital cultural de las personas.

Un tema de gran importancia para poder implementar adecuadamente los objetivos generales expuestos, es el relativo a la forma en que la SCN podrá utilizar los medios públicos de comunicación. Se trata de una cuestión compleja, cuya resolución ofrece distintas alternativas de naturaleza política y tecnológica que exceden estas reflexiones, pero que no quiero dejar de plantear, pues en cierta medida de ella depende que las políticas culturales nacionales que se llevan adelante tengan éxito. Además, será necesario contar con datos que permitan construir información para poder tomar decisiones racionales, con la capacidad financiera suficiente, con personal capacitado y motivado, y con una

razonable continuidad en los niveles gubernamentales de decisión política. Si se cuenta con los factores mencionados, y se logra que los actores políticos reconozcan la importancia de las políticas culturales nacionales, sea en base a los objetivos aquí expuestos o a otros, se estaría en condiciones de abordar la realización de un plan estratégico que permita poner al servicio de la ciudadanía el gran potencial que tiene el sector cultural argentino.

Referencias bibliográficas

- Bayardo, R. (2007). “Políticas federales y provinciales de cultura en la Argentina: organización, financiamiento y desafíos”, en *O público e o privado*, revista del posgrado en Sociología de la Universidad Estadual de Ceará, Brasil.
- Coulomb Herrasti, D. (s.f.). “Aproximación a la política cultural del siglo XXI: Los casos argentino y mexicano” (tesis). México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO.
- Ferreira, J. (2018). *Reflexiones sobre las políticas culturales brasileñas en el siglo XXI*. Caseros: RGC Libros.
- Fiorucci, F. (s.f.). “Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en <http://journals.openedition.org/nuevomundo/24372>
- Grimson, A. (comp.) (2014). “Políticas para la justicia cultural”, en *Culturas políticas y políticas culturales*, Fundación de Altos Estudios Sociales.
- Martín Zamorano, M. (2016). “La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista: entre la hegemonía y la diversidad”, en *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 70, pp. 53-83.
- “Memoria detallada del estado de la Nación”, Jefatura de Gabinete de Ministros, correspondientes a 2016, 2017 y 2018. Disponible en línea en www.argentina.gob.ar/jefatura/memoria-de-la-nacion
- Mendes Calado, P. (2004). “Veinte años de políticas culturales democráticas. La acción de la Secretaría de Cultura de la Nación”, *Revista de gestión cultural*, Año 1, N°1, Buenos Aires.
- Santillán Güemes, R. (1985). *Cultura creación del pueblo*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.
- Sarlo, B. (2002). “Ser argentino: ya nada será igual”, en *Cuadernos de Nación*, Ministerio de Cultura de Colombia.

· HÉCTOR SCHARGORODSKY

Segundo Congreso Argentino de Cultura, Declaración de San Miguel de Tucumán, Tucumán, 2008.

Solano, R. (s.f.). “Cultura y políticas públicas: la disputa entre lo político y lo administrativo en territorio cultural”, disponible en <http://hdl.handle.net/10908/11848>

Política cultural. Crítica y utopía

[Pablo Mendes Calado¹]

Desde mediados del siglo pasado el desarrollo se constituyó en el paradigma dominante que guía la acción estatal. Una de sus características básicas fue su despliegue sobre sociedades culturalmente modernas, de modo que los particularismos culturales que no respondieran a la matriz moderna euro-centrada se identificaron como un estorbo que debía desaparecer. A partir de ello, y teniendo la diversidad de culturas como un valor en sí mismo a ser preservado, la Unesco se dio a la tarea de construir un modelo de políticas culturales que demostrara que lejos de ser un escollo, la alteridad cultural podía constituirse en un factor de desarrollo. Y hoy podemos decir que tenemos un modelo ya consolidado, y hegemónico en buena parte del mundo: el de políticas culturales para el desarrollo.

A continuación presento el esquema general de mi proyecto de tesis para acceder al grado de doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Jujuy. En lo fundamental, apunta a constituirse en una crítica del modelo de políticas culturales y plantear posibles horizontes utópicos. Se establecerá, en primer lugar, la situacionalidad del trabajo y posiciones específicas al interior del pensamiento social; luego se esbozará la línea de nuestra crítica, que en lo

¹ Licenciado en Gestión del Arte y la Cultura (UNTREF). Doctorando en Ciencias Sociales (UNJU). Docente en diversos trayectos formativos de las universidades nacionales de Tres de Febrero, Jujuy y Córdoba. Autor del libro *Rumbo y deriva. Estudio de casos sobre la (ex) Secretaría de Cultura de la Nación* (RGC Libros).

fundamental se trata de una crítica del desarrollo; también postularemos la posibilidad de hacer uso del tantas veces mencionado, como eludido desde la acción, “concepto amplio de cultura”; además presentaremos dos ideas tomadas del campo de la economía crítica, en relación con las cuales postularemos la posibilidad de pensar políticas culturales: post-empleo y decrecimiento; y por último, veremos dos líneas específicas de investigación que nos podrían conducir a ese horizonte utópico para las políticas culturales.

Estableciendo coordenadas conceptuales

Existe un orden social que regula el comportamiento de los hombres, que si bien no puede ser caracterizado de universal, sí tiene aspiraciones de universalidad. Se impone (probablemente a la fecha) sobre la mayoría de la población del planeta, y aquellos que pueden ser caracterizados como al margen de ese orden necesariamente tienen que mantener algún tipo de diálogo con él. Sostendremos aquí que ese orden se sostiene en tres dispositivos, a saber: modernidad, capitalismo y globalización.

Las distintas corrientes del pensamiento social respecto de ese orden pueden, en forma muy “esquemática y acaso esquelética” –como dice Lyotard (1994) al plantear la misma caracterización–, ser reagrupadas en dos grandes vertientes: la de aquellos que consideran que el orden es en lo esencial correcto para conducirnos a la concreción de la gran promesa del proyecto moderno, esto es, la emancipación del sujeto; y la de aquellos que consideran que posee contradicciones internas e irresolubles que lo invalidan para tal propósito. Entre los primeros, las injusticias, desigualdades y estructuras de dominación del presente son fallas circunstanciales de funcionamiento del sistema, y por tanto, solo se necesitan las pertinentes correcciones y, eventualmente, tiempo para que actúen, para que todo funcione a la perfección. Entre los segundos, las propias contradicciones hacen de las injusticias, desigualdades y dominaciones, condiciones necesarias de funcionamiento, por lo tanto, lo que se requieren son cambios radicales, que pueden ir desde transformaciones estructurales al interior de los dispositivos hasta el abandono de estos. Es precisamente en esta segunda línea de pensamiento social donde se ancla este artículo.

Otro eje que divide el pensamiento social es el que surge de la discusión histórica entre agencia y estructura. La noción de agencia nos remite a la capacidad de autonomía del sujeto, libre albedrío, potencia, voluntad, hacen del hombre un dueño de su destino y, por lo tanto, responsable de este. La estruc-

tura, por su parte, nos remite a fuerzas sociales que se encuentran por fuera del individuo pero que actúan sobre este, compeliéndolo hacia un rumbo de acción determinado. En realidad, el pensamiento social pendula entre esos dos polos en los que, por lo común, ningún pensador social se posiciona. En general, son los grises que se dan entre ese blanco y ese negro desde donde se analiza la cuestión social. En nuestro caso puntual, nos desplazaremos desde un hipotético centro de gravedad entre ambas posiciones y nos inclinaremos hacia dar crédito a la posición de la estructura como determinante de la acción social.

Dado que, como insinuamos desde el subtítulo de este trabajo, las nociones de crítica y utopía marcan el rumbo de nuestras reflexiones, se hace necesario arrojar cierta precisión sobre ellas. Ya Kant sostenía que la actitud crítica es característica del hombre moderno en tanto este rehúye de todo dogmatismo. En nuestro tiempo, la noción quedó fuertemente asociada a los planteos de Horkheimer (quien también considera que es una actitud) y su célebre teoría crítica. Coincidimos con este autor, cuando señala: “La teoría crítica (...) no posee otra instancia específica que el interés, insisto en ello, por la supresión de la injusticia social” (2003, p. 270); sin embargo, en tanto la crítica frankfurtiana arremete contra el capitalismo pero rescata la modernidad, nosotros aquí planteamos cuestionar ambos dispositivos. Sin desconocer la rica tradición de pensamiento social crítico, seguiremos aquí las ideas de Fredric Jameson, que nos animan a postular la utopía como crítica.

Lejos de representar una fantasía imposible, tal cual se suele postular desde el sentido común y, sobre todo, desde el pensamiento conservador, Jameson postula que el “salto utópico (es) el desfase entre nuestro presente empírico y las disposiciones utópicas de ese futuro imaginario”. La utopía es el ejercicio mental de nuestro tiempo –nos dirá Jameson–, el tiempo del “realismo capitalista” (Fisher, 2017), donde no aparecen posibles cambios radicales en el horizonte de posibilidades políticas; en ese contexto “su función no estriba en ayudarnos a imaginar un futuro mejor, sino más bien en demostrar nuestra total incapacidad para imaginar un futuro tal”. Esta es la incapacidad que, pretendemos demostrar, presentan hoy las políticas culturales.

Crítica de las políticas culturales

La política cultural, obviamente, puede adoptar formas muy disímiles. Nuestro trabajo se centra en el modelo desarrollado por la Unesco y que deviniera hegemónico.

Hacia mediados del siglo XX, el desarrollo se constituye en el paradigma político instrumental hegemónico en el mundo (capitalista y socialista por igual) para concretar la promesa moderna. Según este, la vida de las personas mejora en tanto tiene acceso a un número mayor de bienes y servicios, y la forma de conseguirlo es el crecimiento económico de las sociedades. Al hacerse evidente que las particularidades culturales de las distintas sociedades resultan un estorbo para la implementación de programas de desarrollo que conduzcan al crecimiento de las economías subdesarrolladas, aparece como segundo puntal del paradigma la teoría de la modernización. De acuerdo con ella, en la medida en que las sociedades abandonan sus particularismos en aras de una homogeneización moderna, aumentarán las posibilidades del crecimiento económico y con ello, del desarrollo. El trabajo de la Unesco para desarrollar políticas culturales para el desarrollo (el modelo Unesco) puede leerse como una cruzada en defensa de los particularismos, que se corona con el reconocimiento de la diversidad cultural como forma de procesamiento de las disimilitudes sociales a fines del siglo pasado.

Ahora bien, si la política cultural es una política de desarrollo, su crítica debe hacer foco en el desarrollo mismo, y es desde allí que realizaremos la nuestra.

A poco de andar, el desarrollo tuvo en la teoría de la dependencia una de sus primeras críticas; el subdesarrollo no era resultado de un mal funcionamiento del sistema-mundo, sino condición necesaria del desarrollo (Cardoso y Faletto, 2011). Por su parte, a comienzos de la década de 1970 se conoce el informe *Los límites del crecimiento* (2012), un trabajo encargado por el Club de Roma al MIT para que con ayuda de los por entonces novedosos modelos computacionales, se analizaran escenarios de futuro: la conclusión fue que las capacidades del planeta no pueden sostener un crecimiento de la población y de la economía ilimitados. Por la misma época, investigaciones de Amartya Sen concluyen en que no necesariamente mejores performances de las economías nacionales devienen en mejoras de la calidad de vida (PNUD, 1990). Ya en este milenio, el economista británico Tim Jackson (2011) demostró que por encima de cierto límite, la relación crecimiento económico-bienestar se torna asintótica, es decir que a iguales proporciones de crecimiento, el incremento de bienestar es cada vez menor. Además, Tomás Piketty (2014) comprobó que los hoy tan ansiados niveles de crecimiento del 3, 4 o 5% que tuvieron las economías desarrolladas en las décadas gloriosas del capitalismo –1950 y

1960– son más bien una rareza en la historia moderna. Otros autores se han encargado de mostrar las externalidades negativas, sociales, ambientales e incluso económicas de muchos procesos que a priori son considerados como de desarrollo (Svampa y Viale, 2014; Unceta, 2015). Cada vez más voces postulan la posibilidad de mejorar la calidad de vida de la gente con procesos sociopolíticos alternativos al desarrollo, como es el caso del buen vivir andino (Farah y Vasapollo, 2011). Y la lista de posturas críticas podría continuar. El eslogan “dejar de buscar formas de desarrollo alternativo para buscar alternativas al desarrollo” describe este nuevo escenario.

Aquí optamos por leer el devenir del paradigma del desarrollo en línea con Thomas Kuhn (2013). Así, el desarrollo se constituyó en un paradigma hegemónico global con las teorías del crecimiento y la modernización como núcleo duro, entró en crisis por diversos cuestionamientos y salió adelante mediante teorías ad hoc tales como la del desarrollo sustentable, social o humano; sin embargo, desde hace unas décadas ha entrado en fase de revolución, es decir, de pasaje hacia otro/s paradigma/s alternativo/s. Si esto último fuera así, las políticas culturales habrían concertado un matrimonio de conveniencia, pero van de luna de miel en el Titanic.

Nos resta explorar qué posibles horizontes utópicos podrían darse para las políticas culturales. Pero antes postularemos la necesidad, y sobre todo la posibilidad, de hacer del concepto amplio de cultura que tanto se pregona, un instrumento útil de política.

Cultura, un concepto amplio pero instrumental

Es lugar común reconocer una noción estrecha y una amplia de cultura. Conforme la primera, serían culturales fenómenos tales como las artes, la historia, la cultura popular, mientras que la segunda nos conduce al “todo es cultura”, “toda creación del hombre es cultura”, etc. La construcción discursiva impulsada por la Unesco permanentemente postula la necesidad de ampliación desde el registro estrecho hacia el ampliado, pero como hemos pretendido demostrar en trabajos previos (Mendes Calado, 2015), en los hechos esto no sucede. Se postula incluso que las políticas culturales pueden, y deben, circunscribirse a la cultura “institucionalizada” o a conceptos “operativos”.

Postulamos aquí, siguiendo una tradición de pensamiento que tiene en Clifford Geertz a su exponente probablemente más reconocido, la utilidad de una concepción sociosemiótica de cultura. Así, entenderemos por

cultura el entramado de significaciones social e históricamente constituidos por un colectivo humano (Margulis, 2009). Una definición tal tiene una clara deuda con Ferdinand de Saussure, en cuya teoría la terna significante-código-significado es central. Así, la Gioconda sería una pintura, pero no la cultura. La cultura es el entramado de códigos de significación que nos lleva a determinados significados en su presencia, aquello que significa para nuestra sociedad. Las manifestaciones contenidas en aquella que denominamos noción estrecha son, parafraseando a Grimson (2011), densamente cargadas de significación, construidas para significar. A su vez, la definición también nos hace lugar al tan difundido “es cultural” con el que coloquialmente adjetivamos los más diversos fenómenos sociales: estacionar en doble fila es cultural en tanto que su significación resulta permisiva para el conductor; en culturas en las que tenga una significación mucho más negativa el conductor no lo hará.

Con una concepción tal de cultura, además de seguir promoviendo la producción artística, difundiendo masivamente lo producido y conservando el patrimonio (por nombrar la terna clásica en políticas culturales), podemos intervenir en un abanico mucho más amplio de cuestiones sociales. La policía cultural podría entonces ser considerada como el conjunto de acciones sustantivas y/o normativas que impactan en el entramado de códigos de significación dando forma a una configuración cultural determinada. Lejos de ser una fantasía, esto se da ya en el propio campo cultural. Desde esta perspectiva puede ser pensado el notable proceso de la re-etnización afro que presenciamos desde hace unas décadas; la autoidentificación de muchas personas como afrodescendientes estuvo mediada por la re-significación de la condición de tal, muy probablemente originada en la difusión que tuvieron las músicas y danzas afro.

Si como se sostiene habitualmente, el fumar es cultural, la retracción de su consumo en los últimos años como resultado de políticas antitabaco puede ser pensada como un ejemplo de política cultural (probablemente mucho más exitosa que cualquiera de las desarrolladas desde la Secretaría o Ministerio de Cultura). La significación de fumar es hoy radicalmente diferente que en décadas pasadas: la difusión de los efectos adversos del consumo, sobre todo para con los no fumadores, sumada a la suspensión de los mecanismos de construcción de significaciones positivas (publicidad), cambiaron el código de significación del acto de fumar. Hace más de cincuenta años, la imagen de mi padre

paseándome a upa de madrugada seguramente generaría lecturas positivas en quienes lo vieran, nadie repararía en que fumaba mientras lo hacía; hoy frente a la misma escena lo consideraríamos casi un asesino.

Es habitual en los análisis histórico-políticos de las profundas transformaciones del Estado de los años noventa sostener que tales cambios no podrían haber sido realizados de no mediar un cambio cultural en la población. Sin embargo, por lo común, esto queda en un enunciado sin mayores profundizaciones. En efecto, la transformación se consumó sobre un cambio radical en la significación del Estado, generado por la, probablemente, más importante política cultural de las últimas décadas; el periodista Bernardo Neustadt sería el más importante político cultural de la Argentina.

Una noción de cultura como la que proponemos emplear instrumentalmente para las políticas culturales posibilitaría no solo trabajar en el orden de los significados, lo que como vimos se da ya de hecho, sino que tal vez podría habilitar la conservación de significados modificando los significantes. Al analizar el tema de la mutilación genital femenina en África, Hiroshi Nakajima (1996), por entonces director general de la Organización Mundial de la Salud (OMS), planteaba la contradicción entre la doble necesidad, por un lado, de respetar las pautas culturales de todos los pueblos y, por otro, de discontinuar prácticas nocivas para la salud. Si como dijimos respecto de la Gioconda, no consideramos el hecho de la mutilación como el elemento cultural, sino su significación social, esto nos habilita la posibilidad de cambiar el significante conservando la significación, es decir, la cultura.

Hasta aquí hemos sostenido que el modelo hegemónico de políticas culturales es el de cultura para el desarrollo. También formulamos nuestras críticas al desarrollo y con ellas, criticamos el maridaje impulsado por la Unesco, que postula una posible noción de cultura que nos resulta instrumental tanto en un sentido estrecho como amplio. Asimismo, mostramos que esa noción nos permite leer como “políticas culturales” procesos sociopolíticos históricos o en marcha. Previamente, al marcar los ejes de coordenadas de nuestro trabajo, sostuvimos que partimos de una visión crítica del orden social; consecuentemente postulamos la necesidad de cambios radicales, aunque reconocemos la vigencia de las palabras de Habermas de hace cuatro décadas: “Si no me equivoco, nuestras posibilidades actuales no son muy buenas”. Sin embargo, aun cuando no logren coagular en un metarrelato alternativo, en el pensamiento social del presente hay un sinnúmero de ideas que estudian potenciales cam-

bios radicales. En lo que sigue presentaremos dos de ellas que nos llegan de lo que hoy día se denomina economía crítica: el post-empleo y el decrecimiento.

Decrecimiento y post-empleo

Desde que el hombre camina sobre el planeta, la inmensa mayoría de la población ha padecido las carencias de bienes materiales y servicios. El advenimiento del tándem modernidad-capitalismo propició, merced a la conjunción de desarrollos científico-técnicos, sociales y productivos, una formidable expansión de recursos al servicio del bienestar del hombre. El crecimiento económico es una noción que pretende dar cuenta de esta expansión y, al menos en teoría, de la consecuente satisfacción de las necesidades. El problema es que el hombre moderno se autoexcluyó de la naturaleza, y la economía, como diría Karl Polanyi (2017), se desencastró de la sociedad. Al modo de la Skynet de *Terminator*, la economía autonomizada ha convertido el crecimiento en un objeto fetiche; la naturaleza es el recurso a ser empleado hasta su agotamiento, en tanto que la satisfacción de las necesidades humanas, que podría haberse convertido en una traba al crecimiento, fue resuelto maravillosamente por el capitalismo: creando necesidades (Leonard, 2013).

Así las cosas, tenemos hoy en el mundo poblaciones enormes que aún requieren de más bienes y servicios, y en el extremo opuesto, sectores de la población cuyos ritmos de consumo no podrían ser sostenidos si toda la humanidad los equiparara.

El decrecimiento es una corriente de pensamiento que postula justamente la necesidad de las sociedades desarrolladas de limitar y acaso reducir sus niveles de consumo, sin por ello dejar de reconocer que existen sociedades en el mundo que deben elevarlos.

El empleo asalariado, en tanto, es concomitante de los procesos descritos. Probablemente, con las primeras civilizaciones avanzadas haya surgido ya el pago pecuniario del trabajo, pero no será sino hasta fines del siglo XVIII que se constituya un mercado libre del trabajo; con ello se dará la formidable transformación social que nos deja hoy día frente a la venta de la fuerza de trabajo en el mercado como forma de subsistencia generalizada. A poco de andar el capitalismo, surge el conflicto capital-trabajo por la redistribución de la riqueza, y tras el ensayo de diversas estrategias políticas, el capital comienza en la segunda mitad del siglo XX una apuesta a la tecnología para conseguir la solución final, prescindir del trabajo. A las primeras automatizaciones me-

dian­te control numé­rico de la dé­ca­da de 1950 le suce­die­ron la ro­boti­za­ción, la re­in­ge­nie­ría, los pro­ce­sos di­gi­ta­les y hoy es­ta­mos a las puer­tas de la in­te­li­gen­cia ar­ti­fi­cial (Levy Yeyati, 2018; Rifkin, 1996). Las so­cie­da­des des­ar­rol­la­das que otrora mos­tra­ran or­gu­llo­sas una ma­yo­ría de po­bla­ción de in­gre­sos me­dios in­dus­tria­les, hoy mues­tra­n lo que se de­no­mi­na cur­va “U”, don­de el tra­ba­jo se con­cen­tra en los sec­to­res de me­no­res in­gre­sos y de los muy al­tos. Tal vez las pre­dic­cio­nes de los años no­ven­ta de Je­re­my Rifkin (1996) res­pec­to del “fin del tra­ba­jo” ha­yan si­do un tan­to ex­tre­mas, pe­ro de lo que no hay du­das es que el tra­ba­jo en el mun­do ca­pi­ta­li­sta se ha trans­for­ma­do ra­di­cal­men­te: las so­cie­da­des so­ña­das con un pleno em­pleo de ca­li­dad no pa­recen es­tar en el ho­ri­zon­te de lo fac­ti­ble en las ac­tu­ales con­di­cio­nes del ca­pi­ta­li­smo avanza­do. Y si el tra­ba­jo no se ha des­plo­ma­do aún más, es por las múl­ti­ples for­mas de pre­ca­ri­za­ción la­boral y por­que una parte de la po­bla­ción ha per­di­do (o le han he­cho per­der) el in­te­rés por ac­ce­der a un pue­sto.

En este con­tex­to, han vuel­to a re­so­nar las ideas de­ci­mo­nó­ni­cas de Paul Lafargue (2011) sobre el de­re­cho a la pe­re­za. Más allá de las mul­ti­tu­des que desde fue­ra del sis­te­ma sa­la­rial pug­nan por en­trar, el fin de si­glo nos dejó una nue­va con­struc­ción sub­je­ti­va. Ma­ra­villo­sa­men­te re­tra­ta­dos desde las cie­n­cias so­cia­les por An­dré Gorz (2000) o desde la li­te­ra­tu­ra por Dou­glas Coupland (1995), se trata de in­di­vi­duos dis­pue­stos a sa­lir de la so­cie­dad sa­la­rial, que des­creen de la au­to­re­ali­za­ción per­so­nal a través del em­pleo. Las ideas que un tan­to iróni­ca­men­te plan­te­ara Lafargue hace si­glo y me­dio son, para mu­chos, re­ali­dad en el pre­sen­te. En este sen­ti­do, los des­ar­rol­los tec­no­ló­gi­cos nos po­nen en si­tuación de pro­ducir todo lo que ne­ce­si­ta­mos con mu­cho me­nos tra­ba­jo, y tra­ba­jan­do me­nos po­drí­amos tra­ba­jar to­dos y pro­ducir lo que ne­ce­si­ta­mos. En mu­chos ana­lis­tas de la so­cie­dad la­boral del pre­sen­te aparece la no­ción de post-em­pleo.

Antes de in­ten­tar re­con­ec­tar­nos con nues­tro tema, el de las po­lí­ti­cas cul­tu­ra­les, de­be­mos ha­cer men­ción a un pro­ble­ma que en­ten­de­mos re­sul­ta con­di­cionante de cual­quier trans­for­ma­ción del sis­te­ma ca­pi­ta­li­sta: la re­dis­tri­bu­ción de la ri­que­za. Cual­quiera de las po­ten­cia­les trans­for­ma­cio­nes antes men­cio­na­das, de­re­centi­smo o post-em­pleo, re­qui­eren del de­se­ño de nue­vas for­mas de re­dis­tri­bu­ción, en un sen­ti­do muy am­plio; ne­ce­si­ta­mos re­dis­tri­buir me­jor bie­nes y ser­vi­cios entre norte y sur; si po­de­mos tra­ba­jar me­nos y pro­ducir lo mis­mo o más, son cru­cia­les nue­vas for­mas de re­dis­tri­bu­ción del plus­va­lor. Sin em­bar­go, nos en­con­tra­mos en un pro­ce­so que pa­rece ale­jarse de estas nece­si­

dades; la concentración de la riqueza, o dicho de otro modo, las desigualdades económicas alcanzan hoy estadios nunca vistos en la historia de la humanidad.

Hacia posibles horizontes utópicos

Ahora sí es menester retornar al campo de las políticas de la cultura. Entramos aquí en el plano conjetural de nuestro trabajo, en el que nos es dado plantear dos posibles líneas de investigación.

Partiendo de las insinuaciones que quienes reflexionan sobre las ideas de decrecimiento y post-empleo hacen en forma permanente a la dimensión cultural de estos postulados, que identifican como “barreras culturales”, pero en las que por lo común no profundizan, la primera línea de trabajo que postulamos apunta a tender puentes entre disciplinas, a fin de precisar conceptualmente esta afirmación, intentar aproximarla a nuestra concepción de cultura y así poder imaginar potenciales políticas.

La nómina de producción, hoy ya clásica, del pensamiento social que puede alimentar este trabajo excede largamente la posible extensión del presente artículo: podría mencionarse el estudio de Weber sobre la ética protestante y el espíritu del capitalismo; el estudio de la transformación que diera lugar al desencastamiento de la economía realizado por Karl Polanyi (2017); la antropología del consumo de Mary Douglas y Baron Isherwood (1990); la vinculación entre consumo y ciudadanía (García Canclini, 1995); los estudios de Birmingham entre cultura y clase obrera (Thompson y Hoggart, 2013); el consumo degenerado en consumismo (Bauman, 2011); el Marx de *La ideología alemana* y del fetichismo de la mercancía; obviamente la noción gramsciana de hegemonía y su prolífico impacto en los estudios culturales latinoamericanos, la noción de colonialidad –central a los estudios decoloniales– y, sin duda, la lista debería proseguir largamente. En pocas palabras, estamos a la búsqueda de quienes puedan ayudarnos a responder: ¿por qué el consumo y el empleo son generadores de sentido?, ¿cuáles son sus significaciones sociales?, ¿cómo fueron construidas esas significaciones? Y en última instancia, ¿cómo poder deconstruirlas?

Una segunda línea de trabajo transita por lo que –en línea con Boaventura de Sousa Santos (2006)– podríamos denominar una sociología de las emergencias. La hipótesis es que salir de la sociedad salarial o la redefinición de pautas de consumo hacia esquemas más austeros es ya una realidad que muchos individuos buscan encontrar al interior del campo cultural.

Por estos días se está proyectando en canal Encuentro un video documental sobre Rubén Grau, artista visual argentino, en el que en reiteradas oportunidades relata cómo encontró en el arte el punto de fuga hacia un estilo de vida que lo distanciara del canon productivista capitalista en el que se encontraba. En YouTube puede verse el documental *Somos artesanos*, que retrata a los integrantes del colectivo de artesanos La Estación, de Salta; allí se puede distinguir claramente entre los productores de artesanía tradicional, que por lo común relatan su acercamiento al oficio como herencia familiar, y los productores de artesanía urbana, entre quienes lo usual es un relato de vida que los acerca casi hasta la mimesis que André Gorz (2000) describe como “salir de la sociedad salarial”, una búsqueda de autonomía, de manejo de los propios tiempos, de un tiempo del trabajo en armonía con los tiempos de la vida, etc. Esas y tantas otras historias de vida demuestran que mientras que desde el modelo de políticas culturales se impulsa la regularización impositiva, las técnicas de comercialización, el productivismo, etc. para los productores culturales, muchos lo que procuran es en realidad encontrar un punto de fuga de ese modelo productivista capitalista.

Así las cosas, haciéndonos, por un lado, de herramientas conceptuales que nos ayuden a entender los entramados de códigos de significación (la cultura) que se dan en torno del empleo asalariado y del consumismo capitalista, y por otro, habiendo estudiado casos de agentes que han torcido ese rumbo aparentemente ineluctable para sus vidas, tal vez estemos en condiciones de postular posibles políticas culturales que tengan por objeto conducirnos al mundo del decrecimiento y el post-empleo.

Si finalmente el lector juzga que tales posibilidades no son sino utopías, el objetivo de este escrito se habrá logrado. Nuestra utopía de un orden social radicalmente distinto no pretende ser tanto un programa de acción (aunque no renunciamos a ello) como una denuncia de la incapacidad de las políticas culturales, hoy ortodoxas, para la construcción de una alternativa en la que en definitiva la promesa de la modernidad se haga realidad: la emancipación del sujeto.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Z. (2011). *Vida de consumo*. Buenos Aires: FCE.
- Cardoso, F. y Faletto, E. (2011). *Dependencia y desarrollo en América Latina: ensayo de interpretación*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Coupland, D. (1995). *Generación X*. Barcelona: Ediciones B.
- De Sousa Santos, B. (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social*. Buenos Aires: CLACSO.
- Douglas, M. e Isherwood, B. (1990). *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*. México: Grijalbo.
- Farah, I. y Vasapollo, L. (2011). *Vivir bien. ¿Paradigma no capitalista?* La Paz: CIDES – UMSA.
- Fisher, M. (2017). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Gorz, A. (2000). *Miserias del presente, riqueza de lo posible*. Buenos Aires: Paidós.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hoggart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: FCE.
- Horkheimer, M. (2003). *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jackson, T. (2011). *Prosperidad sin crecimiento. Economía para un planeta finito*. Barcelona: Icaria.
- Jameson, F. (2004). “La política de la utopía”, en *New Left Review*, n° 25.
- Kuhn, T. (2013). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE.
- Lafargue, P. (2011). *El derecho a la pereza*. Madrid: Maia.
- Leonard, A. (2013). *La historia de las cosas. De cómo nuestra obsesión por las cosas está destruyendo el planeta, nuestras comunidades y nuestra salud. Y una visión del cambio*. Buenos Aires: FCE.
- Levy Yeyati, E. (2018). *Después del trabajo. El empleo argentino en la cuarta revolución industrial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Liotard, J. (1994). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Margulis, M. (2009). *Sociología de la cultura: conceptos y problemas*. Buenos Aires: Biblos.
- Meadows, D.; Randers, J. y Meadows, D. (2012). *Los límites del crecimiento*. Buenos Aires: Taurus.
- Mendes Calado, P. (2014). *Políticas culturales, rumbo y deriva: estudios de casos sobre la ex Secretaría de Cultura de la Nación*. Caseros: RGC Libros.

- Nakajima, H. (1996). “La opinión de la OMS sobre la mutilación genital femenina”, en Unesco-OMS, *Cultura y salud. Textos de orientación sobre el tema*, París, Unesco.
- Piketty, T. (2014). *El capital en el siglo XXI*. Buenos Aires: FCE.
- PNUD (1990). Informe sobre Desarrollo Humano.
- Polanyi, K. (2017). *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. México: FCE.
- Rifkin, J. (1996). *El fin del trabajo. Nuevas tecnologías contra puestos de trabajo: el nacimiento de una nueva era*. México: Paidós.
- Svampa, M. y Viale, E. (2014). *Maldesarrollo. Más allá del extractivismo y el despojo*. Buenos Aires: Katz.
- Thompson, E. (2012). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Capitán Swing.
- Unceta, K. (2015). *Más allá del crecimiento. Debates sobre desarrollo y posdesarrollo*. Buenos Aires: Mardulce.

Recursos audiovisuales en línea

Somos artesanos, en <https://www.youtube.com/watch?v=Nc64JqTghTI> “Los visuales: Rubén Grau”, en <https://www.youtube.com/watch?v=X1G0Mj0XHq4>

25 años de giros en las políticas culturales en América Latina¹

[Ana Wortman²]

Introducción

Este texto propone desplegar los significados de las políticas culturales en América Latina en los últimos 25 años. Eso implica pensarlas en relación con el Estado, la economía, la sociedad civil y sus organizaciones sociales, así como también con el proceso de producción de conocimiento y circulación de ideas en el mundo y en la región.

Las políticas culturales –como toda política– están atravesadas por interacciones singulares entre los elementos mencionados y, en este caso, también

¹ Este artículo ha sido publicado en inglés en una versión más extendida, en el *reading* a cargo de Juan Poblete titulado *New Approaches to Latin American Studies. Culture and Power*, primera edición, Routledge, Londres, 2017.

² Doctora en Ciencias Sociales (UBA), magíster en Ciencias Sociales (FLACSO) e investigadora del Instituto Gino Germani en el área Cultura y Sociedad. Profesora en la Facultad de Ciencias Sociales y en la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y en la Universidad de Palermo. Ha publicado, entre otros: *Construcción imaginaria de la desigualdad social* (2007) y *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa* (2012). Asimismo, es autora de numerosos artículos sobre consumos y políticas culturales. En la actualidad se encuentra trabajando en el proyecto UBACyT 2018-2020 “La trama social de las industrias creativas. Su impacto en los consumos culturales cosmopolitas en la Argentina actual”.

por los significados prevalecientes de cultura en el país donde estas se implementan, el clima de época y las instituciones que intervienen en la producción de conocimiento y en la gestión. La resignificación del concepto incluye ambas cuestiones. Por su parte, como toda noción que lleva a su lado el término cultura, se generan múltiples controversias con su definición, ya que siempre aparece la pregunta acerca de qué estamos diciendo cuando hablamos de cultura. Si en la modernidad, cultura se asociaba a ser culto –es decir: conocer, coleccionar, admirar, intercambiar productos artísticos creados en el marco de ciertos cánones definidos por jerarquías legítimas– así como a resguardar el patrimonio (edificios, monumentos, el legado de las artes visuales, bibliotecas), y estos significados sostenían los objetivos de las políticas culturales, en las últimas décadas esta visión, asociada con una modernidad de corte europeo, se puso en cuestión, ya que se impone hoy una mirada mucho más amplia de qué se entiende por cultura (Yúdice, 2003; García Canclini, 2011).

Nuestro artículo se dividirá en dos partes. Por un lado nos referiremos a la especificidad de las políticas culturales en América Latina, a cómo la circulación de ideas, procesos políticos regionales y concepciones gubernamentales sobre el Estado y su intervención en el plano cultural incidieron en las formas que han asumido dichas políticas culturales histórica e institucionalmente en nuestros países. Y por otro, analizaremos los aportes de los autores más significativos de los estudios culturales latinoamericanos, quienes han contribuido a crear conocimientos, políticas concretas y espacios de formación sobre el tema.

Dinámica político-cultural de las políticas culturales en América Latina

Los años ochenta y su impacto en la definición de políticas culturales

Como hemos señalado en trabajos previos (Wortman, 1996, 2000, 2001) sobre la década de 1980, la recuperación de la democracia como sistema político estuvo muy asociada a la cuestión cultural. Al menos en las dictaduras del Cono Sur, el campo cultural –artistas, escritores, intelectuales– fue explícitamente perseguido, hasta llegar a límites nunca vistos. Los gobiernos electos que asumieron el poder en esos años le otorgaron un especial interés al tema y convirtieron las políticas culturales en un eje central de los procesos democráticos por venir.

El impacto negativo del cierre del campo cultural durante las dictaduras hacía necesario, ahora en democracia, centrar la atención en esa concepción de la cultura. A su vez, debe señalarse la cantidad de seminarios, jornadas y eventos que se realizaron para pensar la cultura en esa transición, así como también los seminarios internacionales que sobre el tema promovió CLACSO.

Hasta los años noventa –como suelen remarcar varios de los analistas de las políticas culturales provenientes de los estudios culturales latinoamericanos–, el concepto tuvo un sentido netamente político (Landí, citado en García Canclini, 1987; García Canclini, 1987; Wortman, 1996), dadas las experiencias antidemocráticas que había atravesado la región. Recién luego asumiría un tono más económico. Las políticas culturales, en general, reconocían para sí un lugar reparador del tejido social y tenían como objetivo final la formación de una nueva cultura política. De modo que las acciones culturales perseguían un objetivo transcultural, en el sentido de constituir un orden social más democrático y de relaciones sociales más horizontales. También se las asociaba con la cuestión de los derechos humanos. Se imponía re-fundar material y simbólicamente la democracia en términos institucionales, sociales e imaginarios (Wortman, 1996).

Los míticos noventa. Cultura y economía

A menudo se afirma que en la década de 1990, en el contexto del neoliberalismo y de la sociedad de consumo, no existieron políticas culturales. La centralidad del discurso económico, sumada al reordenamiento privatizador que se produjo en esos años, volvió obsesiva la cuestión del acceso al consumo de bienes materiales. Sin embargo, cabe recordar que fue en ese tiempo cuando el llamado sector cultural y creativo presentó nuevas dinámicas, asumidas luego por los países que adoptaron el modelo inglés de desarrollo social. Quienes habían debatido intensamente en los años anteriores se encuentran ahora ante el desafío de redefinir el lugar del Estado, así como también del cambio de hábitos de las poblaciones, frente a una industria cultural y comunicacional crecientemente concentrada.

De esta manera es que aparece el tema del patrimonio y el interrogante acerca de cómo definirlo. Si tradicionalmente el patrimonio estaba constituido por objetos, bienes, espacios con historia, en esta nueva idea de valorizar la creatividad y extenderla a aquello que está en la práctica y el saber de la

sociedad, ahora el concepto mismo de patrimonio se amplía a la noción de patrimonio intangible. La creatividad formaría parte de esta denominación, que incluye desde lo que la sociedad disfruta en términos de música, teatro, cine, rituales, prácticas religiosas, hasta formas de cocinar, de celebrar, de festejar, de practicar religiones, etc. En esta definición ampliada de patrimonio tangible e intangible, aparece aquello que una sociedad en términos de cultura –o sea, de diferencia– valora, considera y/o genera en relación con otra sociedad.

Las industrias culturales y la cuestión del financiamiento en la escena de las políticas culturales de los años noventa

Si el modelo económico e institucional en América Latina de la década de 1960 tenía como ejemplo a Francia (Mejía Arango, 2009) y a España, y estaba asociado a la relación entre cultura, política y transición a la democracia, el modelo de los años noventa miraba al Reino Unido y a los Estados Unidos, países en los que la actividad cultural se sustenta en la iniciativa particular representada en fundaciones privadas y no tanto del Estado. En ese contexto, el tema del mecenazgo volvió a cobrar actualidad. En todas las latitudes del continente americano comenzaron a debatirse proyectos de ley de estímulos tributarios a la cultura. El modelo es Brasil, a través de la Ley Sarney, sustituida por la ley 8.313/91 o Ley Rouanet, nombre de su autor, el entonces secretario de Cultura Sergio Rouanet. En este aspecto, es interesante recordar el debate que tuvo lugar durante la presidencia de Luiz Inácio “Lula” da Silva, cuando se pusieron en cuestión los efectos que tuvo la aplicación de la Ley Rouanet, pues muchos sectores de la cultura consideraban que se habían fortalecido las expresiones de alta cultura (ópera, ballet, música clásica) en detrimento de las manifestaciones populares. Otra de las críticas que se le hizo a esta normativa es que contribuyó a agravar los desequilibrios regionales y las desigualdades sociales, ya que el 80,3% del financiamiento realizado por los mecanismos de la ley se concentraron en el suroeste, la región más rica de Brasil, que albergaba el 43% de la población (estimada en unos 190 millones de habitantes en esos años).

Por su parte, en la línea de repensar la cuestión del financiamiento de la cultura y el lugar de las industrias culturales en las políticas culturales interestatales, tema dominante en los años noventa (García Canclini, 1999), en Colombia

surgió el Convenio Andrés Bello (CAB),³ y, dentro de él y bajo la dirección del entonces encargado de cultura del Convenio, Fernando Vicario Leal, el programa Cultura y Desarrollo, que pretendía fortalecer la información y el conocimiento sobre las dimensiones económicas y sociales para la toma de decisiones en política cultural. En el año 2000, en el marco de este programa, el CAB y el Ministerio de Cultura de Colombia convocaron al seminario sobre economía y cultura “La tercera cara de la moneda”, que sería el punto de partida del proyecto “Dimensiones económicas y sociales de las industrias culturales”.⁴

Asimismo, un núcleo importante de estudios sobre las industrias culturales lo constituyó el Observatorio de Industrias Culturales, de la ciudad de Buenos Aires, lugar desde donde se han generado importantes y novedosos enfoques de los impactos económicos de la cultura, como es el caso del estudio sobre “El tango en la economía de la ciudad”, dirigido por el economista Jorge Marchini.⁵ Las políticas culturales latinoamericanas sobre industrias culturales se dieron por vía de legislaciones de fomento y promoción, en especial a las industrias editorial y cinematográfica.

En efecto, luego de la ola neoliberal de la última década del siglo XX, que eliminó los alicientes a la industria cinematográfica, en el comienzo del siglo XXI se ha incrementado el número de leyes de fomento a esta industria.

3 El Convenio Andrés Bello es una organización intergubernamental de integración educativa, científica, tecnológica y cultural en el ámbito iberoamericano. Se creó con el fin de contribuir al desarrollo equitativo, sostenible y democrático de los países miembros, a partir del tratado suscrito en Bogotá, el 31 de enero de 1970, sustituido en Madrid en 1990. Tiene como misión favorecer el fortalecimiento de los procesos de integración y la configuración y desarrollo de un espacio cultural común, a través de la puesta en marcha de proyectos emblemáticos, la promoción de políticas públicas y la generación de conocimientos de cada una de sus áreas de actuación. Países miembros: Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana y Venezuela.

4 Con la asesoría general del investigador colombiano Germán Rey, se publicaron las siguientes investigaciones: “El impacto económico de las industrias culturales en Colombia” (2003), “Impacto de la cultura en la economía de Chile” (2003), “Impacto del sector cinematográfico sobre la economía colombiana” (2003), “Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana” (2003), “La dinámica de la cultura en Venezuela y su contribución al PIB” (2005) e “Impacto económico de la Cultura en Perú” (2005) (Mejía Aragón, 2009).

5 Marchini, Jorge. “El tango en la economía de la ciudad”, OIC. web 20dic 2014 <http://oic.mdebuenosaires.gov.ar/contenido/objetos/eltangoenlaeconomia.pdf>

Los incentivos se presentan en tres modalidades: deducción del impuesto de renta a las cantidades invertidas por empresas o personas en obras audiovisuales nacionales; gravámenes a la proyección de películas extranjeras con el fin de constituir fondos de fomento cinematográfico; y cuotas de pantalla. Algunas de estas normas son: ley de audiovisual de Brasil, ley de cine colombiano, ley argentina, ley mexicana y ley venezolana (Mejía Arango, 2009, p. 115).

Con respecto al cine, es necesario también resaltar el programa Ibermedia. Este proyecto, que surgió por iniciativa de la Cumbre de Presidentes y Jefes de Estado de Iberoamérica, permitió, en sus años de vida, que el cine de la región recobrase la vitalidad que había tenido a mediados del siglo XX. El éxito de Ibermedia aseguró también el diseño de similares formas de cooperación a otros sectores de la cultura, como el teatro (Iberescena) y los museos (Ibermuseos).

Nuevas concepciones de cultura inciden en las políticas culturales latinoamericanas. La cuestión de los derechos de la diversidad cultural

El final del siglo XX constituye un parteaguas, un hito con respecto a las formas de pensar y generar políticas culturales, las concepciones de cultura que las sostienen y cuáles son los actores que participan de estos proyectos. La cuestión de la globalización cultural y la crisis de los Estado nación (Ortiz, 1994) coincidió con un conjunto de eventos internacionales en los cuales comenzó a reivindicarse el tema de los derechos humanos, en consonancia con los derechos culturales, a la par de la emergencia de nacionalidades plurales muchas veces subordinadas dentro de los Estados nacionales, en términos de identidades culturales minoritarias. Diversas protestas y acciones de estos nuevos actores político-culturales, como –entre otros– los movimientos sociales indígenas, de culturas afro, de mujeres, de jóvenes, en consonancia con la transformación de las formas de comunicación electrónica, promovieron nuevos debates de amplia repercusión en América Latina. En ese contexto, países como Perú, Ecuador y Bolivia replantean sus Constituciones y las formas de ciudadanía, atentos a la dimensión cultural de esta.

Cabe recordar que los Estados latinoamericanos se construyeron bajo el supuesto implícito de una nación homogénea culturalmente, vale decir, blanca, cristiana y de habla castellana. La institucionalidad cultural estaba diseñada para interpelar a esa nación imaginada (Mejía Arango, 2009).

Bruno Müller (2011), entre otros, resume la cuestión actual de América Latina sobre los derechos culturales y las identidades nacionales, a partir de la construcción de nuevos Estados fundados en una legislación que reconoce los derechos de las etnias indígenas, denominados plurinacionales. Con aportes teóricos provenientes de la filosofía y las ciencias políticas, Müller discute la relación entre derechos, política, Estado, igualdad y libertad en contextos sociales de extrema desigualdad. Y si bien reconoce la necesidad de la izquierda de acomodarse a un nuevo clima de época que insiste en la diferencia de las personas –tema que impugna las formas de la igualdad de la modernidad occidental y de los viejos socialismos reales–, también expresa que este giro limita la resolución de antiguos pero siempre presentes problemas sociales de desigualdad, produciéndose una especie de etnización de la desigualdad que no favorece la inclusión.

Ya en el siglo XXI, las políticas culturales encaradas por los nuevos procesos políticos latinoamericanos exceden la institucionalidad especialmente creada para tal fin. En el caso de la Argentina, esto es muy visible, quizás porque la institucionalidad no es muy sólida, o a la vez porque el proyecto político gobernante a lo largo de una década se imagina a sí mismo encauzando un profundo cambio político y de imaginarios (Wortman, 2015). Así es como el Ejecutivo tiene una fuerte impronta en la acción cultural. En este sentido, durante el kirchnerismo (2003-2015) el Gobierno interviene con acciones diversas sobre los significados de la historia, tanto en términos de memoria vinculada con la historia reciente cuanto en relación con el pasado lejano, con el propósito de generar un linaje a largo plazo donde sus líderes actuales vengan a coronar algún proceso implícito. También Venezuela y Ecuador pueden colocarse en esa línea. ¿Cómo fueron pensados estos temas por nuestros intelectuales latinoamericanos?

La cuestión de las políticas culturales en los estudios culturales latinoamericanos

El paulatino desarrollo de los estudios culturales latinoamericanos de figuras como Néstor García Canclini y Renato Ortiz permitió la apropiación –en clave regional– de las teorías sociales y culturales producidas en otros nor-tes, principalmente de Pierre Bourdieu, y luego de antropólogos como Arjun Appadurai, Mary Douglas y Daniel Miller, entre otros. La vasta producción de conocimiento de nuestros intelectuales fue clave en la generación de un saber que permitió pensar y generar políticas culturales. Por esos años, comenzaba

a leerse en las carreras de ciencias sociales, quizás tardíamente, a Pierre Bourdieu. El aporte del sociólogo francés fue muy significativo para complejizar cómo se profundizaba la desigualdad en nuestras sociedades en una perspectiva simbólica, así como también para evitar las limitaciones de una mirada materialista de la cuestión y empezar a pensar en el consumo, esto es, en quiénes eran los destinatarios de las políticas culturales. En “Gramsci con Bourdieu” (1984), García Canclini cuestionó la idea del gusto legítimo como privativo de las clases altas, como si las clases populares solo actuaran para satisfacer necesidades materiales en sus prácticas cotidianas, en sus consumos y en sus tiempos libres. Los aportes de este autor en otros textos fueron también muy productivos en ese sentido, ya que estimularon un conjunto de investigaciones sobre la cuestión: como un modo de abordar las prácticas sociales que generan las políticas culturales, así como también de conocer más acerca de la dimensión simbólica de la vida social, no siempre abordada en perspectivas de corte materialista. Es decir que si bien Bourdieu amplía la mirada sobre cierta manera positivista de abordar las prácticas sociales, también es complejizado en García Canclini (1987) y Renato Ortiz (1994) para pensar la región. En ambos autores se argumenta que la lectura de Bourdieu hacía referencia a sociedades profundamente estratificadas y a una concepción de la cultura legítima, que debiera ser repensada en Latinoamérica. Asimismo, Ortiz, ya influenciado por los debates sobre globalización y mundialización, impugnó el hecho de que las clases altas modernas y consumidoras de cultura fueran iguales en todos los países, así como también la noción de campo intelectual artístico autónomo en la perspectiva europea, la cual para este autor constituye una ficción moderna que nunca existió (Wortman, 2009). Como señalan los discípulos de Bourdieu (Lenoir, 2012) a partir de nuevas investigaciones sobre consumos culturales, si bien se puede asociar más directamente la alta cultura con las clases altas, no todas las clases altas son consumidoras de cultura. De esta manera, se desnaturaliza una idea que casi se había constituido como de sentido común.

Esa creciente diferenciación de esferas –rasgo distintivo de la modernidad–, que había llevado a la conformación de un campo artístico intelectual en Occidente, así como a la idea de lo legítimo asociado a la burguesía, a través el concepto de democratización cultural al cual se referían las primeras políticas culturales en nuestros países. También el avance en términos de investigaciones sobre consumos culturales en la región, al igual que la complejización del concepto de cultura –ya no solo pautada por una mirada sociológica sino más

interdisciplinaria–, inciden en una nueva mirada sobre los fundamentos de nuestras democracias y cómo encarar políticas culturales.

En ese sentido, debe mencionarse el aporte de George Yúdice (2003) al transitado concepto de cultura. Este autor propone abandonar el sentido tradicional del término, asociado a la distribución de aquello que estaría lejos de las clases populares, para pensar, probablemente atravesado por las teorías políticas fundadas en los conceptos de confianza y capital social, acerca de las propias capacidades de los sujetos derivadas de las experiencias de vida y del entorno; esto es, cómo fortalecerse a partir de lo que se sabe por la práctica. Allí aparece el concepto de cultura como recurso, que se entronca con una mirada renovada sobre el desarrollo, con implicancias en las nuevas formulaciones de políticas culturales tanto en Brasil, como en la Argentina y el Uruguay (Wortman, 2009 y 2011), orientadas a la valorización de la cultura en tanto identidades.

A partir del trabajo de campo que Yúdice realizó en Salvador de Bahía y en Rio de Janeiro en emprendimientos culturales propiamente dichos, como el caso de Afro Reggae y Olodum, por un lado, y de *Viva Rio*, por otro, deriva toda una serie de reflexiones e investigaciones sobre emprendimientos culturales autogestionados con múltiples aristas (Yúdice, 2003).

En trabajos más recientes de estos investigadores (García Canclini y Urteaga, 2011; Yúdice, 2007) aparece una línea de reflexión sobre la cuestión cultural en nuestros países que ha incidido también en el crecimiento de un saber hacer sobre la cultura que se denomina gestión cultural. Gestión que no se circunscribe exclusivamente a cierta concepción del Estado que interviene y fortalece instituciones, sino que convoca a los grupos sociales, los barrios, las localidades, las instituciones de la sociedad civil a que se autofortalezcan desde la producción de un bien cultural –sea la música, el teatro, la danza– y construyan sus propios emprendimientos. El artista ya no sería una persona que se destaca del resto exclusivamente por su creatividad, en un sentido trascendente, y al cual habría que subvencionar; sino que deberá aprender una serie de capacidades para organizar un proyecto, encontrar un espacio, promoverlo y generar un hecho cultural y artístico. La dimensión económica del bien cultural forma parte de la acción del artista, y no se opone a su creatividad y trascendencia (Wortman, 2013).⁶

6 Este texto fue presentado en el Crossroads in Cultural Studies 2012, París, en la mesa “What Can We Learn From Latin American Cultural Studies?”, coordinada por Mónica Szurmuk, Robert Mckee Irwin y Ana Wortman.

En la Argentina, y en el contexto de la crisis del 2001 (Wortman, 2009) se visibilizó todo un conjunto de saber hacer cultura que –sin haber leído a Yúdice– se fundaba en estas prácticas, probablemente influido por la rápida circulación de discursos de la economía social y el Foro Social Mundial gracias a las redes y sobre todo a Internet. Centros culturales autogestionados aparecieron como un modo de dar lugar casi naturalmente al crecimiento de artistas, productores culturales, egresados de crecientes espacios de cultura y arte. En este marco comenzó a entenderse la cultura como un ámbito de generación de empleo, en concordancia a la idea de promover industrias culturales para el desarrollo, por un lado, y también al impacto que ya en ese momento comenzaban a tener las nuevas tecnologías como instancias de realizaciones culturales, por otro. Esas capacidades fueron definidas oportunamente como políticas culturales de la sociedad civil (Wortman, 2009), al constatar que surgió una dinámica de la cultura como trabajo y emprendimiento no derivada del financiamiento estatal ni tampoco de empresas privadas, sino de iniciativas de grupos y emprendimientos informales, no siempre tenida en cuenta y que en la actualidad continúa y se recrea permanentemente. Se ponían en escena nuevos discursos sociales presentes en teorías de la reflexividad (Lash y Urry, 1998) y el *empowerment*, recursos simbólicos que emergieron en la crisis argentina del 2001 y que luego fueron tomando formas más productivas. En esa línea, se pueden leer los trabajos más recientes de García Canclini, Cruces y Urteaga (2011) sobre emprendimientos culturales de los jóvenes (y también el análisis de Yúdice respecto de la red de colectivos brasileños denominada *Fora do Eixo* (Azevedo da Fonseca, 2015).

Según hemos analizado en otras publicaciones, pensar el consumo cultural solo a partir de los lugares institucionalizados donde se ofrecen y difunden bienes culturales resulta limitado (Wortman, 2009). Ya no son exclusivamente teatros, cines, salas de música los espacios que ofrecen para el gran público bienes culturales, sino que además aparecen sociedades barriales, centros culturales, iglesias, casas tomadas, bares y restaurantes, plazas, es decir, espacios no convencionales, lugares abandonados como ámbitos de formación y difusión cultural.

En el contexto de fuertes crisis económicas, sociales e institucionales han reemergido en la Argentina formas sociales autogestivas, que recuperan tradiciones de autonomía anarquista. En medio de la desesperación social y económica, las clases medias golpeadas por la crisis recurren a sus capitales culturales y organizan emprendimientos culturales que tienen relevancia hasta

el día de hoy. Algunos han crecido, otros quedaron en el camino. Muchos de ellos pasaron por distintos recorridos. En todo caso, estos emprendimientos revelan nuevas subjetividades y nuevos modos de operar de la cultura. Desde la segunda mitad de los años noventa han surgido innumerables emprendimientos culturales en distintas zonas de la sociedad civil que operan en forma de red, al estilo de lo que plantea Castells (2009). Parafraseando la teoría de este último autor sobre la sociedad-red, podría decirse que los sujetos tienden a agruparse y vincularse en forma de red de la misma manera que ocurre con la información y la comunicación. Así, las formas digitales impregnan el lazo social y esto se puede observar claramente en la cultura y el arte. Estos cambios tienen consecuencias en el modo en que los artistas y, en general, los actores sociales y culturales, se vinculan con el Estado y con el financiamiento. Hay múltiples ejemplos de nuevas formas de creatividad social que se han implementado en los sectores populares como un modo de impugnar la idea de una clase creativa asociada a clases medias estetizadas (Wortman, 2013). En la línea de las mencionadas por Yúdice (2003) en su experiencia en el Norte de Brasil y promovidas luego por el Ministerio de Cultura brasileño en la gestión de Gilberto Gil, en la Argentina se desarrollaron varias experiencias de arte, cultura popular y construcción de ciudadanía.

Esto, desde luego, no significa que las instituciones de la modernidad hayan desaparecido. Como bien señala García Canclini (2013), las políticas culturales hoy deben pensarse en la combinación de tres procesos.

Por un lado, instituciones clásicas que reproducen modos de organización sociocultural surgidos en el desarrollo de las naciones modernas (escuelas, museos, las dependencias que se ocupan de culturas populares o de medios audiovisuales en el Estado).

Un segundo tipo de actores serían los medios privados de comunicación. En todo el mundo, salvo en lugares excepcionales como China o Cuba, predominan los medios privados –incluyendo algunos que eran públicos y fueron privatizados–, que, en general, están regulados por legislaciones anacrónicas, de una etapa predigital. Otro rasgo condicionante del desarrollo de los medios de comunicación (la radio, la televisión, el cine, las editoriales, la prensa) y de su influencia social es el hecho de que cada vez están más subordinados a lógicas económicas transnacionales. Esto hace que sus intervenciones en cada escena nacional se vean muy condicionadas por intereses privados transnacionales que desbordan la competencia de los Estados nacionales. Es decir que en el

contexto de una nueva dinámica capitalista, los medios de comunicación han atravesado procesos de fuerte concentración. Así es como se fueron conformando grupos comunicacionales concentrados que tuvieron fuerte impacto en las industrias culturales. Desde los años noventa se produce TV en consonancia con la radio, la prensa gráfica y otros medios. En este sentido, gobiernos neoliberales permitieron que dueños de prensa gráfica pudieran ser propietarios también de señales de TV, radio y posteriormente de señales de Internet. Así es como la comunicación pasó a formar parte del debate en temas de políticas culturales, dado su nivel de consumo e influencia social.

Y hay un tercer tipo de actor que es este conjunto disperso de comunicaciones en red: el correo electrónico, las redes sociales, que están disputando formas muy variadas de propiedad intelectual y que reelaboran el sentido de lo público, lo privado y lo comunitario.

Hasta hoy no disponemos de una teoría sociocultural que abarque las integraciones, desarticulaciones y contradicciones entre estos tres modos de existencia social y comunicacional de la cultura (García Canclini, 2013). En esa dirección, en mi artículo “Dilemas de la democratización cultural en Brasil y Argentina” (Wortman, 2014), discuto los diversos significados de este proceso en las políticas culturales de ambos países en la transición a la democracia y en la actualidad, mostrando la influencia del cambio de paradigma cultural, en los años ochenta referido al acceso a los bienes culturales legitimados y ahora atravesado por nuevas concepciones de cultura. También re veo la relación Estado-sociedad, pues del Estado nación clásico se ha pasado a un Estado inmerso en los procesos de globalización, caracterizados por la presencia de ONG en programas estatales, y analizo el uso estratégico que los gobiernos hacen de la cultura en diversas situaciones para legitimarse.

En este mundo crecientemente globalizado, cabe preguntarse de qué manera inciden en América Latina las formas, estilos y estrategias que se desarrollan en este campo en los países del llamado primer mundo. ¿De qué manera circulan en América Latina las ideas que fundan “lo que debe hacerse” en esta materia a nivel estatal? ¿Cuál fue el giro que se dio en los años noventa? ¿Qué formas autóctonas de gestión o acción cultural han sido generadas en nuestros países? La permeabilidad a lo que se discute fuera del continente, ¿es siempre igual, unidireccional, o empiezan a existir múltiples direccionalidades? ¿Qué implicancias tienen en la formulación y acción de políticas culturales la emergencia e irradiación de las nuevas tecnologías? ¿De qué manera las políticas culturales deben pensar la cuestión

del público; cuándo hablamos de ofertas culturales y cuándo deben pensar en la generación de políticas orientadas a desnaturalizar el sentido común? También se ha instalado en estos últimos años una perspectiva derivada del crecimiento de los llamados Estudios Culturales, que se propone aludir a grupos étnicos en términos de diferencia cultural, lo que deriva en derechos culturales a ser promovidos y reivindicados por políticas culturales estatales.

Finalmente, se plantea una vez más, a partir de esta intervención sobre los sentidos y giros de las políticas culturales en el término de 25 años, la cuestión del poder.

Referencias bibliográficas

- Azevedo da Fonseca, A. (2015). “O valor do ‘egocard’: afetividade e violência simbólica na rede do Fora do Eixo”, en *Revista FAMECOS mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 22, n. 1, p. 94-119, enero-marzo de 2015. <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/19461/13114>.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Barcelona: Alianza Editorial.
- García Canclini, N. (1984). “Gramsci con Bourdieu: hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular”, en *Nueva Sociedad*, Caracas (69-78).
- García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Buenos Aires: Grijalbo.
- García Canclini, N. y Monetta, C. (coords.) (1999). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba.
- García Canclini, N. y Urteaga, M. (coords.) (2011). *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. México: Paidós.
- García Canclini, N.; Cruces, F. y Urteaga Castro Pozo, M. (2011). *Jóvenes, cultura urbana y emprendimientos digitales*. Buenos Aires: Ariel, Fundación Telefónica. http://www.ccemx.org/descargas/files/Jovenes_culturas_urbanas_nestor_garcia_canclini.pdf.
- García Canclini, N. (2013). “La cultura global es una ficción”, en *Revista Eñe*, Buenos Aires, septiembre. http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/filosofia/Nestor-Garcia-Canclini-cultura-global-ficcion_0_997100309.html.
- Landi, O. (1987). “Campo cultural y democratización en Argentina”, en N. García Canclini (comp.), *Políticas culturales en América Latina*, Buenos Aires, Grijalbo.

- Lash, S. y Urry, J. (1998). *Economías de signos y espacios*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lenoir, R. (2012). “Bourdieu, 10 años después: legitimidad cultural y estratificación social”, en *Revista cultura y representaciones sociales*, Año 6, número 12, 1 de marzo de 2012, México, D. F. http://www.culturayrs.org.mx/revista/num12/Lenoir_12.pdf.
- Mejía Arango, J. L. (2009). “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009”, en *Pensamiento Iberoamericano*, número especial sobre “El poder de la diversidad cultural” (coords. Néstor García Canclini y Alfons Martinell) <http://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/07/PensamientoIbero4.pdf>
- Miller, T. y Yúdice, G. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Müller, B. (2011). “O Sentido Político do Multiculturalismo: Um Estudo a partir da Esquerda Sul-Americana” en Forum Universitário do Mercosul, 2011, Rio de Janeiro. *Anais do Fórum Universitário do Mercosul (FOMERCO)*. Rio de Janeiro: Fomercosul, 2011. v. 1. p. 1-15.
- Ortiz, R. (1994). *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza.
- Sunkel, G. (2002). “Una mirada otra desde el consumo”, en D. Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/sunkel.doc>
- Wortman, A. (1996). “Repensando las políticas culturales de la transición”, en *Sociedad*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Wortman, A. (2000). “El desafío de las políticas culturales en la Argentina”, en D. Mato (coord.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Caracas, CLACSO. [http://74.125.47.132/search?q=cache:CLEAqOhTbx0J:www.globalcult.org.ve/pub/Clacso2/wortman.pdf+Wortman,+Ana+2001+%E2%80%9CEl+desafio+de+las+pol%C3%ADticas+culturales+en+la+Argentina&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=ar&client=firefox-a\(2001\)](http://74.125.47.132/search?q=cache:CLEAqOhTbx0J:www.globalcult.org.ve/pub/Clacso2/wortman.pdf+Wortman,+Ana+2001+%E2%80%9CEl+desafio+de+las+pol%C3%ADticas+culturales+en+la+Argentina&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=ar&client=firefox-a(2001))
- Wortman, A. (s/f). “Políticas culturales de la sociedad civil en la formación de nuevos públicos”. http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3_politicas_culturales.pdf?numero=3&materia=1
- Wortman, A. (2009). “Procesos de globalización y redefinición del campo artístico-intelectual”, en A. Wortman (comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Eudeba.

- Wortman, A. (2013). “El emprendedor cultural. El auge de los posgrados sobre gestión cultural en América del Sur, en particular en Argentina”, en *Indicadores culturales 2012*, Buenos Aires, Eduntref.
- Wortman, A. (2014a). “Dilemas de la democratización cultural en Argentina y Brasil”, en *Indicadores Culturales 2013*, Buenos Aires, Eduntref.
- Wortman, A. (2014b). “Creatividad para la inclusión social. Políticas para reafirmar los derechos culturales”, en I. Sarti *et al.*, *Por una integración ampliada no Sulamerica*. FOMERCO UERJ, ebook, www.fomercobr.com.
- Wortman, A. (2015). “La producción simbólica del poder kirchnerista: continuidades y rupturas en la producción de imágenes del peronismo”, en C. Gervasoni y E. Peruzzotti (eds.), *¿Década ganada? Evaluando el legado del kirchnerismo*, Buenos Aires, Debates.
- Yúdice, G. (2003). *La cultura como recurso*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

Cartografía cultural del partido de General Pueyrredon. La construcción de una herramienta de planificación y gestión

[Laura Isabel Romero¹]

Introducción

El derecho a la cultura como derecho fundamental es uno de los reconocimientos del Estado en busca del acceso a la cultura de toda la comunidad. En este sentido, las políticas culturales deben fundarse en principios que permitan asumir la relevancia y la importancia de trabajar en el sector cultural para contribuir a construir una sociedad más justa.

La cultura se encuentra en constante recreación, es interpretada, preservada en medio de una lucha de poder y de significación que cada pueblo le

1 Magíster en Gestión Cultural (Universitat Oberta de Catalunya, Universidad de las Islas Baleares y Universidad de Girona, España). Magíster en Gestión del Patrimonio y Desarrollo Territorial (Universidad Mayor de San Simón, Bolivia). Especialista en Docencia Universitaria (FH-UNMdP). Arquitecta y técnica universitaria en Gestión Cultural (FAUD-UNMdP). Doctoranda en Humanidades y Artes con mención en Educación (UNR). Investigadora categorizada. Directora del Grupo de Investigaciones en Políticas y Gestión de las Culturas. Evaluadora de posgrado (UMSS, Bolivia). Profesora adjunta en licenciatura y tecnicatura universitaria de Gestión Cultural (FAUD-UNMdP). Docente de grado en Historia y Construcciones (FAUD-UNMdP). Directora del Departamento de Gestión Cultural (FAUD-UNMdP). Miembro de la Red de Cooperación Académica en PCI de Latinoamérica y el Caribe (ReCA PCI LAC).

otorga en una situación histórica particular. En este sentido, Albo (2002, p. 86) afirma: “Las culturas tampoco son estáticas en el tiempo (...) cada grupo cultural es como un ser vivo que con el tiempo se va transformando por crecimiento y adaptación, sin perder por ello su identidad”.

La cultura se ha erigido en el medio principal a partir del cual, por una parte, se producen, se divulgan y se desarrollan las prácticas sociales y, por otra, donde adquieren significado y trascendencia. La cultura se vuelve política no solo porque se vehiculiza por los medios de comunicación y otros canales institucionales que procuran conseguir determinadas formas de autoridad y legitimar relaciones sociales específicas, sino también como conjunto de prácticas que representan, ejercen poder y, por lo tanto, perfilan las identidades particulares, movilizan una gama de pasiones y legitiman formas precisas de cultura política.

El campo de la gestión cultural necesita de múltiples herramientas que permitan al Estado y a los gestores establecer estrategias para desarrollar políticas culturales capaces de abordar las problemáticas locales y regionales.

La investigación en el campo permite acercarnos a realidades y problemáticas concretas de nuestras ciudades y regiones que merecen ser atendidas desde la gestión. Por lo cual, consideramos necesario profundizar y reflexionar sobre “nuevos” problemas del campo de la gestión cultural, tanto desde la perspectiva teórica como desde la perspectiva práctica y de vinculación con el contexto. En este sentido, debemos resignificar conexiones y articular el contenido teórico con el campo práctico a partir del cual la investigación adquiere relevancia.

Aproximaciones conceptuales

La cartografía cultural es reconocida por Unesco durante el Creative City Network of Canada de 2010² como una herramienta crucial y una técnica para preservar los elementos culturales tangibles e intangibles del mundo.

2 “*Cultural mapping has been recognized by UNESCO as a crucial tool and technique in preserving the world's intangible and tangible cultural assets. It encompasses a wide range of techniques and activities from community based participatory data collection and management to sophisticated mapping using GIS (Geographic Information Systems)*”. (Creative City Network of Canada, 2010)

Este instrumento comprende un amplio repertorio de técnicas y actividades, que van desde la recolección y gestión participativa de datos basada en la comunidad hasta el mapeo sofisticado utilizando sistemas de información geográfica (GIS, por sus siglas en inglés).

Paulina Soto Labbé (2008) en su proyecto de cartografía cultural de Chile refiere que esta constituye –en un sentido amplio– un modelo de información territorial que tiene como finalidad principal la identificación y comprensión de los sistemas culturales en un área geográfica concreta, con el propósito de la planificación y gestión de sus recursos; para ello, se requiere la utilización de herramientas como los GIS e Internet, como instrumentos fundamentales para una mayor visibilidad y reconocimiento de la importancia de la cultura para el desarrollo sustentable de un territorio dado.

Todo este “sistema” se plasma en mapas temáticos y otros modos de representación que buscan formas innovadoras de comunicación, donde debe representarse la conjunción de dos realidades complejas: cultura y territorio. Soto Labbé (2008) señala:

Es el ámbito territorial donde la actividad cultural se desarrolla; incluye el entorno físico, su historia, las características sociales y económicas, y en particular, los imaginarios sociales compartidos. Entonces, territorio cultural será una configuración compleja de “espacios”, naturales, históricos, sociales y representacionales, que determina y en la cual se desarrolla cierta actividad, llamada cultura. (pp. 51-52)

En este sentido, compartimos además que los mapas son algo más que papeles. Como asegura Warren (2004): “Son narraciones, conversaciones, vidas y canciones vividas en un lugar, y son inseparables de los contextos políticos y culturales en que se usan”.

Íntimamente vinculado con la planificación cultural y urbana, y con las nociones de territorio, lugar e identidad, el mapeo cultural surge como una herramienta colaborativa y participativa que, a través de la búsqueda, sistematización y análisis de información relacionada con los recursos culturales, redes existentes, vínculos y hábitos de un grupo social, tiene por objeto el conocimiento multidimensional –en términos culturales– de una comunidad, a fin de promover instrumentos de generación y desarrollo de políticas culturales.

En este contexto, podemos entender por *política* a la organización y puesta en marcha de proyectos, planes, etc., y por *cultura*, al conjunto de estructu-

ras sociales, religiosas, de manifestaciones intelectuales, artísticas que caracteriza a una sociedad o a un corte histórico.

La política cultural se refiere profundamente a los recursos que empleamos para oponernos a las relaciones establecidas, para defender las formas antihegemónicas que ya existen o para implantar formas nuevas. Esto es parte de un intento colectivo consciente para denominar el mundo de modo diferente, para rehusar con rotundidad la aceptación de los significados dominantes y para afirmar positivamente la posibilidad de que sea diferente (Apple, 1996, p. 46).

Sin embargo, la conceptualización del término políticas culturales es mucho más compleja. En este contexto conceptual, Unesco manifiesta que las políticas culturales son:

(Un) Conjunto de principios, prácticas y presupuestos que sirven de base para la intervención de los poderes públicos en la actividad cultural, radica en su jurisdicción territorial, con el objeto de satisfacer las necesidades sociales de la población, en cualquiera de los sectores culturales. (Unesco, 1982)

De igual modo, la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, reunida en Estocolmo (1998), en su preámbulo pone en relieve las acciones que las políticas culturales deberían perseguir. A partir de ello, se plantean cinco objetivos que recomiendan la direccionalidad de las políticas culturales asociadas a temas como: la creatividad, el patrimonio tangible e intangible, el desarrollo cultural, la diversidad cultural.

En los inicios del siglo XXI, esta revisión sobre la conceptualización de la “política cultural” o lo que algunos autores denominan “políticas culturales” avanza no solo en la ampliación de los actores involucrados sino también en la necesidad de fortalecimiento social a nivel local, nacional e internacional.

La planificación estratégica se hace necesaria como instrumento para establecer líneas prioritarias que debieran ser globales y coordinadas, en pos del fortalecimiento de las identidades culturales, como así también, de contribuir al desarrollo cultural de una comunidad.

Los encargados de delinear, definir y ejecutar estas políticas culturales tienen en sus manos un enorme desafío que plantea la necesidad de abordar temas como: identidad cultural, diversidad cultural, integración cultural, cooperación, participación ciudadana, etc., con el objetivo de contribuir al consenso para producir transformaciones socioculturales; el surgimiento de nuevos actores sociales

señala, por una parte, nuevas modalidades de intervención en el campo cultural (fundaciones, patrocinio de empresas, ONG, Asociaciones de Fomento, etc.) y por otra, una multiplicidad de demandas diferenciadas que es preciso responder y articular (como por ejemplo: la protección del patrimonio tangible-intangible, la existencia de culturas otras, dinámicas de desarrollo, etc.).

En estos últimos años, la gestión de los recursos culturales se ha convertido en una preocupación social. Las prácticas y expresiones culturales conviven en un territorio heterogéneo que abren camino a una diversidad cultural que se evidencia a cada paso. La existencia y/o vacancia de normativas a escalas locales no encuentran correlato con las recomendaciones internacionales.

La sociedad reclama protección y conservación de bienes y expresiones culturales, como así también el fomento de nuevos mercados que permitan abrir paso a las industrias creativas.

La cultura es un motor de desarrollo, liderada por el crecimiento de la economía creativa en general y de las industrias culturales y creativas en particular; no solo reconocidas por su valor económico, sino también cada vez más por el papel que desempeñan en la producción de nuevas tecnologías o ideas creativas y sus beneficios sociales no monetizados. (Unesco, 2013)

Y añade el Informe sobre la Economía Creativa antes mencionado:

Forma nuestra identidad; es un medio para fomentar el respeto y la tolerancia entre los pueblos; es un modo de crear puestos de trabajo y mejorar la vida de las personas.

Es una forma de incluir y entender a los demás; ayuda a preservar nuestro patrimonio y le da sentido a nuestro futuro; empodera a las personas (...) trabaja en pro del desarrollo. (Ibíd.)

Mientras que Bourdieu (1984) afirma:

Existe una economía de los bienes culturales, pero tiene una lógica específica. La sociología se esfuerza por establecer las condiciones en las cuales se producen los consumidores de bienes culturales y su gusto por ellos, y, al mismo tiempo, por describir las diferentes maneras de apropiación de objetos tales que son considerados en un momento particular como obras de arte, así como las condiciones para la constitución del modo de apropiación considerado legítimo. (p. 1)

Teniendo en consideración estos posicionamientos teórico-conceptuales, es importante destacar que en los últimos años podemos advertir una profundización en la dinámica economía-cultura, donde el consumo cultural se transforma en un factor determinante de esta “relación”. Lo que lleva a repensar nociones teóricas como las expuestas por García Canclini (1993), en cuanto a que “la elaboración y consumo requieren [requerían] un entrenamiento prolongado en estructuras simbólicas de relativa independencia” (p. 34), planteándonos la necesidad de volver a la noción de consumo “como una práctica cultural que se manifiesta tanto en la apropiación y usos de todo tipo de mercancías y no solo en los llamados ‘bienes culturales’” (Sunkel, 2002, p. 9).

Las dinámicas emergentes difieren –con particularidades que les son propias– según los contextos socio-políticos locales/regionales, marcados por asimetrías en el acceso a recursos, sean estos, económicos, sociales, culturales, etc. El consumo de bienes culturales se encuentra definido por el conjunto de procesos socioculturales en relación con la apropiación, recepción y uso de los bienes producidos en el campo de la producción cultural de cada región o comunidad.

Esta realidad plantea que, para el desarrollo de políticas culturales, es necesario conocer las ciudades que habitamos. Por ello, pretendemos prestar especial atención a las ofertas culturales, los patrimonios y las industrias creativas del Partido de General Pueyrredon, para desarrollar un instrumento como la cartografía cultural, que permita conocer la realidad del partido y que contribuya a brindar un diagnóstico que pueda ser utilizado en la definición de las políticas culturales públicas desde el conocimiento de la realidad de las ciudades.

Asimismo, creemos en la necesidad de abordar dichas problemáticas de manera transversalizada, atravesada por la legislación cultural, como así también, escuchar la voz de algunos referentes culturales que nos permitan comprender las acciones desarrolladas durante el periodo 2005-2015.

El lugar de la cultura en la estructura del Municipio de General Pueyrredon

La estructura orgánica funcional de la municipalidad de General Pueyrredon ha sufrido modificaciones a lo largo del periodo de análisis de la investigación.

A partir del funcionamiento de la Secretaría de cultura, en el primer periodo de gestión del intendente Gustavo Pulti se crean e incorporan nue-

vas divisiones y direcciones que atenderían específicamente sectores del campo cultural. De esta manera, en julio de 2009 se crea la División Museo José Hernández,³ dependiente de la Dirección Museos, y Centro Cultural Villa Victoria Ocampo de la Secretaría de Cultura, y en agosto de ese mismo año, la Dirección Promoción cultural,⁴ cuya misión era “planificar, organizar y supervisar las acciones tendientes a promover la cultura a través de los Premios Municipales, de la programación artística del Centro Cultural Osvaldo Soriano y de las Industrias Culturales”.

Durante el segundo mandato de Pulti, se crea la Dirección General de Nueva Cultura⁵ (2012) dependiente de la Secretaría de Cultura, que se elimina⁶ en agosto de 2013. Mientras que en marzo de 2013 se crea el Departamento Coordinación y Gestión Administrativa dependiente de la Dirección Casa de Mar del Plata en Buenos Aires, la División Gestión Tributaria y la División Promoción Turística, Económica y Cultural.

Asimismo, en 2013 nacen la Dirección de Despacho y Coordinación, la División de Coordinación Administrativa y la División Industrias Culturales y Premios.⁷ De igual modo, se pone en marcha la Dirección General de Cultura.⁸

En 2015, por decreto N° 2320-15, se crean la Dirección de Programas Socio-Culturales, la División Formación y Producción Artística Social y la División Acción Cultural Comunitaria, dependientes de la Dirección de Programas Socio-Culturales de la Secretaría de Cultura.

La mirada en torno a la estructura orgánica funcional permite establecer algunas de las acciones que las gestiones políticas han desarrollado para el tratamiento sobre el campo cultural de nuestro partido.

De igual modo, es necesario aclarar que lo atinente al patrimonio se trató durante el periodo 2005-2015 por parte del área de preservación patrimonial municipal, que depende de la Secretaría de Planeamiento Urbano.

3 Decreto Municipal N° 1624-09.

4 Decreto Municipal N° 1751-09.

5 Decreto Municipal N° 595-12.

6 Decreto Municipal N° 1864-13.

7 Dependiente de la Dirección Promoción Cultural.

8 Decreto Municipal N° 1864-13.

Infraestructura cultural

Durante la investigación hemos considerado importante abordar la infraestructura cultural a efectos de tomar conocimiento de la tipología, cantidad y distribución territorial. La infraestructura cultural contribuye, en gran medida, a desarrollar diversas dinámicas y prácticas culturales que fomentan la interacción social, y colabora a la construcción de ciudadanía y convivencia.

El Partido de General Pueyrredon está conformado por dos ciudades: Mar del Plata y Batán, y según el último Censo⁹ Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010, cuenta con 618.989 habitantes. La primera ciudad cuenta con barrios dentro del ejido urbano y extra-ejido con asentamientos de distintos tipos y diferentes características socioeconómicas y ambientales. Asimismo, se trata de un partido con una alta heterogeneidad de habitantes y altos niveles migratorios. Esta multiculturalidad permite evidenciar distintas prácticas culturales, como así también diversos modos de apropiación de la ciudad.

Las ofertas culturales públicas se desarrollan en la infraestructura cultural con que cuenta el municipio, la provincia o la nación. En este sentido, el conocimiento sobre la infraestructura cultural del partido permitirá establecer relaciones entre las tipologías, la distribución territorial y las políticas culturales locales.

Para la construcción del dato, hemos definido en principio la unidad de análisis que consideramos para esta primera etapa, denominada tipología de infraestructura cultural pública: Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación, Museos, Centro Culturales, Salas de Teatro, Ferias artesanales y Establecimientos deportivos con actividades culturales. En una segunda etapa, se trabajará con otras unidades de análisis y se avanzará sobre la infraestructura cultural privada y del tercer sector. La infraestructura posibilita dar visibilidad a la gran cantidad de expresiones culturales del Partido de General Pueyrredon.

El acceso a la información ha sido dificultoso y, en este sentido, se fueron adquiriendo datos que fueran válidos y confiables y que permitieran realizar el mapeo cultural de la infraestructura.

⁹ https://www.indec.gov.ar/censos_provinciales.asp?id_tema_1=2&id_tema_2=41&id_tema_3=135&p=06&d=357&t=0&s=0&c=2010. Acceso 17 de febrero de 2018.

A modo de ejemplo mostraremos la unidad de análisis Bibliotecas y Archivos.

El Partido de General Pueyrredon cuenta con una amplia infraestructura de Bibliotecas Públicas. En este sentido, es importante aclarar que el municipio cuenta con un sistema de bibliotecas públicas¹⁰ constituida por una red de treinta y tres (33) unidades de información municipales: bibliotecas públicas, especializadas, especiales y protegidas y un archivo histórico municipal.

De las 33 Bibliotecas Públicas Municipales podemos encontrar que la mayor cantidad corresponde a las Bibliotecas Públicas Protegidas, con diecisiete (17) unidades; en segundo lugar, once (11) Bibliotecas Públicas Municipales; en tercer lugar, cuatro (4) Bibliotecas Municipales Especializadas, y por último, una (1) Biblioteca Municipal Especial.

Asimismo, el municipio cuenta con un (1) Archivo¹¹ Museo Histórico Municipal “Roberto T. Barili”, donde se encuentran documentos manuscritos y fotografías de la ciudad de Mar del Plata.

Además, a nivel provincial, se encuentra la Biblioteca de las Artes “Enrique Santos Discépolo”, dedicada a diversas producciones artísticas y teatrales, y un (1) archivo histórico documental del Teatro Auditórium Centro Provincial de las Artes, con material de los espectáculos realizados. Ambos espacios se encuentran ubicados en las instalaciones del Teatro Auditórium.

Por otro lado, existen Bibliotecas, Centro de Documentación y Servicio de Información Documental públicos que forman parte del sistema educativo universitario nacional de gestión pública. En este sentido, existen siete (7) Bibliotecas, dos (2) Centros de Documentación y un (1) Sistema de Información Documental que se encuentra distribuido en las distintas unidades académicas y dependencias del Rectorado dentro del partido de General Pueyrredon.

Estas características fueron consideradas como variables para construir el dato para mapear en la cartografía. La infraestructura cultural pública del partido se encuentra en su gran mayoría ubicada en zonas céntricas o macrocéntricas de la ciudad de Mar del Plata. Este diagnóstico nos permite una aproximación a la vinculación entre infraestructura y territorio y nos ayuda a repensar el alcance de las políticas culturales públicas en relación con la población.

¹⁰ Ver: <https://www.mardelplata.gob.ar/Contenido/bibliotecas-municipales-publicas>. Acceso 17 de diciembre de 2017.

¹¹ A pesar de su denominación como archivo, en el mismo existe una biblioteca, hemeroteca y fototeca con material histórico del partido.

Patrimonio cultural

El concepto de *patrimonio* ha sido abordado a lo largo de la historia desde diversas perspectivas: jurídica, económica, cultural, etc.; esta complejidad pluridimensional que presenta la noción será abordada desde una perspectiva cultural asociada intrínsecamente al lugar que ocupa el sujeto como constructo social.

Cada individuo forja una historia privada y la sociedad como conjunto construye otra, y de esa interacción subyacen huellas, que al ser reconocidas y/o apropiadas como “símbolos” dan lugar a la conciencia histórica que permite actuar como un transmisor de una herencia colectiva.

En 1972, la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural¹² explicará el patrimonio en forma integral, atendiendo a categorías que permitan comprenderlo desde su génesis. Es por ello que aparece la división del patrimonio en dos categorías: “natural” y “cultural”. Por su parte, la Conferencia Mundial de la Unesco sobre el Patrimonio Cultural, celebrada en México (1982), determina que:

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas. (p. 1)

Hacia fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI serán varias las recomendaciones internacionales que ampliarán la mirada en torno al patrimonio. Entre ellas se encuentran: “Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular” (1989), “Recomendación sobre la protección del patrimonio del siglo XX” (1991), “Convención sobre la protección del Patrimonio Cultural Subacuático” (2001), “Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural” (2001), “Convención para salvaguarda del patrimonio

¹² Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, reunión celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972.

cultural inmaterial” (2003), “Declaración de la Unesco relativa a la destrucción intencional del patrimonio cultural” (2003), “Convención sobre protección y promoción de la diversidad de expresiones culturales” (2005), “Recomendación sobre el paisaje urbano histórico” (2011).

A partir de la categorización del patrimonio cultural, se agruparon las manifestaciones culturales realizadas por el hombre en “tangible” e “intangible”. A su vez se consideró necesario dividir el patrimonio tangible como “mueble” e “inmueble” a efectos de dar cuenta de distintas complejidades.

Creemos oportuno ahora mencionar la normativa existente en relación con el patrimonio cultural con el que se contaba en el periodo 2005-2015 en el Municipio de General Pueyrredon.

En este sentido, es necesario recuperar los conceptos y alcances generales de la Ordenanza N° 10.075 que fuera sancionada el 10 de agosto de 1995 por la Municipalidad de General Pueyrredon, asociada al campo del patrimonio cultural.

Ordenanza N° 10.075:

Establecer las acciones de preservación y protección de aquellos bienes muebles o inmuebles, públicos o privados, considerados componentes del patrimonio cultural, histórico, arquitectónico, urbanístico, paisajístico y ambiental, tutelado por las Constituciones Nacional y de la Provincia de Buenos Aires, y fijar el alcance de las declaraciones de interés patrimonial de aquéllos. (Artículo 1)

Los campos de relevamiento de los bienes declarados que constan en el anexo I de la Ordenanza citada eran los siguientes: - Edificio; - Ubicación; - Año de Construcción; - Estilo; -Proyecto (hace alusión al proyectista del bien); - Construcción; - Comitente; - Ordenanza de Declaratoria de Interés. Entendemos que la categoría “Edificio” es conceptualmente limitante en relación con los bienes muebles e inmuebles que forman parte del código de preservación patrimonial.

A partir de la Ordenanza se pueden evidenciar veintitrés (23) categorías de análisis de bienes patrimoniales que fueron desarrolladas a partir de un agrupamiento según características similares. La categoría referida a viviendas (quintas, casas, chalet, villas, etc.) tuvo una mayor cantidad de declaratorias (170) mientras que, en segundo lugar, se encontraba la categoría plazas y parques (13) y, en tercer lugar, la categoría iglesias (8). Mientras que las demás

categorías contaban con bienes entre 1 a 5, según se puede observar en el gráfico mencionado.

En el anexo documental de la normativa se incorporaron 235 bienes, de los cuales podemos verificar que, a la luz de los nombres, algunos pertenecen a construcciones arquitectónicas y otros, a bienes puntuales. Por ejemplo: viviendas (tipo: quinta, chalet, villa, conjunto, etc.), edificios públicos, plazas, plazoletas y parques, escuelas, iglesias, hoteles, etc.

Consideraciones finales

La presente investigación se encuentra en proceso de desarrollo, por lo cual creemos importante realizar algunas consideraciones sobre determinados aspectos que deja expuestos.

En primera instancia, la revisión de antecedentes teóricos nos permitió dar cuenta de la evolución de la conceptualización de las políticas culturales y patrimonio(s), entendiendo estas como una construcción social en constante cambio, como así también, de la conceptualización de la cartografía cultural.

En este sentido, compartimos con Teixeira Coelho (2000) cuando afirma:

La política cultural constituye una ciencia de la organización de las *estructuras culturales* y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas y/o grupos comunitarios con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas. (p. 380)

A partir de la investigación realizada, podemos dar cuenta de que la definición de patrimonio, utilizada en la ordenanza de preservación patrimonial (durante el periodo 2005-2015), se circunscribe solamente al patrimonio arquitectónico y urbano, y deja de lado el gran abanico de elementos que configuran la realidad cultural de la ciudad. De esta manera, no existe normativa que tienda a proteger el patrimonio intangible ni el natural, como conformador de patrimonio, en los términos que las Convenciones Internacionales los conceptualizan (si bien existen declaratorias de objetos y/o espacios naturales desde una norma que tiende a ser flexible pero que no tiene en cuenta las políticas públicas de mayor jerarquía).

Según la Unesco, el Estado es la institución genuina para diseñar e implementar las políticas culturales. Tiene como obligación proveer de los re-

cursos necesarios para el desarrollo cultural de la sociedad. En este sentido, observamos que los mecanismos de protección en los términos manifestados en el marco teórico, asociados al cuidado preventivo de nuestro patrimonio, son en algunos casos casi nulos o inexistentes.

La disociación de lo patrimonial y lo cultural, generada por “viejos” conceptos de la cultura, se evidencia en la falta de políticas culturales globalizadoras. Mar del Plata ha sufrido durante varios años la pérdida sistemática de muchos de los exponentes de su arquitectura. En este sentido, las políticas culturales locales deben avanzar en la línea de reforzar y equilibrar la identidad y promover el respeto por sus pares identitarios; respetar la memoria colectiva; generar procesos de dinamización económica; proyectar acciones que recuperen el patrimonio y la memoria colectiva, en los cuales sea prioridad la cultura; coordinar agendas comunes con otras áreas de gobierno para que aparezca la cultura como eje fundamental de las políticas locales; construir una convivencia creativa democrática, incorporando la dimensión cultural en este proceso, y situar a la cultura desde una perspectiva política que permita la convivencia dialógica y el humanismo como herramientas actuales de trabajo.

El patrimonio en su sentido cultural representa la obra del hombre como testimonio tangible e intangible, huella en el territorio e historia y, por lo tanto, conformadora de identidad que integra todas las manifestaciones y testimonios significativos de la actividad humana.

De esta manera, “cada cultura representa un conjunto de valores únicos e irremplazables (...) la identidad cultural es una riqueza que dinamiza la realización del presente, nutriéndose del pasado y preparando el porvenir” (Unesco, 1982).

El crecimiento urbano, constante y permanente, va produciendo naturalmente la extensión del ejido urbano, periurbano y rural de los centros poblacionales y determina la necesidad de rediseñar la red de servicios públicos e infraestructura para abastecer los nuevos asentamientos. En ese mismo orden, es necesario realizar un reconocimiento permanente de esta realidad estructural de la ciudad e incorporar la variable cultural como un aspecto primordial del desarrollo colectivo de la población.

El Estado, encargado de mantener el bienestar de las personas, deberá definir la intervención de diferentes grupos de acción para llevar adelante un proyecto que en términos generales atienda esta situación, siendo este el responsable de administrar, implementar y supervisar todos los proyectos a través de una planificación estratégica.

Por ello, debemos generar una democratización cultural, achicar las distancias que existen entre diferentes sectores de la población, sean estas de radicación, económicas, sociales, etc., para propiciar equidad e igualdad de acceso a la cultura.

Se evidencia una infraestructura cultural concentrada y reducida en relación con la cantidad de habitantes, como así también, una ausencia en el sostenimiento presupuestario en la planificación de nuevas infraestructuras. Motivo por el cual es necesario: 1. Sistematizar la recopilación de datos de actividades desarrolladas; 2. Difundir los resultados de la investigación realizada por los gestores culturales a los diferentes actores sociales; 3. Desarrollar talleres de trabajo para establecer fortalezas y debilidades del sistema cultural de la ciudad; 4. Concientizar a los responsables de la gestión pública en sus diferentes niveles de la necesidad de crear esta cartografía cultural, para la intervención planificada del Estado en el área cultural; 5. Crear una red de comunicación y cruce de información entre los distintos actores culturales propiciando la actualización permanente de la base de datos y 6. Generar recursos económicos que permitan solventar las herramientas de recopilación, registro y documentación del sistema, persiguiendo que este sea autofinanciable.

Consideramos que el diseño de una cartografía cultural para el partido de General Pueyrredon redundará en la obtención de una herramienta que permitirá producir estadísticas e indicadores culturales y planificar y diseñar políticas culturales que den respuestas a problemáticas concretas. De igual modo, creemos que el diseño de una cartografía cultural significará la puesta en marcha de una herramienta de planificación y gestión que contribuirá a cumplir con la preservación, desarrollo e innovación de cualquier tipo de manifestación y/o creación cultural.

Referencias bibliográficas

- Ander-Egg, E. (2005). *La política cultural a nivel municipal*. Buenos Aires: Lumen Hymánitas.
- Apple, M. (1996). “Educación, identidad y patatas fritas baratas”, en *Política cultural y educación*, Madrid, Ediciones Morata.
- Aspilcueta, J. C. (2013). *El patrimonio cultural. Concepto, importancia y evolución*. [en línea] Julio de 2012. [fecha de consulta: 19 agosto 2018]. Recuperado de <http://www.slideserve.com/neka/el-patrimonio-cultural-concepto-importancia-evolucion>

- Ballart Hernández, J. y Tresserras, J. (2001). *Gestión del Patrimonio Cultural*. Barcelona: Ariel.
- Bayardo, R. (2008). “Gestión cultural, economía de la cultura y políticas culturales ante la diversidad cultural”, en *Tensiones. Selección de conferencias del Programa de Formación en Gestión Cultural*, Córdoba, Centro Cultural España-Córdoba, pp. 42-71.
- Cano García, G. (2002). *Atlas cultural del municipio de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Castellanos, A. (2003). *Atlas de infraestructura cultural de México*. México: Centro Nacional para la Cultura y las Artes.
- Coelho, T. (2000). *Diccionario Crítico de Política Cultural*. San Pablo: Iluminuras.
- Consejo Nacional de Cultura y Arte (2007). *Cartografía cultural de Chile. Lecturas Cruzadas*. Santiago de Chile: Gobierno de Chile.
- García Canclini, N. (ed.) (1997). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- Garrido, M. y López Sánchez, J. A. (2011). “La cartografía cultural como instrumento para la planificación y gestión cultural. Una perspectiva geográfica”, en *La periférica internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, (12), 15-36.
- INDEC (2010). *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas*. Recuperado en: https://www.indec.gov.ar/censos_provinciales.asp?id_tema_1=2&id_tema_2=41&id_tema_3=135&p=06&d=357&t=0&s=0&c=2010
- López de Aguilera, I. (2001). *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*. Gijón: Ediciones Trea.
- Martinell Sempere, A. y Coelho, T. (2012). *Políticas culturales: Concepto, configuración y tendencias*. Madrid: Maestría de Gestión Cultural.
- Mendes Calado, P. (2015). *Políticas Culturales: rumbo y deriva*. Buenos Aires: UNTREF.
- Ordenanza municipal N° 10.075 (1995). “Código de preservación patrimonial”. Recuperado de <http://www.concejomdp.gov.ar/biblioteca/legislacion/CODIGO%20DE%20PRESERVACION%20PATRIMONIAL%20-%20TEXTOS%20ACTUALIZADOS%20ORD%2010075.pdf>
- Porta, L.; Romero, L. y Pittaluga, A. (comps.) (2009). *Problemas y desafíos de la Gestión Cultural: aportes y perspectivas*. Mar del Plata: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata.

- Porta, L.; Romero, L. y Pittaluga, A. (comps.) (2011). *Cultura, Educación y Patrimonio: itinerarios teóricos y prácticos*. Mar del Plata: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Romero, L.; Pittaluga, A. y Chavarri, A. (2005). *Cartografía cultural de la ciudad de Mar del Plata: legislación, oferta pública e infraestructura cultural*. (tesis de pre-grado). Mar del Plata: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Serbia, J. M. y Bosisio, W. (2006). “Sistemas de información cultural de Argentina. Aspectos metodológicos del caso: mapa cultural de Argentina”, en *Hologramática*, Año III, N° 5, V.3, 43-61.
- Soto Labbé, P. (2008). “Propuestas metodológicas para una cartografía cultural”, en *Colección Cuadernos de Talleres de Gestión Pública de Políticas Culturales N° 1*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Tasat, J. (comp.) (2014). *Políticas culturales públicas*. Buenos Aires: UNTREF.
- Unesco (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. Recuperado de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Unesco (1982). *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. Informe Final*. México, D.F., 26 de junio-06 de agosto de 1982. Recuperado de http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf
- Unesco (1998). *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo*. Recuperado de <http://diversidadaudiovisual.org/wp-content/uploads/2014/06/DOCUMENTOESTOCOLMO1998.pdf>
- Unesco (2005). *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>
- Unesco (2013). *Informe sobre la economía creativa. Edición especial 2013. Ampliar los cauces del desarrollo local*. Recuperado de <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013-es.pdf>

El sindicalismo argentino como efector de políticas culturales

[Federico Escribal¹]

[Mónica Britos²]

Introducción

El presente artículo es producto del esfuerzo de un colectivo de gestores culturales convocado a inicios de 2017 para reflexionar sobre la dialéctica entre movimiento obrero organizado y políticas culturales. A lo largo de un

1 Formado en gestión cultural en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Especialista en políticas culturales, diversidad cultural y derechos culturales. Formó parte de experiencias de base territorial en la provincia de Formosa y en Santo Tomé y Príncipe, donde entre 2006 y 2007 dirigió una Escuela de Artes y Oficios. Se desempeñó en la Secretaría de Cultura de la Nación y fue director nacional de promoción de los derechos culturales y diversidad cultural. Actualmente está a cargo del sistema de Formación profesional de la Ciudad de Buenos Aires. Es docente de la Cátedra Kusch en la Universidad Nacional de las Artes, donde también se desempeña como investigador. Coordina académicamente la Cátedra libre de Gestión Cultural en la Facultad Nacional de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Ha sido docente invitado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Integra el equipo de investigación sobre Políticas Culturales del Sindicalismo Argentino.

2 Licenciada en Gestión del Arte y la Cultura por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, con especializaciones de posgrado en Gestión del Patrimonio Cultural tanto material como inmaterial. Realiza tareas de coordinación en Comunicación Interna y Cultura de la Auditoría General de la Nación (AGN), donde elaboró el proyecto de Gestión Cultural Integral para su sede: Edificio Alfonsín. Participó de investigaciones relacionadas a la cultura en la UNTREF y en la Facultad de Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Actualmente integra el equipo de investigación sobre Políticas Culturales del Sindicalismo Argentino.

año y medio hemos desarrollado una labor de investigación y divulgación en alianza con diferentes instituciones, sobre la premisa de que la acción cultural de los sindicatos en la Argentina reúne ciertas características que le dan una capacidad especial para la sostenibilidad política en el mediano y largo plazo, pudiendo, potencialmente al menos, en consecuencia, acompasarse mejor con los procesos de cambio cultural que la gestión estatal de la cultura.

Inicialmente, el grupo se dedicó a la construcción de un marco teórico y la reflexión colectiva tendiente a identificar la expresión particular del fenómeno sobre el que buscamos centrar nuestros esfuerzos. En este sentido, se visualizó la experiencia de asociación intersindical Radar de los Trabajadores como el proceso en el que concentrarnos. El contacto con algunos de los gestores sindicales nucleados en la experiencia validó la intuición. Estos manifestaron ciertas carencias de formación profesional así como la necesidad de reflexión y registro de la gestión del colectivo, entendiendo que el diálogo con un proceso de investigación podría ser nutritivo.

Primero nos abocamos tanto a la construcción del marco teórico como a la confección de un mapa de los sindicatos nucleados en la experiencia, analizando el marco institucional interno de cada uno, así como lo expresado en relación con su política cultural en sus páginas de Internet, coincidiendo con Coscia (2010, p. 2) respecto de que estas “funcionan como un espacio de consolidación de las posiciones que intenta vehiculizar el sindicato ante otros actores sociales, a partir de las formas de jerarquización, ubicación y elaboración de la información” y constituyen, en consecuencia, dispositivos legítimos de elaboración de lo que en la jerga se denomina *la línea*.³

Recientemente hemos trabajado en un registro autoexploratorio –como gestores culturales e investigadores formados en los dispositivos académicos contemporáneos de la Argentina–, a partir de la detección de las dificultades metodológicas con las que nos encontramos cotidianamente, al carecer de un estado del arte desde el cual analizar el objeto de nuestro interés. La ausencia de tratamiento de la cuestión sindical –en su faceta de efectora de políticas culturales– en los planes de estudio y programas de las materias en las carreras de gestión cultural en la Argentina es elocuente y habla de las características del

3 La referencia indica el posicionamiento ideológico-político sobre determinada cuestión.

campo académico latinoamericano de la gestión cultural.⁴ Es nuestro interés, en este artículo, proponer la inclusión del tópico en la agenda sectorial, en función de ciertas particularidades que nos resultan relevantes.

Una “sociología de las ausencias” para el sindicalismo argentino y su acción cultural

Boaventura de Sousa Santos entiende por *sociología de las ausencias* aquella investigación que tiene por finalidad visibilizar “aquello que no existe” y que es “de hecho, producido como no-existente” (2010, p. 22) por parte de los poderes hegemónicos. Esta *producción de la no existencia* –plantea– se da a través de cinco lógicas. En la consideración del autor, la primera de ellas es la más potente: se trata de la *monocultura del saber* (y del rigor del saber), descrita como la imposición de criterios únicos de verdad y estética por parte de los dispositivos ciencia moderna y alta cultura. “Todo lo que el canon no legitima o reconoce es declarado inexistente. La no existencia asume aquí la forma de ignorancia o incultura”, señala.

El desafío de una práctica epistemológica *situada* en la búsqueda de construir un nuevo modelo ontológico-social debe postular, en consecuencia, la posibilidad de que la funcionalidad de *los conocimientos* (en plural, y no el saber con pretensiones de universalidad) se orienten a la satisfacción de los deseos de *otras racionalidades* (Escobar, 2007).

Nos resulta estratégico enfatizar que “cualquier reflexión sobre cultura y poder debería tratar de incorporar también a su agenda de debate aquellas preguntas que tienen que ver con los regímenes del saber: con sus condiciones de funcionalidad (de positividad instrumental) o bien de criticidad (de resistencia negativa al empirismo banal que sirve la pragmática del conocimiento de la globalización, leído sea desde la academia, sea desde las ONG)” (Logiódice, 2012, p. 24).

Consecuentemente, en nuestra perspectiva la reflexión sobre el campo disciplinar de la gestión cultural en la Argentina –y a nivel regional– debe incorporar las dimensiones del poder y de lo social en clave histórica y en perspectiva situada. De esta *biblioteca colonial* sobre la que se estructura el campo de

4 Un trabajo que evalúa dichas currículas, elaborado por el equipo de investigación, se presentó para las 1as Jornadas de Gestión y políticas culturales co-organizadas entre la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Universidad Nacional de Mar del Plata, llevadas a cabo entre el 7 y el 9 de noviembre de 2018.

la gestión cultural en la Argentina, una pregunta nos convoca: ¿cómo puede, en un país con la tasa de sindicalización más alta de la región, y de las más altas del mundo (Trajtemberg, Senén González y Medwid, 2008), estudiarse la política cultural sin considerar la existencia de los sindicatos?

Sindicatos y cultura en la Argentina: falso oxímoron

La acción cultural es una dimensión constitutiva de la acción sindical desde los primeros momentos de la organización obrera en la Argentina. La Federación Obrera Regional Argentina (FORA) –fundada en 1901 y de destacada actuación hasta la década de 1930– construyó una fuerte política de base territorial a través de la creación de bibliotecas populares.

A mediados de siglo, la irrupción del peronismo como fenómeno político transformó simbólicamente la Argentina de un modo profundo. Dio lugar a un nuevo modelo sindical que trascendió hasta la actualidad; más allá de las diversas interpretaciones historiográfico-sociológicas sobre las características de la relación gobierno-trabajadores organizados,⁵ es relevante la irrupción de una nueva modalidad dialéctica entre la cultura del trabajo y la identidad nacional.

Si bien la dicotomía *libros-alpargatas* funcionó como mito fundacional del relato negro sobre el peronismo y su posterior demonización, algunos estudios actuales han introducido nuevas interpretaciones sobre la complejidad de la política cultural del Estado en el período 1946-1955, enfocando, entre otras cuestiones particulares, en la utilización del teatro como herramienta pedagógica en función de la democratización de los bienes culturales (Leonardi, 2008) –o de propaganda política (Zayas de Lima, 1991)–, los intentos de construir hegemonía cultural por medio de la danza (Cadus, 2002), los grandes espectáculos en espacios públicos (Gene, 1997) o la profusa producción cinematográfica de la época y el nacimiento del Festival de Cine de Mar del Plata (González, 2015). Aun en estos trabajos, poco se observó el rol del sindicalismo allende la arena política.

En 1972, el sindicato de Luz y Fuerza publicó *Pautas para una política nacional*. En el apartado “Cultura: creación de una conciencia nacional”,

5 Para profundizar, se sugiere la lectura de Schiavi (2013). “Movimiento sindical y peronismo (1943-1955): Hacia una nueva interpretación, *Trabajos y Comunicaciones* (39), en *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6086/pr.6086.pdf

propone los elementos para una política cultural a partir de una serie de determinaciones conceptuales entre las que distingue las diferentes acepciones del término *cultura*, caracteriza los campos culturales de los países centrales diferenciándolos de los periféricos, y asumiendo una clara posición política a partir de la identificación de la dialéctica *Cultura y dependencia*. A partir de aquí, traza una serie de recomendaciones detalladas como “Bases para una política cultural”.

Cabe destacar que este sindicato tuvo entre sus dirigentes a Hugo Caruso, histórico militante de la cultura del campo nacional, quien además se desempeñó por largos años como secretario de Cultura, Educación y Promoción del Arte de la Municipalidad de Avellaneda.⁶

En épocas de la renovación democrática regional, se observa un creciente interés por parte del campo intelectual regional y nacional por la cuestión de las políticas culturales, en tanto estas aparecían como una herramienta conducente al reaseguro democrático (García Canclini, 1987). En este registro, la gestión cultural en la Ciudad de Buenos Aires en el período alfonsinista propició la ocupación civil del espacio público, con la promoción de dos programas: Programa Cultural en Barrios y Programa Cultural en Sindicatos, coordinados por la Secretaría de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, a cargo de Pacho O'Donnell.⁷ Estas iniciativas toman como espacios de encuentro la Escuela y los Sindicatos. Con el primer programa buscaban otros territorios culturales: “El intendente Saguier me autorizó a usar las escuelas, porque todos los centros culturales estaban en la zona bacana, en la típica idea de que la cultura es una propiedad, como diría Rodolfo Walsh, una apropiación de los sectores altos”.⁸ Esto fue fundamental –en su perspectiva– para “sacar a la gente de las catacumbas, hacer que sintieran que la calle era propia, que el espacio vital era propio y se podía compartir con los demás”.⁹

6 Un anfiteatro de esa localidad lleva su nombre. Caruso se desempeñó, asimismo, en la Universidad de Belgrano, espacio en el que generó, en plena dictadura cívico militar, un ámbito de encuentro y reflexión política a través del trabajo sobre el folklore, que debiera ser objeto de ulteriores análisis.

7 O'Donnell llegaba al Gobierno proveniente del grupo de trabajo de Cultura del Centro de Participación Política convocado por Jorge Roulet, para acercar cuadros al proyecto alfonsinista (Gregorich, n.d.).

8 O'Donnell, P. Entrevista realizada el 21 de agosto de 2018.

9 Ídem.

En el Programa Cultural en Sindicatos se utilizaba la infraestructura sindical para llegar a los sectores más populares identificados en los sindicatos y así “reivindicar la cultura, entendiendo por cultura la expresión de los pueblos, la forma en que el pueblo expresa sus esperanzas, sus fastidios, sus esencialidades”. El Programa Cultura en Barrios,¹⁰ profusamente visitado por la bibliografía académica reciente, logró continuidad luego de la salida de O'Donnell de la gestión; no fue así la suerte del Programa Cultural en Sindicatos. El primero continuó “pero devorado por la política” mientras que “el de sindicatos fue tachado”.

Ya en los años del último gobierno peronista de Néstor Kirchner primero y Cristina Fernández después, fue José Luis Castiñeira de Dios –como director nacional de Artes– el encargado de engarzar gestión cultural pública y sindicatos. En su perspectiva, se destacan dos dimensiones: por un lado, el enorme potencial sindical en función de su anclaje territorial, y por otro, cierta tensión entre los cuadros dirigenciales sindicales y el campo de la intelectualidad, a partir de cierto recelo de los primeros. En este sentido, observa que “en los (años) setenta hubo sindicatos de vanguardia que tuvieron articulación con el mundo intelectual, pero otros no: incluso tenían una sospecha profunda sobre el ‘entrismo’ que podrían hacer los intelectuales intrusos al mundo peronista”.¹¹ En este aspecto, se recrea la antinomia *libros o alpargatas*.

El lugar de la cultura en los sindicatos

La capacidad de organización del sindicalismo puede analizarse también como un hecho cultural para sus representados, en tanto “los trabajadores se afilian a las asociaciones obreras porque detrás de ellas hay un mensaje, una opción, criterios, y diría que, al menos detrás de algunas de ellas, también hay un sistema de sociedad, una propuesta de sociedad” (Bonmati Portillo, 2007). En esta línea podría pensarse que tanto la dirigencia como la clase trabajadora o movimientos sociales-sindicales confluyen en un modo de vivir en comuni-

10 Sobre este programa, véanse Gravano, A. (1989). *La cultura en los barrios*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina; Haurie, V. (1991). *El oficio de una pasión, Programa Cultural en Barrios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana; País Andrade, M. A. (2011). *Cultura, juventud, identidad, una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora, Colección Tesis, entre otros.

11 Castiñeira de Dios, Jose Luis, entrevista realizada el 14 de agosto de 2018.

dad para reunir claves que otorguen sentido. En este marco se inscriben también iniciativas intersindicales, como la de Radar de los Trabajadores, en cuyas prácticas culturales se identifica la centralidad de la cuestión del trabajo en la estructuración de la cultura nacional, así como una comprensión de la cultura como *sistema de valores*.¹²

Para analizar cómo se lleva a la práctica la organización de estos sistemas de valores, es decir, cómo los sindicatos representan institucionalmente la cultura se analizaron sus páginas web. Entendemos, volviendo a Vanesa Coscia (2010, p. 2), que estas “funcionan como un espacio de consolidación de las posiciones que intenta vehicular el sindicato ante otros actores sociales, a partir de las formas de jerarquización, ubicación y elaboración de la información”.

De las páginas web se desprende que el 34,62% de los sindicatos que integran Radar definen su área solo como Cultura, el resto se organiza en binomios: Cultura y Comunicación (15,38%) y Cultura y Capacitación/Educación (15,38%).

ÁREA	MIC ¹³	RADAR 2017	RADAR 2018	TOTAL RADAR	%
Cultura	2	6	3	9	34,62
Capacitación y Educación	8	4		4	15,38
Prensa y comunicación	4	4		4	15,38
Acción social	2	1		1	3,85
Ciencia y tecnología	1	1		1	3,85
Derechos humanos	1			0	0,00
sin datos	7	4	3	7	26,92
				26	100,00

El año 2000, unidos o dominados: lo intersindical en la cultura

Radar de los Trabajadores es un colectivo sindical que se conforma a inicios del 2017 como un “espacio que defiende, consolida, divulga y promueve

¹² Esta definición de cultura emana de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales llevada adelante por la Unesco en México en 1982.

¹³ Mesa Intersindical de Cultura (MIC), antecedente del colectivo Radar de los Trabajadores.

la producción cultural, educativa y de formación del conjunto del movimiento obrero”, con una clara conciencia de que el sindicalismo implica conquistas laborales y la preservación del capital cultural de los trabajadores.

Este colectivo tiene dos acciones troncales: la de *difusión*, con la puesta en red de los recursos existentes, y la de *gestión cultural*, a través de la producción conjunta de acciones de diversa índole (festivales, charlas, encuentros). Asimismo, hay una tercera dimensión de acción: la *política*, inherente al quehacer sindical.

Radar tiene un antecedente: la Mesa Intersindical de Cultura (MIC), que también supo reunir diferentes experiencias sindicales, pero solo de la Confederación General del Trabajo (CGT). En este sentido, Radar incorpora la novedad de sumar también organizaciones nucleadas en la Central de los Trabajadores (CTA). La MIC, activa entre 2009 y 2014, elaboró en mayo de 2013 un primer documento presentado en el 4to. Congreso Argentino de Cultura. Allí se visualizan tres acciones que tendrán continuidad en Radar: gestión, difusión y diseño de políticas.

El nuevo colectivo reunió en un inicio a veinte organizaciones, con el objetivo de poner en red la producción cultural de los trabajadores a través del “intercambio, articulación y producción para registrar, comunicar, difundir y compartir entre todos la enorme y extensa labor que se desarrollan en estas áreas”. Para su segundo año, se sumaron seis nuevos sindicatos.¹⁴ En el transcurso de sus dos primeros años, Radar trabajó en las siguientes líneas:

- Difusión: a través de una plataforma que integra página web, redes sociales, en las que alojan, a modo de repositorio, todas las producciones audiovisuales vinculadas con las acciones culturales de los sindicatos y, fundamentalmente, en las que actúan de manera colectiva (stand en FILBA y Festival Arte Trabajador).
- Gestión: con tres actividades principales:
 1. *Participación en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires*: allí cada sindicato integrante de Radar programa actividades por día con el objetivo de difundir las expresiones artísticas de los trabajadores; se proponen espacios de reflexión y debate sobre la transmi-

¹⁴ Según información de su página web <https://www.radardelostrabajadores.com/> revisada por el equipo de investigación en abril de 2017 y de 2018 y sintetizada en “Políticas Culturales del Sindicalismo Argentino: Primeras aproximaciones de un mapeo sindical a la Mesa Intersindical de Cultura y Radar de los trabajadores”, documento del equipo de investigación, sin publicación.

sión de saberes y prácticas de lucha del sindicalismo argentino. Esta iniciativa se llevó adelante en los años 2017 y 2018.

2. *Festival de Arte Trabajador*:¹⁵ durante un mes presentan espectáculos (artes escénicas) en los que participan trabajadores afiliados a los sindicatos que integran Radar. El Festival apela a poner en valor y circulación la producción cultural del movimiento obrero y se presenta como un espacio de resistencia. Tal como aseguran, resisten a “el vaciamiento y la destrucción de las políticas culturales que está llevando adelante el gobierno de Mauricio Macri desde que asumió en diciembre de 2015, tanto en Buenos Aires como en todo el país”. Asimismo, busca diferenciarse de las propuestas comerciales de artes escénicas “alejado de la lógica de la competencia y el vedetismo”.

3. *Encuentro Cultura y Trabajo*: en el marco del Festival también se realiza este encuentro para debatir y reflexionar a través de los siguientes ejes:¹⁶

- a. Políticas y derechos culturales
 - b. Hacedores: la producción artístico-cultural
 - c. Gestión cultural: prácticas y territorios
 - d. Cultura y trabajo: perspectivas en disputa
 - e. Cultura y medios de comunicación
- Política: el posicionamiento político de este colectivo se manifiesta tanto a través de adhesiones a movilizaciones o expresiones sobre luchas sociales –como el “Ni una Menos”, la marcha contra la iniciativa del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires de penalizar la música callejera por considerarla un “ruido molesto” (1664-J-18), la convocatoria al acto “La patria está en peligro” en manifiesto rechazo a las políticas del gobierno de Mauricio Macri–, como en las temáticas abordadas en las mesas de disertación con base en los ejes propuestos para la FILBA 2018, “La estafa de la tarifa”, organizada por la Asociación del Personal Superior de Empresas de Energía (APSEE) y

15 “Una forma de dar batalla cultural” (19 de agosto de 2017), *Página/12*, recuperado en <https://www.pagina12.com.ar/57478-una-forma-de-dar-batalla-cultural>

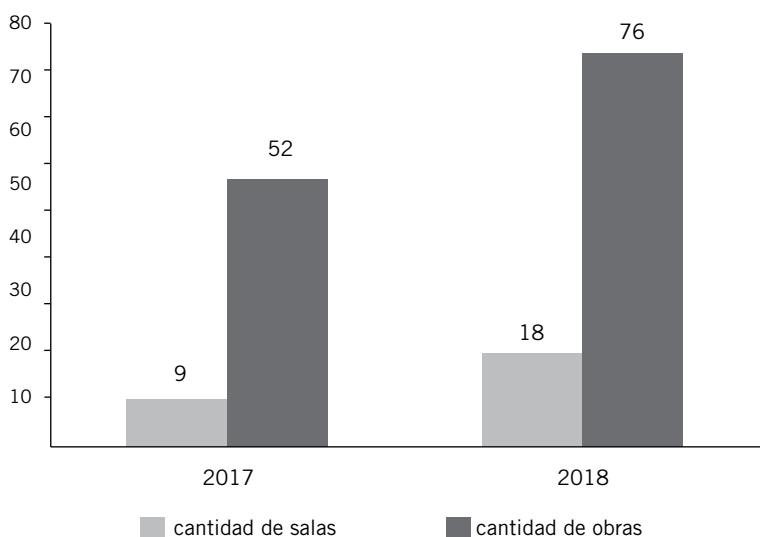
16 Ejes debatidos en 2017. Al momento de finalizar la presente publicación, aún no se había realizado su edición 2018 que se realizará el 20 de octubre.

“Cómo proceder ante el accionar policial”, del Sindicato de Trabajadores Judiciales (SiTraJu).

También integra el movimiento de Núcleos y Colectivos Culturales que debate el proyecto de la Ley Federal de Culturas, cuyo primer foro se realizó en la ciudad de Resistencia, Chaco. En este plano, es insoslayable mencionar que la dimensión de la afiliación ubica a los sindicatos como referentes para la discusión de políticas a nivel nacional, incluso en el debate de leyes nacionales que afectan directamente a su campo; podemos citar como ejemplo la participación de los sindicatos en la Coalición por una Comunicación Democrática.¹⁷

Festival de Arte Trabajador

En la edición 2018, el Festival incorporó tres salas del Gran Buenos Aires: Avellaneda, Ezeiza y Merlo.



¹⁷ Coalición por una Comunicación Democrática. *21 Puntos por el Derecho a la Comunicación*. Recuperado el 25 de mayo de 2018. Disponible en <http://www.coalicion.org.ar/21-puntos-por-el-derecho-a-la-comunicacion/>

“Unidad de los trabajadores, y al que no le guste...”: los gestores sindicales dicen

De las entrevistas realizadas, puede ordenarse el discurso de los gestores culturales sindicales también en las líneas presentadas en este trabajo. Radar surge como una plataforma de difusión, implementa acciones de gestión cultural y se posiciona a nivel político. “A mí no me parece casualidad que nosotroselijamos hacer el primer festival de arte trabajador, al contrario, me parece que lo que estamos tratando de visibilizar es que hay un mundo de trabajo al que hay que escuchar, al que hay que ver, qué produce, cómo lo produce, si tiene las herramientas reales para producirlo, qué herramientas le puede dar el sindicato”.¹⁸

Sin que dejemos de entender que los sindicatos se agrupan políticamente, ellos entienden que la potencia de la unión trasciende al colectivo y lo amplifica: “lejos de buscar la voz en la discusión de las políticas públicas culturales, es un espacio de resistencia ante la ausencia de ciertas políticas que ya no están, no existen”.¹⁹ Además, identifican a Radar como “un espacio de fortalecimiento de las posiciones intrasindicales”.²⁰ También aparece como una de sus búsquedas aportar desde la cultura al proceso de reordenamiento político del campo sindical para la disputa de sentidos. Se trata de “no reproducir los modelos culturales de la clase dominante; los sectores culturales de los trabajadores tenemos que hacer la contracultura”.²¹ Hay que ocuparse de las políticas culturales cuando el Estado no lo hace: “Ante la ausencia del Estado a la hora de brindar espacios o posibilitar cierto trabajo o manifestaciones a la actividad cultural, bueno, muchas veces son otras organizaciones sociales las que salen a cubrir ese espacio”.²²

18 Entrevista a Cielo Chaina, responsable de Cultura del Sindicato de Trabajadores Judiciales de la Ciudad de Buenos Aires (SiTraJu), realizada el 29 de agosto de 2017.

19 Entrevista a Lisandro Bera, responsable de Cultura de la Unión Obrera de la Construcción de la República Argentina, realizada el 5 de julio de 2017.

20 Entrevista a María Frondizi, responsable del área “Culturas” de la Asociación de Trabajadores del Estado de Capital Federal, realizada el 3 de octubre de 2017.

21 Entrevista a Carlos Guerrero, secretario de Cultura de la Unión de Trabajadores de la Educación (UTE), realizada el 28 de septiembre de 2017.

22 Entrevista a Lisandro Bera, responsable de Cultura de la Unión Obrera de la Construcción de la República Argentina, realizada el 5 de julio de 2017.

Conclusiones

Este trabajo apunta a la inclusión de la agenda sindical en las consideraciones de la gestión cultural como campo profesional en la Argentina, sustentando la necesidad en la centralidad del movimiento obrero organizado en la vida política nacional, así como de la *cultura del trabajo* en la configuración de la argentinidad moderna. Con este gesto académico, nos proponemos contribuir a la discontinuidad de la *biblioteca colonial* (Mudimbe) y –en consecuencia– a la construcción de una agenda situada del campo profesional, que pueda abordar las problemáticas nacionales contemporáneas en clave política.

En momentos en los que vuelve a tomar volumen comunicacional cierta tendencia peyorativa del trabajador –particularmente en su modalidad organizada y reivindicativa de derechos– por parte de las retóricas neoliberales que han reconfigurado poder institucional en la región, abonando a la estigmatización tanto del trabajador organizado como de las organizaciones de trabajadores, es conducente recordar que esta estereotipificación reproduce la jerarquización social heredada del sistema racial instaurado por la colonización de nuestra región, toda vez que las enunciaciones del poder identifican al trabajador (particularmente al sindicalizado) como *negro*, y en consecuencia, sujeto de opresión por parte del sistema.

El mapeo de los sindicatos ha demostrado heterogeneidad en la configuración institucional: las intervenciones y estrategias de gestión cultural por parte de los sindicatos surgen tanto de áreas específicas, como de manera transversal, a distintas áreas dentro de los sindicatos. No obstante, conjunciones como la de Radar demuestran una vocación por la unidad de acción que permite la identificación de los sindicatos como un sector en el mapa de las políticas culturales en la Argentina.

En este registro, la mencionada publicación del Sindicato de Luz y Fuerza antecede en quince años a la publicación del texto de Canclini que inaugura la biblioteca contemporánea de políticas culturales en América Latina. Esto evidencia la capacidad de los trabajadores organizados de aportar reflexiones con densidad intelectual al campo de la cultura y su organización, tanto como el matiz ideológico de ciertas miradas negacionistas que invisibilizan los aportes sindicales en el terreno de las políticas culturales.

De modo que se vuelven imprescindibles mayores niveles de articulación política entre trabajadores e intelectuales, obviando incluso los gestos distinti-

vos entre los colectivos, en la medida en que la grieta *libros-alpargatas* ya no es únicamente inactual, sino además inadecuada en términos políticos, en tanto la subsistencia de ambos registros aparece progresivamente más interrelacionada, y como una necesidad política para ambos sectores.

Por último, del análisis de las acciones que constituyen el quehacer cultural sindical cotidiano en la Argentina, emergen posibles discontinuidades lógicas entre diagnóstico sociocultural, planteamiento estratégico de la política cultural, diseño de las acciones artísticas concertadas, y evaluación de estas en función de los objetivos trazados. Si bien esto último es algo a lo que no escapa el campo de la gestión cultural en general, sería interesante aplicar la distinción entre *acceso* y *apropiación social* propuesta por Lacarrieu y Cerdeira (2016) para evidenciar la capacidad de los sindicatos de potenciar vínculos de pertenencia y afiliación a partir de sus acciones y políticas culturales, evitando la reproducción de agendas artísticas que no respondan a sus objetivos enunciados.

Referencias bibliográficas

- Cadus, M. E. (2002). “Las artes escénicas y las políticas culturales del primer peronismo (1946-1955): el caso de la danza”, en *Telón de Fondo - Revista de Teoría y Crítica Teatral*, XIII(15), pp. 109-120.
- Carina González (comp.) (2015). *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo*. (1a ed., Vol. XXI). Buenos Aires: Final Abierto. Retrieved from <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv21n23a-11>http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR
- Castiñeira de Dios, J. L. (2013). “Crítica de la gestión cultural pura”, en *Aportes para el debate*, 23, pp. 79-92.
- Coscia, V. (2010). “Sitios web sindicales en Argentina: un análisis de las construcciones y representaciones en el espacio cibernético”, en *Cuadernos de H Ideas*, 4(4). Retrieved from <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/index>
- De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber; reinventar el poder* (1a ed.). Montevideo: Ediciones Trilce - Universidad de la República. Retrieved from www.extension.edu.uy
- Del Campo, H. (1983). *Sindicalismo y peronismo*. Buenos Aires: CLACSO.

- Escobar, A. (2007). *La invención del tercer mundo*. Ministerio del Poder Popular para la Cultura de Venezuela.
- García Canclini, N. (1987). “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en N. García Canclini (ed.), *Políticas culturales en América Latina*, Buenos Aires, Grijalbo.
- Gene, M. (1997). “Política y espectáculo: los festivales del primer peronismo. El 17 de octubre de 1950”, en *Arte y Recepción*, pp. 185-192. Retrieved from <http://www.caia.org.ar/docs/gené.pdf>
- Gregorich, L. (n.d.). “Cultura y políticas: antecedentes y testimonios sobre la etapa que se inicia en 1983”, en *Aportes para el debate*, pp. 23-34. Retrieved from <https://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/03.pdf>
- Lacarrieu, M. y Cerdeira, M. (2016). “Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural”, en *Políticas Culturais Em Revista*, 9(1), pp. 10-33.
- Leonardi, Y. A. (2008). “El teatro oficial durante el primer peronismo: Nuevos espacios para un nuevo público”, en *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata. Retrieved from http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6181/ev.6181.pdf
- Logiódice, M. J. (2012). “Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones de políticas”, en *DAA-PGE*, 18, pp. 59-87. Retrieved from <http://www.scielo.org.ar/pdf/daapge/n18/n18a03.pdf>
- Mudimbe, V. (1988). *The Invention of Africa*. Londres: Indiana University Press. Retrieved from https://libcom.org/files/zz_v._y._mudimbe_the_invention_of_africa_gnosis_pbook4you_1.pdf
- Richard, N. (2002). “Saberes académicos y reflexión crítica en América Latina”, en *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/35174021.pdf>
- Santillán, D. A. de (2006). *La FORA: Ideología y trayectoria del movimiento obrero revolucionario en la Argentina*. Buenos Aires: Utopía Libertaria.
- Trajtemberg, D.; Senén González, C. y Medwid, B. (2008). “La expansión de la afiliación sindical: análisis del módulo de relaciones laborales de la EIL”, en *Trabajo, Ocupación y Empleo*, (8), pp. 13-34.

Zayas de Lima, P. (1991). “El teatro de tema rural como propaganda política del peronismo (1945-1955)”, en *3as Jornadas “Ciudad, campo en las artes en Argentina y Latinoamérica”*, pp. 351-361. Retrieved from http://cedinpe.unsam.edu.ar/sites/default/files/pdfs/zayas_de_lima-el_teatro_rural_como_propaganda_del_peronismo.pdf

Políticas audiovisuales y perspectiva disidente

Estudio de recepción sobre representaciones televisivas de personas trans*, travestis y no binaries

[Belén Igarzábal¹]

“Mirar de otro modo, ser mirado de otro modo, implica movilizar los cimientos mismos en los que reposa un orden asimétrico, excluyente y estigmatizador”.

Rossana Reguillo

Introducción

Las formas de ser y de estar en el mundo están determinadas principalmente por la socialización. Y en el mundo contemporáneo, rodeado de pan-

¹ Graduada de la maestría de Periodismo de la Universidad de San Andrés y licenciada en Psicología. Actualmente realiza el doctorado en Ciencias Sociales de FLACSO, donde se especializa en el análisis de medios de comunicación, audiencias y género. En el año 2009 realizó una estadía de estudios e investigación en Sciences Po – París. Es directora del área Comunicación y Cultura de la FLACSO – Sede Argentina. Se desempeña como coordinadora académica del posgrado virtual “Gestión cultural y comunicación” y es directora de los posgrados virtuales “Políticas culturales de base comunitaria” y “Educación, imágenes y medios” (en colaboración con el área de Educación). Es investigadora y docente en temas de medios, políticas culturales, comunicación de proyectos culturales y género. Es profesora en la Universidad de San Andrés. Realizó la serie *Hemisferio Sur, una región conectada* y fue coordinadora de contenidos de la serie *La fábrica del deseo*, ambas para Canal Encuentro. Miembro del Consejo de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

tallas, el lenguaje audiovisual es una pieza fundamental de nuestro universo simbólico. Las personas se crían con películas, con la televisión y con otros contenidos audiovisuales. Crecen empatizando e identificándose con sus historias. Las formas en que los personajes se visten, hablan, se relacionan, trabajan, ríen o lloran, funcionan como modelos y propuestas simbólicas.

También las imágenes que nos rodean refuerzan o cuestionan estereotipos de lo que es ser mujer y ser varón en nuestras sociedades. Y también visibilizan y, por ende, contribuyen a legitimar otras formas de percibir el género, sin adherir a los patrones heteronormativos cissexistas.²

La televisión continúa siendo el medio masivo de mayor penetración en los hogares y forma parte de ese universo simbólico que nos rodea. Como dice Jesús Martín-Barbero (2012), la televisión, como antes la radio, acompaña y también marca los ritmos del hogar; de lo que hablamos, nos muestra modelos y genera reconocimientos en las audiencias.

Este capítulo presenta una investigación cualitativa sobre cómo personas trans*, travestis y no binaries manifiestan la importancia de productos audiovisuales que mostraron géneros que rompen con los modelos binarios cisnormativos a la hora de comprenderse y comprender las posibilidades de vivir su identidad.

En primer lugar, se analiza la presencia de la televisión actual en nuestro régimen escópico, el rol que puede tener la televisión pública en este marco, haciendo especial hincapié en la identificación y en las posibilidades de generar vínculo con contenidos audiovisuales; y luego se exponen las principales conclusiones del trabajo de campo con entrevistas en profundidad en el marco de un programa documental de la televisión pública argentina.

2 De manera resumida, la “heteronorma” es el régimen social que impone como preferentes y fundamentales las relaciones heterosexuales, es decir, entre personas de diferente género. El concepto “cis” refiere a las personas cuyo género asignado al nacer coincide con el género autopercibido. Como explica Catalina Trebisacce (2019): “La heteronorma es una organización de los cuerpos, de los mandatos de género, de los deseos sexuales y también de la construcción identitaria cissexista y, por lo tanto, todas las abyecciones que así no lo sean, desde la intersexualidad hasta las experiencias trans, quedan por fuera. En cuanto a los mandatos, son mandatos de género y están ligados a un modelo de relación erótico afectiva heterosexual. Por ende, la heteronorma es ciscentrada, cissexista”.

La televisión

La televisión, ese medio al que se le augura una muerte cercana, continúa siendo, por el momento, el medio de comunicación masivo más presente en los hogares argentinos. Está atravesando cambios en relación con sus formatos y narrativas, su forma de producción y de transmisión, pero esas transformaciones no le impiden seguir teniendo un protagonismo central en los consumos culturales de la población. El 95,8% mira televisión y el 57,2% de la población entrevistada por el SInCA³ mira “varias horas” por día según la Encuesta de Consumos Culturales de 2017.

De todas formas, las maneras de consumir programas de TV están cambiando y el consumo en vivo en el “aparato televisor” convive con otras pantallas y con otras ediciones y recortes que circulan en plataformas, como YouTube o redes sociales.

Las pantallas, lejos de reemplazarse unas por otras, se complementan. Aumenta la exposición a material audiovisual con múltiples aparatos que funcionan a la vez como un coro de diferentes estímulos. La televisión tradicional aún es un acompañamiento de fondo mientras se realizan otras actividades, e interactúa con la pantalla del celular, de la computadora o de la *tablet*. Además, como explica Patricia Ferrante en su trabajo sobre movilidad y consumo de televisión (2019), la televisión se desdobra y se consume en diferentes pantallas.

Según las estadísticas brindadas por YouTube en mayo de 2015,⁴ se suben más de 300 horas de material audiovisual por minuto; la cantidad de horas que las personas usan para mirar contenido en YouTube al mes aumenta en un 50% año tras año; y se ven 3,25 mil millones horas de video mensualmente. Esto es un ejemplo de cómo las posibilidades que brinda la tecnología multiplican infinitamente las formas de producción, distribución y consumo de contenidos audiovisuales.

En esta multiplicidad de relatos, de narraciones, de ficciones, de no ficciones, las personas se vinculan, se identifican, se enojan, se amigan con esos personajes (ficcionalizados) o con esas personas que aparecen en diferentes programas, como noticieros, *reality shows*, informativos, etc., y que están ahí las 24 horas.

3 www.sinca.gob.ar

4 Los datos se encontraban disponibles en la pestaña “Estadísticas” dentro del portal de YouTube.

El vínculo de las audiencias con la televisión fue estudiado desde diferentes perspectivas desde que la TV se expandió como un consumo hogareño en la década de 1950. El interés por conocer los vínculos de las personas con lo que ven en la TV ha sido objeto tanto de estudios académicos como del mercado, con análisis de *rating* cuyo objetivo final es “vender públicos a los anunciantes” (Gorbán, 2005).

Desde la perspectiva académica, el estudio del vínculo de las audiencias con la televisión tuvo diferentes objetivos y abordajes. Desde una mirada utilitarista, para afinar mensajes de acuerdo a determinados objetivos; desde una mirada apocalíptica, buscando proponer resistencias frente al intento de dominación de las industrias culturales; desde una mirada doméstica, haciendo etnografía al interior del hogar; desde los efectos; desde los usos.

En todos los casos, ya sea concibiendo la audiencia como pasiva o como activa, se tiene presente la importancia de los contenidos audiovisuales como parte de un sistema de relaciones dialécticas.

Un abordaje que investiga sobre los procesos psicológicos que interceden en el vínculo con los contenidos audiovisuales es la psicología de medios, el marco que se toma a continuación para introducir los conceptos de identificación y de cambios que se pueden dar a partir de la visualización de determinados contenidos.

La identificación con contenidos audiovisuales

La psicología de medios es una corriente teórica que articula la psicología y la comunicación. Tiene como objeto de estudio la interacción que se produce entre un sujeto (que cuenta con una serie de estructuras y procesos cognitivos y afectivos) y un mensaje determinado (que ha sido codificado a partir de determinadas reglas). Más específicamente: cómo la gente procesa determinado mensaje audiovisual. Pero no en relación con los efectos de los medios solamente, sino con el vínculo que los destinatarios establecen con esos textos.

Muy difundida en estudios sobre televisión educativa y comunicación para la salud, la psicología de medios define los contenidos audiovisuales como fenómenos complejos compuestos por imágenes, palabras y música. Estos fenómenos poseen infinitas formas de codificación y decodificación, siendo esta última un proceso que se aprende (Messaris, 1994; Potter, 1998; en Igartua y Humanes, 2004).

Según Juan José Igartua y María Luisa Humanes (2004), que hicieron una recopilación y explicación de las diferentes teorías de la comunicación en

Teoría e investigación en comunicación social, para que un contenido audiovisual logre impacto en las audiencias, en primer lugar tiene que captar su atención, luego tiene que facilitarse la comprensión y por último, evocar una respuesta afecto-cognitiva. Este postulado complejiza las primeras teorías de los efectos, porque hace énfasis en la importancia de captar la atención y de que el contenido sea comprendido. Cualquier mensaje no actúa como una “bala mágica” en las audiencias, como se planteaba en los estudios de propaganda de posguerra (De Fleur, 1993, p. 215). Además de la atención, es fundamental la comprensión. Una televisión que no habla el lenguaje de la audiencia a la que quiere llegar, no va a causar ningún tipo de impacto buscado (Igartua y Humanes, 2004).

Desde la psicología de medios se abordó el fenómeno de la identificación. Según los autores de esta corriente, la identificación con los personajes constituye un elemento central para comprender los efectos de las ficciones asociadas al entretenimiento. En este sentido, esta perspectiva brinda herramientas teóricas para abordar los procesos de identificación que expresaron las personas entrevistadas en el presente trabajo, quienes manifestaron explícitamente la importancia de contenidos audiovisuales como material para la auto-comprensión y los efectos directos en sus vivencias a partir del reconocimiento con esos personajes y personas.

En esta línea, pero desde otro marco teórico, Jesús Martín-Barbero buscó estudiar qué hace la gente con los medios desde la complejidad de lo cotidiano. En sus estudios sobre telenovelas, este autor no analizaba solamente el texto, sino –principalmente– qué veía esa familia en ese texto y qué hace la gente con lo que ve. Hacía etnografía: veía la televisión con la familia y reconstruía lo que la gente veía en la cotidianeidad del hogar. “Nuestro énfasis fue primero: qué hace la gente con lo que ve y disfruta, también las lógicas de la producción, y del mismo modo en la composición textual del relato. Nos interesaba estar en los tres momentos: los usos de la gente, el texto y los modos de inscribir sentido” (en Bonilla *et al.*, 2012, p. 29). Martín-Barbero expresa así lo que buscaba: “Yo no fui a buscar los efectos sino los reconocimientos” (ibíd.).⁵

5 A la hora de analizar vínculos de públicos con materiales audiovisuales, el concepto de “reconocimiento” puede resultar menos moderno-cientificista que la carga que puede tener el de “identificación”, a la luz de las corrientes de psicología y psicoanálisis. De todas formas, en el presente trabajo se va a continuar utilizando el concepto de identificación, principalmente por el marco teórico que respalda la investigación.

Una investigación que ilustra y resume los principales postulados en relación con los procesos de identificación de las audiencias es *Identificación con los personajes y disfrute de largos de ficción*, un estudio empírico que realizaron Igartua y Carlos Muñiz en la Universidad de Salamanca en 2007. Este estudio es principalmente una investigación sobre el entretenimiento mediático y las formas de disfrute en el consumo de piezas audiovisuales. Plantea que uno de los principales factores del disfrute en el consumo de ficción es la identificación con los personajes, y toma la identificación como una de las principales variables a considerar en el estudio sobre el vínculo de las audiencias con la televisión. En ese experimento se detecta que existen distintos factores procesuales vinculados con la valoración del disfrute: la inducción afectiva, la identificación con los personajes, la resonancia personal y la cercanía cultural. Estos cuatro factores juegan un rol central para explicar el disfrute ocasionado por la ficción. En relación con la resonancia personal, uno de los procesos cognitivos vinculados con la valoración del disfrute, los autores plantean que el encuentro con textos de ficción activa la memoria autobiográfica, los recuerdos personales sobre la propia vida; no como un proceso generalizado sino dependiente del grado de implicación con el relato. La resonancia supone una forma de re-evocación emocional y de acceso a memorias de acontecimientos autobiográficos. Pero la resonancia personal implica algo más que el simple recuerdo de experiencias personales: “La activación de la resonancia personal puede inducir a la activación de corrientes de pensamiento que de otra forma no se hubieran activado” (Igartua y Muñiz, 2007, p. 30). Estos autores proponen que la recepción empática que supone la identificación con los personajes protagonistas constituye uno de los mecanismos principales para explicar los efectos del entretenimiento mediático.

Michael Basil, investigador de los efectos a largo plazo de campañas de publicidad y mediáticas, considera que la identificación es “un concepto central para comprender y explicar los procesos y efectos de las obras de ficción asociadas al entretenimiento mediático” (Basil, 1996). En su artículo *La identificación como mediador de los efectos de las celebridades*, plantea que la identificación con personas famosas y conocidas colabora con los efectos de un mensaje. El autor, que realizó estudios sobre mensajes de salud, desarrolló una investigación sobre el impacto en las audiencias del comunicado de Earvin “Magic” Johnson como persona seropositiva (VIH) y las actitudes y comportamientos preventivos que se buscaron desarrollar. Su estudio buscó testear los efectos a largo plazo de

los procesos de identificación con personas mediáticas. En dicha investigación, Basil concluye que una persona famosa con la que las audiencias tienen cierta identificación asegura la mayor probabilidad de generar cambios a largo plazo en relación con actitudes y conductas, por ejemplo, de prevención. Su estudio sobre los efectos de la identificación mostró que el mensaje de Magic Johnson aumentó la preocupación de las personas, el riesgo percibido y generó cambios en las conductas sexuales. Esta perspectiva contribuye al estudio de los procesos de identificación y de las posibilidades que brindan materiales comunicacionales para colaborar en visibilizar determinadas temáticas y poner en agenda cuestiones sociales, derechos y diversidad de miradas e identidades.

Las películas, las obras de teatro, las publicidades, todas esas narraciones cuentan historias. Y están presentes constantemente para las audiencias. Ante esas historias, según Tan, “las personas experimentan fuertes reacciones emocionales, similares a las que se experimentan en la vida cotidiana ante sucesos vividos en primera persona” (1996, en Igartua, 2011, p. 72). Como plantea Igartua, el consumo de narraciones tiene efectos en las audiencias más allá del puro entretenimiento, la diversión y el impacto afectivo. Dado que las personas aprenden por observación (como se plantea en la Teoría del Aprendizaje por modelado de Bandura), para comprender su mundo, no necesitan exclusivamente de la experiencia directa. Pueden hacerlo a través de narraciones, de historias que escuchan e interiorizan. En el caso de comunicación para la salud, por ejemplo, “existe evidencia empírica de que las audiencias atienden y recuerdan la información sobre salud que se incorpora, de manera incidental, en largometrajes de ficción y series de televisión” (2011, p. 72). Algunos ejemplos son: cambios en la percepción y actitudes de prevención vinculadas al VIH, al tabaco o en la predisposición a la donación de órganos.

Según Igartua, en la actualidad se han desarrollado más de 200 producciones en 50 países de África, Asia, Europa y América basadas en educación-entretenimiento para hacer frente a problemas sociales como la planificación familiar, la discriminación por razón de género, la violencia de género, el VIH/sida, la alfabetización de adultos, el consumo de drogas, entre otros muchos temas. “Entre ellas cabe citar las intervenciones diseñadas e implementadas por la organización sudafricana Soul City (<http://www.soulcity.org.za>) y las experiencias de Tanzania, en donde se han desarrollado productos mediáticos eficaces, por ejemplo, para la prevención del sida o de la violencia de género” (Usdin, Singhal, Shongwe, Goldstein y Shabalala, 2004, en Igartua, 2011).

Una característica básica de estas producciones audiovisuales es el trabajo interdisciplinario y colaborativo entre organizaciones y especialistas de diferentes ámbitos.

En este sentido, se pueden citar ejemplos argentinos, como la telenovela *Montecristo* (Telefe, 2006), para el caso de recuperación de niños apropiados en la dictadura; o *Vidas robadas* (Telefe, 2008), que contribuyó a poner en agenda la trata de personas. Según Estela de Carlotto, titular de la Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo, *Montecristo* contribuyó al aumento de consultas de parte de jóvenes que se acercaron a la sede de Abuelas con dudas sobre su identidad. “Muchos jóvenes que se acercaron a la casa de las Abuelas argumentaron que eran impulsados por el mensaje de la novela”, explicó Carlotto en una nota radial (29/6/2016).⁶

Estos conceptos también pueden aplicarse a contenidos de no ficción. En dos estudios de recepción sobre *Gran Hermano* (Verón, 2001; Igarzábal, 2004), una de las principales características del disfrute con el contenido del *reality show* tenía que ver con la identificación con las personas que habitaban la casa transmitida las 24 horas.

En relación con la cuestión del formato, además del contenido, Bordwell y Thompson (1995, en Igartua y Humanes, 2004, p. 421) plantean que toda narración está construida a partir de dos elementos: un “material”, el contenido, la historia, y una “forma”, la trama, argumento o discurso. Y esa forma se define como el modo de distribución, orden y estructuración del material. Es por esto que no solo hay que considerar el contenido del relato, sino especialmente los aspectos formales, y cómo estos se relacionan con el contenido. Como explica Victoria Bornaz, directora de la serie *La fábrica del deseo*, las personas se crían mirando material audiovisual, están inmersas en un lenguaje audiovisual desde que nacen. Según ella, las narrativas y formatos van cambiando y las productoras de televisión tienen que *aggiornarse* a esas narrativas: “Hace una década las novelas eran más lentas, las escenas duraban más tiempo, las cámaras acompañaban lentamente los movimientos. Ahora, en un primer capítulo de una serie pasan muchas más cosas que en treinta capítulos de una novela de los años noventa. El material que circula en celulares es corto, rápido, dinámico. Entonces, si queremos hacer una serie que llegue y que

6 <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2006/12/29/pantallayescenarios/PAN-04.html>

atraiga, tenemos que pensar en esos formatos y en los nuevos modos de consumo de los contenidos” (2019).

Igartua explica que a pesar de que el concepto de identificación con personajes de ficción tiene una larga historia de investigación sobre el entretenimiento mediático, no existen instrumentos de medida estandarizados con validez y fiabilidad contrastada para su evaluación y, asimismo, es escasa la investigación empírica acerca de los efectos de dicho proceso en las intervenciones de educación-entretenimiento. Coincide en este sentido con Cohen (2001), que en su artículo *Definiendo identificación: Una mirada teórica sobre la identificación con personajes mediáticos* considera que todavía no hay rigurosa investigación empírica con audiencias sobre los procesos de identificación.

Aún existen campos de investigación para cruzar y enriquecer las reflexiones sobre el vínculo de las audiencias y la televisión que profundicen en los procesos psicológicos que se dan en ese vínculo. Y estos estudios pueden favorecer el desarrollo y planificación de campañas sobre diferentes temas relacionados a los ciudadanos.

Si bien es un hecho que la TV en todo el mundo sigue tomando como un indicador fundamental la medición de *rating*, es claro que esta medida no da cuenta de fenómenos como los que se señalan. Hay un espacio para explorar y ahondar a fin de comprender, desde diferentes marcos, las audiencias y los vínculos que establecen con los programas de televisión, profundizando en el estudio de los formatos y de las tensiones dramáticas en los lenguajes que provocan emociones e identificación.

Esto último se vuelve particularmente relevante para el caso de las personas trans*, travestis y no binaries, porque la TV se convierte en un artefacto que contribuye a visibilizar diferentes formas de habitar los cuerpos y las identidades. Y también para re-pensar la televisión pública como un tipo de televisión particular, que dedica (o debe dedicar) especial atención a temas de ciudadanía y a las múltiples formas en las que estas ciudadanías se construyen y conviven.

Visibilizar es existir

A partir de lo expuesto sobre el vínculo de las audiencias con los contenidos audiovisuales, se puede pensar la televisión pública como una herramienta política para visibilizar subjetividades y promover una cultura más equitativa, acorde con las legislaciones vigentes.

El Estado puede intervenir ya sea por regulación de los canales de televisión (los de gestión privada que tienen licencias para emitir contenidos), ya sea en la producción de contenidos para la televisión pública.

Este artículo no busca profundizar en las posibilidades o no de regulación de las formas de transmisión de productos audiovisuales en VOD y las OTT.⁷ Es un tema actual que está en debate y discusión en este momento y en el que muchos actores de la industria, y del Estado, están involucrados. Lo que se plantea es la importancia de promover políticas audiovisuales que visibilicen múltiples modelos identitarios.

La televisión muestra identidades, formas de ser y de estar. Este medio forma parte de nuestro régimen escópico (Brea), una manera de ver, una particular forma de percepción visual determinada por condiciones de posibilidad vinculadas con la política, la tecnología, la cultura, que influyen en esos “actos de ver”. Así, la mirada y la tecnología se condicionan mutuamente.

Y esto tiene vínculo directo con los regímenes de visibilidad, concepto que Rossana Reguillo define como las “complejas construcciones sociohistóricas” (2008), articuladas a instituciones socializadoras que enseñan a mirar, “y a lógicas de poder que van determinando lo in/visible y lo cognoscible” (Abramowski, 2016). Los regímenes de visibilidad influyen en cómo percibimos la realidad y cómo somos percibidos. Esto cierra o abre posibilidades, reduce o complejiza la realidad (Reguillo, 2008).

Reguillo plantea la in-visibility como un dispositivo de poder. Según la autora, los regímenes de visibilidad no son neutros ni naturales. Son complejas construcciones socio-históricas relacionadas a instituciones socializadoras como la familia, la escuela, la religión, los medios, que “enseñan” lo que se ve. Estas instituciones determinan qué es lo visible y lo invisible. Sin embargo, como plantea la autora, todo régimen de in-visibility tiene una franja de indeterminación potencialmente transformadora. “Aquel que era in-visibility de un modo dado por las lógicas del poder se transforma en virtud de la acción de algunos actores en situaciones históricas particulares (por ejemplo, los indígenas zapatistas en México trastocaron los regímenes de in-visibility que ordenaban la representación y percepción del mundo indígena). Y es esta con-

7 VOD: video bajo demanda, *on demand*; OTT: transmisión de audio, video y otros contenidos a través de Internet sin los operadores tradicionales como controladores del contenido y distribución.

dición, la de su potencial transformador, la que vuelve amenazantes los mundos de la visibilidad” (Reguillo, 2008).

Así, la televisión, dentro de estos regímenes, es un reflejo de la sensibilidad social de cada momento. Como medio que nació a mediados del siglo pasado, se encargó de mostrar una sociedad patriarcal que reforzaba estereotipos binarios heterocisnormativos. La mujer vinculada a lo privado, al mundo de las emociones, a la maternidad. Y el varón asociado a lo público, al liderazgo, a la fuerza, a la acción, a la razón, y con poca conexión con lo sensible-afectivo. Como explica Adriana Amado en *La mujer del medio* (2003), en general la publicidad dirigida a los públicos femeninos se basaban en cuatro temas principalmente: belleza, salud, hogar y cuidados.

Desde el comienzo de la televisión, los personajes principales de la ficción y de las historias de los noticieros, por *default*, eran, y son, cisheterosexuales. Poco a poco fueron entrando otras posibilidades, en primer lugar vinculadas con la orientación sexual. Y luego, personas travestis y transgénero. Pero en general, lo disidente, lo que entra en conflicto con lo binario, heterocisnormativo, se mostró de una manera marginal, exagerada, paródica.

Ha sido una constante en la TV argentina: salvo que se exprese intencionalmente, se da por supuesto que todos los personajes tanto de las ficciones como de las no ficciones tienen prácticas heterosexuales y son cisgénero. Cuando aparece una orientación diferente o un género no cis, se enfatiza de alguna manera. Por otro lado, podría pensarse el enunciado de la orientación sexual como un acto político. Como explica Val Flores, “siempre te dicen ‘pero yo soy heterosexual y no lo ando diciendo por ahí’. Bueno, no es necesario decirlo porque así está construido, está supuesto que todo el mundo es heterosexual, y esa es la fuerza de la norma. Desde el momento del silenciamiento y de la presunción heterosexual, es ahí donde comienza la discriminación” (*Página/12*, 12/10/2005).

Si lo disidente, lo que rompe con la norma ya sea por orientación sexual o identidad de género,⁸ fue catalogado como demoníaco por la Iglesia, patologizado por la ciencia y criminalizado por el Estado, como explica Silvia Di Segni en *Sexualidades. Tensiones entre la psiquiatría y los colectivos militantes*, es difícil pensar en su visibilización en la televisión desde un lugar de respeto por la diversidad.

8 Estas categorías se encuentran en revisión.

Un repaso rápido por producciones de ficción de la TV argentina da cuenta de este modo de narrar y de mostrar disidencias. En este sentido, Emanuel Rodríguez (2013) señala que la serie pionera en mostrar una pareja homosexual fue *Zona de Riesgo* en 1992, en la cual hubo un beso entre los actores Gerardo Romano y Rodolfo Ranni. Pero en general, los personajes “enfáticamente” homosexuales se mostraban hiperbólicos, paródicos, como los interpretados por Hugo Arana en *Matrimonios y algo más*, que “en la ficción debió casarse con una mujer interpretada por Mónica Gonzaga por las presiones del gobierno militar sobre la producción encabezada por Hugo Moser”, Fabián Gianola en *La Familia Benvenuto* (1991-1995) y Nicolás Scarpino en *Sin Código* (2005).

Hubo algunos casos excepcionales de personajes homosexuales tomados de una forma más seria (Rodríguez, 2013), como la interpretación de Damián de Santo en *Verdad/Consecuencia* y las de Carolina Peleritti y Eugenia Tobal en *099 Central* (2002). También se puede mencionar la comedia *Son o se hacen* de 1998, con Carolina Fal, Julieta Ortega, Walter Quiroz y Rodrigo de la Serna.

La Ley de Unión Civil en Ciudad de Buenos Aires (2002), la Ley de Matrimonio Igualitario (2010), la Ley de Identidad de Género (2012) y la Ley de Educación Sexual Integral (2006) marcaron una plataforma legislativa para la visibilización de orientaciones y géneros disidentes en todos los ámbitos de la cultura, incluso en la televisión, desde un lugar de respeto, sin burla, patologización o marginalidad. Como explica Marcela País Andrade, “las promulgaciones de leyes como las de matrimonio igualitario y de identidad de género (entre otras) suponen macro y microtransformaciones en las prácticas, ideas y saberes cotidianos que se configuran en el campo cultural” (2018, p. 166).

En este contexto aparecieron ficciones en el *prime time* de canales de aire con parejas homosexuales protagonistas, como *Farsantes* (2014) con Julio Chávez y Benjamín Vicuña; *Viudas e hijas del Rock & Roll* (2014) con Juan Minujín y Juan Sorini; Walter Quiroz en *El tiempo no para* (2006), Andrea Pietra y Soledad Villamil en *Locas de amor* (2004), Laura Novoa en *Mujeres de nadie* (2009), Celeste Cid, Martina Gusmán y Julieta Díaz en *Para vestir santos* (2010).

De todas formas, como explica Rodríguez (2013), las escenas entre hombres cis se limitan al beso y a la sugestión de una continuidad en la cama, no como las de mujeres cis, que son abiertamente eróticas con exposición de desnudos. Siguiendo la línea de los desnudos clásicos de la televisión, que compromete más a

las corporalidades femeninas. Incluso las escenas que se entienden como lésbicas u homoeróticas entre feminidades, “suelen ser producidas para el consumo y el goce de las audiencias heterocismasculinas”, explica Ese Montenegro (2019).

Las personas travestis y trans* tuvieron muy poca presencia en la televisión argentina. La más emblemática fue Cris Miró, pero en mayor medida fue una actriz de teatro de revistas más que de televisión. Su aparición en TV fue esporádica, en *sketches* de programas como *Susana Giménez* o *Videomatch*. Y también como centro de alguna noticia en informativos. En 2001, una mujer trans, Celeste, fue protagonista en el *reality show* *El Bar*. También son conocidas Flor de la V y Lizy Tagliani como conductoras, panelistas y actrices. Y en Gran Hermano hubo dos participantes trans: Alejandro en 2011 y Valeria en 2015.

Flor de la V tuvo una carrera más asociada a la televisión en programas de entretenimientos y en ficciones, como *Los Roldán*, donde actuaba de mujer travesti. Y tenía varias compañeras travestis que aparecían en algunos episodios. Como expresa Rodríguez (2013) en relación con *Los Roldán*, “un rulo irónico de la historia provocó la conjunción de exceso y realidad (una travesti amanerada interpretada por una travesti⁹ amanerada) y casi que cerró la puerta de esa escuela, dejando en evidencia el riesgo de esperpento agresivo y burdo para los casos de homosexuales no interpretados por actores homosexuales”.

Nico Lang en la nota del *New York Times* “Actores trans están reescribiendo las reglas de los castings de televisión”, expresa que si bien la televisión ha hecho grandes avances en la inclusión de personas LGBTQ como en *Orange is the New Black* o *Pose*, cuando actores trans son llamados para un proyecto, en general son pensados para personajes escritos especialmente como personas trans. De todas formas, hay excepciones y puede ser que se esté dando un cambio. Un ejemplo es Jen Richards, que apareció en *Nashville* y también en *Blindspot*, donde no se aclara su identidad de género. El director planteó que no se habla o se plantea su género porque directamente no es pertinente para el rol que tiene que desempeñar en la pantalla. “Dar a actores trans la posibilidad de actuar sin ser solamente trans, permite a las audiencias verlos no solo de esa forma” (2019).

En la Televisión Pública, *La viuda de Rafael* en 2012 presentaba una pareja de un varón cis con una mujer trans, interpretada por Camila Sosa Villada. Este caso es interesante porque se trata de una política pública audiovisual.

9 Actualmente, Florencia de la V se identifica como mujer trans.

Por último, durante el 2018 el *prime time* de la televisión comercial presentó la historia de un adolescente trans, siendo su transición la temática central de la tira, en *100 días para enamorarse*. Es el primer caso de personaje varón trans en una ficción televisiva del *prime time*. La no visibilización de masculinidades trans tiene correlación con la realidad de ese grupo, invisibilizado también fuera de la pantalla. Como explica Silvina Acosta, actriz y psicóloga, en general siempre tienen más representación social las mujeres trans y travestis que los varones trans. Un caso de varón trans en la televisión fue Alejandro de *Gran Hermano*. “En entrevistas que realicé en Fundación Huésped, muchas personas planteaban que al no tener modelos, referentes, creían ser lesbianas. Aunque luego manifestaban que no se sentían ni mujeres ni lesbianas. Y una representación de varón trans la vieron en Alejandro de *Gran Hermano*, que era promotor de salud trans. Por eso es tan importante su representación social como varones trans. La OMS dice que no se puede promover lo que no se conoce. Ahora esta dinámica de invisibilización de varones trans se va modificando lentamente” (Acosta, 2019).

Estos casos y ejemplos refuerzan la importancia de lo audiovisual como plataforma que permite la visibilidad de determinadas temáticas, estéticas, narrativas. Y la identificación con personas y personajes que, como se verá a continuación, repercute de diferente forma en la manera de autoperibirse.

La fábrica del deseo

A partir de un concurso de financiamiento del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) se desarrolló el proyecto audiovisual *La fábrica del deseo*,¹⁰ una serie de cuatro documentales sobre historias de vida de personas trans*, travestis y no binaries. Para su realización, se efectuó un *casting* donde se realizaron entrevistas en profundidad a 23 personas de diferentes géneros. El objetivo final de la etapa de preproducción era encontrar personas que quisieran contar y transmitir su historia de vida. Luego se seleccionaron ocho personas

10 Dirección: Victoria Bornaz, Julia Zárate; Producción ejecutiva: Fernanda García; Guión original: Julieta Ledesma; Equipo de contenidos: Belén Igarzábal, Catalina Trebisacce, Ese Montenegro, Silvina Acosta (además de dirección de casting); Guión de montaje: Luciana Rodríguez Dacunto; Música original: Ary Whertein, Agustín Iacona; Dirección de arte: Aureliano Gentile; Coproducido por Sinapsis, con el apoyo del INCAA y Canal Encuentro.

para que fueran las protagonistas de los cuatro capítulos.¹¹ Esas personas fueron entrevistadas con cámara en sus lugares de trabajo, de ocio, en sus hogares. También hubo testimonios de allegados y familiares. Y así se realizaron cuatro episodios que hablan de la identidad, del cuerpo, de las infancias y del deseo. Además se entrevistaron audiovisualmente a treinta personas trans*, travestis, no binaries y cisgénero para que formaran parte de fragmentos, denominados mosaicos, que se intercalan dentro del programa y que responden a preguntas sobre diferentes temáticas: qué es lo heteronormativo, qué es lo binario, a qué jugaban en la infancia, qué se esperaba de ellxs, etc.

El diferencial que busca este programa es potenciar la voz de personas que durante siglos no tuvieron la posibilidad de expresarla por sí mismas en medios de comunicación. Si aparecían, en general era por voz de otro que escribía el guión. Asimismo, algo fundamental que se busca desde esta producción es hablar “con” y no “sobre”, porque si no se repite y perpetúa que personas cisgénero hablen y expliquen lo que les pasa a otras personas. En esta temática sobre identidad de género como en tantas otras, en general en los medios de comunicación aparecen personas expertas (muy a menudo blancas, cisgénero, heterosexuales, de clases medias) explicando el acontecer de otras personas que no tienen el espacio para manifestar su propia voz. Y como se expresó previamente, dar voz es visibilizar, y visibilizar es existir.

Y no es menor que se dé a partir de una producción con financiamiento público. En eso también radica la importancia de este proyecto. Financiamiento público para una producción audiovisual transmitida por canales de televisión públicos y que visibilice otras formas de vivir la identidad, distintas a como se presentó mayoritariamente desde el nacimiento de los medios de comunicación. Y que no solamente no hablaron por sí mismas, sino que cuando eran presentadas se hacía de manera marginal, criminalizando, patologizando o burlando.

Las entrevistas durante el *casting* giraban en torno a sus historias personales, a sus transiciones y sus vínculos en esos contextos de “desobediencia” a los mandatos impuestos.

En la mayoría de las entrevistas, cuando se les preguntaba sobre su infancia, adolescencia, sobre sus autopercepciones y vivencias, apareció espontánea-

¹¹ Una de las protagonistas de un capítulo es una mujer cisgénero que narra la transición de su hija.

mente, y repetidas veces, la referencia a algún contenido audiovisual, protagonistas de ficción, referencias en noticieros, documentales, como determinante en las posibilidades de autopercepción y construcción de la propia subjetividad. Así como también en madres de niñas trans, la posibilidad de entendimiento sobre el acontecer de otra persona. A partir de ese hallazgo, de comprender la importancia de los materiales audiovisuales que circulan, del valor simbólico de las imágenes que atraviesan nuestra cotidianeidad, se decidió profundizar en esa línea. Entonces, se visualizaron las 23 entrevistas en profundidad desarrolladas en el *casting*, donde surgió de manera espontánea la referencia a material audiovisual, y se realizaron cinco entrevistas más, específicamente para abordar ese tema. Las entrevistas complementarias a varones y mujeres trans y travestis giraron específicamente en torno a su experiencia con contenidos audiovisuales.¹²

A continuación, se presentan los principales hallazgos que emergieron del trabajo de campo con participantes del programa sobre temáticas vinculadas con lo audiovisual, con lo visible, lo invisible, los estereotipos y la autopercepción.

La mayoría de lxs entrevistadxs expresaron que en su niñez o adolescencia sentían que no estaban cómodxs con su definición de género pero que muchas veces no podían encontrar qué era realmente lo que les pasaba. Lejos de hacer un reduccionismo y un determinismo, porque por supuesto que las variables culturales son múltiples, la mayoría expresó que algún contenido audiovisual les abrió la posibilidad de entender otras formas de ser y les habilitó la identificación con otras subjetividades y su posibilidad de agenciarse.

Yo estaba casado como varón y tenía dos hijas. Estaba bien en pareja pero había algo que me incomodaba, no estaba bien conmigo mismo. Y creía que era gay. Pero no iba por ese lado. Hasta que un día con mi pareja alquilamos una película porno de personas trans y ahí dije: “Por acá va”. Y empecé a investigar por ese lado. Después de algún tiempo hice la transición. (Mujer trans)

La exposición al visionado es un factor dentro de un contexto sociocultural más amplio. En los relatos aparecen referentes, amigos, amigas, compañeros, grupos, personas que se encuentran en Internet y que acompañan experiencias de transición. Pero, como se destaca en este trabajo, lo audiovisual

¹² Estas entrevistas en profundidad forman parte de un trabajo de campo más amplio, con más testimonios, que se desarrolla durante el 2019.

aparece como una referencia, en muchos casos clave, a la hora de cuestionarse estereotipos, abrir espacio a otras posibilidades pero también, y principalmente, a legitimar el propio deseo.

Yo nunca me sentí gay. Cuando mi mente volaba a ser libre, era mujer. Hasta que me di cuenta, viendo a Cris Miró en la tele y después a Florencia (de la V), y a mi amiga Camila, y pensé: “Por fin, no me pasa nada raro, es algo que le pasa a los seres humanos”. Me saqué un peso de encima, que no solo me pasaba a mí. Y desde ahí me di cuenta de que no era nada malo y que me tenía que respetar a mí misma y no ser infeliz por ser lo que ellos querían que sea. Por ser el hijo menor, querían que yo cumpliera todos sus sueños frustrados. (Mujer trans)

Todavía no hay cupo laboral travesti/trans en todos los ámbitos públicos y privados. Y sin cupos, el acceso al trabajo en diferentes ámbitos es muy difícil. En las entrevistas, la mayoría de las historias son de exclusión y de expulsión. No cumplir con el mandato de ser cis, y además heterosexual, implica extrañamiento por parte de los allegados, exclusión y hasta expulsión del hogar. Y dificultades para encontrar cualquier tipo de trabajo.¹³ Es difícil encontrar una maestra trans o unx recepcionista de un banco, o cualquier trabajo que es más fácil para personas cisgénero (sin introducirnos en otros tipos de exclusiones para muchos, y privilegios para pocos). Entonces, en muchos casos, en las en-

13 No existen muchos datos estadísticos sobre otros géneros trans*, travestis y no binaries. En primer lugar, el DNI es binario, entonces muchas de las encuestas que se realizan no abarcan otras opciones. La información que circula tiene que ver con trabajos de organismos vinculados a colectivos de géneros disidentes. *Informe técnico de la Prueba Piloto de la Primera Encuesta sobre Población Trans en el Municipio de La Matanza* (Inadi e INDEC, 2012): de las personas entrevistadas, el 20% terminaron el nivel secundario o polimodal. *Informe Situación de los derechos humanos de las travestis y trans en la Argentina* (Akahatá et al., 2016): 6 de cada 10 mujeres trans están vinculadas al trabajo sexual. Muchas no encontraron otra fuente de ingresos, producto de la exclusión del ámbito laboral. El informe menciona, además, que 7 de cada 10 buscaban otra fuente de ingreso y 8 de cada 10 declararon que su identidad les dificulta esta búsqueda. *Informe Ley de identidad de género y acceso al cuidado de la salud de las personas trans en Argentina* (Fundación Huésped en colaboración con la Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de la Argentina, ATTTA, 2014): 8 de cada 10 personas trans sufrieron situaciones de discriminación debido a su identidad antes de la sanción de la ley de identidad de género en 2012. Sin embargo, este número disminuyó a 3 de cada 10 personas luego de la promulgación de la ley, según el informe.

trevistas se expresó que por primera vez se pudo ver esas formas de ser en lo audiovisual, en la televisión, porque no habían encontrado modelos en otros ámbitos.

Yo sabía que era algo que quería, yo al principio no sabía que era posible. Lo único que veía era a Flor de la V. Era la única representación en su momento de lo que era trans. Después, de más grande, empecé a conocer otros íconos, como Cris Miró, Lohana (Berkins). Y muchas personas que hicieron cosas por la comunidad. Pero de chica no tenía acceso a leer esas cosas, menos si tu familia no te lo instruye. Y un día, cuando era chica, tendría como ocho años, vi un reportaje en la televisión a una chica que era rusa, que se había operado. Y ahí dije “bueno, entonces es posible, hacer una operación así”... Yo ya tenía en la cabeza algo, no pensaba en lo trans, pero algo había en mi inconsciente que me hablaba. Entonces ahí empecé a investigar que era posible. (Mujer trans)

Lo audiovisual aparece también para ayudar a comprender la subjetividad de otra persona allegada. No solamente como un proceso de identificación propio, sino también como para entender otro acontecer.

Mi hermana me dijo que tenía que ver un documental de Estados Unidos de la National Geographic. En ese momento había unas series que se llamaban “Tabú”. Estaba el hombre árbol que tenía los pies como raíces. Y entre esos documentales aparece uno de una niña transgénero de EE.UU., Jossie Romero. Y cuando vi esa historia contada por su papá, por su mamá, aparecía la niña, tenía 8 años y decía: “Soy una niña y tengo pene”. Y Luana tenía 4 años recién cumplidos y me decía que se llamaba Luana y que si no la llamaba así no le iba a contestar. Y yo no entendía nada, y cuando vi esta serie, dije: “Es esto lo que le pasa, o sea, que puede ser una niña transgénero y las niñas transgénero tenían pene”. (Mamá de una niña trans).

En este caso, también se muestra la exotización que existía y existe sobre estos temas. En un mismo ciclo de documentales se mezcla personas que se hacen tatuajes, *piercings*, que tienen hábitos “no comunes” para la mayoría de la población, y personas trans. La televisión aparece como un ente legitimador y testigo para la referencia a corporalidades.

Un compañero de trabajo después de once años trabajando conmigo me dijo: “El chico de (la telenovela) ‘100 días para enamorarse’ sería como vos”... Y estuvieron conmigo once años. Pero está en la tele y existe. Y ahí le caían las fichas.

Es increíble. Existimos una vez que estamos en el diario, en la radio, en la tele. Es como si fuese algo que te legitima. Es un fenómeno muy raro el de la tele. (Transmasculinidad)

No sabía cómo decirle a mi papá que quería transicionar, entonces un día que estaba mirando televisión lo agarré y le dije: “Yo soy como Alejandro de ‘Gran Hermano’”. (Varón trans)

También lo audiovisual aparece en las redes sociales e Internet:

Yo me crié en una cultura supertradicional. Y empecé a estudiar música y cuando veía a las bailarinas me quedaba tildada mirando, pero miraba desde lejos. Por esa fecha había visto youtubers trans que habían contado cómo fue su transición, cuáles eran los procesos para modificar el cuerpo y me quedé dura, creo que estamos por este lado. Y me cayó la ficha. La noche del 1 de octubre fue más loca, más conmovedora, y si bien tenía mucho miedo, estaba contenta y pude verbalizarlo, incorporar, que lo ves y me hago cargo... me metí en Internet para ver si había chicas trans cerca porque no conocía a nadie cercano que hubiera pasado por la experiencia. (Mujer trans)

Como expresaron varixs de lxs entrevistadxs, los personajes LGTTBQ en la televisión aparecían desde hace algunas décadas como personas marginales o de manera satirizada. Las personas homosexuales, aludiendo a su orientación sexual como si fuera necesario aclararlo, o satirizarlo. O como expresa Ese Montenegro (2019), desde la victimización: “Lo que pasaba en la tele es lo que existía y lo que no aparecía no existía. Y no aparecía mi historia y cuando aparecemos es desde lugares muy victimistas, muy triste. La tele siempre mostró lo que estaba bien, permitido. Y hubo muchos personajes que hacían referencia a travestis y trans en la televisión, sin decirlo explícitamente. Por ejemplo, en varios personajes de las películas de Olmedo y Porcel. Ahí aparecían esos personajes trans/travestis. Estuvimos siempre. Pero desde esos lugares de ridiculización”.

Un tema que surgió es la importancia de que cuando se piensen personajes para la televisión, se contemple incorporar a los equipos a personas trans. “Las personas cis siempre hablaron de las personas trans sin estar las personas trans ahí. Ahí hay violencia epistémica; por un lado está quien produce el saber. Y que siempre habla sobre un objeto que está en inferioridad. Ahí se disputa el poder, el sentido. ¿Por qué las personas trans siempre somos

el objeto y nunca el sujeto del saber? Y si no, es una suerte de colonialismo. Si no vienen, extraen de nuestra experiencia lo que les sirve y lo tiran” (Ese Montenegro, 2019).

En este sentido, el caso de *100 días para enamorarse* generó controversias. Por un lado, se valoró la introducción de la temática de una transición paulatina dentro de la televisión abierta, comercial y en el *prime time*. Muchas de las personas entrevistadas expresaron su agrado para con la visibilización del tema, pero coincidieron en la crítica sobre la interpretación de una chica cisgénero. “Me surgen críticas alrededor. Realizadores que tienen ‘la mejor intención política’. Poner programa en horario central en Telefe donde aparece una transmascullinidad. Genial. Soy re progre. Pero la actriz protagonista es mujer cis. La tele habla de nosotros sin nosotros. Y eso es terrible” (Ese Montenegro, 2019).

A modo de cierre...

A medida que lxs niñxs crecen, algunos de sus deseos entran en tensión con los mandatos sociales, con los juegos esperables, con la ropa, con los modales. Y en los casos donde la identidad de género autopercibida entra en contradicción con la impuesta desde el entorno, muchas veces aparece la segregación y la expulsión. Muchxs adolescentxs trans*, travestis y no binaries son expulsados de sus hogares por no poder cumplir con la norma esperable para ellxs. En la escuela y en los sistemas de salud también sufren discriminación y violencias. Así como en todas las instituciones que refuerzan sistemas binarios rígidos y cishnormativos.

A veces los espacios de escucha se dan por fuera de las instituciones tradicionales. Existen redes donde una persona encuentra espacios de expresividad y contención. Y los modelos de identificación muchas veces aparecen en medios de comunicación. Formas de habitar cuerpos que no son como la mayoría pero que permiten identificación y autorreconocimiento. Reconocimientos que habilitan formas de ser y, principalmente, el respeto por el propio deseo.

La televisión y los productos audiovisuales son herramientas para visibilizar y habilitar diferentes formas de ser y de vivir en el mundo. Esas formas que en otros lugares no se encuentran, que habilitan vivir la propia identidad y los propios deseos respetando la individualidad de cada unx y que hay tantas formas de ser como personas en el mundo.

Sin embargo, esas formas de visibilización tienen que ser cuidadas, respetadas, hablando por su propia voz y no definida por otrxs. Las políticas públi-

cas audiovisuales, tanto por generación de contenidos como por regulación de contenidos comerciales, deben tener una perspectiva disidente, no solamente porque habilite la presencia y visibilización de personas trans*, travestis y no binarios, sino porque además tienen que mostrar los límites de esos modelos binarios, que legitiman estereotipos excluyentes, que muestran solo dos formas de ser: masculina y femenina. Llenas de mandatos y exigencias para todas las personas, que son posibles de cumplir, con el dolor que ello implica, domesticando los cuerpos y educando a lxs niñxs para que encajen perfectamente en esas únicas dos formas de vestir, de jugar, de trabajar y de desear.

Cuando un canal de televisión, tanto público como comercial, repite infinidad de veces, en sus noticieros, en sus telenovelas, en sus programas de entretenimientos, las definiciones sobre cómo deben comportarse o “cómo son” las mujeres o los varones (ellas son buenas, ellos son más inteligentes, ellas son más sensibles, ellos son más deportistas, ellas son más empáticas, ellos son más impulsivos, ellas son más delicadas, ellos son más racionales, ellas son más inestables, ellos son más simples, ellas son más complicadas) están reforzando formas de ser estereotipadas referidas a dos mundos: el público y el privado. El público de la racionalidad y el poder económico y político, y el privado del cuidado y de las emociones. Y deberían mostrar y poner en valor que además de esos dos modelos existen infinidad de formas de ser, de vivir la identidad, de relacionarse y vincularse con otrxs. En esa habilitación de otros cuerpos, otras voces, las audiencias también pueden habilitar, reconocer y legitimar su propia forma de ser y de desear.

*Agradezco la generosa lectura y sus atinadas observaciones
a Ese Montenegro y Patricia Ferrante.*

Referencias bibliográficas

- Abramowski, A. (2015). *¿Cómo mirar, mostrar, sentir y enseñar en un mundo que mira, muestra y siente demasiado?* Clase virtual, Diploma Superior en Educación, Imágenes y Medios, FLACSO Argentina.
- Amado, A. (2003). *La mujer del medio*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Basil, M. D. (1996). “Identification as a mediator of celebrity effects”. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 40 (4), 478-495.

- Bonilla Vélez, J. I.; Cataño, M.; Rincón, O.; Zuluaga, J. y Barbero, J. M. (2012). *De las audiencias contemplativas a los productos conectados: mapa de los estudios y de las tendencias de ciudadanos mediáticos en Colombia*. Cali: Sello Editorial Javeriano.
- Cohen, J. (2001). "Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences". *Mass Communication & Society*, 4(3), 245-264.
- De Fleur, M. y Ball-Rokeach, S. J. (1993). *Teorías de la comunicación de masas*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Di Segni, S. (2013). *Sexualidades. Tensiones entre la psiquiatría y los colectivos militantes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ferrante, P. (2019). *Digital TV on the Go. Watching while Commuting in Buenos Aires subways*. Seattle: SCMS.
- Igartua, J. y Humanes, M. (2004). *Teoría e investigación en comunicación social*. Madrid: Síntesis.
- Igartua, J. y Muñiz, C. (2008). "Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica", en *Comunicación y Sociedad*, vol. XXI, núm. 1, 25-52.
- Igartua, J. (2011). "Mejor convencer entreteniéndolo: comunicación para la salud y persuasión narrativa", en *Revista de Comunicación y Salud*, Vol.1, núm. 1, 69-83.
- Igarzábal, B. (2004). *Estudio de recepción sobre Gran Hermano*. Tesis de maestría. Universidad de San Andrés.
- Lang, N. (2019). "How Trans Actors Are Rewriting the Rules of TV Casting", en *The New York Times*, 3 de mayo de 2019. <https://www.nytimes.com/2019/05/03/arts/television/transgender-actors-tv-casting.html?action=click&module=Features&pgtype=Homepage>
- País Andrade, M. (2018). "La transversalización del enfoque de géneros en las políticas culturales públicas: el caso del Ministerio de Cultura argentino", en *Revista Temas y Debates*, año 22, número 35, enero-junio, pp. 161-180. <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/13243/Pa%C3%ADs%20Andrade.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Reguillo, R. (2008). "Políticas de la (in)visibilidad. La construcción social de la diferencia". Clase virtual, Diploma Superior en Educación, Imágenes y Medios, FLACSO Argentina.

- Rodríguez, E. (2013). “La cuestión gay en la televisión argentina”. <https://www.losandes.com.ar/article/cuestion-television-argentina-723905>
- SINCA. Encuesta Nacional de consumos culturales 2017. <https://encuestadeconsumo.sinca.gob.ar/>
- Tessa, S. (2005). “Soy lo que soy (y lo quiero ser), Valeria Flores”. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2247-2005-10-12.html>
- Verón, E. (2002). “Estudio de recepción de Gran Hermano”.

Entrevistas

- Acosta, S. (2019).
- Bornaz, V. (2019).
- Gorbán, M. (2005).
- Martín-Barbero, J. (2012, 2015, 2017, 2018).
- Montenegro, E. (2019).
- Trebisacce, C. (2019).

Observatorio Cultural UNGS. Un mapa cultural del noroeste del Gran Buenos Aires

[José Albornoz¹]

[Oriana Racciatti²]

¿Somos libres de leer, mirar y escuchar lo que queremos o alguien determina esto, para modelar nuestra mirada del mundo? ¿En qué medida el entramado cultural y social influye en los actores (productores, artistas, gestores culturales) a la hora de crear y llevar adelante un espacio cultural? ¿Cómo se gestiona un espacio cultural autogestivo e independiente? ¿Por qué existe poca o ninguna información referida a ellos? ¿Cuál es el rol del mercado y del Estado en la vida (y muerte) de un espacio cultural independiente y autogestivo? ¿Qué tan independiente puede llegar a ser un espacio cultural (centro cultural, teatro, biblioteca, sala de exposición, etc.)? ¿Cuál es el rol del gestor cultural en todo esto? Estos inte-

1 Graduado de la licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Actualmente coordina el Observatorio Cultural UNGS, el festival FAN (Festival Artístico Noroeste) y dirige, desde el 2016, la *Revista Brote*. Trabaja en el Multiespacio Cultural de la Secretaría de Cultura y Medios de la Universidad Nacional de General Sarmiento, donde realiza tareas de gestión cultural y asistencia técnica a las actividades culturales y académicas que se desarrollan en las instalaciones.

2 Maestra nacional de danza clásica y contemporánea de la Escuela de Danza "Aída Mastrazzi". Futura graduada de la licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Coordinadora del Observatorio Cultural UNGS y del festival FAN (Festival Artístico Noroeste). Se desempeña profesionalmente como gestora cultural independiente y como docente artística.

rrogantes son producto del campo cultural complejo y dinámico en el que estamos insertos. Son los disparadores que sirvieron para pensar y repensar en el Observatorio Cultural UNGS junto a diversos actores, en grupo, en la práctica.

Este ensayo no es un glosario, ni un informe técnico, ni los resultados de una investigación, sino un texto que narra una experiencia de gestión, una aproximación al campo cultural que pretende contribuir al entreverado panorama cultural y artístico del Conurbano bonaerense. El centro de análisis está puesto en los municipios que conformaban el antiguo partido de General Sarmiento: San Miguel, José C. Paz y Malvinas Argentinas. El proyecto se pensó para el público en general así como para especialistas, artistas, gestores culturales, comunitarios-territoriales, organizaciones/instituciones culturales y funcionarios, entre otros. Se trata, además, de una “excusa” para abordar conceptos clave para todos los gestores culturales. De este modo, presentaremos los avances y reflexiones del Observatorio Cultural UNGS de estudiantes y graduados de la Universidad Nacional de General Sarmiento sobre y con los espacios culturales del territorio, sean estos autogestivos, municipales o mixtos.

Para ello nos inspiramos en los principios del necesario fortalecimiento de los movimientos culturales, abonando a su autonomía y protagonismo. Articulamos con diferentes productores, gestores, artistas y directores de espacios, fortaleciendo tejidos, construyendo vínculos, valorando y aprendiendo de las diversidades. En este diálogo surgió como preocupación la falta de apoyo municipal (incluso hasta la denuncia de persecuciones) y la poca credibilidad en las promesas que se esgrimen desde el área de la cultura. De ahí, el deseo que este proceso sirva de insumo para gestionar y al mismo tiempo, para sentar las bases de una política cultural inclusiva que atienda la diversidad de los actores que la integran. En otras palabras: como puntapié para elaborar un marco normativo que regule, proteja e impulse la actividad cultural/artística regional sea en forma de ordenanza o ley.

A lo largo del texto, se tomarán en consideración las experiencias de diferentes colectivos que ya trabajaron en el plano legislativo, así como la información obtenida en este Observatorio Cultural. El marco regulatorio es de suma necesidad para establecer compromisos y obligaciones de las distintas partes, y también, como una herramienta para los sectores más vulnerables del campo cultural. Es propicio reconocer la cultura como una dimensión transversal a las políticas públicas para el bienestar de los ciudadanos y ciudadanas más allá de un gobierno, partido o persona.

Creemos importante este tipo de trabajo para formar e informar a gestores culturales, investigadores y artistas con conciencia regional y mirada territorial, y para conocer las necesidades y virtudes de cada sector cultural del noroeste del Gran Buenos Aires. Es crucial facilitar y crear procesos de formación de formadores basados en una currícula regional, así como trabajar en conjunto, reconociendo los procesos de aprendizajes de las organizaciones, centros culturales, casas de cultura, sociedades de fomento, entre otras instituciones, ya sean públicas o privadas, municipales o independientes.

Conceptos, acciones y agentes

Antes de introducirnos en definiciones y análisis de casos, queremos dejar en claro que es imposible desligar la gestión cultural de la práctica política. Ambos campos se mezclan y se relacionan en alguna parte de la cadena, sobre todo en sociedades profundamente desiguales como las nuestras. Reconocer esta interacción es propicio para marchar hacia un camino inclusivo, donde la cultura no tenga solo la perspectiva consumista sino, y ante todo, la misión de preservar la identidad, reafirmar derechos y ampliar el horizonte de diversidades culturales.

Sobre las muchas definiciones que se leen o se escuchan de “política cultural”, quizá la más acabada y acorde a nuestras ideas sea la que enuncian Héctor Ariel Olmos y Ricardo Santillán Güemes (2004, p. 66): “Por políticas culturales se puede entender un conjunto de intervenciones, acciones y estrategias que distintas instituciones gubernamentales, no gubernamentales, privadas, comunitarias, etc. ponen en marcha con el propósito de satisfacer las necesidades y aspiraciones culturales, simbólicas y expresivas de la sociedad en sus distintos niveles y modalidades”. A lo que sumaríamos: ya que dichas políticas trabajan sobre los sentidos, el gestor debería crear nuevas miradas (o reafirmar las existentes), construir significados y operar sobre ideas que se encuentran en la sociedad. Por lo tanto, en el eje en la cotidianidad, la acción cultural “busca modificar la vida cotidiana de sus destinatarios, cualquiera sea el modelo con que se gestione” (ibíd., p. 87). Esta noción de cotidianidad es una de las claves para planificar una política cultural y quizá, el motivo más frecuente de fracaso, ya que es imposible planificar sin tener en cuenta las particularidades de cada territorio y de cada grupo social (entre muchos otros factores).

Sobran ejemplos y pruebas fallidas de programas que al ser ejecutados se encuentran con impedimentos y problemas que los llevan al fracaso. En nuestra

opinión, el problema reside en desestimar a los gestores y referentes territoriales, no escuchar a la comunidad o no saber interpretarla. Así también, existe un gran desinterés por el recabado de datos y de herramientas metodológicas en el sector. Se debe poner en juego la creatividad e ingenio para buscar soluciones (mediantes proyectos concretos) a problemáticas complejas. Es distinto pensar problemas y soluciones sobre la base de lecturas o simples observaciones que propiciar encuentros y debates llamando a los diferentes actores del territorio. Y esa es justamente la base de este proyecto, a través de espacios de debate en donde los directores junto con abogados culturales (provenientes de la Ciudad de Buenos Aires) y representantes de la Universidad de General Sarmiento pensaron y compartieron las principales problemáticas para el sector. Tomando como horizonte la primera urgencia, una ordenanza de espacios culturales.

Otro concepto importante antes de planificar y aplicar una determinada política cultural es sobre qué definición de “cultura” se parte. Esto es lo que va a determinar qué camino transitar. Desde nuestra mirada, entendemos que una política cultural debe ser inclusiva e igualitaria, fomentar la creación tanto de espacios independientes y autogestivos como municipales. Debe promover que se acompañe, aliente y se generen las condiciones para la circulación de bienes culturales y a sus creadores. Entendemos que el Estado, en todos sus niveles, debe garantizar el derecho a la cultura que tenemos todos. Y esto conlleva propiciar espacios de diálogo democrático, espacios de consenso entre organizaciones, entre Estado y sociedad civil. La Unesco es muy concreta al respecto:

Las políticas culturales deberán encarar acciones concretas con miras a asegurar a cada uno las mismas posibilidades de acceso y la igualdad de oportunidades de participación en la vida cultural. La prioridad deberá acordarse a las medidas tendientes a mejorar las posibilidades de participación de aquellos que pertenecen a los grupos minoritarios u ocupan un lugar desfavorecido en la sociedad.³

Aquí se introduce una prioridad a la hora de direccionar las acciones: las minorías. Ciertamente encontramos en cualquier época, gobierno y circunstancia, grupos que monopolizan el poder (político, económico y cultural) y otros que son desfavorecidos por las decisiones de los primeros.

3 <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Politica-Regional-Magallanes-2005-2010.pdf>

En nuestro mapa de trabajo conformado por tres municipios del Conurbano bonaerense (Malvinas Argentinas, José C. Paz y San Miguel), aparecen sectores-grupos más desprotegidos que otros. Concretamente, al trabajar con espacios culturales y gestores municipales del gobierno de turno y otros privados, autogestivos e independientes, notamos una gran diferencia en la manera de vincularse. Que cierre una sala de teatro por falta de financiamiento es una situación lastimosa para toda la localidad, pero debería ser un gran problema para el Municipio. Sin embargo, las habilitaciones –por ejemplo– son un tema delicado y complejo que nos fuimos encontrando con el pasar de las reuniones. Es indiscutible que para considerar una política cultural inclusiva, tanto los espacios culturales municipales como los autogestivos deben ser atendidos, dinamizados, impulsados y protegidos con distintas medidas, pero nunca hay que desentenderse (y mucho menos censurarlos o perseguirlos).

Esto nos lleva a preguntarnos sobre los destinatarios de las políticas culturales. De alguna manera ya adelantamos la respuesta: si estas políticas vienen del sector público, los destinatarios somos todos los habitantes de ese territorio. En cambio, si corresponde al sector privado, los destinatarios se acotan según el interés de esa institución.

Ahora bien, debemos ser cuidadosos a la hora de analizar las políticas culturales, ya sean del sector privado o del público. Tomemos un ejemplo: que la municipalidad gestione y traiga a tocar en su auditorio a la Orquesta Sinfónica Nacional con entrada libre y gratuita e incluso que les acerque a los barrios diferentes orquestas de música clásica no quiere decir que esté garantizando de forma plena el derecho a la cultura de los habitantes de su municipio. Está facilitando el acceso y el acercamiento a ese género musical, sí. Pero aún harían falta otras medidas. Supongamos que una chica que vio a la Sinfónica quiere aprender a tocar el violín. Observa la oferta de los talleres en los espacios culturales municipales y no encuentra la clase del instrumento que le interesa. Averigua qué costo tiene la clase con un docente particular, más la compra del violín y su mantenimiento, y advierte que le es imposible asumir esa suma mensual. El acceso de esa chica queda vedado (por lo menos en el corto plazo). Como este ejemplo, encontramos muchos con diferentes aristas, pero con la misma dificultad, si es que no se toman un conjunto de acciones que atiendan el problema.

El derecho a la cultura no implica solamente el poder acceder (o consumir) un bien cultural, sino también el acceso a los medios de producción para repro-

ducirlo e instalarlo. No basta con poder acceder a un concierto de instrumentos autóctonos de las comunidades prehispánicas, sino también se debe tener la posibilidad de acceder (si se desea) a la cultura y cosmovisión de esas comunidades. El derecho a la cultura es un derecho humano reconocido por múltiples Estados y organismos internacionales. Durante las últimas décadas se lograron avances en materia cultural en las diversas Constituciones y documentos: “Son fundamentalmente derechos humanos para asegurar el disfrute de la cultura y de sus componentes en condiciones de igualdad, dignidad humana y no discriminación. Son derechos relativos a cuestiones como la lengua; la producción cultural y artística; la participación en la cultura; el patrimonio cultural; los derechos de autor; las minorías y el acceso a la cultura, entre otros”.⁴

Suenan objetivos ambiciosos, pero el conformismo es uno de los peores errores y nos deja a mitad de camino. Claramente, son metas que requieren un trabajo interdisciplinar e interinstitucional. Si la Secretaría de Cultura de un municipio se cierra en sí misma y no se relaciona con otras áreas, disciplinas y organismos, no va a poder cumplir con ningún objetivo. Es oportuno remarcar que muchas veces esta actitud es igual a desidia, abandono. Determina una práctica política y una mirada respecto de la cultura. El caso extremo en la Argentina se vivió durante las dictaduras militares, que impidieron y neutralizaron toda manifestación artística opuesta a sus ideas. Esa postura se enmarca dentro de una política cultural restrictiva y autoritaria.

Otro punto conflictivo a la hora de plantear estas políticas: el financiamiento. Desde el punto de vista del Estado y de la opinión pública, se consideran como gastos esenciales y necesarios los referidos a la salud, seguridad, educación y viviendas. Producto del poco “marketing” y del desconocimiento, la cultura queda relegada a segundo plano y eso impacta en la distribución del financiamiento público y privado para el sector. Sucede que se planifican grandes proyectos culturales pero no se tiene el recurso económico para llevarlos a la práctica. Sortear esa traba es una de las tareas de los gestores culturales; acotar la cantidad de obstáculos es labor de los funcionarios. Si desde el Estado, en todos sus niveles, no se generan líneas de financiamiento (subsidios, créditos accesibles, facilidades, actualización del equipamiento de los grupos y espacios artísticos, etc.) para proyectos culturales o no se aplica una política inclusiva, es obligación de la ciudadanía exigir que se cumpla su derecho a la

4 Agencia Española de Cooperación Internacional: <http://www.culturalrights.net/>

cultura. La conformación de una ordenanza de espacios culturales es una clara acción que avanza en esa línea.

Profesionalización del quehacer cultural

¿Qué es y qué hace un gestor cultural? Desde la etimología del término, podemos decir que “gestar” es producir, realizar, mostrar. “Gestionar” sería producir un acto o hecho. Por lo tanto, el “gestor cultural” debe ejecutar proyectos, programas o políticas (culturales). Para Héctor Olmos y Ricardo Santillán Güemes (*op. cit.*), la gestión cultural comprende un abanico amplio y complejo de funciones y características. Dentro del radio de acción se resumen las siguientes actividades:

- Artísticas, a través de la producción y/o difusión de espectáculos de distinto tipo (teatro, danza, música, recitales, eventos, festivales, etc.); la formación (educación por y para el arte); el fomento (premios literarios, jornadas, congresos, etc.).
- Científicas, si bien no siempre la gestión cultural incluye este tipo de actividades.
- Museísticas y de conservación del patrimonio, generalmente el tangible (monumentos, lugares históricos, etc.).
- De promoción cultural, también centradas, por lo general, solo en actividades artísticas y/o artístico-pedagógicas;
- De extensión y apoyatura general a través de determinados servicios y equipamientos (bibliotecas, filmotecas, videotecas, etc.);
- De capacitación cultural.

A estos ítems podríamos agregar la importancia de la comunicación-difusión y la economía (sobre todo con el creciente avance de las industrias culturales) como disciplinas necesarias para el desarrollo de la profesión.

El teórico español Alfons Martinell⁵ afirmó:

La gestión cultural no la podemos definir como una ciencia, ni se puede contemplar dentro de un marco epistemológico propio, sino que

⁵ Fundador del Laboratorio Iberoamericano de Investigación e Innovación en Cultura y Desarrollo con sede en Cartagena de Indias (Colombia) y Girona. Doctor en Pedagogía por la Universidad de Girona, licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Barcelona y maestro de enseñanza primaria por la Universidad de Barcelona.

es fruto de un encargo social que profesionaliza a un número considerable de personas en respuesta a unas necesidades de una sociedad compleja. Esto le da una perspectiva pluridisciplinar muy importante que no podemos olvidar, pero reclama que el propio sector realice las aproximaciones necesarias para la construcción de un marco teórico y conceptual de acuerdo con las necesidades propias de esta función (...) en el sector cultural, gestionar significa una sensibilidad de comprensión, análisis y respeto de los procesos sociales en los cuales la cultura mantiene sinergias importantes. La diferencia entre la gestión genérica de cualquier sector productivo se encuentra en la necesaria capacidad de entender los procesos creativos y establecer relaciones de cooperación con el mundo artístico y sus diversidades expresivas. (Martinell Sempere, 2001)

La mayoría de los gestores (casi la totalidad) proviene de otras disciplinas, y reúne una diversidad de lecturas y definiciones del objeto con el cual pretenden trabajar. En la actualidad, este rol es subestimado, aunque tiende, cada vez más, a su profesionalización.

La profesionalización del gestor cultural sería beneficiosa para la sociedad, siempre y cuando apunte a mejorar la calidad de vida y garantizar los derechos culturales de todos. No solo debe quedar en el ámbito académico ni preso del mercado o de las modas. Pablo Leibson, en “¿Cuál es el sentido político económico y social de la gestión cultural?”, hace un repaso histórico del rol del gestor cultural y concluye:

Los gestores culturales, en definitiva, tenemos que elegir qué sentido les vamos a dar a nuestras acciones. Los que entendemos lo cultural y simbólico de acuerdo a los planteos de la interculturalidad, debemos encontrarnos y organizarnos, debemos conformarnos como un actor político y comenzar a incidir en la vida pública de nuestras sociedades. Debemos conocer los territorios en los que trabajamos (el laburo, el barrio, la escuela, la universidad, entre otros) y las problemáticas que los afectan. Debemos ponernos del lado de los invisibles, y trabajar junto a ellos para que sus conflictos se vuelvan públicos y sustanciales. Para todo ello, resulta fundamental tensar las

explicaciones naturalistas del sistema hegemónico y dominante, y pensar alternativas.⁶

De este lado estamos quienes impulsamos este proyecto.

Como la cultura, el campo de acción del gestor es dinámico y cambiante; por ejemplo, hay una demanda creciente en lo que respecta a la cultura comunitaria, cultura joven, derechos humanos, género, entre otras. Y algo a tener en cuenta es la formación “formal” (brindada por las casas de estudios, las universidades) e “informal” (gestores formados en la práctica). Es importante en este punto reconocer a los gestores culturales territoriales, que puedan incorporar nuevos conocimientos, pero no negar el aprendizaje que tienen por el hecho de llevar la práctica (casi diaria) de gestión, ni la influencia sobre otros actores culturales, los conocimientos sobre las problemáticas propias de su territorio y sobre la actividad artística, etc. Esos saberes muchas veces quedan excluidos de la universidad (formadora y legitimadora histórica de conocimiento). Cuando esto sucede, se pierde un intercambio interesante y complementario. Lo que aquí se quiere transmitir es la necesidad de incluir ambos saberes, uno más académico/teórico y otro más práctico.

Tras el análisis de varias situaciones en las administraciones de los municipios e incluso en el manejo de algunas entidades culturales, se destaca la poca claridad y comprensión del valor estratégico que el área cultural tiene. Para ejemplificar esto veamos la última medición del Valor Agregado Bruto Cultural (VAB cultural)⁷ realizado por la Cuenta Satélite de Cultura (un proyecto del Sistema de Información Cultural de la Argentina) en el 2017. En 2017, el VAB cultural fue de 170 mil millones de pesos, lo que equivale a 2,6 del VAB total de la economía. Tomando estos valores, se ubica por encima del sector de Producción de energía y el de Hoteles y restaurantes.⁸ Estamos convencidos de que la incorporación de conceptos de gestión y participación de gestores culturales en proyectos es una solución para construir ejes de trabajo a mediano y largo plazo.

6 Nota completa: <http://rgcediciones.com.ar/cual-es-el-sentido-politico-economico-y-social-de-la-gestion-cultural/>

7 Este agregado económico mide la producción de bienes y servicios culturales finales, por lo que permite conocer el peso del Sector Cultural en la producción nacional y su comportamiento histórico.

8 Informe completo en <https://www.sinca.gob.ar>.

Observatorio Cultural UNGS

Para poder diseñar políticas culturales, es imprescindible conocer la variedad cultural de los destinatarios, la complejidad del campo, de su gente y la multiplicidad de instituciones (privadas, asociaciones, gubernamentales, etc.). He aquí un motivo fundamental para la elaboración de este Observatorio Cultural. Porque hasta entonces, no existía en la región ninguna base actualizada que describiera la situación actual y que mostrara la diversidad de los actores que participaban. No existía ningún registro de espacios culturales que proporcionara nombre, contacto, ubicación, ni cantidad de trabajadores implicados (entre otros datos).

El Observatorio Cultural UNGS es una base de datos y mapeo de Espacios Culturales Autogestivos, Independientes y Municipales del ex partido de General Sarmiento, ahora dividido en tres municipios: José C. Paz, Malvinas Argentinas y San Miguel. La realidad de cada uno de ellos es muy diferente. En principio, por la forma en que se distribuyeron espacialmente, por las características propias de los coordinadores de esos lugares (por ejemplo en Malvinas Argentinas, casi en la totalidad de los espacios autogestivos, el equipo organizador milita activamente en alguna agrupación política), y por el modo de vinculación con el Municipio y la participación política-cultural que tienen los funcionarios de la región. Actualmente San Miguel cuenta con tres escuelas municipales de arte: artes visuales en la “Escuela de Artes Visuales”, música en el “Conservatorio Julián Aguirre” y artes escénica en la “Escuela de Teatro Leopoldo Marechal”. Un teatro, una sala de exposición y un centro de exhibición. Esto, a priori, hace que este municipio tenga un atractivo y potencial cultural para ser un polo destacable del Gran Buenos Aires. Pero en la práctica, y producto (principalmente) de las políticas y acciones culturales de la actual gestión municipal, se produce un retroceso en materia de derechos culturales. Casi la mitad de los espacios culturales entrevistados de este distrito han tenido un problema con el municipio; ya sea la presencia policial en algunos de sus eventos, que en algunos casos derivaron en la clausura del lugar o la negativa de los funcionarios de cultura a la solicitud de reuniones. Esta realidad nos ejemplifica la situación descrita en apartados anteriores: la gratuidad de las actividades y apertura de espacios municipales no garantiza la mayor participación ciudadana en sus derechos culturales. Por su parte, Malvinas Argentinas cuenta solo con el auditorio municipal y una incipiente sala de exposición en el hall del Palacio Municipal. Mientras que José C. Paz desarrolla sus actividades

culturales en el ex Cine Paz, hoy Teatro Municipal. A estos espacios de actividades y formativos se les suman los eventos y elencos artísticos estables que cada municipio lleva adelante.

Entendemos por espacios culturales a aquellos en los que se desarrolla una actividad de producción y/o formación en los lenguajes artísticos: Artes del Movimiento, Artes Visuales, Artes Escénicas, Música, Letras o la combinación de dos o más de estas disciplinas artísticas. Serían ejemplo los centros culturales, teatros, bibliotecas que dicten talleres, salas de exposiciones o cafés literarios. Quedan excluidos aquí aquellas casas particulares o espacios donde se dicte un solo taller y los espacios que realicen actividades culturales con una periodicidad inferior a los tres meses. Para este relevamiento, revisamos los registros municipales, redes sociales, relevamiento del campo y encuestas a los directores y coordinadores. Tuvimos en cuenta también algunas noticias de medios locales, registros previos de los estudiantes de la Universidad y la trayectoria de organizaciones que nuclean espacios, como por ejemplo: Red El Encuentro y el Cono Teatral (que nucleaba además de espacios, colectivos de artistas).

La creación de este Observatorio generó instancias de diálogo, que sirvieron (sirven) para reconocer los agentes de la región, compartir y visibilizar las problemáticas del sector y trabajar mancomunadamente en pos de mejorar el panorama artístico y local. En esta primera etapa 2016-2018 tomamos registro de 119 espacios que están siendo difundidos en nuestra web.⁹ El mapeo sirvió para localizar 25 espacios en Malvinas Argentinas (7 espacios municipales; 18 espacios independientes); 73 en San Miguel (31 espacios municipales; 42 espacios independientes) y 18 en José C. Paz (un espacio municipal; 17 espacios independientes). A todos ellos los hemos clasificado según sean: espacios de formación artística (dictado de cursos, seminarios y/o talleres.); espacios de presentación, producción y/o exhibición de obras artísticas; espacios de carácter mixto que complementan ambas actividades; espacios alternativos que complementan su actividad principal con la cultural, ya sean clubes o restaurantes, por ejemplo. De este modo identificamos que el 60% de los espacios son independientes, el 30% son municipales y el 10% son de carácter mixto y/o alternativo. Para poder problematizar, diagnosticar y proponer vías de acción, realizamos entrevistas en profundidad a una muestra de 30 espacios. Esto nos

9 <http://observatorioculturalungs.org/>

permitió definir, en primera instancia, que las complejidades del sector transcurrían alrededor de la asistencia o creación del público; la comunicación-difusión de sus actividades; el financiamiento para sostener el día a día; la falta de herramientas de gestión, todo agravado por el poco acompañamiento municipal (clausuras en el caso de San Miguel y falta de políticas culturales inclusivas por desconocimiento de los funcionarios a cargo de las direcciones y secretarías).

Frente a esta realidad asumimos el compromiso de generar ámbitos de encuentro mensual entre los espacios culturales, para la construcción de una red que potenciara el sostenimiento de la cultura local. Se trata de generar una agenda de actividades con posibles líneas de acción. La primera será la elaboración de una ordenanza municipal que sienta bases para los otros dos municipios. Junto con especialistas o referentes en diversas disciplinas, para potenciar la producción de la ordenanza (abogados culturales, MECA –Movimiento de Espacios Culturales Autogestivos–, Colectivo Cultural Quilmeño, Foro regional de Centros Culturales - La Plata, Instituto Nacional de la Música (INAMU) “Prevención de riesgos escénicos).

Asimismo, pretendemos mantener la base de datos actualizada. Trabajar en forma comprometida en la construcción de una red/movimiento que contenga a los diversos espacios culturales. Consideramos que esto es indispensable para evaluar y planificar políticas públicas eficaces y eficientes. Es clave, además, relevar datos (y vincular) espacios culturales del ex partido de General Sarmiento, con la intención de confeccionar un estado de la cuestión sobre los lugares de producción, promoción y formación. Se trata de observar los patrones de distribución en el territorio; de dar cuenta de los modos y estrategias de producción, así como de los modos de sostenimiento; de generar un nuevo insumo para que pueda ser utilizado por aquellos agentes que tienen como función principal promocionar y garantizar el derecho de acceso al arte; de proporcionar una nueva herramienta para el análisis de las condiciones y modos de desarrollo de estos espacios.

Al momento de escribir este texto, nos encontramos en una instancia de intercambio y formulación del documento legal que reconoce la figura de “Espacio Cultural” en Malvinas Argentinas. Trabajamos con los modelos preexistentes de ordenanzas junto a ocho espacios autogestivos del municipio. Este documento dará cuenta de la diversidad de espacios y modos de organización que existe, además de que dejará en claro las obligaciones y derechos de los

espacios culturales, y de los beneficios que obtendrán por registrarse bajo esa figura.

Cabe destacar, con datos y argumentos sólidos, el rol social y cultural que cumplen estos espacios en la vida de los vecinos y de todo el entramado cultural. En el partido de San Miguel también se está dando una construcción colectiva que envuelve a agentes de distintas disciplinas artísticas. Allí la puja con el municipio es tensa, rozando lo agresivo. Casi sin diálogo, uno y otro sector, usan sus herramientas para imponer un modelo de cultura determinado.

Referencias bibliográficas

- Martinell Sempere, A. (2001). *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*. Cátedra Unesco de políticas culturales y cooperación.
- Olmos, H. A. y Santillán Güemes, R. (2004). *El gestor cultural, ideas y experiencias para su capacitación*. Buenos Aires: CICCUS.

El presente libro surge a partir de una serie de encuentros sobre gestión cultural realizados desde mediados de 2017 y durante 2018, entre profesores/as e investigadores/as y funcionarios estatales. La publicación es un primer ejercicio colectivo llevado a cabo a partir de la generosidad de sus integrantes, pero fundamentalmente, de la necesidad de contar con un material que dé cuenta de los avatares del desarrollo de una profesión que ya tiene más de 20 años en la Argentina. La propuesta, que tuvo epicentro en las reuniones presenciales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, recibió sustanciosos aportes de personas dedicadas a la formación en gestión cultural en diferentes provincias del país, lo que amplió el mapeo sobre los procesos de acreditación de conocimiento, investigación y profesionalización de la gestión y las políticas culturales. Esta obra reúne producciones de las/os principales referentes del sector, así como de las nuevas generaciones que vienen incursionando en el campo en los últimos años, lo que le brinda una gran riqueza de experiencias y miradas. Por este motivo, *Gestión cultural en la Argentina* constituye un libro imprescindible para quienes desarrollan o quieren desarrollar profesionalmente la gestión cultural en la Argentina y en Iberoamérica.

www.rgcediciones.com.ar

