

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos

Genealogías para una gestión cultural crítica

Paola Karina de la Vega Velastegui

Tutor: Víctor Miguel Vich Florez

Quito, 2023



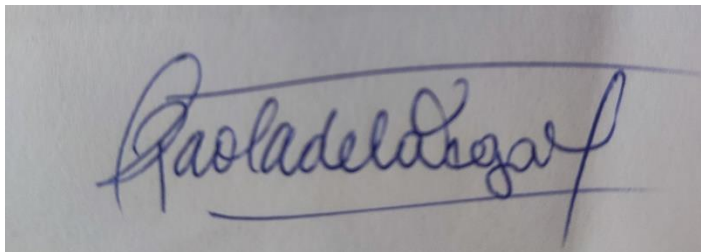
Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Paola Karina de la Vega Velastegui, autora de la tesis intitulada “Genealogías para una gestión cultural crítica”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

6 de noviembre de 2023

Firma:



Resumen

Esta investigación está conformada por cinco capítulos que proponen ejercicios genealógicos sobre el nacimiento de la gestión cultural en Iberoamérica. A partir de ellos construye dos categorías: gestión cultural iberoamericana y gestión cultural crítica. La primera permitirá comprender los procesos de hegemonización de la gestión cultural, desde su emergencia en Barcelona hasta su expansión a través de políticas de cooperación al desarrollo y dispositivos formativos y profesionalizantes en Ecuador y América Latina, en contextos de neoliberalización, multiculturalismo y cambios en la comprensión de la cultura dentro de marcos institucionales públicos, proyectos de Estado y globalización. La segunda es el resultado de la investigación genealógica sobre prácticas de acción cultural, agenciamiento y utopismos concretos que antecedieron a la gestión, y que actualmente son cauces activos para imaginar procesos transformadores en la cultura.

Palabras clave: gestión cultural, gestión cultural crítica, gestión cultural iberoamericana, utopismos concretos, geopolítica del conocimiento, cooperación al desarrollo, colonialidad del saber, iberoamericanismo

Para mi papá, mi raíz en la cultura popular y comunitaria.

Para mi mamá, legado de disciplina, valentía y lucha.

Para mi hermana y mis abuelas, de quienes aprendí el valor de los cuidados.

Para Xavier y María Isabel, mi esperanza en una sociedad más justa e igualitaria.

Para mis alianzas políticas y redes afectivas, en Ecuador, España y América Latina, que me han acompañado y sostenido en este proceso de investigación.

Tabla de contenidos

Abreviaturas.....	11
Introducción.....	15
Capítulo primero. Genealogía 1: Barcelona. Agujerear la <i>gestión cultural iberoamericana</i>	35
1. Los murales “España e Hispanoamérica”.....	35
2. Del hispanismo al iberoamericanismo.....	43
3. Cultura de la Transición.....	46
4. Emergencia de la gestión cultural en el Estado español.....	50
5. La gestión cultural que devino <i>iberoamericana</i>	58
6. Primer agujero: prácticas y legados político-culturales en la Barcelona popular y obrera.....	64
7. La profesionalización de la militancia.....	76
Capítulo segundo. Genealogía 2: legados y declive de la animación sociocultural en Barcelona.....	89
1. Segundo agujero: el legado francés de la animación sociocultural en Barcelona.....	89
2. Tercer agujero: otros cauces genealógicos de la animación sociocultural en Barcelona.....	93
2.1. Caudes genealógicos latinoamericanos de la animación sociocultural.....	97
3. Debates abiertos sobre la animación sociocultural.....	101
4. Animadores socioculturales: un rápido suspiro en una década.....	105
5. Consolidación del campo de la gestión cultural.....	114
6. Del modelo francés de Jack Lang al modelo Barcelona.....	134
3. Capítulo tercero. Genealogía 3: Hegemonización de la gestión cultural iberoamericana.....	145
1. La Comunidad Iberoamericana.....	145
2. Cooperación, multinacionales y diplomacia <i>soft</i>	156
3. Cooperación cultural iberoamericana <i>desde abajo</i>	161
4. Cooperación española, cultura y desarrollo.....	165

5. Neoliberalización de Estado, nuevas constituciones y multiculturalismo en Latinoamérica.....	177
6. Cuarto agujero: cauces genealógicos de la gestión cultural en Latinoamérica.....	185
4. Capítulo cuarto. Genealogía 4: la <i>gestión cultural iberoamericana en Ecuador</i>	209
1. Estrategia Cultura y Desarrollo (AECI 2005-2008) y legitimación de la <i>gestión cultural iberoamericana</i> en Ecuador.....	209
2. Registros genealógicos de la constitución del campo de la gestión cultural en Ecuador.....	217
3. Antecedentes de la creación del Ministerio de Cultura del Ecuador.....	242
4. Habemus Ministerio de Cultura.....	260
5. Capítulo quinto. Gestión cultural crítica: prácticas para un utopismo concreto.....	273
1. Hacia una definición de gestión cultural crítica.....	273
2. Registros genealógicos para una gestión cultural crítica en Ecuador.....	285
2.1. Las escuelas indígenas bilingües de Cayambe.....	287
2.2. No somos intelectuales, somos trabajadores de la cultura.....	296
2.2.1. Trabajadores de la cultura: acuerdos alternativos y prácticas solidarias.....	304
2.2.2. Prácticas utópicas concretas: democratización y emancipación a través del arte.....	308
2.3. Gestión cultural comunitaria: registros genealógicos desde el sur de Quito.....	314
2.3.1. El Centro Cultural del Sur: una utopía concreta.....	319
2.4. Aproximación a la gestión cultural crítica desde el género.....	326
Conclusiones.....	335
Lista de referencias.....	339

Abreviaturas

Aeaje	Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador
AECI	Agencia Española de Cooperación Internacional
Aecid	Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
AFE	Alianza Femenina Ecuatoriana
ALACP	Articulación Latinoamericana en Cultura y Política
ALBA	Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América
Algec	Asociación Latinoamericana y del Caribe de Agentes para la Gestión Cultural
AOD	Ayuda Oficial al Desarrollo
Asocine	Asociación de Cineastas del Ecuador
ATT	Asociación de Trabajadores del Teatro
AVC	Alfaro Vive Carajo
BCE	Banco Central de Ecuador
BEDE	Banco del Estado
BID	Banco Interamericano de Desarrollo
BM	Banco Mundial
CAB	Convenio Andrés Bello
CAP	Coordinadora de Artistas Populares
CCE	Casa de la Cultura Ecuatoriana
Cedic	Centro de Difusión Cultural
CERC	Centro de Estudios y Recursos Culturales de la Diputación de Barcelona
Cereps	Cuenta Especial de Reactivación Productiva y Social del Desarrollo Científico-Tecnológico y de la Estabilización Fiscal
Clacdec	Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural
CNC	Consejo Nacional de Cultura
CNCA	Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile
CNCine	Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador
Conac	Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela
Conade	Consejo Nacional de Desarrollo
Conaie	Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador
Copae	Corporación de Productores y Promotores Audiovisuales Ecuatorianos

Displasede	Dirección de Planeamiento de la Seguridad y el Desarrollo Nacional
EDOC	Encuentros del Otro Cine
Facso	Facultad de Comunicación Social
FAD	Fondos de Ayuda al Desarrollo
FADI	Frente Amplio de Izquierda
FEI	Federación Ecuatoriana de Indios
FEUE	Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador
Flacso	Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales
FMI	Fondo Monetario Internacional
Foncultura	Fondo Nacional de Cultura
FUT	Frente Unitario de Trabajadores
Iadap	Instituto Andino de Artes Populares
ICH	Instituto de Cultura Hispánica
ICI	Instituto de Cooperación Iberoamericana
ILE	Institución de Libre Enseñanza
IMAE	Institut Municipal d'Animació i Esplai
LN	Liberación Nacional
LOC	Ley Orgánica de Cultura
MC	Ministerio de Cultura de Ecuador
MEC	Ministerio de Educación y Cultura de Ecuador
Mercosur	Mercado Común del Sur
MIR	Movimiento de Izquierda Revolucionaria
MRT	Movimiento Revolucionario de los Trabajadores
OCDE	Organización de Cooperación para el Desarrollo Económico
ODM	Objetivos de Desarrollo del Milenio
OEA	Organización de los Estados Americanos
OEI	Organización de Estados Iberoamericanos
OTAN	Organización del Tratado del Atlántico Norte
OTC	Oficinas Técnicas de Cooperación
PC	Partido Comunista
PCML	Partido Comunista Marxista Leninista
PNUD	Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo
PP	Partido Popular
PS	Partido Socialista

PSOE	Partido Socialista Obrero Español
RAEL	Radio Artística Experimental Latinoamericana
RCS	Red Cultural del Sur
Seacex	Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior
SECC	Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales
SEEI	Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales
Segib	Secretaría General Iberoamericana
Senplades	Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
Sinab	Sistema Nacional de Bibliotecas
TLC	Tratado de Libre Comercio
UCE	Universidad Central Ecuador
Unesco	Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
URJE	Unión Revolucionaria de la Juventud Ecuatoriana
Usaid	U.S. Agency for International Development

Introducción

Regreso a la teoría y a la política, a la política de la teoría. No la teoría como voluntad de verdad, sino la teoría como un conjunto de conocimientos disputados, localizados, coyunturales, que han de debatirse de forma dialógica. Pero también como una práctica que siempre reflexiona sobre sus intervenciones en un mundo donde marcaría la diferencia, donde habría de tener algún efecto.
Stuart Hall

Toda teoría es la de un cuerpo involucrado en la realidad que vive y percibe, que le afecta y que le concierne. Por esto toda teoría es parcial.
Mariana Garcés

La gestión cultural es una noción polisémica. Sus entrañas guardan capas semánticas, usos sociales, apropiaciones y disputas de sentido que han dado forma a definiciones heterogéneas que conviven actualmente en el campo cultural. Sin embargo, dada su condición de objeto de investigación reciente, el corpus teórico para una aproximación interdisciplinar a su pluralidad conceptual es aún reducido. Mediante un enfoque analítico de los estudios culturales y un método genealógico, esta investigación da cuenta de las relaciones de poder coloniales y geopolíticas que constituyeron la noción de gestión cultural en *Iberoamérica* y confabularon para su hegemonización; así también, propone a la gestión cultural crítica como categoría activa de utopismos concretos que libera sus cauces genealógicos y permite un reanclaje de su legado iberoamericanista.

Esta tesis nace de preguntas que atraviesan mi historia de vida como mujer racializada, gestora cultural, docente e investigadora en este campo, desde una ciudad andina del sur global: Quito-Ecuador. Para mí, la gestión cultural no es un tema, es un lugar de enunciación atravesado por afectividades, cuestionamientos y deseos de transformación que me han acompañado aproximadamente desde hace dos décadas. Por ello me resulta crucial explicar la procedencia de las preguntas que guían este trabajo.

En 2001, con enorme sacrificio económico de mis padres y el apoyo de una tía, en medio de los graves efectos que había causado la crisis bancaria y financiera en Ecuador, pude viajar a París y vivir un año en esta ciudad donde entendí como estudiante y migrante ecuatoriana que la cultura podía ser un derecho garantizado por el Estado. Ecuador había pasado por un agudo proceso de neoliberalización en la década de los noventa cuando los derechos culturales eran intangibles en las estructuras de la administración pública de la cultura y para la mayoría de los ciudadanos. En realidad, en

Ecuador, un Estado colonial y conservador, la cultura de matriz civilizatoria y letrada, ha sido históricamente un elemento de reproducción de privilegios blancos y patriarcales de las élites familiares e intelectuales. En un alto contraste, con cierta ingenuidad y nula criticidad sobre relaciones coloniales, cultura y poder, en París me deslumbraron el lugar que tenían las artes en lo público, la imponente de sus infraestructuras culturales, la organización de los servicios y las políticas de acceso democrático a las artes; en definitiva, los cimientos que había dejado la gestión del ex ministro de cultura de Francia, Jacques Lang. También comencé a preguntarme por primera vez por la mirada colonial exotizante sobre mi cuerpo otrificado, las tensiones sociales en una ciudad migrante y diversa, y las desigualdades entre los Estados de bienestar y los países del Sur global.

Al volver a Ecuador, asumí que todo estaba por hacer en “cultura”, una noción a la que limitaba y restringía a las prácticas artísticas. Pensé que para comenzar a generar cambios, artistas y escritores debían dedicarse exclusivamente a la creación y que alguien debía ocuparse de las tareas de producción, proyectuales y organizativas asociadas a las artes. Decidí experimentar y apoyar algunos proyectos a la par de mi dedicación a otras labores intermitentes de trabajadora cultural pluriempleada. Acumulé algunas experiencias como productora y promotora de publicaciones y exposiciones de arte, sin salario y “bajo comisión” por venta de obra o patrocinio conseguido. Esa fue mi primera escuela autodidacta de gestión cultural: sin saberlo, había debutado como “gestora empírica” y también me había dedicado a la “autogestión”, articulando a artistas con empresas privadas y organismos internacionales; no reconocía a las instituciones públicas de cultura como interlocutoras y menos aún como garantes de los derechos de los creadores. Había asumido tareas subvaloradas en los circuitos de las artes: “producir actividades”, “buscar auspicios” y “diseñar proyectos”, es decir, el trabajo administrativo y reproductivo, rechazado por algunos intelectuales y artistas, y para el que las mujeres teníamos “una habilidad natural”. El uso de promotor y productor cultural, como nociones sinónimas, era generalizado en Quito. Al menos, en el circuito literario y artístico en el que trabajaba nadie se autodefinía como gestor cultural. De hecho, nunca había escuchado esa palabra.

Entre 2003 y 2005, busqué una beca de postgrado que dialogara con esta práctica a la que me quería dedicar profesionalmente. Aquellas que vinculaban comunicación y cultura me parecían las más cercanas; así encontré el Máster de Gestión Cultural de la Universidad Carlos III de Madrid. Su programa académico respondía a lo que quería estudiar; revisándolo descubrí que ese campo emergente se llamaba gestión cultural.

Como a muchos jóvenes latinoamericanos con este mismo deseo, una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) me permitió cursar estos estudios inexistentes en el país. Pasado el tiempo, en mis investigaciones descubrí que, para entonces, la formación en gestión cultural era uno de los objetivos trazados por la AECI en la Estrategia de Cultura y Desarrollo 2005-2008 y la beca que había recibido se enmarcaba precisamente en este documento. De vuelta a Quito en 2006 fui una de las primeras tituladas de cuarto nivel en gestión cultural en Ecuador. Un año después, el ex Presidente Rafael Correa decretó la creación del Ministerio de Cultura (MC) y, como consecuencia, se legitimó la gestión cultural como práctica profesional. Su uso comenzó a normalizarse en el campo cultural. El fortalecimiento institucional de este Ministerio, recientemente fundado, también fue objeto de la misma estrategia de cooperación de la AECI.

A la par, en 2007, dos colegas sociólogos y yo creamos Gescultura, una organización que, inicialmente, bajo una figura “empresarial” de sociedad civil y comercial, ofrecía servicios de gestión e investigación cultural y edición y publicación de libros. Luego de un par de años, la convertimos en fundación por razones estratégicas de gestión. Durante los estudios de postgrado en la Universidad Carlos III aprendí sobre tercerización de servicios públicos en cultura encargados a empresas y fundaciones privadas, y promovidos por los ayuntamientos de Barcelona y Madrid. Gescultura fue el resultado de una relocalización acrítica y descontextualizada de este modelo, muy especialmente el de La Fábrica, una empresa/fundación de gestión cultural, con sede en la capital española. Para entonces, en Quito existían dos organizaciones que se inscribían en esta línea de servicios en gestión cultural: Gescultura e Interculturas-Gestión Cultural para el desarrollo Cía. Ltda. Ambas tenían la impronta del *new public management* y huellas marcadas de la *gestión cultural iberoamericana*.

En 2007, Gescultura recibió el primer encargo por parte de tres empresas y organizaciones privadas: Fundación La Tolita (Museo Casa del Alabado), Hotel Casa Gangotena (Grupo Futuro, Metropolitan Touring) y Mutualista Pichincha. Este proyecto consistió en idear una intervención sociocultural en San Roque, un barrio del centro histórico y patrimonial de Quito al que no llegaban los turistas. Este sector estaba habitado mayoritariamente por comunidades indígenas migrantes del país, artesanos, comerciantes y trabajadores urbanos, y estructurado a partir de las relaciones e intercambios simbólicos y económicos inherentes a la presencia de mercados populares, sus desplazamientos, reordenamientos y procesos de modernización. San Roque ha cargado por décadas con el

peso de los estigmas, la racialización y la exclusión social y de clase. La vida comunitaria y el campo popular que se recrean en esta geografía han desencajado con los relatos patrimonialistas de la ciudad, promovidos por capitales privados, la municipalidad, el gobierno central y también la academia. Dos de estas inversiones privadas de lujo (Hotel Gangotena y Museo Casa del Alabado), en aquel entonces prontas a inaugurarse en el barrio, buscaban atenuar cualquier conflicto con moradores y comerciantes a través de una propuesta cultural. La gestión que había aprendido en el postgrado, en la Universidad Carlos III de Madrid, señalaba que esta intención correspondía a un proyecto de responsabilidad social corporativa absolutamente desproblematizado y exento de cualquier sospecha que avizore intereses de capitales privados, despojo territorial y simbólico, cambios de usos de suelo, procesos de gentrificación, especulación inmobiliaria o blanqueamiento. La formación que recibí excluyó esos debates; tampoco nos ofreció herramientas para imaginar prácticas de gestión cultural en contextos urbano-populares, comunitarios y diversos, a pesar de que al menos un 30% de los maestrantes proveníamos de países latinoamericanos. El corpus académico del postgrado incluía clases de derechos y legislación, cooperación al desarrollo, un alto componente de formación empresarial y financiera, y módulos específicos sobre gestión sectorial: libros y editoriales, museos y exposiciones, patrimonio, artes escénicas, etc. No tuve ningún docente latinoamericano, migrante o diaspórico y los contenidos exclusivamente se centraban en instrumentos y casos modélicos españoles y europeos.

Nuestras primeras propuestas colectivas para intervenir en este complejo espacio social del centro de Quito denotaban la apropiación del lenguaje experto en gestión cultural y una amalgama de representaciones culturalistas, salvacionistas y monumentales del patrimonio que algunos meses después fueron puestas en crisis por la vida y las dinámicas populares del barrio. El trabajo cotidiano y cercano con varios grupos de vecinos, la escucha activa, la experimentación pedagógica y la investigación provocaron un giro progresivo y radical de un proyecto patrimonial a una gestión cultural comunitaria y activista por el derecho a la ciudad. Comencé a dudar de las palabras, del lenguaje *bidish*, de la gestión cultural acomodada en la fórmula rápida, y sobre todo a comprender desde el propio quehacer lento y procesual en las calles y con los vecinos del barrio cómo lo cultural, lo social y lo político eran campos imbricados, generadores de agencia, transformación y vínculos afectivos. Las prácticas de subsistencia y resistencia en lo urbano popular (la economía, la organización social y la vida cultural) fueron para mí pedagogía y desaprendizaje. A la vez, este proceso me permitió desidealizar “la

comunidad” y entender que además de su potencia, en ella se reproducen relaciones de poder, contradicciones y conflictos.

Cuando apenas iniciaban los debates sobre gestión cultural en Ecuador, algunos colegas científicos sociales me decían que la gestión era un instrumento funcional al poder, que no era conocimiento sino herramienta obediente. Aquello de lo que hablaban con tanta seguridad, no se parecía en nada a nuestro trabajo: una gestión cultural que se implica y afecta, por tanto, que improvisa de acuerdo a condiciones situadas, que es contingente y vulnerable; una gestión cultural que toma posición y cree en los procesos lentos y no en la inmediatez productivista; una gestión cultural de retaguardia que acompaña y cuida la vida comunitaria, lo que Fernández-Savater (2020) denomina “paradigma del habitar”.

Esta fue la gestión cultural que aprendí en un periodo de trabajo colectivo (2007-2015) en San Roque y abrió las fisuras para proponer en esta investigación lo que he nombrado gestión cultural crítica. A este proceso se sumaron muchos otros que implementó Gescultura en mediación comunitaria e investigación, así como también todos los aprendizajes que he tenido como docente de gestión cultural desde 2007, en distintos espacios educativos. Para 2015, como les ocurre a tantas gestoras, había hecho mucho y escrito poco. Las gestoras culturales no ejercemos el derecho a la pausa y al tiempo liberado para reflexionar o sistematizar nuestra propia praxis. El peso del trabajo instrumental, vincular y emocional sobre nuestros cuerpos agota cualquier posibilidad de producir escrituras sobre el conocimiento que generamos en la praxis concreta y cotidiana. ¿A qué hora escribíamos si estábamos haciendo? Este, sin duda, ha sido un factor determinante en la constitución de un canon *iberoamericano* de conocimiento en gestión cultural masculinizado y sus consecuentes formas de poder, legitimidad y validación.

A partir de estas premisas enunciativas y vitales, esta investigación partió de las siguientes preguntas: ¿desde cuándo y por qué nos llamamos gestores culturales? Y en relación a este fenómeno, ¿cómo las formas de nombrar una práctica ordenan y disponen el mundo, modifican praxis y valores? ¿Qué relaciones de poder coloniales marcaron la constitución de este campo de conocimiento en Iberoamérica? ¿Qué cauces genealógicos conviven hoy en el concepto gestión cultural? ¿Qué legados activos de su genealogía permiten develar la heterogeneidad de las prácticas y pluralidad conceptual de la gestión cultural en Ecuador y los países de la región?

En respuesta a estas preguntas, durante esta investigación he construido dos categorías con aportes teóricos de los estudios culturales latinoamericanos —aunque también de la historia, las ciencias políticas, la filosofía, la antropología, entre otros—: la gestión cultural iberoamericana y la gestión cultural crítica. Entiendo por *gestión cultural iberoamericana* a la hegemonía —como proceso activo y no de dominación— de una escuela canónica de gestión cultural que nació en Barcelona-España a fines de la década de los ochenta y que fue exportada a países de Latinoamérica a través de un *think tank* de expertos y políticas de cooperación al desarrollo, en un nuevo orden global-neoliberal. Desde este laboratorio de ideas y lobby político se fue constituyendo una amplia red de distribución de la *gestión*, un modelo impulsado por asesorías técnicas, consultorías, programas educativos y becas. La gestión cultural devino *iberoamericana* porque su proceso de hegemonización emergió en pleno auge de la retórica multilateral iberoamericanista, que cobró fuerza en 1992, en el Quinto Centenario de la Conquista de América. Este marco discursivo fue la condición que propició su implementación en países de la región. Y segundo, he definido como *gestión cultural crítica* a los cauces genealógicos previos a la emergencia de la *gestión*, que se expresan en prácticas de utopismo concreto y que alumbran en el presente modos de hacer resistentes a lo que Wilder (2022) define como un pesimismo categórico: aquel que declara la imposibilidad de cualquier cambio en sintonía con el triunfalismo del fin de la historia proclamado por el orden neoliberal.

Estos dos conceptos nacen de un método genealógico que integra una perspectiva foucaultiana, la historia conceptual y la genealogía feminista. Antes de explicar cada uno de ellos, quiero señalar que la construcción de la categoría *gestión cultural crítica*, desarrollada en el último capítulo de esta investigación, demandaba un método genealógico y ensayos historiográficos que me permitieran perforar agujeros para observar las tramas y los cauces activos de la acción cultural, interrumpidos parcialmente por la *gestión cultural iberoamericana*.

Del método foucaultiano, atendiendo a la relación saber-poder, trabajé sobre la idea de procedencia¹ y emergencia. A través de la primera, objeto propio de la genealogía, descifré marcas, hallazgos, accidentes, desviaciones y giros que abren desde un registro

¹ Si bien en este elemento Foucault incluye al cuerpo, entendiendo que la genealogía en tanto análisis de la procedencia está en la articulación del cuerpo y la historia, es decir, el cuerpo como superficie de inscripción de los acontecimientos (Foucault 1992, 30-32), esta investigación no será abordada con este enfoque metodológico por la amplitud teórica que esto significa.

histórico pasados inacabados, continuidades, capas heterogéneas y fisuras que conviven y permiten comprender la polisemia de la gestión cultural: “La búsqueda de la procedencia no fundamenta, al contrario: agita lo que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de lo que imaginábamos conforme a sí mismo” (Foucault 1992, 29). Segundo, sobre la emergencia o punto de surgimiento, afirma Foucault (1992, 34-37) que esta se produce en un estado de campo de fuerzas; por tanto, la emergencia debe mostrar las luchas, la entrada en escena de estas fuerzas y su irrupción, así como el lugar de enfrentamiento. Este último ha de entenderse no como un campo cerrado en el que se produce una lucha sino como un intersticio, un no lugar abierto, cambiante, en el que opera una red multicentrada de formas de poder. Recalca Foucault (1992, 38): “Nadie es responsable de una emergencia”.

Sobre el surgimiento de la *gestión cultural iberoamericana* en Barcelona y luego su aparición específica en Ecuador, construí un estado de campo relacional en el que distintas fuerzas en disputa y negociación, en múltiples niveles, fueron dibujando un conocimiento legítimo. Así también observé las desviaciones y márgenes activos de exterioridad constitutiva que desestabilizaron el régimen tecnocrático, desarrollista y economicista de la gestión cultural con la práctica política y transformadora. Entiendo que “el saber no está hecho para comprender, está hecho para zanjar” (Foucault 1992, 47).

El aparato saber-poder de la *gestión cultural iberoamericana* ha sido históricamente patriarcal, por la inmensa desigualdad de género en la producción y circulación de conocimiento legitimado en este campo, validado en un corpus bibliográfico en el que se repiten incesantemente los mismos nombres. También lo ha sido por sus instrumentos patriarcales de legitimidad y producción de valor cultural, la feminización de las prácticas de gestión y, de la mano de esta, la ausencia de análisis sobre división sexual del trabajo, la descorporización y desafección en los relatos sobre proyectos exitosos de gestión que han omitido hablar de cuidados, redes de apoyo, precarización laboral o maternidad. Zanjar el canon para recuperar aportes y legados resulta insuficiente. Con esto quiero decir que romper un cuerpo canónico patriarcal de la gestión cultural para proponer otro de inclusión-adición de una lista de mujeres no es el objetivo, pues se corre el riesgo de la quietud de la política del reconocimiento.

La apuesta de investigación desde las genealogías feministas, como señala Maite Garbayo (Radio Web MACBA 2021), es suspender, deshilar el aparato saber-poder que ha supuesto ese canon, y entender cómo eso lo modifica, lo transforma, lo rompe y genera

agujeros. ¿Qué cambios son capaces de generar, de hacer estallar —como dice Garbayo— estos ejercicios genealógicos? En este sentido, los apuntes metodológicos de una genealogía feminista en esta investigación se entienden como una mediación posible para la acción política. Entiendo también a la genealogía feminista como método de memoria que ayudó a identificar algunas trayectorias de mujeres en las relaciones de un poder desigualmente distribuido en la conformación del campo de la gestión cultural. Aquí la importancia de la memoria oral como metodología fue sustantiva ante la escasa escritura y presencia pública en “el espacio iberoamericano” de mujeres gestoras, especialmente en las dos primeras décadas de emergencia del campo.

Finalmente, la historia conceptual aportó a distinguir fases en las transformaciones del concepto *gestión*, entendiendo su emergencia en un escenario que devela un “cambio semántico acelerado que tiene su correlato en significativos cambios históricos en el ámbito político, económico, social, cultural o científico” (Fernández y Capellán de Miguel 2011, 17). La *gestión*, hoy como semántica dominante, tiene su correlato en los proyectos de modernización de Estado y de la nueva gestión pública, en los procesos de neoliberalización, en los nuevos constitucionalismos, en la profesionalización del campo cultural y artístico, y en la sectorización económica de la cultura, las políticas de la diversidad multicultural, la globalización, el régimen de trabajo autónomo y emprendimiento, entre otros. Así también, las transformaciones registradas en esta investigación dan cuenta de conceptos como militancia cultural, activismo cultural, difusión cultural, animación sociocultural, promoción cultural, gerencia cultural, administración cultural, así como de resemantizaciones situadas como autogestión, gestión cultural popular y gestión cultural comunitaria. Estos registros permiten evidenciar cómo los conceptos no son rígidos sino que usos lingüísticos activos y cambiantes desestabilizan su semántica; es decir, en diálogo con Raymond Williams (2003, 25),

los problemas más activos de significado están siempre insertados en relaciones reales y que tanto los significados como las relaciones son característicamente diversos y variables, dentro de las estructuras de órdenes sociales específicos y los procesos de cambio social e histórico.

Así, cuando aparecen nuevas relaciones, intervienen nuevos términos, se adaptan o sufren modificaciones. Estos cambios, señala Williams (2000, 26-27), no son simples ni definitivos: “Los sentidos anteriores y posteriores coexisten o se convierten en

verdaderas alternativas en que se debaten los problemas de la creencia y la filiación contemporáneas”, así como los “conflictos de valor y creencia”.

Al método genealógico se sumó otro al que desconocía cómo nombrar: decía que había ensayado una suerte de etnografía a la inversa. Recientemente, en 2023, en Madrid, descubrí la categoría “blancología (whitenography)”, gracias al Colectivo Ayllu. Este concepto que no es sólo metodológico sino también político, representa una posición y un modo de investigar transversal en este trabajo. La blancología es

una metodología de análisis del poder utilizada por personas negras, afrodescendientes, indígenas, indixdescendientes, moras y asiáticas, cuerpos diaspóricos o subalternizadas racialmente, que les permite describir, narrar y registrar el comportamiento y las prácticas racistas ejercidas por personas blancas colonodescendientes”. (Colectivo Ayllu 2019).

Con esta metodología he analizado el privilegio blanco y el racismo estructural de la cooperación española al desarrollo, los discursos que la sostienen y la constitución misma del campo de la gestión cultural desde el lente de la colonialidad del poder. La colonialidad, estructurada en la invención de raza, no se erradicó tras los procesos de independencia de los países de la región sino que es un patrón que se ha ido reproduciendo y actualizando en jerarquías, relaciones de trabajo, formas de administración política de los Estados y en la subjetividad.

Sobre el enfoque teórico conceptual, mencionaré algunas de las categorías utilizadas para el desarrollo de esta investigación. Primero, el lente de la colonialidad del saber (Lander 2000) y las relaciones propias de la geopolítica del conocimiento (Walsh 2001) aportan a la comprensión del ordenamiento y legitimación que le otorgó la *gestión cultural iberoamericana* a múltiples formas de accionar la cultura existentes en Latinoamérica que no se autodefinían como *gestión* y que provenían de cauces y legados múltiples: la educación popular, la animación y promoción cultural y sociocultural, el trabajo social, la militancia cultural, la organización popular y comunitaria, entre otras. A partir de la noción de colonialidad del poder de la que es parte integral la colonialidad del saber, Edgardo Lander (2000 23-24) argumenta que la modernidad funciona como “un dispositivo de conocimiento *colonial* e *imperial* en que se articula esa totalidad de pueblos, tiempo y espacio como parte de la organización colonial/imperial del mundo”. Este dispositivo colonizador del saber produce alteridad de otras formas de ser, saber y organizar lo social, colocándolas en la premodernidad, lo tradicional y en otro tiempo

histórico, no contemporáneo.² De este modo —añade el autor—: “El carácter universal de la experiencia histórica europea, las formas del conocimiento desarrolladas para la comprensión de esa sociedad se convierten en las únicas formas válidas, objetivas, universales del conocimiento”.

Segundo, la categoría heterogeneidad histórica estructural, propuesta por Aníbal Quijano (2020), permite ver que la condición multitemporal de la heterogeneidad social, la yuxtaposición de espacios, poblaciones y culturas, de sintagmas provenientes de varios horizontes históricos y de sentido que conviven y reemergen en el presente (Rivera Cusicanqui 2018) en sociedades de la región, se resiste a categorías homogeneizantes — en este caso la *gestión cultural iberoamericana*—. Estas categorías dejan fuera prácticas sociales entramadas con conocimientos populares, indígenas, urbanos y limitan la comprensión de la cultura como conflicto, desafío y reinención permanente del poder. Como señala Quijano (2020, 290-291), nuestras sociedades no fueron descolonizadas, democratizadas o nacionalizadas ni representadas plenamente en un Estado nación. Añade: “Por ello nunca han dejado de haber, virtualmente en todos los países latinoamericanos, estructuras de autoridad diferentes de las estatales, en relaciones de complementariedad y/o de conflicto”. De ahí que nuevas heterogeneidades histórico-estructurales en estas sociedades produzcan continuamente otras estructuras de autoridad que aparecen en prácticas vigentes y actualizadas de comunidades indígenas urbanas-rurales, colectivos urbano-populares, y sindicatos, asociaciones y cooperativas.

Adicionalmente, Quijano (cit. en Segato 2014, 33) explica cómo “el tecnocratismo y su ‘razón de Estado’, de izquierda y de derecha, compromete, amenaza e impide definitivamente la vida democrática, ya que bloquea el camino de otros proyectos históricos no fundamentados en este mismo tipo de racionalidad”. Este bloqueo no solamente da cuenta de la imposibilidad de construir sociedades que integren racionalidades múltiples, sino también de la colonialidad del poder constitutiva de la fundación de los Estados nacionales latinoamericanos y sus instituciones, lo cual fragiliza los proyectos democráticos y de un Estado de derecho.

² Un ejemplo es el *cabecilla*. En Píllaro, cantón de los Andes centrales ecuatorianos, en la fiesta popular de La diablada (del 1 al 6 de enero), las comunidades nombran como *cabecilla* a quien lidera la organización social y ritual de un grupo de disfrazados, músicos y bailarines que participan en la fiesta. Este grupo se denomina *partida*. El *cabecilla* abre las puertas de su casa, tanto para preparar la organización previa de la *partida* como para el cierre de la práctica festiva; es anfitrión y convocante con legitimidad social en la comunidad. Acuerda “de palabra” (sin mediación de un contrato o factura) con la banda de pueblo, coordina la preparación de la comida, entre otras funciones sociales. La tecnificación del campo en el Estado ecuatoriano hoy reconoce a estos modos y significaciones múltiples del quehacer cultural como *gestión*.

Una tercera categoría de análisis es el discurso de desarrollo, propuesto por Arturo Escobar (1996). Aún en la década de los noventa, la cooperación cultural, articulada a políticas del desarrollo, guardaba rezagos de la doctrina Truman.³ El conocimiento técnico como acervo de los países desarrollados y fundamento de sus políticas de ayuda ha sido una constante histórica que parte de la representación de la capacidad técnica nula del “Tercer Mundo” para lograr progreso económico o para implementar cualquier tipo de política de desarrollo. Afirma Escobar (1996, 81) que aunque el discurso del desarrollo ha sufrido una serie de cambios estructurales, “la arquitectura de la formación discursiva establecida en el período 1945-1955 ha permanecido igual”.

De modo complementario, para Quijano (2020, 938), el desarrollo en el debate latinoamericano fue un término del discurso político asociado a un “proyecto de desconcentración y redistribución relativas del control del capital industrial, en la nueva geografía que se configuraba en el capitalismo colonial-moderno global, al término de la Segunda Guerra Mundial”. Esta forma de la colonialidad global del poder que ha imposibilitado el desarrollo en los Estado-nación experimentó, para Quijano (2020, 943), un parteaguas a inicios de los setenta con la imposición definitiva del nuevo capital financiero en el control del capitalismo global colonial; la implantación de esa trama sobre los países, inicialmente en América Latina (dictadura de Pinochet en Chile, y política de Thatcher y Reagan); la fragmentación y dispersión de trabajadores y sus instituciones sociales y políticas; la desintegración del “campo socialista” y los movimientos y organizaciones vinculados, y la tecnocratización e instrumentalización de la racionalidad moderna.

De acuerdo con Arturo Escobar (1996, 45-46), la pobreza, a escala global, es un descubrimiento del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial y su definición se teje alrededor del concepto de “carencia o deficiencia”, sin cuestionamiento alguno a las causas que la producen en el sistema económico capitalista. La representación de sociedades y sujetos con “carencias” origina la necesidad de asistencia e intervención con conocimientos científicos y técnicos modernos en “políticas de la pobreza”. Estos, para Silvia Rivera (2015), no parten sino de una representación infantilizada sobre las prácticas de vida comunitaria, y una creencia en la incapacidad de grupos sociales racializados de

³ En 1949, Harry Truman, en su discurso de posesión como presidente de Estados Unidos, anunció el concepto de “trato justo”; su propósito era resolver los problemas de las áreas subdesarrolladas del mundo, creando las condiciones necesarias para reproducir los rasgos característicos de las sociedades avanzadas de la época: industrialización, urbanización, tecnificación de la agricultura, adopción de la educación y valores culturales modernos, entre otros (Escobar 1996, 17-18).

pensar por sí mismos; en definitiva, el desarrollo como “decreto de *miserabilismo* sobre los sectores populares o subalternos”.

Por otra parte, la aparente desestructuración de algunos de los principios instaurados por la doctrina Truman del desarrollo fueron perceptibles en términos de cultura, cuando en marcos internacionales la relación entre cultura y desarrollo se modificó con la Declaración sobre el Derecho al Desarrollo (1986), que reconoció la participación activa de los protagonistas del desarrollo, y, más tarde, con la emergencia del paradigma del desarrollo humano. A pesar de ello, perduró la idea de que el conocimiento técnico de los países desarrollados, aplicado a la modernización de los Estados, conforma modelos referenciales aplicables con la guía de expertos, quienes, a su vez, tienen la misión de aumentar capacidades técnicas y cognitivas locales en los países pobres. Así también, en la década de los noventa, la diversidad cultural dejó de ser un problema para los objetivos del desarrollo y devino un activo económico, de reconocimiento cultural y derechos; la cultura pasó a ser un recurso para la lucha contra la pobreza (Yúdice 2002). Las políticas de cooperación cultural al desarrollo se fueron moldeando a partir de esta década, con el objetivo de tecnificar y aumentar capacidades institucionales y de los sujetos en procesos de modernización estatal en cultura.

En lo tocante a la diversidad cultural, en la década de los noventa esta fue asimilada como un activo y un derecho de los pueblos y, por tanto, el desarrollo cultural tomó aparente distancia de nociones jerárquicas, racistas y elitistas de cultura.⁴ El problema del desarrollo, entonces, ya no era propiamente cultural ni del reconocimiento de libertades culturales y derechos relativos a las identidades, sino que recaía en su manejo técnico y eficiente. Desde su conceptualización más administrativista, la gestión cultural será, por consiguiente, una herramienta técnica de modernización y productividad, un instrumento de regulación de la vida cultural, en marcos multiculturales y de economía neoliberal, fragmentación de luchas sociales con agendas identitarias, y procesos de profesionalización que erigen carreras individuales en constante competencia. La gestión instauro, además, la necesidad de planeación, eficiencia y acción gubernamental sobre una cultura definida como un sector para el desarrollo.

Dentro de este orden de ideas, los programas de cooperación al desarrollo han mantenido un régimen de representación colonial —inherente a las nociones mismas de

⁴ Las culturas originarias y populares eran consideradas un problema para el desarrollo; el desarrollo implicaba un “cambio cultural” de acuerdo con principios de modernidad y tecnificación (Martinell 2010, 1).

cooperación y ayuda— que infantiliza, salva y crea “anormalidades” sobre las que había que intervenir, a partir de la definición de “problemas” como centro de la racionalidad desarrollista (Escobar 1996). Del mismo modo, el desarrollo como sistema de relaciones entre instituciones, procesos socioeconómicos y formas de conocimiento ha determinado “quién puede hablar, desde qué puntos de vista, con qué autoridad y según qué calificación, análisis y eventual transformación de cualquier problema, teoría u objeto en un plan o política” (78). La mirada dominante es la del experto y las instituciones y organizaciones que promueven estos conocimientos son autoridad moral, profesional y legal para nominar objetos y definir estrategias. Siguiendo a Escobar, a través de la acción de estas redes institucionales y organizativas, sujetos y comunidades se vinculan a ciclos específicos de producción económica y cultural, y se promueven ciertos comportamientos y racionalidades.

Un cuarto enfoque conceptual, conectado al anterior, refiere a la razón instrumental. Desde los estudios culturales latinoamericanos, se ha teorizado con mayor profundidad sobre la relación entre ciencia y colonialidad del saber, y en menor medida sobre esta última y la razón técnica instrumental, base de la gestión cultural. Escobar (1996, 84), desde su trabajo sobre el discurso del desarrollo, ofrece pautas para pensar cómo la gestión cultural es un campo profesional —dentro de las políticas de desarrollo que la promueven— utilizado como mecanismo de incorporación de países “en vías de desarrollo” al conocimiento especializado, para el cual la vida social y cultural es objeto de manejo técnico. Por su parte, Edgardo Lander (2000) devela cómo la eficacia del pensamiento científico-moderno se traduce en instrumentos tecnocráticos y neoliberales, en una sociedad presuntamente sin ideologías para la cual la política se vuelve innecesaria. Asimismo explica, a partir de Weber, un elemento constitutivo de la modernidad cultural: la escisión entre la población en general y el mundo de los especialistas y expertos (Lander 2000, 15). En pleno neoliberalismo multicultural, los discursos profesionales —en este caso los correspondientes a la gestión cultural que se produjeron en la región bajo lecturas binarias “experto”/“empírico”, generando valor a partir de la producción de esta diferencia— proporcionaron categorías para nombrar y analizar hechos, y crearon representaciones tomando textos desligados de contextos históricos y realidades situadas (Escobar 1996, 208-209). Estos discursos no fueron ajenos a la producción de instituciones, a la creación de programas educativos, formas de organización social, sistemas de financiamiento y gestión de recursos, y modos de relacionamiento dentro del campo cultural. “El experto”, por tanto, no es una figura

neutral, nombrada de forma aséptica como “técnico”, sino un agente político, productor de valor, que adscribe su “saber hacer” a una economía política del conocimiento y a monopolios de experticia con injerencia supranacional.

A esto se deben sumar los debates sobre gestión cultural ajustados a un supuesto dicotómico de lo técnico y lo político que han sido revisitados permanentemente. Lo técnico en gestión cultural entendido como un cúmulo de herramientas interdisciplinarias (jurídicas, gerenciales, de planificación, económicas, de diagnóstico, estadísticas, etc.), que además conforman este “conocimiento experto”, ha sido promovido en discursos institucionales y académicos como “neutral”. Esta idea, que se define como “neutralidad política”, ha enraizado a la gestión cultural desde su emergencia en los límites neoliberales como un instrumento no ideológico. Sin embargo, desde mi perspectiva, ni diseñar una herramienta técnica ni aplicarla son neutrales: las formas de medir y diagnosticar, los enfoques analíticos empleados, y el uso de unas bases disciplinares, epistémicas o presupuestos teóricos en lugar de otros para el desarrollo técnico implican una perspectiva ideológica, un proyecto político que impulsa la herramienta y que se contiene en ella, un cuerpo y un contexto que la diseñan y también una realidad social que la gesta. Valga la pena recordar que en el capitalismo tardío la cultura es subsumida en órdenes globales-multiculturales y los instrumentos interdisciplinarios que se diseñan para gestarla no son ajenos a estos, lo cual interpela también una presunta neutralidad.

Para Nivón y Sánchez (2012, 6), la gestión cultural —que responde a un proyecto racionalizador de la modernidad— es una práctica dialéctica. El nacimiento de la gestión cultural es indisoluble de una racionalidad de Estado, es decir, del nacimiento de una burocracia especializada en cultura; sin embargo, y a pesar del estigma “administrativista” que pesa sobre la gestión desde sus propios orígenes como campo, al ocuparse de asuntos culturales, crea una dialéctica constante. A partir de las ideas de Theodor Adorno, los autores explican la base de esta relación: “Mientras la administración trabaja desde fuera, aplicando normas universales sobre lo que es siempre específico y particular, la cultura se define en forma soberana a partir de sus propios fines. De ahí la irracionalidad de la administración frente a la cultura, específicamente frente al arte” (Nivón y Sánchez 2012, 10). Esta permanente dialéctica entre administración y cultura, a criterio de los autores, obligaría a los gestores culturales a la vigilancia y la crítica; y añadido: precisamente en esta relación dialéctica y contradictoria que ocurre en cualquier intervención cultural, es decir, en el quehacer práctico de la acción cultural

misma, es donde también puede tener lugar lo político: una gestión maleable, desobediente a la rigidez administrativa, que se deja afectar por el contexto vital.

Una quinta entrada teórica es el colonialismo interno articulada al colonialismo externo. Esta relación evidencia que los poderes coloniales de orden global están vinculados a las élites locales en universidades, gobiernos, fundaciones, organismos internacionales— en una suerte de “estructura ramificada de colonialismo interno y externo” (Rivera 2010, 63). El colonialismo interno es una praxis que se recrea constantemente en el objetivo de las élites de alcanzar una modernidad blanca. De Sousa Santos (2011, 24) lo define así:

El colonialismo interno no es solo ni principalmente una política de Estado [...]; es una gramática social muy vasta que atraviesa la sociabilidad, el espacio público y el espacio privado, la cultura, las mentalidades y las subjetividades. Es, en resumen, un modo de vivir y convivir muchas veces compartido por quienes se benefician de él y por los que lo sufren.

Las élites latinoamericanas intelectuales y gobernantes promotoras de una independencia y de proyectos democráticos a la par han continuado reproduciendo formas de colonialismo y desde “la caracterización de la periferia como sociedades ‘del pasado’, ‘premodernas’ o ‘subdesarrolladas’ [...] [han justificado] la subordinación de los Estados-nación poscoloniales al despliegue del capital internacional durante los siglos XIX y XX; proceso que continúa hasta hoy” (Castro Gómez y Grosfoguel 2007, 14-15).

El colonialismo interno, al ser praxis, opera en redes y articulaciones con distintas formas institucionales, de organización y también con agentes específicos: universidades, organismos internacionales, fundaciones, gobiernos, intelectuales, entre otros. Bajo esta premisa, Silvia Rivera (2010, 63) hace notar el papel que en esta trama tienen los intelectuales para “no contribuir al remozamiento de esta dominación”. Así también, en este marco, llama la atención sobre una economía política del conocimiento en lugar de una geopolítica del conocimiento:

No solo porque la “geopolítica del conocimiento” de signo anticolonial es una noción que no se lleva a la práctica, y que más bien se contradice a través de gestos de recolonización de los imaginarios y las mentes de la intelectualidad del sur. También porque es necesario salir de la esfera de las superestructuras y desmenuzar las estrategias económicas y los mecanismos materiales que operan detrás de los discursos. (Rivera 2010, 65).

Esta materialidad se traduce no solo en monopolios de legitimación —como lo he venido señalando— sino también en una serie de privilegios y las estrategias para conservarlos: salarios, contratos, cursos, invitaciones, becas, publicaciones, etc.

El sexto enfoque conceptual toma la idea desanclaje y reanclaje de Castro Gómez (1999, 95). El teórico sostiene que la reflexividad sobre saberes expertos no es privilegio de élites intelectuales o del Norte sino un fenómeno inherente del sistema mundo. Estos conocimientos expertos, al ser desterritorializados en procesos globales, generan un fenómeno dialéctico que, para el autor, combina la homogeneización (desanclaje) y liberación de las diferencias (reanclaje). Es decir, el conocimiento técnico como principio organizador de la vida cotidiana y un conjunto de sistemas abstractos de la globalización produce un desanclaje de las relaciones sociales, pero a la vez provee a los sujetos de competencias reflexivas que permiten reterritorializar acciones en condiciones locales; en esa re inserción cumplen un papel fundamental los saberes expertos que aportan con recursos reflexivos de efectos “impensados” (Gómez 1999, 95-97).

Una lectura de los escenarios transnacionales en la constitución de prácticas y conocimientos no puede realizarse desde una perspectiva binaria que ubique a “una otredad epistémica” en una exterioridad absoluta (Castro Gómez y Grosfoguel 2007, 20), sino dentro de un campo complejo de relacionamientos, en el que, para Mato (2003), existen actores globales que promueven representaciones sociales políticamente significativas en procesos transnacionales y actores locales que, en algunos casos, adoptan, se apropian creativamente de ellas, o en otros resisten o negocian con dichas representaciones. En estos procesos no es posible obviar las posiciones asimétricas y desiguales de los agentes locales. Sobre la participación de estos últimos en este sistema de relaciones transnacionales, Yúdice (2002a) afirma:

Hay que arriesgarse a intervenir en los escenarios de interlocución a pesar de las estrategias de absorción que establecen los agentes hegemónicos. Es esta la labor del broker hábil y que no todo actor posee, a pesar de la perspectiva falsbordiana de que es necesario proceder teniendo en cuenta los conocimientos que los subalternos poseen.

Por tanto, un *gestor hábil* se ubicaría en ese lugar de negociación donde están en juego y disputa esas representaciones sociales políticamente significativas. Tal como señala De Sousa Santos (2011, 25), en términos epistemológicos hay que considerar “la capacidad que los movimientos sociales han mostrado para usar de modo contra-hegemónico y para fines contra-hegemónicos instrumentos o conceptos hegemónicos”. Sin embargo, advierte sobre los límites inmóviles e inalterables de los términos de la discusión a los que se enfrentan las perspectivas contrahegemónicas:

La teoría crítica asume así un carácter derivado que le permite entrar en un debate pero no le permite discutir los términos del debate y mucho menos discutir el porqué de la

opción por un debate dado y no por otro. La eficacia del uso contra-hegemónico de conceptos o instrumentos hegemónicos es definida por la conciencia de los límites de ese uso.

A más de tres décadas de la emergencia de la *gestión cultural iberoamericana*, infinidad de prácticas han resignificado, subvertido y desafiado los sentidos hegemónicos con los que se estructuró este campo. No obstante, el develamiento de las relaciones de poder, la economía política del conocimiento, los enfoques y discursos globales que lo definen son necesarios para reconocer las derivas y resistencias, las fisuras y negociaciones que puedan abrir perspectivas críticas. Una gestión cultural situada tensiona el marco epistémico de la gestión cultural producido en un centro dominante de generación de conocimiento, que si bien partió de un nodo central — que denomino en esta tesis “escuela Barcelona”—, se articuló de forma desterritorializada a otros agentes locales de poder. Se debe considerar que las condiciones históricas que determinaron la emergencia de la gestión cultural en la región, en los límites nacionales y las diferencias dentro de estos, afectaron de forma desigual y en múltiples niveles en sus usos, comprensiones y agenciamientos; de ahí su polisemia.

En definitiva, la configuración misma del campo de la gestión cultural no es homogénea, sino que está determinada por la relación de actores transnacionales y actores locales, y la producción de agenciamientos performativos, “una orquestación de las ‘voces’ de otros, una apropiación que consiste en ‘poblar esas ‘voces’ con sus propias intenciones, con su propio acento” (Yúdice 2002b, 16).

Finalmente, para el desarrollo de la noción de *gestión cultural crítica* he tomado la categoría de utopismo concreto de Gary Wilder (2022). Desde este lente teórico la he definido como una categoría activa radicalmente presente. En un estado de cosas que asfixia y desmoviliza, la gestión cultural crítica toma prestados los caminos (el pasado-futuro), cauces y trayectorias genealógicas y los actualiza elaborando respuestas comunes, agenciando “acuerdos alternativos” que provocan transformaciones en contextos de profunda desigualdad.

Esta investigación está organizada en cinco capítulos: 1) Genealogía 1: Barcelona. Agujerear la gestión cultural iberoamericana; 2) Genealogía 2: legados y declive de la animación sociocultural en Barcelona; 3) Genealogía 3: Hegemonización de la gestión cultural iberoamericana; 4) Genealogía 4: la gestión cultural iberoamericana en Ecuador; 5) Gestión cultural crítica: prácticas para un utopismo concreto.

De modo general, el primer capítulo da cuenta cómo la aparición de la *gestión cultural iberoamericana* no fue ni neutra ni espontánea, más bien su emergencia responde a condiciones históricas concretas del Estado español y la ciudad de Barcelona, a agencias de sujetos y proyectos políticos específicos, a un conjunto de categorías y marcos de pensamiento (consenso y conciliación democráticos, iberoamericanismo, cultura como recurso, políticas identitarias, derechos culturales, ciudadanía cultural, nueva administración pública, entre otros) que se movilizan en redes discursivas globales, y a la racionalidad de Estado adecuada a órdenes de neoliberalización económica. La *gestión cultural iberoamericana* sentó una de sus raíces más fuertes en la noción *new public management* (nueva gestión pública), “un movimiento de reforma del sector público, basado en el mercado como modelo de relación política y administrativa” (Guerrero 2001, 4), es decir, un modelo de desburocratización, eficacia y eficiencia, toma de distancia de la política y neutralidad.

El segundo capítulo revisará los cauces genealógicos de la animación sociocultural en Barcelona: la corriente culturalista de herencia francesa, el desarrollo comunitario, la metodología de acción y trabajo social, la doctrina social de la Iglesia y el Concilio Vaticano II y su impronta en Cáritas, la creación de las escuelas del tiempo libre, la praxis pastoral, los procesos socioculturales liberadores y la cultura de *esplai*. La animación sociocultural será analizada desde su función metodológica en la reestructuración del tejido social en Cataluña, en la dictadura franquista, dentro de espacios de sociabilidad propiciados por la Iglesia, en los barrios obreros y en procesos de reivindicación de la lengua y cultura catalanas. En esta rama genealógica tendrán protagonismo el trabajo social, definido como corriente “latinoamericana” y recogido en las metodologías sobre intervenciones comunitarias de Ezequiel Ander-Egg, así como la educación popular y liberadora de Paulo Freire. Finalmente, en una cartografía amplia de agencias, conceptualizaciones y disputas, explicaré la emergencia de la gestión cultural abrigada inicialmente por el Centro de Estudios y Recursos (CERC) de la Diputación de Barcelona y la Universidad de Barcelona. La profesionalización de la militancia determinará la emergencia de la *gestión cultural iberoamericana* en esta ciudad, con una clara articulación al “modelo francés” de política y gestión de la cultura.

El tercer capítulo mostrará un fenómeno compartido en varios países de Latinoamérica en relación a la emergencia del campo de la gestión cultural, signada por políticas de cooperación al desarrollo, las post dictaduras y las nacientes democracias, el reconocimiento de los derechos culturales, los nuevos constitucionalismos, la creación de

Ministerios de Cultura o instituciones pares de gobierno, la profesionalización de la cultura, el incremento de presupuestos públicos para este campo, el crecimiento de servicios culturales, las políticas de concursabilidad, y la configuración de un instrumento idóneo para operar los aparatos culturales institucionales de Estado y establecer nuevas formas de relacionamiento con la sociedad civil mediadas por la gestión cultural (racionalidad técnica). También dará cuenta de la alianza entre lo iberoamericano y la diplomacia *soft*, que permitió al Estado español abrir camino en la globalización económica a políticas comerciales neocoloniales con países latinoamericanos. En esta genealogía es fundamental entender los discursos, estructuras de relación intergubernamentales, instrumentos y agentes multinivel que sostienen y promueven lo iberoamericano para analizar la constitución de redes y formas de agencia que dieron lugar a la hegemonización de la *gestión cultural iberoamericana* mediante dispositivos educativos y de formación profesionalizante en países de la región.

El cuarto capítulo está centrado en la constitución del campo de la gestión cultural en Ecuador, la incidencia que tuvo en ello la Estrategia de Cultura y Desarrollo (AECI 2005- 2008) y la creación del MC. Un ensayo historiográfico registra en este capítulo los antecedentes institucionales y de política cultural que contextualizan el proyecto del MC; las distintas agencias, regímenes discursivos y visiones políticas que impulsaron su nacimiento en 2007 en el gobierno de Rafael Correa, y los primeros dos años de gestión de esta institución. El capítulo también propone una revisión genealógica de la noción gestión cultural en Ecuador.

El último capítulo desarrolla la noción de gestión cultural crítica. Para ello, se apoya en cuatro registros genealógicos en Ecuador: las escuelas indígenas bilingües de Cayambe —gestadas desde “los acuerdos alternativos” y la agencia de dos mujeres diversas, Dolores Cacuangó y Luisa Gómez de la Torre, en la década de los cuarenta—; los trabajadores de la cultura —legado conceptual y de acción político-cultural del movimiento tzántzico en los sesenta—; la gestión cultural comunitaria —como ensayo colectivo de futuro, agenciado en el cambio de siglo por el Centro Cultural del Sur, en Quito—, y la gestión cultural crítica desde el género.

Para cerrar quiero mencionar que esta investigación ha sido autofinanciada. Dos investigaciones previas que pude realizar gracias a fondos de fomento nacionales, aliviaron la precariedad con la que trabajamos las investigadoras del Sur global; ambas ganaron convocatorias públicas: la primera, el fondo de investigación del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine) en 2015, cuyos resultados se

publicaron en el libro *Gestión Cinematográfica en Ecuador. 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*, de mi autoría; la segunda, el Premio Mariano Aguilera, que recibimos Pablo Ayala y yo en 2017, en la categoría beca de investigación por el proyecto *Memorias y perspectivas de lo colectivo: entre la gestión cultural y las prácticas artísticas contemporáneas*. En este caso, el resultado es aún inédito.

Ante las contadas memorias e investigaciones pares en Ecuador, para esta investigación han sido vitales los testimonios de múltiples voces guardadas en valiosas entrevistas y los archivos de colegas investigadores (archivo de prensa del proyecto de investigación *Modernidad y Contemporaneidad: arte ecuatoriano en la década del noventa*, de Manuel Kingman y Pamela Cevallos, Pontificia Universidad Católica del Ecuador; archivo personal Fabiano Kueva; archivo personal Pocho Álvarez) y de algunos entrevistados (archivo personal Mónica Vásquez, archivo personal Raúl Arias, archivo personal Nelson Ullauri; archivo personal Wilma Granda). En este trabajo he descubierto además el valor de los archivos administrativos institucionales para la investigación en la gestión cultural. En este sentido, el archivo del Ministerio de Cultura y Patrimonio (2007-2009) fue una fuente esencial para este trabajo. Quiero agradecer a las decenas de entrevistados que consintieron su participación en esta investigación polifónica. Finalmente, investigar en el fondo de la Biblioteca de Catalunya, en Barcelona, me permitió acercarme a los escasos documentos, textos reflexivos y de memorias institucionales, mayoritariamente escritos en catalán, que dan cuenta de los debates que delinearon el nacimiento de la gestión cultural en esta ciudad en la década de los ochenta.

Capítulo primero

Genealogía 1: Barcelona. Agujerear la *gestión cultural iberoamericana*

1. Los murales “España e Hispanoamérica”

España si algún cronista / te acusa de maniquea / torpe inculta pobre y fea /
y al término de esa lista / te llama tercermundista / no digas un no rotundo /
el riesgo no es tan profundo / y estás en buena campaña /
seas bienvenida España / al ardiente tercer mundo
Mario Benedetti⁵

En junio de 1982, en el Aeropuerto Internacional de Barajas, en Madrid, se inauguraron los murales del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (1919-1999): “España e Hispanoamérica”⁶. A inicios de 1981, el gobierno español encargó estas obras al artista⁷, cuando Leopoldo Calvo-Sotelo era presidente (1981-1982). Calvo-Sotelo perteneció a la Unión de Centro Democrático (UCD)⁸, coalición y pacto político que encabezó en el Estado español la transición democrática post-dictadura franquista. El periodo de transición inició con la presidencia de gobierno de Adolfo Suárez (1976-1981) y finalizó en 1982, con el triunfo del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), representado por Felipe González (1982-1996).

En política cultural, y menos aún en el ámbito de la diplomacia cultural, ningún encargo de Estado a un artista es azaroso. Oswaldo Guayasamín ha sido patrocinado y promovido por el Estado ecuatoriano -independientemente de la ideología del gobierno de turno-: sus murales y obras pictóricas son basamento de narrativas sagradas e intocables de identidad nacional. Pintor indigenista, expresionista, y más tarde autodefinido como “humanista”, Guayasamín asumió posturas de izquierda,

⁵ “Precisamente, sobre este manejo agravante (particularmente en el periodismo español) del adjetivo tercermundista, escribí no hace mucho esta décima)” (Benedetti 1990, 22).

⁶ “España e Hispanoamérica”: murales en estructura de aluminio, enmarcados sobre madera de bálsamo, pintados con acrílico y polvo de mármol. Cada mural mide: 330 x 145 cm. Los murales fueron reinstalados en 2006, en la Terminal 4 del Aeropuerto Internacional de Barajas (T4).

⁷ Este dato está tomado del artículo de prensa “Nuestro Ecuador en el mundo”, escrito por el Ab. Raúl Cañizares Lamadrid, en junio de 1982. Otro dato de interés aparece en la Revista de Aviación y Turismo N. 193-194, en la entrevista realizada al artista en 1982, por Lorenzo Herranz, “Oswaldo Guayasamín en la edad de la ternura”, en la cual se menciona que la comisión de los murales fue impulsada muy especialmente por Juan Sannicolás, entonces funcionario directivo en el Ministerio de Transportes y Comunicaciones del Estado español.

⁸ Quaggio (2014, 90) define a la UCD como una “especie de plataforma política” integrada por un conglomerado de, al menos, quince partidos políticos de diferentes tendencias.

antidictatoriales y de defensa de los derechos humanos que, sin duda, aportaron a su reconocimiento tanto en circuitos de legitimación internacional como nacional del arte y la política. Su estrategia de mercado se basó en su autoconstrucción pública como “el indio que pinta para reivindicar su raza” (Ordóñez 2000, 90). A inicios de la década de los ochenta, Fernando Mon, crítico de arte y ensayista español, popularizó el apelativo: “Guayasamín, el Picasso de Iberoamérica”. Artículos y entrevistas publicados en la prensa española y nacional en 1982, a propósito de la inauguración de los dos murales en Barajas, hacen referencia a este apelativo y resaltan la fama que había alcanzado Guayasamín, recordando su reciente encuentro con Fidel Castro para retratarlo o el almuerzo con el entonces Presidente de Francia, Francois Mitterrand, y sus próximas exposiciones en el Hermitage de Leningrado, el Palacio de Abós y la Galería Biosca, en Madrid, y el Centro George Pompidou, en París. Así también Diario El Universo y El Expreso⁹ de Ecuador destacan que el Rey Juan Carlos le había pedido al artista que le pintara un retrato y que en el despacho de Felipe González se exhibía una obra de Guayasamín.

En el encargo de los murales “España e Hispanoamérica” al artista ecuatoriano se conjugan al menos estos elementos: el reconocimiento internacional del que gozaba el artista; su postura contra regímenes dictatoriales y a favor de los derechos humanos encajaba con el momento político de transición democrática en el Estado Español; su discurso celebratorio del mestizaje era afín a la producción de imaginarios de raza y conciliación en la naciente democracia española, y finalmente, no es un dato menor mencionar que en la esfera de las relaciones internacionales, Ecuador adquirió un valor simbólico capital para el Estado español porque fue el primer país en América Latina en restituir la democracia, en 1978¹⁰. España buscaba posicionarse internacionalmente como un Estado democrático, promotor de los derechos y las libertades.

Por otra parte, la comisión de los dos murales a Oswaldo Guayasamín fue un componente del proyecto de remodelación y ampliación de las instalaciones del área internacional del aeropuerto de Barajas, en el contexto del Mundial de Fútbol España 1982¹¹. El proyecto de recuperación democrática del Estado español estuvo articulado al

⁹ Diario El Universo, “Cuadros de Guayasamín “conquistan” a Rusia”, lunes 11 de octubre de 1982; y Diario Expreso, “Guaysamín pintará al Rey de España”, lunes 11 de octubre de 1982.

¹⁰ Adolfo Suárez, presidente de gobierno, asistió a la toma de posesión de Jaime Roldós (presidente de Ecuador 1979-1981), y los Reyes de España visitaron el país en mayo de 1980.

¹¹ El Periódico, “Unidad hispanoamericana plasmada por Guayasamín en mural de Madrid”, miércoles 16 de junio de 1982.

de modernización con apertura de mercado que se reflejó no sólo en la construcción intensiva de infraestructuras monumentales (aeropuertos, estadios, museos, etc.) sino también en la atracción de inversiones para el desarrollo urbano y la dinamización económica a través de grandes eventos internacionales: por ejemplo, mundiales y olimpiadas deportivas.



Figura 1. Guayasamín en el Aeropuerto de Barajas, en la inauguración de los murales “España e Hispanoamérica”. Imagen del artículo “Barajas estrena dos murales de Guayasamín”. ABC. Madrid, martes 15 de junio de 1982. Archivo de prensa Fundación Guayasamín.

Los murales “España e Hispanoamérica” —acordes con una política de la conciliación de la post dictadura franquista de la Transición— funcionan como una suerte de anticipo a las conmemoraciones de 1992 por los quinientos años del “Encuentro de dos culturas” y a su vez proyectan simbólicamente la hegemonía del iberoamericanismo, proclamado en 1991 en las Cumbres Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno. En el acto inaugural de los dos murales en el renovado aeropuerto de Barajas, Guayasamín afirmó: “Mis obras constituyen una llamada a la unidad entrañable entre España e

Hispanoamérica”¹². Esta declaración evidencia que el artista pretendía representar en ambos murales un mestizaje conciliador y al “ser hispanoamericano” y mestizo como un hecho identitario celebratorio¹³ y armónico. Los murales promueven la idea de una España democrática y tolerante, de brazos abiertos a la diferencia y dispuesta al encuentro con “el otro”, una identidad renovada que pretendía tomar distancia del hispanismo franquista. Se trata de una España humanista, de cambios en su sistema de valores, y que convoca —entre otras aristas— a superar rupturas coloniales (Quaggio 2014). La política de la conciliación de la Transición en el Estado Español fue promotora de una reconstitución cultural que expandía y trazaba una reconfiguración de la imagen internacional de España.

La ideología del mestizaje, en países como Ecuador, es fundamento de la constitución del Estado-nación y del proyecto de identidad y cultura nacional; detrás de esta ideología se han perpetuado por décadas la reproducción del orden colonial, el blanqueamiento y el racismo estructural. En los marcos de las políticas de diplomacia cultural de la década de los ochenta, propongo leer a la ideología del mestizaje vinculada la emergencia de la identidad iberoamericanista, como un elogio a la diferencia que reproduce el mito del mestizaje, del nacimiento de un sujeto nuevo, sin memoria (Godoy 2023, 61), es decir, la pervivencia de “la utopía integradora del mestizaje” (Jáuregui 2014) -en la que se juntan y encuentran las sangres y los mundos-, por supuesto, con la prolongación velada de las relaciones y jerarquías basadas en el privilegio blanco¹⁴.

Para una aproximación más compleja a los murales, es importante observar que la apología del mestizaje antes descrita se contradice con pronunciamientos de Guayasamín en los que entiende a los mestizos como una “raza torcida” que subyace escondida en las

¹² “Murales de Guayasamín se exponen en España”, Madrid, 14 de junio de 1982; “Unidad hispanoamericana plasmada por Guayasamín en mural de Madrid”, El Periódico, Madrid, 16 de junio de 1982); y “Barajas estrena dos murales de Guayasamín”, ABC, 15 de junio de 1982.

¹³ Carlos Jáuregui afirma que en la obra de Guayasamín de los ochenta y noventa “encontramos numerosos momentos apologeticos del mestizaje” (2014, 104). Una de estas obras es, precisamente, este mural.

¹⁴ En 1989, Peggy McIntosh publicó el ensayo: ‘Privilegio blanco: desempacando la mochila invisible’; desde entonces, el concepto comenzó a ser utilizado por movimientos antirracistas y académicos. McIntosh identifica una suerte de paralelismo entre el privilegio masculino y el privilegio blanco y propone una serie de elementos “invisibles” para identificarlo. Afirma: “Creo que a los blancos se les enseña cuidadosamente a no reconocer el privilegio blanco, como se enseña a los hombres a no reconocer el privilegio masculino. Así que comencé a preguntarme qué significa tener “privilegio blanco”. He llegado a comprender que el privilegio blanco es como un paquete invisible de ventajas o beneficios no ganados con los que puedo contar todos los días, pero sobre los cuales estaba “destinado” a permanecer inconsciente. El privilegio blanco es como una mochila invisible e ingrátida de provisiones especiales, mapas, pasaportes, libros de códigos, visas, ropa, herramientas y cheques en blanco.” (McIntosh 1989 [la traducción es mía]).

terribles dictaduras civiles y militares de América Latina (Ordóñez 2000, 70, 71). Como bien señala Angélica Ordóñez (129):

Guayasamín poseía discursos contradictorios. (...) Decía entender el 'problema' de los indios porque él era uno de ellos; los defendía, yéndose en contra del mestizaje. Hablaba de los mestizos como de una 'raza' traidora, que creaba en consecuencia, regímenes totalitarios en todo el continente. De igual manera, alababa el mestizaje y la diversidad racial, pretendiendo dar signos de tolerancia.

En declaraciones de la década de los ochenta (Lozano 1982), Guayasamín sostuvo la idea de que “el grupo humano mestizo” no ha alcanzado aún plena solidez dada su existencia de apenas cuatrocientos años. Para él, es precisamente, este “mestizaje joven”, la causa de las dictaduras y regímenes totalitarios en América Latina: “En América Central... estos terribles dictadores, los Somoza y todos... Creo que es todavía el fruto de este grupo humano no conforme, no resuelto en sí mismo. Porque ya digo: desechado por los dos lados tuvo que empezar a ser un pillo y a levantarse y a engañar a los dos lados”. Sin embargo, el artista afirmaba a la par que “este nuevo grupo humano mestizo” ha empezado a dar nombres como Simón Bolívar, José Martí y Pablo Neruda, quienes eran signo de la progresiva consolidación del sujeto mestizo (por cierto, masculino); de ahí que los retratos de estas tres figuras, poetas, letrados y libertadores, “dignos representantes del mestizaje”, aparezcan en el mural “Hispanoamérica” de Barajas, junto al de Atahualpa, culmen de la representación de “lo indio”, en su gloriosa figura imperial incaica, símbolo basal del relato de identidad nacional de Ecuador.



Figura 2. Fragmento del mural “Hispanoamérica” en el Aeropuerto de Barajas. Registro fotográfico personal. Madrid, Aeropuerto Internacional de Barajas, julio de 2023.



Figura 3. Fragmento del mural “Hispanoamérica” en el Aeropuerto de Barajas. Registro fotográfico personal. Madrid, Aeropuerto Internacional de Barajas, julio de 2023.

Se observa, además, en este mural, una combinación de representaciones, por un lado, alusivas a “expresiones culturales auténticas” de los pueblos indígenas originarios de América, y por otro, al mestizaje sincrético. A través de las primeras, el artista parecería exaltar a las culturas prehispánicas como civilizaciones con producción estética propia (música, poesía y arte), de tal modo que, como menciona Blanca Muratorio (2018, 337), al apropiarse y mostrar la autenticidad del pasado indígena, las élites intelectuales y la burguesía no solamente aparecían como “cultas”, sino también evidenciaban “tener una cultura”; y concluye: “esto es definir las bases culturales e históricas de la identidad nacional”. En el mural se aprecia un mosaico de figuras precolombinas, en el que resalta la máscara de un felino que podría ser un jaguar; un indígena tocando el rondador, instrumento musical de raíz ancestral, y junto a él, un verso de la poesía náhuatl: “Hagamos la alegría triste, dijeron”. Para Guayasamín, estas “expresiones auténticas” formaban parte de culturas que tenían más de diez mil años, y, “según sus palabras, estaban más adelantadas que la de los conquistadores” (Ordoñez 2000, 71). Con las segundas, el artista expone su comprensión del mestizaje: una superposición de culturas representada en una construcción arquitectónica colonial, levantada sobre piedras almohadillas incas; dos manos que se juntan: una blanca y otra morena, y el rostro de una muchacha con los brazos abiertos (Adoum 1998, 345) -supongo, alude a una figura femenina abierta y dispuesta a ser fecundada por el legado cultural colonial de la conquista española-. Su concepción del mestizaje se reafirma con los textos: “Y entre los

muros blancos juntaron las sangres” (Mario Monteforte Toledo) y “Señora hiciste grande, más grande a nuestra América” (Pablo Neruda).

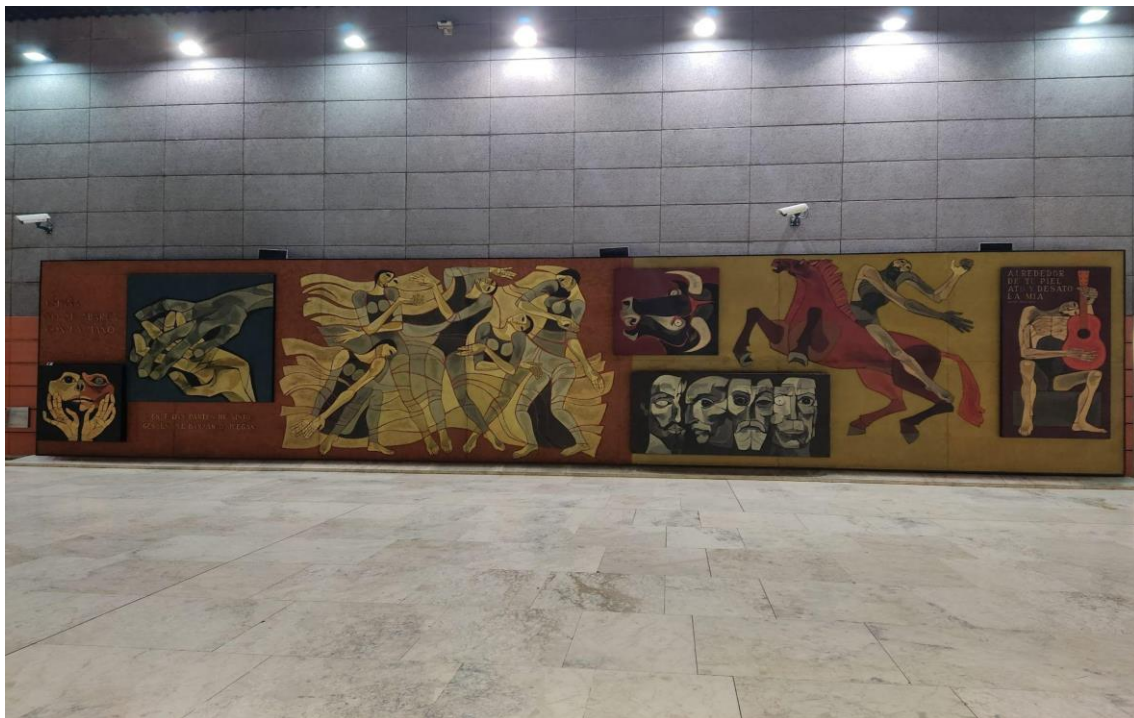


Figura 4. Mural “España” en el Aeropuerto de Barajas. Registro fotográfico personal. Madrid, Aeropuerto Internacional de Barajas, julio de 2023.

En el segundo mural, “España”, aparecen los retratos de Bartolomé de las Casas, Miguel de Unamuno, Miguel de Cervantes y Pablo Picasso; para Guayasamín, “los cuatro grandes españoles de la humanidad” —todos hombres—: “el amante de los indios, el filósofo, el genio de la literatura universal y el genio del arte” (Cañizares Lamadrid 1982); el toro y la guitarra, íconos de España; una danza mediterránea y dos manos: una negra y una blanca, cercanas al rostro de un niño que se muestra asustado. Al respecto de esta última imagen, Guayasamín comenta: “(...) en el ángulo izquierdo, el mestizo que nace de lo negro y que nace asustado, compungido” (Cañizares Lamadrid 1982)¹⁵. Además, se observa un “conquistador a caballo, sin lanza, sin acritud” (Cañizares Lamadrid 1982), como si el artista quisiera evadir cualquier gesto colonizador guerrero y violento. Las representaciones de este mural están acompañadas de tres textos poéticos: “Alrededor de tu piel ato y desato la mía” y “España no se abarca con la mano” (ambos de Miguel Hernández) y “En todas partes he visto gentes que danzan o juegan” (verso de Antonio

¹⁵ No deja de sorprender que en el discurso pictórico sobre el mestizaje de estos dos murales, la representación de los pueblos negros haya sido colocada en el mural “España”. ¿Por qué? ¿Acaso el artista se propuso mostrar la esclavización de miles de africanos como pilar de los procesos de colonización española en América?

Machado, musicalizado por Joan Manuel Serrat). Sobre estos textos Jorge Enrique Adoum (1998, 345-346) relata que los dos versos de Hernández fueron atribuidos inicialmente, uno a Antonio Machado y otro a Miguel de Unamuno. El periodista Ricardo Herren denunció el error en julio de 1984, en el semanario madrileño Cambio 16, calificándolo de “burla” e “hispanofobia militante” del artista. Adoum responde a la denuncia del periodista: “No puede deducirse hispanofobia alguna en una obra que rinde homenaje a España (...)” Esta afirmación del escritor ecuatoriano señala una vez más la representación celebratoria del mestizaje en ambos murales: “el testimonio y reconocimiento de la fructificación del mestizaje de razas y culturas (...)”¹⁶ y la “defensa de Guayasamín de la raza síntesis o raza integral”¹⁷.

La trama político-cultural, discursiva y representacional de los murales “España e Hispanoamérica” de Guayasamín funciona como preámbulo y puerta de entrada a algunos de los vectores que estructuran la elaboración de una propuesta genealógica de lo que en esta tesis he denominado *gestión cultural iberoamericana*: los cimientos de la política exterior española de la Transición que encaminan la escenificación narrativa y de política internacional de una comunidad iberoamericana, comprendida como un proyecto de integración, pero también reconciliación, borradura y olvido del pasado colonial en el contexto de la conmemoración del V Centenario —de ahí la importancia de comprender, a pretexto de estos murales, a la ideología del mestizaje a nivel de diplomacia cultural—; las políticas de cooperación al desarrollo que serán cobijadas en el discurso iberoamericanista y de las que forma parte la gestión cultural; la constitución inicial de un iberoamericanismo que celebra e integra la diferencia cultural y racial y que en la práctica, en las relaciones norte-sur, reproduce desigualdades y formas coloniales de poder; y por último, la remodelación del aeropuerto internacional de Barajas para el Mundial España 82 como signo claro del inicio de un programa de políticas culturales en el Estado español y los nuevos ayuntamientos democráticos, imbricado con el desarrollo urbano a través de grandes infraestructuras-marca, atracción de capitales y generación de mercados especialmente turísticos que delinean el auge del campo de la gestión cultural.

¹⁶ Rafael Manzano, “Guayasamín con “estudio” en Barcelona”, El Noticiero Universal, Arte, jueves, 15 de julio de 1982.

¹⁷ “Éxito de Guayasamín en Cuba y en España”, 1982.

2. Del hispanismo al iberoamericanismo

El iberoamericanismo reemplazó progresivamente —a efectos de relaciones internacionales y de diplomacia cultural entre España y Latinoamérica— al concepto de hispanismo, hegemónico durante las dictaduras de Miguel Primo de Rivera (1923-1930)¹⁸ y Francisco Franco (1939-1975)¹⁹. De acuerdo al historiador Guillermo Bustos (2001, 151), el hispanismo concibe la existencia de una “comunidad” o “raza” transatlántica que integra a los pueblos que pertenecieron a la Corona española y que poseen unos rasgos culturales y valores distintivos. A su vez, Bustos (153) entiende al hispanismo como una ideología que entrelaza cuatro elementos: religión católica, idioma castellano, sociedad jerárquica o corporativa y menosprecio de contribuciones culturales que no sean hispanas²⁰. Estos elementos son constitutivos de un hispanismo racista que, en el caso de Ecuador, se expresa en la negación de las contribuciones de sociedades y culturas indígenas en la conformación del Estado-nación (Bustos 2001; Capello 2004).

Tras la muerte de Franco (1975), la ideología hispanista inicia un declive parcial con el auge del relato iberoamericanista. La lógica de la conciliación de lo iberoamericano propenderá al reconocimiento tanto de la diversidad lingüística del Estado español - condenada durante el franquismo- y de los pueblos originarios de América, como de la diversidad multicultural en un proyecto identitario común. La historiadora Giulia Quaggio (2014, 296) señala que en España, a partir de 1982, el programa cultural del Gobierno socialista de Felipe González, dentro de su proyecto de modernización de la identidad española, apuntó a desestabilizar los estereotipos de este país asociados a “la leyenda negra”. Lo hizo al dar protagonismo a figuras históricas como Fray Bartolomé de las Casas, pionero del anticolonialismo europeo, o al promover ideas sobre la influencia positiva de la cultura española en los movimientos de emancipación

¹⁸ “En España, la dictadura de Primo de Rivera intentó incorporar el entusiasmo étnico en su política internacional al establecer que España era la punta de lanza de la comunidad hispana. Celebraciones anuales del descubrimiento, por primera vez conmemorado como el “día de la raza”, formaron parte clave de este gran proyecto.” (Capello 2004, 58). Así también, durante la dictadura de Primo de Rivera el hispanismo se concretó en proyectos institucionales tales como: el Centro Internacional de Investigaciones Históricas Americana, el Centro Oficial de Cultura Hispanoamericana, el Instituto Iberoamericano de Derecho Comparado (Bustos 2001, 152).

¹⁹ Durante la dictadura de Franco se crearon nuevos soportes institucionales del hispanismo: el Consejo de la Hispanidad (1940, Ministerio de Asuntos Exteriores) y el Instituto de Cultura Hispánica (Bustos 2001, 153).

²⁰ María Elena Bedoya (2021, 100) identifica elementos como la “reivindicación del pasado colonial y la defensa de la religión católica” en la noción “panhispanismo” referida a las proyecciones del nacionalismo español en el tránsito del siglo XIX al XX.

sudamericana, suprimiendo referencias imperialistas de la cultura española²¹. En el prólogo a su libro *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, José Álvarez Junco menciona que el entonces ministro de Cultura de España, Javier Solana²², a propósito de la preparación de los eventos conmemorativos del V Centenario, “tardó en encontrar un nombre, tras haber caído en la cuenta de que ‘descubrimiento de América’ no era políticamente correcto” (2014, 18).

El V Centenario fue la plataforma político-cultural del relato iberoamericano. La labor diplomática que es posible rastrear en las conmemoraciones de los Cuatrocientos Años de la conquista española (Bedoya 2021b) nuevamente busca establecer un nexo, esta vez sustentado en una “conciliación histórica” sin la cual los lazos de cooperación, comerciales y de gestión de los intereses empresariales cooperativos en las ex-colonias no habrían sido posibles. El iberoamericanismo inauguró en la política exterior española la noción de cooperación y actualizó prácticas coloniales en el capitalismo global financiero, con la agenda de grupos económicos, empresas y transnacionales en alianza con los Estados latinoamericanos para inversiones; entre ellas están: Telefónica, Repsol, Grupo Santillana y algunos bancos. Para Francisco Godoy (2023, 56), la continuidad de los procesos coloniales es palpable en formas de reconquista de las antiguas colonias, sea en el orden subjetivo o económico; en el segundo caso, basta observar los mapas empresariales en Latinoamérica: “Si miran dónde tienen sucursales el banco BBVA o el banco Santander, van a ver la continuidad geopolítica colonial de las empresas”.

Por otro lado, la diplomacia iberoamericana fue un medio para posicionar al Estado español como un ejemplo de restitución democrática post régimen franquista, en la que tuvieron un rol clave las políticas culturales y la gestión cultural. En los gobiernos de Adolfo Suárez, Leopoldo Calvo Sotelo y, sobre todo, Felipe González, España trabajó en un cambio de imagen de la política cultural de España a América Latina que incluía programas de cooperación cultural. Para esto, asumió una posición que dejaba de lado posturas imperiales y coloniales, proyectándose como un país a favor de “la reconquista de libertades, la recuperación de instituciones democráticas, la vigencia de los derechos

²¹ Resulta relevante la figura de Bartolomé de las Casas, pues, como menciona Capello (2004, 65), en las primeras décadas del siglo XX, desde Menéndez Pelayo, intelectuales lucharon contra la Leyenda Negra de la conquista y “destacaron los aspectos culturales del gobierno colonial con el fin de negar la visión clásica de la crueldad de la patrona ibérica”.

²² Físico y académico, militante del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), fue elegido Diputado por Madrid en las primeras elecciones democráticas de 1977 y nombrado Ministro de Cultura (1982-1988) por Felipe González, tras el triunfo del partido. Su perfil se inscribía en la política internacional.

humanos, y el desarrollo económico y cultural de la región”. La política exterior dejó de lado “tópicos folclóricos a cambio de proyectar imágenes de modernidad.” (Iturrieta 1993, 193).

Es importante señalar que el hispanismo franquista de casi cuarenta años de política cultural de la “España espiritual y barroca” (Quaggio 2014, 327) no se borró de modo definitivo con la Transición y la restitución de la democracia en el Estado español. Fue mutando y adaptándose a las nuevas agendas democráticas y en el imaginario social, muy especialmente a partir de 1982, cuando el gobierno del PSOE fomentó en el ámbito internacional la imagen e identidad de “una nueva España”:

La tradición cultural de España antes había estado dominada por el imaginario barroco, una identidad fundada en la espiritualidad, el misticismo católico y, al mismo tiempo, la pasión, la alegoría, en oposición al racionalismo nórdico. Pues bien, resulta indudable que tampoco el PSOE renunció a esta consolidada interpretación del ser cultural español. Aunque lo que sí hizo fue avanzar en la dirección de un posible equilibrio retórico, muy interesante, de las dos Españas, la barroca y la ilustrada (Quaggio 2014, 327).

Javier Solana, siendo Ministro de Cultura, asumió que un proyecto democrático de política cultural, de producción de un tipo de Estado cultural (Fumaroli 2007)²³ y de subjetividades, requería la intervención gubernamental en una reconfiguración identitaria y de valores ciudadanos: era necesario modernizar la identidad española, rechazando cualquier expresión de totalitarismo, pero también de conflicto. Este postulado tiene sus antecedentes en la política del consenso del postfranquismo cuya expresión máxima fue “El pacto del olvido” y la Ley de Amnistía de 1977.²⁴ Estos fueron los dos hechos determinantes en el proyecto de conciliación del Estado español, que neutralizó posiciones políticas y silenció la lucha de las víctimas del régimen franquista: “Es simplemente un olvido, una amnistía de todos para todos, un olvido de todos para todos. Una ley puede establecer el olvido, pero ese olvido ha de bajar a toda la sociedad. Hemos de procurar que esta concepción del olvido se vaya generalizando porque es la única manera que podamos darnos la mano sin rencor”.²⁵ Se trata, entonces, de una restitución democrática y de un horizonte de convivencia social fundados en el olvido de cualquier

²³ Marc Fumaroli (2007, 24) utiliza el concepto “Estado Cultural” para aludir al Estado Francés, responsable de una “esfera cultural en su conjunto”, goza de un monopolio sobre la educación, la televisión, y practica, además, una política cultural. En este capítulo, esta noción considera la influencia e interés marcado del Estado español por el modelo de política cultural que había gestado Francia en la segunda mitad del siglo XX.

²⁴ Al respecto ver el documental *El silencio de otros*, de Almudena Carracedo y Robert Bahar, 2018.

²⁵ Palabras pronunciadas en el Congreso de los Diputados de España en 1977 con las que se da a conocer la Ley de Amnistía. Véase el documental *El silencio de los otros*.

forma de conflicto, sea este basado en el autoritarismo dictatorial o en la violencia y despojo colonial. La inaugurada democracia de mercado y la construcción de una imagen de “modernidad y progreso” del Estado español necesitaban de ese olvido y de la producción de formas de subjetividad que sostengan este pacto.

La filósofa catalana Marina Garcés (2018, 35) define al consenso como una forma de censura: ser y parecer modernos requería de políticas del olvido; neutralizar, despolitizar y desideologizar cualquier disputa o antagonismo. La cultura, en este proyecto político-cultural —al menos, en un primer momento—, reconstituiría un Estado fracturado por los efectos de la violencia de la dictadura y sería el motor en un proceso de transición hacia una sociedad nueva. De esta manera, generaría pactos de convivencia y cohesión social, en los que se aplica el principio de censura como olvido y como refundación para producir nuevas subjetividades políticas. Es importante señalar que, a su vez, los enfoques consensuales han sido reacios a entender el conflicto como medio de transformación social; además, estos son útiles para silenciar voces marginadas, excluir enfoques disidentes y desdibujar relaciones de poder (Martínez 2018, 73).

3. Cultura de la Transición

Sobre la cultura de la Transición y su legado en las políticas culturales del Estado español, Rowan (2021, 53) analiza cómo esta cultura de Estado se ocupó —además de diseñar imaginarios para una proyección internacional en Latinoamérica— de educar a la ciudadanía “para ser más modernos, para asimilar los valores de la clase media imaginada”. Así, el progreso significaba dejar atrás el antagonismo de clases y, por supuesto, al franquismo como fantasma encarnado en el miedo social y la amenaza del caos, de retorno al pasado; un miedo fundante de la democracia en el Estado español. A ello se suman la ilusión de futuro y la seducción desarrollista en las que tienen un papel fundamental la cultura pública, la producción de imaginarios y su gestión eficiente y eficaz²⁶.

La cultura de la Transición —concepto propuesto por Guillem Martínez (2012)— o la cultura consensual de la transición (Fernández-Savater 2012) es un proyecto de consensos, “pero no en el sentido de que llegue a acuerdos mediante el diálogo de los

²⁶ Algunas de estas ideas se recogen en el *podcast* del Instituto de Estudios Culturales y Cambio Social (IECCS Radio), titulado “Tradiciones, traiciones y transiciones del 15M a Podemos”. Conversación entre Germán Cano y Amador Fernández-Savater. Enclave de libros, Madrid. Noviembre de 2021.

desacuerdos, sino de que impone ya de entrada los límites de lo posible: la democracia-mercado es el único marco admisible de convivencia y organización de lo común, punto y final” (Fernández-Savater 2012, 64). El filósofo la califica, además, de desproblematizadora y despolitizadora, a la que no se puede preguntar ni interpelar sobre la vida en común, es decir —afirma— el consenso deviene una suerte de sacralización de esos límites. Así, en sus cimientos, la *gestión cultural iberoamericana* se hace cargo de administrar la cultura permitida en los marcos de la democracia-mercado, una cultura gobernable y tutelada por el Estado, regida por la sentencia tatcheriana de 1987: “la sociedad no existe”. Para Fernández-Savater (2013), el concepto de cultura de la Transición no se refiere sólo al ámbito cultural en el sentido convencional (cine, música, arte, libros), “sino a toda una organización de lo visible, lo decible y lo pensable”.²⁷ Esta cultura también es entregada a la gestión de expertos y es funcional a la producción de esos imaginarios de seducción del progreso. Agujerear la *gestión cultural iberoamericana* hace referencia, precisamente, a la interpelación de estos legados de la cultura de la Transición, a la observación detenida de sus cimientos y sobre todo a la posibilidad de agrietarlos.

Por otra parte, Rubén Martínez (2012, 176), al analizar el concepto de cultura de la Transición, retoma un artículo publicado en *El País* por Rafael Sánchez Ferlosio: “La cultura, ese invento del Gobierno”, el 22 de noviembre de 1984, y afirma que la izquierda del Estado español, tras los Pactos de la Moncloa²⁸, dejó a un lado el papel de la cultura como herramienta y práctica crítica. En esta línea, Martínez destaca el trabajo de Jorge Luis Marzo y Tere Badía, “Las políticas culturales en el estado español (1985-2005)”, de 2006, sobre lo que significó la cultura de la Transición en la desactivación de la cultura autónoma bajo el control del Estado. En esta —añado— tuvo un peso importante, en un breve periodo, la animación sociocultural, y poco después con muchísimo más vigor la gestión cultural profesionalizante.

A pesar de las críticas a las políticas del consenso y su efecto en la cultura de Estado, hay que recordar que también en la Transición la cultura se convirtió “en un símbolo de reapropiación de la escena pública y los derechos civiles” (Quaggio 2014, 25), estos últimos plenamente articulados a los derechos culturales, libertad de expresión,

²⁷ Sugiero revisar el artículo de prensa de Fernández-Savater: “La Cultura de la Transición y el nuevo sentido común” (2013).

²⁸ Los Pactos de la Moncloa hacen referencia a los acuerdos políticos, firmados por todos los partidos y aprobados en el Parlamento español en 1977. Estos viabilizaron la política del consenso.

democratización y acceso, consagrados en la Constitución española de 1978 de la postdictadura. Esta reapropiación, así como la exigibilidad de derechos —no solo culturales, sino sociales y políticos— desde las bases sociales organizadas, han ido abriendo vetas para formas de agenciamiento múltiples en la esfera político-cultural a lo largo de estas décadas. Si bien ampliaré esta idea más adelante, resulta clave remarcar cómo los nuevos constitucionalismos, tanto en España en 1978 como en países de América Latina, y el reconocimiento y la progresión de derechos culturales —cuando estos son apropiados por frentes sociales— como piedra de choque y límite a la avanzada neoliberal o a políticas patriarcales y autoritarias de Estado y capital, han posibilitado una politización de la *gestión*. En este sentido, los derechos culturales funcionan “como límite de lo que no debe y debe hacer el Estado en su tutela” (Jean 2016).

Finalmente, es importante mencionar que las máximas expresiones de la hegemonía de la cultura de la Transición ocurrieron en 1992: la realización de los Juegos Olímpicos en Barcelona; la Capitalidad Cultural Europea de Madrid, y en Sevilla, la Exposición Universal. Estos acontecimientos de interés de Estado —enmarcados en el cambio a un orden global y a políticas económicas de libre mercado, tras la caída del Muro de Berlín en 1989— significaron, para Francisco Godoy (2015, 105) una doble celebración en el Estado español: la americanista, relacionada a la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento y Conquista de América, y la europeísta que buscaba mostrar que, con tales eventos internacionales de alto despliegue de espectacularidad, inversión y retorno económico vía mercados turísticos, España —como un Estado moderno— hacía honor a su ingreso oficial a la Comunidad Económica Europea, ocurrida en 1986. Como bien señala Godoy, ambas celebraciones “intentaban poner a «España de moda», lo que remite al eslogan turístico del tardofranquismo, *Spain is different*”.

Por ahora, me detendré brevemente en la Exposición Universal de Sevilla, dada su imbricación con las conmemoraciones del V Centenario, la diplomacia cultural y políticas de la conciliación a las que he venido refiriéndome. La Exposición de Sevilla supone la celebración del progreso y modernidad española, tanto aquella que remite al “encuentro” con América como aquella que elogia la entrada del Estado español a la globalización económica y al desarrollo. Como un eslabón más de una serie de políticas de diplomacia cultural e instauración de programas de cooperación e inversión económica en Latinoamérica, la Exposición de Sevilla fue un evento despolitizado que “intentaba borrar las relaciones de poder entre los dos mundos, construyendo una imagen lavada de España” (Godoy 2015, 106).

“Curro”, un ave antropomorfa con patas de elefante, cresta y pico multicolores de pájaro —acuñada como mascota oficial de la “Expo 92” y diseñada por el alemán Heinz Edelmann— se volvió dispositivo y símbolo de modernidad, unificación de las diferencias —de ahí que en la figura de “Curro” convivan partes de distintos animales— e integración de la diversidad cultural multicolor en una comunidad imaginada: Iberoamérica.



Figura 5. Documentos exhibidos en la sala “Dispositivo 92. ¿Puede la historia ser rebobinada?”. Colección *Vasos Comunicantes 1881-2021*. Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía. Registro fotográfico propio, 2023.

Por su parte, el pabellón ecuatoriano de la Exposición Universal de Sevilla fue diseñado por élites locales (curadores no profesionales y hombres de negocios) e hizo gala de la representación de un país con una identidad mestiza unificada que “dejaba de lado al indio real para entrar en diálogo con uno semióticamente construido” (Muratorio 2018, 336). Dicho diálogo se resolvía para las élites en un consenso identitario mestizo que incorporaba a un indio estetizado y folclórico, atractivo para la mirada turística; en definitiva, un “indio imaginado” y no un sujeto histórico (Muratorio 2018). Esta política de la representación se podría definir como un contrarrelato para enfrentar “la amenaza desestabilizadora” a la nación mestiza imaginada, que fue materializada por “indios reales” en el Primer Levantamiento Indígena de 1990, sucedido en Ecuador, dos años antes de la Exposición Universal. Este hecho trascendental en la historia política y cultural del país, gestó una rearticulación del campo popular alrededor del anti-neoliberalismo y la plurinacionalidad (Simbaña 2020, 10); una propuesta política que ponía en tensión los imaginarios proyectados internacionalmente por las élites ecuatorianas y, por supuesto, por el iberoamericanismo.

4. Emergencia de la gestión cultural en el Estado español

La Constitución española de 1978 incorporó un cuerpo jurídico para la política cultural de la democracia y sectorizó la cultura. Durante la Transición y el gobierno del socialista Felipe González, este marco legal permitió la creación de una arquitectura institucional, instrumentos legales y procesos administrativos descentralizados y democratizadores. En 1977, se creó el Ministerio de Cultura; poco después, se configuró un Estado autonómico con comunidades y ayuntamientos con competencias en cultura (“los nuevos ayuntamientos democráticos”); se garantizó el acceso igualitario a la cultura tutelada y promovida por los poderes públicos; se fomentó la conservación del patrimonio; se invirtió en infraestructuras culturales públicas, y se crearon redes de servicios culturales.

Operativizar esta política cultural requería de “una nueva profesión”, es decir, de *gestores culturales* insertos en la nueva institucionalidad estatal democrática. Entre otros factores, la rápida instalación de la gestión de la cultura en el Estado español respondió a una corriente de pensamiento dominante desde la década de los ochenta en las democracias occidentales, que privilegió un orden técnico en la administración de lo público y se caracterizó por sus capacidades gerenciales: la nueva gestión pública (*new*

public management). La noción *new public management*, “un movimiento de reforma del sector público, basado en el mercado como modelo de relación política y administrativa” (Guerrero 2001, 4) fue el pilar sustantivo de la gestión cultural. Administración y gestión se utilizaron como sinónimos en el Estado español hasta entrados los ochenta, cuando la segunda se volvió antónima de la primera. De ahí que en Barcelona, los agentes que iniciaron la constitución de este campo hayan optado por *gestión cultural*, en contraposición a la carga burocrática que suponía la noción *administración*.

Si bien la literatura existente destaca a la escuela británica como cuna del *new public management*, el francés Michel Messenet (1975), en “La nueva gestión pública: por un Estado sin burocracia”, basa sus estudios en el investigador sobre administración privada Octave Gelinier, quien se anticipa a las ideas de esta corriente del *management* — propuestas en Reino Unido, Nueva Zelanda y Australia— y plantea “la orientación de la administración pública hacia el mercado y la noción del “ciudadano-usuario”. Se conceptualiza la gestión pública a partir de las relaciones con los usuarios sobre la base de la eficiencia y las relaciones costo-eficacia” (Guerrero 2001, 2). En diálogo con estas ideas, Messenet propone introducir modelos de gestión privada dentro de la gestión pública. Por su parte, Rubén Martínez (2018, 67) afirma que uno de los fundamentos del *new public management* es la crítica al papel del Estado, acusado por izquierda y derecha de excesiva burocracia, promoviendo la eficacia y eficiencia de mercado como receta para mejorar la administración pública. Así, el *management* consistiría en “una nueva gerencia de las cosas del Estado”, hasta entonces dominado por la burocracia (Guerrero 2001, 3). Otra de las características de la nueva gestión pública es su defensa a ultranza de un orden técnico y gerencial y su distancia absoluta de la política.

La gestión cultural se cimentó en una organización racional de la producción artística y de la vida cultural, una modernización tecnocrática de modos heterogéneos de movilizar la cultura. Nivón Bolán y Sánchez Bonilla (2012, 6) utilizan algunas ideas de Max Weber sobre la racionalización del mundo como consecuencia y realidad ineludible de la modernidad y teorizan a la gestión cultural como resultado de esta. La describen alrededor de algunos de sus principios: “La estandarización de los procesos, la competencia técnica y la meritocracia, la especialización y profesionalización de la administración y la previsión de su funcionamiento”.

La corriente de la nueva gestión pública más la expansión democratizadora y descentralizada de infraestructuras culturales públicas en el Estado español²⁹ convergen estrechamente con el nacimiento de la gestión cultural. Con base en un modelo territorial y de competencias locales en cultura, que fueron otorgadas a comunidades autónomas y ayuntamientos en la Constitución de 1978, la acción cultural local consistió en establecer políticas de patrimonio, construir equipamientos emblemáticos y promover la diversidad cultural regional. La primera fase de descentralización de las políticas culturales en el Estado español sucedió entre 1982 y 1988, cuando se crearon las estructuras de gestión y planificación, y se inició la capacitación técnica profesional de funcionarios. Una segunda fase, conectada con las actividades conmemorativas de 1992, supuso intensificar el gasto público en equipamientos y programación culturales.

Si bien el vector territorial y de trabajo de proximidad en cultura de carácter local, así como una conquista posfranquismo de servicios culturales —expresión de un deseo y progresión de derechos de la ciudadanía— podrían leerse como germen para el desarrollo del campo de la gestión cultural en el Estado español, la política cultural pública fue mermando y neutralizando poco a poco la participación activa de movimientos ciudadanos y asociativos, lo que se traduciría en “una cierta desconfianza hacia la capacidad de la sociedad civil para ordenar de manera adecuada sus demandas y preferencias” (Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos 2004, 13). Así, la gestión cultural se fue configurando más bien como herramienta de gobierno de lo público, cuando se “cristalizó la idea de que sólo a través de los canales institucionales era posible producir y defender la cultura” (Quaggio 2014, 109).

Por otra parte, sería reduccionista creer que la emergencia de la gestión cultural en España se debió puramente a dictámenes unilaterales impuestos por un programa político y sus brazos ejecutores. Más bien, su conformación como campo respondió a marcos internacionales en los que se definen categorías de relación interestatal y geopolítica, y de legitimación del conocimiento que signan las pautas de políticas nacionales y locales en cultura y educación. En este orden, y de acuerdo con imaginarios, capacidad de agenciamiento y capitales —especialmente simbólico, político y social—, sujetos concretos o actores-red agencian, especialmente en entramados internacionales, discursos y proyectos políticos y constituyen campos. De acuerdo con Rubén Martínez

²⁹ La infraestructura cultural, compuesta por casas culturales, bibliotecas, salas de exposiciones, museos municipales, entre 1978 y 1983 se multiplicó tres veces en el Estado español (Quaggio 2014, 184-187).

(2018, 71), se trataría de élites profesionales que no tienen realmente poder sino que lo producen en redes de interacción global.

Para 1969, el documento “Reflexiones preliminares sobre políticas culturales”, elaborado por expertos de Unesco,³⁰ afirma que el concepto de política cultural se utiliza para “designar un conjunto de principios operativos, prácticas y procedimientos de gestión administrativa o presupuestaria que deben servir de base a la acción cultural del Estado” (Bustamante 2014, 83 [la traducción es mía]). En consonancia, Toni Bennett (cit. en Quaggio 2014, 22) sostiene que las políticas culturales están conformadas por los instrumentos administrativos, legales y económicos mediante los cuales los gobiernos organizan los recursos culturales guiados por unos objetivos. Ocuparse de esta forma de acción cultural estatal, así como dominar y operativizar estos instrumentos para cumplir con determinados fines, requería de perfiles profesionales especializados. En el mismo documento, los expertos de Unesco concluyeron que, para entonces, los puestos de alta responsabilidad en el campo de las políticas culturales estaban ocupados “por artistas sin competencia, e incluso sin vocación, en cuestiones administrativas, o, por el contrario, por funcionarios ignorantes de los problemas particulares que se les presentan a los artistas y organizadores de eventos culturales” (Bustamante 2014, 89 [la traducción es mía]). Bajo este criterio, este informe internacional promovió la necesidad de formar funcionarios institucionales como “administradores culturales”. España, aún atravesada por el régimen dictatorial franquista, se sumó tardíamente a estos debates.

Posteriormente, a inicios de los ochenta, la Declaración de México sobre las Políticas Culturales (Mundiacult Unesco, 1982), en la que se estructura una “nueva noción de cultura”³¹, desarrolló un acápite sobre “Planificación, administración y financiación de las actividades culturales”. En él, la cultura es fundamento del desarrollo y, en este sentido, se recomienda a los Estados miembros incrementar presupuestos para cultura, así como intensificar la formación en planificación y administración culturales.

En la línea de las disposiciones trazadas por organismos internacionales, Lluís Bonet (2018) determina que un punto de inflexión importante en la consolidación de un campo de la gestión cultural en Barcelona, que luego irrigó el Estado español, fue la

³⁰ El término políticas culturales aparece en 1968 en los programas de la Unesco.

³¹ La Declaración de México sobre las políticas culturales indica: “Que, en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. México D.F., 26 de julio-6 de agosto de 1982).

participación de Eduard Delgado (en representación del CERC-Centro de Estudios y Recursos Culturales de la Diputación de Barcelona) junto a él (como académico de la Universidad de Barcelona) en las discusiones sobre administración cultural y profesionalización en el Consejo de Europa. Subraya la Primera Conferencia sobre “Cultura, Administración y Cualificación”, llevada a cabo en Hamburgo en 1987, y los aportes que esta sentó sobre la incidencia de la formación profesional en el reconocimiento social e institucional de la gestión cultural.³²

Si bien en los primeros seminarios y aproximaciones a la gestión cultural en la década de los ochenta es posible detectar en Barcelona una impronta y preocupación por lo territorial y la participación social, rápidamente se impondrá la racionalidad técnica y económica en la definición de este campo. El *gestor* se manifiesta, desde esta perspectiva, sobre todo como un brazo operativo, ejecutor de una planificación que pone en práctica los instrumentos técnicos del aparato de Estado con unos objetivos concretos.

Para Martín Arboleda (2021), la planificación se caracteriza por combinar, de manera sinérgica, utopía y gestión, y por desarrollar procesos sociales en función de una racionalidad sustantiva y de una racionalidad formal. La primera es aquella trazada por el horizonte normativo o principios políticos orientativos, y la segunda propone los métodos y protocolos para lograr objetivos. Siguiendo al autor, en la planificación de la política cultural del Estado español estarían presentes, en el periodo de estudio que corresponde a esta tesis (1977-2007), la planificación económica, y la gobernanza y planificación urbana. La primera se relaciona con ideales redistributivos y expertos, es burocratizada, masculinizada y centrada en el crecimiento económico como fin en sí mismo (este paradigma inicia su declive en la década de los ochenta). Este tipo de planificación abraza los orígenes de la gestión cultural en el Estado español. Sobre los Estados socialdemócratas y socialistas del siglo XX que administran lo público desde este tipo de planificación —en los que se incluiría a la España gobernada por el PSOE—, Arboleda (2021, 59) afirma:

Su operación estuvo condicionada por las contradicciones y límites de un aparato institucional que solo era capaz de mirar desde arriba, era en extremo burocrático, masculinizado, marginaba los saberes considerados no expertos, y se fundamentaba en la ideología del crecimiento económico infinito.

³² Al respecto, véase la conferencia de Lluís Bonet: “El gestor cultural y su formación. Una aproximación histórica”, 2018.

A la segunda, la gobernanza y planificación urbana —dominante a partir de los noventa—, el autor la comprende como “una forma de gobernanza que apunta a la mera gestión técnica y mercantil —y por ende despolitizada— del territorio y las relaciones socioespaciales” (Arboleda 2021, 34). A este paradigma neoliberal y de gestión urbana corresponde el “modelo Barcelona”, prototipo material que concreta este pensamiento, del que se desprende un cauce dominante de la gestión cultural ajustado a la ciudad mercantilizada y las economías creativas.

En un intento de contraste con una comprensión del gestor como un “simple ejecutor” de la planificación, José Bernárdez López (2003, 7), de la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Cataluña —fundada en 1993—, proponía, a inicios de este siglo, relacionar al gestor con el significado de *gerente*. López destacaba su autonomía en la toma de decisiones cotidianas, su capacidad de evaluar entornos, definir estrategias, proponer indicadores y objetivos, trabajar sobre planes de acción, así como procesos de seguimiento y control de calidad. A partir de estas ideas, y a propósito del contexto histórico que determinó los orígenes de la gestión cultural en el Estado español, el autor se pregunta: “¿Implica la gestión cultural necesariamente una gestión pública?” Su respuesta se relaciona con lo que explicaré en las siguientes páginas: el Máster en Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona, fundado en 1989, y primero en profesionalizar a especialistas en este campo en Iberoamérica, se originó en la necesidad de formar a funcionarios municipales, de ahí que conformen su episteme naciente conocimientos técnicos útiles para la gestión pública, especialmente local.

Para esbozar la constitución del campo de la gestión cultural en Barcelona, es necesaria una aproximación al sistema descentralizado de política cultural autonómico en Cataluña³³. Este sistema está organizado en tres instancias públicas: el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña (1980), el Área de Cultura de la Diputación de Barcelona-DIBA (1980) y la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona (1979). En la entrada a la democracia, los dos primeros contaban con un número considerable de infraestructuras culturales, aunque apenas tenían competencias (Rius, Rodríguez y Martínez 2012, 80). Mientras en los municipios de Barcelona existía un tejido vivo y activo de ateneos populares y libertarios, movimientos *punk* y contraculturales; los barrios, las asociaciones vecinales y la autogestión eran el epicentro

³³ La capital de la Comunidad Autónoma de Cataluña es Barcelona, de ahí el interés en analizar su sistema de política cultural.

movilizador de acciones colectivas y culturales autónomas, de recuperación de la cultura catalana, fiestas tradicionales, entre otros. Es decir, “muchas actividades culturales y sociales conectadas al activismo y a la creación de una democracia participativa como alternativa al sistema político de la Transición” (Grupo de Trabajo Desbordes de la Cultura 2019, 27). Los ateneos populares —infraestructuras autogestionadas con participación de la sociedad civil, especialmente de carácter barrial—, símbolo de los modos de organización comunitaria descritos, fueron municipalizados y se los convirtió en “centros cívicos”. El primero se inauguró en Barcelona en 1982 y con ello comenzó un proceso de “institucionalización de espacios culturales de proximidad” (Ramos 2021, 23). La Concejalía de Descentralización del Ayuntamiento se encargó de implementar esta política que, siguiendo a Ramos (2021, 190), está más centrada en derechos de acceso y disfrute a bienes y servicios culturales, y menos en desarrollar derechos de participación cultural.

La Diputación de Barcelona, por su parte, resulta de interés significativo para esta investigación porque fue el CERC, creado en 1986 y perteneciente a esta instancia, el que acogió y validó en Barcelona, Cataluña y España por primera vez el concepto gestión cultural. Además, desarrolló programas de formación y asesoría técnica en este campo, en alianza con la Universidad de Barcelona, destinados inicialmente a funcionarios públicos, y separó desde ese momento la acción cultural vocacional, voluntaria y ciudadana de la profesional.

Lluís Bonet (s/f), coordinador desde su creación del Máster de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona y uno de los ideadores de la gestión cultural que se expandió desde el CERC, explica que “la consciencia de una profesión específica —gestor cultural— nace a principios de los años ochenta con el desarrollo de servicios culturales transversales por parte de las administraciones públicas, y muy en particular, por la local”. Estos nuevos técnicos de cultura requirieron de una definición profesional, nombrada gestión cultural. El término fue propuesto por Eduard Delgado —director del CERC entre 1985 y 1992—, quien la conceptualizó como “el conjunto de métodos que tienden a armonizar las exigencias de los proyectos creativos con los requerimientos de desarrollo integral del territorio”.³⁴ La trayectoria política de Delgado como responsable de la descentralización cultural del Ayuntamiento de Barcelona (1980-1984) y del impulso a la creación de centros cívicos, al igual que su participación en la Declaración

³⁴ Véase: <http://Lluísbonet.blogspot.com/2011/01/identidad-y-evolucion-de-la-profesion.html>

de Bremen sobre Políticas Culturales Municipales del Consejo de Europa (1983) y en el equipo coordinador del programa Cultura y Regiones de Europa de este Consejo hasta 1992,³⁵ incidió ciertamente en las ideas que recoge esta primera noción de gestión cultural desde una producción de valor y discurso anclado a un enfoque local, en clara articulación con debates transnacionales que sucedían en ese momento en el Consejo de Europa.

En un inicio, la gestión cultural local abanderada por los ayuntamientos democráticos y centrada en el desarrollo territorial buscaba, como explica Quaggio (2014, 281), “reconciliar la cultura con el Estado y devolver la cultura a la sociedad”. El condumio político y las buenas intenciones de esta primera gestión cultural fueron relegados en poco tiempo al campo social y educativo. La gestión cultural iniciará su proceso de consolidación en Barcelona a mediados de los ochenta, con la elección de esta ciudad como sede de los Juegos Olímpicos 1992, cuando el gobierno local intensificó proyectos de modernización y construcción de equipamientos culturales, a la par de “la tendencia a la gerencialización y los procesos de externalización institucional que acostumbra a primar las cuestiones económicas del proyecto sobre sus valores comunitarios” (Ramos 2021, 265). Al respecto, es necesario señalar que no es posible comprender la emergencia de la gestión cultural en Barcelona sin esta política de externalización que deriva en la creación progresiva de empresas, fundaciones y asociaciones dedicadas a ofrecer servicios de gestión cultural para el gobierno local, así como en la tendencia a la conversión de formas organizativas de base comunitaria y cooperativa en modelos gerenciales, ajustados a los parámetros requeridos en este paradigma.

Cubierta de un aura profesionalizante, la gestión cultural es introducida y legitimada en un corto tiempo en espacios de formación universitaria de posgrado en España. Su exportación a Latinoamérica sucede casi a la par de su aparición, a través de asesorías, consultorías y cursos de capacitación que se enlazaron a programas de cooperación al desarrollo —no solo desde instancias de gobierno sino vía otros agentes: universidades, organizaciones del tercer sector y sujetos concretos que actúan en redes transnacionales—. La gestión cultural es un componente del modelo de desarrollo y modernización de Estado mediante la cultura, que España proyectó internacionalmente, con especial énfasis en países latinoamericanos, y en el que la ciudad de Barcelona fue su estandarte (Castiñeira 2002; Iturrieta 1993; Marzo y Lozano 2004; Quaggio 2014).

³⁵ Véase: <https://interaccio.diba.cat/wiki/delgado-clavera-eduard>

La red tricéfala situada en esta ciudad, conformada por el CERC, la Universidad de Barcelona y la Fundación Interarts, a la que se sumará luego la Cátedra Unesco de Políticas Culturales de la Universidad de Girona, fue el motor de la configuración de este campo. La gestión cultural fue tomando forma en este *think tank* o laboratorio de ideas, que fue constituyendo una amplia red que permitió su expansión. Aunque con enfoques y posicionamientos distintos sobre las relaciones de poder intrínsecas a las políticas neocoloniales de cooperación y a la conformación de campos de conocimiento, varios autores (Escribal 2021; Fuentes 2017; Rucker 2012; Bayardo 2018; De la Vega 2019b, 2021) coincidimos en determinar la emergencia de la gestión cultural en Latinoamérica como apéndice de la escuela de Barcelona.

5. La gestión cultural que devino *iberoamericana*

En esta investigación, denomino “escuela de Barcelona” al canon de conocimiento técnico-experto en gestión cultural que fue tomando forma en la red tricéfala CERC, Universidad de Barcelona y Fundación Interarts, y adquiriendo legitimidad en acciones de cooperación neocoloniales al desarrollo con países latinoamericanos, materializadas por distintos tipos de agentes y en amplias redes. Esta escuela canónica, que ganó progresivamente el carácter de iberoamericana, es desarraigada y desterritorializada, se funda en una balanza cognitiva profundamente desigual y en acciones de solidaridad y cooperación blanca que remiten al proyecto de la modernidad colonial, denominado por el historiador del arte negro Teju Cole “complejo industrial del salvador blanco” (Godoy 2023, 79).

La gestión cultural fue una línea de intervención —en un principio tenue y débil— de los programas de ayuda al desarrollo del Estado español con América Latina, en las décadas de los ochenta y de los noventa, y se incorporó oficialmente apenas en 2005.³⁶ En un inicio, los centros culturales de España dependientes de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), distribuidos en varias ciudades latinoamericanas, fueron centrales para apalancar los primeros programas de formación de gestión cultural, así como lo fue también la vinculación en red de expertos de la escuela de Barcelona a programas de cooperación regional. Respecto de los centros culturales de España en

³⁶ La gestión cultural fue incorporada como eje oficial de la política de la cooperación española en la *Estrategia de cultura y desarrollo (Plan Director de la Cooperación Española 2005-2008)*, diseñada por la AECI, con Alfons Martinell como director de Relaciones Culturales y Científicas.

Latinoamericana y su rol en la reconquista permanente de las ex-colonias, Godoy (2023, 56) ha señalado la continuidad y procesos de mantenimiento de la subjetividad: “a través de los aparatos culturales España va a mantener un discurso de superioridad espiritual y cultural, subjetiva”.

En diálogo con el planteamiento anterior, es indudable que la cooperación cultural ha utilizado tecnologías de producción de subjetividades, particularmente becas de formación en diversas ramas (en las que se incluye a la gestión cultural), destinadas estudiantes latinoamericanos, ofertadas por el Gobierno, el tercer sector del Estado español o financiadas por empresas transnacionales españolas con intereses económicos en la región³⁷. La tecnología de reconquista de la subjetividad consistía en otorgar ayudas y becas para que sujetos subalternizados puedan aprender del milagro español de la modernización cultural (museos, infraestructura cultural, patrimonio, industrias culturales y mediáticas, universidades). Otras tecnologías han sido las asesorías expertas en políticas culturales y la creación de programas de formación en gestión cultural en varios países de Latinoamérica.

En un análisis macro, es posible registrar los primeros indicios de aparición de la gestión cultural en los distintos momentos político-económicos de los Estados de la región, con mayor intensidad desde inicios de los noventa hasta la primera década de los 2000. Los contextos que propiciaron la aparición de este campo están claramente determinados por procesos de neoliberalización, los nuevos constitucionalismos, las políticas de la diversidad, la institucionalización pública de la cultura, el fomento a las artes —y, diría, en muchísima menor medida, los avances en derechos laborales de los trabajadores de la cultura—, así como la necesidad de desarrollar capacidades autónomas proyectuales y de gestión del sí mismo en un campo cultural cada vez más profesionalizado y competitivo.

Al respecto, haré una breve revisión de los marcos político-económicos en los que se instaló la noción de gestión cultural en algunos países de la región, y en la que serán perceptibles algunos rasgos comunes. En Argentina —como en buena parte de Latinoamérica— el término comenzó a utilizarse en la década de los noventa, con el auge del *new public management*, el influjo neoliberal y desdibujamiento del Estado, que

³⁷ El caso emblemático en este sentido es la Fundación Carolina y el patronato de empresas que la constituyen.

favorecía la orientación al mercado y la empresa; así, una menor intervención del Estado en cultura dio lugar al nacimiento del *gestor* (Bayardo 2016; Fuentes 2017).

Se ha vuelto un lugar común afirmar que la gestión cultural surgió como un encargo social. Esta idea, promovida desde la escuela de Barcelona —más acorde con procesos de recuperación democrática y de derechos—, parece no encajar plenamente en las realidades económicas y políticas latinoamericanas, donde devenir gestor fue una vez más una práctica de adaptación y supervivencia en momentos de crisis económica, reducción de Estado y desvalorización pública y social de lo cultural. Ese hecho encauzó dos tendencias contrapuestas: por un lado, la autogestión y sus distintas formas de agenciamiento mucho más politizadas y autónomas, y por otro, la ideología del sujeto emprendedor:

Estaba de moda el estigma de ‘lo público’ como cosa de nadie, asociado a desidia, desinterés, gasto inútil, planteando su sustitución por formas privadas empresarias o asociativas, como supuesta garantía de eficacia, eficiencia y rentabilidad. [...] Con las nuevas legitimaciones de mercado se rebajó la cultura a la categoría de trasnochado joven rebelde que se niega a trabajar, asearse, organizarse (Bayardo 2014, 132).

La cultura pasó, con ayuda de la gestión, a la esfera de lo productivo y, para Wortman (cit. en Fuentes 2017) “fue concebida más en términos de administración que de política”. De la misma manera que ocurrió en el Estado español, el nacimiento de la gestión cultural en Argentina se desprendió de proyectos políticos de recuperación de la democracia y las libertades en la postdictadura, y desde esta enunciación se vinculó mucho más a la reivindicación de derechos que a la administración. Para Escribal (2021), la gestión cultural en este país, al igual que en Chile, es una práctica que antecedió su enunciación como tal, es decir, existía antes de ser nombrada y normalizada por los poderes institucionales, redes académicas y de legitimación. El autor ha denominado “desembarco de la gestión cultural” en Argentina al “gesto de colonialidad resiliente que conlleva reconocer la práctica recién cuando aparece como corriente desde Europa y sus instituciones de acción global”; específicamente se refiere a la escuela de Barcelona (Escribal 2021).

En cuanto al caso chileno, Sepúlveda y Chavarría (2015), si bien determinan la aparición de la gestión cultural como práctica profesionalizada también en la década del noventa, identifican sus antecedentes históricos en los setenta a través de elementos, metodologías, políticas y formas de acción cultural de base popular y comunitaria en el gobierno de Salvador Allende. Guerra y Peters (2022), por su parte, marcan cuatro etapas

de la gestión cultural local en Chile. La primera describe la existencia de la gestión cultural durante el régimen militar, en la década de los ochenta, que se caracterizó por un trabajo comunitario, en “centros culturales fomentados por los partidos políticos de oposición bajo el firme propósito de apoyar, a través del arte y las manifestaciones culturales, la recuperación democrática”. Sin embargo, el auge de la gestión cultural con mayor vigor ocurría en una segunda etapa, con el retorno a la democracia (en un símil al caso español y argentino) en 1990: “La gestión cultural local alcanzó un florecimiento exponencial con la necesidad de reconstruir el tejido social”. Y en una tercera fase se conformó la nueva institucionalidad cultural chilena, el Consejo Nacional de Cultura creado en 2003, que impulsó la profesionalización, burocratización, tecnificación y un cambio de perspectiva de las prácticas comunitarias, sus formas de trabajo y organización; estas debían ajustarse a parámetros proyectuales, de planificación, a las audiencias, al marketing, a la concursabilidad y a las nuevas relaciones de poder institución-experto-beneficiario. En Chile, la noción de gestión cultural “implicó la reconversión de los hasta ese entonces trabajadores de la cultura, en los ahora devenidos gestores/as culturales”.

En Colombia, la gestión cultural emerge en un momento de conmoción social por el conflicto armado. La cultura, como instrumento de paz, consenso y diálogo, sería útil para instaurar un orden social y nuevas subjetividades (Yáñez Canal 2016, 86). Varias características que moldean la aparición de la gestión cultural, descritas por Ana María Ochoa (2003, 41-61), impregnan un amplio espectro regional, sin ser exclusivas de Colombia. Entre estas se encuentran el surgimiento y transformación de movimientos sociales en la década de los noventa; la constitucionalización de la diversidad en un momento de neoliberalización del Estado y multiculturalismo global; la transformación de las relaciones Estado sociedad-civil; la redefinición de circuitos de creación, producción y distribución de las artes, sobre todo populares, y la globalización de mercados. Como en la generalidad de los casos, nuevos marcos normativos e institucionales posibilitan la gestión cultural en Colombia: la Constitución de 1991, la Ley General de Cultura de 1997 y la creación del Ministerio de Cultura en 1991 —llamado Ministerio de la Paz— como el ente estatal máximo encargado de la política cultural nacional.

La normalización y desarrollo académico de la gestión cultural en Ecuador fue posterior a lo sucedido en los países analizados; en la década de los noventa, era apenas un murmullo (De la Vega 2021). En medio de una profunda crisis económica y bancaria, devaluación monetaria, implementación de políticas de neoliberalización y disminución

de Estado —tal como en Argentina—, saber gestionar parecía ser la única opción para los trabajadores de la cultura, incluso para los públicos, a quienes el Gobierno de turno invitaba a autogestionar recursos para sostener las instituciones culturales. Los cursos de profesionalización en este país, insertos en programas de cooperación al desarrollo durante este decenio hasta mediados de los 2000, estaban dirigidos sobre todo a funcionarios públicos. La gestión cultural en Ecuador comenzó a tener presencia amplia en el campo cultural luego del triunfo presidencial de Rafael Correa, en 2007. No fue sino en este año, con la creación del Ministerio de Cultura y un año después con la aprobación de la Constitución de 2008, que se reconocieron por primera vez plenamente derechos culturales y que, asimismo, un complejo entramado heterogéneo de prácticas fue nombrado —en marcos de racionalidad técnica de Estado— como gestión.

Si bien la emergencia de la noción gestión cultural en toda la región está claramente enraizada en el trabajo de agentes conectados con la escuela de Barcelona y sus herramientas, es importante reconocer la incidencia que en la conformación del campo tuvieron los teóricos de los estudios culturales en Latinoamérica: Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Renato Ortiz y Joaquín Brunner. Especialmente los dos primeros articulan preocupaciones sobre transformaciones tecnológicas y económicas derivadas de la urbanización y la industrialización; modernidad, cultura popular y globalización; industrias culturales, cultura y *mass media*; crecimiento urbano y agencia social, innovación y resistencia. *Políticas culturales en América Latina* (1987) y *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), de García Canclini, y *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía* (1987), de Martín Barbero, fueron referentes que se incorporaron a los primeros debates sobre gestión cultural en España.

Los constructos conceptuales de base antropológica y de estudios de la comunicación, fundamentalmente, representaron un aporte para las reflexiones de política y gestión cultural no solo en América Latina sino también en España. Si en este país el proyecto modernizador dio lugar a la instauración de servicios culturales, infraestructuras e instituciones que fueron construyendo en la praxis —más que en su dimensión teórica— un conocimiento técnico de la gestión de la cultura, esta corriente académica de los estudios culturales en América Latina, con García Canclini y Martín Barbero a la cabeza, aportó con las bases de un pensamiento sobre políticas culturales en Iberoamérica: “En América Latina había un nivel de reflexión más teórico que empieza a proyectarse más

allá de la región con aportaciones complementarias a las que en España se recibían del entorno europeo” (Martinell 2009, 281-282).

De otra parte, Eduard Delgado (s/f) reconoce la ausencia de tradición teórica en estudios culturales en España en esta década, así como la nula interrelación y cruces reflexivos de los estudios culturales —refiriéndose a la escuela Birmingham— con la emergencia de una teorización de la gestión cultural y las políticas culturales en este país:

En resumen, queda por hacer la historia de las culturas populares y las relaciones en España en el siglo XX, en diálogo con los patrones internacionales de los “cultural studies” para los que el caso español es aún una fuente desaprovechada de pistas para comprender las relaciones entre modernización, poder y creatividad en este fin de Milenio. (Delgado s/f).

En definitiva, las instituciones culturales de los países latinoamericanos, muy especialmente en la década de los noventa, emprendieron procesos de modernización y tecnificación en un momento de consolidación del orden neoliberal en la región. El diseño institucional asimiló parámetros jurídicos y económicos del *management* de funcionamiento globalizado y de una cultura como sector económico y profesional, así definida en organismos internacionales. Se seguían —una vez más— patrones trazados por modelos institucionales diseñados para otros contextos y realidades históricas, y pensados desde agendas y por sujetos y cuerpos específicos: hombres, blancos, letrados, con mucho capital cultural, social y simbólico, en una incesante reproducción de relaciones desiguales de poder.

En pleno auge de la globalización económica y políticas de neoliberalización en la región, la gestión cultural se constituyó en sus orígenes como herramienta para disciplinar a agentes culturales y prácticas. Como técnica neutra y experta desconflictuó en un orden técnico y normativo-jurídico prácticas organizativas, comunitarias, y también de trabajo cultural y político antidictatoriales y críticas al capitalismo neoliberal global. Estas prácticas tenían como centro la acción colectiva que no sólo actuaba desde la performatividad de la protesta social sino también desde la construcción de “vías sociopolíticas para la sobrevivencia en común” mediante la actualización, fundación y reordenamiento de estructuras comunitarias (Pineda 2021, 9). En la era posnacional y postideológica, la política del nombrar —es decir, *la gestión* como nombre totalizante de prácticas heterogéneas de acción cultural— fue, además, un mecanismo de despolitización y neutralización de sentidos de lo cultural asociados a la militancia política, movilizaciones artísticas y activistas, prácticas culturales de base imbricadas con

el pensamiento crítico latinoamericano y la educación popular, clasificadas y jerarquizadas por la *gestión* como empíricas, espontáneas, no tecnificadas ni profesionales (De la Vega 2016b). En este contexto, la gestión cultural se había convertido en un campo especializado que, bajo la noción de “lo profesional”, provocó que “prácticas intelectuales, marcadamente políticas” fueran transformadas y decodificadas como profesionales, volviéndose técnicas, instrumentales y aparentemente apolíticas (Mato 2003, 103).

Finalmente, desde la perspectiva de la colonialidad, el poder, como “espacio y una malla de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto”, disputa el control de ámbitos de la existencia social, entre ellos la subjetividad y sus productos materiales e intersubjetivos, incluidos el conocimiento (Quijano 2020, 329). Así, la colonialidad del saber (Lander 2000), no exenta de un entramado denso de relaciones propias de la geopolítica del conocimiento (Walsh 2001), permite comprender cómo el ordenamiento y la legitimación que otorga la *gestión cultural iberoamericana* a múltiples formas de accionar la cultura existentes en América Latina —que no se autodefinían como *gestión*— están vinculadas a la eficacia de un pensamiento científico-moderno, palpable en instrumentos tecnocráticos y neoliberales hegemónicos incorporados a las políticas de desarrollo. Los modelos culturales exportables son representaciones de órdenes deseables y únicos, en los que la *gestión* alude a instrumentos neutros y medibles, a una racionalidad técnica y gerencial para la cual la política parecería innecesaria; los problemas de ámbitos políticos y culturales son desplazados a un campo neutral del nuevo orden instituido por expertos y especialistas (Lander 2000, 15). En esta línea de discusiones es imprescindible remarcar que la colonialidad del saber alude también a la colonización intelectual de las élites locales, a ese “bloqueo que nos impide ser memoriosos con nuestra propia herencia intelectual” (Rivera 2018, 38); de ahí su invitación a trabajar en genealogías propias que son agujeros que al ser perforados se vuelven espacios de luz que permiten poner en duda certezas conceptuales y encontrar hallazgos para abrir horizontes de futuro.

6. Primer agujero: prácticas y legados político-culturales en la Barcelona popular obrera

Después del 68, la imaginación no llegó al poder. En lugar de eso, se construyó el Centro Georges Pompidou.
Andreas Huyssen

Este acápite comprende un ejercicio genealógico sobre prácticas y legados políticos de intervención cultural, en Barcelona, activos en organizaciones sociales cuando surgen los Ayuntamientos democráticos (1979), y que, a día de hoy, son trayectorias de pensamiento-acción resemantizadas en los movimientos de gestión comunitaria de la cultura³⁸ de esta ciudad. Barcelona es una urbe postindustrial, con una herencia viva y potente de organización vecinal, prácticas y espacios de sociabilidad obrera y popular, reivindicación identitaria y lingüística, y trabajo cooperativo que aún es rastreable en el presente, a pesar del apabullante reconocimiento internacional de Barcelona, en la última década del siglo XX, como “ciudad marca” y “ciudad modelo”, laboratorio del capitalismo financiero internacional y paradigma iberoamericano de las industrias creativas y el desarrollo urbano.

La noción de autonomía, las relaciones de poder frente al capital y al Estado, y los horizontes de emancipación, comunidad y autogestión vertebran estas prácticas; otro eje central de su politicidad está en su capacidad de reproducir la vida material y simbólica. En este sentido, la autonomía está relacionada con el control del trabajo propio: “la autoactividad implica control sobre lo que se hace y sus fines” (Pineda 2021, 11); y también implica recuperar la capacidad de decisión, de ahí la importancia de la autodeterminación. Finalmente, la autorregulación como capacidad colectiva de deliberar, decidir, apropiarse de lo político y de los asuntos comunes (12) define las relaciones y formas de organización y gobernanza del sujeto colectivo.

En Barcelona, dos de las tradiciones históricas de la autonomía de los siglos XIX y XX, aparecen en la genealogía de estos procesos: el anarquismo y el marxismo en sus tendencias libertarias; en este registro consideraré los legados de los ateneos —sobre todo libertarios— y, con mayor profundidad, de los movimientos vecinales en Barcelona. A propósito de los primeros, Eyzaguirre y Rodrigo (2022, 8) remontan la gestión comunitaria de prácticas culturales a las actividades de los ateneos, en la segunda mitad del siglo XIX y especialmente a principios del XX, y atienden sobre todo al cooperativismo democrático y al movimiento libertario como propulsores de formas de gestión comunitaria. En segundo lugar, los movimientos vecinales responden al legado de sus similares de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta en la ciudad. A partir

³⁸ Las prácticas que actualmente se reconocen en estos legados se autoidentifican en la noción “gestión comunitaria de la cultura” y toman distancia de la gestión cultural por el estrecho vínculo de este concepto con el paradigma de las industrias creativas. En América Latina, organizaciones y prácticas comunitarias se agrupan en la noción “gestión cultural comunitaria”.

de 1979, estos movimientos ponen en tensión la agenda de institucionalización de la cultura del nuevo Ayuntamiento democrático, así como formas de profesionalización (ligadas a la animación sociocultural y gestión cultural) y organización de lo sociocultural (formas organizativas legalmente constituidas y reconocidas por el Estado que validan su calidad de “interlocutores” y “beneficiarios” de las políticas culturales democráticas). Para Rubén Martínez (2018), el movimiento vecinal es un sujeto político del tardofranquismo que tiene continuidad durante la Transición, cuando en Barcelona surgen alternativas de autogestión que recuperan la cultura popular catalana —en vínculo con proyectos políticos de nacionalismo catalán o como práctica de resistencia a la cultura hegemónica del nacionalismo franquista—. Asimismo, promueven acciones activistas y de democracia participativa.

La cultura popular y obrera, base del movimiento obrero catalán, da cuenta de lo que Raymond Williams denomina “cultura como forma de vida” —diferenciándola de la cultura como arte— y “señalando que la cultura de la clase obrera británica no se refiere a la pintura y la poesía, sino más bien a instituciones políticas: los sindicatos, el movimiento cooperativo, el Partido Laborista, etcétera” (Eagleton 2017, 15). En esta línea, el ateneo, como una institución política, representaría a la cultura obrera catalana³⁹. Para Williams (2001, 45-46), el modo de vida de la clase trabajadora británica enfatiza “en la buena vecindad, en las obligaciones mutuas y el mejoramiento común tal como se expresa en las grandes instituciones políticas e industriales de la clase trabajadora”. Es decir, como señala Miró i Acedo (2022, 22) al referirse a la clase obrera catalana, se trataría de “prácticas proletarias de sociabilidad, autónomas y/o antagonistas al mundo burgués”.

En esta propuesta genealógica, entiendo que un ateneo es una institución política y de sociabilidad de la clase obrera⁴⁰, donde “los trabajadores se asociaban buscando la emancipación cultural y educativa” (Miró i Acedo 2022, 24), mediante actividades culturales, tertulias políticas o las primeras escuelas de formación del proletariado. Esta institución integraba también procesos de cultura cooperativa que se concretaron de modo

³⁹ En 1862 nació en Barcelona el Ateneu Catalán de la Clase Obrera, el primero fundado en Cataluña y el Estado español. Para Javier Navarro (2005, 102), “la importancia del asociacionismo popular en el proceso de integración social de la población inmigrante para el caso de los barrios industriales —especialmente en el campo de las funciones asistenciales, educativas y de ocio— ha sido ya subrayada por lo que se refiere a la Barcelona de las décadas finales del siglo XIX y primeras del XX”.

⁴⁰ Sin embargo, los ateneos y otras formas de sociabilidad que surgieron en el siglo XIX fueron también prácticas asociativas de las élites burguesas europeas. Para una aproximación a este debate, sugiero revisar el libro de Maurice Agulhon, *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia 1810-1848*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

más directo en las cooperativas obreras de consumo de los años veinte, aunque los “valores cooperativos” irrigaban todo tipo de acción cultural o educativa: “la emancipación debía ser material y espiritual” (Miró i Acedo 2022, 26). De este modo, estas asociaciones obreras eran polivalentes, pero también de trabajo sobre economías de base cooperativa y de solidaridad política, donde la cultura aparece imbricada con intereses de la vida en común y no como excepcionalidad:

Se sabe que muchas de las asociaciones obreras eran polivalentes y que por tanto, por ejemplo, una cooperativa de consumo podría tener una biblioteca y una sala de recreo, realizar una actividad mutualista, fundar un coro, organizar actividades culturales, excursiones y concursos y aún solidarizarse con huelgas y cobijar responsables sindicales represaliados (Estivill 2022, 45 [la traducción es mía]).

En los primeros decenios del siglo XX, los ateneos formaron parte de una red de asociacionismo popular que funcionó durante la Segunda República y la dictadura de Primo de Rivera —usando denominaciones “menos peligrosas” (Navarro 2005, 72)— e inclusive durante la Guerra Civil. Para Arnabat-Mata y Ferré Trill (2017, 404),

el ateneísmo se movía a principios del siglo XX entre las culturas políticas del republicanismo, el catalanismo, el anarquismo y el socialismo que hacían de la formación —intelectual y laboral— y de la cultura las palancas decisivas de la emancipación individual y colectiva.

De modo similar, Navarro (2005, 69-70) invita a comprenderlos desde su heterogeneidad ideológica: ateneos populares y obreros, “herederos del heterogéneo mundo del republicanismo federal y el librepensamiento”; ateneos libertarios, “más militantes y partidistas”; ateneos obreristas, “de impronta socialista, comunista, sindicalista, etc.”.⁴¹

De todos ellos, los ateneos libertarios de militancia obrerista, al que pertenecen los ateneos anarquistas y anarcosindicalistas, tienen dos formas de intervención como fundamento de su proyecto político: la educación popular y a la difusión cultural en las clases populares: “En el discurso anarquista se mantendrá una cierta predilección por un prototipo de centro que colocaba en teoría la divulgación cultural y las prácticas educacionales como su objetivo principal más allá de las ‘luchas partidistas’” (Navarro 2005, 70). El movimiento anarquista accionará culturalmente en contextos propios del mundo obrero: “sindicatos, cooperativas, mutualidades, ateneos, escuelas, publicaciones

⁴¹ “Durante el periodo 1921-1936 siguió la expansión ateneística, creándose 465 nuevas entidades, a las que se añadirían 199 que continuarían del periodo anterior, sumando un total de 664 asociaciones culturales y/o recreativas activas” (Arnabat-Mata y Ferré Trill 2017, 406).

de masas, editoriales, bibliotecas populares, certámenes y prisiones” (Miró i Acedo 2022, 25). Los ateneos libertarios fueron instituciones polifuncionales, contrahegemónicas y de autonomía obrera.

En esta genealogía aparecen cauces abiertos por los ateneos libertarios en modos de acción político-cultural de la clase obrera con pilares de pensamiento muy definidos; entre ellos, un proyecto educativo emancipatorio y transformador; lo cultural y lo social como esferas interrelacionadas de intervención en el proyecto político de base; la pedagogía para la formación y reproducción ideológica y la sociabilidad como práctica de uso del tiempo libre de los trabajadores. A decir de Navarro (2005, 71), los ateneos libertarios tenían

una concepción de la educación nunca neutra sino como un poderoso instrumento de transformación individual y social de carácter revolucionario [...]; la importancia atribuida a la acción cultural no condujo a concebirla como independiente de la acción social general [...]; instancias de socialización y formación de la propia militancia e incluso de cohesión social e ideológica de la propia familia libertaria.

La interconexión y organización de significados, valores y prácticas (en la educación, lo sociocultural y la militancia política) deja ver una concepción no autónoma de la cultura, y su comprensión, en términos gramscianos, como un campo de lucha por la hegemonía; sin embargo, en su práctica autogestiva se distingue una contradicción entre dos formas de lo político: una política hegemónica que asume esta lucha “como un horizonte para gobernar a otros” y a la par una disputa por la autonomía como una “política de autodeterminación” (Pineda 2021, 19). Esta contradicción y conflicto son aún rastreables en formas de gestión comunitaria contemporáneas.

Por otra parte, también de modo contradictorio, la difusión cultural en las clases populares que estructura el proyecto de los ateneos libertarios, parte del antagonismo pueblo-cultura como si fuesen excluyentes entre sí,

se basa en el presupuesto de que existe un núcleo cultural positivo, de importancia superior para una comunidad y de ámbito restringido, que debe ser compartido por el mayor número de personas en calidad de receptores o espectadores. [...] “Llevar la cultura al pueblo” es su lema habitual (Coelho 2009, 242).

Obras de teatro y libros, objetos de valor simbólico producidos por la cultura burguesa y que deben ser difundidos en la clase obrera tensionan con valores de autonomía y emancipación promovidos por el mismo movimiento ateneísta, lo cual permitiría ver no sólo una contradicción, sino que existe un tráfico y una interrelación entre ambas culturas (obrero y burguesa) y no un binarismo antagónico. Queda abierta la

pregunta por prácticas micropolíticas no registradas en la bibliografía revisada, y que seguramente fueron gestadas desde estos ateneos. Estas prácticas quizás interpelaron el paradigma difusionista de la cultura con experimentaciones que desbordaban la relación jerárquica entre objeto artístico/artista y “masa ignorante” receptora.

En 1939 “el genocidio asociativo practicado por el franquismo interrumpió aquella cultura obrera y popular, republicana y libertaria” (Miró i Acedo 2022, 29), en una suspensión temporal impuesta por el régimen dictatorial, aunque de memoria y práctica social activa, visible aún en la actualidad. En esta genealogía, la capa histórica discursiva conectada a los ateneos como institución política de la clase obrera es el desarrollo comunitario, promovido por la Iglesia en los años sesenta, tras la renovación expresada en el Concilio Vaticano II y “la publicación de dos encíclicas que marcarían la nueva doctrina social y la intervención pastoral de las agencias católicas” (Estivill 2022, 43 [la traducción es mía]). Para Estivill (2022), esta doctrina, después de décadas de dominio de organismos públicos de tipo social y sindicatos cooperativos de discurso fascista, deviene en un instrumento innovador en la ocupación de espacios sociales que se iban configurando con la migración masiva que se inicia en los cincuenta y sesenta en Barcelona, en barrios periféricos, obreros y precarios. El desarrollo comunitario, a partir de la década de los sesenta, amparado por la doctrina social de la Iglesia y su accionar a través de sus agentes de intervención (curas, casas parroquiales y otras formaciones católicas), es uno de los cimientos de la animación sociocultural en España.

La metodología de “desarrollo comunitario” reconocida en Barcelona como pilar constitutivo de la animación sociocultural proviene principalmente de las ideas del italiano Marco Marchioni (1969, 19),⁴² quien la define como:

un proceso de modificación y mejora de una comunidad local (pueblo, aldea, núcleo) que se encuentre en una situación de subdesarrollo o de insuficiente utilización de los recursos disponibles. Este proceso de modificación de la realidad es llevado a cabo por los propios miembros de la comunidad y se dirige, simultáneamente a los aspectos socio-culturales y económicos.

Afín a intenciones salvíficas de ayuda, así como de infantilización y subvaloración de las comunidades, jerarquía de conocimientos y culturas, y de un entendimiento de que

⁴² En España, Marchioni coordinó el proyecto Vélez-Málaga (1965-1967) de desarrollo comunitario regional, financiado por Misereor, organismo de Cáritas Alemania, cuyos ejes de trabajo fueron mejorar la infraestructura, promover el asociacionismo, el desarrollo social y la emergencia de responsables locales, actividades culturales y recreativas. Asimismo, Marchioni impartió dos seminarios, entre 1966 y 1968, en Marbella y Barcelona de indudable incidencia en la corriente de la animación sociocultural.

existen contextos necesitados de intervención externa, el desarrollo comunitario paradójicamente vislumbra la necesidad de un trabajo comunitario de base y de autodeterminación y autonomía, de ahí que considere al paternalismo como violento (Marchioni 1969, 15). El desarrollo comunitario es, ante todo, una metodología de acción y servicio social pensada especialmente para la práctica de trabajadores sociales y ayudas técnicas y económicas. Uno de los campos de intervención del desarrollo comunitario son las actividades recreativo-culturales, según Marchioni (1969), elemento esencial del trabajo comunitario, al que interpreta “como base de la planificación democrática” (14) —habría que pensar en los aires subversivos que esta proclama pudo cobrar en plena dictadura franquista—. No se puede olvidar tampoco que las ideas de Marchioni expresan preocupación por un desarrollo desigual de las zonas rurales, y no un cuestionamiento al paradigma de desarrollo que cobija la España de esa década y que tuvo como consecuencia olas de migración a las ciudades, como las ocurridas en Barcelona.

A las relaciones de poder desiguales que implica toda política de ayuda, con tendencia al asistencialismo o la caridad cristiana —cuando se trataba de prácticas promovidas desde la Iglesia—, se añaden los límites al pensamiento emancipador comunitario, que establecen los marcos del paradigma de desarrollo para una autodeterminación real, concreta y situada. A estos planteamientos se suma el análisis crítico de experiencias de desarrollo comunitario elaboradas por Estivill (2022, 59):

Fueron muy dependientes de una concepción que aceptaba el modelo dominante de desarrollo económico (del campo a la ciudad, de la agricultura en la industria), y que ponía en primer lugar los servicios sociales. Esto les dificultaba articularse con las dimensiones económicas y el desarrollo local. Fueron más capaces de formular intenciones y objetivos que llevarlas a cabo y finalizarlas. [...] Quizás avanzaron más en la animación y la organización comunitaria [la traducción es mía].

Un agente rotundo en la promoción del desarrollo comunitario en España fue la confederación de entidades de acción caritativa y social de la Iglesia católica, Cáritas. Bajo su tutela y el servicio de colonias vacacionales nació en Cataluña la primera escuela de tiempo libre o Escola d’Esplai (Puig 1991, 11), una veta marcada de la animación sociocultural. Esta escuela tuvo tal repercusión en Cataluña que llegó a constituir la Federación de Escuelas de Educadores en el Tiempo Libre Cristianas. El Concilio Vaticano II abrió reflexiones que encaminaron la praxis pastoral anclada a procesos socioculturales liberadores, es decir, emancipadores, donde operan criterios y valores evangélicos, y se utiliza como metodología la animación sociocultural: una opción por

“los oprimidos de la cultura”. Entre las características “liberadoras” más importantes de estos procesos están:

objetivos y respuestas de justicia sociocultural que permitan a los pueblos y personas ser auténticos sujetos responsables y autónomos. [...] Un proceso humanizador que promueva el desarrollo integral de la persona liberando al hombre de su ignorancia y haciendo de él un verdadero participante en la transformación de la sociedad en la justicia (Placer Ugarte 1988, 148).

Por otra parte, un punto de inflexión importante en la década de los sesenta fue la promulgación de una nueva Ley de Asociaciones (1964), que, para Estivill (2022, 50), posibilitó que en los barrios obreros, que tenían múltiples necesidades materiales y de servicios públicos, lentamente y con dificultad, se legalizaran reuniones vecinales, y se abrieran espacios de debate que acogían reivindicaciones por equipamientos colectivos (centros de salud, escuelas, espacios de reunión) y por la mejora de las condiciones de vida (alcantarillas, transportes, mercados). Esta reestructuración de procesos asociativos se podría entender como el germen del movimiento vecinal que se consolidó en la década siguiente en Barcelona. De acuerdo a Rubén Martínez (2018, 126), el movimiento vecinal emerge del déficit en el acondicionamiento de nuevos barrios frente al crecimiento demográfico de los cincuenta, sesenta y setenta, que provoca hacinamiento urbano, construcción de polígonos obreros, expansión de barrios marginales, etc. Y añade: “Frente a este escenario, el movimiento vecinal ejerció un rol central en la construcción de identidades populares a través de una posición marcadamente territorial y municipalista (Andreau 2015; Castells 1983)”.

Para Toni Puig (1988, 107), en los sesenta, en Cataluña, las organizaciones sociales y vecinales, además, abrieron grietas de producción simbólica y reivindicación identitaria de la cultura catalana, reprimida por el orden nacionalista del régimen franquista: “Hacer pasar una obra de teatro hecha en catalán o un libro editado en catalán, una revista de cultura diferente. Empezó a trabajar para conservar la identidad en lo que estaba más escondido: la lengua y la organización autónoma de la sociedad civil” [la traducción es mía]. Varias organizaciones tuvieron un proyecto político entre universitarios y obreros que fue dinamizando formas de resistencia en ámbitos de acción como centros culturales, locales de la Iglesia, cafés, fábricas (Puig 1988, 109). En estas prácticas, ya entrados los setenta, la animación sociocultural es utilizada también como metodología para reestructurar un tejido social roto, fragmentado, aquietado y violentado.

En esta época, Cataluña se vio marcadamente influenciada por la llegada de los movimientos franceses y belgas del tiempo libre y la animación sociocultural centroeuropea. El tiempo libre dedicado al ocio como valor de la sociedad industrial desarrollada y como un derecho de disponer de un tiempo dedicado a la autosatisfacción está recogida en la obra del francés Joffre Dumazedier (Coelho 2009, 231). Esta era de lectura obligatoria de animadores socioculturales y monitores⁴³ que militaban en esa corriente, a la que se adscribieron como trabajadores voluntarios o participantes, aun siendo niños, quienes vertebraron la gestión cultural en Barcelona con la entrada del Ayuntamiento Democrático en 1979. En los años sesenta también surge el movimiento de maestros por una escuela activa, Rosa Sensat. Puig (1988, 108) afirma que este movimiento utilizó la metodología de animación sociocultural, “como virus social para la renovación”, donde la lengua catalana tuvo gran importancia.

En definitiva, se podría decir que el movimiento vecinal es una nueva forma de institución política, expresión de la cultura obrera, en un momento histórico de emergencia de otras organizaciones de carácter político, como las sindicales clandestinas y partidos ilegalizados. El movimiento vecinal fue construyendo identidades y prácticas culturales populares de base territorial, algunas de ellas posibilitadas por la acción de la Iglesia. La organización comunitaria es detonada por la necesidad de resolver carencias materiales y de servicios básicos, pero también por el impulso opositor al franquismo, sobre todo entrados los setenta. El barrio es un espacio desde el cual se buscaba recuperar derechos, donde era posible participar en la elaboración común de deseos, y articularse para resolver necesidades de la vida material cotidiana, pero también un espacio de encuentro, celebración, afectos, redes de apoyo y solidaridad vecinal.

Por otra parte, además del déficit de servicios básicos, una condición de la organización vecinal fue las crisis en la industria catalana, sobre todo en el sector textil y la consecuente crisis de trabajo, que se agudizará más tarde, en 1986, con la adhesión de España a la Comunidad Económica Europea. Frente a esta realidad, el tejido vecinal respondió con formas de apoyo y solidaridad comunitaria:

(...) nos encontramos con un periodo de fuerte crisis en el sector textil, vital en el entramado industrial de Barcelona y Cataluña, a finales de los 70 y principios de los 80, pero también en otros sectores de la industria catalana. Por último, la entrada en la Comunidad Económica Europea traerá también una “reconversión” industrial, con miles

⁴³ Son “monitores” quienes se ocupan de la dinamización de actividades de tiempo libre educativo infantil y juvenil. Pertenecen al ámbito de la educación no formal y su trabajo estaba destinado, entre otros, a la formación de cuadros para el asociacionismo juvenil y del tiempo libre.

de despidos. Por tanto, nos encontramos, en esa etapa, con un grado muy importante de conflictividad social. En ese escenario, las relaciones vecinales eran fuertes, y muchas veces se tejían redes de solidaridad de las vecinas y vecinos hacia los demás vecinos y vecinas afectados por despidos (García y Navarro 2022, 63 [la traducción es mía]).

Si uno de los elementos que definió la consolidación de organizaciones barriales en Barcelona fueron las luchas vecinales por infraestructuras de servicios públicos, es inevitable preguntarse por el lugar que las infraestructuras de carácter cultural tenían en la agenda política de las organizaciones de barrios obreros en los setenta. Los imaginarios culturales de las organizaciones vecinales se construyeron más bien sobre disputas por recuperar la calle y por el derecho al encuentro y a la libre expresión en espacios de sociabilidad obrera. Contaron con la participación decisiva de jóvenes y de prácticas de cultura popular, entendida como tradición/costumbre o sentidos comunes reproductores de un orden social y de prácticas de la vida cotidiana, pero también como “el lugar donde se cruzan experiencias creativas de sectores subalternos” (Nivón 2015, 123).

Veámoslo en un ejemplo. El actual Ateneu Popular Nou Barris⁴⁴, expresión de las luchas vecinales del periodo de fin de la dictadura franquista, remonta sus orígenes a 1970 en el barrio de Trinitat Nova, con la participación activa de la Asociación de Vecinos Nou Barris, que inicialmente coordinaba a los representantes de nueve barrios del extremo norte de Barcelona. A fines de 1976, la instalación de una planta de producción de asfalto que afectaba a los barrios de Roquetes y Trinitat Nova causó indignación en los vecinos por los problemas de contaminación, salud y calidad de vida que esta generaba. Después de varias reuniones con el Ayuntamiento y su poca voluntad de resolver las demandas vecinales para cerrar la planta asfáltica, los vecinos organizaron manifestaciones y asambleas. En una de ellas, en 1977, decidieron iniciar un proceso de ocupación de la planta y reivindicación de un Ateneu Popular, motivado por la recuperación de la memoria del ateneísmo obrero reprimido por la dictadura.⁴⁵ En esta reivindicación, Aurora Álvarez, “Yoyi”, militante de este movimiento vecinal desde sus orígenes,

⁴⁴ “El Ateneu Popular 9 Barris nace de la lucha vecinal de Nou Barris en 1977, transformando una fábrica de asfalto en el centro cultural que es hoy en día. El proyecto del Ateneo se basa en la intervención social a través de la cultura, la promoción y la formación del circo y las artes parateatrales. Es un espacio abierto a nuevas actividades culturales, sociales y políticas, a menudo alejadas de los circuitos oficiales pero imprescindibles para mantener un espíritu crítico y para impulsar la creatividad y la diversidad. La participación es la base del Ateneo, a través del modelo de gestión comunitaria, basado en las comisiones, grupos de trabajo y asambleas como espacios soberanos del proyecto.” *Quiénes somos*, página web Ateneu Popular 9 Barris <https://ateneu9b.net/>

⁴⁵ Para profundizar en las memorias del Ateneu Popular Nou Barris, recomiendo la lectura de *40 anys fent l'Ateneu Popular 9 Barris. Un altre relat de la cultura a Barcelona (1977-2017)*, disponible en https://issuu.com/ateneupopular9barris/docs/catalogo_nou_barris

recuerda que “la cultura” —así nombrada— no tenía un lugar definido en su agenda política de ocupación del espacio. Esta categoría estaba asociada a la diversión y a manifestaciones de cultura popular y expresiones juveniles; “la cultura” ingresó a sus demandas a través de militantes de partidos políticos que participaban en las asambleas vecinales:

La palabra cultura ni se nombraba. Sí que se hacían las fiestas mayores, fiestas de jóvenes y ahí había lo que ahora le ponemos el nombre de “manifestaciones culturales”. En aquel momento no solo era la lucha por la lucha, por reclamar mejoras, sino también por la diversión. Por eso el primer eslogan del Ateneu Popular Nou Barris es: “Acción, lucha y diversión”. En ningún momento se habla de cultura. [...] La cultura no aparecía como nombre. Sí que es verdad que cuando se desmontó la fábrica y se ocuparon sus almacenes [...] en las primeras asambleas que se hicieron y en las que participaban personas que estaban militando en partidos políticos [...], que estaban organizadas, empezaron a hablar de un espacio para los jóvenes y un espacio para hacer cultura, pero fue después. En el momento de la ocupación la palabra cultura no estaba presente. (Aurora Álvarez, comunicación personal, 2022)

A la par del Ateneu Popular Nou Barris, en Cataluña brotan varias iniciativas autogestionadas surgidas de los movimientos vecinales que, a decir de García y Navarro (2022, 81),

creían firmemente que era posible una ruptura con el franquismo (no una Transición) y, por tanto, hacer posible una sociedad muy diferente, con unos valores y una cultura política en las antípodas del régimen anterior, y porque no decirlo también, de lo que se consideraba una lacra sociocultural: los valores y cultura del capitalismo [la traducción es mía].

Para los autores, los Pactos de la Moncloa y la entrada de la Transición, en 1977, truncaron el espíritu de ruptura y unidad de las luchas populares.⁴⁶

Otro factor clave en el análisis de los movimientos vecinales es su participación en la recuperación de la democracia y oposición al franquismo. Rubén Martínez (2018, 116) afirma con mucha lucidez que, aunque la clase obrera condujo a la ruptura del régimen dictatorial, no fue la protagonista en la Transición democrática. El cambio sería conducido por “la oposición democrática” y la “derecha reformista en convergencia en una misma idea de progreso que mantiene trayectorias económicas y políticas del tardo-

⁴⁶ En el caso de Madrid, asociaciones vecinales de la periferia y barrios populares de la ciudad que buscaban mejorar sus condiciones de vida también desarrollaron varias experiencias de gestión autónoma que, con la muerte de Franco, el proyecto modernizador y el inicio de una época de bonanza económica, se difuminaron: “Muerto Franco, también se mató toda la resistencia que había al franquismo y eso tiene que ver con el declive del PC —Partido Comunista—, muy activo en esa resistencia de organización, de ese movimiento social también en el arte, y desaparición de ciertas formas muy cercanas al anarquismo y activismo underground” (Marín y Marzo, 6 de abril de 2020, Radio Museo Reina Sofía).

franquismo”. Así también, explica cómo el movimiento obrero delegó su posición a partidos de izquierda, lo que, para Martínez, provocó pérdida de autonomía, desmovilización social, persecución de la disidencia, mantenimiento de privilegios oligárquicos, entre otros. El PSOE —que ganará las primeras elecciones municipales en 1979 (de las 50 capitales de provincia en el Estado español, el PSOE obtuvo 23 alcaldías⁴⁷) y las elecciones a la Presidencia del Gobierno con Felipe González en 1982— implementó un programa socioliberal entre 1982 y 1993: “uno de los motivos de esta orientación es su composición con poca base obrera y protagonismo de las élites en su interior” (Martínez 2018, 119).

En este tablero político, en Barcelona, los líderes de los movimientos vecinales — y, como se verá más adelante, trabajadores voluntarios de educación social y el tiempo libre—, en buena medida, hombres militantes con tendencias políticas de izquierdas y de oposición antifranquista, se integraron como funcionarios públicos tras las primeras elecciones municipales. La implementación de las políticas democráticas en 1979 inició por los gobiernos locales con una agenda que intentó dialogar, al menos inicialmente, en materia sociocultural, con las demandas y estructuras de participación de los movimientos vecinales. Estas intenciones duraron poco; la racionalización de la administración, y con ella los procesos de institucionalización pública de espacios socioculturales ciudadanos, dio paso a la profesionalización de la militancia. Los intelectuales y líderes de colectivos sociales se insertaron en el aparato de Estado para transformarlo desde adentro. En este contexto, el discurso de la profesionalización de la militancia fue la semilla para los intentos de consolidar la animación sociocultural, y para que emergiera y despegara la gestión cultural en Barcelona:

La gente que entró en el Ayuntamiento de Barcelona venía de estos movimientos, por tanto, hicieron una cosa que era clave: realizar lo que se estaba pidiendo, que en los barrios hubiera plazas, hubiera escuelas, hubiera dispensarios, se mejoraran las viviendas. Y esto no se puede hacer solo desde el movimiento ciudadano porque no hay los recursos ni la legislación [...] Que lo podíamos haber hecho más con los vecinos y ciudadanos, es verdad, pero la verdad es que lo conseguimos (Toni Puig, comunicación personal, 2022).

En definitiva, el orden político dominante consideró que la interrelación con parte de la agenda social se resolvía con la participación activa en política cultural de una buena

⁴⁷Véase: <https://www.psoe.es/el-socialista/sucedio-en/sucedio-en-1979-las-primeras-elecciones-municipales-de-la-democracia/>

parte de la antigua militancia y del activismo vecinal y antifranquista que engrosó las filas de la nueva institucionalidad cultural pública.

7. La profesionalización de la militancia

El discurso de la profesionalización de prácticas de acción cultural surge en Barcelona en 1979, con la entrada de los nuevos ayuntamientos democráticos y está estructurado por cuatro particularidades. En primer lugar, parte de la militancia de movimientos vecinales y sociales ingresa a la administración / función pública en cultura, con lo que el militante adquiere el rango de profesional, debilita su figura de activista político y se define como técnico de cultura. En segundo lugar, los movimientos vecinales y otras organizaciones socioculturales se “profesionalizan” y se constituyen bajo figuras jurídicas (cooperativa, asociación, empresa, etc.) para ganar márgenes de negociación con instituciones públicas y posibilidades de gestión de financiamiento, y dan un giro en sus prácticas de gobernanza y acción cultural, convirtiéndose en proveedoras de servicios a través de procesos de externalización. Tercero, aparecen marcadas disputas y estrategias por constituir espacios de formación sobre el “quehacer cultural profesional” y por hacer de este un campo de conocimiento; con ello me refiero a las disputas entre animación sociocultural y gestión cultural durante la década de los ochenta. Finalmente, la profesionalización generó un cambio de la noción de trabajo cultural voluntario a la de trabajo cultural remunerado o asalariado. Este giro tiene como una de sus causas el incremento considerable de presupuestos públicos en cultura.

Para Mariscal Orozco (2011, 7), “la profesionalización habrá que verse en términos relacionales desde la sociología del trabajo y la educación”, es decir, desde los siguientes factores: el reconocimiento social de una actividad; la adquisición de competencias especializadas en ese saber en programas de formación reconocidos por el Estado —lo que supondría, a la par, regular un campo de trabajo—; la remuneración por una labor especializada que se define por su objeto de quehacer; la existencia de cuerpos colegiados; la formación universitaria que otorga legitimidad y valor al conocimiento, y el servicio guiado por un código de ética profesional. Dubois (1999, 338) coincide con esta caracterización, y afirma que la profesionalización corresponde a criterios de la sociología de las profesiones. Supondría la existencia de un saber teórico fundante de una competencia particular, e implica desarrollar la enseñanza y formación especializada, la evaluación de las competencias profesionales por medio de exámenes formales, la puesta

en marcha de organizaciones gremiales, la emergencia de un código profesional, entre otros.

En el análisis de Mariscal (2011, 21) es posible percibir cómo la profesionalización de la gestión cultural está relacionada con el crecimiento del aparato cultural del Estado como “gran empleador” y “capacitador desde la práctica”. Esto explica cómo la base de este campo de conocimiento se crea y recrea en los marcos técnicos y de poder del aparato estatal, mas no en un corpus teórico. Otra característica propia del auge de la profesionalización en gestión cultural, aunque más tardía, se articula a un factor identificado por el autor, muy en diálogo con la neoliberalización de las políticas de Estado, la ideología del emprendimiento y el sujeto empresario de sí mismo:

Disminución del financiamiento público a la cultura, la implementación en el sector cultural de ideologías y modos de administración provenientes de las empresas privadas (Nivón 2006), así como una menor participación e intervención del Estado en el sector y un aumento de la iniciativa privada en los circuitos culturales (Berman y Jiménez 2006) (Mariscal 2011, 21).

En esta misma línea, Rowan (2010, 44-45) explica cómo la profesionalización inscrita en la ideología del emprendimiento coloca al capital humano en el centro de los recursos de la producción, bajo una idea central: ser empresario de sí mismo supone que tu vida económica depende exclusivamente de tus capacidades; en consecuencia, “el problema no es del sector, es del artista que no se ha profesionalizado lo suficiente”. Para Rowan (2010, 69), “Michel Foucault establece claramente que el emprendizaje es la forma de gobierno (gobernanza) propia del neoliberalismo”, cuya viabilidad debe comprenderse a la luz de dispositivos subjetivos como la noción de autonomía, libertad, placer en el trabajo y creatividad. Rowan (2010, 29), a partir de la hipótesis de Lorey, indica que “las ideas de autonomía y libertad están constitutivamente conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades capitalistas occidentales”. Añade que “la falsa libertad se introduce en la construcción discursiva de la figura del emprendedor y se vuelve un elemento básico de su constitución”.

Será en las siguientes décadas cuando la noción de emprendedor cultural permee subjetividades en las asociaciones de trabajadores culturales en el Estado español; éstas mostraron su preocupación por formas de trabajo más profesionalizadas, pues la figura de asociación comenzó a vincularse con una labor *amateur*, de mayor informalidad, de prácticas irregulares y, por tanto, constituirse como empresa suponía mayor profesionalidad (Rowan 2010, 123). Esta estrategia de “empresarialización” servía,

además, para captar contratos públicos de externalización de servicios, pues desde la política pública se fomentaba una empresarialidad valorada y asociada a mayor prestigio, así como a lógicas de producción formalizadas, más vinculadas al marketing, indicadores de impacto económico y públicos, visibilidad mediática, etc.

Los contratos públicos de externalización de servicios en cultura se iniciaron en Barcelona, en 1982, cuando el Ayuntamiento impulsó la política de centros cívicos, definidos como infraestructuras culturales públicas municipales de carácter barrial y polivalente. En ese momento, movimientos vecinales —que accionaban entonces de forma autogestiva y asamblearia sus espacios o procesos socioculturales— comenzaron a regularizarse como asociaciones para adquirir un estatus no solo de aura profesional sino también de interlocución formalizada con las instituciones para la gestión de equipamientos y recursos económicos. En este sentido, la política de centros cívicos consistía en profesionalizar tanto a los agentes culturales como a la administración de espacios ciudadanos ya existentes, convirtiéndolos en equipamientos de titularidad municipal. Los movimientos de base entraron en negociación con la institución y dieron paso a un proceso de “institucionalización de espacios culturales de proximidad” (Ramos 2021, 23), amparado en derechos de democratización y acceso que debían ser garantizados en estos servicios públicos.

Colomer (1988), técnico del Área de Juventud del Ayuntamiento de Barcelona en la década los ochenta, enfatizaba, en ese entonces, en la necesidad de profesionalizar a los “animadores” (educadores sociales, monitores, militantes, etc.) — que hasta ese momento habían trabajado como voluntarios en estos espacios socioculturales vecinales y de otro orden— mediante capacitaciones y remuneración de su trabajo. La profesionalización se asoció también a la tercerización de servicios que recaería en asociaciones y cooperativas legalmente constituidas, que serían responsables de la “gestión técnica” de los nuevos centros cívicos. Así, bajo una figura legal, estas entidades podían presentarse a un concurso público de adjudicación de los servicios. Para Colomer (comunicación personal, 2022), la apertura de centros cívicos desató protestas vecinales, pues los movimientos de base creían que la intervención pública anularía la realidad asociativa. Las asociaciones, por su parte, querían gestionar las infraestructuras remodeladas por el Ayuntamiento sin más intervención municipal que el soporte económico. El Ayuntamiento se oponía a esta idea, a la que consideraba “privatizadora”, y quería asegurar el uso y acceso público a los espacios que habían sido intervenidos con inversión pública.

Los intentos de institucionalizar espacios socioculturales vecinales como Nou Barris o La Sedeta⁴⁸ respondieron a una estrategia de ordenamiento, tecnificación y consolidación del poder político de los nuevos ayuntamientos que invitaban a los movimientos sociales y culturales a la inactividad, al clientelismo y a la dependencia (García y Navarro 2020, 64). La institucionalización neutralizaba la politicidad de sistemas de gobernanza y organización social vigentes, a través de la adjudicación de presupuestos públicos. Esta problemática se ajusta a un entrampamiento irresoluble cuando los equipamientos comunitarios y vecinales son asumidos como un derecho y lucha ganada, pero cuyo uso, condiciones, producción de imaginarios y los valores que fomentan son verticales y jerárquicos, es decir, cuando se omiten políticas de redistribución de poder y decisión, así como la construcción negociada de sistemas participativos entre Estado y sociedad civil. Para Eizaguirre y Rodrigo (2022, 9), “la descapitalización humana, la cooptación de muchos activistas como profesionales de la administración, fenómeno especialmente intenso durante los años ochenta, convirtió ateneos, casinos y casas de cultura en centros programadores de actividades despolitizando sus finalidades” [la traducción es mía].

En resumen, la transformación de los espacios socioculturales autogestionados en centros cívicos hizo que las asociaciones nacientes se asumieran como entidades proveedoras de servicios, mediante su legalización, y aptas para conseguir financiamiento público vía contratos y subvenciones. Esto generó que se difuminaran los horizontes de organización de base, se produjera cierta clausura y enclaustramiento de agendas simbólicas y políticas, y se naturalizaran formas de clientelismo. Al respecto, Toni Puig (comunicación personal, 2022) comenta:

Se fue convirtiendo en un sector solo de subvenciones, un sector de cobrar servicios para hacerlos en nombre de la administración. Había perdido toda su capacidad de transformación, de movilización. [...] Olvidaron la organización ciudadana. Lo que más le interesaba al presidente de la asociación era irse a comer una croqueta con el político de turno para obtener subvenciones.

⁴⁸ La Sedeta fue una antigua fábrica textil, ubicada en el barrio de Gràcia. Cerró definitivamente en 1975. El solar que ocupaba la fábrica fue vendido a una entidad bancaria para construir un proyecto de vivienda. El movimiento vecinal presionó para que el Ayuntamiento de Barcelona expropiara el solar y parte de las edificaciones de la fábrica para edificar equipamientos sociales y educativos en el barrio. El actual centro cívico La Sedeta resultó de esta lucha social. Véase: <https://ajuntament.barcelona.cat/ccivics/lasedeta>

Sin embargo, estas cerraduras son siempre parciales; las prácticas marcadamente homogeneizadoras y monolíticas de la política cultural pública son permanentemente fracturadas y desafiadas desde las bases organizadas y muchas veces erosionadas por agentes que operan dentro de las instituciones estatales. Una de las tensiones más comunes se refiere a la necesidad de conservar espacios de autonomía. Las formas de autoorganización comunitaria no son plenamente “autónomas”; habría que entender más bien a su autonomía como un proceso inacabado y contradictorio “en medio de los flujos de mercado y los poderes estatales” (Pineda 2021, 12); por ello, para el autor resulta más preciso definirlos como “procesos de autonomización”, es decir, una autonomía parcial que va ganando gradualmente espacios de control de dimensiones de la reproducción social y simbólica. Nuevamente, el caso del Ateneu Popular Nou Barris es un ejemplo de lo mencionado.

El Ateneu Popular Nou Barris agrietó la política de centros cívicos con estrategias de apropiación y politización de las herramientas y de los recursos jurídicos y administrativos municipales existentes; así también hizo un uso táctico de los instrumentos dispuestos por el sistema, comprendidos como posibilidad y forma de negociación para el cuidado de la vida comunitaria y la autodeterminación. Mediante este caso, es posible entender cómo contrario a relatos instalados por órdenes instituidos de la administración pública, el diseño y aplicación de herramientas técnicas no es neutral ni apolítico, es siempre traducible a prácticas y materialidades que pueden promover formas de autonomía. El diseño o reproducción de instrumentos depende de sujetos concretos, con trayectorias y lugares de enunciación de género, raza y clase. Las decisiones de cómo aplicarlos e interrelacionarlos para hacer operativas intervenciones específicas son también políticas, reproducen órdenes o abren fisuras en una zona liminal de disputa constante; su uso y aplicación son profundamente ideológicos. Para Bourdieu (1988, 407), es en “el campo de producción ideológica, universo relativamente autónomo, donde se elaboran, en la competencia y el conflicto, los instrumentos de pensamiento del mundo social objetivamente disponibles en un momento dado del tiempo, y donde se define al mismo tiempo el campo de lo pensable políticamente o, si se quiere, la problemática legítima”.

Las negociaciones entre el Ateneu Popular Nou Barris y el Ayuntamiento de Barcelona iniciaron en 1981. Se trató de un proceso no exento de debates internos y posiciones divergentes. Partiendo de que por acuerdo general de la organización se comprendía al Ateneu como un equipamiento municipal y, por tanto, era su

responsabilidad mantener la infraestructura, se planteaba, por un lado, la necesidad de contar con un convenio permanente entre la organización social y el Ayuntamiento de prestación de servicios y dejar la dependencia constante de varias ayudas y subvenciones, y, por otro, se proponía tener una herramienta de discusión frente a la política cultural municipal, es decir, abrir un espacio de autonomía que permitiese interpelar esta política cuando fuera necesario. Una reivindicación central del Ateneu era el reconocimiento institucional de “un modelo de gestión basado en la autoorganización que apostara por la posibilidad de hacer extensivo este sistema de funcionamiento. Por eso se planteaba crear una entidad y consolidar una base administrativa” (Tudela Vázquez 2022, 78 [la traducción es mía]).

La organización veía que el proyecto del Ateneu no podía sostenerse y era inviable sin el soporte económico y mantenimiento de sus infraestructuras por parte del Ayuntamiento. Así, desde una práctica estratégica, la organización diseñó, con apoyo técnico y jurídico de una vecina del barrio que era funcionaria pública, una base legal para poder participar directamente en la gestión del espacio, manteniendo el nombre de “ateneu” como reivindicación, actualización y resignificación de sus legados políticos, sin asimilar la etiqueta de “centro cívico”, así como también una autonomía de decisiones y financiación, mediante el acuerdo de que los recursos públicos para financiar el Ateneu no podían superar el 50 % de su presupuesto para garantizar su independencia. De este modo, la organización se constituyó legalmente como asociación, una estrategia que posibilitó abrir una grieta al prototipo “centro cívico” de mandato municipal:

Encontramos en Nou Barris una persona, la Dolou Francés, era una técnica municipal que creyó en este modelo y se dedicó a investigar a nivel de la ley cómo podría de alguna manera entrar [...] y se encontró con uno que pasaba porque la asamblea del Ateneu [...] se legalizara. Por eso nació la Asociación Bidó de Nou Barris, para poder conveniar con el Ayuntamiento. Entonces, cada año se hacía un convenio y el Ayuntamiento nos daba una subvención en función a un programa y a un presupuesto que se presentaba. Eso aún no tenía nombre, era como una especie de concurso público, un poco amañado. Ahí no se hablaba de gestión ciudadana ni nada, ni de proyecto cultural, no se hablaba. Todo ese lenguaje no existía (Aurora Álvarez, comunicación personal, 2022).

En resumen, para 1987, el Ateneu Popular Nou Barris celebró su décimo aniversario; hasta ese momento, continuaban las discrepancias con el Ayuntamiento de la ciudad que quería convertirlo en “Centro Cívico Plaza Asfáltica”. La organización vecinal de Nou Barris reclamaba “autonomía y financiación regular, ya que hasta entonces se hacía con pequeñas subvenciones, pidiendo apoyo a ‘la Caixa’ y a particulares o vendiendo lotería en Navidad” (Tudela Vázquez 2017, 19 [la traducción es mía]). En

1989, luego de tensiones internas sobre el modelo de relacionamiento con la institución y el abandono del proceso de varios de sus militantes, se firmó el primer contrato de prestación de servicios del Ayuntamiento con la Asociación Bidó de Nou Barris — constituida legalmente en ese año—, en el que esta organización social participaba directamente en la gestión del equipamiento. Esta táctica y forma de agenciamiento fue el germen de la gestión ciudadana, hoy gestión cívica⁴⁹ en Barcelona:

Nosotros decíamos: ¡Vamos a ver: los ayuntamientos democráticos han surgido por la lucha de todos nosotros para que hubiera democracia y ahora en los ayuntamientos están personas que han surgido de los movimientos democráticos y de los movimientos vecinales! ¿Cómo es que proyectos como este [...] no tienen acceso al dinero público? ¡No puede ser! Nosotros queremos administrar también ese dinero, pero administrarlo nosotros, como nosotros queremos, no que lo haga el Ayuntamiento. Aquí tuvimos discusiones profundas durante bastante tiempo. El Ayuntamiento sí que quería invertir y poner el edificio en condiciones, pero a cambio de pasar a ser un equipamiento del Ayuntamiento [...]. Al final la decisión mayoritaria fue: de acuerdo con que sea un equipamiento municipal, pero lo queremos gestionar nosotros. Esto no existía en Barcelona. [...] Eso aún no tenía nombre. Para el Ayuntamiento esto fue un choque, no existía (Aurora Álvarez, comunicación personal, 2022).

Durante la década de los ochenta, el crecimiento veloz de servicios culturales proveídos por el Ayuntamiento, ya sea vía centros cívicos u otras infraestructuras, en todos los barrios de Barcelona, hizo que las organizaciones vieran en éste un afán de protagonismo y una competencia, y también se sintieran, de cierto modo, traicionadas. Venidos de trayectorias de militancia, voluntariado, educación social y del tiempo libre, al ocupar cargos institucionales de poder en cultura, los funcionarios eran mucho más cercanos al trabajo sociocultural y, por tanto, a la animación, y no a la administración cultural pública. Sin embargo, la balanza terminó inclinándose a la segunda. De acuerdo con Puig (1991), a algunos de los funcionarios recién insertos en el aparato público les absorbió el reto que significaba poner en marcha servicios del Ayuntamiento democrático y se olvidaron de las sensibilidades organizativas vecinales, a pesar de que muchos de ellos provenían o eran muy cercanos a estas. La antigua militancia intentó incorporar “el

⁴⁹ “La gestión cívica o ciudadana es el modelo reconocido por el Ayuntamiento de Barcelona que fomenta la gestión de equipamientos o servicios municipales por parte de la comunidad arraigada y organizada en torno a un proyecto comunitario y transformador. La Plataforma de Gestión Ciudadana (PGC), que fue creada en 2009 y en la actualidad acoge la mayoría de entidades que funcionan según este acuerdo con la administración municipal, ha impulsado desde sus inicios la conceptualización, la definición de las bases concursales y la mejora continua de este tipo de gestión. Gracias a la presión popular y el papel negociador de esta plataforma este modelo se aplica en muchos equipamientos. Actualmente hay 72 entidades vecinales que gestionan 83 equipamientos en la ciudad de Barcelona siguiendo los principios de esta fórmula. En su gran mayoría, la gestión de este tipo de proyectos se desarrolla de forma autónoma, pero también puede ser objeto de cogestión compartida con la administración o con empresas de servicios” (Eizaguirre y Rodrigo 2022, 17 [la traducción es mía]).

lenguaje” de la sociedad civil en la institución, sin embargo, esta voluntad fue rápidamente imposibilitada y subsumida por el lenguaje de la racionalidad técnica y jurídica de la administración pública en cultura:

Pero a partir de 1980 dejamos de ser activistas y aceptamos el encargo de trabajar desde una administración y una institucionalidad pública. Cuando nos contrataba un ayuntamiento podíamos incurrir en la contracción de estar gestionando algo público con un código de la sociedad civil. [...] Podríamos decir que, en cierto modo, nosotros usurpamos el lenguaje de la sociedad civil para utilizarlo en la administración, pero aquello no funcionaba (Miralles 2015, 44).

De otro lado, en estos procesos de institucionalización es perceptible una constante tensión alrededor de definiciones políticas sobre sistemas y mecanismos de participación y toma de decisiones en la administración de equipamientos públicos. Esta tensión responde a una dicotomía que parecería irresoluble: por un lado, propuestas de autogestión de base organizativa comunitaria y autodeterminada de los espacios socioculturales y por otro, el control institucional de la gestión de los equipamientos, mediante financiación pública, que deja espacios mínimos de autonomía para las organizaciones ciudadanas. Esta última, articulada a la política socialista de los centros cívicos, para García y Navarro (2022, 70), estaba “basada en la percepción de que la ciudadanía no son/no somos actores ni creadores, tampoco dinamizadores, ni impulsores de procesos, ni menos con capacidad de gestión de los equipamientos públicos, sino pura y simplemente la ciudadanía era/es unos consumidores” [la traducción es mía].

Esta dicotomía tuvo representaciones institucionales precisas, de un lado y de otro, dentro del mismo Ayuntamiento de Barcelona. Mientras el Área de Juventud apostaba por los movimientos vecinales como *gestores* de los equipamientos públicos, el Área de Descentralización buscaba promover un modelo técnico profesional para la prestación de servicios en los barrios. Así lo explica Jaume Colomer (comunicación personal, 2022):

Recuerdo la primera reunión fundacional de los centros cívicos de Barcelona [...]. En esta reunión se pusieron sobre la mesa dos modelos de centros cívicos. Modelo A: el que daba continuidad a los movimientos sociales, por lo tanto, los directores de los centros cívicos debían ser los líderes de los movimientos comunitarios del barrio; esto era lo que proponíamos nosotros, del Área de Juventud. Segundo modelo: el que proponía el Área de Descentralización, un modelo más ordenado, poner un economista, un abogado como director, y que aquello fuese una central de servicios para los ciudadanos del barrio, de prestación de servicios, no de autogestión. Ganó este segundo discurso por temas de poder. Nosotros perdimos [...].

El proyecto de incremento de servicios culturales públicos impulsado por el socialismo en la década de los ochenta, es otro disparador del discurso de

profesionalización del quehacer cultural. Este, a su vez, se vincula, como ya lo he mencionado, con el incremento en los presupuestos de inversión pública en cultura. En Francia —país que fue una referencia fundamental para la construcción de las emergentes políticas culturales democráticas en el Estado español— cuando Jack Lang asumió en 1981 el Ministerio de Cultura, el presupuesto público para este sector creció en un 74 %. En este contexto, los funcionarios del Ministerio y de instituciones culturales públicas argumentaron que la elaboración de políticas culturales tendría, desde ese momento, un rol administrativo y/o profesional (Dubois 1999, 331[la traducción es mía]). La cultura comenzó a ocupar un lugar inédito en el campo administrativo y político, con el crecimiento de la oferta pública de cultura y su promoción. Para Dubois (1999), el cambio de escala presupuestaria favoreció la profesionalización de diversas actividades culturales, en varios sentidos: se crearon empleos remunerados con el desarrollo de subvenciones, creció lo privado a través de compras y encargos (colecciones públicas de arte, por ejemplo, u obras comisionadas), se promovieron prácticas artísticas y aumentaron los servicios públicos en cultura.

Derivada de estas condiciones de producción cultural definidas por el Estado, Dubois (1999, 333[la traducción es mía]) señala la consecuente aparición de formaciones y diplomados específicos que desvalorizan a militantes culturales y voluntarios. Tal como ocurrió en España, la retórica profesional se impuso como estrategia de distinción en detrimento de los agentes del periodo precedente, considerando sus prácticas como “ideológicas” e “inocentes”. Dubois (334[la traducción es mía]) sostiene que otro factor que expandió la profesionalización fue la política de la diversidad de Jack Lang, a la que el autor denomina “una política de democracia cultural” que recae sobre objetos y prácticas diversas y “organiza la consagración cultural” de expresiones minoritarias y populares, o marginales (rock, cómic, circo, fotografía, arquitectura industrial).

La constitución de un campo de especialistas en administración cultural y un mercado profesional habitado por agentes autorizados y legitimados por espacios de formación para intervenir en cultura, es, para Dubois (1999), un fenómeno de distinción bourdieuano. Bourdieu (1988, 20) invita a fijar la atención en “el efecto que produce la *imposición de titulaciones*”, que asignaría un estatus positivo —ennoblecimiento— o un negativo —estigmatización—. Este efecto crea un espacio de separación entre quienes cuentan con una titulación académica y la cultura libre ilegítima del autodidacta (conocimientos acumulados o experiencia adquirida en y mediante la práctica). Según Bourdieu (1988, 22-23), la titulación académica, como definición táctica, “garantiza

formalmente una competencia específica”, y crea un “efecto de imposición simbólica” que “se ejerce principalmente por mediación de la imagen social de la posición considerada y del futuro que se encuentra objetivamente inscrito en ella”. En este sentido, la cultura libre ilegítima del autodidacta se expresaría en prácticas y saberes de la cultura obrera y popular, así como en sus instituciones políticas, contrapuestas a imaginarios de calidad, institucionalización y profesionalización propios de la modernización, guiada por élites intelectuales y políticas de partido.

En este orden de ideas, Dubois (1999) añade que la profesionalización del quehacer cultural en gestión afectó a una masa de agentes con estatus y posiciones diversas o formaciones profesionales ya existentes (bibliotecario, museólogo, restaurador, etc.) en el campo cultural —y no a un cuerpo de agentes específicos—; con la gestión, dichos profesionales asumieron funciones híbridas. De este modo, la gestión no se definiría como un campo de conocimiento especializado sino a partir de la construcción de oposiciones basadas en la distinción entre “los profesionales” y “los no profesionales”, en los que el autor ubica al debutante que no satisface las necesidades de calidad profesional; al político oportunista que olvida el rigor y coherencia necesaria de un verdadero proyecto cultural, o al “sociocultural” contrario a la cultura exigente y reducido a prácticas de manualidades como la pintura sobre tela o el macramé (Dubois 1999, 338-339[la traducción es mía]). De acuerdo con estas oposiciones, “lo profesional” se impondría y modificaría el estilo de las políticas culturales. Asimismo, los espacios de acciones culturales pensables se transforman, modificando y reemplazando los principios ideológicos y “la imprecisión militante por ‘la calidad’ y ‘el rigor’ de los profesionales” (Dubois 1999, 340[la traducción es mía]).

Siguiendo esta misma lógica, en Barcelona, la profesionalización de la cultura implicó crear prácticas autorizadas para especialistas; racionalizar y tecnificar; modernizar la cultura en el aparato de Estado como parte de un proyecto político; separar lo cultural de lo social y lo educativo, y la desmovilización de las organizaciones vecinales y la militancia, lo cual dejó abierto el espacio a los imaginarios de calidad asociados al profesionalismo:

La actuación de los primeros ayuntamientos democráticos, el de Narcís Serra (1979-1982) y el de Pasqual Maragall (1982-1997), es decisiva para el hundimiento de los movimientos vecinales, primero con una campaña de desprestigio contra la acción cultural ligada a la democracia participativa y la autogestión de los barrios, después con la imposición de estructuras profesionalizadas en política local (Grupo de trabajo Desbordes la Cultura 2017, 36).

De este modo, aquellas expresiones culturales regidas por prácticas de base social, colectiva, asociativa y comunitaria fueron, por un lado, cooptadas como “posiciones de corte más institucional y tecnocrático, por lo tanto, menos marcadas ideológicamente” (Quaggio 2014, 307); y por otro, fueron disciplinadas bajo este nuevo orden técnico inicialmente vinculado a la animación sociocultural y, después, a la gestión cultural. Para Dubois (1999, 341[la traducción es mía]), “ser gestor en este periodo [...] produce la apariencia de una intervención pública ‘despolitizada’ donde lo político y lo social no son abarcables sino traduciéndolos en los términos de la nueva retórica de la neutralidad profesional”.

En conclusión, el trabajo organizativo accionado por prácticas militantes fue neutralizado “a través de la asimilación y el vaciamiento de la conflictividad ideológica” (Quaggio 2014, 30). La cultura sectorizada por el Estado cultural impulsó la profesionalización y, en consecuencia, los intereses gremiales y las carreras individuales en detrimento del trabajo colectivo. La cultura pública promovió prácticas menos ideologizadas y comprometidas; es decir, se proclamaba la idea ambigua de “calidad”, los principios de acceso y democratización como derechos culturales, que finalmente opacaron la capacidad de iniciativa y acción cultural de la sociedad civil. Para Dubois (1999, 341[la traducción es mía]), la profesionalización difuminó la oposición entre cultura popular y de élite, afirmándose en la diferenciación entre producciones de buena y mala calidad; asimismo, las desigualdades sociales y el acceso a la cultura fueron secuestradas por el prisma de la comunicación cultural y el marketing. Para el autor, todo esto no hace sino poner un velo sobre los vínculos entre jerarquías sociales y jerarquías culturales, participando en la transformación de los modos de dominación vinculados a la diferenciación de espacios sociales y su legitimación.

El discurso de la profesionalización, que adquirió relevancia en las disputas entre animación sociocultural y gestión cultural —en las que se impuso la segunda—, se organizó bajo la producción de un conjunto de herramientas técnicas (legales, administrativas y económicas) propicias para el programa cultural del nuevo Ayuntamiento democrático, en Barcelona. Partió del supuesto de que el accionar de la cultura y la producción de una política cultural, acorde con estas perspectivas, no se podrían lograr ni desde/o con la participación activa de movimientos organizados autónomos ni retomando procesos heterogéneos ya existentes que podían tensionar el proyecto político en juego. Esta tecnificación generó una nueva relación de la producción

cultural en su más amplio sentido —no solo de orden artístico— con el Estado, mediada por un ordenamiento y control técnico y jurídico de las relaciones Estado-sociedad civil, de manejo de códigos de administración pública, el uso del lenguaje de la planificación, los objetivos, los indicadores, etc., y el control de procesos y mecanismos de participación política. Fátima Anllo (comunicación personal, 2018) resume este momento de transformación político cultural:

En el momento en que unos profesionales que han vivido más o menos en los márgenes, porque había una dictadura, adquieren cierta posición de poder, desplazan y menosprecian determinados proyectos surgidos más desde la sociedad civil. Una gran batalla inicial para revalorizar este espacio de lo profesional fue el desprecio e intentar diferenciar lo que era animación cultural y gestión cultural, de lo que se hablaba con una enorme condescendencia. [...] Pero simultáneamente, curiosamente, se ponen en marcha una serie de procesos legislativos y de políticas públicas, de ordenación de la participación, donde parte de la gente que está ligada a las políticas culturales intenta pasar a controlar la participación como espacio de poder.

Capítulo segundo

Genealogía 2: legados y declive de la animación sociocultural en Barcelona

1. Segundo agujero: el legado francés de la animación sociocultural en Barcelona

En términos generales, la animación sociocultural en Europa tuvo sus orígenes en las necesidades sociales derivadas del desarrollo industrial y el crecimiento urbano. Sin embargo, el auge más importante de esta metodología ocurrió post Segunda Guerra Mundial con fines de revitalización y reconstrucción social y cultural, y fue desarrollada y adoptada por formaciones de la Iglesia, bases sociales, scouts, asociaciones e instituciones públicas. Delgado (1988, 99), en referencia a procesos político-culturales de recomposición social, reconoce que la animación sociocultural en el Estado español fue una noción que emergió para dar forma metodológica a las aspiraciones de reconstrucción cultural del país desde sus bases sociales en los años setenta. En cambio, en Francia, según Besnard (1991, 34), la animación sociocultural apareció como consecuencia de la educación popular; a esta corriente la denomina laica, “cuya preocupación es extender el espíritu positivista y racional, y luchar por perspectivas sociales igualitarias”.

La producción conceptual y metodológica, el desarrollo institucional y de la educación en animación cultural en Francia —en la que aparecen alusiones constantes a los trabajos de Joffre Dumazedier, Pierre Moulinier y Pierre Besnard— tuvieron una incidencia definitoria en los debates y propuestas metodológicas y políticas sobre animación sociocultural en Cataluña.

La animación sociocultural y la educación popular se nutren de una educación de orden cultural “que concierne más a la formación general del individuo y aspira a hacerle adquirir conocimientos en todos los campos permitiéndole comprender su medio, adaptarse a él, e inclusive transformarlo” (Besnard 1991, 30). En este marco de pensamiento, aparecen en Francia espacios educativos y de animación por iniciativa de grupos voluntarios y de los trabajadores, “preocupados por adquirir, además de formación técnica, una cultura que la burguesía confiscaba en su provecho, para asegurar mejor su dominio económico y social” (31). Otro de los antecedentes históricos de la animación en este país —tal como ocurre en España— son las universidades populares dedicadas a

formar trabajadores y a generar encuentros entre los intelectuales y el pueblo (35). Todas estas prácticas pedagógico-políticas, de orden gramsciano, se alinean con la idea de que un cambio de hegemonía sólo es posible con intervenciones en los sistemas de valores, las creencias, formas de leer el mundo, es decir, la cultura; y a la vez, reclaman espacios de autogestión y autonomía material y política.

Por otro lado, la animación sociocultural en Francia solo se puede comprender desde el extenso y numeroso tejido asociativo que la practica de modo voluntario.⁵⁰ Para la década de los ochenta es posible distinguir en este país asociaciones de animación sociocultural diferenciadas por su tipología: de prestación de servicios como casas de cultura o de jóvenes —nótese la similitud con el modelo que intenta emular Barcelona con el nuevo Ayuntamiento democrático y la creación del Área de Juventud y los casales de jóvenes—, o aquellas con un proyecto político-ideológico con participación de militantes voluntarios. Una política de subvenciones públicas y de municipalización de actividades accionadas por asociaciones y colectividades locales, dedicadas a prácticas de animación sociocultural, sucederá en Francia a partir de 1960. La creación del Ministerio de Asuntos Culturales (1959), la aparición paralela de estructuras institucionales y jurídicas de política cultural, así como la invención de este concepto y su definición como dominio de la acción pública, produjo un consecuente giro en la animación sociocultural que fue reinscrita en un programa estatal democratizador.

La política de André Malraux, primer ministro de Asuntos Culturales de Francia, fue disociar la acción cultural del ocio y de la animación o la educación popular, y poner límites precisos a la definición de cultura. De esta manera, según Dubois (2016, 38), se restringió la política cultural a la cultura de las élites y se relegó “no solo los productos comerciales de las industrias culturales sino también todo lo relacionado con las tradiciones populares, con las actividades de aficionados y, en general, con las formas no institucionales de cultura”. El naciente Ministerio rechazó la educación popular promovida, por ejemplo, por sindicatos, en artes, lectura y deportes, a través de discursos de distinción y diferenciación convertidos en dispositivos de poder: las formas perfectas y elevadas de cultura contrapuestas a una familiarización manual con los medios de expresión de una cultura, o la calidad contrapuesta a la condescendencia o al paternalismo (Fumaroli 2007, 101-102). Se trató, para Baltà (2016, 313), de una apuesta por “el

⁵⁰ La Ley de 1901, promulgada en Francia, otorga el derecho de asociación. Para 1982, existían en este país un aproximado de un millón de asociaciones, de las cuales 30.000 se dedicaban a la animación sociocultural (Besnard 1991, 53).

imperativo de la creación cultural de excelencia’ (Poirrier 2002, 181)”, emanado de un Ministerio de Asuntos Culturales que se distancia de los centros de educación popular y de adultos, basados en el trabajo voluntario y en la “contaminación por contigüidad’ y la pedagogía”. Y añade Baltà (2016, 313): para Malraux “lo esencial es provocar el contacto directo con la obra de arte y hacer retroceder el provincianismo cultural (Poirrier 2013, 23)”.

La democratización cultural encontrará su asidero en este marco de política, centrada sobre todo en la oferta y creación de infraestructura cultural, según lo expresa el Ministerio de Asuntos Culturales de Francia en su misión: “Hacer accesibles al mayor número posible de franceses las obras capitales de la humanidad, y en primer lugar de Francia, para asegurar la más amplia audiencia de nuestro patrimonio cultural y promover la creación de obras de arte y del pensamiento que lo enriquezcan”.⁵¹ La creación de las Casas de Cultura es la materialización de un programa de “cultura democrática” que, para Fumaroli (2007, 69), refiere a una tercera vía abierta por Francia frente al peligro de un mundo dominado por la cultura burguesa, europea o estadounidense, y cita a Malraux: “Allá —exclama—, cualquier muchacho de dieciséis años, por pobre que sea, podrá tener contacto con su patrimonio nacional y con la gloria del espíritu de la humanidad”. Las Casas de Cultura descentralizadas buscarán “un alto nivel” y serán polivalentes y pluridisciplinarias, asimismo se orientarán por preceptos difusionistas de “cultura” —de una idea de cultura— a la que debe acceder el pueblo. Para Besnard (1991, 62), las Casas de la Cultura tenían más vocación cultural que social, se identificaban más con la acción cultural que con la animación, y se gestaron desde una concepción de cultura de creadores, elitista, elaborada por una aristocracia particular, vanguardista y de productores culturales.

En consonancia con este régimen de política cultural y definición de cultura, para la década de los sesenta, Dubois (1999, 342[la traducción es mía]) señala que la profesionalización de animadores socioculturales en Francia buscaba competencias específicas para la acción cultural, en dos líneas: conocimientos artísticos desarrollados y formación en disciplinas o técnicas particulares de comunicación con el público; con ello se devela la entrada del paradigma “artes-público”. Tal como en la acción cultural de competencia del Ministerio de Asuntos Culturales, la animación sociocultural ocupó también un lugar en la acción social, en el Ministerio de Asuntos Sociales y en las áreas

⁵¹ Decreto N. 59-889 del 24 de julio de 1959, Ministerio de Asuntos Culturales de Francia.

de Juventud y Deportes de Francia. Una década después, la animación sociocultural había logrado en este país un mercado de trabajo más organizado y un fortalecimiento de las especializaciones profesionales. Sin embargo, en 1981, con el nombramiento de Jack Lang como ministro de Cultura y el consecuente giro de política cultural, la animación sociocultural sufrió modificaciones estructurales cuantitativas y cualitativas, y pasó a ser un nuevo sector económico, portador de innovaciones, tanto en términos empresariales como del tercer sector de la economía social (Besnard 1991, 10-12).

En definitiva, la animación sociocultural se institucionalizó en la política del Estado francés en la década de los sesenta, y tuvo resignificaciones propias de los cambios sociales en los siguientes decenios, entre ellos: los derivados de la municipalización y políticas de subvenciones a asociaciones dedicadas a prácticas de animación sociocultural; las críticas de Mayo del 68: un giro del acceso a una cultura de élite por una noción antropológica de cultura y de democratización por vías diversas (Baltà 2016, 14), y la política cultural implementada por Lang sobre la que profundizaré más adelante.

Para Eduard Delgado (1988, 99), el cuestionamiento y declive de la animación sociocultural en Francia habría ocurrido tanto por el uso indiscriminado y universal del término, lo que la habría vaciado de su valor pedagógico, como por las agitaciones de Mayo del 68, que la habían despojado de su fuerza política. Poco después, en los setenta, en España, el término comenzaba apenas a tener un uso más generalizado, derivado de las luchas por la democracia y su recuperación. La animación sociocultural no fue sino para Delgado (1988) “un grito de batalla ante la enorme tarea de satisfacer las aspiraciones de cultura y participación de los ciudadanos” [la traducción es mía].

Lo cierto es que, para esta década en España, y específicamente en Cataluña, la animación sociocultural era un campo semántico complejo —y no un grito desesperado— con legados activos de prácticas de educación social, desarrollo comunitario, educación en el tiempo libre, difusión cultural, todas en convivencia e interrelación, de raíces obreras y militantes, pero también de acción católica. Es decir, en la semántica del término se asimilaron prácticas y significados heterogéneos de intervención emancipadora, pedagógica, comprometida, voluntaria, obrera y militante, algunas de inspiración francesa, otras devenidas de trayectorias intelectuales y políticas situadas: ateneos libertarios, intervenciones pastorales, movimientos vecinales, obreros y antifranquistas, y constelaciones de prácticas de educación social y popular. Estas capas genealógicas permiten comprender a la animación sociocultural como un concepto polisémico, ambiguo e impreciso (Trilla 1988, 19). La animación se define como práctica social y

acción-intervención de un agente en comunidades diversas. Es a la vez método, técnica, medio, instrumento y proceso⁵². Por su parte, Úcar (1994) introduce debates epistemológicos sobre la animación sociocultural y concluye que esta no es una ciencia, es una acción no para conocer sino para transformar. Como instrumento/metodología de intervención la define, junto a otros como Ezequiel Ander-Egg, como tecnología social que se apoya en la ciencia y conocimiento científico. Propone elaborar una epistemología de la animación como tecnología social de intervención en grupos y comunidades.

2. Tercer agujero: otros cauces genealógicos de la animación sociocultural en Barcelona

Este acápite identifica las vertientes pedagógicas y metodológicas de intervención comunitaria y transformación social, en Barcelona, y en general en Cataluña, que se constituyeron en significaciones heterogéneas de animación sociocultural. En Cataluña, esta categoría adquirió relevancia en la educación social y del tiempo libre, en proyectos de desarrollo comunitario y militancia política y activista antifranquista, sobre todo en las décadas de los sesenta y setenta. En Barcelona, con el nuevo Ayuntamiento democrático, en 1979, se inició un proceso pedregoso para su institucionalización —en concreto, desde el Área de Juventud—, que no llegó a consolidarse con la irrupción de la gestión cultural; de ahí que se considere a los ochenta como la década de su declive.

La animación sociocultural, al igual que la educación en el tiempo libre (*educació en el lleure*), en Cataluña, son ámbitos de la llamada educación social, cuya función es intervenir en comunidades y situaciones concretas para transformar socialmente a través de estrategias educativas: “La concebimos como agente de cambio social, como factor dinamizador de la colectividad a través de la acción educativa” (Franch y Martinell 1994, 28). Estas intervenciones pedagógicas cobraron sentido durante el franquismo, en una sociedad marcada por la falta de libertades públicas, crisis social, autoritarismo y represión. Monitores y animadores, agentes de intervención de la educación social, trabajaban de modo voluntario, pues no se trataba de la prestación de un servicio lucrativo

⁵² Esta disputa es muy cercana, aún hoy, a la gestión cultural en los debates de su construcción como campo de conocimiento.

y remunerado sino de una tarea gestada por organizaciones sociales de base, algunas más autónomas, otras articuladas a la Iglesia católica⁵³.

La educación en el tiempo libre no se comprendía exclusivamente por su oposición al trabajo, los estudios o las obligaciones familiares, y menos aún se enmarcaba en un tiempo de ocio de la sociedad del consumo, sino era entendida como un tiempo con capacidad de opción personal o grupal, para un trabajo y unas relaciones diferentes, deseadas, y por las que se ha optado personalmente (Franch y Martinell 1994, 31). En Francia, el concepto “tiempo libre” surgió del movimiento social de liberación de los trabajadores, especialmente después de 1936; ocupar ese tiempo liberado llegará a ser un campo esencial de la animación (Besnard 1991, 37-38). En Cataluña, en cambio, un elemento importante es que esta rama de la educación abrió espacios de participación en plena dictadura franquista principalmente a jóvenes, aunque también el trabajo con niños fue significativo. De ahí que los primeros hayan sido parte de una agenda prioritaria para el nuevo Ayuntamiento democrático en Barcelona, con la creación del Área de Juventud. A criterio de Franch y Martinell (1994, 25-26), la corriente de la educación al tiempo libre en Cataluña, legada por el sociólogo francés Joffre Dumazedier,⁵⁴ introdujo conceptos como animación, autogestión, trabajo institucional y la crítica a las organizaciones formales. Estas ideas fueron acogidas por agentes de la educación no formal y el asociacionismo voluntario de trabajo en la educación al tiempo libre de niños y jóvenes que en Cataluña se denomina *esplai*. En este movimiento participaron activamente Joaquim Franch, Jaume Colomer y dos de los pilares de la *gestión cultural iberoamericana*: Alfons Martinell y Eduard Delgado.

En Cataluña, durante los sesenta, el movimiento *esplai* y la primera escuela de *esplai* fueron impulsados por la Iglesia católica y la doctrina social, con la tutela de Cáritas; de esta rama nacen los movimientos de Scouts Católicos. Besnard (1991, 32) sitúa a las intervenciones conducidas por la Iglesia en una “corriente confesional” de la animación sociocultural, de orientación redentorista y paternalista. Sin embargo, “la cultura de *esplai*” tuvo también otras derivaciones posteriores que Marina Garcés (2018,

⁵³ En la década de los sesenta, formas de organización juvenil están articuladas a la Iglesia española que atravesaba un proceso de renovación en sus prácticas, orientándose a las problemáticas sociales. Esta postura respondió a la repercusión que tuvo en la Iglesia, el Concilio Vaticano II; su importancia radica en la renovación de métodos educativos tanto en las Juventudes de acción católica como en la expansión de asociaciones de scouts católicos. (March y Sureda 2003-2004).

⁵⁴ Para Dumazedier, el animador tiene tres funciones: una dirigente (puente entre la asociación y el exterior, expresa las necesidades y aspiraciones del grupo); una administrativa (de organización y dirección), y una técnica (pone sus competencias artísticas, deportivas, educativas al servicio de la asociación) (Besnard 1991, 91).

32) define así: “agrupaciones de jóvenes para el ocio y el tiempo libre, especialmente dedicadas a actividades de montaña, que en Catalunya constituyen un movimiento cívico muy importante, a partir de una evolución laica y menos jerárquica que la de los Boy Scouts o Escoltisme”. Garcés reconoce a la cultura de *esplai* como experiencia política y fuente de prácticas de quienes militaron en varios movimientos sociales desde mediados de los noventa en Cataluña.

Alfons Martinell junto a Joaquim Franch trabajaron como monitores entre 1966 y 1967, en el Servicio de Colonias de Vacaciones de Barcelona. En ese momento se gestaba lo que posteriormente sería la Escola de l’*Esplai* —Clubs del tiempo libre—. Eduard Delgado también estuvo articulado a este movimiento. Martinell pasó por la práctica de maestro y de trabajo en la Colonia Agrícola Santa María del Vallés, centro dedicado a atender a chicos del Tribunal Tutelar de Menores en régimen de internado. Como consecuencia de esto, formó parte del equipo gestor del Centro de Formación de Educadores Especializados que puso en funcionamiento el proyecto Colectivos Infantiles del Ayuntamiento de Barcelona, así inició su carrera como administrador. Gracias a esta experiencia, pasó a trabajar en el Ayuntamiento de Girona, donde organizó el Servicio de Educación y Cultura (Franch y Martinell 1994, 16).

Jordi Oliveira (comunicación personal, 2022), quien fue monitor voluntario en los movimientos de educación al tiempo libre en los años previos al primer Ayuntamiento Democrático de Barcelona, recuerda que frente a representaciones y estigmas de informalidad o desorganización, asociadas a prácticas “no profesionales” del voluntariado o la militancia, estos movimientos vinculados a la animación, construyeron sus propios sistemas de organización:

Se tomaban las cosas muy en serio. Cien personas trabajando como monitores del tiempo libre. Incluso en el voluntariado había gente que ya tenía tareas especializadas [...] se dedicaban a velar por la economía del centro o a buscar recursos pedagógicos [...] Lo considero de los sitios más serios que he vivido.

De este testimonio es posible inferir que estos grupos tenían bases de autogestión, formas de distribución del trabajo, así como también prácticas que propendían a la autonomía material.

Las prácticas de educación social en Cataluña se entretejieron con la animación sociocultural venida sobre todo de la tradición francesa, cruce indispensable para una aproximación situada a este concepto. Si partimos de esta relación, la animación sociocultural deviene una metodología educativa de facilitación, acompañamiento y

desarrollo de competencias socioculturales en una comunidad concreta. Busca “que sus miembros —individual y socialmente considerados— sean sujetos activos de su propia transformación y la de su entorno con el fin de mejorar de forma sustantiva su calidad de vida” (Úcar s/f).

Núñez Sanz (2020, 169) identifica otras vertientes genealógicas de la animación sociocultural vinculadas con la educación: la extensión universitaria y las universidades populares de fines del siglo XIX y principios del XX, impulsadas por la Institución de Libre Enseñanza (ILE):

La “extensión universitaria” fue una iniciativa que pretendió que el profesorado y alumnado universitario prestaran parte de su tiempo y conocimiento a la educación de las clases trabajadoras, con el fin de mejorar su condición cultural y social. Las “universidades populares” fueron instituciones educativas que procuraron acercar la cultura a las clases obreras mediante charlas, conferencias o clases de cultura general y formación profesional.

Con pretensiones de desapropiación de la cultura enclaustrada y reproducida por la burguesía, aunque desde una matriz civilizatoria, la ILE fue un proyecto privado de la burguesía y las élites y su cultura, entendida jerárquicamente como elevada y necesaria para educar e incorporar a un orden social y a unos valores a la clase obrera. Este tipo de intervenciones políticas y educativas, partía de la comprensión de que ninguna transformación política podía suceder sin educar a los obreros. En la ILE, la burguesía deviene “el sujeto interventor” responsable de esa transformación desde una práctica asistencial y que limita capacidades de autonomía obrera. ¿Cuánto de emancipador hay en este proyecto político y pedagógico? Esta misma pregunta cabe si pensamos en las prácticas de animación sociocultural promovidas por la Iglesia católica y el desarrollo comunitario, en las décadas posteriores: estas son también de carácter asistencial y ancladas a un sistema de valores pastorales muy concretos, atravesados por una voluntad de salvación del “oprimido”.

Otra capa genealógica de la animación sociocultural en España, identificada por Núñez Sanz (2020, 165) son las misiones pedagógicas de la década del treinta, un proyecto cultural de educación popular de la II República que se apoyó en dos principios: “el derecho universal a acceder a los bienes de la cultura; y segundo, el valor de la educación como medio para construir una alternativa de sociedad capaz de resolver la crisis española”. La política de las misiones era promover el acceso a bienes culturales en zonas rurales de España, mediante bibliotecas populares, el Museo del Pueblo (difusión del patrimonio artístico nacional), Servicios de Música y Cine, el Coro y Teatro del

Pueblo. Otros dos componentes de su política fueron la orientación pedagógica en escuelas rurales y el fomento a la educación, conciencia y participación política ciudadana.

A todos los cauces genealógicos revisados, habría que sumar otras vertientes que han ido conformando en Cataluña y España el campo semántico y de prácticas de intervención de la animación sociocultural: la corriente culturalista de herencia francesa antes mencionada; la de trabajo social, definida como “latinoamericana”, recogida en las metodologías sobre intervenciones comunitarias de Ezequiel Ander-Egg; la educación popular y liberadora de Paulo Freire, también determinada como de origen “latinoamericano”; el desarrollo comunitario representado en la propuesta metodológica de Marco Marchioni, y la educación en el tiempo libre, ambas ya analizadas en esta investigación. De estas, queda por abordar la capa del trabajo social y la educación emancipadora como legados “latinoamericanos” en la formación de la animación sociocultural en el Estado español. La incidencia de estos dos autores deja ver que existía un tráfico de ideas, circulación de libros y formas de intercambio entre redes de agentes en ambos contextos sin mediación institucional.

2.1. Cauces genealógicos latinoamericanos de la animación sociocultural

El paradigma emancipatorio latinoamericano de los años sesenta y setenta: la educación popular y liberadora, la teología de la liberación, la investigación acción participativa, la comunicación popular y la filosofía de la liberación, es una propuesta teórico-política que busca producir conocimientos para y con las bases populares, interpelar la forma de producirlos y para qué hacerlo. Esta vertiente, que encuentra su potencia política en la capacidad de cambio desde una reflexión-acción popular, es reconocida extensamente como fundante en la bibliografía tocante a la animación sociocultural en el contexto español. Aún en la dictadura franquista estas reflexiones del paradigma emancipatorio venidas de Latinoamérica orientaron acciones y metodologías comunitarias y militantes. Revisemos algunas de ellas.

El aporte del argentino Ezequiel Ander-Egg —con un pensamiento fuertemente enraizado en los trabajos de Paulo Freire y Orlando Fals Borda— al desarrollo de la animación sociocultural fue sobre todo metodológico. Tal como varios de los referentes de la animación en España y Latinoamérica, mostró una clara preocupación por diseñar herramientas y manuales útiles para intervenciones socioculturales. En 1985, Ander-Egg

publicó en España por primera vez su libro *Perfil del animador socio-cultural*, cuando en este país existía un interés en los procesos de legitimación, formación-profesionalización e institucionalización en políticas culturales alrededor de la animación. Sus aportes se concentraron especialmente en metodologías de intervención del trabajo social en comunidades, y métodos y técnicas de investigación social propias de la investigación acción participativa. La investigación acción participativa (IAP) es una metodología propuesta por Orlando Fals Borda y la Fundación del Caribe, a inicios de los setenta, en Colombia, en colaboración con la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC). Se trata de una metodología crítica sobre las formas de producir el conocimiento; es una investigación que se funde con la acción para transformar la realidad.

Para los años setenta, Ander-Egg reconceptualizó al trabajo social como una forma de acción social que debía responder a los problemas y desafíos de América Latina: subdesarrollo, alineación, dominación, dependencia y colonialismo cultural; de ahí que “toda acción social debe asumirse como militancia” (Ander-Egg 2005, 46). En 1977, su libro *El trabajo social como acción liberadora* criticó “el trabajo social químicamente puro” (46). Esta misma reflexión la llevó hacia el animador sociocultural, “que pretende ser un simple ‘técnico’ o ‘profesional’ de la cultura, con una actitud incolora, inodora e insípida en relación a la gente con que trabaja. No creemos en la neutralidad” (46-47). Ander-Egg precisa que ese compromiso y militancia no se debe a una institución, partido o ideología sino a la gente con la que trabaja el animador, aceptando la autonomía de las comunidades y comprometiéndose con la puesta en acción de su potencialidad creativa y transformadora. Cuestiona la utilización política —en sentido partidista— de la acción que hace el animador.

Ander-Egg pretendía una divulgación concientizadora de su trabajo en amplios sectores populares y que este fuera útil no solo para poder leer críticamente una realidad encubierta por la ideología dominante (burguesa-capitalista) sino para que esa toma de conciencia sea traducida en acciones de transformación y esperanza frente a una sociedad deshumanizada, del consumo, que fetichiza el crecimiento económico y cosifica la existencia. Afirma: “Creo en la acción colectiva y en la necesidad insoslayable de cambiar las estructuras. No concibo al hombre nuevo que no sea un hombre militante.” (Ander-Egg 1980, 23).

La impronta freiriana de la pedagogía liberadora también aparece en estos cauces genealógicos. Sobre la acción-intervención pedagógica, Freire (2012, 34) se pregunta

cómo podrían los oprimidos, seres duales e *inauténticos* que alojan al opresor, participar de la pedagogía para su liberación. Y afirma: “Solo en la medida en que se descubran ‘alojando’ al opresor podrán contribuir a la construcción de su pedagogía liberadora”. Freire, entonces, se juega por una acción pedagógica emancipadora que solamente es posible desde el “descubrimiento crítico” de una ideología entendida como los sistemas de representaciones que operan como condiciones determinantes. Dicho descubrimiento conduciría a la liberación de la palabra que se vuelve propia, a la ruptura del silencio, a la capacidad de construir sistemas de representación mediante el lenguaje, a nombrar el mundo para transformarlo. Así lo explica Hall (2013, 41), a partir de su análisis del estructuralismo y pensamiento de Althusser en los estudios culturales: “En la cultura como en el lenguaje, el sujeto era “hablado por” las categorías de cultura en que pensaba, en vez de que el sujeto “las hablaba”. Para liberarse de las estructuras del lenguaje y por tanto de la cultura dominante, hay que comenzar por tomar conciencia de las condiciones de opresión; el hombre nuevo —del que habla Ander-Egg (1980), a partir de Freire (2012)— nace de la liberación del lenguaje, del descubrimiento de la palabra propia. Esta es la acción cultural para la libertad que tiene un carácter utópico, a diferencia de la acción cultural para la dominación que se basa en mitos, pues no presenta al pueblo problemas sobre la realidad ni pretende desenmascararla (Freire 1975).

En la acción cultural para la libertad, añade Freire (1975), “los oprimidos dejan de ser una designación abstracta y devienen hombres concretos”. Así también, las élites intelectuales se comprometen con la realidad social, “rechazan esquemas importados y soluciones prefabricadas”. Las artes se inspiran en la vida del pueblo; sin embargo, los obreros y campesinos no son más conceptos abstractos y distantes, tampoco son objeto de ventriloquía, sino “hombres concretos con vidas concretas”.

Freire cuestionó tanto a la figura del intelectual iluminado como al dirigismo o propaganda liberadora. Creía en una pedagogía que rompiera el silencio de los oprimidos (el sujeto hablado por unas categorías y un lenguaje dominantes). La base metodológica de este acto cognoscente liberador es el diálogo capaz de sacar a la luz estas condiciones y marcos de pensamiento y vida. El diálogo rompe el silencio con palabras que transforman el mundo: “Existir humanamente, es *pronunciar* el mundo, es transformarlo” (Freire 2012, 84). Por lo tanto, decir la palabra no puede ser privilegio de algunos hombres sino derecho de todos los hombres; de ahí que no se pueda pronunciar la palabra en soledad o para otros, sino con otros. El diálogo, por tanto, es un acto creador: “Es el encuentro de los hombres que pronuncian el mundo” (2012, 85). Desde estas ideas,

Freire (2012) establece una clara diferencia entre la educación liberadora y la educación bancaria; esta última no es dialógica ni intersubjetiva sino que ve a la conciencia como algo vacío que debe ser llenado, un depósito de contenidos, de eslóganes; se practica bajo esquemas verticales.

La metodología dialógica freireana de la pedagogía liberadora —que contaminó la animación sociocultural— partía de asumir a una comunidad conformada por sujetos activos de su propia transformación. El diálogo pedagógico ocurre en torno a la investigación social basada en “temas generadores” o “temáticas significativas del pueblo”. Este enfoque metodológico es “concienciador” y de aprehensión sobre los temas propuestos desde los propios sujetos, su pensamiento, lenguaje y visión e inserción sobre y en su mundo. Comparto un breve ejemplo de ello que aparece en el apéndice del libro *La educación como práctica de libertad* (Freire 1977, 123), un capítulo que recoge algunas “situaciones existenciales” que posibilitan el concepto cultura, a través de ilustraciones e ideas, desde la palabra de “los oprimidos”. En términos metodológicos, las situaciones se discuten en “círculos de cultura”, como espacios dinámicos, dialógicos y de concienciación. En uno de ellos, y como resultado del ejercicio de “pronunciar el mundo”, un maestro analfabeto afirmó, sobre la democratización de la cultura, que esta “debe surgir de lo que somos y de lo que hacemos como pueblo. No de lo que piensen y quieran algunos para nosotros” (Freire 1977, 142). Así, se interpela una democratización jerárquica, vertical y elitista, cuestionado al hombre espectador del proceso y convirtiéndolo en sujeto (1977, 100), *en* el mundo y *con* el mundo, un hacedor del mundo cultural, un creador y recreador.

La pedagogía liberadora invita a una inserción y acción crítica en una realidad específica para transformarla; sin embargo, esta transformación es siempre inacabada. Para Freire (2012), la reflexión verdadera conduce a la práctica; la praxis (acción-reflexión) emancipadora ocurrirá cuando el saber que resulte de ella se vuelva objeto de reflexión crítica —caso contrario se trataría de activismo—; es decir, se vuelve una relación dialéctica de la acción-reflexión: “la praxis como razón nueva de la conciencia oprimida” (2012, 54). De ahí que Freire considere a la revolución como un acontecimiento continuo.⁵⁵

⁵⁵ “Como el hombre es un ser histórico, incompleto y consciente de ser incompleto, la revolución es una dimensión humana tan natural y permanente como la educación. Solo una mentalidad mecanicista puede sostener que la educación cesa en un cierto punto, o que la revolución puede ser detenida cuando obtiene el poder. Para ser auténtica, la revolución debe ser un acontecimiento continuo. De otra manera, dejará de ser revolución y se volverá burocracia esclerotizada” (Freire 1975).

3. Debates abiertos sobre la animación sociocultural

Toda praxis supone una intervención. Buena parte de la animación sociocultural construyó formas de intervención desde la producción de una diferencia total y abstracta: el pueblo, el oprimido o la clase trabajadora como objeto de intervención, así como la oposición dicotómica entre cultura popular y obrera y cultura de élite. Si bien las corrientes de la animación más próximas a la pedagogía freireana partían de la producción de estas diferencias, aportaron a la comprensión de un sujeto popular como sujeto de conocimiento y agencia. En este sentido, los estudios culturales también contribuyeron de modo radical a entender que “lo popular” no es una exterioridad, ni un ente abstracto fuera de la historia, dominado y sin agencia, sino que estas diferencias (opresor-oprimido, cultura popular-cultura de élite) dibujan un campo de poder y lucha por significaciones, valores, pero también de disputa por la construcción de espacios para la reproducción simbólica y material, donde lo cultural se diluye y no reclama autonomía. En este campo relacional, lo popular es una construcción política e ideológica (Nivón 2015, 121- 122), que no puede ser leída como categoría estable sino como noción móvil; constituye con lo culto “un par dialéctico en constante animación” (125). Lo popular, en sí mismo, puede ser entendido como un campo de lucha donde se juegan las relaciones culto-popular, hegemónico-subalterno, todas como categorías dinámicas y relacionales. Así lo explica Richard (2010, 70), en referencia a la redefinición de “lo popular” desde la herencia de Williams y otros autores de la escuela de Birmingham:

Lo “popular” es el campo donde se redefinen las relaciones entre lo hegemónico y lo subalterno ya no pensados como categorías homogéneas ni posiciones fijas –puestas entre sí porque un sector de la sociedad ejerce la dominación sobre el otro que la sufre pasivamente, según un esquema maniqueo– sino como términos móviles y relacionales que operan a través de sometimientos y resistencias pero también de subyugaciones, negociaciones y consensos.

Bajo la influencia de Gramsci, de acuerdo con García Canclini (cit. en Nivón 2015, 138), “se prestó atención a la capacidad de réplica y autonomía de las clases subalternas”. García Canclini analiza la tendencia de intelectuales de los años setenta de contraponer la cultura subalterna y la hegemónica, como si ambas fueran exteriores entre sí, “con el supuesto de que la tarea de la cultura hegemónica es dominar y de la cultura subalterna resistir”.

Considero que al tratarse de un “par dialéctico en constante animación”, de sujetos activos que agencian intercambios y negociaciones —constitutivos de la movilidad de significados y posiciones—, resulta absurdo acotar roles fijos al animador —el intelectual comprometido, el militante— y el animado —el pueblo, los trabajadores, los subalternizados—. De mantenerse esas posiciones estables, jerárquicas y desafectadas, la intervención podría suponer el deber moral infranqueable del compromiso militante, la sujeción al mandato ideológico autoritario y totalitario, a principios religiosos o a ideales civilizatorios y de incorporación promovidos por una cultura de élite. Asimismo, la intervención podría suponer asistencia social cuando no se busca transformar regímenes de representación —es decir, cuando se fijan identidades con objetivos instrumentales— ni condiciones para la reproducción material, cuando el orden establecido y los imaginarios dominantes son intocables. La intervención podría ser profética y salvífica cuando “la otredad” producida es objeto de inclusión y no sujeto de agencia. Una intervención solo cobra sentido cuando deviene interrupción de los sentidos naturalizados, de los significados hegemónicos, cuando las afectaciones “animador”-“animado” son mutuas, cuando los límites entre ambos son imprecisos.

En conversación con postulados freireanos, entiendo que una intervención es acción-reflexión, es dialógica y siempre provisional e incompleta, pues la acción devuelve preguntas, elementos simbólicos elaborados o formas de agencia política que propician nuevos cuestionamientos y reflexiones, y a su vez estas detonan otras intervenciones. Es pertinente entender que el enfoque dialógico sobre la reflexión, como forma de producción de conocimiento abierto y provisional, es tensionada por la agencia social, pues la política necesita del cerramiento arbitrario (Hall 2013, 13). En formas de agencia político-cultural este cierre provisional de categorías, clasificaciones, formas de significar y nombrar en cultura, es una condición indispensable; sin embargo, al ser provisional, deja abierta siempre una fisura para nuevas formas de disputa, significación, agencia y transformación.

Para Stuart Hall (2013, 11-12), la teoría es “un conjunto de conocimientos disputados, localizados, coyunturales (en tanto dialógicos) que tienen que debatirse en una forma dialógica”. La teoría como práctica es intervención y efecto: “Hablar de ‘intervención’ es hablar de una participación activa en un determinado campo de relaciones mediante un diseño táctico que busca modificar sus reglas. Es hablar, entonces, de decisión (‘tomar parte’) y de territorios (mapas de fuerzas)” (Richard 2010, 80).

Si en la intervención como praxis, la acción-reflexión es contextual, coyuntural y provisional, es agencia y decisión, para Restrepo (cit. en Richard 2010, 117), el asistencialismo

despolitiza y descontextualiza ‘problemas sociales’ tratándolos como anomias o disfunciones que pueden ser ‘solucionadas’ apelando a la tecnología o la planeación. En la práctica, este asistencialismo apuntala las relaciones de poder que garantizan subalternización y marginalización de amplios sectores de la población.

En esta revisión genealógica de la animación sociocultural se distinguen prácticas asistencialistas que responden a esta definición, especialmente en la corriente del desarrollo comunitario de carácter “tecnocientífico” o acciones pastorales. La mirada médica, caritativa y solucionista —finalmente con pretensiones de incorporación a un orden social, al desarrollo capitalista, y de conservación de un orden hegemónico— se distancia del paradigma emancipatorio. Este legado asistencial se manifestará activo, en las siguientes décadas, en la gestión cultural emergente en Barcelona, enmarcada en el desarrollismo de la cooperación, cuyos promotores —o, al menos, una parte de ellos— militaron en la educación al tiempo libre y el movimiento scout adscritos a la Iglesia.

Por su parte, la politicidad como legado del paradigma emancipatorio de la animación sociocultural —en el que lo pedagógico y lo político son indisolubles— se define en la agencia corporizada, en sujetos activos de una transformación situada. La agencia implica la interrelación de sujetos, es creación colectiva de acuerdos en conflicto y de acciones de intervención que interrumpen de forma creativa —o con prácticas de incidencia y disputa político-militante— un contexto determinado, un orden naturalizado, aparentemente estable, o situaciones que se muestran neutrales, inscritas en proyectos económicos que afectan a la vida comunitaria y vulneran derechos. La agencia ilumina utopías de futuro, y propicia, además, espacios de participación y de educación mutua. En la animación sociocultural, la participación y formación son objetivos y medios para la autonomía personal, grupal o comunitaria (Úcar s/f, 90).

La agencia descentra el concepto de “democratización” vinculado al consumo y recepción y se apoya en la democracia cultural⁵⁶ como derecho a la participación: en la

⁵⁶ En la actualidad, en Barcelona la democracia cultural está ligada a los debates de “los bienes comunes”. En este marco, en prácticas de democracia cultural, se inscriben iniciativas lideradas por comunidades locales, formas participativas de proveer servicios públicos y atención de derechos básicos. Implican, además, sistemas de gobernanza de equipamientos, proyectos o recursos públicos en manos de la ciudadanía a través de instancias de participación. Acoge también un modelo de soberanía cultural basado en derechos culturales, descentralización de la cultura, redistribución de recursos, y fomento a prácticas sostenibles, en comunidades con arraigo territorial que cuestionan la neoliberalización de la cultura (La Hidra y Artibarri 2018, 19).

animación sociocultural los sujetos pasan a ser creadores y protagonistas de las dinámicas socioculturales de su entorno (Núñez Sanz 2020, 178); de hecho, la animación sociocultural es un instrumento de la democracia cultural (Trilla 1998, 17). Para Freire (1988), en lugar de hablar de democracia, sería más preciso pensar en una “sustantividad democrática”: la posición democrática no como adjetivo sino la democracia como sustantividad. Afirma que el centro de la transformación social y política es la reinención del poder, lo que no exime reinventar la economía. La democracia como sustantividad radica en elaborar utopías propiciadas por una educación emancipadora: “¿Cuál es el ideal de la sociedad en que me gustaría vivir? ¿Cuál es mi sueño? Esta es la palabra. Y esta cuestión, mis amigos, no es solamente pedagógica, es política, eminentemente política” (Freire 1988, 17).

A pesar de que en uno de los cauces genealógicos de la animación sociocultural aparecen prácticas pedagógicas emancipatorias, sustentadas en ideas de agenciamiento y democracia cultural, uno de los cuestionamientos claves que impulsaron su declive en Barcelona, fue su entendimiento de la ciudadanía como objeto de animación; es decir, quienes promovieron la gestión cultural, afirmaron que desde la perspectiva de la animación, se entendía a los sujetos como seres inanimados que requerían de otros para ser motivados a la acción cultural. Con la aprobación de la Constitución de 1978 en el Estado español y el reconocimiento de los derechos culturales, esta concepción resultaba poco pertinente: en la acción cultural, había que pasar del sujeto pasivo al sujeto de derechos.

De otro lado, la animación sociocultural en España, desarrolló metodologías de intervención teniendo como eje a la cultura popular y cultura obrera y su relación con una noción antropológica de cultura, lo que deja entrever en su cartografía de diálogos teóricos, en su propia producción bibliográfica, narraciones y prácticas, una acción-reflexión cuya centralidad evidente es la lucha de clases. En la animación sociocultural la raza no se nombra. ¿Por qué esta omisión? Queda abierta la pregunta por esta ausencia. Sin embargo, vale la pena recordar que en ciudades como Barcelona y Madrid, los procesos de migración interna desde los años cincuenta conformaron espacios sociales barriales de diferencia identitaria y socioeconómica con población venida especialmente del sur de España, y con una importante presencia histórica de la comunidad gitana, cuya participación, agencia y cultura en este periodo histórico no se nombra. Uno de los posibles factores de esta omisión podría estar relacionado con la inexistencia de la tradición teórica de la escuela de los estudios culturales de Birmingham en el Estado

español, en los sesenta, setenta y ochenta. Y otro, por supuesto, es el racismo estructural y la amnesia colonial en la sociedad española, las construcciones identitarias hispánicas dominantes y su relación con las políticas educativas y culturales de Estado. Tampoco se han reconocido los aportes económicos (desde el esclavismo negro en 1501) y culturales de las diásporas africanas en el estado español; los debates públicos sobre la identidad afroespañola son muy recientes. Todas estas ausencias son injustificables, pues la presencia de pueblos negros o de Latinoamérica en España no es el producto de una migración económica o del exilio de las últimas décadas. Como señala Francisco Godoy (2023, 39), a propósito de la primera migración forzada de la modernidad: el desplazamiento de los primeros indígenas traídos a Europa por Colón, “estamos aquí presentes desde 1492”.

Queda asimismo abierta la pregunta por las herencias intelectuales de educadoras que aportaron al campo de la animación sociocultural en España y Cataluña, sobre todo aquellas cercanas a la educación social y popular. Los marcos de referencia teórico-metodológicos legitimados sobre la animación en estos tres decenios son radicalmente masculinos, reflejo de la propia estructura organizativa partidista y militante de izquierda afín a este campo. Se podría decir también que la lucha identitaria en Cataluña se concentró en la militancia por la lengua y cultura catalana, las condiciones materiales de vida y trabajo en barrios obreros y la democracia, lo que opacó preguntas sobre el racismo o el patriarcado.

4. Animadores socioculturales: un rápido suspiro en una década

En medio de este paisaje complejo de prácticas heterogéneas, corrientes, trayectorias, formas de agencia, y posicionamientos políticos y discursivos rastreados en la genealogía de la animación sociocultural,⁵⁷ en 1979, sucedieron en el Estado español las primeras elecciones de los ayuntamientos democráticos. La animación sociocultural no era hasta entonces una práctica con legitimación institucional ni académica en España. En términos generales, quienes se inscribieron en este campo en sus distintas vetas consideraron que los ayuntamientos, al ser las instituciones más próximas a los territorios, debían acoger y aplicar metodologías de animación en la política pública naciente como una forma de mantener activa la participación comunitaria, así como de responder a las

⁵⁷ Los agentes de la animación “se sitúan, según la ideología que sustentan o el grupo de presión en que militan, en diferentes paradigmas.” (Úcar s/f, *Revista Educación Social* 86).

agendas políticas de los movimientos y organizaciones sociales y barriales de las que provenían. Asimismo, la animación resultaba una pedagogía útil para aprender a convivir en diferencia, en una democracia que inaugura garantía de derechos y libertades, para recuperar la calle, así como para construir en común utopías que permitan imaginar lo local desde formas de ciudadanía emergentes:

La animación sociocultural siempre ha tenido claro que encerrarse en casa comporta *dessocializar-se*: convertir la ciudad y el país en un desierto de miedos. Y que para construir una ciudad y un país organizado -el país de la gente- el primer paso es pisar la calle. No tener miedo al otro que está en la calle, que es distinto. El otro con el que puedo pactar y colaborar: construir experiencias conjuntas (Puig 1988, 111).

En este contexto, Colomer (1988, 136) considera que la animación sociocultural “nace de la nueva crisis de identidad urbana y se dirige al conjunto de la población de un territorio, a todas las edades y subculturas” [la traducción es mía]. La define como un método participativo para conseguir el desarrollo comunitario y la democracia cultural, y facilitar procesos de participación entre grupos de ciudadanos que se autoorganizan para responder a sus intereses y necesidades, o que se consolidan como movimientos sociales que conforman un tejido activo en un territorio. Colomer (1988) señala también que la animación sociocultural es acción social en tanto que pretende transformar el contexto en perspectiva de desarrollo comunitario, democracia cultural y acción educativa, con sujetos activos en sus propios procesos de transformación.

Los movimientos y asociaciones de vecinos de los barrios obreros de Barcelona, sus reivindicaciones políticas y demandas de derechos por servicios públicos fueron el asidero en el que los agentes promotores de la animación sociocultural se apoyaron para iniciar un proceso de institucionalización pública municipal de la animación. A este hecho, Puig (comunicación personal, 2022) lo denomina “reinención de la animación sociocultural”. Sin embargo, a criterio de Eduard Delgado (1988, 100), el naciente Ayuntamiento democrático debía afrontar nuevas tareas que abarcaban el trabajo con asociaciones y voluntariado; crear y mantener equipamientos públicos; programar espectáculos profesionales; replantear la política de patrimonio; dar soporte a proyectos creativos de una gran variedad de disciplinas, así como establecer interrelaciones con diversos interlocutores y agentes culturales, y para ello, “el bagaje teórico de la animación sociocultural va a resultar insuficiente” [la traducción es mía].

Estas dos posiciones representadas en Toni Puig y Eduard Delgado develan la tensión que duró prácticamente una década, entre 1980 y 1990, y que se manifestó dentro

del Ayuntamiento de Barcelona en dos áreas de su dependencia: Juventud, y Descentralización y Participación Ciudadana. La primera abrazará y promoverá la animación sociocultural con Toni Puig como figura representativa; la segunda, a través de la voz de Eduard Delgado y la creación de centros cívicos, comenzará a nombrar este nuevo campo emergente de administración pública de la cultura como gestión cultural, estructurándola en dos columnas discursivas: la profesionalización y la calidad, en conexión directa con la perspectiva francesa antes analizada. Así lo explica Alfons Martinell (comunicación personal, 2018):

En un momento se vivió como una contraposición entre gestión y animación. Para mi entender era un problema superfluo porque a la larga la animación tenía más el aire de ser una forma de participación de la comunidad, que también existe actualmente, pero son diferentes por las necesidades que tenía una sociedad democrática de gestionar los recursos culturales con un rigor que no es solamente de la participación ciudadana y comunitaria, sino el rigor de la propia profesionalidad y calidad.

El primer Ayuntamiento democrático de Barcelona creó las áreas de Servicios Sociales y de Juventud —programas de tiempo libre y vacaciones—, que luego devienen en el Institut Municipal d'Animació i Esplai (IMAE). La educación al tiempo libre está integrada a esta institución de acuerdo con la Constitución española de 1978, que reconoce a la educación del tiempo libre como un derecho de niños y jóvenes que debe ser garantizado por las instituciones públicas; el tiempo libre contiene dimensiones de participación cultural, de igualdad entre ciudadanos y prevención (Franch y Martinell 1994, 19). En el Área de Juventud trabajaron Toni Puig⁵⁸ —acciones orientadas a jóvenes— y Jaume Colomer —trabajo orientado a la infancia—. Ambos se conocieron en los movimientos de educación del tiempo libre, y se dedicaban a formar monitores y directores de movimientos independientes del tiempo libre. Estructurar un Área de Juventud fue la consecuencia política de una demanda de los sectores de jóvenes que militaban en los partidos de izquierda en la clandestinidad y el producto de las reivindicaciones de los movimientos juveniles de la Transición; el Área pretendía reconciliar a los jóvenes con el Estado. El Área de Juventud también retomó la tradición de las colonias municipales y casas de verano para niños y niñas de la ciudad. Nació

⁵⁸ En este punto, resulta fundamental conocer brevemente la trayectoria militante y organizativa de Puig, en sus palabras: “Con un grupo de inquietos, montamos la primera Escuela de Tiempo Libre de España, donde me ocupaba del departamento para las artes relacionales. Aquí me apasioné por la innovación. El dire —que aprecio— me mandó a la calle por demasiado comunitarista: decidamos y hagamos las cosas juntos. Mientras, con otro grupo, fundé la revista *Ajoblanco* a principios de los setenta, para impulsar una vida cotidiana no monótona, una sexualidad sin fronteras, un mundo con democracia directa, una educación liberadora, una cultura con sentido público y vital” (Puig 2012, 5).

entonces el Servicio d'Esplai, coordinado por Jaume Colomer; esta instancia se ocupó de formar directores y monitores de escuelas de *esplai*. Toni Puig, por diferencias políticas, pasó luego de cuatro años de trabajo en el Área de Juventud a dirigir el IMAE, desde donde promovió la animación sociocultural:

Los celos partidarios me decapitaron y me largaron al exilio del Instituto Municipal para la Animación y el Tiempo Libre, que no lograba arrancar. Desde él contemplé la esclerosis de las políticas partidarias: el área para los jóvenes inició su decadencia y burocratización. No me deprimí. Me metí en el instituto, creé un pequeño equipo de aventura y logramos reinventar, para la ciudad, la Animación Sociocultural en un fértil diálogo entre creatividad cultural y cooperación social en el territorio, en la proximidad. Me apasioné por la cultura como motor de vida para los barrios, desde pequeños proyectos muy compartidos, implicando a la gente. El instituto se hizo famoso: fue el punto de arranque de una carrera universitaria sobre el tema, decantada luego hacia lo social duro (Puig 2012, 6).

Es importante mencionar que el Ayuntamiento de Barcelona apostará por un modelo urbano participativo y descentralizado que tomará forma en un proyecto gestado en sus inicios entre el Área de Juventud y el Área de Descentralización en 1980: los Casals de Jóvenes y Niños. Los *casals* fueron una política que respondió a las exigencias de infraestructura de grupos de jóvenes que se habían consolidado como tales en los últimos años del franquismo. En diferentes barrios, había grupos juveniles activos que no tenían recursos para la acción. La administración pública, cercana a esta realidad —hay que recordar que los nuevos administradores públicos militaron y trabajaron con organizaciones barriales diversas—, sabía de la carencia de recursos económicos y de infraestructura que limitaban la puesta en marcha de las iniciativas de los jóvenes. De este modo, el Ayuntamiento, a través del Área de Juventud, comenzó a facilitar espacios y material técnico —muchas veces sin la mediación de herramientas jurídicas—, mientras los jóvenes, con autonomía de decisión, se encargaban de las actividades, es decir, recibían recursos municipales para la autogestión sin intervención del gobierno local en la toma de decisiones. Para ello, cada casal debía presentar un proyecto pedagógico, de animación y transparencia económica, y tenía que garantizar una asamblea como órgano de decisión colectiva. El Ayuntamiento era un facilitador. Las infraestructuras eran precarias, sin embargo, lo más importante era tener un espacio de encuentro y de acción (Colomer 1988, 139). Toni Puig (comunicación personal, 2022) lo retrata de este modo:

Era una cosa absolutamente disparatada, de okupas. [...] Buscábamos jóvenes en los barrios que se pusieran delante de pequeños equipamientos, a veces les pagábamos con dinero contante y sonante, sin contrato, sin nada, de verdad, para que fueran espacios de

los jóvenes para revitalizarse y revitalizar los barrios; de aquí salieron muchos líderes culturales y sociales de la ciudad.

Por ejemplo, el Ateneu Popular de Nou Barris, tras ganar la lucha por el cierre de la planta asfáltica, inicialmente reivindicó el uso de esta infraestructura como un espacio autónomo para jóvenes, sin la tutela de la Iglesia católica, la cual durante la dictadura facilitó infraestructuras de encuentro:

Al principio lo que se reclamaba era un espacio para que los jóvenes se pudieran reunir sin la tutela de la Iglesia, porque hasta entonces, los sitios donde nos podíamos reunir los jóvenes —y gracias a ellos— eran espacios que eran de la Iglesia. Claro, ya estábamos en democracia, habíamos salido de la dictadura, entonces se veía la oportunidad de un sitio donde nos podamos reunir y podamos decidir nosotros mismos qué queremos y qué no queremos hacer sin la tutela de nadie, porque es nuestro. [...]. Esto es lo que se pedía (Aurora Álvarez, comunicación personal, 2022).

Toni Puig (1990, 11), una década después de la implementación de este programa público, propone un análisis crítico de los *casals* de juventud. De acuerdo con su perspectiva, estos fueron artefactos a medio construir, depositados en un territorio para no se sabe muy bien qué. Para él, su falta de solidez se debió, en parte, a que se las enmarcó en las políticas de juventud —políticas amateurs, de “los trastos inservibles” (Puig 1990), propias de los años ochenta—. Consideraba que era necesario darles un giro de acuerdo con los cambios culturales de los noventa: el problema principal del trabajo con jóvenes ya no era la represión sino la identidad. Puig reconoce, además, la necesidad de implementar criterios técnicos en las políticas de juventud, sin embargo, objeta la concepción burocratizada de la gestión que comenzaba a ser la dominante. Afirma que tales criterios no se pueden limitar ni agotar en la simple gestión racional de los recursos que ha hecho que la administración reine sobre la política: “Odio la gestión a secas. Es estúpida. Y amo, con pasión, la gestión que nos facilita hacer posible las pequeñas utopías que nos proponemos” (13). Para 1987, no llegaban ni al 10 % las casas que superaban los diez años de vida. El problema, para Puig, es que “lo que ha definido las Casas de Juventud ha sido el aspecto infraestructural (el ser un equipamiento), sin apenas poner énfasis en su uso” (88). Los *casals* terminarán por anexarse a los centros cívicos, impulsados por el Área de Descentralización y Participación Ciudadana.

Al problema de la necesidad de criterios técnicos que demandaba la administración pública para la gestión de espacios como los *casals*, se suma el debate sobre el trabajo voluntario que había caracterizado a la animación sociocultural. La dimensión de las actividades y la dedicación de tiempo que estas requerían desbordaron

la acción militante. Este desborde dio lugar a las discusiones sobre la profesionalización de la animación sociocultural, que derivó en dos líneas de trabajo. La primera —como expliqué en apartados anteriores— se concretó en los contratos de prestación de servicios para asociaciones y cooperativas, responsables de la gestión técnica de las infraestructuras mejoradas, y que se presentaban a concursos públicos para su administración con un proyecto de animación sociocultural (se trataba, además, de una estrategia profesionalizante). La segunda fue una propuesta de formación impulsada por el IMAE. Ambas medidas estaban interconectadas: es decir, quienes se formaban en los cursos del IMAE, constituían asociaciones o cooperativas de servicios culturales para administrar las infraestructuras públicas; ser empresario cultural para entonces era “una mala palabra”. Será más tarde, en los noventa, cuando varios de estos procesos cooperativos y asociativos se transformarán en empresas, como bien lo ha explicado Rowan (2010). Sobre la relación asociacionismo y profesionalización da cuenta Elisenda Fuigueras, actual directora de Taleia Cultura SL- Barcelona, empresa de gestión cultural:

Antes de terminar la formación en animación sociocultural con unos cuantos ya montamos la primera cooperativa, éramos muy jóvenes [...] una primera cooperativa de servicios culturales. [...] Los ayuntamientos democráticos necesitan dotarse de servicios porque no los tienen. Empezamos con proyectos educativos y de turismo [...]. La cooperativa se convirtió después en sociedad limitada SL con cuatro socios. Ninguno de nosotros que estábamos llevando a cabo estas iniciativas empresariales decíamos que éramos empresarios, no nos atrevíamos [...] Éramos empresas gestionadas como asambleas (Elisenda Figueras, comunicación personal, 2022)

La creación del IMAE se aprobó oficialmente en 1982; su primer director fue Joaquim Franch y le sucedió Toni Puig. “El IMAE fue el *think tank* del discurso de la animación sociocultural, no solo en Barcelona sino que lo proyectamos a muchas partes de España” (Jaume Colomer, comunicación personal, 2022). De este modo, el instituto pasó de ocuparse de las políticas de educación en el tiempo libre a la profesionalización de la animación sociocultural: “Intuíamos y conocíamos que en el contexto, este concepto y práctica, surgida durante la reconstrucción sociocultural de las ciudades después de la Segunda Guerra europea, escondía el espacio de la dinámica nueva que buscábamos”, asegura Puig (1991, 9 [la traducción es mía]). La palabra *esplai* en el nombre del instituto (IMAE) será objeto de discusión en esta etapa, pues se consideraba que ya estaba incluida en “animación”. Se la mantiene, finalmente, como una continuidad de lo que la corriente del movimiento *esplai* representó en Barcelona, en los años sesenta y setenta, y porque “es una palabra que significa una manera de ocupar el tiempo libre con creatividad, relaciones y actitudes activas” (Puig 1991, 9).

El curso básico de animación sociocultural del IMAE tenía tres años de duración (Colomer 1988). La oferta de formación estaba dirigida a entidades, asociaciones, directores de centros cívicos, entre otros, e inició con colaboraciones de universidades, en perspectiva de crear una Diplomatura de Educación Social. Colomer (1988) califica a la primera promoción salida de esta formación como más cercana a la militancia y a las siguientes como “más neutras”. Los primeros eran agentes sociales vinculados a iniciativas cívicas sin pretensiones de profesionalizarse. La dedicación continua a la actividad con requerimientos jurídicos y administrativos para las nuevas relaciones con el aparato público municipal creó expectativas sobre la necesidad de una formación técnica. De 1983 a 1984 tuvo lugar el primer curso de formación profesionalizante de animadores socioculturales,⁵⁹ cuyo enfoque educativo era “la ciudad sociocultural”: “una nueva manera de utilizar el tiempo libre con un ritmo, creativo, participativo, ciudadano: vivimos en Barcelona y queremos crear nuevas formas de vivir ahí” (Puig 1991, 22 [la traducción es mía]). En este curso colaboraron como docentes Alfons Martinell, Eduard Delgado y Joaquim Franch. Se formaron en esta primera promoción los animadores de los *casals* y funcionarios de la administración pública con cargos de responsabilidad. En los siguientes cursos, cuya formación incluía más componentes curriculares técnicos, participaron los agentes culturales que formarían cooperativas y asociaciones de prestación de servicios.

Mientras empezaban a tomar forma los cursos del IMAE, en 1984 ocurrió una fractura o punto de inflexión: una convocatoria desde la Diputación de Barcelona para la “Primera Escola d’ Estudi’ d’Acció Sociocultural”, bajo la marca de Interacció. Este proyecto es el germen de la creación del CERC, nacido en 1986 como producto de la agencia de Jordi Font y Eduard Delgado, con la colaboración de Joaquim Franch y Alfons Martinell. El CERC abrazará el nacimiento de la gestión cultural en franca discrepancia con el IMAE y los animadores socioculturales, sobre quienes, se decía, “ya no son de actualidad”, “han pasado de moda”, “son unos antiguos” (Puig 1991, 44 [la traducción es mía]). Las posturas de la izquierda “más radical” y “de asistencia social” —que aparecen como antagónicas a una lógica de modernización, eficiencia y planificación—, asociadas

⁵⁹ Además de este curso, Ezequiel Ander-Egg (2005, 99-100) recoge dos experiencias de formación en animación que tuvieron lugar en Madrid y Barcelona. La primera, el Centro de Investigación y Acción Cultural (CIAC), oficialmente creado en 1981, pero que desde 1976 realizó cursos de formación de animadores socioculturales en el campo de la educación de adultos, en Madrid. En 1980 implementó el Curso largo de formación de animadores socio-culturales. En Barcelona, el Centro de Estudios de Animación y Esparcimiento, ABAST, dependiente del Área de Cultura, Enseñanza y Deportes del Ayuntamiento de Hospitalet, desarrolló un curso de animadores socioculturales en 1985-1986.

a prácticas de animación sociocultural, fueron acusadas de demasiado ideologizadas y caducas. En las metodologías de la animación no cabía una perspectiva de derechos culturales ni de eficiencia, y menos de conocimientos técnicos, tanto de herramientas de administración pública como de manejo de recursos económicos municipales para cultura. Esos “vacíos” que la animación no alcanzaba a cubrir con los medios conceptuales y metodológicos de los que disponía, determinaron las bases de formación y político-discursivas de la emergente gestión cultural. Al respecto, estos son los argumentos de Alfons Martinell (comunicación personal, 2018):

La animación se puso de moda entre la gente más de izquierdas y más progresista. Pero el problema es quién tiene que animar a quién. Quiere decir que hay alguien inanimado que un profesional lo tiene que animar y a este profesional le tiene que pagar la municipalidad para animar a los ciudadanos.⁶⁰ Esto hoy en día en clave de derechos culturales no se sustenta. [...] En este debate, en los primeros años que trabajamos en los ayuntamientos, una reflexión que hicimos el núcleo que trabajamos aquí en Barcelona y Cataluña fue: yo estaba en el Ayuntamiento y tenía que saber de leyes, de contratación pública, de normas, yo no me podía situar como animador, yo gestionaba unos recursos públicos con unos criterios. Aquí vimos que estos animadores tenían que saber de gestión económica, de gestión jurídica. Tenían que tener técnicas de gestión para llevar los asuntos. Entonces fue cuando asociamos esto, separándolo del concepto de animador, de voluntario o de participación en la vida cultural, pero cuando uno asume responsabilidades tiene que asumir responsabilidades.

La animación sociocultural no llegó a consolidarse como profesión en España;⁶¹ se podría decir que su proceso de institucionalización fue fallido: un destello de apenas una década. Sin embargo, sus legados político-pedagógicos y emancipatorios —estas borraduras parciales— han sido vitales para resignificar y repolitizar a la gestión cultural en clave comunitaria y de cultura popular, participativa y de resistencia a la desideologización y neoliberalización de la cultura promovida por la gestión. La animación fue relegada del campo cultural e incorporada a la educación social:

De hecho, cuando comenzaron los cursos de animación sociocultural se creó ese concepto del animador sociocultural, pero no se llegó nunca a conocer esta profesión. [...] Nosotros no llegamos nunca a tener un colegio y se trabajó y se planteó, pero nunca se llegó a consensuar o a establecer que podía haber una homologación profesional, a diferencia de los educadores sociales (Elisenda Figueras, comunicación personal, 2022).

⁶⁰ Para entonces, algunas posturas cuestionaban el concepto “animación” por su significado. Se leía un problema conceptual en torno a la palabra “animación” y se prefería hablar de dinamización sociocultural, es decir, catalizar lo existente y no partir de cero (Trilla, 1998): “La utopía de la animación sociocultural consistiría en lograr que ella misma consiguiera llegar a ser innecesaria” (23).

⁶¹ A diferencia de España, en Francia, en 1970, se redactó el acta de nacimiento de “la profesión del animador”: “Se definió ahí al animador y sus funciones; se expusieron los motivos y se presentó un vademécum profesional que relacionaba los niveles de competencia, los empleos, los diplomas y las remuneraciones” (Besnard 1991, 119).

Con estos antecedentes, en los que dominaban las ideas de caducidad e insuficiencia para cumplir los requerimientos de la política cultural municipal, varios agentes culturales que inicialmente se formaron en animación sociocultural buscaron en el CERC otras herramientas propias de la gestión que les permitiera ganarse la vida dentro del nuevo mapa de relaciones y condiciones técnicas de producción, legitimación y trabajo trazado por el programa político de cultura pública del Ayuntamiento. Mientras tanto, en España, la animación sociocultural es hasta la actualidad tan solo una asignatura de algunos programas de formación en Educación Social, una tecnicatura o un curso formación. Perdió en las estructuras académicas su heterogeneidad y la riqueza histórica y conceptual de su genealogía. Según Úcar (s/f, 1), “agruparon en un único perfil profesional a los diferentes agentes sociales que hasta aquel momento habían actuado en barrios y comunidades”.

Durante su proceso de institucionalización, la animación sociocultural no fue plenamente acogida por las organizaciones vecinales, lo que incidió en su declive, pues se miraba con sospecha las intenciones de transformación ejercidas desde el poder y control institucional, lo que derivó en un entramado complejo de imaginarios y relaciones alrededor de la animación: “Entonces acabó ganando la gestión cultural que defendía una desideologización de la intervención y una gestión más fría. También se separó lo cultural y lo social” (Elisenda Figueras, comunicación personal, 2022).

En la Universidad de Barcelona la formación en animación sociocultural se imparte hasta hoy desde la Facultad de Educación, en la Licenciatura en Educación Social (tiempo libre, formación de adultos, educación para la vida); esta licenciatura tuvo como su antecedente la aprobación del Diplomado en Educación Social, reconocido como título oficial por el Estado español en 1991. A la par, la gestión cultural se dicta en la Facultad de Economía y Finanzas de la Universidad de Barcelona, con Lluís Bonet en la dirección de la maestría desde su creación en 1989. La separación animación-gestión —claramente visible en esta institucionalización académica diferenciada, en campos de conocimiento distintos: la educación social (animación), la economía y finanzas (gestión) — concreta una escisión entre educación y cultura, entre lo social-asistencial (animación) y la cultura como sector económico (gestión); entre la participación comunitaria (animación) y la calidad artística y consumos (gestión). Estas dicotomías han sido puestas en crisis, sobre todo desde mediados de la primera década de los dos mil, con el auge de la gestión cultural comunitaria.

5. Consolidación del campo de la gestión cultural

Los tiempos habían cambiado mucho. Desde el primer mandato democrático del año 79 a lo que había veinte años después, se había perdido discurso, se había perdido motivación, se había perdido militancia. La democracia era algo conseguido, entonces todo el énfasis era la eficiencia de la gestión, crear gestores eficientes sin alma, sin sentimiento [...] La eficiencia en el altar.

Jaume Colomer, comunicación personal, 2022.

En estos años a muchas personas, yo mismo, que estábamos trabajando en la sociedad en educación y otras cosas, nos llamaron para dedicarnos a llevar esos asuntos culturales. Así nació la profesión de gestión cultural tal como la entendemos aquí en España. Miles de personas fueron contratadas en el primer decenio por las administraciones para esta función. Muchos de ellos se preguntaban: ¿qué soy yo?

Alfons Martinell, comunicación personal, 2018.

El apogeo más vigoroso de la profesionalización de las funciones de administración cultural data de inicios de los ochenta. Los intermediarios culturales (administradores, responsables de servicios y de instituciones, mediadores, animadores) basaron su posición de diferenciación en la experticia en el diseño de políticas culturales, reivindicando desde esta destreza una cualificación profesional. Desde esta práctica, contribuyeron a modificar la praxis de la acción cultural pública. Para Dubois, la denominada profesionalización de las políticas culturales no responde a una necesidad concreta sino a agencias ejercidas por sujetos productores de valor conectados a redes de *lobby* político local e internacional —como consecuencia de la lectura de una coyuntura particular— y que son creadoras de campos profesionales como mecanismo de distinción y estatus:

La profesionalización de las políticas culturales no es el resultado natural de la evolución inevitable de la división del trabajo ni la satisfacción de una necesidad objetiva. Es, más bien, el producto de una coyuntura particular de inversión exitosa de determinados agentes para que la profesionalización se constituya en el medio de asegurar su posición y que se eleve esta transformación al rango de necesidad colectiva (Dubois 1999, 341 [la traducción es mía]).

De este modo, la profesionalización de la administración cultural pública, que en Barcelona fue bautizada como *gestión cultural* desde mediados de la década de los ochenta, fue el producto de una coyuntura social y política definida, en la que al menos es posible identificar los siguientes factores:

1. Un proyecto político de una izquierda conservadora, continuista —afín a la cultura de la Transición—, que ganó las elecciones del nuevo Ayuntamiento democrático en Barcelona en 1979, y en el que las luchas obreras, movimientos vecinales y otras disputas materiales y simbólicas quedaron diluidas en formas de participación ciudadana abstractas o programas democratizadores, neutralizando relaciones de poder y antagonismos de clase. Pragmatismo, evolución y modernización fueron la consigna. Con las “necesidades satisfechas” conseguidas en democracia con inversión pública del nuevo ayuntamiento, se difuminaron las redes vecinales en los barrios; este hecho incidió en la desactivación de la capacidad de organización social-territorial.
2. La *gestión*, entendida como eficiencia y eficacia en el manejo de la cosa pública y la administración del aparato institucional —en consonancia con el *new public management*—, así como la lógica del “Estado empleador” (contratos de servicios, subvenciones, encargos comisionados, entre otros) opacarán las vertientes más políticas y emancipatorias de la acción cultural de las décadas anteriores. El creciente presupuesto público para cultura, asimilado como un derecho ganado por los movimientos vecinales y ciudadanos en la democracia, así como las distintas variantes de políticas de fomento cultural, no solo cambiarán estructuras organizativas colectivas, espacios y objetivos de participación, sino también deseos, aspiraciones, subjetividades y búsquedas creativas limitadas por el mapa de imaginarios de modernización y la nueva clase media. Así también, las relaciones Estado-sociedad civil serán mediadas por la producción de legitimidad, la disputa por capitales simbólicos y económicos, y prácticas clientelares. De igual manera, este relacionamiento dará paso a la acumulación de capacidades técnicas de *gestión* en determinados sujetos y organizaciones del tercer sector como proveedores de servicios para la cultura pública, y, por ende, esto dará pie a la creación de monopolios de la gestión cultural.⁶²
3. El proyecto político cultural que contiene a la *gestión* no cuestiona la neoliberalización económica —se asume como parte de ella—, aunque,

⁶² “Un buen número de asociaciones de vecinos han conocido un proceso de acomodamiento, que no ha resultado sino de su institucionalización por parte del Ayuntamiento que las ha convertido, en no pocos casos, en protagonistas de simulacros de participación y en correas de transmisión de sus intereses y argumentos. La paradoja consiste en que había protestas cuando no había derecho a protestar y que, en cuanto ese derecho fue conquistado, los vecinos dejaron de protestar o lo hicieron más mansamente, demostrando una vez más la astucia del orden político a la hora de domesticar sus críticos, convirtiéndolos en cómplices dependientes de la prebenda y subvención.” (Delgado 2007, 26 [la traducción es mía]).

paradójicamente, sí promueve la diversidad identitaria en marcos neoliberales globales como forma de agenciamiento, resistencia y de reivindicación de derechos, utilizando como plataforma a las industrias creativas. En este sentido, la política cultural del PSOE buscó “demostrar la validez de una estrategia económica liberal en el interior del socialismo, así como las ventajas de la industria y el capital para el bienestar general de la nación” (Quaggio 2014, 333).

4. La gestión cultural emergió en el contexto de declive de las grandes ideologías; se constituyó como un instrumento neutro y apolítico, cuyo interés es desarrollar prácticas culturales profesionales y de calidad, promoviendo carreras individuales y una constante necesidad de formación que apela a la insuficiencia y carencias del sujeto y a su ineptitud para competir en el mercado; es decir, el problema es el individuo y no un sistema que debe transformarse. La política de profesionalización abandonó la referencia a la animación sociocultural —muy a la par que en Francia, país donde fue por mucho tiempo dominante en los programas culturales del partido socialista—, a favor de la valorización de “la calidad”, “la creación” y las nuevas figuras emblemáticas como “el creador” o el “mediador cultural” (Dubois 1999, 348).
5. Los agentes que disputaron la hegemonía de la gestión cultural en Barcelona son intelectuales de transición: de la militancia de izquierda al “fin de las ideologías” y la neoliberalización de la vida; por tanto, desde este lugar de tensión y cambio podrían asumirse como contradictorios. Por un lado, porque provienen de trayectorias inscritas en la educación social (algunos apegados a la pastoral y a la doctrina social de la Iglesia, otros a los movimientos vecinales y militantes antifranquistas), y porque mostraron preocupaciones observables sobre todo en la década de los ochenta, por el “desarrollo territorial” en cultura y más tarde por los derechos culturales, especialmente los relacionados con la diversidad identitaria —una lucha que sienta sus raíces en la defensa de la lengua y cultura catalanas durante la dictadura—. Y, por otro, porque asumieron rápidamente, en marcos institucionales de gobierno, discursos de eficiencia y eficacia, mercado y públicos, inserción discursiva y económica europea, apartándose de sus propias trayectorias intelectuales y luchas, y apostando por construir imaginarios de un Estado cultural moderno, capaz de *gestar* prácticas artísticas de calidad y profesionales, de grandes infraestructuras y programas públicos de democratización, emulando el modelo francés liderado por Jacques Lang.

6. Sin duda, en la emergencia de la gestión cultural en Barcelona, fue central la figura de Eduard Delgado. Su capacidad de agencia se definió en redes internacionales de negociación, asimilación, adaptación de discursos y prestigio local anclado a sus vínculos con el Consejo de Europa, Unesco⁶³ o actores con los que tuvo relación en Reino Unido, dado que realizó su formación de grado en Londres. Desde el CERC, Eduard Delgado fue construyendo un campo de la gestión cultural en permanente intercambio con profesionales de países europeos, fue conector y puente, por excelencia, entre Barcelona y el Consejo de Europa en materia de políticas culturales y de administración cultural, a través de su vinculación con la División de Políticas Culturales de esta instancia, en la que se desempeñó como funcionario de 1992 a 1994: “Aquí nadie tenía ni idea de lo que era Europa y quien hizo más por la causa fue el CERC. Descubrimos lo que era Europa porque su director, Eduard Delgado, a través de sus contactos, hacía que gente de Unesco, del Consejo de Europa, etc., pasara por Barcelona” (Miralles 2015, 47).

En plena europeización del Estado español, tras su ingreso a la Comunidad Económica Europea en 1986, Delgado necesitaba producir valor sobre este campo naciente tanto en Barcelona como en la proyección internacional de un Estado cultural moderno, de ahí que se haya articulado a agentes e instituciones que le permitirán adquirir distintas formas de legitimidad discursiva y política. Entre estos se encuentra el CERC-Diputación de Barcelona, como institución pública y plataforma desde la que promovió este nuevo campo y construyó, en articulación con redes europeas, una necesidad social de formación y profesionalización. También contó con Lluís Bonet, quien, desde la Universidad de Barcelona, ha aportado con la legitimidad académica y con la visión económica que requería este campo naciente. Alfons Martinell, con quien Delgado mantuvo una amistad desde su participación activa en movimientos de la educación social, aportó con un enfoque más cercano a los derechos culturales. Finalmente, Eduard Miralles, con la visión territorial y de espacios de proximidad, abonó con su experiencia en movimientos vecinales.

Sobre este último punto vale la pena subrayar que, en esta investigación, defino como “escuela de Barcelona” a la red constituida por estos cuatro agentes fundadores de

⁶³ “En ese entonces, aquí en Barcelona, tener directamente contacto con la Unesco era como si te pusieras unos zapatos de tacón altos rojos” (Toni Puig, comunicación personal, 2022).

lo que posteriormente será la *gestión cultural iberoamericana*, y cuyas trayectorias en cultura vale la pena revisar, así como las relaciones en las que movilizaron su capacidad de agencia en la definición de este campo. Eduard Delgado venía de la educación social y la animación a través de las artes, específicamente teatro para niños. Con el nuevo Ayuntamiento democrático, entre 1980 y 1984, fue responsable de descentralización cultural del Ayuntamiento de Barcelona e impulsó la creación de centros cívicos;⁶⁴ de 1984 a 1992 trabajó en el CERC, desde donde promovió los primeros espacios de formación en gestión cultural, a partir de 1986. Lluís Bonet fue cofundador del primer Máster Universitario en Gestión Cultural en España, en 1989, en un acuerdo entre el CERC y la Universidad de Barcelona (a modo de aval académico), en su calidad de docente de la Facultad de Economía y Empresa de esta universidad. Eduard Miralles fue director del centro cívico de Sant Martí de Provençals en 1983. En 1988, en el CERC, asumió el cargo de jefe del Programa de Formación y en 1989 comenzó a dirigir el Curso Universitario de Posgrado en Gestión Cultural en representación del CERC (por la Universidad de Barcelona, la dirección estuvo a cargo de Lluís Bonet). Entre 1996 y 2004, Miralles dirigió el CERC y posteriormente presidió la Fundación Interarts —dedicada a la cooperación cultural—, constituida en 1995 por Eduard Delgado como Observatorio Europeo de Políticas Culturales Urbanas y Regionales. Finalmente, Alfons Martinell, también con una trayectoria vinculada a la educación social, fue gestor cultural municipal en el Ayuntamiento de Girona en la década de los ochenta; presidente de la Fundación Interarts entre 1995 y 2004; director de la Cátedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación de la Universidad de Girona, y director general de Relaciones Culturales y Científicas de la AECI, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España (2004-2008).

En cuanto a su conceptualización inicial, la gestión cultural nació “con vocación” territorial; de hecho, la definición que le otorga Eduard Delgado (1988, 100) se encuentra muy vinculada a esta: un método que tiende a armonizar las exigencias de proyectos creativos —no necesariamente artísticos— y los territorios —barrios, pueblos, distritos urbanos, ciudades, provincias, regiones—. De otro lado, se la concebía también en su nacimiento como cercana a procesos pedagógicos liberadores y herencia de la educación

⁶⁴A criterio de Toni Puig (comunicación personal, 2022), “los Centros Cívicos nunca fueron muy amigos de la animación sociocultural. [...] Eran más de servicios y de talleres, no eran de movilización sociocultural”. Es decir, en la línea de trabajo de Eduard Delgado estos equipamientos fueron desde sus inicios más de *gestión* que de animación.

social. Algunas de sus características en esta etapa, de acuerdo con Úcar (1994, 180), fueron las siguientes: la gestión cultural integra acciones educativas categorizadas como educación no formal; tiene entre sus fines mejorar la calidad de vida de las comunidades a través de la culturización —arte y cultura como herramienta de desarrollo territorial—; se centra sobre todo en la promoción, gestión y difusión de proyectos culturales territoriales; se la comprende como una intervención complementaria a la de la animación sociocultural, pues ambas son parte de intervenciones de educación social. Jordi Oliveiras (comunicación personal, 2022), quien, como animador sociocultural, vivió de cerca la emergencia de la gestión cultural en Barcelona, afirma que poco a poco la economía se sobrepuso a la educación y al territorio: “En ese primer momento hubo elementos sociales que fueron desapareciendo opacados con la economía”.

Así también, Eduard Delgado (1988) entiende que este nuevo campo tiene tres grandes enclaves: servicio público y mercado; gestión territorial y gestión sectorial, y producción artística y difusión cultural. El primero hace referencia a la gestión del conflicto entre proyectos creativos de iniciativas individuales y las exigencias territoriales (visión integral de necesidades de participación, cooperación y solidaridad); dicho conflicto puede estar definido por el mercado (oferta, demanda, precio e imagen de marca) o por las competencias que tiene la Administración Pública sobre los recursos comunes. En este eje considera los conflictos vinculados a proyectos y servicios, y afirma: “Hoy es virtualmente imposible trabajar desde una óptica de servicio público sin conocer las exigencias del mercado” (1988, 101 [la traducción es mía]). El segundo enclave se refiere al mercado de acuerdo con los polos territoriales y las disciplinas artísticas o comunicativas; retoma la tensión entre “las tendencias igualadoras, equilibradas e incluso uniformizadoras del territorio” y las individualistas de los proyectos creativos. La gestión cultural nuevamente juega el rol de mediadora de estas tensiones, donde lo técnico y lo político ocupan un lugar de reflexión. Divide así a la gestión pública, identificada con la gestión territorial, y la gestión sectorial (artes, comunicación), identificada con el mercado. Sin embargo, afirma que la relación entre ambas no es binaria sino interrelacionada. El tercer enclave es el de la producción artística y difusión cultural, motores del desarrollo cultural. Plantea al mercado como causa de polarizaciones en esa década; sostiene que la gestión cultural debe superarlas y preguntarse por el arte y sus públicos.

Como ideador del concepto *gestión cultural*, Delgado (1988) deja claro que este sustituye en España al de animación sociocultural, en un periodo marcado por el paso de

un paradigma educativo y asistencial a un paradigma de arte y comunicación. Se refiere específicamente al “debate sobre los públicos”. Invita a los pedagogos, “que durante tantos siglos han monopolizado la valoración de la cultura”, a asumir un nuevo papel (1988, 103 [la traducción es mía]). Estas ideas dan forma a un posicionamiento que deja atrás una concepción pedagógica y de intervención comunitaria de la acción cultural y produce un giro en esta materia hacia el marketing, los estudios de consumos y los públicos (Dubois 1999, 343).

Esta postura epistémica sitúa en sus orígenes a la gestión cultural en conocimientos, funciones y métodos de mediación de tensiones (entre prácticas artísticas y territorios, mercado y servicio público, públicos y artistas), sectorización de expresiones artísticas, comunicación y “el debate de los públicos”, que abre interrogantes sobre una concepción de una ciudadanía espectadora y consumidora en marcos de mercados, mas no activa en las definiciones político-culturales.

Adicionalmente, Delgado (1988), muy cercano a los procesos de descentralización de la política municipal, y, por tanto, a una acción local y de proximidad, entiende a la gestión cultural como intervención político-territorial descentralizada, en conexión con lo global, y en conjunción con acciones emprendidas en red, implicación del tercer sector, y finalmente, interlocución permanente con otras políticas de Estado:

Eduard es el primero que se atreve a decir que la gestión cultural es un proceso político por excelencia. En la gestión cultural hay que tener bien claro que no se hacen proyectos sino que se gestionan procesos, y que hay que formar a la gente para trabajar en procesos que tengan sentidos y se relacionen con las otras políticas de Estado (Fernando Vicario, comunicación personal, 2018).

Se podría decir que el espíritu que encarnaba la emergencia de la gestión cultural en Barcelona tuvo la impronta del primer momento del proyecto político del Ministerio de Cultura ocupado por el PSOE. En 1983 esta institución organizó el encuentro Cultura y Sociedad que tuvo como eje de sus debates la participación ciudadana y la vida comunitaria (Beirak 2022, 76). Esta perspectiva se diluyó en tres años, precisamente cuando el Estado español ingresó a la Comunidad Económica Europea. En 1986, la política cultural del PSOE dio un giro hacia otras líneas estratégicas: las industrias culturales, el fomento al empleo y la creación de infraestructuras. Este giro económico articulado a la proyección internacional de un Estado cultural moderno, incidió de modo definitivo en la constitución del campo de la gestión cultural impulsado por el CERC.

Así la comunicación y la cultura serán los dos paradigmas orientativos del CERC para sus programas y políticas de formación. En este sentido, a Delgado (1986) le interesan dos líneas de trabajo institucional: la primera toma como referencia a la conferencia Mondiacult, convocada por la Unesco, en México, en 1982. Delgado (209) explica que esta estableció una relación entre cultura y comunicación en un primer plano de la actualidad política, especialmente visible en las declaraciones del ministro de Cultura de Francia, Jacques Lang, quien denunció la progresiva dependencia europea de la cultura estadounidense, asumiendo que los medios de comunicación son a la vez el problema y la salvación de las identidades culturales de las naciones y pueblos europeos. En diálogo con esta postura, a Delgado (225) le preocupa un “impulso regional de la comunicación”, iniciar un proceso de “descolonización cultural interno comenzando por las regiones”, una voluntad política de invertir la tendencia centralizadora y monopolizadora de los mercados de los *mass media*. La segunda, en continuidad con su perspectiva regional (210-211), se centra en el abordaje de la comunicación en los servicios relacionados con el desarrollo socioeconómico y cultural de los territorios; es decir, los medios regionales de comunicación como agentes activos en las dinámicas culturales; las garantías de servicio público y participación cívica en estos medios, y las estrategias de cooperación de los medios en proyectos socioeconómicos y culturales. Para Delgado, la gestión cultural y la gestión comunicativa son elementos centrales del desarrollo regional.

Sobre la relación cultura, territorio y globalización, Delgado apuntaba a una gestión descentralizada en múltiples niveles, es decir, no solo en la administración pública sino también en la generación de redes deslocalizadas. Afirma: “La pérdida relativa del poder del Estado favorece la emergencia de nuevas centralidades basadas en una capacidad transaccional y reticular, más que en las ventajas heredadas del pasado o de la geografía” (2000, 27). La idea de pensar desde lo local y actuar globalmente plantea modelos de redes, trabajo para la cohesión social, calidad del espacio público y proyección internacional, aplicados a la construcción de espacios definidos por Delgado (2000) como “transaccionales”, donde la descentralización local se relaciona y produce flujos de intercambio constante. Este postulado formaba parte de las políticas de la Comunidad Europea, que privilegiaron en ese momento a las administraciones intermedias y a la región como núcleos de la planeación económica. La hipótesis — sostiene Marina Garcés (2018, 69)— “era que la globalización aún en formación, se tenía que hacer desde las ciudades. Es decir, que la globalización podría ser un sistema mundial

de ciudades, frente al papel menguante de los Estados, cada vez más lentos e ineficaces frente a los retos globales”.

Este conjunto de tesis constituye los primeros fundamentos de formación profesionalizante en gestión cultural que debían ser interiorizados en antiguos y nuevos cuadros para la administración pública de la cultura en Barcelona. Así, las nuevas y recuperadas infraestructuras y servicios municipales requerían profesionalizar y contar con capital humano capaz de asumir este reto. Para Martinell (2001a, 25), en un primer periodo, la formación en gestión cultural respondió precisamente a las necesidades de perfiles técnicos diversos —de los que carecía la institucionalidad emergente—, capaces de afrontar los desafíos de la nueva política cultural: “En esta fase la mayoría de empleos en la gestión cultural procedían de las nuevas estructuras de las administraciones públicas en sus diferentes niveles”. Al respecto, y sobre la función que tuvieron el CERC — Diputación de Barcelona— y Eduard Delgado en estos procesos de formación, Jaume Colomer (comunicación personal, 2022) comenta:

La Diputación de Barcelona constató que tenía muchos equipamientos culturales y muchos recursos que tenía que gestionar y no tenía técnicos especializados en lo cultural. Quería perfiles para gestionar el día a día, para gestionar los recursos. Empezó a constituir un espacio de reflexión y de formación sobre gestión cultural y creó el CERC (Centro de Estudios y Recursos Culturales) que lo dirigió Eduard Delgado.

El CERC propuso la primera oferta de formación en gestión cultural y data de 1986; mientras, el primer máster universitario como programa instituido de posgrado se fundó en 1989, en un acuerdo entre el CERC y la Universidad de Barcelona, a través de Lluís Bonet, docente de la Facultad de Economía y Empresa de esta universidad. Este posgrado duraba dos años y sus primeros estudiantes no respondían a perfiles académicos sino más bien a profesionales de distintas disciplinas, gestores empíricos y funcionarios públicos que demandaban profesionalización: “primero ha habido actuación y luego definición de la profesión” (Miralles 1996, 26). Sobre el acuerdo CERC-Universidad de Barcelona que posibilitó abrir un programa de formación en este campo, Lluís Bonet (comunicación personal, 2018) comenta:

Y hay un acuerdo, un convenio, un acuerdo de colaboración, entre la Diputación de Barcelona que venía haciendo esa formación y la Universidad de Barcelona para poner en marcha el primer Máster en Gestión Cultural, que además físicamente empezamos haciéndolo en los propios locales del CERC. Realmente, una coproducción en la que participan muchos profesionales que tienen capacidad de conceptualización. Es un máster muy dirigido a la profesionalización, a la tecnificación. [...] En el seminario participan Eduard Delgado, Alfons Martinell, Eduard Miralles. [...] Asumí la pata universitaria. Yo era profesor de la Universidad de Barcelona y, por lo tanto, eso facilitaba la conexión.

Así, la formación en gestión cultural nació en marcos de gobierno de lo público, acorde con las demandas de la política cultural municipal en Barcelona, y se dirigió en sus orígenes a perfiles disciplinares y prácticas heterogéneas. En el primer Máster en Gestión Cultural se conformó un nodo de académicos e intelectuales —Lluís Bonet, Eduard Delgado, Alfons Martinell y Eduard Miralles—, el cual expandió la gestión cultural en Latinoamérica, en vinculación con las primeras políticas de cooperación con organismos regionales y los centros culturales de España situados en varias ciudades latinoamericanas. Este asunto será abordado en profundidad en el siguiente capítulo.

Como se mencionó anteriormente, en su primera edición, el Máster en Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona tenía aún un enfoque de formación centrado en lo territorial-municipal, desde una comprensión de la cultura de base antropológica, que se fue desplazando hacia el marketing, la comunicación, la economía y la planificación que daba mayor “profesionalidad” y “estatus” a las prácticas. Jordi Oliveiras (comunicación personal, 2022), como secretario del Primer Máster de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona, comparte su percepción:

Se hablaba mucho de territorios, de municipios, que para mí ya era demasiado institucional, pero no era economía exactamente. [...] Había Antropología [...]. Con el tiempo se fue imponiendo más la lógica económica [...]. Podía haber mucha mirada favorable porque también había esta mirada acomplejada de que los de la cultura no son serios, tenemos que gestionar bien las cosas. Todo lo que viniera de la parte de planificación, marketing, era bien visto, pero no todo era esto.

El testimonio de Oliveiras da cuenta, además, del giro observado por Beirak (2022, 76-77) en la política cultural impulsada por el PSOE a partir de 1986: el tratamiento económico e industrial de la cultura, pero también, el proyecto de europeización de España y la hegemonización del neoliberalismo. En este contexto, se consolida el enfoque educativo del Máster en Gestión Cultural, adscrito a la Universidad de Barcelona. El tipo de formación que acoge este programa académico responde a las influencias de las discusiones que se dieron a mediados de los ochenta en el Consejo de Europa.⁶⁵ En diciembre de 1987, se organizó en Hamburgo la Primera Conferencia de Cultura, Administración y Cualificación, auspiciada por el Consejo. Se trató sobre formación en administración cultural, y asistieron Lluís Bonet y Eduard Delgado. Este

⁶⁵ Organización de Estados europeos que tiene como fin desarrollar principios democráticos comunes entre sus miembros; se basa en el Convenio Europeo para la Protección de los Derechos Humanos y de las Libertades Fundamentales y otros estándares sobre derechos humanos.

espacio fue determinante para definir el campo de la gestión, en un espacio político europeo de reflexión sobre la cultura como derecho humano:

De alguna forma, habían existido universidades que habían hecho formación, pero ese gran encuentro es el lugar donde se reúnen los que venían haciendo formación en esos temas, tanto en el este como en el oeste de Europa. El Consejo de Europa es el espacio que las democracias occidentales crean para generar reflexión sobre los derechos humanos. [...] De ahí nacerán un buen número de programas de gestión cultural” (Lluís Bonet, comunicación personal, 2018).

Elisenda Figueras (comunicación personal, 2022) fue parte del primer grupo de maestrantes de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona. Recuerda que entonces la mayoría de estudiantes eran funcionarios públicos y casi la totalidad de sus docentes eran hombres. Este último dato evidencia que, desde la constitución misma del campo de la gestión cultural, es perceptible una división sexual del trabajo y un problema de género y participación política. Como lo he señalado (De la Vega, 2019), históricamente, y de modo naturalizado como “un asunto de mujeres”, lo que se denomina trabajo emocional corresponde a prácticas de lo que hoy denominamos gestión cultural: se trata de actividades feminizadas, subvaloradas, dada su construcción social como domésticas, y menos o no cualificadas (manejar la agenda de contactos, realizar llamadas, escribir correos, comercializar obra, etc.). A ello se añade el trabajo instrumental: leer bases de becas y subvenciones, diseñar proyectos y herramientas técnicas, armar términos de referencia para contrataciones, presupuestar, proformar etc. Estas tareas recaen en los cuerpos de las mujeres, quienes, si bien sostienen y cuidan en la vida cotidiana a las instituciones, las organizaciones y la producción cultural, son consideradas de menos jerarquía y valor. De este modo, mujeres gestoras, desde la conformación del campo, han ocupado cargos técnicos asociados a estos trabajos, mientras los puestos de decisión política, de las altas esferas de negociación gubernamental o de rango gerencial han sido ocupados por hombres. Ellos, a su vez, impartían cátedra como “maestros”, y producían valor discursivo y de legitimidad individual —a través de escrituras y conferencias— sobre aquellas prácticas que nunca gestaron en sus bases, más allá del *lobby* político.

Para esta investigación, apenas he registrado algunos testimonios que interpelan el orden patriarcal con el que se conformó el campo de la gestión cultural. Uno de ellos es el de Fátima Anllo Vento, quien, con una postura crítica, cuestionó la escuela de Barcelona como régimen de verdad, desde la dirección del Máster en Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza de la Universidad Complutense de Madrid, cuya primera convocatoria se remonta a 1992. Este máster es el segundo más antiguo de España. Fátima

Anllo se formó entre 1989 y 1990 en la Universidad de Nueva York, en Gestión de Artes Visuales y Artes Escénicas, con un enfoque analítico centrado en investigar qué representa la cultura para la sociedad; es decir, un interés por los movimientos de base social y artística y la gestión público-privada con participación activa de las organizaciones sin fines de lucro. Esta escuela anglosajona considera que la práctica profesional de la gestión cultural y sus conocimientos tienen como base a la organización y al proyecto, como unidades de formación, análisis y trabajo. Estos postulados, que integraron la propuesta formativa de la Complutense en gestión cultural, pusieron en debate el modelo implementado desde Barcelona. Para Anllo (comunicación personal, 2018), su posición fue cuestionada por considerarla erróneamente una gestión cultural lucrativa, de intereses capitalistas:

El proceso social por el que la gente se sitúa en esos momentos al frente de ayuntamientos democráticos, al frente de instituciones democráticas, casi todas promovidas o bien por el Partido Socialista o bien por la Izquierda Unida, tenía esa perspectiva política y arrastraba ciertos lugares comunes: el dinero, el capitalismo; no dinero igual a recursos; dinero igual a capitalismo.

Afirma Fátima Anllo que uno de los errores en el desarrollo del campo de la gestión cultural propuesto desde Barcelona es la identificación entre gestión cultural y políticas culturales, que excluye el concepto de gestión cultural de prácticas que no se desarrollan en instituciones públicas o grandes organizaciones del tercer sector “de vocación pública”. Anllo relata la invención de la gestión cultural desde Barcelona de este modo: “Había unos señores que tenían un proyecto y ese proyecto se lo imbuyeron a la gestión cultural como si fuera constitutivo de la gestión cultural” (comunicación personal, 2018). Este hecho, indica, le otorgó a este campo naciente una categoría moral —cuando la investigadora entiende a la gestión cultural como herramental y neutra—. De esa manera, se anuló la potencia autónoma y organizativa de proyectos de base social como la posibilidad de debatir los principios fundantes de la gestión desde otras posturas conceptuales y también ideológicas. Comenta:

Creo que la gestión cultural en sus inicios en España está vinculada a un proyecto ideológico y político determinado. [...] La gestión cultural es neutra. [...] La gestión cultural en tanto que herramienta no tiene posición. Si centras la gestión cultural en la organización, no tiene una categoría moral [...]. Las peores consecuencias de ese planteamiento son haber asignado una categoría moral a la gestión cultural, a la cultura pública que es independiente de las metas, objetivos o la realidad de esas organizaciones en tanto que organizaciones y sus resultados. [...] Para mí, ese es el gran mal. Y en ese sentido, como viene con ese proyecto ideológico, se impone sobre la realidad, [...] cierran

y anulan proyectos sociales y casi antropológicos muy potentes que podían haber tenido otro desarrollo. (Fátima Anllo, comunicación personal, 2018)

Anllo identifica un problema de raíz: la gestión cultural se constituye en los límites del ejercicio de la administración y la política de Estado, que descarta a las organizaciones sociales autogestivas y autónomas, y al trabajo en cultura que no opera en los marcos del aparato de gobierno ni depende del presupuesto que este le asigna. También saca a la luz conocidas tensiones entre el modelo anglosajón y el modelo francés del que se nutrió hasta la saciedad la escuela de Barcelona. Identifica, finalmente, cómo la gestión cultural desmovilizó y mermó procesos de base social a nombre de la construcción de instituciones y la profesionalización: “Curiosamente esa necesidad inicial de construir unas instituciones que vinieran a suplir un vacío, han desplazado a lo independiente [...] y a lo social, y ha sido completamente absorbido por una gran élite cultural profesional”.

Ser una disidente de la escuela de Barcelona significó para Fátima Anllo silenciamiento y exclusión. Con lucidez reconoce que la configuración discursiva, política y conceptual de este campo es patriarcal y confirma por qué en las memorias y textos fundantes de este campo son tan escasas las voces y escrituras de mujeres:

En mi caso, ha sido un silenciamiento expreso porque se le ha dado espacio sobre todo a aquellas mujeres que han aceptado las reglas del juego que ellos habían impuesto. Es así de claro. [...] En un documento [...] que es el *Documento cero de la gestión cultural*,⁶⁶ nosotras expresamente reclamamos que uno de los principios que tenía que guiar ese documento marco de referencia de la gestión cultural tenía que incluir la igualdad [de género]. Y fíjate tú, redactado casi todo por hombres o por mujeres bien instruidas. [...] ¿Cuántas mujeres han dirigido programas [...] conceptualmente en el campo de la gestión cultural y de la política cultural en España? Muy pocas que yo sepa que hayan fundado y hayan creado una línea (Fátima Anllo, comunicación personal, 2018).

Por otra parte, también en los espacios socioculturales autogestionados por organizaciones vecinales, la estructura patriarcal se reproducía como un orden político⁶⁷. Líderes de izquierda con funciones de representatividad en los movimientos de vecinos en la década de los setenta en Barcelona pasaron a ocupar cargos institucionales o mantuvieron su liderazgo en la dirección de las nuevas infraestructuras culturales

⁶⁶ Fátima Anllo se refiere al *Documento Cero de la Gestión Cultural en España. Perfiles profesionales de los gestores culturales*, 2015. Disponible en: <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/203>

⁶⁷ Queda por investigar la participación o exclusión de sujetos migrantes y racializados en los movimientos vecinales de Barcelona en este periodo. Desde hace menos de una década, colectivos antirracistas y anticoloniales han comenzado a gestar proyectos socioculturales y activistas y a abrir espacios de participación política en ciudades como Madrid y Barcelona; sin embargo, como lo he sostenido en esta tesis, las preguntas por el racismo no estaban presentes en los movimientos vecinales en este periodo de análisis.

barriales. Sin embargo, al tratarse de modelos assemblearios, las mujeres tuvieron permanentemente voz y participación en la deliberación y toma de decisiones. “Las vecinas gestoras” se encargaban del trabajo de cuidados para la producción cultural en estos espacios, y para sostener y reproducir la vida comunitaria. En el caso del Ateneu Popular Nou Barris, Aurora Álvarez (comunicación personal, 2022) recuerda que hasta hace aproximadamente siete años no hubo ni una mujer en la coordinación del Ateneu. No obstante, afirma: “Siempre ha habido mujeres asegurando las cosas, haciendo la labor de montaje, desmontaje, seguimiento, recogida final. Ahí siempre ha habido mujeres y en la toma de decisiones también”. Ella misma se ocupó del comedor del Ateneu (alimentar, cuidar, administrar y sostener) durante varios años. Aurora nunca se sintió identificada como “gestora cultural”, pues el término le parecía rimbombante. Para procesos como el Ateneu, en ese entonces, importaba mucho más que un título profesional en *gestión*, saber de actividad comunitaria, de relaciones interpersonales, de participación activa:

Cuando ocupamos la planta asfáltica y empezamos a idear un proyecto, nosotros le decíamos activismo, ahora a esto se le llama dinamización sociocultural. [...] Cosas que hacían aquí en el Ateneu y que no tenían ningún título. Ahora todo tiene un título, es una titulación. [...] Muy bien por la gente que estudia y se forma, pero si luego no eres capaz de trabajar colectivamente desde el respeto, con participación activa y de forma comunitaria, en este proyecto no tienes cabida (Aurora Álvarez, comunicación personal, 2022).

En las fuentes de investigación de este capítulo, apenas aparecen nombradas de forma muy esporádica algunas mujeres educadoras sociales que pertenecieron a los movimientos vinculados a la animación y organización vecinal en Barcelona. Su ausencia en los relatos y memorias de este periodo de auge de la gestión cultural es un gran vacío. Las escrituras y reflexiones sobre su papel son aún una deuda histórica. Si la *gestión cultural iberoamericana* no se definió como tal desde sustentos teórico-reflexivos sino desde el quehacer práctico en los marcos de la administración cultural gubernamental, es muy posible que mientras los agentes visibles en la esfera pública y, por tanto, en la producción de discurso y circulación de narrativas eran hombres, las mujeres se ocuparan de tareas técnicas invisibilizadas, que luego eran aprehendidas y convertidas al lenguaje de la política.

Volviendo al análisis sobre la formación profesional en gestión cultural en Barcelona, es posible distinguir varias etapas en este proceso. Así, Eduard Miralles (1996, 31) explica cómo se desarrolló el programa de formación dentro del CERC. En 1984-1985 se trataba de una formación de monitor y tiempo libre, un voluntariado, y el cuarto

nivel de este programa era el de gestor o administrador del campo cultural. En 1986, en el CERC iniciaron los seminarios de Dirección de Proyectos Culturales⁶⁸ y en 1989, en colaboración con la Universidad de Barcelona, el curso de posgrado en Gestión Cultural de carácter generalista, no especializado.⁶⁹ Estos cambios en la formación, explicados por Miralles (1996), ocurrieron conforme a las nuevas contrataciones en ayuntamientos y comunidades autónomas, y a la creación de plazas de trabajo para perfiles profesionales en gestión cultural con competencias que aún eran inexistentes.

En 1983, en un encuentro realizado por el Ministerio de Cultura de España se establecieron las diferencias para los campos de formación asociados a la nueva institucionalidad cultural: monitor voluntario, director de actividades de tiempo libre, animador sociocultural (profesional o no, dinamizador de una comunidad) y el técnico en gestión cultural. La Unesco, en 1984, en la publicación *Les formations des administrateurs culturels (Las formaciones de los administradores culturales)*, coordinada por Pierre Moulinier, reconoció el concepto “administrador cultural” para perfiles profesionales que se definirían en prácticas y tareas vinculadas a la gestión cultural. Sin embargo, la escuela de Barcelona no acogió esta conceptualización, pues la administración “evoca la conducción mecánica de procedimientos en burocracia” (Miralles 2015, 45).

En relación con la experticia técnica de ambas denominaciones, para Martinell (Miralles 2015, 45), la administración apela a la tramitación, mientras que la gestión desborda esta noción, pues tiene un rol político en la toma de decisiones. Martinell añade, además, que la gestión cultural —hago referencia a su concepción primaria tecnocrática y estadocéntrica— se diferencia “de la cultura entendida como el fomento de la participación de la comunidad, algo que no tiene sentido desde la posición de funcionario, que no tiene nada que ver con la militancia”. La gestión cultural fue instrumental a un proyecto político de consenso en la posdictadura (de desideologización de las luchas obreras y militantes antifranquistas), en el que no había cabida para el conflicto, y en el que la participación y el trabajo comunitario no eran competencia del gestor cultural

⁶⁸ El primer curso en clave de gestión fue el de Dirección de Proyectos Culturales y duraba cinco semanas intensivas. En 1989 este se convierte en un posgrado y máster en la Universidad de Barcelona con título oficial.

⁶⁹ Para Martinell (comunicación personal, 2018), tanto el curso de Dirección de Proyectos Culturales como el Máster en Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona comenzaron a suscitar interés a fines de la década de los ochenta en agentes culturales de países latinoamericanos que pasaban por Barcelona, lo que incidió, en cierta medida, en que se diseñara un enfoque de formación pensado para un “perfil iberoamericano”, como se analizará posteriormente.

institucional. Entonces, quienes venían de prácticas de base social y organizativa, ante el debilitamiento de la animación sociocultural, optaron por profesionalizarse en gestión cultural, pues veían en ella más oportunidades de inserción en nuevos mercados laborales:

Muchos de mis compañeros se formaron en animación sociocultural, pero cuando apareció la gestión, hicieron el Máster de Gestión Cultural porque lo veían como una oportunidad, o porque cambiaron su mirada política o porque lo veían como una posibilidad más sólida de trabajo. [...] No estaba claro si la animación podía ser una profesión o no [...]. La animación era un sitio menos seguro que la gestión cultural, que supo definir mejor dónde estaría tu lugar de trabajo [...], donde estaría tu sueldo (Jordi Oliveiras, comunicación personal, 2022).

Sobre las diferencias entre gestión y administrador cultural, Lluís Bonet (comunicación personal, 2018) explica que, si bien en Francia se utilizó la palabra “administrador”, en España podía generar graves tensiones por las connotaciones que esta tenía en contextos recientes de dictadura. Asimismo, la administración podía asociarse con funciones netamente gerenciales:

Y nosotros entendíamos que la gestión cultural no era llevar la parte administrativa, era también llevar la parte administrativa, pero era liderar procesos culturales, era animar, ser un mediador. Y en ese momento hay un debate, en Francia mismo, se hablaba de la palabra *médiation* y existe aún, y en esa época también había quien utilizaba la palabra ingeniero. [...] Yo creo que lentamente la palabra gestión o en inglés *management* se terminará imponiendo (Lluís Bonet, comunicación personal, 2018).

Por otra parte, siguiendo la línea de Martinell, que buscaba establecer una marcada diferenciación entre la gestión cultural como práctica profesional y toda acción cultural no tecnificada, Miralles (1996, 32) se planteaba, a fines de los ochenta, la necesidad de acreditación profesional para la gestión cultural en España. Afirmaba que la gestión cultural ordena y tecnifica prácticas características de una “etapa de confusión”, con ausencia de especialización y división el trabajo artístico y cultural, y de acción por activismo y “voluntad”. Todo esto “investido de un cierto antecedente, a veces de lucha política o de lucha social”.

Ya en 2011, Miralles (Oliveras 2011) debatirá su propia postura en una evaluación retrospectiva. Para él, durante la política cultural socialdemócrata modernizadora, se enfatizó en la división y especialización del trabajo, en la profesionalización del campo—incluida la gestión cultural—, que condujo a la rápida conformación de gremios, empresas de gestión cultural, emprendimientos y organizaciones del tercer sector que se convirtieron para la administración pública española, en “la sociedad civil”. Se descuidó la interlocución con organizaciones sociales de base que resultaban de interés solo en su

cualidad limitada de públicos o consumidores. En términos políticos, este hecho significó en su momento reducir la conflictividad, apostar por un multiculturalismo conciliador, neutralizar la dimensión política de las prácticas de base y culturas marginalizadas, en última instancia: integración, consenso y reconciliación como componentes de un modelo cultural de la nueva democracia. En poco tiempo, el enfoque comunitario y colectivo será retomado por las organizaciones de la sociedad civil, con preocupaciones claras que las instituciones nacientes no supieron incorporar plenamente.

De otra parte, la institucionalización de la cultura y de la gestión cultural en el aparato gubernamental del Ayuntamiento democrático creó un mercado y una demanda de profesionales en la materia. Estos rápidamente ya no solo tuvieron roles asociados a la administración pública de la cultura, sino también el Estado propició que aparecieran otras formas de organización de lo cultural (privada y del tercer sector reguladas por el Estado) que comenzaron a adaptarse y a negociar dentro del mapa propuesto por el nuevo orden estatal:

Cuando crecieron los recursos públicos de la cultura, también creció la actividad cultural en la sociedad mercantil y no mercantil. Emerge la necesidad de personas preparadas para trabajar en la administración pública, en instituciones sin ánimo de lucro, y el sector privado industrial. Las políticas públicas estimularon un mercado, estimularon que existan empresas pequeñas que se fueron profesionalizando y se hicieron grandes (Alfons Martinell, comunicación personal, 2018).

En este contexto, se crearon las organizaciones de servicios asociados a la gestión cultural en España. Los profesionales que conformaron este tipo de organizaciones — fundaciones, asociaciones, cooperativas, empresas— también serían años después agentes centrales de la cooperación al desarrollo para formar gestores culturales en Latinoamérica. Este fenómeno, conocido en el Estado español como externalización de servicios públicos culturales, que sucedió a la par de la emergencia de la gestión cultural en Barcelona, fue nuclear para definir conceptos, problemas y métodos de gestión, y también para producir modos de relacionamiento entre Estado y organizaciones “contratistas”. *Trànsit Projectes* —organización de servicios culturales, sociales y educativos, creada en 1985— es una de las más antiguas en Barcelona. Ángel Mestres (comunicación personal, 2022), uno de los fundadores y actual director general, explica a “la externalización” como una política que se gesta en el nuevo ayuntamiento democrático a partir del concepto de Estado relacional. Este tipo de Estado responde a “un cuarto modelo de Estado de Bienestar”, “un Estado social de cuarta generación” después del paternalista, asistencial e intervencionista, y está relacionado con las

exigencias de modernización. El cuarto modelo está “basado en la producción de bienestar mediante la diferenciación social de autonomías sociales integradas según el principio de ciudadanía societaria” (Donati 2004, 28-29). El Estado relacional se entiende, entonces, como un subsistema político-administrativo —ya no como centro—, en el que la sociedad es observada y producida como una red de sujetos e instituciones sociales (públicas, privadas, mixtas). Se configura, además, como un ordenamiento jurídico y social que debe realizar una “ciudadanía compleja”, con pleno reconocimiento de los derechos humanos y del rol fundamental de formas asociativas de la sociedad civil con las que el Estado relacional se articula (Donati 2004. 41-42).

La política de “externalización de servicios culturales” se basa en el concepto de Estado relacional y se vincula a organizaciones legalmente constituidas que provean de servicios y gestionen proyectos y equipamientos públicos. De hecho, las instancias municipales incidirán e impulsarán a los agentes para estructurar organizaciones a partir de esta política. Mestres (comunicación personal, 2022) determina algunas características de la externalización. En primer lugar, “externalizar no es privatizar”, pues a pesar de que la gestión de equipamientos e infraestructuras culturales es ejecutada por estas organizaciones, la responsabilidad sigue siendo pública. Segundo: la externalización no es un modelo aplicable a cualquier territorio; es contextual y dependerá del tipo de tejido asociativo existente. Tercero: la externalización es también una estrategia de profesionalización de los colectivos y sujetos, lo que no sucedería con una política de subvenciones. Y, finalmente, la externalización necesita ser evaluada y observada, con especial atención en la gobernanza de los procesos y el uso de los recursos, y también necesita construir indicadores de impacto social.

Además de las características mencionadas por Mestres, con el paso de los años ha surgido un elemento crítico que problematiza las relaciones clientelares con lo público y la solidificación de monopolios de organizaciones de gestión cultural que la política de externalización ha generado mediante la acumulación de capitales económico, cultural, social y simbólico en determinadas organizaciones, en detrimento de otras a las que se adjudica menor experiencia y profesionalización. Este debate ha sido puesto sobre la mesa por organizaciones socioculturales de Barcelona adscritas actualmente a procesos de gestión comunitaria.

De este modo, se puede decir que el auge de la profesionalización en gestión cultural no fue exclusivo de espacios de formación académica. Su corpus de conocimiento técnico y metodológico fue adquiriendo forma no solo en las universidades o proyectos

educativos, sino también en las instituciones públicas culturales nacientes y en las organizaciones dedicadas a gestionar servicios culturales públicos. Es decir, se trató de una construcción articulada, de doble vía y en constante retroalimentación. Todo esto representó un crecimiento exponencial de gestores culturales en las décadas siguientes, con base en este modelo autonómico promovido desde Barcelona.

Algunos datos facilitados por el *Libro blanco de las asociaciones de profesionales de la Gestión Cultural* (2009) en España son concluyentes en este análisis. A 2006, casi la totalidad de asociaciones de gestores culturales en España tenía a la descentralización como su lógica organizativa, en acuerdo con la política emprendida por los ayuntamientos democráticos: Asociación de Gestores Culturales de Andalucía, de Aragón, Extremadura, Comunidad de Madrid, etc. (la primera asociación fue la de Navarra, 1990). Para ese mismo año, el 69,08 % de los asociados eran gestores culturales públicos, lo que devela una conformación dominante del campo de la gestión cultural en España en el seno de la administración pública. Finalmente, el 32,8 % del total de asociados en España pertenecía a Catalunya, con lo cual se concluye un protagonismo e incidencia dominante de la escuela de Barcelona en la conformación de un campo de la gestión cultural en el Estado español.

Como último punto, la emergencia de la gestión cultural respondió al deseo de las élites intelectuales de gobierno que la moldearon y asumieron un subdesarrollo del Estado español en políticas culturales, herencia y consecuencia de la dictadura franquista, en comparación con los logros conseguidos especialmente por Gran Bretaña y Francia post Segunda Guerra Mundial. Para poner a España a la altura de otros países europeos, tomaron como su referente al Estado cultural francés. Como lo anota Quaggio (2014, 282), se buscaba recuperar rápidamente el tiempo perdido emulando el modelo de política cultural francesa: “Esta atracción se convirtió en abierta imitación, a pesar de las palpables diferencias entre ambas sociedades”.

A partir de una cronología de conceptos asumidos para la intervención cultural de servicio público que muestra cómo se han transformado las ideas sobre el desarrollo cultural en países europeos, Eduard Delgado (1988) explica la situación de España en la década de los ochenta, en materia de política cultural, y propone un ejercicio comparativo. Afirma que la década de aplicación de políticas culturales modernizantes y de desarrollo cultural se implementó comparativamente en la media europea cuatro décadas atrás de lo que sucedió en España. De ahí la necesidad imperante de “recuperar el tiempo perdido” con políticas culturales que permitan alcanzar niveles pares de desarrollo cultural. Para

Delgado (1988), en las políticas culturales socialdemócratas en España fueron determinantes: la exigibilidad ciudadana que en el postfranquismo clamaba por espacios públicos para la libre expresión, el acceso a bienes culturales y la creación de infraestructura cultural. De estas demandas nace la gestión cultural como una experticia técnica posibilitadora de ese programa político que dio respuesta a agendas sociales y, en última instancia, propició el ejercicio ciudadano de los derechos culturales en un Estado democrático. De ahí el mantra que se ha repetido en la *gestión cultural iberoamericana* durante décadas: la gestión cultural es un encargo social; sin embargo, vale la pena recordar que este enunciado es claramente contextual y como bien lo ha señalado Martinell, tal encargo social es variable, dinámico y no es homologable⁷⁰.

Alfons Martinell (2009), quien cumplió un rol central en las definiciones y ordenamiento del campo de la gestión cultural en Barcelona y posteriormente en las políticas de la cooperación española al desarrollo, explica que la gestión cultural es un encargo social y ciudadano, pues surge tras una dictadura que coartó las libertades de expresión, la participación cultural, el uso y disfrute de espacios públicos, etc. Para Martinell (comunicación personal, 2018), este encargo nació de una sociedad contemporánea que demandó expertos y especialistas acordes con la modernización y transformación del hecho cultural fijado por una política de Estado:

Ya no es suficiente con la buena intención de la participación, sino que se requiere un encargo para que gente se especialice en esto. La complejidad del tema requiere especialistas para gestionar un auditorio de música; un archivo histórico necesita un nivel de especialización; para llevar la gestión de una municipalidad necesitas un nivel de especialización. No solo es suficiente la buena voluntad (Alfons Martinell, comunicación personal, 2018).

En diálogo con el postulado de Martinell (2009), este grado amplio de profesionalización, no solo en lo público sino también en el tercer sector que generó un efecto bola de nieve desde un proyecto político cultural, es para Eduard Miralles (1996, 25) una evidencia de que la gestión cultural es “un encargo social”:

Hay una realidad en ese entorno, unas voluntades en el sistema político, a nivel estatal, regional y municipal, que actúan en un campo cultural, tanto en términos públicos, como de ciertas posibilidades privadas o de ese Tercer Sector mixto. Esa gestión genera una demanda, un encargo social, que es donde se inicia la profesionalización.

⁷⁰ A propósito de esta idea, sugiero escuchar la intervención reciente de Alfons Martinell en el Coloquio Internacional *¿A dónde va la gestión cultural? Entre la crítica y la creatividad*, organizado por el Postgrado de Políticas culturales y gestión cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana, México, 26, 27 y 28 de julio de 2023. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=3DIgsqJBJ_E

Pero ¿cómo entender “un encargo social” sin la participación activa de la sociedad civil y de la clase obrera que había pugnado por una democracia y la reconstitución de un Estado? La participación en este proyecto político se comprendió como acceso, disfrute y consumo, limitación de posibilidades de autonomía colectiva y la transformación de comunidades culturales autoorganizadas en formas administrativas constituidas para la prestación de servicios profesionales al gobierno local.

6. Del modelo francés de Jack Lang al modelo Barcelona

El referente modélico de política cultural de la España democrática fue el Estado cultural francés. Se debe mirar, sobre todo, al proyecto político del entonces ministro de Cultura de Francia, el socialista Jack Lang, durante el gobierno de Mitterrand (1981-1995), sobre el que pusieron fijamente la mirada el PSOE y la escuela de Barcelona. El programa de Lang incluyó grandes proyectos, infraestructuras y complejos culturales;⁷¹ fomento al libro y la lectura; aumento de subvenciones públicas; fomento a la creación; preservación del patrimonio; proyección internacional, “nuevos públicos y prácticas”; es decir, “reconocimiento de prácticas culturales de los jóvenes, rock, cómic, jazz, fotografía, cultura científica y técnica, radio local... Introducción de la dimensión cultural de la política de inserción social y profesional de los jóvenes” (Fumaroli, 2007, 207); industrias culturales, y defensa y protección de la cultura francesa. Para Toni Puig (comunicación personal, 2020), otro de los paradigmas del programa de Lang fue la centralidad del artista como objeto principal de su política cultural, elemento decisivo en el prestigio social que adquiere la gestión cultural frente a la animación:

Jack Lang es nombrado ministro de Cultura del gobierno de Mitterrand. Él llega al Ministerio y se encuentra que es muy burocrático y tiene una idea que es fantástica y de irrupción que después pasa a ser como un dogma, y ese es el problema. Él apuesta por [...] artistas [...] para llenar museos y para llenar espacios culturales, y eso se convierte en la gestión cultural. Arte a través de los artistas que son venerados como santos civiles del Estado, a los cuales se les tiene que respetar, pagar mucho, inclinarse y difundir su obra. Aquí viene el lío: la animación sociocultural se ve como de pobres, como de gente más o menos, y lo que triunfa es la moqueta, el despacho [...] tener museos importantes, los auditorios y empieza toda la parafernalia de los grandes equipamientos de firma.

⁷¹ Sobre la política cultural de Mitterrand como política de obras públicas explica Baltà (2016, 16): “Otro cambio significativo de los años 80 será el papel creciente del presidente de la República, materializado principalmente en la política de los ‘grands travaux’ (‘grandes obras’) de François Mitterrand, entre los que destacan el arco de La Défense, el Parc de la Villette (que incluye un Museo de la Ciencia y una Ciudad de la Música), el ‘Grand Louvre’ (que implica la ampliación y reorganización de las instalaciones del Museo y la construcción de un nuevo acceso bajo la pirámide diseñada por Ming Pei) o la nueva sede de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), esta última inaugurada ya en 1995”.

Hasta los años ochenta, en Francia los partidos comunista y socialista estaban asociados, el primero a la creación y el segundo a lo sociocultural, “al punto de atribuir la ‘calidad’ artística a la política cultural del partido comunista [...] y la ‘mediocridad’ de lo sociocultural al partido socialista” (Dubois 1999, 348[la traducción es mía]). La figura de Lang cambia estas asociaciones, cuando desde 1979 recibe el soporte de artistas (“verdaderos profesionales de la cultura”), quienes apoyan la candidatura de Mitterrand, desprendiéndose así de antiguas asociaciones entre el socialismo y lo sociocultural. Esta conciliación, además, responde a la adopción de Lang de una noción abarcativa de cultura como “culturas” en plural, y de todos y todas como sujetos culturales.

Además, el socialista Lang debatió la relación Estado, cultura y sociedad, promoviendo el concepto de “acción cultural”: “La política cultural, administrada correctamente, podía coadyuvar en la reforma social, combatiendo el carácter elitista de Francia. El socialismo, para Lang, era antes que nada un proyecto cultural” (Quaggio 2014, 282). La acción cultural del Ministro francés buscó también “la reconciliación de la economía y la cultura” (Dubois 1999, 349[la traducción es mía]).

Uno de los pilares ideológicos de la política de Lang fue evitar el desastre de “la actividad artística abandonada a las leyes del mercado” (Fumaroli 2007, 179). “Economía y Cultura, mismo combate”, como lema antiimperialista, promovió en su gestión ministerial la necesaria intervención pública en las industrias culturales como medida defensiva y proteccionista contra las industrias y el imperialismo cultural estadounidenses. Este lema fue pronunciado por Lang, en México, en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales —Mondiacult, 1982—, en la que denunció “la ‘amenaza’ que representa ‘un sistema de dominación financiera multinacional’ para ‘la creación cultural y artística’” (Fumaroli 2007, 236). De este modo, en diálogo con Bustamante Fajardo (2014, 274), Lang retomó reivindicaciones políticas antiimperialistas de los países latinoamericanos, mostrando simpatía pública por el Gobierno cubano. Así también, Lang es uno de los principales impulsores de la creación del Consejo de Ministros de Cultura de Europa, del reconocimiento de las industrias culturales como una apuesta económica y de verdadera democratización cultural, y, finalmente, es el creador y quien posicionó en el debate político internacional el concepto de excepción cultural.⁷²

⁷² La excepción cultural, como principio base de política y derecho para proteger la diversidad de las expresiones culturales, “representa comprender que los bienes y servicios culturales, al vehicular expresiones culturales y simbólicas, requieren un trato distinto en el marco de la liberalización del comercio; de esta forma, se les debería considerar una excepción y, en consecuencia, otorgar un trato

Con “Economía y Cultura, mismo debate”, Lang provoca una ruptura conceptual, “al admitir las sinergias entre cultura y economía y asumir que las industrias culturales, y el apoyo a estas, forman parte del campo de acción del gobierno, dejando así atrás, en un paso no exento de crítica, la oposición entre cultura y mercado que había impregnado la acción pública en décadas anteriores” (Baltà 2016, 15). La economía infundió una lógica de funcionamiento sectorial y de “seriedad” al campo cultural para ganar un lugar en las agendas de gobierno. Lang quería demostrar cómo el gasto cultural público era una inversión rentable que se traducían en la creación de empleos (Dubois 1999, 349). Esta idea permitía, además, justificar la inversión pública en cultura y, a su vez, favorecía a la profesionalización que sería capaz de garantizar la gestión eficiente de esos recursos públicos, y creaba, de este modo, una necesidad de formación para cumplir con este fin (Dubois 1999). Fumaroli (2007) cuestiona la política de Lang, y aduce que el Estado se había convertido en un proveedor de ocio de masas y productos de consumo, un “Estado providencia”, que con fondos públicos competiría con el mercado de la cultura.

A la par del proyecto político de Lang, para Lluís Bonet (comunicación personal, 2018) las reflexiones del investigador francés en economía de la cultura y política cultural Augustin Girard⁷³ fueron cruciales en la introducción del debate de las industrias culturales en España:

En un cierto sentido, la creciente atención a las industrias culturales y el reconocimiento de la dimensión económica de la cultura suponen asumir la reflexión crítica, formulada a finales de los años 70 por Augustin Girard, primer director de estudios e investigación del Ministerio de Cultura, en el sentido de que la verdadera democratización de la cultura la habían conseguido las industrias culturales (Poirrier 2013, 25) (Baltà 2016, 16).

En los gobiernos de Felipe González, en cuanto a las industrias culturales, no se incentivó solamente la producción sino también los consumos culturales. Fue un programa político tendiente a neoliberalizar la economía. Con la incorporación de España a la Comunidad Europea en 1986, la apertura de mercados y el ingreso a un sistema económico global en pleno auge de los relatos postideológicos, el país perdió la ilusión por el cambio y por la revolución contracultural (Iturrieta 1993, 188). Adoptó otros

‘excepcional’ que permita a los gobiernos establecer medidas de protección y apoyo para las industrias culturales (subvenciones a la creación, la producción o la distribución, cuotas de pantalla, etc.), sin necesidad de temer sanciones por incumplimiento de los principios del libre comercio.” (Baltà 2016, 18).

⁷³ Si bien en Francia se había incorporado como una de sus dimensiones a la economía de la cultura en la década de los ochenta, está ya estaba presente en discusiones académicas estadounidenses desde fines de los sesenta, a partir de los estudios de William J. Baumol y William G. Bowen: *The performing arts: the economic dilemma* (1966).

valores para ingresar a un mercado cultural, más cercanos a una lógica perteneciente a la revolución neoconservadora y consumista de la era Reagan-Thatcher. En relación con una política de mercados y consumos culturales, el gobierno del PSOE siempre tuvo claro que “una política exterior cultural es también una política de conquista de mercados” (Quaggio 2014, 318). Esta afirmación no se supedita exclusivamente a un análisis de las estrategias utilizadas por el Estado español en el espacio común europeo, sino también invita a pensar en el proyecto iberoamericano como una táctica geoestratégica gestada para la entrada de las industrias culturales españolas en mercados latinoamericanos, en la vía de la inversión o de los mercados de consumo.

Por influencia del “modelo francés” y también por las directrices establecidas por el Consejo de Europa y la Unesco sobre la relación industrias culturales y desarrollo cultural, este debate fue acogido rápidamente por la política cultural española. La relación cultura y desarrollo, que dibuja un triángulo entre desarrollo cultural, crecimiento económico y desarrollo tecnológico, fue discutida por la Unesco en su agenda desde la Conferencia de Venecia en 1970,⁷⁴ y, posteriormente, en las conferencias regionales enmarcadas en ella; en América Latina y el Caribe: la conferencia de Bogotá, en 1978.

Para Dubois (1999), la economía, junto a la comunicación, son la base del *management cultural*. Dubois (1999, 379-380) sostiene que el *management*, la gestión, el marketing y la comunicación responden a una corriente de los ochenta de reorientación económica liberal de las políticas públicas; a la transposición de reglas de gestión y de funcionamiento de empresas privadas en las administraciones públicas, y al auge de formas racionalizadas de relación entre quienes deciden y el público, como por ejemplo los sondeos de opinión o estudios de mercado. Asimismo, considera que la racionalidad económica aplicada a las creaciones artísticas se concreta en una alianza entre la política ministerial y quienes pretenden tener nuevas posiciones en el campo como profesionales de la cultura; afirma que es ahí donde residen las lógicas de transformación. Y concluye: “Profetizamos, entonces, ‘el fin de una cultura polémica y el advenimiento de una cultura del consenso liberal’” (Dubois 1999, 381[la traducción es mía]).

Este consenso, en la Europa Occidental de la década de los ochenta, ha sido denominado por Chantal Mouffe (2018, 25-26) como formación hegemónica neoliberal:

⁷⁴ “En 1970, la Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, celebrada en Venecia y organizada por la Unesco, plantea la noción de “desarrollo cultural” y de la “dimensión cultural del desarrollo”. En esta ocasión se debate por primera vez acerca de temas relacionados con la cultura, sus políticas nacionales y las implicaciones del modelo de desarrollo” (Soto Labbé s/f).

economía de mercado regida por la desregulación, privatización, austeridad fiscal —en la que el rol del Estado se limita a proteger la propiedad privada y el libre mercado y comercio—, modernización del aparato público y alianzas Estado-capitales financieros transnacionales. La formación hegemónica neoliberal, producida por la primera ministra del Reino Unido, Margaret Thatcher (1979-1990), instauró como destino inevitable a la globalización neoliberal y la idea de que las cuestiones políticas eran asuntos técnicos que debían gestionar los expertos (Mouffe 2018, 16). De este modo, el rol de los ciudadanos quedó limitado a la aprobación de políticas “racionales” tecnocráticas, propuestas por expertos que administraban de modo neutral los asuntos públicos. En esta hegemonía nació la gestión cultural, como una herramienta de la racionalidad técnica, reducida al conocimiento experto sobre la cultura pública.

La llegada de Tony Blair en 1997 al cargo de primer ministro británico dejó en evidencia la continuidad del thatcherismo a través de “la tercera vía”: un modelo consensual, más allá de la izquierda y la derecha, que fue adoptado por los partidos socialistas y socialdemócratas europeos como “la única visión aceptable para una izquierda democrática” (Mouffe 2018, 42). Desde fines de los noventa, la formación hegemónica neoliberal thatcheriana sufrirá cambios derivados de la transición fordismo-posfordismo, de la incorporación de formas de contracultura (Mouffe 2018) y de un nuevo orden neoliberal subjetivo y práctico en la comprensión del trabajo.

Para analizar este fenómeno, tanto Rowan (2010) como Mouffe (2018) toman la categoría “crítica artista”, propuesta por Boltanski y Chiapello en *El nuevo espíritu del capitalismo* (1999). Esta noción se funda “en la reivindicación, libertad, autonomía y autenticidad [...] [que] exige más flexibilidad laboral, mayores grados de autonomía en el trabajo, la introducción de la creatividad y de la imaginación en la empresa” (Rowan 2010, 56). Para Mouffe (2018, 53), las formas de “crítica artista” aluden también a estrategias estéticas de la contracultura entre las que están “la búsqueda de autenticidad, el ideal de autogestión y la exigencia antijerárquica”. Estas ideas, que dan origen a la *gestión empresarial* y autonomía del sujeto, propias de las políticas de ajuste, achicamiento y austeridad de Estado, reducción del gasto público, neutralidad y técnica para una modernización, son en varios países de la región latinoamericana la línea ideológica donde se insertará con mayor efectividad la gestión cultural a partir de la década de los noventa, lo cual dista enormemente de la narrativa del encargo social.

Rowan (2010, 55), a partir de las tesis de Sergio Bologna y de Boltanski y Chiapello, afirma que el germen del trabajo autónomo contemporáneo fueron las revueltas

de Mayo del 68, cuando ocurrió una crisis de valores relacionados con el trabajo: disciplinamiento, control, falta de libertad y de autonomía y autodeterminación. Esta crisis es, para Rowan (2010), la base de la producción de modelos de subjetividad del emprendedor en el neoliberalismo. En términos de Mouffe (2018, 53-54), esta transición del fordismo al postfordismo es, siguiendo a Gramsci, una “hegemonía por neutralización”; es decir, si partimos de las reivindicaciones sobre el trabajo de Mayo del 68, “el sistema existente se apropia de las demandas que desafían el orden hegemónico para satisfacerlas y de este modo neutralizar su potencial subversivo”.

El modelo consensual de “la tercera vía” se concretó en el llamado “modelo Barcelona” como laboratorio urbano de la ciudad creativa. Para Garcés (2018, 32), “el pensamiento único [...] bajo la forma de consenso envolvente” fue aplicado a un modelo de ciudad que aspiraba a la cohesión social y tenía dos caras: por un lado acciones urbanas y descentralización, y, por otro, “gestión de los valores ciudadanos en la que se entrecruzaban dosis de democracia formal (participación, consultas, etc.) con elementos cada vez más claros de *marketing* y de estetización de la vida colectiva”.

El debut del “modelo Barcelona” (la ciudad gerencial, en un escenario de desindustrialización) ocurrió en octubre de 1986, cuando el Comité Olímpico Internacional designó a esta ciudad como sede de los Juegos Olímpicos. Curiosamente, ese mismo año el CERC inició procesos de formación en gestión cultural. Para Rubén Martínez (2018, 133), entre 1986 y 1992, las intervenciones municipales cambiaron de escala. Según el autor, de la barrial se desplazaron a la escala urbana y metropolitana y, en consecuencia, a proyectos de grandes infraestructuras y equipamientos —incluidos los culturales como estrategia de revalorización del suelo— y de regeneración urbana. Así también el gobierno local incrementó la cooperación público-privada, hubo desregularización de actividades públicas con la intervención del sector privado y formas de resistencia barrial frente a planes urbanísticos, como las asambleas y casas okupa, colectivos de cultura popular y comunitaria, centros sociales autogestionados, entre otras plataformas que ya no se definían por lo territorial sino por su política radical: feministas, ecologistas, contraculturales. Las casas okupas o centros sociales eran múltiples y experimentales, no unificadores o de banderas identitarias. La izquierda de la política institucional de entonces desconoció estos nuevos sujetos político-culturales.

La revitalización urbana basada en grandes infraestructuras y eventos fue el centro de la política “preolímpica” en Barcelona, a partir de 1986. Para Quaggio (2014, 316-317), el PSOE “comprendió que la cultura actuaba como bandera en la imagen de una

ciudad o un Estado, ayudando al desarrollo económico de los mismos”, y la cultura, con el declive del movimiento obrero, “podía constituir un sólido elemento de atracción para los nuevos movimientos urbanos y las clases medias en crecimiento”.

Así también, es claro que cualquier política cultural con pretensiones de reconstitución y consenso establece símbolos emblemáticos de su proyecto de cambio. En el caso de la política del PSOE, el deseo de modernidad encontró una estética propia: la predilección por las vanguardias y el arte contemporáneo expresada en grandes exposiciones de impacto mediático. Y muy en relación a esta estética, una de las imágenes modernizadoras más visibles y proyectadas del desarrollo cultural y económico en España fueron sus infraestructuras monumentales, construidas en todo el país, sobre todo, en Barcelona y Madrid, que acogieron centros de vanguardia, experimentales o de “cultura contemporánea” (Rowan 2016, 84). Las grandes infraestructuras culturales fueron, sin duda, un elemento de proyección internacional, que además estaba vinculado a una política de fomento de “colecciones que situarán a España en el cauce de una cultura internacional globalizada” (Marzo y Lozano 2004, 24). Para Marzo y Lozano, priorizar la proyección internacionalista y de las grandes infraestructuras museísticas explica por qué las inversiones en cultura en décadas de política cultural democrática española “no han ido a parar a la articulación de redes de producción y difusión de escala menor y ligadas a las necesidades locales de cada territorio”. Las infraestructuras culturales de grandes firmas de arquitectos devinieron íconos de “la marca Barcelona”.

El marketing público, que pretendía crear organizaciones y servicios municipales útiles para la ciudadanía, a través de la asesoría en comunicación de Toni Puig en el Ayuntamiento de Barcelona, propuso inicialmente esta marca-ciudad:

En gestión pública reinventé una manera de comprender el marketing como comunicación pública, como gran conversación pública, no política-partidaria. Política pública para las municipalidades con la ciudadanía. [...] El marketing público como gran conversación con los ciudadanos, sobre qué ciudad queremos (Toni Puig, comunicación personal, 2022).

El método de marketing de servicios municipales, entendido como un método de gestión, apuntó a generar servicios de calidad que fueran valorados positivamente por la ciudadanía. Partía de identificar necesidades plurales para satisfacerlas y mejorar la calidad de vida a través del uso de servicios públicos.⁷⁵ Afirma Puig (en Heredia 2020,

⁷⁵ Para profundizar en la marca Barcelona, propuesta por Puig, revisar *La comunicación municipal cómplice con los ciudadanos. Somos una marca de servicios públicos con propuestas innovadoras y un estilo entusiasta* (2003).

30), que su propuesta estaba centrada en tres valores claves: respeto a la naturaleza, no violencia y compartir la ciudad con los inmigrantes. Inicialmente, las intenciones de este modelo de gestión pública podrían estar relacionadas con lo que Rubén Martínez (2018, 136) denomina “urbanismo democrático”, el cual buscó equilibrar competitividad y cohesión social. Luego, a mediados de los noventa, comenzaron a dominar la eficiencia y los expertos del *new public management*, la planificación pública-privada, los institutos municipales y las empresas mixtas que cambiaron la concepción primaria de la marca. Precisamente en este marco de política ganaron terreno la externalización de servicios culturales públicos y el aumento de empresas y fundaciones dedicadas a la gestión cultural con base en estos mecanismos de contratación.

El desarrollo del modelo de la ciudad olímpica provocó deuda y recesión económica y una inversión pública destinada —a pesar de la crisis— a terminar de construir grandes infraestructuras. Varias de las organizaciones culturales del tercer sector que se habían constituido a propósito de la ciudad olímpica quebraron: “La propia administración no administró bien los encargos y arruinó a la mayor parte de las empresas porque las empresas acabaron teniendo deudas” (Elisenda Figueras, comunicación personal, 2022).

En 1995, el alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, encargó a Ferran Mascarell la dirección del Instituto de Cultura de Barcelona, desde el que promovió un modelo de gestión local que entendía que la administración pública “debe desempeñar un papel no tanto de protector-promotor, sino de catalizador” (Rius y Sánchez-Belando 2015, 109). Proponía, además, a Barcelona como “incubadora de capital intelectual” (110). Esta visión política incentivó la creación de emprendimientos urbanos y dio continuidad a formas externalizadas de gestión de la cultura pública, en consonancia con el *new public management* y la ciudad-empresa. También en 1996, Maragall anunció un nuevo acontecimiento para la ciudad: el Fórum Universal de las Culturas, que se sustentaba en tres ejes: paz, diversidad y sustentabilidad, los cuales fueron desbordados por la realidad misma de la ciudad, por una batalla de ideas y de prácticas colectivas (Garcés 2018, 121-122).

En *Ciudad princesa*, Marina Garcés (2018) construye un relato —de algún modo autobiográfico, pero también de un nosotros sin nombre ni partido— que comenzó a gestarse en octubre de 1996, en Barcelona, a partir del desalojo del Cine Princesa después de siete meses de okupación: “Éramos la ciudad que no cabía en el escaparate. La ciudad que no se había terminado de crear el éxito olímpico. Barcelona era una ciudad que

empezaba a sufrir la especulación y la precariedad, aún impronunciables” (Garcés 2018, 19). La lucha contra la especulación inmobiliaria, por el derecho a la ciudad y por la vivienda, en resistencia a los procesos de gentrificación en la ciudad-empresa, dieron forma a una nueva cartografía de prácticas político-culturales en Barcelona. Sin ellas aún hoy son inentendibles los movimientos sociales de la urbe y las prácticas de gestión comunitaria que han resistido a esta ciudad diseñada para el capitalismo financiero e inmobiliario transnacional y no para sus ciudadanos.

Hay que recordar que este modelo de ciudad no se gestó en la democracia, sino que nació de “la determinación, por parte de los ayuntamientos franquistas, de poner la ciudad a disposición de los intereses del capitalismo inmobiliario y financiero internacional” (Delgado 2007, 33), a la par de fenómenos de desposesión social de los suelos, de sus modos de vida, de prácticas sociales y culturales capitalizadas por inversiones privadas aliadas del turismo y la patrimonialización. De ahí que cobran sentido consignas como las pronunciadas poco después del desalojo del Cine Princesa: “Seamos todos okupas. Démonos prisa. Hay infinitas casas por okupar. Hay infinitos mundos por abrir” (Garcés 2018, 20).

Estas prácticas venidas de la autoorganización colectiva se intensificarán en la ciudad con el cambio de siglo: los espacios culturales y centros sociales autogestionados tomarán parte de las decisiones que afectan al cumplimiento de los derechos culturales (Ramos 2021, 89). La cartografía de iniciativas que dieron continuidad a una serie de prácticas y legados vecinales, obreros y populares en Barcelona es muy amplia: teatro del oprimido, artes comunitarias, edu-comunicación, redes de cultura popular y juvenil, centros sociales autogestionados, espacios de gestión vecinal y ciudadana: “Todo este legado construyó redes sociales autónomas, economías de reciprocidad y espacios sociales con capacidad para producir crítica del modelo urbano” (La Hidra y Artibarri, Ajuntament de Barcelona 2018, 27).

A la par, no hay que olvidar que en Barcelona resonaron fuertemente los ecos de la revuelta zapatista y hacia fines de siglo los del Reclaim Streets, Seattle y el movimiento antiglobalización; además, en 2001, el atentado de las Torres Gemelas en Nueva York, la llegada masiva de inmigración extranjera, y en 2003 las protestas contra la invasión de Irak por parte de Estados Unidos. Todos estos acontecimientos, para Garcés (2018, 57), alteraron las estrechas geografías y los referentes políticos culturales, “estallaron [...] los contornos de nuestro mapa”.

Siguiendo a Manuel Delgado (2007, 12), oficialmente “el modelo Barcelona” se entiende como “modelo de transformación urbana, mejora de la atractividad y de la posición estratégica de la ciudad”, pero en realidad, afirma, es un modelo de ciudad obedecible y obediente, de simplificación identitaria, de cohesión ciudadana sobre valores políticos hegemónicos, que ha promocionado poco la democracia participativa y que aprovechó muy bien el debilitamiento del movimiento vecinal. Además, el objetivo político, económico y cultural de este modelo fue convertirla en un ejemplo exportable de conocimientos expertos, planificación exitosa, paradigma internacional de asesorías técnicas de cooperación al desarrollo que garantizaba el recetario de una ciudad atractiva para capitales de inversión y visitantes efímeros, donde la cultura es el centro de los planes de desarrollo urbano:

Existe consenso en que Barcelona, con su modelo de renovación urbana, ha experimentado un notable éxito internacional como ciudad de diseño e innovación (Julier 2005), como sede de conferencias empresariales o científicas, ferias comerciales o festivales culturales (García 2004b; González 2011; Julier 2005; Majoer 2011; Trullén 2001). Tal éxito ha sido fruto de los esfuerzos combinados del gobierno local de Barcelona y el gobierno autonómico de Catalunya, que desde los años ochenta han generado una paradiplomacia que les ha llevado a liderar redes de ciudades o de regiones, con una especial tendencia a utilizar la cultura como un recurso para tejer contactos y complicidades y ganar visibilidad en la arena internacional (Zamorano 2012) (Rius y Sánchez-Belando 2015, 107).

Estas prácticas paradiplomáticas no solo incrementaron de forma creciente el turismo en Barcelona, sino también fueron la plataforma desde la que distintos agentes (gobiernos locales, fundaciones, empresas, academia) promovieron en países latinoamericanos a la gestión cultural como un instrumento que posibilitaría modelos de desarrollo urbano exitosos: “barrios culturales”, crecimiento económico y cohesión social, a través de una alianza idílica entre capitales privados, Estado y tercer sector, donde la cultura es una solución y no un problema. En este “modelo” plenamente articulado a la neoliberalización, promoción de las clases creativas, a la hiperestetización y consumo de experiencias empaquetadas, “la cultura no es un bien social sino un ‘activo cultural estratégico que se puede instrumentalizar’” (Rosler 2017, 171). Barcelona, como referente modélico de globalización desde la ciudad, promovió tanto servicios de consultoría de orden público y privado para ciudades latinoamericanas en la elaboración de planes estratégicos urbanos y en el desarrollo de marcas-ciudad, como en formación en gestión cultural y del patrimonio que aportaría a la implementación efectiva de este modelo.

La gestión cultural llegó así a una fase de consolidación en la formación hegemónica neoliberal; sin embargo, la cultura y los modos de cómo trabajar con ella, en permanente disputa, continuaron construyendo y practicando desde estructuras sociales complejas, colectivas, comunitarias y territoriales, formas de lucha política y de significación, donde la cultura está siempre imbricada con la creación de espacios de autonomía y de vida, de ensayo y de pensamiento-acción. La gestión cultural no ha sido solo respuesta y acomodo a coyunturas y a agendas políticas estatales, municipales y globales, ha sido también continuidad a trayectorias de reproducción comunitaria y material, de reivindicación, de praxis y de compromiso político por una transformación. Marina Garcés (2018, 11), en el primer párrafo del prólogo del *Ciudad Princesa*, resume lo que este capítulo intentó recoger:

La generación de los setenta quería asaltar el cielo y se quemó las alas. Los que venimos después crecimos entre sus cenizas y vimos cómo se apagaban los fuegos de sus anhelos y sus ideales. Algunos pactaron con el sistema de partidos, con el conformismo privado, con el oportunismo político y mediático. Otros se refugiaron en exilios interiores de muchos tipos. Hubo también quien abrazó la destrucción o la autodestrucción. Y solo algunos, pocos, siguieron alimentando las brasas del pensamiento y compromiso radicales.

Capítulo tercero

Genealogía 3: Hegemonización de la *gestión cultural iberoamericana*

La identidad iberoamericana está fundada en la idea de la dignidad e igualdad de sus diversas culturas y en una concepción integral y liberadora del hombre y la sociedad, como creadores de su destino.

Declaración de Madrid. Segunda Cumbre Iberoamericana. Madrid, 1992

La imagen de la sociedad española se ha moldeado a imagen y semejanza del mito de su propia cultura, de los productos que una sociedad enormemente violentada por el poder ha decidido como fundacionales, como espejos referenciales. En pocos países se puede encontrar semejante esfuerzo en definir una sociedad por sus productos culturales, en vez de interpretar una cultura por los sustratos sociales que la conforman. Es por ello que España vende cultura: un mito que continúa polarizando el debate nacional sobre lo que somos y lo que queremos que los demás sepan de nosotros.
Marzo y Lozano 2004, 21.

1. La Comunidad Iberoamericana

En el primer capítulo, introduje varios elementos históricos y políticos sobre el iberoamericanismo y la producción de sus imaginarios en el contexto del Quinto Centenario, en 1992. En este y los siguientes acápite, profundizaré en esta categoría del multilateralismo como generadora de consenso, conciliación, anulación de conflictos y borramiento del pasado colonial mediante la exaltación de la diversidad festiva multiculturalista. Además, revisaré cómo el iberoamericano se alió estratégicamente con la diplomacia *soft*, que permitió al Estado español abrir camino en la globalización económica a políticas comerciales neocoloniales con países latinoamericanos. Una aproximación a los debates discursivos, estructuras de relación intergubernamentales, instrumentos y agentes multinivel que sostienen y promueven lo iberoamericano resulta imprescindible para comprender la constitución de redes y formas de agencia que permitieron la hegemonización de la *gestión cultural iberoamericana* mediante dispositivos educativos y de formación profesionalizante promovidos por la cooperación al desarrollo.

Si bien en uno de los mandatos del presidente socialista Felipe González se constituyó formalmente la Comunidad Iberoamericana de Naciones,⁷⁶ guiada por los principios del PSOE de interdependencia, credibilidad, continuidad, indiscriminación y comunidad (Sanhueza 2003, 27), el rey Juan Carlos I de España, ya en 1976, a un año de haber asumido su reinado tras la muerte y fin de la dictadura de Franco, viajó a Cartagena de Indias, en Colombia, para participar de las conmemoraciones del 12 de octubre, y en uno de sus pronunciamientos públicos definió la necesidad de “un nuevo concepto de hispanidad, basado en un destino comunitario, en el que los pueblos colaboren con igualdad e independencia mutuas” (Álvarez 1976). Este fue el primer antecedente del proyecto de creación de una comunidad iberoamericana, basada en valores de vinculación histórica entre España y los países de América Latina y sus espacios compartidos de cultura y lengua.⁷⁷ El pronunciamiento del rey alteró la denominación franquista de “comunidad hispánica” y marcó un giro en la política exterior y diplomacia cultural del Estado español que había ejercido hasta entonces el Instituto de Cultura Hispánica, en la arquitectura institucional de la dictadura. Vale la pena subrayar que esa sustitución discursiva fue nominal y parcial: el hispanismo pervive aún hoy en formas de representación y relacionamiento blanco-coloniales y racistas, vigentes en imaginarios socioculturales y en redes de élites económicas y políticas latinoamericanas y españolas neoconservadoras.

La temprana declaración del rey Juan Carlos I, en plena Transición y en concordancia con las políticas de consenso, anunció una propuesta de conciliación con “América”, mediante un nuevo concepto de hispanidad y la conformación de una comunidad de naciones. A poco más de una década del pronunciamiento del monarca, esta nueva configuración discursiva devenida en Iberoamérica tendría eco en las definiciones geoestratégicas de orden cultural, que, en pleno auge de políticas multiculturalistas y económicas globales, haría un llamado a la unidad e integración en la

⁷⁶ “Representamos un vasto conjunto de naciones que comparten raíces y el rico patrimonio de una cultura fundada en la suma de los pueblos, credos y sangres diversos. A quinientos años de distancia de nuestro primer encuentro, y como uno de los grandes espacios que configuran el mundo de nuestros días, estamos decididos a proyectar hacia el tercer milenio la fuerza de nuestra comunidad”. Declaración de Guadalajara, México, 19 de julio de 1991.

⁷⁷ “El carácter de política de Estado y de pueblos ha sido precisamente desarrollado, en sus principios inspiradores, por el Rey desde el mismo año 1976. Sus declaraciones, en este punto, marcan la existencia de una clara línea de coherencia y continuidad en la concepción iberoamericana de la Corona. Sobre la base de la existencia de tres raíces comunes con Iberoamérica: historia, lengua y cultura y de la afirmación de los ideales de libertad, justicia y paz, el Rey esboza toda una concepción del orden internacional, en la que se inserta el proyecto de Comunidad Iberoamericana de Naciones.” (Sanhueza 2003, 26)

diversidad y superación del pasado colonial. Arturo Uslar Pietri (1989, 837) destacó que esa “unidad” no es resultado de una imposición hegemónica sino de una herencia común viva que mira el presente y borra tensiones históricas. Con este mismo fin, este autor menciona el trabajo de Silvio Zavala, quien conceptualizó el iberoamericanismo a partir de la categoría de raza cósmica del mexicano José Vasconcelos y la apología del mestizaje: “Veía en esta parte del mundo el lugar de encuentro y de fusión de varias razas del mundo para llegar a la cósmica o promisoría de la superación de las anteriores diferencias” (Uslar Pietri 1989, 846). De este modo, la Comunidad Iberoamericana fue definiéndose como un proyecto de encuentro sobre un fundamento histórico cultural de una ideología blanco mestiza desconflictuada y encubierta con la creación de un espacio común de articulación en diversidad celebratoria:

Lo que poseemos es un modo de ser que alimenta y sostiene, como el agua a los peces, a estructuras, pueblos, masas, climas, economías, pensamientos y actitudes que encuentran ahí, en ese modo de ser, un espacio común que no les niega ni les difumina en cuanto diversos, sino, simplemente les enlaza y articula (834).

En los nuevos órdenes de la postdictadura del Estado español y de los Estados latinoamericanos —varios en fase de retorno a la democracia—, el iberoamericanismo fue el fundamento político de la cooperación internacional y de la conciliación histórica; en este se asumía la diversidad como condición de “un entendimiento cultural que repare los sufrimientos y exclusiones, para muchas de esas comunidades, que este encuentro les trajo” (Prieto 2013, 165). En la idea de Iberoamérica, que ganó mayor impulso a partir de 1992, subyacen relaciones de poder colonial que se intentaron opacar bajo el lema del “Encuentro de dos mundos”, acuñado en el Quinto Centenario de la Conquista de América. El concepto geopolítico y cultural “Iberoamérica” operó, entonces, como un instrumento de reparación simbólica y consenso, amparado en el enunciado de una integración y encuentro cultural, y en el que prevaleció como valor central la diversidad multicultural; como menciona Prieto (2013, 169), la noción pretendió “ensamblar un todo en el que las partes no pierden su personalidad, sino que se incorporan a un conjunto que les proporciona seguridad y nuevas posibilidades de despliegue de sus capacidades”. Así, lo iberoamericano es un encuentro festivo de la diversidad identitaria tejida en una lengua y raíces culturales comunes, en la que tuvo un peso importante la noción de desarrollo humano anclada a los derechos y capacidades.

Jesús Prieto de Pedro, catedrático con incidencia iberoamericana en teorías y políticas sobre derecho y cultura, y uno de los ideadores que le ha dado sostén conceptual

al iberoamericanismo, destaca en el contexto del Quinto Centenario, la idea de “encuentro” sobre la de “conciliación”:

¿Intento de conciliación? Yo creo que sí. Ha habido quien ha querido evitar la palabra conquista. Creo que es una palabra que no se corresponde con la realidad porque hay conquista y también encuentro. En el 92, hubo un debate sobre cómo se denominaba eso: la celebración del Quinto Centenario ¿de qué? Ahí se impuso la idea de encuentro, pero más importante que eso, es que en el 92 se destacara el concepto de iberoamericano [...]. De hecho, el sistema de las cumbres es un sistema iberoamericano, es el gran organismo político de la región que se llama iberoamericano (Jesús Prieto, comunicación personal, 2018).

Como vertiente de reivindicación culturalista en plena efervescencia de la utopía global y neoliberal, la idea de Iberoamérica delineó un campo de agencia y conflicto mediante políticas de cooperación de ayuda al desarrollo, en proyectos de promoción de la diversidad que se acoplaron al lenguaje de la tecnocracia internacional y las ideas financiables iberoamericanas. En pleno apogeo del neoliberalismo, “lo iberoamericano” se suma a un bloque de retóricas de identidad y derechos promulgadas por organismos internacionales, regionales y de cooperación que, como se verá en las siguientes páginas, aterrizó en un momento político de profundización del debilitamiento de lo público en varios Estados latinoamericanos y de reconfiguración de organizaciones culturales de base, en su trabajo y prácticas. Este neoliberalismo de ONG y cooperación, como señala Galindo (2021, 95), ha pasado por movimientos y colectivos para domesticarlos, organizándolos de forma homogénea en torno a identidades, lo que no ha dejado lugar a la irrupción de un sujeto complejo. En la línea iberoamericanista, la formación de “expertos” en cultura, entendida como ayuda al desarrollo de competencias profesionales para nuevas relaciones globales de producción y mercados culturales, incluyó también configurar la identidad del gestor cultural como un agente especializado y productivo.

De otro lado, la integración cultural con base en una conciliación histórica no fue un discurso meramente culturalista, pues se podría comprender también desde una perspectiva geoestratégica en el capitalismo global financiero que buscaba claramente andamiar un conjunto de acuerdos internacionales, facilitadores de relaciones comerciales y de inversión española en países latinoamericanos. La idea de “Encuentro de dos mundos” fue funcional a la constitución de relaciones comerciales y de mercado del que formaron parte las industrias culturales. El iberoamericanismo abrigó agendas de instituciones financieras y corporaciones transnacionales españolas, respaldadas en imaginarios de globalización económica-financiera y cultural. La disolución del conflicto, como estrategia de un imaginario de lo global, maquilló cicatrices históricas

con una integración ficcional que anuló e igualó la diferencia, construyendo similitudes sobre la base de asimetrías, como principio necesario para reconfigurar el orden mundial capitalista (Coronil 2000, 88-89). ¿Cómo leer el proyecto iberoamericano y las políticas de cooperación española que se gestaron dentro de este discurso, cuando a fines de los ochenta e inicios de los noventa, se instituyó el neoliberalismo como cultura, política y sistema económico único y posible? ¿Cómo leerlo en el contexto de políticas de ajuste y un espíritu modernizador de los Estados latinoamericanos que paradójicamente solicitaban ayuda a los países desarrollados para encontrar salidas a sus crisis democráticas y económicas más profundas? ¿Cómo leerlo en el contexto de la entrada de España a la Comunidad Europea⁷⁸ y la búsqueda de mercados en este Sur, para su producción industrial y su naciente empresariado?

Desde otro enfoque, Iberoamérica es el resultado de la transformación —fines del siglo XX— del latinoamericanismo⁷⁹ al iberoamericanismo, entendido como integración cultural para dar respuesta a problemas de la globalización, el desarrollo humano y los derechos culturales (Nivón 2013, 163). Lo iberoamericano se insertó en la tendencia de procesos de globalización financiera, tecnológica y mediática de constituir bloques o formaciones supranacionales de integración que refieren a la idea de Arjun Appadurai de “mundos transnacionales imaginados” (Yúdice 2001, 218) y desterritorializados donde no se contrarrestan sino que perviven relaciones de poder en varios niveles.

La exportación de un modelo modernizador del Estado español a Latinoamérica fue un elemento basal del iberoamericanismo; así, entre las conclusiones de la II Cumbre Iberoamericana,⁸⁰ llevada a cabo en Madrid en 1992, se afirmó que aplicar políticas de

⁷⁸ Como lo he señalado en los capítulos anteriores, en 1986, España ingresó a la Comunidad Económica Europea; este hecho provocó que “las expectativas latinoamericanas de obtener una mayor cooperación cultural a través de la gestión española de recursos y asistencia técnica comunitaria aumentaran considerablemente” (Iturrieta 1993, 202). Las directrices de la asignación de recursos de cooperación cultural con América Latina están recogidas en los planes anuales de cooperación internacional, a partir de 1987.

⁷⁹ El latinoamericanismo se impulsó en tres momentos: con Bolívar, Vasconcelos y la Revolución cubana. “Pensaban que la integración era precisamente una consecuencia de compartir una cultura e identidad y de la participación de la misma situación de dependencia con respecto a los poderes coloniales o imperialistas” (Nivón 2013, 163).

⁸⁰ Las Cumbres iberoamericanas son foros de carácter multilateral en los que se reúnen los jefes de Estado y gobierno de América Latina, España y Portugal, en clave de una nueva manera de hacer política internacional en la era global y de las comunicaciones, la diplomacia de cumbres: “Los Jefes de Estado y de Gobierno reunidos en Guadalajara, México, hemos decidido constituir la Conferencia Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno con la participación de los Estados soberanos de América y Europa de lengua española y portuguesa. Para ello nos reuniremos inicialmente en España el año próximo, en Brasil en 1993, en Colombia en 1994 y en Argentina en 1995. La celebración de estas reuniones permitirá avanzar en un proceso político y económico y cultural a partir del cual nuestros países podrán lograr juntos una mejor y más eficiente inserción en un contexto global en plena transformación” (Sanhueza 2003, 11-12).

ajuste en América Latina puso de relieve la necesidad de modernizar instituciones sociales, económicas y administrativas. No hay que olvidar que entre 1977 y 1986 España pasó de ser un país receptor de ayuda al desarrollo a ser un país donante, y desde este lugar asumió su compromiso modernizador con América Latina (Oyamburu, Vega y Vives 1993, 221). Con el ingreso del Estado español a la Comunidad Económica Europea y adhesión a la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) en 1982, “comenzó a ganar prestigio gracias a su exitosa democratización y a su creciente progreso económico” (Sanhueza 2003, 25).

En la I Cumbre Iberoamericana ya se habían delineado los primeros objetivos de una política cultural iberoamericana, expresados en la declaración final. Entre estos objetivos, cabe mencionar: promover un mercado común del conocimiento; formar recursos humanos para la democracia, el desarrollo económico y social; integrar a los países, y actuar de manera prioritaria en materia de cultura en los sectores de coproducción cinematográfica, constitución de un mercado común del libro, libre circulación de bienes culturales —exceptuando los patrimoniales—, cooperación entre fundaciones culturales y fortalecimiento en general de las industrias culturales. Uno de los programas prioritarios de la cooperación que se concretaron en la conmemoración de 1992 fue la restauración y rehabilitación del patrimonio histórico y artístico en Iberoamérica mediante procesos de regeneración urbana de centros históricos, restauración de monumentos y programas taller⁸¹ (Iturrieta 1993, 204-205).

Desde 1991, cuando se reunió en Guadalajara, la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno ha sido el espacio para construir principios y acuerdos programáticos de este bloque de países. En las Cumbres se ha constituido la idea de Iberoamérica como espacio de diálogo y concertación política, con base en una identidad común que promueve una comunidad de naciones y viabiliza sus programas con la

⁸¹ La cooperación española en asistencia técnica, cofinanciamiento y formación en la gestión y conservación del patrimonio, para el caso del Centro Histórico de Quito-Ecuador en las décadas de los ochenta y noventa, fue de gran importancia. Un ejemplo de ello es la fundación de la Escuela Taller. La formación y capacitación en gestión y conservación del patrimonio, a través de ayudas de cooperación, tuvo en la ciudad mucha más relevancia que la gestión cultural en estas décadas. Los daños en la arquitectura patrimonial posterremotos en países como México (1985) y Ecuador (1987) marcaron el inicio de planes de regeneración urbana en Quito y Ciudad de México, y la consecuente explotación turística de sus áreas históricas. Articulada a estos procesos, está, por ejemplo, la creación del Programa de Preservación del Patrimonio Cultural en Iberoamérica. En el caso de Quito, la Junta de Andalucía actuó mediante un programa de cooperación descentralizada en la rehabilitación del centro histórico, con un plan de intervención que inició en 1990 y duró más de una década. Así también el Plan Maestro de Rehabilitación Integral de Áreas Históricas de Quito (1988-1991) se basó en un estudio, cooperación técnica y cofinanciamiento de la AECl.

creación de un sistema de cooperación multilateral. Sus valores, principios y objetivos están recogidos en los documentos de declaraciones finales de las Cumbres. Desde una mirada general, en ellos se reitera insistentemente la afirmación de la democracia, los derechos humanos, libertades fundamentales, desarrollo sostenible y unidad en la diversidad.

La Secretaría General Iberoamericana (Segib),⁸² como órgano adscrito a las Cumbres que brinda apoyo a los países que conforman la Comunidad Iberoamericana, se encarga de los nexos intergubernamentales y también no gubernamentales: incentivar y apoyar actividades de asociaciones de carácter iberoamericano en el ámbito profesional, académico e institucional; es decir, impulsar la cooperación en varios ámbitos, entre ellos, la cultura. En la cooperación multilateral en política cultural, la Segib ha tenido un papel importante en la concreción y gestión de los programas supranacionales IBER, a partir de 1995, cuando en la V Cumbre Iberoamericana en Bariloche, en Argentina, los mandatarios crearon el programa Ibermedia,⁸³ destinado a estimular la coproducción de películas y documentales bajo la idea de que “Iberoamérica tiene una forma de contar sus historias”. Luego de Ibermedia, a lo largo de estas décadas, se han creado otros programas de cooperación específicos y sectorizados: Iberesescena, Ibermúsicas, Iberarchivos, Ibermuseos, Iber-rutas, Iberorquestas Juveniles, Ibercultura Viva, Iberbibliotecas, entre otros. Los programas IBER han sido quizás el instrumento más sostenido y reconocible de la cooperación cultural iberoamericana:

Estos programas han tenido dos objetivos principales: contribuir al desarrollo de los sectores artísticos y culturales correspondientes y campos de actuación, así como integrar a estos sectores y actores con el fin de potenciar su actividad como parte de un sistema supranacional. Muchas de estas herramientas se han utilizado para apoyar la creación artística y los intercambios, buscando también propiciar sinergias creativas y productivas. Además, promueven la articulación de instituciones y fondos para proyectos específicos dentro de cada sector. La construcción de una identidad iberoamericana y el impulso del desarrollo social en América Latina han sido objetivos transversales de estas líneas de acción, que han desarrollado formas de cooperación Norte-Sur y Sur-Sur (Bonet y Zamorano 2018).

Además de los vínculos intergubernamentales, la Segib tiene entre sus objetivos articular acciones no gubernamentales, lo que permite dar cuenta de una cooperación

⁸² Órgano permanente de apoyo institucional, técnico y administrativo a la Conferencia Iberoamericana. La Segib fue creada en 2004 como organización paraguas, con sede en Madrid, que se ocupa fundamentalmente de asuntos culturales, entre ellos la coordinación de los programas IBER.

⁸³ Política de creación de un espacio audiovisual iberoamericano que fomenta la coproducción y distribución de películas para cine y televisión en lengua española y portuguesa.

multinivel en cultura y específicamente de implementación de procesos de formación en gestión cultural. Iturrieta (1993, 204) señala acertadamente que durante la década del gobierno socialista en España se desarrollaron fundaciones e instituciones no gubernamentales que colocaron parte de sus actividades en la cooperación cultural o científica con América Latina, entre ellas las dedicadas a la profesionalización en cultura y patrimonio.

En la circulación de la noción de lo iberoamericano, para Jesús Prieto (comunicación personal 2018), han tenido también notable injerencia la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), como organismo de cooperación multilateral de los países miembros, y el Convenio Andrés Bello (CAB), organismo intergubernamental de integración educativa, científica, tecnológica y cultural del que forman parte varios países iberoamericanos.

Es interesante notar cómo a la Cumbres Iberoamericanas y, específicamente, en articulación a la primera de ellas, celebrada en 1991, se suma al impulso del discurso iberoamericanista, una serie de hechos confluentes al V Centenario en 1992:⁸⁴ los Juegos Olímpicos en Barcelona —evento base del modelo de ciudad empresa y de la *gestión cultural iberoamericana*—; la Exposición de Sevilla⁸⁵; la creación del Instituto Cervantes (1991) —para promover la lengua y cultura española, que no cuenta con sedes en países latinoamericanos, excepto en Brasil—; la creación de Casa de América en Madrid en 1992 —como lugar de encuentro para actividades americanistas, culturales, científicas y artísticas (Iturrieta 1993, 1993, 205)— y, en este mismo año, la promoción de Madrid como Capital europea de la cultura. Todas estas acciones fueron parte de una nueva estrategia internacional para transformar la imagen de España tras su ingreso en la Comunidad Europea (Bonet y Zamorano 2018).

En este contexto, para 1992, las administraciones culturales latinoamericanas construyeron una agenda que incluía demandas a España en asuntos culturales, entre las que priorizaron “la formación de expertos, animadores y gerentes culturales” (Oyamburu,

⁸⁴ Las preparaciones para la conmemoración del Quinto Centenario se iniciaron en 1981, con la constitución de una Comisión Nacional en el Estado Español para estos fines. En 1992, el Ministro de Asuntos Exteriores de España expresó que los objetivos de las celebraciones eran tres: “Modernizar las relaciones con Iberoamérica, difundir en la sociedad española los conocimientos sobre el pasado histórico común y la realidad iberoamericana, y hacer conocer a terceros países las transformaciones democráticas producidas en España.” (Iturrieta 1993, 204).

⁸⁵ Para un análisis crítico y detallado al respecto, sugiero revisar la tesis doctoral de Francisco Godoy, *Modelos, límites y desórdenes de los discursos postcoloniales sobre el arte latinoamericano. Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015, 105-109.

Vega y Vives 1993, 213). Según datos levantados por el Instituto de Cooperación Iberoamericana —que desde 1988 pasará a denominarse AECI—, en el periodo 1985-1989, solo el 6,8 % de los programas de cooperación se enfocaba en formar en este campo; su mayor concentración estaba en capacitar en conservación del patrimonio cultural (215). Hay que considerar que, para este periodo, en España, la gestión cultural era aún una corriente difusa y en definición. A partir de 1989, las reuniones de Ministros y Responsables de Políticas Culturales de América Latina (celebradas en Brasilia, Mar de Plata, México, Cuba y Caracas) insistieron en establecer entre las prioridades latinoamericanas para la cooperación en política cultural y formación, la administración y gerencia, patrimonio cultural y natural, e industrias culturales (222).

El Partido Popular (PP) —que gobernó el Estado español con José María Aznar como presidente del Gobierno entre 1996 y 2004— reorientó la política internacional y de diplomacia cultural —propulsada en los gobiernos del socialista Felipe González— sobre todo durante el segundo periodo (2000-2004). Concentró sus acciones en un nuevo proyecto de la “Marca España” —menos iberoamericana y con mayor orientación “monocultural y “unilateral”— y la creación de tres agencias estatales: Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales (SEEI), Acción Cultural Española (SEACEX) y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) (Bonet y Zamorano 2018). La política exterior de ambos partidos no tuvo mayores diferencias: algunas corresponden específicamente a asignación presupuestaria y prioridades. Para Marzo y Lozano (2004), durante el gobierno del PP, los intereses económicos tuvieron mayor peso en su agenda de política exterior y ayuda al desarrollo, esta última utilizada como instrumento de intereses comerciales, políticos, estratégicos y de promoción cultural española, limitada a la lengua castellana. Una suerte de reaparición de la hispanidad es palpable en la política exterior en este periodo. La SEACEX será la herramienta más importante para la “transmisión de algunos de los valores más arraigados en la interpretación de los orígenes de lo hispano”, proyectada al interior de España, Latinoamérica, Estados Unidos, Europa y Asia, a través de exposiciones y eventos (Marzo y Lozano 2004, 12-13). Así también el Ministerio de Asuntos Exteriores diseñará algunos programas en las antiguas colonias españolas guiados por la ideología del mestizaje hispanista. Estados Unidos se convertirá en un país prioritario como mercado para las industrias culturales españolas debido a los altos índices de población migrante hispanohablante en ese país.

A finales del primer decenio de los dos mil, para Bonet y Zamorano (2018), se produjo una reconfiguración del sistema iberoamericano de cooperación, debido, en

primer lugar, al debilitamiento de la diplomacia cultural española como consecuencia de la crisis económica y los cambios en el escenario político interno ocurridos en el Estado español a partir de 2008. En segundo lugar, a una crítica poscolonial⁸⁶ adoptada por gobiernos latinoamericanos de izquierda hacia las redes público-privadas españolas de carácter hegemónico y de intereses establecidos desde los noventa en la región. En este sentido, las cumbres latinoamericanas de integración más bien promovieron formas de soberanía y de cooperación Sur-Sur. Un tercer factor, para Bonet y Zamorano (2018), fue el develamiento de la dependencia de la Segib de las aportaciones españolas —los programas IBER, por ejemplo, eran financiados mayormente con aportes del Estado español—. Todos estos cambios políticos no están aislados de la emergencia de proyectos académicos, redes de investigación y producción de conocimientos y encuentros latinoamericanos sobre gestión cultural que posicionan —desde esta lectura crítica postcolonial y decolonial— la necesidad de una revisión histórica, epistemológica y geopolítica de la *gestión cultural iberoamericana*. Un hecho detonante de este giro fue en 2004 la creación del Programa Nacional de Cultura, Educación y Ciudadanía, Cultura Viva, en Brasil; luego, en 2008, la creación en Brasilia de la Articulación Latinoamericana en Cultura y Política (ALACP), y, en 2009, en el Foro Social Mundial, el Seminario Cultura y Política —organizado por esta articulación—, que reunió a representantes de los Puntos de Cultura⁸⁷ (Cultura Viva Comunitaria-Brasil) y organizaciones culturales de América Latina: “El tema de la integración latinoamericana estuvo notoriamente presente en esa edición del encuentro, que contó con la participación de los presidentes de Brasil, Luiz Inácio ‘Lula’ da Silva; de Venezuela, Hugo Chávez, y de Bolivia, Evo Morales” (Santini 2017, 136).

Por último, la Carta Cultural Iberoamericana ha sido el instrumento de cooperación y de integración de mayor repercusión en esta comunidad internacional. Fue creada a partir del documento *Para una carta cultural iberoamericana*, elaborado por académicos y especialistas del campo, entre quienes figuraron Jesús Martín Barbero y

⁸⁶ Al parecer, los autores no diferencian la crítica postcolonial de la decolonial, esta última quizás de mayor incidencia en los llamados nuevos progresismos latinoamericanos y las constituciones de Ecuador y Bolivia. A este hecho político lo denominan “el reforzamiento de los discursos subalternos en América del Sur” (Bonet y Zamorano 2018).

⁸⁷ El programa Puntos de Cultura, implementado por el Ministerio de Cultura de Brasil, “invertía una lógica común de cierto pensamiento de izquierda sobre la cuestión cultural. Esa lógica —hasta cierto punto generosa aunque dotada de cierta dosis de elitismo— estaba basada en la idea mesiánica de que sería necesario “llevar la cultura al pueblo”, es decir, lo contrario a reconocer y potenciar el contenido y las prácticas culturales ya producidas y desarrolladas por el pueblo en sus comunidades y territorios.” (Santini 2017, 9). A partir de esta premisa, cada una de esas prácticas ya existentes se reconocen como “Punto de Cultura”.

Jesús Prieto de Pedro, y en el que se establecieron sus fines, cimentados en el reconocimiento y protección de los derechos culturales. Entre estos fines están: el valor de la cultura como elemento de desarrollo integral del ser humano, superación de la pobreza y desigualdad; promoción y protección de la diversidad identitaria, lenguas y tradiciones; consolidar el espacio cultural iberoamericano y estimular el diálogo intercultural; protección y difusión del patrimonio cultural y natural material e inmaterial, y facilitar los intercambios de bienes y servicios culturales en este espacio cultural. Para Jesús Prieto (2013, 170), la Carta Cultural Iberoamericana recoge los valores para consolidar un espacio cultural iberoamericano, al que entiende como un “sistema evolutivo de interfecundación”. Su marco referencial es la Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales (Unesco, 2005). Constituye una declaración de jefes de Estado y de Gobierno de los países iberoamericanos, firmada y aprobada en la IX Conferencia Iberoamericana de Cultura, en Montevideo en 2006. La iniciativa ha sido promovida por la OEI, con la colaboración de la AECL.

Jesús Prieto de Pedro (comunicación personal, 2018) sitúa los orígenes primarios de la Carta, entre 1999 y 2000, en un encuentro de Economía y Cultura, organizado por el CAB, en el que participó:

Estuve invitado a dar una conferencia en ese encuentro de Economía y Cultura [...] sobre las mejoras legislativas que había que emprender para promover un progreso, un avance de las industrias culturales en la región. Ahí en una serie de reflexiones y propuestas de mejora, puntuales o parciales, en relación con las leyes de cine, de patrimonio cultural, al final [nos preguntamos]: ¿y por qué no tener un instrumento internacional común de toda la región que dé una visión compartida de todo esto y sea la base de esas políticas iberoamericanas?

A partir de esta pregunta, en las memorias de ese encuentro reunidas en el libro *Economía y cultura: la tercera cara de la moneda* (2001), Jesús Prieto publica un artículo donde esboza la idea de una carta cultural iberoamericana. La publicación no tuvo mayor trascendencia sino hasta 2004, cuando el libro llegó a manos de Francisco Piñón, entonces secretario general de la OEI, quien invitó a Jesús Prieto a desarrollar el proyecto. Este será anunciado como “Carta Cultural Iberoamericana” por primera vez en la XIV Cumbre Iberoamericana de San José Costa Rica (2004). Sobre su aplicación en políticas culturales para Iberoamérica, Prieto (comunicación personal, 2018) evalúa su efectividad desde su expedición. Su análisis es concluyente:

El texto creo que es un referente de las políticas culturales de los países, es el efecto interno. Y el efecto externo es quizás más débil, es lo que podía haber ido más lejos. Es

verdad que ha dado cobertura a los programas Iber, pero los programas Iber no se inventan con la Carta, estaban ya antes. Es verdad que con la Carta estos programas crecen mucho. [...] De lo que tenía que ver con ese enfoque de integración cultural iberoamericana: una legislación armonizada en materia defensa de los bienes culturales y unos sistemas de protección para todos los países, que puedan tener unas industrias culturales con organismos comunes que marquen unas líneas de acción coordinada y objetivos comunes, ahí la carta tiene mucho que andar, se ha quedado corta.

2. Cooperación, multinacionales y diplomacia *soft*

«La gesta del “descubrimiento” es el tamiz ideológico sobre el que el Estado español pretende asentar el único rol que el mercado único la va a dejar desempeñar: el de guardián de las fronteras del flanco sur de ese búnker económico llamado Comunidad Europea y, con un poco de suerte, el de “reconquistador” del mercado iberoamericano».
Colectivo vírico

Como lo han señalado Bonet y Zamorano (2018), “España ha utilizado tanto la cooperación cultural para el desarrollo como la difusión cultural para legitimar su programa diplomático multilateral en América Latina”. En este orden estratégico, las multinacionales españolas aprovecharon las condiciones positivas y nexos que propiciaron la cooperación y difusión cultural —que al ser “cultural” generalmente parece siempre benigna— en un momento de aplicación de políticas privatizadoras que ocurrieron en la década de los noventa en la región. Para entonces, varios países de América Latina implementaban políticas de libre comercio que aseguraban mayores ganancias a las corporaciones y empresas multinacionales, a partir de un modelo de producción industrial postfordista.

Bonet (2012) denomina diplomacia cultural o diplomacia *soft*, a aquella que “pretende fortalecer la posición de los intereses de un país a través de estrategias de marca o de fomento de la difusión cultural en regiones consideradas estratégicas”. En este sentido, el autor cuestiona el “excesivo peso de la difusión cultural frente a la cooperación” y también la falta de reciprocidad y reconocimiento de valores en diferencia en la acción cultural exterior española de las últimas tres décadas, sin olvidar las relaciones de poder, lógicas e intereses impuestos entre el país donante y país receptor en un proyecto de cooperación. Bonet y Zamorano (2018) son concluyentes al afirmar que la cooperación ha sido uno de los mecanismos utilizados tanto para legitimar a las ONG, como para implementar negocios e intercambios económicos de parte de corporaciones multinacionales que se apoyaron en ideas como “combate a la pobreza” o “cohesión social”.

Tanto el ingreso del Estado español a la Comunidad Económica Europea como la política exterior de cooperación y difusión cultural iberoamericana fueron piezas de un engranaje que permitió integrar a España a los mercados internacionales a través de la promoción de inversión directa y de las exportaciones, especialmente a países latinoamericanos donde imperaba la idea de menos Estado y más capitales privados:

La apertura de las economías latinoamericanas animó a las empresas españolas a invertir en la región y durante un periodo de solo tres años, 1989-1991, la inversión directa española en América Latina se multiplicó por tres. También desde 1990 la internacionalización de la economía española se benefició de medidas financieras dirigidas a promocionar las exportaciones españolas a la región, tales como la extensión de los créditos Fondos de Ayuda al Desarrollo (FAD⁸⁸) (Sánchez 2008, 118).

Las políticas neoliberales de privatización en los Estados latinoamericanos de las décadas de los ochenta y noventa facilitaron el asentamiento de multinacionales españolas en la región, como Repsol YPF y Telefónica de España; esta última adquirió empresas de telefonía de Argentina, Perú, Venezuela, y otras operaciones de inversión en Brasil. España se había convertido en el primero o segundo inversor en los países más fuertes de Latinoamérica —Argentina, Brasil, México—: bancos, telecomunicaciones, explotación de hidrocarburos y otras áreas estratégicas (García Canclini 2008, 93).

El impulso privatizador y el consecuente debilitamiento de la imagen de las multinacionales españolas en varios países latinoamericanos, condujo a que el Congreso de Diputados de España recomendara a las empresas incorporar una perspectiva de responsabilidad social; de ahí la existencia, por ejemplo, de líneas de financiación de algunas de ellas para proyectos culturales. Una década más tarde, el Plan Director 2005-2008 de la Cooperación Española contempla la responsabilidad social empresarial como mecanismo para que la actuación de las empresas no perjudique los procesos de desarrollo (Sanahuja 2012, 126). Un instrumento importante en este ámbito es la Fundación Carolina, en cuyo patronato se encuentran varias de las grandes empresas españolas radicadas en América Latina. En este punto, es importante recordar que el programa diplomático multilateral de España con la región incorporó programas educativos con becas otorgadas a estudiantes latinoamericanos, entre las que figuran las vinculadas a la gestión cultural y del patrimonio.

Por otra parte, según Castiñeira (2002, 89), se articularon “políticas entre los gobiernos de América Latina y las industrias culturales españolas, bajo la iniciativa del

⁸⁸ Concepto de ayuda bilateral de créditos FAD, asignados a países como México y Argentina, principales receptores de las exportaciones españolas.

Estado, con el propósito de conquistar los mercados culturales del continente para las empresas peninsulares”. Al respecto, el autor señala que, por ejemplo, a fines de los noventa la industria editorial española había adquirido la mayor parte de editoriales latinoamericanas; así también, la coproducción cinematográfica aumentó considerablemente.

Para García Canclini (2008, 93), el espacio iberoamericano ligado a las industrias culturales se conformó sobre todo como un “espacio audiovisual”. En este sentido, si bien el autor considera, en clave de cooperación, que la radio y la televisión propiciaron el diálogo entre culturas, analiza críticamente que por sobre la idea de cooperación se hayan aplicado más bien conceptos de *importación y exportación* en condiciones asimétricas (94). Así mismo, afirma que la intervención empresarial y la transnacionalización han ocurrido sobre todo en las comunicaciones masivas e informáticas (García Canclini 1999, 34). En respuesta a esta realidad, la cooperación en el “espacio audiovisual iberoamericano”, para García Canclini, debería encaminarse al desarrollo de una política cultural interrelacionada a las políticas comunicacionales y sus problemáticas: concentración de los medios, acceso desigual a bienes y mensajes, administración del espacio comunicacional con poca regulación, etc. En definitiva, una política que fomente la diversidad, las coproducciones, la circulación democrática y la circulación libre de personas y culturas.

Dentro de la industria editorial, una multinacional que ha tenido marcados intereses comerciales en los países de la región fue y es la liderada por Grupo Santillana, especialmente en el mercado de los libros de texto escolar. Al respecto, Fernando Vicario (comunicación personal, 2018) afirma lo siguiente:

Uno de los grandes constructores del concepto de lo iberoamericano y la cooperación cultural es el Grupo Prisa, dirigido por Jesús de Polanco, que tiene la editorial Alfaguara, la editorial Taurus y sobre todo tiene gran parte del material educativo de los países latinoamericanos. Polanco hace su fortuna vendiendo libros de texto de Santillana y de SM en América Latina.

Durante la década de los noventa, los grupos editoriales españoles implementaron un modelo de concentración empresarial a través de la adquisición de sellos independientes de países latinoamericanos. Por ejemplo, en el caso de Chile, la creación y producción editorial local arrasada por la dictadura “enfrentó la creciente tensión cultura/mercado; grandes grupos de las comunicaciones y la edición empezaron a dominar la escena local y a concentrar la producción desde España” (Slachevsky 2012).

Rita Segato (2019), en una parte de su discurso pronunciado en la inauguración de la Feria del Libro de Buenos Aires de 2019, en lo que denominó “Cuarta desobediencia”, homenajeó a los editores independientes argentinos que sobrevivieron o surgieron de periodos de persecución de la dictadura y de desprotección de la industria editorial local en el gobierno de Carlos Menem (1989-1999). Desde un “pluralismo radical”, Segato plantea una pregunta sobre políticas comerciales neocoloniales que hasta el presente acompañan debates sobre gestión editorial y bibliodiversidad en Latinoamérica:

¿Por qué no puedo conseguir un libro de Chile, por qué no puedo conseguir un libro de Uruguay? ¿Por qué no puedo acceder a autores de esos países desde Argentina, si no a través de España? La verdad es que la dictadura persiguió a grandes librerías argentinas y destruyó el gran parque editorial que teníamos por medio de la persecución política, y Menem terminó el trabajo por la total desprotección en que dejó a la industria editorial argentina, que gozaba de gran prestigio en el mundo de habla castellana por su incontestable calidad [...]. Las editoriales españolas compraron las editoriales de textos y manuales escolares, beneficiándose con el know-how ya existente en el país, y amenazaron así la belleza y el valor del pluralismo de la lengua y los modos de decir del arraigo argentino (2019).

En contraposición, la otra cara de esta moneda es el rol que jugaron las editoriales españolas en la difusión de la literatura y el ensayo latinoamericano en momentos de crisis y censura de las editoriales locales (Iturrieta 1993, 188). Escritores como Carlos Fuentes, Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares, Mario Vargas Llosa, Isabel Allende, Alfredo Bryce Echenique, entre otros, escribieron y publicaron en España, sin olvidar que este hecho contribuyó al crecimiento de la industria editorial de ese país.

García Canclini (2004, 288) lee a este periodo de venta y cierre de editoriales, librerías, cines y teatros desde “la incapacidad de los gobiernos y de la mayoría de los actores privados y societarios para utilizar las potencialidades de la cultura” y desde su relación con ella como descarte y desecho. La desposesión del capital simbólico necesitaría, a su criterio, de la producción de indicadores culturales que permitan conocer “lo que hacen con la producción, la circulación y el consumo de nuestros productos culturales los actores transnacionales que residen fuera de la región”; es decir, tomar conciencia de su valor a través de la data.

De otro lado, analizar el fenómeno de las industrias culturales en estas décadas supone, por una parte, comprender que existen diferencias y desigualdades entre países latinoamericanos: algunos son mayormente importadores y otros exportadores, de acuerdo con las estructuras económicas y de política nacional para la producción cultural.

Para fines de los noventa, únicamente dos países de la región estaban incorporados a la economía global de bienes culturales: Brasil y México, que a su vez tenían capacidad de invertir en otros países. Y, por otra parte, supone acercarse a algunos elementos históricos que disponen una reflexión sobre la presencia de la industria cultural española en América Latina.

Bonet y De Gregorio (1999, 77) marcan como punto de inflexión el periodo intensivo de internacionalización del Estado español y su crecimiento económico, tras su entrada en la Comunidad Económica Europea. Este periodo se caracterizó por una fuerte demanda interna, inversión extranjera, además de procesos de liberalización en los intercambios comerciales. La apertura de la economía española se reflejó también en el crecimiento de las relaciones comerciales con América Latina. Sin embargo, estos entramados de mercado que se forjaron en el llamado “espacio iberoamericano” fueron desde sus inicios asimétricos, de intercambios desiguales y dominados por intereses comerciales de grupos empresariales. Así, por ejemplo, las importaciones procedentes de Latinoamérica a inicios de los noventa suponían solo el 4 % del total de las importaciones españolas. Mientras, hacia fines de los noventa, las empresas españolas aumentaron sus ventas en la región y llegaron al 6 %. Sus principales mercados fueron Argentina, Brasil, México, que suponían más de la mitad de las exportaciones españolas a la región. Del total de las inversiones españolas en el extranjero, las realizadas en América Latina representaban en 1996 el 54,6 %. Se destacan inversiones en producción y distribución de energía, transporte y comunicaciones, financieras y la industria del papel, edición y artes gráficas:

El atractivo de América Latina como destino de futuras inversiones es claro: un gran potencial de crecimiento económico y demográfico, unos sectores con capacidad de aprendizaje y posibilidad de mejora de la gestión, unos mercados no agotados, y una manifiesta necesidad de capital inversor. Y el atractivo es aún mayor para España, debido a la afinidad cultural y lingüística, y a la situación de puente entre la Unión Europea, el Mercosur y el resto de países de la región (Bonet y De Gregorio 1990, 90).

En su ponencia, en el V Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, García Canclini (2008, 89) propone una revisión crítica a las declaraciones retóricas sobre cooperación, pronunciadas en reuniones de presidentes y ministros, que han tenido escasas acciones efectivas, a pesar de que estas líneas fueron estipuladas desde la II Cumbre Iberoamericana de 1992: el mercado común del conocimiento; la libre circulación de estudiantes, científicos y bienes culturales; detener el éxodo profesional; vincular la educación con los procesos socioeconómicos, etc. En este panorama, destaca

como únicos alicientes los programas Ibermedia, Iberescena y Televisión Cultural Iberoamericana de México. Además, en los documentos de las reuniones de Montevideo y Santo Domingo mira como un “signo de realismo pragmático” el apoyo a la creación de Observatorios de Desarrollo Cultural y centros de información e investigación afines para levantar datos y estudios, útiles para diseñar políticas culturales.

3. Cooperación cultural iberoamericana *desde abajo*

Otra dimensión del análisis del proyecto iberoamericano está en los procesos que no responden a los intereses económicos de las multinacionales o las relaciones intergubernamentales de cooperación cultural, sino que se gestan *desde abajo*, es decir, desde los actores sociales (Nivón 2013, 163) y también en redes culturales que asumen una vocación iberoamericana. Esta vocación, que parte de un reconocimiento de lo diverso y del crecimiento de la movilidad e intercambios culturales en lo global, sentaría sus bases no en una identidad común sino en la idea de un espacio cultural⁸⁹ heterogéneo y plural, de relaciones complejas y descentradas.

Para Nivón (2013, 163), los procesos de integración y cooperación iberoamericana sucedieron o se iniciaron “sin la necesaria intervención de los poderes políticos”. El autor ubica en este análisis a organizaciones públicas —municipales—, privadas, asociativas y universidades que generaron acciones de profesionalización en gestión cultural, como aquellas emprendidas por la Fundación Interarts⁹⁰ en esta materia, en colaboración con la OEI y el CAB.

Dentro de la perspectiva de la cooperación cultural *desde abajo* propuesta por Nivón (2013) situó al Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, que si bien no se enuncia como “iberoamericano”, asume muchos de sus postulados y articula la participación de varios de sus agentes de cooperación; de hecho, toma como punto de referencia el eje iberoamericano por ser un puente privilegiado entre los dos continentes (Euroamericano s/f). Al respecto, Delgado (2001, 21) señala que, por razones de lengua

⁸⁹ García Canclini (2008, 91) opta por el concepto de “*espacio cultural latinoamericano o iberoamericano*, incluyendo España o Portugal, en el que coexisten muchas identidades, lenguas y modos de organización social (Garretón y otros, 2003)”. ¿Dónde están las lenguas indígenas, el carácter pluriétnico, plurinacional, pluricultural de estas sociedades? ¿Dónde está la heterogeneidad cultural? De ahí su inclinación por este concepto, que apuesta por la diversidad y no por una identidad común o unificaciones identitarias parciales: lo indígena, lo africano, lo hispánico, etc.

⁹⁰ Creada en 1995, con sede en Barcelona, ofrece programas de formación desde 1996 con enfoque en la cooperación y gestión cultural.

e historia, “el eje iberoamericano puede conformar una base para las relaciones euroamericanas presididas por afinidades de fondo alrededor de actitudes y valores”. El Campus, al ser concebido como plataforma de encuentro y cooperación activa y directa multidimensional, fue cardinal para la hegemonización de la *gestión cultural iberoamericana*. Esta plataforma antecedió a la Estrategia de Cultura y Desarrollo AECI 2005-2008, en la que se oficializó a la formación en gestión cultural como una política de la cooperación española al desarrollo; en este sentido, entiendo al Campus como el espacio en el que se tejieron los acuerdos y se adquirieron posiciones de legitimidad que permitieron dicha hegemonización.

El I Campus se realizó en 2000, en Barcelona. En este marco, Eduard Delgado, en ese entonces representante de la Fundación Interarts, lo definió como “un espacio semiformal y convivencial que propicia la relación entre personas cuyos compromisos mutuos se basan en afinidades cómplices e inmediatas más que en los intereses estratégicos de sus organizaciones” (Euroamericano s/f). El Campus se creó como un espacio de cooperación internacional paralelo a los sistemas de Estados e instancias supranacionales, con el fin de crear redes de trabajo e intercambio de ideas, reflexión y experiencias entre organismos intergubernamentales, de cooperación al desarrollo, colectivos, organizaciones de la sociedad civil, investigadores, entre otros.

La Fundación Interarts, creada por Eduard Delgado, presidida por Alfons Martinell (1995-2004) y por Eduard Miralles (2008-2018) —todos ellos fundadores de la escuela de Barcelona—, fue la gestora del Campus en colaboración con la OEI; más tarde se sumó la AECI. En cada edición del campus, aportaron también instituciones gubernamentales locales de la región. El VIII Campus, realizado en 2012, fue el último del que queda constancia y tuvo lugar en Cuenca-Ecuador.

Durante el II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural (Cartagena de Indias, Colombia), en 2001, Iberformat⁹¹ tuvo una primera reunión como proyecto de red de centros de formación y capacitación en gestión cultural en Iberoamérica (no solamente de carácter universitario o centros acreditados sino también de espacios de educación no formal). En ella se discutió sobre la necesidad de conocer las ofertas y enfoques de

⁹¹ Iberformat fue una iniciativa de la Organización de Estados Iberoamericanos y de la Fundación Interarts. Tenía como fin “contribuir al fortalecimiento de los procesos de formación en gestión cultural en el ámbito Iberoamericano, para conseguir un mejor desarrollo del sector cultural en apoyo al posicionamiento de la gestión y sus diferentes actores.” (Francisco Piñon, secretario general de la OEI. Directorio Iberoamericano de Centros de Formación. Unesco 2005, 12). Iberformat también apuntaba a normalizar la formación en gestión cultural en Iberoamérica.

formación en este campo, debatir los perfiles profesionales de gestores culturales acorde con la realidad de cada contexto, las metodologías de enseñanza e intervención, etc. Se propuso, además, que la OEI fuera la institución impulsora y colaboradora de esta iniciativa promovida por Alfons Martinell, quien estuvo a cargo de esta primera reunión-taller. Algunos de los objetivos trazados más importantes sobre formación en gestión cultural resultantes de esta reunión fueron:

Fomentar un programa de formación de formadores (autoformación de formadores) en el espacio iberoamericano en la especialidad de la gestión cultural en general, como escenario de mayor intercambio; estimular el establecimiento de programas de formación específicos en las diferentes realidades nacionales y regionales de los países miembros a partir de asistencias técnicas y materiales de apoyo a la capacitación; introducir una perspectiva internacional en los contenidos y planteamientos de la gestión y administración de las políticas culturales para una mayor presencia de las culturas de Iberoamérica en un mundo globalizado; facilitar la transferencia de nuevas reflexiones, tendencias y resultados a los diferentes países participantes a partir de programas de intercambio de formadores y estadias de responsables de la formación en otras realidades (Martinell 2001b, 248).

Todos estos objetivos se agrupan en directrices orientadas a ordenar la *gestión cultural iberoamericana*: formación profesional; transferencia de conocimientos e intercambio de experiencias en el espacio iberoamericano; determinar la asistencia técnica como vector de legitimidad y normalización de la profesión en la región; insertar prácticas culturales locales en relaciones globales y sus herramientas de negociación, derechos y mercado, a través de una gestión que responda a esos estándares, y promover valores de cualificación y competitividad.

Iberformat, como red iberoamericana de centros y unidades de formación en gestión cultural —coordinada por Alfons Martinell (Fundación Interarts)—, la OEI y la Unesco, elaboraron el documento *Formación en gestión cultural y políticas culturales. Directorio Iberoamericano de Centros de Formación* (América Latina, el Caribe, España y Portugal). Los datos de este directorio fueron recolectados en 2003 y 2004 y publicados en 2005. Ecuador, por ejemplo, no consta en este levantamiento de información.

A partir de la reunión sucedida en el II Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, Iberformat promovió algunas reuniones y seminarios que soportaron el diagnóstico y análisis presentado en este documento: Reunión de Centros y Unidades de Formación en Gestión Cultural (Guatemala, 2002); I Seminario de Formación de Formadores en el campo de la gestión cultural (México, 2003); II Seminario de Formación de Formadores en el campo de la gestión cultural (Chile, 2003). Los estudios realizados, además de reconocer desarrollos desiguales en la región en formación en

gestión cultural y de identificar la existencia de insumos desordenados y desestructurados en la materia, recogen las discusiones aún vigentes en Iberoamérica a inicios del siglo XX sobre el uso del concepto gestor cultural como forma de anulación de otras denominaciones arraigadas en algunos contextos: promotor cultural, animador cultural, dinamizador cultural, etc. Martinell (2005, 32) sobre esta discusión afirma que no se trata de un borramiento sino de “fomentar una cierta convención sobre unos perfiles profesionales de la intervención en el sector cultural”.

En la cooperación iberoamericana, Iberformat fue un proceso articulador de organismos multilaterales, supranacionales, investigadores, agentes culturales involucrados en educación en gestión cultural, y gobiernos centrales y locales. Se autodefinía como una red independiente. Sus acciones parten de documentos internacionales y recomendaciones emitidas por Unesco: Conferencia Internacional en Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo 1998), que aborda la necesidad de profesionalización y de mayor eficiencia en la administración y manejo de instituciones culturales; Encuentro internacional de expertos sobre requerimientos y promoción de programas de formación en este campo (2000); el Seminario en Gestión Cultural para América Latina y el Caribe (2003, Santiago de Chile), y la creación de Cátedras Unesco sobre gestión cultural. Así también, toma el aporte de la OEI, que para ese momento contaba con experiencias de trabajo en el fortalecimiento de capacidades en gestión cultural en distintas escalas territoriales y en asistencia técnica en América Latina. El apoyo de esta organización a Iberformat se inscribió en el proyecto “Pensar Iberoamérica”, que “tiene como objetivo la consolidación de un espacio Iberoamericano para el desarrollo de la diversidad en un ambiente de cooperación, solidaridad y autonomía de los agentes que en él intervienen” (Martinell 2005, 13). Por su parte, la Fundación Interarts, como actor movilizador de la iniciativa, aprovechó su experiencia de trabajo en la consolidación de redes europeas y agenció este *know-how* volviéndolo una “metodología imprescindible para conseguir una mayor cooperación cultural a nivel internacional”.

De este modo, es claro que la hegemonización de la *gestión cultural iberoamericana* responde a un proceso que, si bien inició en Barcelona, fue mutando en otras formas de agencia en las que participaron los actores de la escuela de Barcelona en una alianza permanente con agentes locales, especialmente de gobiernos de ciudades latinoamericanas, así como de organismos internacionales financieros, multilaterales y supranacionales. Una década después, desde la Fundación Interarts, la escuela de

Barcelona con legitimación y recursos económicos de dichos organismos, y utilizando la narrativa “iberoamericana” como promesa de la igualdad en la diversidad, de intercambios y cooperación horizontales, comenzó a expandir redes y a encontrar alianzas gubernamentales, en las universidades y en otras organizaciones comprometidas con una tendencia global inevitable: la formación en gestión cultural.

4. Cooperación española, cultura y desarrollo

Estamos viviendo todo el impulso de la cooperación española y la invención del iberoamericanismo. En ese momento se asentaron muchas ideas y paradigmas en gestión cultural. Creo que se ha seguido esa línea. Se sigue hablando de un iberoamericanismo un poco a ultranza, y de la economía naranja que nació de ese impulso ideológico neoliberal, fruto de la cooperación internacional [...]. Las instituciones que tenemos están muy moldeadas en ese impulso. Es el germen ideológico de la institucionalidad que tenemos ahora.
Fabiano Kueva, comunicación personal, 2018.

Sobre la cooperación española al desarrollo es necesario comprender que España entró a esta lógica de modo tardío en comparación con otros países europeos. El Estado español pasó a ser de país receptor, objeto de ayuda al desarrollo, a país donante, en un periodo de menos de una década: 1977-1986. Esta transformación es efecto y reflejo de su proceso modernizador postdictadura y de su ingreso a la Comunidad Económica Europea. En este contexto, España adhirió por primera vez en su política exterior la noción de cooperación, mientras otros países europeos la tenían desde la posguerra. Es decir, a partir de ese momento, el concepto “cooperación” comenzó a formar parte de los documentos oficiales de la democracia española, incluidos los concernientes a asuntos culturales. España interpretó como su principal objeto de cooperación —pero también de mercado— a países de América Latina, afectados por crisis económicas producto de la aplicación de políticas de ajuste y privatización, y que, además, tras periodos de dictadura, buscaban instaurar estados democráticos y modernizar la gestión de lo público.

Las definiciones de la política exterior durante los gobiernos de Felipe González ocurrieron paralelamente al proceso de consolidación de las democracias en América Latina. En momentos de reconstitución de los Estados democráticos en las postdictaduras latinoamericanas, España devino un modelo de desarrollo económico en democracia que logró contrarrestar la crisis dejada por el franquismo. El gobierno socialista de González elevó al Estado español como estandarte de una modernización económica y política, con instituciones eficientes, e instrumentos y capacidades específicas a nivel de gobiernos autónomos y municipales descentralizados (esto, evidentemente, incluye “el modelo

Barcelona” y su escuela de gestión cultural). No hay que olvidar que Felipe González en su programa electoral de 1982 se declaraba dispuesto a “vertebrar España” y conseguir para la administración pública una estructura racional (Quaggio 2014). Su meta era modernizar y europeizar a España.

Así, la cooperación española pretendió, desde su origen, compartir la experiencia de transición democrática con las repúblicas latinoamericanas que también sufrieron períodos de dictadura. De la misma forma, es claro que para España, según Díaz Rato (cit. en Sanahuja 2012, 107) resultaban estratégicas “las enormes oportunidades que parecía ofrecer América Latina para el proceso de internacionalización de la economía española”. La experiencia de modernización “exportable y modélica” se basó tanto en la producción de imaginarios de consenso sin crítica ni revisión del periodo de dictadura franquista, sus instituciones culturales, la violencia, censura y represión, como en el proyecto de construcción de un Estado moderno con apertura al mercado. Este proyecto político-cultural promovió subjetividades individualistas, de disolución de conflictos ideológicos, no comprometidas políticamente, meritocráticas y expertas, expresadas en sujetos modernos de clase media (Rowan 2021, 51).

De modo general, los primeros antecedentes de la acción cultural de España en el exterior se sitúan en el Instituto de Cultura Hispánica (ICH), creado en la dictadura de Franco. En 1977, en la Transición, este Instituto se transformó en el Centro Iberoamericano de Cooperación, y el 11 de octubre de 1979, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) —para fines de los setenta, a pesar de este giro en la denominación del instituto, lo hispánico convivía aún con lo iberoamericano en la retórica oficial de la cooperación—. El ICI tenía entre sus objetivos de política la expansión de la lengua española y demás lenguas hispánicas, la cooperación cultural con asistencia financiera a iniciativas públicas y privadas, programas de formación y perfeccionamiento profesional para especialistas latinoamericanos, y participación española en iniciativas institucionales y culturales entre países iberoamericanos (Iturrieta 1993, 198). Dependían de este Instituto los Centros Culturales de España, creados desde fines de la década de los ochenta en varias ciudades latinoamericanas, y vitales para comprender las primeras acciones de formación en gestión cultural.

Para 1985 ya se había creado en la arquitectura de la política exterior del Estado Español la Secretaría para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica (integrada al Ministerio de Asuntos Exteriores de España), y en 1988, dentro de las instancias dependientes de esta Secretaría, la Agencia Española de Cooperación (AECI, que en 2007

cambió a Aecid-Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), que sustituyó al ICI como órgano ejecutor de la política española de cooperación para el desarrollo. En sus inicios, la AECI contaba con una Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas y en el exterior organizaba su gestión a través de las Oficinas Técnicas de Cooperación (OTC), Centros Culturales y Centros de formación. Los ejes de los programas de la AECI fueron, en su constitución, la modernización y fortalecimiento institucional, consolidar Estados de derecho, apoyar a procesos de pacificación, formar recursos humanos, modernizar sectores productivos y mejorar las infraestructuras.

Otra de las líneas de los nacientes programas de cooperación de la AECI fue apoyar al desarrollo municipal y su capacidad de gestión. El municipalismo internacional de Barcelona abanderó el programa que erigió a esta urbe en los noventa como una “ciudad modelo”, no solo en términos de planificación urbana sino también como una estrategia laboratorio del uso del consenso ciudadano (Garcés 2018, 32). La implementación de un modelo de gestión, asesorado por expertos del municipalismo catalán, proyectaba la creación de “marcas-ciudad” destinadas a la inversión inmobiliaria y turística. Asesorías, consultorías, cooperación técnica, organización de congresos y megaeventos, y estrategias para crear empresas públicas fueron algunos de los componentes de la exportación de este *know how* a varias ciudades latinoamericanas, que desembocará en 1993 con la fundación del Centro Iberoamericano de Desarrollo Estratégico, proyectado a la promoción de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos de 1992. El modelo exportable de Barcelona, y también de Madrid o Bilbao —que tuvo a grandes infraestructuras de museos, centros de arte contemporáneo y sus colecciones como disparadores del desarrollo inmobiliario, el turismo y la clase creativa— evidenció, además, “el interés específico en situar a España como una escala esencial en las rutas turistizadas del mercado político global de la cultura” (Marzo y Lozano 2004, 24). Los programas de cooperación para el desarrollo urbano en la región se complementaron con acciones de formación técnica en instrumentos funcionales a este modelo, entre los que se encuentran los primeros cursos de gestión y conservación del patrimonio.

Avanzada la década de los noventa, la AECI orientó su actuación y definió sus líneas estratégicas en programas derivados de las Cumbres Iberoamericanas⁹² y las reuniones de jefes de Estado y de Gobierno. La AECI implementó actividades iniciales que apuntaban a reforzar infraestructuras culturales, apoyar programas de creación y

⁹² La AECI participó en programas como Televisión Educativa Iberoamericana, Ibermedia, el Fondo Indígena o el Centro Iberoamericano para el Desarrollo Estratégico Urbano.

promover intercambios artísticos; todas ellas estaban vinculadas al trabajo de los Centros Culturales de España en Latinoamérica.

A partir de 1988, los Centros Culturales de España, acorde con los discursos iberoamericanistas y de cooperación nacientes, transformaron su anterior marco hispanista. El primero que inauguró este cambio fue el Centro Cultural de España en Buenos Aires:

El primer centro que se moderniza es en Argentina, en Buenos Aires, el Centro Cultural de España en Buenos Aires. Los centros existían muchos de ellos. Franco había hecho en la época de la dictadura un intento de control de la izquierda exiliada de distintos países, haciendo Institutos de Cultura Hispánica, donde ponía a la cabeza de esos centros a “intelectuales” con todas las comillas del mundo [...] que eran como vigilantes de la cultura española que se quería exportar en la dictadura [...]. El primer centro que rompe con eso, es este centro de Buenos Aires (Lidia Blanco, comunicación personal, 2018).

Los Centros Culturales de España, aún sin una planificación establecida, tuvieron presencia en el diseño de los primeros encuentros de expertos en cultura, cooperación y gestión cultural. Fernando Vicario,⁹³ agente muy cercano a la escuela de Barcelona, será clave para consolidar una política de cultura y desarrollo en algunos países de la región: Venezuela, Colombia y Ecuador. Vicario, quien inicia su carrera de cooperación como director del Centro Cultural de España en Caracas, fortalecerá una red de suma importancia en la producción de vínculos, asesorías técnicas y laboratorios de expertos que posicionarán a la gestión cultural en esos países:

Tuve la suerte de ser el director del Centro Cultural de España en Caracas (1990-1995) y se le da una fuerza grande al peso de la cultura, muy grande. Y empezamos por primera vez, yo me atrevería a decir, de toda la historia moderna del siglo XX de España, a dedicar cantidades importantes de dinero al desarrollo de la cultura. Y trabajamos con alguna gente. Ahí fue la primera vez que conocí a Alfons Martinell y Eduard Delgado porque vinieron a unos encuentros de Cultura con Tulio Hernández, Maite Espinasa y con la gente que entonces trabajaba en un banco que se llamaba El Consolidado (Fernando Vicario, comunicación personal, 2018).

En este marco, la formación de capital humano en gestión cultural e instrumentos afines no solo fue una demanda de las administraciones culturales latinoamericanas para

⁹³ Algunos datos biográficos de interés de Fernando Vicario para esta investigación son: “Experto cultural en diversas oficinas de la cooperación técnica, se desempeñó como director de los primeros Centros Culturales españoles en varios países latinoamericanos. Coordinador de Cultura del Convenio Andrés Bello, institución en la que luego sería segundo secretario general. Asesor de la Agencia Española de Cooperación, donde coordinó la Estrategia de la Cooperación Española de Cultura y Desarrollo, la colección de publicaciones bajo el mismo título y los diferentes productos de comunicación que se pusieron en marcha entre 2004 y 2008, trabajo que desempeñó directamente con el director general de Relaciones Culturales, Alfons Martinell”. Véase: http://www.mastergestioncultural.eu/profesores_ficha.php?idp=10

España, sino una de las líneas de actuación transversales a la agenda de cultura de distintos programas de cooperación en diferentes niveles. La educación y la formación estaban asociadas a la necesidad de modernización del Estado para lo que sería necesario desarrollar capacidades técnicas en los sujetos. Estos primeros asomos proyectaron estrategias futuras de la cooperación española al desarrollo que argumentaban en sus programas un vínculo directo entre formación en gestión cultural y desarrollo humano. Ya en la II Cumbre Iberoamericana, en Madrid en 1992, aparecen ejes como la modernización y esta concepción de desarrollo, muy relacionados ambos con la gestión cultural.

Uno de los fundamentos de la cooperación internacional al desarrollo, en sus programas de fortalecimiento de capacidades, ha sido el concepto de desarrollo humano, propuesto por Amartya Sen (2001). Desde esta noción se comprende que la adquisición de capacidades es fundamental para el ejercicio en libertad de los derechos. En esta línea de pensamiento, a través de organismos como la Usaid, la estrategia de desarrollo aplicada, por ejemplo, por Estados Unidos se volcó a la inversión en capacidades humanas a partir de los noventa. Por su parte, el BM señaló que desde inicios de esta misma década su política de desarrollo apuntaría a mejorar el nivel de recursos humanos y a invertir en capital humano como objetivos principales del desarrollo. El crecimiento económico y la formación de capital humano son asumidos, al mismo tiempo, como instrumentos que buscan un objetivo dirigido sobre todo a políticas institucionales: la calidad de vida no dependería de opciones abstractas sino de las oportunidades que efectivamente puede ofrecer una sociedad.

A tono con esta política, la cooperación española para el desarrollo, a partir del 2000, diseñó sus estrategias con base en los ocho Objetivos del Desarrollo del Milenio (ODM), como fines del desarrollo humano, fijados por los países miembros de Naciones Unidas hasta 2015. Estos objetivos fueron incorporados en los Planes Directores de la Cooperación Española 2001-2004 y 2005-2008, cuyo eje vertebral es la lucha contra la pobreza.

Para profundizar en la comprensión del desarrollo humano es imprescindible revisar brevemente los postulados de Amartya Sen, propuestos, entre otros textos, en su libro *Desarrollo y Libertad* (2001). Para Sen, la pobreza debe concebirse como la privación de capacidades básicas; entre ellas, la capacidad de ejercer ciudadanía cultural y “la falta de libertad para construir una vida de acuerdo con los deseos de las personas y no solamente con base en sus necesidades” (Abello y Candela 2013, 56). Es decir, la

noción de desarrollo humano necesariamente se organiza a partir de lo que la gente considera válido para vivir dignamente. Para Sen (2004, 24), la cultura es una parte constitutiva del desarrollo; fortalecer las libertades y el bienestar incluye enriquecer las vidas humanas a través de las expresiones simbólicas y prácticas culturales que una sociedad valora. Sen (2001, 55) plantea al desarrollo como “un proceso de expansión de las libertades reales de que disfrutan los individuos”; es decir, la libertad como fin y medio del desarrollo: un papel constitutivo y un papel instrumental de la libertad en el desarrollo, respectivamente. El papel constitutivo se refiere a la importancia de las libertades fundamentales que son a su vez capacidades elementales para la vida (capacidad de leer, escribir, participación política, libertad de expresión, entre otras). El desarrollo implicaría expandir estas y otras libertades (Sen 2001). Por otra parte, el papel instrumental de la libertad se refiere a la forma en que contribuyen diferentes tipos de derechos y oportunidades a expandir la libertad, y por tanto, aportan también a expandir el desarrollo (56).

A la vez, el enfoque de capacidades del desarrollo humano con perspectiva cultural se concentra, según Abello y Candela (2013, 73) en tres aspectos propuestos por Sen: “La sustitución de las privaciones instrumentalmente importantes por aquellas privaciones intrínsecamente importantes; la existencia de factores que generan capacidades, diferentes a la falta de renta y la variación, según las diferentes comunidades, familias e individuos, de la relación instrumental entre falta de renta y falta de capacidades”. En general, las capacidades son un vector prioritario en el análisis de la pobreza desde estos postulados teóricos. Las capacidades están relacionadas con unos “funcionamientos elementales”, según Amartya Sen, y se comprenden como aquellas cosas que la persona logra ser o hacer al vivir; estas, a su vez, incluyen aspectos relacionados con el estándar de vida: educación, empleo estable, participar de la vida social o la felicidad. La libertad se evalúa, entonces, según el rango de elección que tiene una persona; la libertad de elección deviene un elemento constitutivo de la calidad de vida y esta última “debe evaluarse en términos de la capacidad de lograr funcionamientos valiosos” (Sen 2002, 56).

Por consiguiente, la justicia social, para Sen (2001, 114), depende de las capacidades que tengan las personas, es decir, “las libertades fundamentales de las que disfrutan los sujetos para llevar el tipo de vida que tienen razones para valorar”. Estas capacidades pueden aumentar por medio de medidas públicas, pero también a través del uso eficaz de las capacidades de participación de los individuos que pueden influir en el

rumbo de dichas medidas (34). La teoría de Sen dista de trabajos sobre economía fundamentados en la eficiencia y se preocupa por la desigualdad más allá de la renta, diferenciando esta última de la desigualdad económica. Para el autor “hay diversos factores económicos, además de la renta, que afectan a las desigualdades de las ventajas individuales y las libertades fundamentales” (138). El crecimiento económico no es un fin en sí mismo; para Sen, el desarrollo tiene que ocuparse más de mejorar la vida que llevamos y las libertades de las que disfrutamos. En definitiva, el desarrollo humano “entraña tanto los *procesos* que hacen posible la libertad de acción y de decisión como las *oportunidades* reales que tienen los individuos, dadas sus circunstancias personales y sociales” (33). En este sentido, la libertad es también un determinante de la iniciativa individual y la agencia, y la participación política y comunitaria son capacidades de la ciudadanía para intervenir en sus propios procesos (Martinell 2010, 7). La falta de libertad está asociada con la vulneración de derechos políticos y humanos.

Por otra parte, para Víctor Manuel Rodríguez (2013), Sen aporta con el concepto de libertad como posibilidad de construir una nueva noción de ciudadanía: “Que las personas puedan decidir sobre su vida y participar en la construcción de soluciones de aquellos asuntos que les afectan”. A su vez, el autor analiza el aporte teórico de Sen en términos de derechos culturales, a través de la ampliación de la noción “sujeto de derechos” —no restringida a una profesión o a un sector delimitados como culturales, sino a una mirada de derechos que es al mismo tiempo individual y colectiva— y de la libertad cultural de los individuos y comunidades como condición esencial de la democracia.

A estos elementos de análisis, Rodríguez (2013) añade el concepto de “creatividad expandida”, que incluye prácticas profesionales, ancestrales y formas de expresión en la constitución de nuevos sujetos sociales o ciudadanías. Para que esta creatividad tenga lugar, es necesario desestabilizar lugares asignados y binarios en la producción cultural y el ejercicio de los derechos culturales: productores / consumidores; pasado patrimonial / innovación artística, apostando por un “descentramiento y crítica de los referentes simbólicos y de poder del modernismo colonial” (18). El arte construye significado y valor en procesos sociales en disputa, y el diálogo entre diferentes formas de creatividad promueve transformaciones mutuas; por tanto, entender el arte como práctica social amplía oportunidades para ejercer libertades creativas. La creatividad expandida se relaciona también con la libertad política: la oportunidad que tienen las ciudadanías de

participación y de elección de los valores que determinan sus prioridades, las tradiciones que deben o no mantener, así como de interpelar lugares identitarios establecidos.

En otra línea de reflexión, para Martinell (2010, 18), en el campo de la cooperación cultural, el desarrollo humano involucra un compromiso de apropiación: “En su propia dinámica y constitución los proyectos de cultura y desarrollo no se pueden realizar si no es desde la propia población de los países socios, ya que es imposible intervenir a partir de posiciones externas”. De ahí que trabajar sobre las capacidades de los agentes culturales locales sea el primer nivel de la cooperación al desarrollo. Pero ¿cómo se dan esos procesos de apropiación, cómo se deciden, entre quiénes se negocian, mediante qué acuerdos, con qué mediaciones, qué valores, conocimientos y prioridades? ¿La apropiación es acaso ajena a la intervención de esa red centralizada permeada por formas de colonialismo interno y externo?

Desde una perspectiva crítica, no se puede descuidar la relación que pudiera tener el desarrollo humano —en términos de “capital humano”— con las capacidades y lucha contra la pobreza, en los procesos de tecnificación y profesionalización individual, en contextos de neoliberalización en países receptores de ayuda al desarrollo. En este sentido, engarzo una instrumentalización del discurso del “desarrollo humano” con la “teoría del sujeto como empresario de sí mismo”, propuesta por *Michel Foucault en Nacimiento de la biopolítica: curso en el Collège de France (1978-1979)*. Esta teoría foucaultiana parte de la idea de un trabajador dotado de competencias, capacidades o capital humano, del cual saca provecho permanente: “todas las acciones de este sujeto son vistas como *inversiones* que buscan el aumento del propio capital humano” (Castro Gómez 2010, 205). Los individuos pueden incrementar o potenciar este capital y sus aptitudes autogerenciales —es decir, emprendedoras y de autogestión— a través de la inversión en recursos inmateriales (capacitación y formación constante, por ejemplo). “Este esfuerzo personal hará que los sujetos tengan orgullo de sí mismos, se ‘superen’, cultiven sus potencias, gestionen sus propios riesgos y se conviertan en *ciudadanos libres*” (207). Coincidentalmente, la aplicación de políticas de cooperación orientadas al desarrollo humano ocurre en pleno auge de proyectos de reformas de Estado, su reducción y la disminución de inversión pública en políticas sociales en la región. En clave de capital humano, la pobreza se representa como falta de potenciamiento de las capacidades individuales o profesionales; recae en un sujeto autónomo, no en una estructura condicionante, y se promueve la necesidad de ganarlas para obtener mayor libertad y autonomía.

El enfoque de desarrollo humano marcó el Plan Director 2001-2004 y el Plan Director 2005-2008 de la cooperación española, en los que Ecuador figura como un país prioritario, con mayor ayuda oficial al desarrollo entre 2001 y 2008. Durante el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2011), entre 2005-2008, la política de cooperación al desarrollo del Estado español atravesó un ciclo de reforma y modernización, reflejado en un aumento de la Ayuda Oficial al Desarrollo (AOD), que en este periodo osciló alrededor del 0,24 % del PIB con una meta propuesta por la Secretaría de Estado de Cooperación Internacional de alcanzar un 0,55 % del PIB en 2008.

El Plan Director de la Cooperación Española 2005-2008 incorporó la cultura mediante la Estrategia de Cultura y Desarrollo desde una doble perspectiva: por un lado, como elemento transversal, presente y evaluable en cualquier intervención específica de cooperación para el desarrollo y, por otro, como campo de trabajo sectorial con activos específicos para contribuir a erradicar la pobreza. Alfons Martinell fue director general de Relaciones Culturales y Científicas de la AECI, del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España, entre 2004 y 2008, y desde esta institución asumió la responsabilidad de diseñar y promover este Plan:

En esta política de cooperación, el encargo que recibí es que el ministro y la viceministra creían que la cultura tenía que jugar un papel aquí. Yo había escrito cosas y hecho cosas, y me llamaron y me dijeron si me quería encargar de esto. Hice un plan y en 4 años hicimos bastantes cosas, sobre todo situar la cultura dentro de la política de desarrollo, darle una visibilidad, crear una estrategia, hacer planes y aumentar la cooperación con muchas instituciones de América Latina y hubo mucha presencia. [...] En este momento era muy importante el marco conceptual porque había bastante resistencia de la cooperación clásica a que se introdujera la cultura en la cooperación al desarrollo y la lucha contra la pobreza. Yo creo que esto lo conseguimos: de alguna manera, entramos en agenda en este decenio 2000-2010, en que a nivel mundial hay muchos signos de que la cultura está en la política de desarrollo: Naciones Unidas, declaraciones Unesco, hay mucho material. Entre 2000-2010 se producen muchos cambios y lo que conseguimos en estos cambios es que la cooperación española fuera un actor importante en este periodo (Alfons Martinell, comunicación personal, 2018).

Además de los logros mencionados, Martinell (Miralles 2015, 50) añade otros: que la acción cultural exterior tuviera un poco más de rigor técnico en términos de gestión cultural; haber contribuido a conceptualizar la diferencia entre la acción o promoción cultural exterior y la cooperación cultural, situar a la cultura como herramienta para el desarrollo; la presencia de la cultura en la multilateralidad, y poner orden a los datos y mostrarlos con transparencia. A criterio de Lidia Blanco (comunicación personal, 2018), quien fue funcionaria de los centros culturales de España en Buenos Aires y Costa Rica,

Martinell, como académico y gestor cultural, adquiere importancia porque, por un lado, ordena el trabajo de cooperación que venían desarrollando los centros culturales de España en Latinoamérica, y, por otro, le da nombre a las prácticas, crea academia y un corpus teórico de la cooperación cultural: “Hasta entonces se habían hecho cosas importantísimas, muy criticables o lo que quieras, pero no había academia, no había texto, nadie se había sentado a escribir. Las políticas que se hacían, conscientes, eran más de boca a boca [...] Ese es el gran aporte, cambio, que plantea Martinell”.

En lo relativo al Plan Director 2005-2008, este buscaba situar la acción cultural al servicio del desarrollo, trabajar con la cultura como herramienta en la construcción del desarrollo sostenible en el horizonte de los ODM y elaborar un corpus teórico que ayude a sistematizar experiencias (Vicario 2004). El plan, en términos de cultura, se guió en los objetivos estratégicos de la cooperación española: aumento de capacidades institucionales y sociales, aumento de capacidades humanas, aumento de capacidades económicas, aumento de la libertad y capacidades culturales. La acción cultural se dirigió a profundizar la lucha contra la pobreza y la inequidad, a favor del desarrollo humano. La pobreza, acogiendo los postulados de Sen, se definió, en este documento, como la carencia de oportunidades, capacidades y opciones para sostener un nivel de vida digno. Señaló, además, de acuerdo con el BM, que “junto a la carencia de oportunidades y de capacidades, la alta vulnerabilidad y falta de empoderamiento o representatividad definen las dimensiones de la pobreza” (Plan Director 2005-2008, 21).

De acuerdo con lo ya planteado por Martinell en líneas anteriores sobre “la apropiación” en los procesos de desarrollo, plasmada en este Plan, la ayuda al desarrollo debía concretarse en una estrategia concebida y liderada por el gobierno nacional del país receptor en colaboración con la sociedad civil y sectores políticos y sociales (Plan Director 2005-2008, 20). En el documento se afirma que para que estas políticas tengan alguna posibilidad de éxito, los países receptores deben apropiarse de los objetivos y las estrategias de desarrollo.

Bajo el título “Aumento de la libertad y las capacidades culturales”, este plan invita a respetar la diversidad cultural como un elemento transversal a todas las acciones de cooperación al desarrollo. Así también enuncia las posibilidades de la cultura en la lucha contra la pobreza y la exclusión social. De esta forma, trabajar en cooperación cultural se asume como una contribución a mejorar la libertad de las personas, ampliando las oportunidades individuales y colectivas de vivir mejor. La Estrategia de Cultura y Desarrollo 2005-2008, que integra el Plan, incorpora las orientaciones del Informe sobre

Desarrollo Humano 2004 del PNUD. Asimismo, busca orientar la cooperación española según los principios de la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales Unesco, 2005. Otro elemento que contiene es la relación entre políticas culturales y desarrollo humano y sostenible, por un lado, mediante ejes como la gobernanza, la vivencia de las manifestaciones comunitarias, la participación, la diversidad identitaria y la convivencia, y, por otro, la aplicación de programas concretos de cooperación: acompañamiento a las principales políticas públicas y estrategias de reducción de la pobreza; incidencia en el apoyo a las industrias culturales locales, y capacitación de los recursos humanos del sector cultural.

De modo complementario, los programas culturales que venía realizando la cooperación española son punto de partida para nuevas acciones estipuladas en la Estrategia de Cultura y Desarrollo 2005-2008: Centros Culturales de España, el Programa de Patrimonio y las Escuelas Taller, el Programa de Becas, los Centros de Formación o la Cooperación Interuniversitaria de la Cooperación Española. La acción cultural con objetivos de desarrollo humano, tal y como se presenta en la Estrategia, no tiene antecedentes en la cooperación española. Para plantearla, el equipo de AECI partió de un árbol de problemas (Vicario 2004), en el que se detectaron situaciones sobre las que la cooperación intervendría con algunos proyectos. Entre estos problemas que tendrán especial interés para el caso ecuatoriano están la falta de sensibilidad y valoración de la importancia por la diversidad cultural; debilidad legislativa sobre cultura y derechos culturales; inexistencia o poca promoción del sector industrial cultural; debilidad de las estructuras formativas en el sector cultural a diferentes niveles; poca capacidad de relación e intercambio entre las estructuras de cultura y educación; poca atención al patrimonio cultural material e inmaterial, entre otras. La cooperación cultural española actuó sobre estos problemas con dos líneas de acción: institucionalización y formación en gestión cultural, no solo en Ecuador sino en gran parte de los países latinoamericanos.

Es importante mencionar que en la primera línea de trabajo de la Estrategia de Cultura y Desarrollo 2005-2008, relacionada con el fortalecimiento de capacidades, se inscribe el Programa de Capacitación para el Desarrollo en el Sector Cultural denominado Acerca, implementado desde 2005 y dirigido, entre otros, a agentes de países de la región. Durante sus primeros años, el programa dedicó sus esfuerzos a formar profesionales (encuentros, seminarios, talleres, aulas de cooperación y asistencia técnica) y también a iniciativas de acceso a la información (difusión de materiales de formación y documentación, elaboración de un directorio de profesionales e instituciones, impulso a

redes de los distintos sectores de la cultura, etc.).⁹⁴ AECI ha mantenido vigente el programa, con áreas de intervención y lineamientos redefinidos, aunque permanece el mismo objetivo principal: fortalecer capacidades en todos los ámbitos de la cultura.⁹⁵

Yúdice (2008, 281) afirma que la capacitación del capital humano, en marcos internacionales sobre cultura y desarrollo humano y sostenible, intentó desdibujar a una cooperación asumida como diplomacia cultural, y puso énfasis en la formación en técnicas de gestión. El autor advierte que la capacitación técnica resulta insuficiente en una estrategia de desarrollo sostenible, pues es necesario también politizar las relaciones internacionales en cultura: regulaciones, restricciones, comercio cultural, trabajo y migración, propiedad intelectual, en general, estrategias de desarrollo intersectorial y la protección de la diversidad cultural, en lo que se ha avanzado muchísimo menos en el espacio iberoamericano. Y advierte, en referencia al énfasis dado a la capacitación, que esta puede ser reproductora de lógicas asistenciales y de negación de las comunidades locales y sus actores como sujetos de conocimiento. Por último, afirma que “la cooperación debería cuidarse de asistencia-atada o *“tied-aid”*, es decir, de aportes financieros que favorecen contrataciones para empresas y ONG del país donante” (Yúdice 2008, 283). Este último punto tiene que ver, precisamente, con la economía política del conocimiento y la constitución de mercados privilegiados de productores de ideas en gestión cultural que han devenido canónicas.

Cabe señalar que en los procesos de modernización neoliberal, como los ocurridos en Latinoamérica en las décadas de los ochenta y noventa, el Estado no garantiza derechos ni políticas sociales para no competir con el libre mercado; la cooperación internacional, entonces, comienza a actuar en estos espacios afectados por el abandono de lo público. Así, los funcionarios de un aparato estatal calificado de obeso, burocratizado e ineficiente son sustituidos por consultores expertos y *think tanks*. En otras palabras, la neoliberalización de las políticas tiene como su correlato la concentración y centralización de fondos de cooperación en monopolios corporativos y ONG globales que negocian este “saber hacer” en mercados del conocimiento para el desarrollo de políticas. En este punto, es evidente que América Latina fue y es aún hoy un mercado muy importante para las

⁹⁴ Informe 2005-2006 ACERCA. Programa de Capacitación para el desarrollo en el sector cultural. OEI, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación de España.

⁹⁵ Ampliar información en: <https://www.aecid.es/ES/sectores-de-cooperaci%C3%B3n/cultura-y-ciencia/cultura-y-desarrollo/programa-acerca>

ONG, universidades, empresas y otras organizaciones españolas dedicadas a la gestión cultural.

5. Neoliberalización de Estado, nuevas constituciones y multiculturalismo en Latinoamérica

Puello-Socarrás (2015, 21, 22), siguiendo a Perry Anderson, señala que el 11 de septiembre de 1973 —día en que ocurrió el golpe de Estado contra el gobierno socialista de Salvador Allende, en Chile, en el marco del Plan Cóndor— desencadenó el inicio de varias dictaduras cívico-militares en el Cono Sur latinoamericano y a su vez la instalación de las bases del régimen económico-político neoliberal en la región. Así también, el autor recuerda que durante las décadas de 1980 y 1990, el Consenso de Washington consolidó el neoliberalismo en Latinoamérica, con programas agenciados por organismos multilaterales como el FMI, el BM y el BID.

Estos organismos financieros intervinieron en países latinoamericanos con paquetes de refinanciamiento de deuda que estuvieron condicionados a la implementación de diez políticas establecidas en el Consenso de Washington que promovían la liberalización del mercado y la disminución de la intervención del Estado; algunas de ellas: disciplina fiscal; control en los déficits presupuestarios; reordenamiento de las prioridades del gasto público; reformas tributarias con bases amplias de contribuyentes e impuestos moderados; tipo de cambio competitivo, regido por el mercado; comercio libre entre naciones; eliminación de barreras dirigidas a la inversión extranjera, y privatización de empresas públicas (Almeida Álvarez 2015, 12).

Entre los documentos e informes de estos organismos financieros que impulsaron la modernización estatal en América Latina en este momento histórico está, por ejemplo, el Informe de Desarrollo del BM (1988), que tenía como tema central las finanzas públicas de los países en desarrollo. En él se cuestiona el crecimiento del sector público, se recomienda el ahorro en el gasto, el incremento de impuestos, la reforma en las empresas públicas y la reducción del sector público como requisito de la estabilidad económica. Por otro lado, el Informe BID (1992), “Gobernabilidad y desarrollo”, recomienda modernizar el Estado como prioridad principal de los países de América Latina. También, en 1996, “Perspectivas económicas globales y países en desarrollo”, elaborado por el BM, invita a los gobiernos a crear condiciones que favorezcan las

inversiones privadas, eliminar monopolios públicos, proveer de infraestructura moderna, promover el desarrollo institucional y la mejora del capital humano (Montúfar 2002, 189).

En este régimen de ascenso del neoliberalismo y políticas de ajuste, el discurso del desarrollo es replanteado desde la corriente de la economía del desarrollo. Dentro de este estatuto, surge la estrategia con base en el mercado, propuesta por el BM en 1991, la cual promovió la necesidad de reformas estructurales en los países de la región y el necesario sacrificio de la gente para lograr tiempos mejores. La cooperación española para el desarrollo en cultura en América Latina actuó en ese contexto económico y político. En un análisis multinivel, el anclaje de la gestión cultural en la región, a través de programas de cooperación, coincide con el afianzamiento del neoliberalismo, la reducción del Estado y del gasto público, políticas de ajuste y promoción de la nueva gestión pública por parte de entidades internacionales como el FMI, BM y la OCDE como reformas administrativas a implementarse en los países en desarrollo (Bayardo 2018, 18, 19).

En la línea de la nueva administración pública y crítica a la burocracia estatal, basándose en los postulados de Peter Ducker —padre del *management*— Bayardo (2018, 23) determina que el gestor “se acerca al concepto de política como opción, pues toma decisiones en el terreno de lo opinable y lo subjetivo, empleando criterios de eficacia, eficiencia y evaluación”. A criterio del mismo autor (Bayardo s/f, 63), “la gestión cultural fue presentada entonces por los gobiernos como un instrumento idóneo para acceder a financiamientos más diversificados, asegurar la rentabilidad de las iniciativas artísticas, promover los mercados culturales y asignar racional y virtuosamente los recursos escasos en el sector”.

Venezuela fue uno de los primeros países latinoamericanos en promover la formación en gestión cultural; la apertura de estos espacios de profesionalización tuvo como terreno fértil la fracturación del mito de Venezuela como “nación democrática y rica que avanzaba gradualmente hacia la modernidad” (Coronil 2002, 408), que duró hasta iniciada la década del noventa. En 1992, un reconocimiento en las percepciones sociales de que Venezuela sufre problemas políticos, económicos y sociales comunes a otros países de América Latina derrumbó el mito del progreso en la segunda presidencia de Carlos Andrés Pérez (1989-1993), cuando el mandatario afirmó que el pasado protegido por el petróleo fue una fantasía irracional y era imperante una modernización del Estado. Para ello, Venezuela debía “volverse hacia el mercado libre como medio racional para alcanzar el progreso” y dar “un giro hacia una economía abierta en

cumplimiento del programa de austeridad del FMI” (409-416). El entonces presidente venezolano corresponde a esta ola de neoliberalismo que se instauró en América Latina y que tuvo su máxima expresión en Argentina con Carlos Menem y en México con Carlos Salinas de Gortari.

El siguiente cuadro muestra los gobiernos que implementaron políticas neoliberales en países latinoamericanos durante prácticamente tres décadas, empezando por las dictaduras del Cono Sur —laboratorios y centros de expansión del neoliberalismo a otros países de la región— hasta el cambio de siglo con el denominado “giro a la izquierda” que inicia con el ascenso de Hugo Chávez a la presidencia de Venezuela en 1999; el colapso del régimen de convertibilidad de los noventa y la corrida bancaria o “corralito” en 2001, en Argentina, y el feriado bancario de 1999, en Ecuador. El cuadro evidencia también que si bien existieron diferencias contextuales, las bases del orden neoliberal fueron el caldo de cultivo idóneo en países latinoamericanos para la aparición del *gestor*.

Tabla 1

Gobiernos que implementaron políticas neoliberales en países latinoamericanos

Chile	Argentina	Colombia ⁹⁶	Venezuela ⁹⁷	Ecuador ⁹⁸	México
Dictadura militar/ Augusto Pinochet 1973-1990	Dictadura militar/Jorge Videla 1976-1981			Oswaldo Hurtado (1981-1984)	Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988)
Patricio Aylwin 1990-1994 <i>transición democrática</i>	Periodos de dictaduras militares Roberto Viola (1981) Leopoldo Galtieri (1981-1982) Reynaldo Bignone (1982-1983)	Belisario Betancourt (1982-1986) Virgilio Barco (1986-1990)	Carlos Andrés Pérez (1989-1993)	León Febres Cordero (1984-1988) Rodrigo Borja (1988-1992)	Carlos Salinas de Gortari (1988-1994)
Eduardo Frei 1994-2000	Raúl Alfonsín (1983-1989) <i>transición democrática</i>	César Gaviria (1990-1994)	Rafael Caldera (1994-1999)	Sixto Durán Ballén (1992-1996)	Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000)
Ricardo Lagos 2000-2006	Carlos Menem (1989-1995 y 1995-1999)			Abdalá Bucaram (1996-1997)	

⁹⁶ Díaz Londoño (2011) define que en el caso colombiano es posible registrar reformas neoliberales desde la década de los ochenta, por ejemplo en el “Programa de Modernización Económica” del presidente Virgilio Barco (1986-1990); sin embargo, un parteaguas determinante para la implementación de estas políticas fue la nueva Constitución de 1991, promulgada en el gobierno de César Gaviria (1990-1994), quien se propuso en su plan de desarrollo, “La revolución pacífica”, un *revolcón económico*: modernización e internacionalización de la economía (141).

⁹⁷ En la década del setenta surge en Venezuela una crisis del denominado “modelo rentista” petrolero, causa principal de la crisis de 1983. Según Rodríguez Rojas (2010, 189), “en el periodo de 1983-1988 se producen medidas económicas que en ningún momento pretendían hacer un cambio estructural en el modelo económico rentista, a pesar de reconocerse su agotamiento, sólo se aplicaron medidas a corto plazo y de carácter coyuntural”. Con la llegada de Carlos Andrés Pérez en 1989 a la presidencia, inicia la implementación de un paquete de medidas de liberalización económica.

⁹⁸ En 1988, el socialdemócrata Rodrigo Borja asume la Presidencia de la República; Minteguiha (2013, 135) señala que “a pesar de que se esperaba una desactivación del programa neoliberal, se mantuvo la política de ajuste fiscal, aunque bajo un esquema progresivo gradual. (...) Más bien las diferencias estuvieron centradas en los esfuerzos por recobrar una institucionalidad democrática considerada «débil».”

				Fabián Alarcón (1997-1998)	
				Jamil Mahuad (1998-2000)	

Fuente y elaboración propias

El liberalismo económico, el libre comercio y la desregulación del mercado son la base de un modelo de desarrollo de sentencia thatcheriana: no hay alternativa. A este escenario, Fisher (2016, 25) lo ha denominado realismo capitalista,⁹⁹ que actúa sobre la cultura desde su capacidad de asignar valor monetario a todos los objetos culturales — incluidos los religiosos y rituales—, volviéndolos artefactos estéticos, de consumo y espectáculo. Así también, analiza cómo fenómenos antes ubicados entre la subversión y la captura de formas culturales, en el realismo capitalista, más bien responden a procesos de precorporación o “un modelado preventivo de los deseos, las aspiraciones y las esperanzas por parte de la cultura capitalista” (31). Fisher (42) explica que en esta atmósfera se ha instalado una “ontología de negocios” en la que “simplemente es *obvio* que todo en la sociedad debe administrarse como una empresa”. Ello, por supuesto, incorpora a la cultura y a su gestión. Otro elemento característico del realismo capitalista es la burocracia: las ideologías neoliberales cuestionaban al socialismo por su excesiva burocracia e ineficiencia; sin embargo, lo que ha sucedido en el capitalismo tardío no es que esta ha desaparecido sino que ha mutado en una forma descentralizada que le ha permitido proliferar (46), a través de la tercerización, concebida como un laboratorio de las reformas neoliberales. Para explicarlo, Fisher cita a Harvey: “Los neoliberales fueron más leninistas que los leninistas: supieron crear y diseminar *think-tanks* que formarán la vanguardia intelectual capaz de crear el clima ideológico en el que el realismo capitalista pudiera florecer” (59). ¿Las características de esta atmósfera del capitalismo tardío no explican acaso tanto la emergencia administrativista, instrumental y modélica de operación de la gestión cultural como las prácticas e ideología que constituyen sus raíces en América Latina?

Como bien ha señalado Alejandro Grimson (2007), el neoliberalismo es leído habitualmente como una política o modelo económico; sin embargo, es importante

⁹⁹ Para Fisher (2016, 41), el realismo capitalista es una suerte de “atmósfera general que condiciona no solo la producción de la cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos”.

comprenderlo también como una cultura o una “configuración sociocultural que hace posible —y que resulta de—esa forma de la economía y la política” (11); dicha configuración excede a un gobierno o programa económico, permea las prácticas cotidianas, los sentidos comunes, define un modo de ser y relacionarnos donde reina el individuo, anulando el valor de lo colectivo, la sociedad y la interdependencia.

A la nueva administración pública empaquetada por los organismos financieros internacionales y sus políticas económicas y de desarrollo para la región, se suman otras condiciones contextuales con diferencias y destiempos entre los países de América Latina en la emergencia de la gestión cultural: la creación de nuevas instituciones culturales públicas (ministerios, secretarías, consejos), políticas de la diversidad de orden multicultural y nuevos marcos constitucionales de reconocimiento de derechos culturales. Para Ana María Ochoa (2003, 19), estos cambios coinciden con transformaciones de carácter global que afectaron a la cultura: industrialización de las artes, conversión de diferentes dimensiones de la cultura en propiedad y la cultura como recurso para la movilización social y exigibilidad de derechos. Así también, la autora relaciona estos cambios con una “cuarta ola del constitucionalismo” que comienza después de la caída del muro de Berlín (44). Los “nuevos constitucionalismos latinoamericanos” que iniciaron con la aprobación de la Constitución de Colombia de 1991 —e incluyen a otras, como la de Ecuador (2008) y Bolivia (2009)— reconocen derechos culturales y son el fundamento de las políticas de la diversidad¹⁰⁰.

Sobre la reivindicación de derechos culturales, posibilitada por las nuevas constituciones, Ana María Ochoa (2003, 20-21) atribuye una relación directa entre la instauración de la gestión cultural como campo profesional y la multiplicación de agentes y prácticas que movilizan y reclaman las políticas culturales como esfera de validación de derechos —lo cual aproxima a una comprensión resemantizada del gestor cultural como agente social— o también de redefinición de las fronteras de su campo de acción cotidiano, lo cual determinaría los diversos modos de profesionalización del gestor. A ello, la autora añade los signos vinculados a lo administrativo y a la retórica del desarrollo en lo cultural como marcas de la gestión: “El lenguaje de la planeación, la valoración de lo cultural en términos de la retórica del desarrollo, la concientización de la necesidad de

¹⁰⁰ Habría que subrayar las diferencias, al menos nominales, entre las políticas de la diversidad en Colombia atadas al multiculturalismo, en la década del noventa, y los proyectos de políticas interculturales de los progresismos de Correa y Evo Morales, enmarcados en las constituciones de Ecuador (2008) y Bolivia (2009).

estadísticas o la ausencia de ellas”. En definitiva, en este concepto de gestión cultural, la validación de derechos en clave de agencia social requiere de herramientas técnicas y narrativas de negociación globales ancladas en el desarrollo de las que se apropian las ciudadanías para la consecución de derechos; es decir, el gestor profesional debe aprender a hablar en “BIDdish”.

Por su parte, las políticas de la diversidad, siguiendo a Ana María Ochoa (cit. en Lacarrieu y Álvarez 2002, 10), disfrazaron problemas políticos y desigualdades utilizando la varita mágica de la inclusión desde lo cultural, precisamente durante el periodo de aplicación de políticas de ajustes en América Latina. Catherine Walsh (2009) ha inscrito a estos programas multiculturalistas en lo que denomina “interculturalidad funcional”, entendida como “el reconocimiento de la diversidad y diferencia cultural con metas hacia la inclusión de la misma al interior de la estructura social establecida”. Es decir, esta interculturalidad es funcional al sistema, no cuestiona asimetrías ni desigualdades, y es compatible con el modelo neoliberal que crea la ilusión de un espacio en la esfera pública para la diversidad cultural. Así, para Walsh (2009), el reconocimiento de la diversidad es una nueva forma de dominación. En definitiva, retomando las ideas de Ana María Ochoa (cit. en Lacarrieu y Álvarez 2002, 10-12), las políticas multiculturales ocultan “las causas sociales y políticas de la inequidad en nombre de la diversidad cultural”. La autora añade que se celebra la diversidad sin conflicto, materializada en “plumas atávicas que se induce a corporizar y por ende a vestir a quienes, si bien excluidos social y económicamente, se pretende incluir en el ámbito de la diversidad festiva”.

La noción de raza constitutiva del patrón de la colonialidad tampoco se vio removida radicalmente en sus estructuras con las políticas de la diversidad de la década de los noventa, promovidas por el multiculturalismo global y el marco de garantía de derechos culturales. Segato (s/f) ha diferenciado, en este sentido, las identidades políticas de las alteridades históricas cruciales para comprender la noción de raza: las primeras corresponden a identidades globales estereotipadas y las segundas remiten a una concepción de raza de carácter histórico y contextual; a la primera la define críticamente “como programa global, crea una estereotipia de las identidades, y pierde de vista el carácter histórico de la racialización y de la raza como el signo en los cuerpos de una posición en la historia y de su asociación con un paisaje geopolíticamente marcado” (Segato 2014, 30).

De forma complementaria, en una propuesta cronológica de la gestión cultural en América Latina, Patricio Rivas (2008) resalta el papel del surgimiento de este campo en

la región para el desarrollo de las políticas democráticas en cultura. Pone en valor la participación de la gestión cultural en la recuperación de la democracia en algunos países —especialmente del Cono Sur—, en la década de los ochenta, cuando los gestores culturales fueron agentes por la defensa de los derechos humanos y por el reconocimiento de la cultura como derecho. A su criterio, a partir de los noventa, se habría producido un giro de la gestión cultural articulada a las industrias culturales, en el que este profesional se desempeña como mediador entre la producción cultural y el público. Así también, sitúa en este periodo la aparición de una gestión cultural comunitaria de carácter local; en estas prácticas, el autor reconoce el trabajo existente de los animadores socioculturales. Un último periodo, responde —en su perspectiva— a la cultura articulada y transversal a demandas de salud pública, educación y solución de conflictos sociales, lo que la hace más comprensible para las políticas de desarrollo.

Por su parte, Alfons Martinell (2009, 281) considera que son pilares en la configuración del campo de la gestión cultural en América Latina los avances teóricos en estudios culturales con sus respectivas publicaciones, la desconexión con modelos y prácticas procedentes de Estados Unidos —se refiere al *art management* y a los paradigmas de gestión de la cultura desarrollados en este país— y la Declaración de México de Políticas Culturales de 1982. Todas ellas determinan, a su criterio, “una coincidencia” en la emergencia de la denominación gestión cultural “como síntesis de un proceso propio, tanto en América Latina como en la península, influenciado por las denominaciones más anglosajonas de la propia Unesco de “administradores culturales”, pero con una nueva misión profesional más pro activa, y política, fruto de un análisis de la realidad cultural contemporánea (282).

Esta lectura, si bien reconoce en esta “coincidencia” apenas una rama genealógica en la constitución del campo, en la administración cultural recogida en documentos de la Unesco, y una influencia mutua entre España y América Latina —esta última dada por aportes teóricos de los estudios culturales—, excluye de su análisis cualquier forma de inequidad y jerarquía en la hegemonización de la *gestión cultural iberoamericana*.

6. Cuarto agujero: cauces genealógicos de la gestión cultural en Latinoamérica

Es la confianza en que la palabra y el pensamiento pueden transformar la vida y hacerla mejor. Para ello, es preciso no quedar atrapados en nuestras propias palabras, cuando se desconectan de las necesidades vitales que impulsan. Atreverse a ponerlas en crisis es la condición para renovar la confianza en ellas y liberar el sentido de lo que está aún por pensar.
Marina Garcés 2018, 144.

El pensar geográfico y situado (Rivera 2018) significa reconocer herencias intelectuales y trayectorias de pensamiento capaces de alumbrar otras genealogías. En este acápite haré referencia a algunas prácticas de acción cultural que de una u otra manera dialogan con el pensamiento crítico latinoamericano, desde la década de los sesenta hasta el presente, siendo aún hoy cauces activos y visibles en la gestión cultural popular y comunitaria en este sur global. Segato (2014, 15) identifica cuatro teorías de origen latinoamericano con alcance e impacto mundial: la Teología de la Liberación, la Pedagogía del Oprimido, la Teoría de la Marginalidad que fractura la Teoría de la Dependencia, y la perspectiva de la Colonialidad del Poder; todas ellas han agujereado y han sido interdependientes de formas de acción cultural. Esas trayectorias de pensamiento-intervención resemantizadas aportan a una conceptualización situada y de mayor complejidad desde el develamiento capas históricas en las que cultura y política no son autónomas.

La dependencia técnica de la cooperación al desarrollo en la *gestión cultural iberoamericana* condujo a una subsunción, adaptación y apropiación de la pluralidad de modos de intervenir en cultura, vivos en el tejido cotidiano y en comunidades de sentido. En dicha subsunción es evidente una “negación de la simultaneidad epistémica, esto es, la coexistencia en el tiempo y el espacio de diferentes formas de producir conocimientos” (Castro Gómez y Grosfoguel 2007, 15). El papel de las élites intelectuales y gobernantes de los Estados de la región, sumado a un “no hay alternativa” y al consenso global promovido por organismos internacionales, fueron cruciales para instaurar alianzas entre distintos agentes en la conformación de un campo profesional de la gestión cultural en Latinoamérica; en definitiva, un nexo entre colonialismo interno y externo que se disipó en las prácticas de una diversidad amplia de actores sociales, incluidos artistas, militantes, animadores y promotores culturales, funcionarios públicos de cultura, etc.

La Conferencia Intergubernamental sobre políticas culturales en América Latina y el Caribe —Americancult, Bogotá, 1978—, organizada por la Unesco, resolvió que en

los países de la región existían entonces dos necesidades urgentes en materia cultural: la primera, instrumentos para políticas de desarrollo cultural, y la segunda, recursos humanos capacitados. Sobre esto último se advierte: “La ausencia de recursos humanos suficientes, cuantitativamente o cualitativamente, acaso sea el factor limitativo más serio para la formulación y aplicación de las políticas de desarrollo cultural, exigiendo a los organismos competentes el planeamiento y ejecución de extensos programas de capacitación cultural”. La Conferencia reconoce, además, que “el sector cultural no dispone en la región del suficiente personal para la aplicación de las políticas culturales nacionales y de instituciones especializadas” (Ander-Egg 2005, 21). Entre los profesionales requeridos se mencionan a administradores y animadores culturales, y se sugiere a los Estados participantes implementar políticas de formación en estos campos.

Sin embargo, luego de la Conferencia, estos programas fueron pocos y aislados: los Estados latinoamericanos, aún con gobiernos dictatoriales o en transición democrática, no priorizaron esta “urgencia”. En esos años, España también iniciaba la Transición postdictadura, y sus políticas de cooperación en formación en cultura eran aún incipientes y apenas la animación cultural intentaba ganar espacios de legitimación institucional en ese país. Vale la pena precisar que, en América Latina, los desarrollos teóricos que aportaron a la animación sociocultural —pedagogía del oprimido (educación popular), investigación acción participativa y trabajo social— habían incidido, durante más de una década, en una serie de prácticas y experiencias en la región, las cuales se articularon en redes parainstitucionales de intercambio con agentes pares en España. La disputa pronta entre animación cultural y gestión cultural amputó la posibilidad de una mayor expansión y consolidación de la primera en América Latina, donde se quedó en una fase experimental.¹⁰¹

Tomando como preámbulo la Conferencia Americancult, Ander-Egg (2005) insiste en la necesaria tecnificación del quehacer cultural en el aparato público e identifica tres agentes de la política cultural: animadores, administradores e investigadores. Al animador lo define como “nuevo agente de desarrollo cultural” y a la animación como actividad múltiple y pluridimensional con funciones difíciles de definir. Mientras, a su criterio, el administrador atiende a “los aspectos administrativos-contables de los servicios culturales”, situando su trabajo en prácticas institucionalizadas, con un rol en el

¹⁰¹ Al respecto, son casos excepcionales los esfuerzos de investigación en animación cultural de la Escuela de Gestores y Animadores Culturales (EGAC), en Chile, nacida en 2005 (<http://egac.cl/>); de Javier Lozano (2014), y de la Red Latinoamericana de Gestión Cultural.

diseño de políticas culturales (23-24). Las tareas de investigación, a partir de sus bases en las ciencias sociales y en la línea de la investigación acción-participativa, parecerían tener unos contornos de trabajo más acotados. Las premisas precedentes permiten ubicar en estas discusiones primarias a la administración cultural como un instrumento para el manejo racional de la cultura pública en los aparatos institucionales de Estado, y a la animación cultural en acciones más directas de intervención comunitaria con fines de desarrollo o pedagógicos, lo cual no excluye el conocimiento de instrumentos de proyectos o planificación. Ander-Egg (25) estima que el administrador ideal es quien antes ha tenido experiencia como animador, lo que evitaría subordinar la actividad cultural a estándares burocráticos.

Desde fines de los setenta e inicios de los ochenta, en los países de la región existió una tendencia perceptible a un uso común de las nociones de animación cultural y administración cultural. La recepción y asimilación de la segunda fue problemática, generó rechazo y sospecha en artistas, militantes culturales y otros agentes en contextos de frágiles o incipientes democracias y de dictaduras. En este contexto, argumentos como los de Cornejo Polar (cit. en Ander-Egg 2005, 24), pronunciados en las Jornadas Internacionales de Administración Cultural, en Buenos Aires, en 1985, intentaron matizar la noción de administración cultural desde la ineludible necesidad contemporánea de “establecer sistemas y procedimientos operativos para estimular a artistas e intérpretes, para lograr una creciente participación colectiva en el disfrute de los bienes culturales y en el uso de los servicios culturales y para asegurar un adecuado financiamiento una óptima utilización de los recursos”.

El informe final de Americancult recomendó a los países participantes considerar la experiencia del Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural (Clacdec), en Caracas-Venezuela¹⁰², en la formación de recursos humanos para el sector cultural (Guzmán Cárdenas 2021, 309). El Clacdec fue creado en 1975¹⁰³ —aunque formalmente se fundó en 1978—, con la siguiente misión: “Preparar personal que contribuyera al desarrollo cultural en diversas áreas de la administración de servicios

¹⁰² El modelo rentista petrolero de la economía venezolana se vio reflejado también en mayores presupuestos para cultura, colecciones de arte, museos e infraestructuras culturales modernas, elencos, entre otros; como sucedió en el Estado español, este hecho demandaba de profesionales especializados en administración cultural.

¹⁰³ El Clacdec surge con la creación del Centro Interamericano de Formación en Recursos Humanos para los Servicios Culturales, oficina de Coordinación Educativa adscrita al Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, en Venezuela. Dos años después de la creación del Consejo Nacional de Cultura, en 1978, se llamará Clacdec (Guzmán Cárdenas 2021, 323).

culturales y de la animación sociocultural” (Reyes 1994, 246). Nació en el marco del Primer Curso Interamericano de Administradores Culturales, considerado como la primera experiencia de formación en este campo en América Latina y el Caribe, con impulso y financiación de la Organización de los Estados Americanos (OEA) y de la Unesco (Guzmán Cárdenas 2021). Tras un corto periodo de afianzamiento, el Clacdec comenzó a ofrecer tres tipos de cursos: Administración de Servicios Culturales, Animación y Coordinación de Servicios Culturales. Éstos estaban destinados específicamente a funcionarios públicos de cultura de América Latina y del Caribe, y se centraban en contenidos sobre diseño, ejecución, planificación de políticas culturales, técnicas administrativas para gerencia de actividades culturales y aproximación a instrumentos para la administración de servicios culturales.

Entre 1975 y 2004 —año de su cierre—, el Clacdec formó a más de 2864 agentes culturales (Guzmán Cárdenas 2021, 309). De los 607 egresados de sus programas, 22 eran ecuatorianos, lo que da cuenta de una limitada participación del país en estos espacios formativos iniciales. Afirma Guzmán Cárdenas (324) que en América Latina para “comprender el desarrollo de la gestión cultural no se puede ocultar el papel protagónico del Clacdec”. Su hipótesis sostiene que la apropiación del término gestión cultural en la región tuvo que ver con el Programa Permanente Latinoamericano y del Caribe de Estudios Avanzados, en el Área de Administración de los Servicios Culturales, con cursos inicialmente dirigidos a animadores socioculturales que ofreció este centro desde 1975. Efectivamente, los diferentes programas de formación propuestos desde esta instancia promovieron la formalización de conocimientos de agentes “empíricos”, muy especialmente de aquellos que desarrollaron su práctica en instituciones culturales de gobierno de los países de la región. Sin embargo, el Clacdec fue también un agente clave no solo en la formación sino también en la hegemonización de la *gestión cultural iberoamericana*: fue conector y plataforma de la escuela de Barcelona, especialmente a través de dos figuras: Mabel Farfán y Víctor Guédez:

El papá de la difusión de la gestión cultural en América Latina fue Víctor Guédez que ahora mismo es uno de los hombres que más saben de responsabilidad social empresarial en Iberoamérica, es profesor de la Universidad de Barcelona. [...] Eduard Delgado escribe mucho y conceptualiza las primeras currículas de gestión cultural, trabaja mucho en Sudamérica, aunque su vocación es europeísta [...] y conceptualiza qué es lo que hay que estudiar para estudiar gestión cultural (Fernando Vicario, comunicación personal, 2018).

Avanzada la década de los ochenta, a la animación cultural y administración cultural, se sumaron otras nociones, sin que ello implicara una anulación o “evolución” de las dos primeras, sino una convivencia superpuesta, en diálogo y sustitución, muchas veces usándolas como sinónimos: promoción cultural, gerencia cultural y gestión cultural. En 1987, en Caracas, se creó la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Agentes para la Gestión Cultural (Alcgec), primera organización que acogió esta definición de la práctica en una clara articulación con los procesos de formación en gestión cultural iniciados en este campo por el Clacdec. Por otra parte, en 1989, ministros de Cultura y responsables de políticas culturales de América Latina y el Caribe se reunieron en Brasilia. En la Declaración resultante de este encuentro, en el IV acápite sobre la formación artística, acordaron el estímulo a la creación de centros y programas nacionales y regionales para la formación de “promotores y gerentes culturales” (Instituto Andino de Artes Populares del CAB 1989). Este acuerdo relativo a la formación profesional — en la que se nombran a promotores y gerentes— muestra que aún a fines de ese decenio no existía una homologación regional sobre cómo nombrar a esta práctica; más bien la característica fue la heterogeneidad.

De Zubiría, Abello y Tabares (1998, 19) afirman que las nociones de animadores socioculturales, promotores culturales, administradores culturales y gerentes culturales fueron las más utilizadas en América Latina y que “denominaciones como ‘mediadores culturales’, ‘ingenieros culturales’ o ‘científicos culturales’, importantes en otras latitudes, no tuvieron eco en nuestro medio”. Otras nociones utilizadas de forma más dispersa fueron: “agentes culturales” —de la que daré cuenta más adelante mediante la noción de agentes sociales— y “trabajadores de la cultura”, especialmente en Chile y Ecuador.¹⁰⁴

En los ochenta, en Argentina, en el Centro de Estudios Históricos, Antropológicos y Sociales Sudamericanos, se creó la Carrera de Administración de Asuntos Culturales, con una asignatura de animación cultural. En el caso de este país, Ander-Egg (2005, 112)

¹⁰⁴ En el caso de Ecuador, la noción de trabajador de la cultura como agente de cambio social da cuenta de una constante histórica en el pensamiento político vinculado a la militancia de izquierdas en las artes y la cultura, desde la década del sesenta hasta el presente. Artistas y escritores entendían que el concepto *intelectual* respondía a una tradición burguesa, proponiendo que el artista y el escritor son *trabajadores de la cultura* tal como el obrero o el campesino (Tinajero 1967); una comprensión similar ha sido analizada también en el caso chileno, país donde de modo paralelo a mediados de los años sesenta, “el trabajador de la cultura comenzaría a ser reconocido como un agente clave para la reconfiguración de una nueva sociedad. Tanto el cultor-artista como el gestor cultural local, lograron un nuevo rol al ser concebidos como agentes de transformación social y política.” (Peters y Guerra s/f). He desarrollado algunas de estas ideas en el artículo de mi autoría “Trabajo cultural, autogestión y formas de economía de base comunitaria en tres espacios de la Red Comuna Kitu”. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.

pone de relieve a Fundacer como la institución que organizó en 1987 la primera carrera de Animación Sociocultural, con reconocimiento en el Ministerio de Educación de la Nación y grado de tecnicatura. Por su parte, Bayardo (2018, 18) resalta, en el cambio de decenio, la fundación de la Escuela de Administración Cultural (1992-1993) en el Instituto Nacional de Administración Pública. Así pues, para el autor, en Argentina, “las raíces de los procesos formativos actuales se hallan en diversos cursos, charlas y encuentros iniciados hacia fines de los años 70’ con la perspectiva de la administración cultural”.

En lo que respecta a la promoción cultural, es imprescindible subrayar los legados y experiencia mexicana con fuerte raíz práctico-conceptual en las culturas indígenas y cultura popular y en los aportes teóricos de Adolfo Colombres y Bonfil Batalla, desde mediados de los sesenta hasta la década de los noventa. No obstante, Gálvez (1994, 202-203) remonta a los años cuarenta los primeros programas de promoción cultural en México. Señala que estos buscaban reivindicar y rescatar la cultura popular; se formaron promotores culturales bajo misiones culturales, con trabajo en comunidades rurales y “estudiando en ellas ‘los ejes de significados’ que eran los conceptos más importantes sobre los que se estructuraba el pensamiento y las costumbres de dicha comunidad”.

Para Colombres (2009, 19) la promoción cultural y animación sociocultural se presentaron a menudo como sinónimos, aunque no lo son. La promoción cultural corresponde a una escuela mexicana y está estrechamente vinculada con la cultura popular de América: “Al hablar de promotor cultural dijimos que este debe ser en lo posible un miembro de la propia comunidad y no un agente externo, pues creemos más en la autogestión cultural de los grupos populares que en la actitud redentorista de otros sectores”. Se produce, entonces, una tensión entre la autonomía comunitaria como elemento organizador de la promoción cultural y la “política oficial” representada por la animación sociocultural, que fue fomentada en la región mediante pautas trazadas por la Unesco, en la Conferencia Americancult, Bogotá, 1978¹⁰⁵ (18).

La promoción cultural reivindicó la autonomía popular y comunitaria que se entreteje con estrategias de resistencia de culturas populares urbanas y pueblos indígenas de América: reconstrucción permanente de capacidades propias y estructuras políticas;

¹⁰⁵ “La Unesco ha definido a la animación sociocultural como ‘el conjunto de prácticas sociales que tienen como finalidad estimular la iniciativa y la participación de las comunidades en el proceso de su propio desarrollo y en la dinámica global de la vida sociopolítica en que están integradas’” (Colombres 2009, 18).

agencia y autodeterminación en sus procesos sociales y culturales, y cuidado y regeneración de sus propias formas productivas. Estas capacidades autónomas productivas, reproductivas —materiales y simbólicas—, así como de decisión política y autogobierno comunitario sobre asuntos que afectan a la vida colectiva, han caracterizado a organizaciones populares barriales urbanas, movimientos socioculturales y prácticas de comunalidad y emancipación de culturas ancestrales en América Latina. La promoción cultural buscaba asentar sus reflexiones en estos procesos en un claro cuestionamiento al colonialismo que representaban las intervenciones en las comunidades de agentes externos “especializados” en cultura, sean estos estatales, ongs, científicos sociales, entre otros; al imperialismo de las industrias mediáticas y culturales estadounidenses, y a la apropiación simbólica de los mercados. Los postulados de la promoción cultural, teorizados por Adolfo Colombres, fueron acogidos en Ecuador, en la década de los noventa.

El *Manual del Promotor Cultural* de Adolfo Colombres es, sin duda, el texto más representativo de esta vertiente; tuvo una primera versión realizada en la década de los ochenta:¹⁰⁶ “Una experiencia hecha a la rápida” (Adolfo Colombres, comunicación personal, 2018) a partir de su trabajo en el Centro Cultural Mazahua, un proceso de desarrollo cultural en esta comunidad indígena mexicana, cuando Colombres fue funcionario en el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, en México. El manual que se desprendió de esta experiencia buscaba sobre todo recoger herramientas de trabajo “para que las comunidades pudieran prescindir de los ‘ólogos’: sociólogos, antropólogos [...] Me baso un poco en lo que llamo una especie de “antropología de retirada”. A Colombres le preocupan los lazos de dependencia (económicos, de conocimientos, de decisión e interlocución política, etc.) que se crean en las comunidades si no hay transferencia de información; de ahí la importancia de “la retirada” cuando se trata de intervenciones de agentes externos y “expertos”. Una segunda versión del manual desbordó la experiencia situada en una comunidad indígena y se abrió a la cultura popular; fue editada en Argentina.¹⁰⁷ Los contenidos de este segundo manual sufrieron una tercera modificación: Colombres descentró del análisis a la clase social y se ocupó de la comunicación, los problemas globales de lo popular y subalterno, y una perspectiva

¹⁰⁶ Colombres, Adolfo. 1980-1981. *Manual del Promotor Cultural*. Vols I (Bases teóricas de la acción), II (La acción práctica) y III (Documentos y materiales de trabajo). Toluca, México: Ediciones del Centro Cultural Mazahua.

¹⁰⁷ Segunda versión ampliada y reestructurada del manual que se editó en Buenos Aires, por Editorial Humanitas y Ediciones Colihue en 1990-1991.

anticolonial. Esta tercera edición se publicó en México, en dos tomos, y luego fue editada también en Argentina y Cuba.¹⁰⁸

Adolfo Colombres (comunicación personal, 2018) asume a su propuesta teórica y metodológica como respuesta a la escuela de la animación sociocultural nacida en países europeos: “La animación sociocultural surge en Europa, especialmente en España y Francia. [...] Y de ahí lo que hizo Ezequiel Ander-Egg de tomar esa experiencia de la animación sociocultural y excluir el tema colonial”. Con su aporte teórico anclado en la promoción cultural, Colombres propone una resemantización de la animación, a partir de reflexiones antropológicas sobre grupos indígenas y populares subalternizados, afectados por herencias coloniales y de dominación, y desde este lugar reflexivo insta a gestar procesos de desarrollo cultural independientes y autogestionados.

Su concepción de desarrollo cultural parte de una concepción del carácter interdependiente de lo cultural para evitar una parcelación: “La cultura siempre tiene que dar respuesta a todos los ámbitos de la vida, si no se convierte en subcultura.” (Adolfo Colombres, comunicación personal, 2018). Por otro lado, la autogestión de las comunidades —soportada en la teoría del control cultural (Bonfil Batalla 1982) y la reivindicación de la autonomía—, desde su perspectiva, es siempre política y económica. El autor lo explica de este modo: “Es como si fuera un avión: veo que el fuselaje es el nivel político y las dos alas son la cultura, por un lado, y la economía, por el otro. La economía lo hace sustentable en términos materiales y la cultura es la que fija; de algún modo, la dirección del proceso”.

En cuanto al legado de Guillermo Bonfil Batalla, Mariscal Orozco (2007, 25) reconoce los aportes de su teoría del control cultural tanto en el diseño de políticas culturales como en procesos de capacitación en América Latina relacionados con culturas populares e indígenas.¹⁰⁹ “En algunos de sus textos hace mención explícita al promotor cultural, algunas competencias que debe poseer y la función que desempeña en términos del fomento de proyectos de desarrollo autónomo”. Bonfil Batalla (1982, 134) teoriza en 1983 el control cultural, lo inscribe en el campo de lo político y lo entiende como un proceso y no como un hecho estático: el control cultural es “la capacidad social de

¹⁰⁸ *Nuevo Manual del Promotor Cultural*, dos tomos. México: Conaculta, 2009; Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2011, y La Habana: ALBA Cultural, 2012.

¹⁰⁹ Para el caso de México, Nivón y Sánchez Bonilla (2012, 27) mencionan el trabajo de Bonfil Batalla en el programa de capacitación de promotores indígenas: “La formación de personal para la animación cultural en las comunidades y regiones étnicas. Se trata de los cursos de capacitación de promotores culturales que organiza la Dirección General de Culturas Populares a través de sus diversas unidades regionales”.

decisión sobre los recursos culturales, es decir, sobre todos aquellos componentes de una cultura que deben ponerse en juego para identificar las necesidades, los problemas, las aspiraciones de la propia sociedad, e intentar satisfacerlas, resolverlas o cumplirlas”. En esta noción tiene un peso significativo la dimensión política, es decir, la capacidad de decisión sobre los recursos o elementos culturales implicados en un proceso social: materiales, de organización, intelectuales y simbólicos y emotivos.¹¹⁰ La decisión remite a la autonomía: “La capacidad libre de un grupo social para optar entre diversas alternativas” (135).

A criterio de Mariscal, Brambila y Arreola (2016, 182), Bonfil Batalla partió del concepto de etnodesarrollo para suscitar acciones culturales y programas de capacitación en cultura:

Para Bonfil, los agentes culturales debían ser capaces de realizar trabajo cultural colectivo desde y para la comunidad, a partir de sus propias necesidades y valores; implicaba identificar y fortalecer a los pueblos como una unidad política capaz de reconocer y tomar decisiones sobre el uso, apropiación y/o rechazo de los elementos culturales propios y ajenos.

El etnodesarrollo es, para este antropólogo, la capacidad social de un pueblo para construir su futuro a partir de la experiencia histórica y los recursos culturales reales y potenciales, y desde un proyecto definido de acuerdo con sus valores y aspiraciones, lo cual le permite ampliar y fortalecer la capacidad autónoma de decisión (Bonfil Batalla 1982, 133-135). Esta concepción parte de pensar a los grupos étnicos como unidades políticas en los estados nacionales. Bonfil Batalla advierte sobre la división geográfica y administrativa arbitraria, colonial e impuesta de los territorios de los pueblos indígenas en detrimento de su organización e historia, así como una relación indisoluble cultura-territorio. El autor toma distancia de formas esencialistas, analiza métodos de participación individual y colectiva en la estructura organizativa y de toma de decisiones, y señala que la pertenencia e identidad étnica en un grupo tiene formas desiguales, jerarquizadas y contradictorias. No obstante, tiene la firme convicción de que “los pueblos indios deben ser unidades políticas constitutivas del Estado, porque solo de esa forma

¹¹⁰ Guillermo Bonfil Batalla establece cuatro sectores en el conjunto total de una cultura, dentro de una matriz del control cultural cruzada por recursos y decisiones propias y ajenas: cultura autónoma, cultura apropiada, cultura enajenada y cultura impuesta. Con base en este esquema de relación social y dinámica, propone un análisis y diagnóstico como instrumentos necesarios para gestar acciones que refuercen lo que denomina “cultura propia”.

estarán en condiciones de llevar adelante sus propios proyectos culturales que son su razón de ser” (Bonfil Batalla 1992, 206)¹¹¹

Otra de las conceptualizaciones claves de su trabajo es la autogestión: “Cuando hablamos de reconocimiento político estamos hablando, necesariamente, de *autogestión*” (Bonfil Batalla 1982, 139). Cimenta a esta categoría en formas propias de organización social, es decir, los recursos de organización (políticos y de trabajo) que están bajo el control cultural de un grupo o comunidad. Esto no significa rechazar procesos de innovación o incitar a la defensa de prácticas identitarias tradicionales, sino afirmar y construir desde el dinamismo. La descolonización cultural y la actualización de la cultura propia, según el autor, posibilitan la autonomía y la autogestión.

Bonfil Batalla (1982, 140) cuestiona la formación que busca “la transformación de los individuos capacitados en repetidores” y también a los programas que con este tipo de intervenciones forman “agentes de cambio”. En la línea reflexiva de Colombres (2009) sobre el promotor cultural, el antropólogo —situándose como “intelectual orgánico de los pueblos indios”— afirma: “Estos nuevos cuadros no pueden ser desarraigados de su grupo de origen, prejuiciados contra su cultura, imitadores de formas y experiencias ajenas” (Bonfil Batalla 1982, 141), sino capacitarse a partir de su cultura propia como un recurso a desarrollar y, además, adquirir conocimientos de los que sus pueblos puedan apropiarse. Del mismo modo tiene una postura crítica frente a formas autoritarias y paternalistas de intervención: “Frecuentemente aparecen las visiones colonizadas que niegan a priori la capacidad de los pueblos indios para transformar su propia organización y su cultura propia a fin de actualizarlas”.

Por último, hay que destacar su apuesta conceptual por el pluralismo cultural (Bonfil Batalla 1992, 18). Bonfil Batalla se ocupó de explorar experiencias locales de autogestión cultural; le interesaron, particularmente, tanto aquellas prácticas que buscan consolidar “una base económica propia, arraigada en la cultura local, que sirva de sustento a un desarrollo con mayores márgenes de autonomía frente a la sociedad envolvente” (208) como la promoción cultural de experiencias literarias, musicales, teatrales de

¹¹¹ Se debe leer a Bonfil Batalla dentro de los debates históricos de conformación del proyecto de Estado nacional mexicano y su relación con los pueblos y culturas indígenas. Para analizar el caso ecuatoriano, sobre asuntos relativos a la autonomía, si bien es posible dialogar con algunas de sus propuestas teóricas, es necesario remitirnos a la continuidad histórica de un proyecto político de los pueblos indígenas, que refiere concretamente a una agenda con al menos estos puntos: la adopción de la noción de “nacionalidades” que cuestiona un modelo de Estado y de economía; el reconocimiento estatal de la educación bilingüe; el acceso a la tierra y la defensa del territorio por la libre determinación, y en las últimas tres décadas, la construcción de un Estado plurinacional e intercultural (Pacari 2020).

arraigo territorial, fiestas y tradiciones populares, y comunicación local, a las que categorizó como formas de “resistencia cultural”, erróneamente consideradas “pasivas”, “tradicionalistas” y obstáculos para la modernización y desarrollo o “proyecto cultural dominante” (209). Es decir, Bonfil Batalla las entiende más bien como una respuesta de los grupos subalternizados para preservar espacios de cultura propia: “la resistencia cultural como un mecanismo para asegurar la continuidad del grupo y su cultura” (209).

Entre 1982 y 1983, en México, surgió el Programa de Formación y Capacitación de Promotores Culturales: la Secretaría de Educación Pública organizó cursos para capacitar en este oficio con el objetivo de que los promotores pudieran “ser un vínculo artista-espectáculo y artista-instituciones”, “organizar eventos artísticos e invitar al público a participar en ellos”. Esta definición toma distancia de la significación antes expuesta y es mucho más cercana a la promoción y mediación de las artes, comunicación y públicos; ello da cuenta de la polisemia de esta práctica en ese entonces. Hacia fines de la década de los ochenta, “las discusiones en México se daban con respecto a que si la ‘promoción cultural’ podría contemplarse como un campo profesional en sí mismo o no” (Mariscal, Brambila y Arreola 2016, 185). En realidad, la promoción cultural, en su acepción dominante más que una escuela profesionalizante, adquirió sentido como herramienta política: la presencia de preocupaciones sobre el imperialismo, la dependencia y el colonialismo cultural en los desarrollos teóricos sobre el oficio estuvieron marcados por un momento histórico de fuerte incidencia estadounidense en políticas de desarrollo, formación técnica y expansión de mercado de sus industrias culturales en México y América Latina.

Entretanto, en otros países de la región como Argentina, Colombia y Venezuela, iniciados los noventa, emergió la gestión cultural desde una base gerencial, productiva y de mercado. Para Yáñez Canal (s/f, 2), esta tendencia era próxima al *arts management* anglosajón, “cuyas herramientas de marketing, publicidad, etc., nos hacen pensar más en la gerencia cultural de la productividad y la rentabilidad de la cultura y las artes”. Sin embargo, no es posible descuidar que para entonces las habilidades gerenciales estructuradas en principios de eficacia y eficiencia también tuvieron un pensamiento basal para la gestión en el *new public management* aplicado a proyectos de modernización de la administración pública de la cultura en los países de la región. Los nuevos lenguajes y herramientas gerenciales no fueron de fácil asimilación en los agentes del campo que en América Latina venían de trayectorias de compromiso político articulado a las izquierdas, las militancias, la reivindicación de lo popular (en la educación, la comunicación y el arte)

y el trabajo comunitario. Al respecto, para De Zubiría, Abello y Tabares (1998, 20), la aparición de la gestión cultural, más que representar un paraguas categorial libre de tensiones, significó una disputa y rechazos centrados en el borramiento de fronteras entre las actividades económicas y los procesos culturales; por tanto, se consideró a la gestión como “intromisión excesiva de lo económico o mercantil en la dimensión cultural”.

Para Eduard Delgado, un punto de giro en la aparición de la profesión del gestor cultural estuvo en colocar su acción y sus objetivos creativos y comunicativos entre las demás estrategias de desarrollo, sin mezclarse con ellas: “Esta noción trasciende las teorías clásicas de la educación popular y la animación sociocultural al otorgar al factor identidad un papel fundamental en los procesos de desarrollo”. Donde antes se subrayaba el “difuso término de comunidad”, la gestión cultural mira el territorio, pueblo, región o ciudad, “como campos de interacciones integradas para la mejora de la convivencia” (Delgado 1998, 118-119 [la traducción es mía]). Desde esta premisa reflexiva aparece el fuerte influjo de las políticas de identidad y diversidad, el desarrollo humano y libertad cultural, la descentralización y la relación cultura y desarrollo. La crisis de la animación sociocultural es atribuida por el autor a la evolución de esquemas institucionales y modificación en las prácticas y consumos culturales de los ciudadanos, dados por los procesos de globalización. Sin embargo, Delgado reconoce que en países de “distinto desarrollo” como de África o Iberoamérica, el término animación cultural sigue utilizándose en lo social y comunitario “con fuerte componente ideológico”. Esto muestra la necesidad de “abrir espacios para conceptos distintos de desarrollo cultural tendientes a discernir el papel específico de la cultura en tanto que espacio para procesos expresivos y creativos de carácter crítico y “ascendente” (1998, 120 [la traducción es mía]).

Por otra parte, según Yáñez Canal (2013), en la consolidación de los procesos formativos académicos en gestión cultural en la región, fueron angulares dos encuentros latinoamericanos: el primero, Formación en Gestión Cultural (Bogotá, Colombia, Colcultura y Secab, 1994) y el segundo, El Gestor Cultural: Agente social (Quito, Ecuador, 1995). “En ellos se afirma el concepto de la gestión cultural y de ellos surgen las propuestas de consolidación de la identidad profesional a través de programas de formación universitaria, ya sea de pregrados como de posgrados” (Yáñez Canal 2013, 122-123). De este modo, se pueden identificar dos nodos iniciales de expansión de la formación en gestión cultural en América Latina: el Clacdec, en la línea de una certificación de educación no formal en gestión cultural, determinante en la capacitación sobre todo de funcionarios públicos de cultura de la región, y estos dos encuentros,

realizados en Bogotá y Quito, como nodos que proyectaron una educación universitaria en gestión cultural.

Por un lado, el encuentro latinoamericano de Formación en Gestión Cultural (1994) abordó la noción de gestor cultural como agente social desde la postura de Carmen Méndez, crítica a procesos de mercado y modelos de desarrollo, quien adjudicó al gestor un rol transformador en la calidad de vida de las personas (Yáñez Canal 2013, 132). Sin embargo, Méndez no desconoce que para cumplir esta función hay que distanciarse de la improvisación y el empirismo, y que se requieren herramientas técnicas, administrativas y gerenciales para lograr eficacia y dinamizar la vida cultural de forma democrática. Y, por otro lado, el encuentro *El Gestor Cultural: Agente social* (1995, 137), en las conclusiones y recomendaciones de su informe final, da cuenta que “el gestor cultural como un agente de cambio, está ligado al desarrollo sociocultural de la comunidad, ejerciendo un papel de facilitador, organizador e investigador cultural”. Se observa en ambos casos una postura conceptual del gestor cultural como agente social y de transformación y, por tanto, una tendencia a otorgar protagonismo a la gestión cultural en el campo del desarrollo social y del trabajo comunitario, con marcados legados del trabajo social, la animación cultural y promoción cultural, sin desconocer la importancia de herramientas técnicas y administrativas en la profesión. También es observable en los dos encuentros ya sea una postura crítica a los modelos de desarrollo asociados a la cultura o una posición sobre el desarrollo cultural comunitario como un objetivo de la gestión cultural.

Víctor Guédez (1994), en un texto titulado “La formación del gestor cultural” — paralelamente a las posiciones evidenciadas en los dos encuentros mencionados— delinea características de la práctica y conocimientos necesarios en gestión cultural, en una corriente mucho más cercana a la gerencia, la cultura como negocio y el mercado y las capacidades administrativas que a la agencia social: “Desde el punto de vista semántico el vocablo ‘gestión’ significa acción y efecto de administrar. Gestionar equivale a hacer diligencias para alcanzar algún propósito, En sentido general, un gestor es un gerente o conductor” (Guédez 1994, 57). Para el autor, esta noción define sus prácticas en un espacio triangular: tramitador (diligenciar), animador (fomentar) y conductor (gerenciar), con dos dimensiones integradas: una dimensión de administración cultural y otra del quehacer cultural. Concibe, además, que “los atributos del gestor cultural no difieren mucho de aquellos que se le exigen a un buen gerente” (66). De ahí que considere que el gestor ideal debe poseer los siguientes valores esenciales: eficacia (saber para qué),

eficiencia (saber hacer), la criticidad (saber por qué), creatividad (saber a través de qué), eticidad (saber hacia dónde), afectividad (querer saber y querer hacer), enmarcados en una misión, visión y valores organizacionales (78-79). Guédez concluye: “La gestión cultural implica la aplicación de los procesos universales de la gerencia, solo que el significado del negocio así como los escenarios, productos y finalidades son culturales” (88).

Lluís Bonet (1994, 22) coincide con Víctor Guédez en definir al gestor como un gerente, es decir, “el profesional capaz de tomar decisiones desde una posición de globalidad” más que como “un simple administrador, entendido este último como el estricto ejecutor de programas o administrador de recursos”. Bonet, quien para mediados de los noventa dirigía el Máster de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona, apuesta por la formación de un “gestor global” y no un especialista, y recomienda que “los programas de formación en gerencia deben ser conscientes de las limitaciones de la formación en sí misma y centrar su esfuerzo más en la enseñanza de las metodologías de gestión que en la transmisión de conocimientos teóricos” (27). Pocos años después, Martinell (2001a, 27) advertía, con sospecha, la incorporación de contenidos y técnicas empresariales en la formación de gestores culturales, sobre todo un “exceso de gerencialismo genérico”, especialmente cuando se trata de gestión de intangibles y de valores sociales y políticos, “difícilmente adaptables a las lógicas clásicas de las aportaciones de las teorías de las organizaciones productivas”.

Retomando los procesos iniciales de formación en gestión cultural en la región, otro anclaje importante fue la Fundación Polar,¹¹² de Venezuela, que al igual que el Clacdec, trabajó de la mano de la escuela de Barcelona. Alfons Martinell (comunicación personal, 2018) recuerda que, arrancados los noventa, comenzó a establecer contactos y redes de colaboración con instituciones latinoamericanas: universitarias, fundaciones, y organizaciones internacionales, entre ellas la Fundación Polar:

Recuerdo que un buen *partneriadeo* fue con la Fundación Polar en Venezuela. [...] Pero básicamente, la primera relación fue a través de personas de América Latina, interesadas en lo que estábamos haciendo aquí, en nuestro modelo. Entonces nos obligó a explicarlo ahí. De todo este grupo que estábamos aquí: CERC-Municipio de Barcelona, Interarts y Universidad de Barcelona, quien mandaba era el CERC, quien aportó más a este concepto.

¹¹² Es una fundación empresarial creada en 1977, perteneciente a la corporación industrial venezolana Empresas Polar. Inició su actividad de formación en gestión cultural en 1992, a través de la Unidad de Artes Visuales de esta organización.

El primer curso asociado a la gestión cultural organizado por esta fundación fue el de Gerencia de proyectos en las artes visuales,¹¹³ en 1992, en conjunto con el Consejo Nacional de la Cultura (Conac),¹¹⁴ de Venezuela, y el CERC-Universidad de Barcelona. Se impulsó la profesionalización de recursos humanos en gerencia y se mostró preocupación por dotar de herramientas y fundamentos para consolidar proyectos en las artes visuales. Graciela Pantin y Roselia Level figuraron como responsables de este espacio educativo no formal y no exclusivo para artistas visuales.¹¹⁵ En 1993, la fundación organizó un segundo curso dedicado al mismo tema, realizado en colaboración con el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario de Bogotá, Colombia.¹¹⁶ Los cursos llevados a cabo por la Fundación se sostuvieron por más de una década.

La Fundación Polar argumentaba su interés por estos procesos en una necesidad de formación en gerencia cultural, fortalecimiento institucional, la construcción de un proyecto nacional en un marco de globalización económica e integración, como también en el desarrollo de habilidades de gestión, emprendimiento y diseño de modelos organizativos adaptados a la producción cultural. En las memorias del I Curso de Gerencia de Proyectos en las Artes Visuales, la presentación del programa incorpora una reflexión sobre conceptos de gestión: análisis del entorno, eficacia, efectividad, indicadores, procesos de toma de decisiones, innovación, liderazgo y tercer sector, este último considerado “un concepto nuevo” venido de España (Memorias I Curso de Gerencia de proyectos en las artes visuales 1996, 16). En este primer curso participaron como docentes desde el CERC-Universidad de Barcelona Eduard Miralles y Alfons Martinell.¹¹⁷ Otro de los participantes fue Xavier Mercé, quien también fue docente del

¹¹³ Las artes visuales en Venezuela se fortalecieron como campo en la década del setenta: crecimiento de infraestructuras museísticas, creación de un centro dedicado al arte contemporáneo, coleccionismo internacional y mercado; como ejemplo están la Galería de Arte Nacional (1976) y el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1973). De ahí el posible interés de la Fundación Polar en iniciar una profesionalización gerencial en este campo.

¹¹⁴ Como se mencionó, el Conac tenía un Sistema Nacional de Formación en Recursos Humanos en el Sector Cultura con programas de formación en tres modalidades, una de ellas: Formación en Gestión y Administración Cultural que se ejecutaba a través del Clacdec. El Conac concebía que la actividad cultural es una profesión dentro de un mercado de trabajo, es decir, que el trabajador vinculado a la actividad cultural es un sujeto productivo. Sostenía que la política de formación de recursos humanos estaba vinculada íntimamente al proceso general de modernización. (Reyes 1994).

¹¹⁵ Para profundizar esta información, recomiendo revisar: “Formación en Gestión Cultural y políticas culturales. Directorio iberoamericano de Centros de Formación” (Unesco 2005).

¹¹⁶ La Escuela de Ciencias Humanas del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario mantuvo una Especialización en Gerencia y Gestión Cultural desde inicios de la década de los noventa, anterior a los cursos promovidos por Fundación Polar en Venezuela.

¹¹⁷ En el XII Curso se suma al equipo de capacitadores, desde la escuela de Barcelona, Lluís Bonet, en 2004. El curso se enuncia como de “Gestión Cultural”; el uso de este concepto está mucho más generalizado a lo largo de las memorias del curso. También participó como capacitador Jordi Baltà, de la

Máster en Gestión Cultural del CERC-Universidad de Barcelona; en este curso Mercé promovió reflexiones sobre la relación entre gerencia, políticas culturales y territorio. Los tres agentes toman la experiencia española y europea como generadora de discurso y referente.

En el caso de Argentina, Bayardo (2016) reconoce que la formación en gestión cultural en los noventa estuvo influenciada por aquella desarrollada en España, y en menor medida por el *arts management* anglosajón. Rucker (2012, 146) considera que el primer apoyo institucional que recibió la formación en gestión cultural en este país fue cuando en 1998 se comenzó a dictar la licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Así también, la autora aporta con reflexiones sobre los procesos de formación técnica / tecnicaturas en gestión cultural, de carácter regional y público, de amplia tradición en Argentina. En general sobre las ofertas de formación en este país, Rucker (148-149) afirma:

En un comienzo, estas carreras estaban muy vinculadas a 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. Este modelo fue “exportado” a los países latinoamericanos y estos lo “compraron”, sobre todo por carecer de un desarrollo teórico propio en el área y por sentir esta falta como falencia. Sin embargo, como ya se explicó en el caso puntual argentino, en la región rápidamente se tomaron esos desarrollos conceptuales y se adaptaron a las necesidades locales, lo que resignificó muchos de ellos e incorporó nuevos, especialmente vinculados al desarrollo local, a la gestión comunitaria, a los procesos de creación colectivos y a nuestra diversidad cultural.

A la par, en Colombia, el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), de acuerdo con el Plan Nacional de Cultura 1992-1994, creó el Programa Nacional de Formación en Gestión Cultural. Además, en este país, desde el CAB, se organizó un encuentro internacional (Bogotá, 1993, CAB, Encuentro Internacional sobre formación en Gestión Cultural), con invitación a participantes de los países miembros y a expertos de Francia, España, Brasil y Argentina. Una de las temáticas tratadas en este curso fue el concepto de gestión y gestor cultural. Entre las conclusiones, se recomendaba, en relación con corrientes precedentes, una suerte de asimilación y uso generalizado de la categoría gestión cultural por las siguientes razones: “Las nociones de animación, promoción, trabajo, gerencia, administración, entre otros, constituyen parte de la actividad pero no

conforman el todo” y “en el contexto latinoamericano, la gestión (gestare) expresa en forma adecuada la complejidad y polivalencia de esta actividad” (Carvajal 1994, 262).

En este sentido, y por el contrario, Bayardo (2018, 21) observa el conflicto que este agrupamiento ambiguo de lo heterogéneo provocó en los países latinoamericanos con la normalización de un único paradigma:

El sintagma de la gestión cultural comenzó a funcionar como un paraguas protector que agrupó con ambigüedades y no sin conflictos a la administración cultural, la animación sociocultural, la promoción y a la novedosa expresión, al visibilizarlos bajo una etiqueta de adecuación modernizadora y de marca profesionalizante.

Este fenómeno “paraguas” tuvo lugar cuando prácticas llamadas “empíricas” y autodidactas que trabajaban aún en los noventa en formas múltiples de agencia cultural se fueron apropiando rápidamente de esta categoría para adquirir mayor legitimidad y estatus profesional, dada su falencia en la sistematización, teorización y producción de valor de sus propias prácticas. Varias de ellas respondían a procesos comunitarios y populares, a un saber hacer práctico y concreto y, en general, eran militantes y voluntarias, lo que causó tensión con los nuevos mandatos profesionalizantes y laborales de la gestión. Al respecto Bayardo (s/f, 67), siguiendo a Yáñez Canal, advierte la idealización que puede ocurrir sobre la labor del gestor a partir de esta genealogía militante, en medio de un tránsito hacia lo académico y profesional de los “misioneros culturales a los gestores culturales” (Bayardo 2018, 30). Tal como en otros contextos, en los países de la región la profesionalización en gestión cultural fue un mecanismo de distinción que borró los límites entre cultura de élite y cultura popular por imaginarios de calidad (Dubois 1999).

Por su parte, Javier Lozano (2014, 97) destaca en Colombia, durante esta década, un auge de procesos comunitarios que “encuentran respaldo en las políticas de agencias de cooperación internacional, dando lugar a varios eventos sobre la importancia y el valor de la cultura y la diversidad, como caminos hacia la creatividad”. También se refiere a los movimientos de arte y teatro popular que perdieron visibilidad en esa década y que, sin embargo, no dejaron de impulsar procesos de formación artística en barrios populares, con fines de concienciación política y mejora de condiciones de vida. Además, menciona los legados activos del trabajo de Gabriel Restrepo, en la década de los ochenta, en educación popular. No hay que olvidar que en Colombia, en 1997, se aprobó la Ley General de Cultura y se creó el Ministerio de Cultura, lo que impulsó tanto el auge de estos procesos comunitarios de agencia de derechos, como la formación en gestión cultural y su institucionalización. Ana María Ochoa (2003, 92) propone una lectura crítica

del surgimiento de estas prácticas como una forma de control de lo político por parte del Estado, a través de estímulos y fondos de fomento,

en cuyas “migajas” presupuestales reproducen en el sector condiciones de miseria, pero que los reducen a una condición netamente instrumental, donde el problema de la cultura y su gestión lo orientan a la consecución de recursos minimizando las luchas por el mundo de significados, y conduciendo a una profesionalización de las políticas culturales orientadas a la eficiencia de la gestión.

Efectivamente, en este tablero institucional, el Estado colombiano a través de Colcultura impulsó, aún sin un programa estructurado, varios cursos y seminarios durante la década de los noventa para capacitar a gestores culturales. Así también, a la par, “se realizó una convocatoria a profesores universitarios, investigadores y gestores culturales de todo el país, con el fin de crear un ‘Programa Nacional de Formación en Gestión Cultural’, y que llevó el nombre ‘Para un Mundo Posible’” (Yáñez Canal 2016, 94). No obstante, a partir de la amplia cartografía descrita, en lo que se refiere a programas convocados como “gestión cultural”, Colombia contaba a finales de los años noventa con más de treinta entidades de educación superior que ofrecían programas en la materia.

Finalmente, en Chile también la gestión cultural empezó a sustituir en los noventa a otras nociones vigentes como animadores culturales y trabajadores de la cultura. Guerra Veas (2012, 125) afirma que en este país, a inicios de esta década, “la gestión cultural ingresó con inusitada fuerza al mundo cultural chileno. De allí en adelante, hemos asistido a un proceso de reconversión de los hasta ese entonces denominados ‘trabajadores de la cultura’, ahora devenidos en gestores culturales”. A su criterio, esta emergencia se da con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) de Chile, y supone que términos como gestión, emprendimiento cultural, audiencia o marketing devengan dominantes frente a otros en desuso como trabajador de la cultura, creador, animador comunitario y pueblo.

Para los noventa, Argentina, Colombia y Brasil tenían la mayor oferta de formación en gestión cultural, tanto de pregrado como de posgrado —de acuerdo con el análisis del Directorio Iberformat (Unesco 2005)—, con dos tendencias académicas dominantes entre este decenio y el cambio de siglo: “La administrativista (‘gestión de recursos para la ejecución de proyectos para el mercado’), que posee mayor presencia, y la postura ‘que considera a los proyectos culturales, en primer término, como factor importante de desarrollo social’” (Yáñez Canal s/f). Esta tensión entre ambas se ha resuelto con una formación que ha enfatizado en los aspectos gerenciales orientados a la

gestión social de proyectos. Es decir, el enfoque educativo en contextos de profundas inequidades priorizó una formación proyectual e instrumental en aspectos gerenciales, “dejando de lado la lucha contra las desigualdades, la pobreza y las diferentes formas de exclusión existentes en la región [...]”. No obstante, Yáñez Canal identifica en un resquicio de estos procesos de formación a los agentes sociales que trabajaban en el ámbito de la cultura, con tendencia al trabajo local, la mediación social, el fortalecimiento y necesidades de las comunidades, y la inserción y diálogo global. Entre sus definiciones menciona que estos son “agentes sociales de cambio” en entornos pluriculturales y diversos, y también los acerca al concepto de agentes políticos que negocian y median con diferentes actores sociales para la consecución de políticas participativas.

Para cerrar esta panorámica regional, quiero profundizar en el papel que jugaron tanto el CAB como la OEI en la consolidación del campo de la gestión cultural en América Latina. El CAB es un organismo intergubernamental con fines de integración científica, tecnológica y educativa del cual, hasta fines de los noventa, eran parte Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Panamá, Venezuela, Perú y España. El órgano de gobierno lo constituían entonces los ministros de Educación de los Estados miembros. Su objetivo fundamental fue la integración desde la perspectiva del recurso humano, así como desarrollar las potencialidades de las personas. En este sentido, el organismo buscaba unificar regímenes académicos de estudio, armonizar la legislación cultural e instaurar procesos de formación de recursos humanos así como programas de movilidad e intercambio de conocimientos, entre los que figuraba la gestión cultural y del patrimonio.

El CAB estaba compuesto por varias entidades especializadas, entre ellas el Instituto Andino de Artes Populares (Iadap), con sede en Quito, que integraba a los países miembros en ámbitos de las culturas y artes populares. En el campo de las políticas culturales, el organismo implementó diversos programas como Somos Patrimonio y Economía y Cultura, además de encuentros regionales y circulación de publicaciones:

Yo pasé al Convenio Andrés Bello y estuve como director de Cultura (1995-2002) y desde el Convenio Andrés Bello tratamos de dinamizar la cooperación sur-sur y construimos programas como Somos Patrimonio, Economía y Cultura, Somos Jóvenes [...] y nos asociamos entonces con la OEI, que la dirigía en aquel entonces Francisco Piñón, un argentino, y trabajó mucho con nosotros en todo lo que fue la construcción de estos modelos culturales (Fernando Vicario, comunicación personal, 2018).

Desde su Área de Cultura, el CAB propuso varios encuentros de agentes relacionados con la gestión y políticas culturales en la región; uno de los más importantes de los últimos años fue el I Encuentro Internacional Diversos y Alternos, realizado en

Quito, en 2007 —en una coincidencia histórica con la creación del Ministerio de Cultura de Ecuador—. Este espacio tuvo dos fines. El primero fue crear el Laboratorio de Investigación, Formulación y Desarrollo de Políticas para la Gestión Social y Cultural,¹¹⁸ desde el cual se pretendía emprender un proceso de acreditación de calidad CAB de los programas de gestión social y cultural de la región en distintos niveles de educación superior. El segundo fin fue elaborar una cartografía de gestores culturales que se apoyaría en el concurso Somos Patrimonio y la red del mismo nombre. A este último se sumó el proyecto de identificación de experiencias metodológicas y de conocimientos generados en prácticas sociales de educación no formal en gestión cultural y social, lo que da cuenta de un interés de incorporar al campo conocimientos venidos de la praxis; de ahí, una de las razones de la denominación de este espacio: diversos y alternos. Uno de los ejes que guiaron el debate del encuentro fue el papel del gestor cultural no sólo como un director de acciones que promueve proyectos sino como facilitador y dinamizador de procesos comunitarios.

La Declaración de Quito¹¹⁹, resultante del encuentro, asume la existencia de una *gestión cultural en Iberoamérica*. Sin embargo, se recogen especificidades importantes sobre una gestión cultural latinoamericana a diferencia de los modelos provenientes de España y Portugal. Entre estas especificidades se encuentran un complejo entramado de tiempos creativos y modernidades múltiples; las asimetrías especialmente referidas a la producción, circulación y consumo de productos culturales; el diálogo entre diversidades en transformación; el reconocimiento del saber social de distintas territorialidades, entre otros. Se abandera también la cooperación para la diversificación y profesionalización, y el necesario impulso a la visibilidad pública de la gestión cultural en la región. En el Encuentro participaron agentes culturales mayoritariamente de Ecuador, Colombia y Argentina, y dos figuras claves de la *gestión cultural iberoamericana*: Alfons Martinell y Jesús Prieto.

Una de las mesas de trabajo del Encuentro fue la de Formación en Gestión Social y Cultural, de la cual se obtuvieron las siguientes conclusiones y compromisos: reconocer el trabajo de promotores culturales que han contribuido al desarrollo cultural comunitario en el continente; se considera importante la profesionalización de acuerdo con exigencias

¹¹⁸ Nótese, aún en 2007, la convivencia e interrelación en la gestión de los dos ámbitos: social y cultural.

¹¹⁹ “La declaración de Quito sobre la gestión cultural en Iberoamérica” fue promulgada en Quito, el 2 de marzo de 2007, en el 1er Encuentro Internacional Diversos y Alternos, llevado a cabo en la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.

globales y reconocimiento social y estatal de la gestión cultural; se advierte como problemático que una planta académica desvinculada de la práctica cultural elabore propuestas curriculares de formación. Así mismo, se reconoce que las prácticas comunitarias (comunidad como construcción metodológica) son un espacio pedagógico, y se identifica una existencia de una preocupación constante por “lo comunitario” a través de estos elementos: la elaboración de proyectos con metodologías participativas, la importancia de “aprender haciendo”, la vocación de servicio comunitario en la gestión, y otros que vinculan cultura y desarrollo con impacto social. En este marco de ideas, Patricio Rivas (2008, 30), entonces coordinador del Área de Cultura del CAB, insta a volver a mirar el “ingente caudal de experiencias de larga data en América Latina” (sobre todo barriales, locales, regionales), base para construir un pensamiento latinoamericano en gestión cultural.

Algunas de las discusiones ocurridas en este encuentro de 2007 permiten evidenciar un punto de inflexión en el campo de la gestión cultural en Latinoamérica que surge en 2003, a criterio de Fuentes Firmani (2017), con la configuración de un nuevo escenario político, inicialmente en Brasil y Argentina con los gobiernos de Lula Da Silva y Néstor Kirchner, y posteriormente en Bolivia, con Evo Morales (2006), y en Ecuador, con Rafael Correa (2007). Este giro al llamado progresismo, que priorizó la cooperación sur-sur y la perspectiva reflexiva postcolonial (Bonet y Zamorano 2018), fomentó —con muchos matices y cuestionamientos, y también con algunos aciertos— políticas de inclusión, diversidad y derechos asociados a la gestión de la cultura de base comunitaria y de reivindicaciones identitarias de culturas subalternizadas. Sin embargo, hay que recordar que la reconfiguración de la relación cultura, política y sociedad estalló en la región algunos años antes en medio de la crisis provocada por el neoliberalismo; ocurrieron cambios en identidades sociales y políticas, formas de participación, emergencia de nuevas formaciones y movimientos culturales, entre otros. Grimson (2004) encuentra en estos cambios una transformación en los sentidos políticos de lo cultural, así como unos usos políticos de la cultura en contextos de crisis: cultura para la paz, cultura para el desarrollo y la necesidad de la gestión cultural. Indica que estos usos tienen “la pretensión de saldar simbólicamente aquello que no hacen la economía o las instituciones. En ese sentido, una entrada estratégica son las políticas del reconocimiento cultural de los estados y de los movimientos sociales” (10).

Por su parte, la OEI consideró, con mayor participación activa desde mediados de los noventa, que la formación era uno de los pilares fundamentales de la cooperación

cultural en Iberoamérica. Esta organización ha tenido a su cargo la coordinación de las Conferencias Iberoamericanas de Cultura, así como las reuniones previas de ministros, responsables y encargados de cultura y políticas culturales. Ha asesorado también procesos de fortalecimiento de ministerios y otras instituciones culturales de América Latina, y ha promovido plataformas de cooperación estratégicas para constituir un campo profesional en gestión cultural. Como ha sido explicado en páginas anteriores, la OEI impulsó la Carta Cultural Iberoamericana y el consecuente fortalecimiento del Espacio Cultural Iberoamericano.

Desde 1995, algunos de sus programas de formación y asesoría técnica derivaron tanto de la propuesta de Mejoramiento de la Administración de la Educación, la Ciencia y la Cultura para el incremento de la Calidad de los servicios como del proyecto de Gestión cultural y sistemas de información administrativa y estadística sobre Educación, Ciencia y Cultura. Entre 1995 y 1996, la OEI organizó cursos de formación de administradores y de gestión cultural, y produjo material divulgativo relacionado. Según el Directorio Iberformat, el programa de Administración y Gestión Cultural y de Capacitación en Políticas Culturales, realizado entre 1997 y 2000, generó “impacto en la formación de más de 300 responsables culturales de las administraciones, organizaciones y redes culturales de la mayoría de países iberoamericanos” (Unesco 2005, 12). Este programa buscó generar intercambios, incrementar competencias y ofrecer capacitación a recursos humanos vinculados a las instituciones públicas de la región. Así también, desde su plataforma virtual, la OEI ofreció un curso de formación en administración y gestión cultural dirigida a agentes de países iberoamericanos. Otro de sus programas hito fue Pensar Iberoamérica (1999-2003), que editó materiales como la *Guía Iberoamericana de la Administración de la Cultura*, la revista *Pensar Iberoamérica* y los *Cuadernos de Cultura*. A partir de 2003, la agenda de la diversidad cultural devino una de sus prioridades programáticas de cooperación iberoamericana. En resumen:

La experiencia de la OEI se ha centrado especialmente en la generación de las capacidades y recursos de los gestores culturales, un capital humano que pueda trabajar en dinámicas de desarrollo e internacionalización de sus propios proyectos y aprovechar todas las facilidades que los procesos de globalización están posibilitando. En particular dado que las instituciones nacionales y locales que promueven la formación de gestores de la cultura y de aquellos que se implican en las políticas culturales, necesitan instrumentos útiles para su labor cotidiana, como puede ser la puesta en valor de sus investigaciones y diagnósticos (Unesco 2005, 11).

Finalmente, vale la pena mencionar que, a lo largo de estas décadas, la OEI también ha diseñado e implementado varios cursos de posgrado de carácter virtual: el Posgrado en Políticas Culturales y Cooperación al Desarrollo; el Curso de Cultura y Desarrollo Local; el Posgrado Virtual de Especialización en Educación Artística, Cultura y Ciudadanía; el Curso Artes y Tecnologías para Educar, y el Curso de Formación Docente de Tecnologías de la Información y la Comunicación y de Educación Artística.

El 26 de septiembre de 2019, Alfons Martinell celebró, a través de una publicación en su página personal,¹²⁰ los treinta años de creación del Máster de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona. La nota llevaba el título: “Gestión cultural en Iberoamérica. Una Historia de éxito”, asumiéndola de este modo como ejemplar en términos de cooperación cultural continental e internacional. Martinell menciona en esta misma publicación que existe un perfil iberoamericano de gestión cultural que poco a poco fue dándole forma al Máster de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona —o más bien, me pregunto, si no fue este Máster el que proyectó un imaginario de un perfil iberoamericano—. Este perfil, afirma Martinell (2009, 283), se fue conformando dentro del espacio iberoamericano en programas de formación especializada que incorporaron ponentes y conferencistas procedentes de América Latina, “donde su reflexión teórica es bien recibida y complementaria a la excesiva tecnocracia de algunos contenidos”. Me pregunto, ¿con quiénes se dieron esos intercambios y diálogos? ¿Qué conocimientos del sur global —además de los producidos por teóricos como Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero— se reconocieron como legítimos en estos procesos educativos y de constitución del campo? ¿A qué reflexiones se les otorgó valor en la formación de una *gestión cultural iberoamericana*?

Adicionalmente, Martinell (2009) considera también como aportes a la definición de este perfil a los procesos gestados por estudiantes latinoamericanos que se formaron en posgrados españoles y que a su retorno al país de origen propusieron espacios educativos en gestión cultural, en los que han intervenido también acuerdos de cooperación. Si bien esto ocurrió en un primer momento de la emergencia de la gestión cultural en la región, a partir del primer decenio de este siglo diría que existe más bien un crecimiento considerable de investigaciones, propuestas teóricas y de formación académica que responden críticamente a la idea de “un perfil iberoamericano”. La *gestión*

¹²⁰ Véase: <http://www.alfonsmartinell.com/gestion-cultural-en-iberoamerica-una-historia-de-exito-1/>

cultural iberoamericana sobre la que algunos de sus promotores pregonan “la influencia mutua” y el “encuentro entre iguales” no deja de ser cuestionable por su incapacidad de asumir las inequidades en los procesos de intercambio y sin un piso en la producción de un conocimiento más horizontal y complejo que, además, cuestione las condiciones materiales de producción y circulación de este saber profesionalizante en los entramados de la cooperación. Por supuesto, cuando lo comunitario y la diversidad cultural han sido identificadas con cierto esencialismo como características de una “gestión cultural latinoamericana”, se lo ha hecho desde una mirada colonial que ha idealizado “lo comunitario” (como si fuera el tesoro perdido por “el Primer Mundo”), promoviendo lo diverso festivo y obviando el racismo, el paternalismo y las relaciones de poder que atraviesan el campo.

Para finalizar este capítulo no puedo dejar de referirme a la autoridad vertical de la voz blanca en la conformación de la *gestión cultural iberoamericana*. Aunque las políticas de cooperación al desarrollo, en las que se inscribe la gestión cultural, fueron promovidas por el PSOE —un partido que se posiciona como de izquierda— hay que subrayar que las izquierdas no están exentas del paternalismo racista cargado de “buenas intenciones” que reproducen lo que Godoy (2023, 79) define como uno de los fundamentos de la modernidad colonial: “la idea blanca de la salvación y de la caridad con las poblaciones subalternizadas”. La mirada colonial blanca caritativa, por un lado, aparece en una de las trayectorias genealógicas de la gestión cultural tanto en Barcelona como en países latinoamericanos: la vinculación estrecha entre agentes de izquierdas, la doctrina social de la Iglesia y las prácticas de uso del tiempo libre y animación sociocultural; y por otro, en la cooperación salvacionista que, a nombre del desarrollo, ha mantenido por décadas el statu quo del privilegio blanco.

Capítulo cuarto

Genealogía 4: la *gestión cultural iberoamericana* en Ecuador

1. Estrategia Cultura y Desarrollo (AECI 2005-2008) y legitimación de la *gestión cultural iberoamericana* en Ecuador

La Estrategia Cultura y Desarrollo 2005-2008 determina que la democracia y el crecimiento equitativo no son suficientes para alcanzar un desarrollo pleno, sino que también se requieren políticas multiculturales que reconozcan las diferencias, defiendan la diversidad y propicien la libertad cultural, con el fin de permitir que todas las personas tengan la opción de comunicarse en su propia lengua, practicar su propia religión y participar en la formación de su propia cultura. En definitiva, un enfoque de capacidades y derechos culturales:

En el marco del desarrollo humano me gusta más el concepto de capacidades. La cultura es un elemento generador de capacidades: adquisición de capacidad de asunción o empoderamiento para asumir mis propios destinos que es autonomía, importante para la libertad y los derechos fundamentales. [...] El desarrollo es humano, sostenible (Alfons Martinell, comunicación personal, 2018).

De la Estrategia Cultura y Desarrollo 2005-2008 se desprendió el “Proyecto de Fortalecimiento Institucional del Ministerio de Cultura de la República del Ecuador”, a menos de un año de la creación de esta institución en el gobierno de izquierda autodenominado progresista de Rafael Correa (2007-2017). El documento de concesión de la subvención de la cooperación española para este proyecto tiene fecha 17 de diciembre de 2007; no obstante, previamente se realizó una declaración conjunta de intenciones entre el Ministerio de Cultura de Ecuador (MC) y la AECI, el 6 de agosto de 2007. La subvención de la AECI fue concedida a través del Instituto Ecuatoriano de Cooperación Internacional, por un monto de un millón doscientos mil euros, con un plazo de ejecución de 18 meses; la entrega efectiva de la subvención ocurrió el 29 de febrero de 2008.¹²¹ De acuerdo con este documento, el objeto de la ayuda fue

contribuir al diseño de políticas públicas culturales y al fortalecimiento institucional del nuevo Ministerio de Cultura, a través de la ayuda a inversiones de equipos para la

¹²¹ En términos presupuestarios, este proyecto consta, además, en el Plan Operativo 2008 del Ministerio de Cultura.

instalación del citado Ministerio y la realización de intervenciones de capacitación y asesoramiento tanto de responsables institucionales como de emprendedores del sector cultural.¹²²

El proyecto de fortalecimiento institucional, con alcance nacional, incluía varios componentes bajo la responsabilidad de un Comité de Gestión, integrado por un miembro de la AECI y otros del MC con sus direcciones técnicas. Su ejecución estaba prevista para el periodo del 29 de febrero de 2008 hasta el 29 de agosto de 2009. El ministro de Cultura de Ecuador en el momento de la entrega efectiva de la subvención era Galo Mora Witt.¹²³ Entre las unidades ministeriales consideradas beneficiarias del proyecto estaban: Dirección de Planeamiento de la Seguridad y el Desarrollo Nacional (Diplasede); Unidad de Planificación; Unidad de Formación y Capacitación; Unidad de Gestión Local y Desarrollo Cultural Comunitario, y Asesoría Jurídica. Como responsable de ejecutar el proyecto de parte del MC, inicialmente fue nombrado Washington Barreno, director de Diplasede, y como coordinador general del Proyecto AECI-MC, Fernando Vicario.

La subvención contempló las siguientes líneas de acción e intervención prioritarias:

1. Realización de un catastro del patrimonio tangible e intangible, así como de los bienes, servicios e infraestructura cultural del Ecuador.
2. La elaboración de políticas culturales dirigidas al fomento de la creatividad, la recuperación de la memoria, la difusión, la participación ciudadana con enfoques de género, generacional e intercultural.
3. La elaboración del marco jurídico que garantice la institucionalidad de la cultura.
4. El fomento de los procesos creativos.
5. La profesionalización de gestores y actores culturales.
6. La creación de centros de promoción cultural institucional (centros culturales regionales en infraestructuras existentes o construcción de otras nuevas).
7. La implementación de procesos de comunicación y difusión cultural.
8. La generación de sistemas de articulación de la inversión entre el Estado, el MC y el tercer sector.

¹²² Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación y AECI. Notificación de Concesión. Madrid, 13 de noviembre de 2007.

¹²³ Sin embargo, por la fecha de la declaración de intenciones de esta subvención, 6 de agosto de 2007, estimo que los primeros vínculos del Ministerio de Cultura con la AECI ocurrieron durante la administración de Antonio Preciado, quien tenía en su equipo cercano a Vilky Pérez (Gestión Internacional y Comunicación) y Fabián Saltos (Planificación).

En el documento “Estrategia país 2005-2008”, la AECI diagnosticó la situación económica y sociocultural del Ecuador —país prioritario para sus políticas de ayuda al desarrollo—, proponiendo una estrategia de apoyo y cooperación; en este marco, entre sus pilares de trabajo, determinó la necesidad de establecer vínculos con el MC para lograr su fortalecimiento institucional. El documento establece que la cultura en Ecuador “presenta como nota común [...] la escasa disponibilidad de recursos”. De acuerdo con Alfons Martinell (comunicación personal, 2018), los proyectos de cooperación de la AECI no estaban direccionados desde el gobierno español, sino que se construían a partir de un acuerdo en comisiones mixtas bilaterales:

La contraparte decía: queremos avanzar en crear una institucionalidad cultural; entonces, nosotros teníamos instrumentos. Un instrumento era dar una subvención del Estado para esto. Las decisiones eran negociadas en una comisión mixta con el país. Si no había demanda, no se hacía. Con Ecuador hubo en esta época uno de los acuerdos, de los más importantes: un cambio de deuda por educación, por cooperación [...]. Esos son acuerdos bilaterales, a nivel de gobiernos.

Paralelamente, la nueva arquitectura de Estado, propuesta por el inaugurado gobierno de Rafael Correa y coordinada desde la Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo (Senplades), pretendía desde un control estatal centralizado y un régimen presidencialista, reorganizar el aparato público y volverlo eficaz, eficiente y plenamente articulado a los objetivos nacionales trazados por esta Secretaría. De hecho, “la revolución cultural”, propuesta en este gobierno, que tiene como primer gesto de política cultural la creación del MC en 2007, no solo se ancla en los importantes avances en derechos en la naciente Constitución de 2008, sino, y sobre todo, en el proyecto de instituir una gestión cultural pública eficiente en el horizonte de una “recuperación del Estado”, un proyecto de indiscutible tendencia dominante a la tecnificación como razón de ser de esta propuesta política; es decir, en este último caso, se trata de la construcción de una gestión cultural estadocéntrica y técnica, claramente sintonizada con la escuela de Barcelona y el proyecto del PSOE de política cultural en el Estado español. Correa se propone “recuperar el Estado”, modernizándolo, y estableciendo un pacto de convivencia con una nueva Constitución.

Sobre el proyecto de “revolución cultural”, Adrián de la Torre, como vocero de la Coordinadora Cultural País,¹²⁴ menciona la importancia de desarrollar “nuevos

¹²⁴ PAÍS hace referencia a Alianza País, partido político fundado por Rafael Correa. Coordinadora Cultural País se creó para apoyar la campaña electoral de 2006, en la que Correa disputaba la Presidencia de la República. Según Adrián de la Torre (comunicación personal, 2022), la Coordinadora buscaba incluir

modelos de administración del factor cultural, siguiendo experiencias como la administración educativa o la gestión ambiental” (De la Torre 2013, 58). El vocero concibe a la gestión para el desarrollo cultural como el centro del proyecto revolucionario; este último implica, además de fundamentos conceptuales de la propuesta política, una revolución en las formas de gestión. En este orden de pensamiento, surge su iniciativa de crear el máximo órgano de la gestión cultural pública: el Sistema Nacional de Cultura, que tendría como fin encaminar un trabajo organizado y coordinado de las instituciones culturales existentes —regidas por el MC—, una inversión optimizada y el uso de instrumentos de gestión eficientes para el logro de objetivos medibles (De la Torre 2013, 65).

De la Torre realizó estudios de Ingeniería en Gestión Pública con el objetivo de aplicar estos conocimientos en la gestión cultural, en un momento en el que Ecuador carecía de espacios de formación especializada en la materia. Este bagaje de formación en diálogo con otros conocimientos dentro de la Coordinadora Cultural País marcó el proyecto principal de la organización: construir una administración moderna para resolver problemas institucionales de la cultura: “Nuestra visión era desde la administración pública [...] una reorganización de lo que existía en ese momento [...] la visión era ordenar la casa, las instituciones, con un concepto que resumía el sistema nacional de cultura que era: todos los servicios en todos los lugares” (Adrián de la Torre, comunicación personal, 2022). A la par, una disputa de esta propuesta fue usar el lenguaje de la administración pública no solo para conseguir interlocución política sino también para lograr institucionalidad frente a los prestigios culturales que habían dominado la gestión de la cultura de los gobiernos en décadas anteriores.

En una “Sabatina”¹²⁵ de 2016, Correa afirmó que casi a una década de fundado el MC no se ha logrado ni crear ni consolidar este Sistema: “El sector cultural es un caos, multicéfalo [...] Es un desorden total. No hay institucionalidad, no hay eficiencia”. El énfasis del entonces presidente Correa está en el ordenamiento institucional, la eficiencia

una agenda de cultura dentro del proyecto político de Alianza País. La organización tenía presencia nacional en veinte provincias. Entre quienes militaron en ella estaban: Antonio Yáñez, Fabián Saltos, Mario Maldonado, Santiago Argüello, entre otros.

¹²⁵ Los Enlaces Ciudadanos, comúnmente conocidos como “Sabatina”, fueron una plataforma comunicacional audiovisual creada por el gobierno de Rafael Correa. Tuvo un carácter descentralizado y se realizaba cada sábado con participación del presidente y su gabinete, con el fin de comunicar al país las acciones llevadas a cabo por el Gobierno. El espacio fue utilizado, además, por el expresidente Correa para responder a medios de comunicación, periodistas y opositores. Sus tintes populistas, el uso comunicacional como instrumento de propaganda, el gasto público que representó y el ejercicio de la violencia mediática y política contra opositores han sido cuestionados.

administrativa, la rectoría del MC en el Sistema y la articulación con el Plan Nacional de Desarrollo. Afirma de modo concluyente: “Este es uno de los sectores en que menos hemos avanzado como revolución”.¹²⁶ Así se revela una preocupación preponderante del gobierno por el ordenamiento técnico institucional como razón “revolucionaria”. ¿Qué lugar tuvo en esta “revolución” un proyecto político-cultural de construcción de una nueva hegemonía? Como bien han señalado María Moreno, Lydia Andrés y Verónica Gavilanes (2022, 26), si bien la Constitución de 2008 declaró al Estado plurinacional e intercultural, posibilitó políticas de reconocimiento, reparación y acción afirmativa, estas “reivindicaciones del régimen compensatorio se quedan en el terreno de lo simbólico y el reconocimiento identitario”; es decir —según las autoras— “se intenta adaptar la diversidad a las estructuras existentes para hacerla funcional a estas, pero no se intenta crear un proyecto político que busque un cambio radical en las estructuras del Estado”.

Dentro de estas directrices de política de Estado y aquellas establecidas por la AECEI en la Estrategia Cultura y Desarrollo 2005-2008, el Proyecto de Fortalecimiento Institucional del MC determinó como sus prioridades: la capacitación teórico-técnica y el manejo de metodologías, herramientas e instrumentos de planificación para trabajadores tanto del MC como de otras instancias públicas y privadas que aporten al desarrollo cultural, así como para gestores culturales y creadores independientes. El énfasis, al menos inicial del proyecto, estaba en capacitar a funcionarios del MC, “la piedra angular mediante la cual se consiga que efectivamente la institución quede sólidamente asentada en sus capacidades. Las potencialidades de una institución no son otras que las de las personas que la conforman”.¹²⁷ Es importante notar en el componente de capacitación de este proyecto la ausencia visible de participación activa como facilitadores o docentes de funcionarios públicos de cultura con amplia experiencia que forjaron las instituciones culturales existentes en el país, antes de que se creara el MC, como aquellos del Banco Central del Ecuador (BCE). Los ánimos refundacionales de Estado, disputas por la hegemonía y la asociación generalizada de la burocracia cultural con prácticas clientelares, pensamiento y modos de operar arcaicos y rocosos impidieron ver el valor de varios trabajadores institucionales de largo recorrido, sus memorias y conocimientos.

El documento del Proyecto de Fortalecimiento Institucional AECEI menciona que resulta indispensable institucionalizar propuestas de profesionalización en gestión

¹²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=YeN9f757jns&t=364s>

¹²⁷ Ayuda Memoria Informe Ecuador AECEI, 13, s/f. Archivo administrativo Ministerio de Cultura, 2008-2009.

cultural, políticas culturales y desarrollo local: había que garantizar “un ejercicio que supere los niveles empíricos —valiosos en muchos casos— que han imperado en la gestión cultural en nuestro país, por falta de oferta de profesionalización a nivel superior (tercero y cuarto nivel)”. Por último, se afirma que la capacitación en gestión, administración y planificación dirigida a agentes culturales diversos, especialmente funcionarios públicos, es imperante para “conocer las herramientas e instrumentos, técnicas, metodologías y conocimientos que amplíen sus posibilidades de acceso a los mecanismos de fomento y promoción cultural”. Estas definiciones son estructurantes de la profesionalización del campo y están estrechamente vinculadas al Estado “como gran empleador” y “capacitador desde la práctica” (Mariscal 2011).

Un tercer elemento de interés para esta investigación del Proyecto de Fortalecimiento Institucional AECI se refiere a la estructura jurídica del sector cultural. El diagnóstico inicial cuestiona la anacronía de la Ley de Cultura de 1984 y la falta de organicidad e inaplicabilidad de 16 normativas relacionadas con la cultura, vigentes aún en 2007. Se propone pensar la cultura en el momento histórico constituyente que vivirá Ecuador en 2008. Entre otros problemas, se mencionan también la falta de información histórica y técnica que imposibilita la construcción de líneas base para generar proyectos institucionales y desde los gestores; la ausencia de registro de creadores y gestores culturales; investigación insuficiente teórico-conceptual y de datos relacionados a cultura y patrimonio, y ausencia de indicadores cualitativos y cuantitativos para diseñar política pública en cultura.

La identificación de las problemáticas mencionadas concluye con la definición de los componentes del Proyecto AECI de Fortalecimiento Institucional:

1. Cartografía Cultural del Ecuador.
2. Laboratorio de Investigación de Políticas Culturales, Interculturalidad, Género, Creatividad, Memoria, Difusión y Participación Ciudadana.
3. Fondo Nacional de las Artes.
4. Formación para funcionarios del Ministerio de Cultura. Plan de Capacitación en Planificación y Gestión Cultural, y Diseño de proyectos socioculturales.
5. Complejos Culturales Comunitarios y Participación Ciudadana.
6. Estudio y formulación del proyecto de Ley Orgánica de Cultura y Patrimonio.

El componente “Formación para funcionarios del Ministerio de Cultura. Plan de Capacitación en Planificación y Gestión Cultural, y Diseño de proyectos

socioculturales” estaría dirigido a 40 “activistas”¹²⁸ de las Subsecretarías y Direcciones Provinciales de Cultura; 20 analistas de las unidades técnicas del MC; 30 técnicos del MC con afinidad de aprendizaje de la lengua kichwa; 400 actores, gestores y activistas culturales de varias ciudades del país; hombres y mujeres mayores de 15 años hablantes de diversas lenguas originarias y localizados en provincias de la Costa y Amazonía. Si bien la formación en gestión cultural y la intención de tecnificación de funcionarios del MC está presente en este grupo objetivo, se puede entrever también una intención de descentralización del fortalecimiento de capacidades, transversalizada por la diversidad cultural, lingüística y territorial, así como el aprendizaje y promoción de lenguas originarias y la aproximación a herramientas técnicas que permitan a los distintos actores culturales apropiarse del lenguaje de la gestión cultural pública para negociar dentro de los límites del nuevo mapa de la administración cultural del Estado.

Finalmente, es importante establecer un vínculo entre algunos de los objetivos y líneas propuestas en el documento marco de cooperación AECI Estrategia de Cultura y Desarrollo 2005-2008, articulados directamente al Proyecto Fortalecimiento Institucional del Ministerio de Cultura de Ecuador, y que tienen importancia para esta investigación:

- Objetivo Específico 1: Formación de capital humano para la gestión cultural con énfasis en proyectos de cultura y desarrollo.

Línea estratégica: Facilitar y fomentar los procesos que contribuyan a la creación de recursos humanos, potenciando su autonomía en la gestión de las diferentes dimensiones de la vida cultural con incidencia en el desarrollo.

- Objetivo Específico 2: Consolidación de la dimensión política de la cultura en su contribución al desarrollo.

¹²⁸ Las Direcciones provinciales del Ministerio de Cultura, a nivel nacional, contaban con un director provincial y un equipo técnico conformado por “activistas”. Desde esta Dirección, los activistas aportaban a proyectos ministeriales, como la Feria del Libro, hacían seguimiento y administración de proyectos independientes que recibían fondos de fomento, y se ocupaban de las relaciones interinstitucionales de un Ministerio naciente. Según Jorge Cisneros (comunicación personal, 2022), quien fue activista de la Dirección Provincial de Pichincha de 2008 a 2011: “Este término nunca se teorizó [...]. Creo que era una suerte de relación entre “activismo” y “activar”, tenía más que ver con eso [...]. Las únicas capacitaciones que recibimos en gestión cultural fueron externas, delegadas por el Ministerio de Cultura, pero no como parte de la institución. De la Agencia Española no recibimos talleres ni capacitación como tales, solo acceso a documentos formativos”.

Línea estratégica: Incidir en los diferentes aportes que las políticas culturales pueden realizar para contribuir a la mejora de la gobernanza, fomentando el desarrollo institucional y cultural, estimulando la participación ciudadana y contribuyendo a crear una ciudadanía activa en su vida cultural. Se apoyará el fortalecimiento institucional y la elaboración y diseño de políticas culturales inclusivas, con especial incidencia en las potencialidades de desarrollo, fomentando la participación y la cohesión social.

Del objetivo y línea estratégica vinculados a la formación de capital humano para la gestión cultural, se derivan las siguientes actuaciones prioritarias de intervención de la cooperación española en vinculación al MC:

- Apoyar e impulsar acciones de formación y capacitación de agentes en los diferentes ámbitos y sectores de la cultura.
- Promover los intercambios de responsables políticos y gestores culturales en los países con los que se coopera.
- Estimular y promover, a partir de la capacitación de agentes culturales, el establecimiento de programas de formación específicos en las diferentes realidades locales, regionales y nacionales.
- Fomentar los programas de formación en gestión cultural en ámbitos regionales que contribuyan a los procesos de integración.
- Potenciar el uso de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) al servicio de la formación de los recursos humanos relacionados con la gestión cultural. Así como también democratizar el acceso al conocimiento, impulsando el trabajo en red entre los distintos actores de la cooperación internacional en los ámbitos de la cultura y la ciencia.
- Desarrollar materiales didácticos, metodologías y sistemas de investigación para la capacitación de formadores y formadoras en gestión y políticas culturales.

Se proponen, asimismo, varias acciones específicas basadas en las actuaciones prioritarias antes mencionadas: organización de seminarios y cursos de gestión cultural dirigidos al personal local y a futuros formadores y formadoras en gestión cultural; facilitar intercambios entre profesionales de la cooperación cultural en el ámbito regional e internacional; promover visitas e intercambios, en los que se tenga la oportunidad de recibir a profesionales de diversos países en España; crear publicaciones especializadas destinadas a los responsables culturales de otros países; proporcionar asesoramiento para la mejora de los planes de formación y los diseños curriculares, en materias relacionadas

con la gestión cultural, y elaborar manuales y materiales didácticos que contribuyan al apoyo de la formación en el sector.

De igual forma, del objetivo y línea estratégica que buscan la consolidación de la dimensión política de la cultura en su contribución al desarrollo se desprenden las intervenciones en desarrollo institucional con la participación de la sociedad civil, las asesorías para construir marcos legislativos para el sector cultural y crear sistemas de diagnóstico, información y evaluación de políticas culturales. Se propone generar grupos de trabajo para mejorar la legislación vigente y armonizarla con la legislación regional, además de asesorías a procesos de reforma o adaptación de políticas culturales.

A modo de conclusión, el camino hacia la modernización deseada de un Estado eficiente y técnico en cultura, y promotor de los derechos culturales, fue la promesa que el naciente MC encontró en la Estrategia de Cultura y Desarrollo 2005-2008 y en el Proyecto de Fortalecimiento Institucional derivado de esta. Se debe considerar que antes del acuerdo bilateral entre el MC y la AECI, la institución contaba con funcionarios que habían participado en distintos espacios de formación propiciados por agentes de la escuela de Barcelona, sea en la región o en España. Estos actores fueron claves para institucionalizar la gestión cultural y para crear vínculos “iberoamericanistas” en el país (De la Vega 2021). Adicionalmente, la consolidación de Ministerios de Cultura, como parte de la línea de fortalecimiento institucional de la Estrategia de Cultura y Desarrollo 2005-2008, fue aplicada en dos países más: Perú y Costa Rica (Fernando Vicario, comunicación personal, 2018).

2. Registros genealógicos de la constitución del campo de la gestión cultural en Ecuador

En el caso de Ecuador, los primeros indicios de la constitución de un campo profesional de la gestión cultural fueron la administración y gerencia cultural a modo de cursos intermitentes de formación dirigidos a funcionarios públicos, a fines de la década de los ochenta, en procesos de neoliberalización del Estado e instauración de una nueva gestión pública aplicada en los aparatos institucionales de cultura. A estos dos registros, se suman la animación cultural o animación sociocultural, la promoción cultural o promoción sociocultural que, en ese mismo momento histórico, fueron acogidas y diseminadas en talleres formativos desde las instituciones culturales más importantes del país: Ministerio de Educación y Cultura (MEC), Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE),

Banco Central del Ecuador (BCE) y Consejo Nacional de Cultura (CNC). Ambas fueron prácticas polisémicas, experienciales, con escasa reflexión teórica y escrituras, e incluso asumidas como sinónimas. Si bien los primeros murmullos sobre gestión cultural aparecieron en la década de los noventa, a través de agentes locales (sobre todo funcionarios públicos) formados en cursos regionales y más tarde con becas de posgrado de cooperación, fue solamente a partir de 2007 que el campo se consolidó en el proyecto político de “recuperación del Estado” del gobierno de Rafael Correa. Ese proyecto, en términos de cultura, se traducía en programas de modernización del servicio público con políticas culturales y planificación estratégica, reconocimiento y promoción de derechos culturales, democratización y descentralización de la cultura pública y desarrollo del mercado cultural.

Uno de los primeros documentos de los que se tiene registro y que apunta a la necesidad de formación especializada en administración cultural en el país es el *Informe sobre los Seminarios de Formación y Perfeccionamiento del personal para acciones culturales en: planificación, programación, ejecución y evaluación de programas y actividades culturales* (EC Ministerio de Educación 1987). Siendo presidente del Ecuador León Febres Cordero (1984-1988), con una agenda de liberalización económica y de impronta desarrollista,¹²⁹ estos seminarios se cobijaron en el postulado de la cultura como alimento del desarrollo armónico e integral de los hombres para la paz. El uso gubernamental de la cultura para la armonía y la paz emana paradójicamente de un gobierno neoliberal que “diseñó y ejecutó una política de Estado en cuyo marco, de manera sistemática y generalizada, se cometieron privaciones ilegales de la libertad, torturas, ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas” (Informe de la Comisión de la Verdad 2010, 17). Fue un gobierno de confrontación directa y permanente con sectores de izquierda que discrepaban de su proyecto político-económico, especialmente aquellos a quienes se atribuía militar en Alfaro Vive Carajo (AVC).¹³⁰

¹²⁹ “El régimen de Febres Cordero promovió e impuso un modelo económico de corte neoliberal, centrado en la exportación de productos primarios, en una reducción del rol del Estado y en favorecer e incrementar las ganancias de los grandes grupos empresariales y financieros, de los agroexportadores y de los inversionistas extranjeros. Para tal efecto, adoptó medidas económicas orientadas a liberalizar la economía, devaluó la moneda, puso a flotar las tasas de cambio y de interés, eliminó los subsidios de algunos productos, entregó grandes extensiones de tierra a camaroneros y palmicultores, entre otras medidas. Para atraer los capitales foráneos expidió leyes (como la de minería) con las cuales se entregaron amplias concesiones a las transnacionales extranjeras para que exploten los recursos naturales ecuatorianos” (Informe de la Comisión de la Verdad Ecuador 2010, 29).

¹³⁰ “Lo sucedido en el Ecuador con el AVC se minimiza porque se trató de un movimiento pequeño, que tuvo una presencia efímera en la política; a los 8 años de su aparición pública (1983) negoció la entrega de armas, y en el intento de configurarse como partido político se desarticuló (1991). Durante su

Estos seminarios auspiciados por Unesco estuvieron dirigidos a los funcionarios de los departamentos de Cultura de las veinte direcciones provinciales de Educación y Cultura del Ecuador (MEC), con un enfoque de formación pensado para construir una nueva gestión pública y, por tanto, centrados en instrumentos de planificación, programación, ejecución y evaluación cultural. También es importante mencionar que se incluyeron debates sobre autogestión y planificación participativa, paternalismo estatal, procesos y productos culturales, folclorización y turismo, burocratismo estatal y administración cultural, y el rol del animador y administrador cultural como “agentes de desarrollo cultural”.

En uno de los pronunciamientos recogidos en este informe Francisco Delgado, entonces asesor de la Subsecretaría de Cultura, menciona: “Desmitificada la categoría del cultorólogo, se afirmará paralelamente la necesidad de formar administradores de la actividad cultural” (EC Ministerio de Cultura 1987, 93). La connotación, de cierto modo, peyorativa sobre “el cultorólogo” (el artista, intelectual o maestro —no en pocos casos, asociados a las izquierdas— que desempeñaba funciones de intervención cultural) promueve la necesidad de profesionalización especializada en administración cultural en las instituciones públicas, es decir, poseer conocimientos técnicos y desideologizados orientados a la planificación por resultados cuantificables y guiados por criterios de eficiencia. En contraste, Edmundo Aguilar Navarro (EC Ministerio de Educación 1987, 148), como educador popular y encargado del componente de capacitación Programación Cultural, propone instrumentos a partir de una revisión de las experiencias en Latinoamérica de los educadores populares, los promotores culturales y los trabajadores sociales, situando el debate en otra genealogía más cercana al *ethos* comunitario, al campo social y la cultura popular. Aguilar desarrolla este componente con base en su participación en dos espacios de formación internacionales: el II Curso Iberoamericano de Animación Sociocultural Juvenil, en España en 1975, y el I Curso de Promotores Culturales, realizado en México en 1986.

Hacia el final del documento-memoria de estos seminarios, los anexos presentan las discusiones de los grupos de trabajo. En una de ellas, frente a la pregunta: “De los distintos tipos de personal para la acción cultural, ¿cuál le parece el más importante para

presencia se denunciaron 563 casos de tortura, de los cuales 29 murieron por el maltrato, sumándose a los 44 asesinados y 36 desaparecidos consecuencia de la represión institucional. Incluso Juan Terán, el único autor que publicó un estudio sobre el AVC, trató al movimiento como una guerrilla sui géneris, caricaturizándolo por la falta de claridad en su ideología y prácticas” (Herrera 2005, 44)

el Ecuador?” (EC Ministerio de Educación 1987, 202), los participantes, por un lado, resaltan la importancia del promotor o animador cultural (nótese su uso como sinónimos) por su rol de vinculación entre comunidad y sector educativo, dado que esta tarea es llevada a cabo esencialmente por maestros, sobre todo de educación primaria. Es importante observar que, para fines de los ochenta, el trabajo en comunidades, sobre todo ligado a la educación popular, que se promovía desde el MEC, era implementado por maestros que se desempeñaban como promotores o animadores culturales. Es decir, los límites sectoriales (educación y cultura) y las clasificaciones profesionales especializadas eran inexistentes. Por otro lado, los participantes reafirman el rol dominante del intelectual letrado, el artista, escritor o músico como conductor de la política cultural, es decir, el trabajo de estos actores propendería, sobre todo, a la administración cultural. Es interesante que dentro de este rol se identifique también a representantes de nacionalidades y grupos étnicos, aunque sin mayor profundización de esta postura.

La animación cultural/sociocultural y la promoción cultural/sociocultural fueron categorías institucionalizadas en el país —aunque de modo muy débil— que, entre los ochenta y noventa, se expandieron socialmente y fueron utilizadas, bajo diversas acepciones de bordes imprecisos, por artistas y hacedores culturales con muy poco desarrollo teórico sobre las prácticas. A mediados de los ochenta, la Gerencia de Difusión Cultural del BCE, a través de su gerente Francisco Aguirre Vásconez, organizó varios cursos profesionalizantes en animación sociocultural, dirigidos exclusivamente a funcionarios del Banco, los cuales incluían contenidos formativos como la producción de artes escénicas, animación lectora y organización de eventos culturales. Fueron impartidos por artistas que habían liderado proyectos autogestionados locales, especialmente en artes escénicas. La formación en animación sociocultural promovía especialmente técnicas para acercar a las comunidades a las expresiones artísticas programadas o auspiciadas por el BCE en su red de instituciones (De la Vega 2021).

En el caso del BCE —antes de la animación sociocultural—, la difusión cultural se había instalado como categoría de acción- intervención desde 1977 con la creación del Centro de Investigación y Cultura y su Área de Difusión Cultural. Para María Elena Bedoya (2021, 49), una de las definiciones más claras de esta noción fue propuesta por Francisco Aguirre, a partir de la idea de pueblo como creador, recogida en el libro *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon: el pueblo como real protagonista del hecho cultural, como dador y receptor de la cultura. A partir de esta comprensión conceptual-ideológica de la difusión cultural, el BCE organizó semanas culturales a nivel nacional,

actividades artísticas, talleres y otros proyectos comunitarios. Es posible que la difusión cultural se haya entendido entonces en el BCE como el principio organizador de la política cultural, y la animación sociocultural como una herramienta de intervención en las comunidades; de ahí la convivencia y superposición de ambas categorías en la misma institución.

Por su parte, la CCE, en 1990, en la presidencia de Milton Barragán, acogió también la noción difusión cultural, en este caso, a criterio de Bedoya (2021, 56-57), entendida como producción de actividades heterogéneas y desarticuladas de muy distinta tipología, en un periodo de recortes presupuestarios y de críticas a la institución por su mal manejo administrativo. En la CCE, la difusión cultural tuvo su asidero en la producción de eventos y en una preocupación permanente por cuantificar su alcance de públicos. A la presidencia de Barragán, le sucedió la de Camilo Restrepo (1992-1996), quien anunció un proyecto de “democratización cultural” que no solo se enfocaría en la cultura de élite sino que daría paso a la incorporación y apertura institucional a expresiones de la cultura popular (Bedoya 2021, 58). En este marco, la CCE impartió cursos básicos, y organizó encuentros y talleres sobre promoción sociocultural a nivel nacional, coordinados y facilitados por el cubano Anastasio Mitjans Frontela, en 1993. De este modo, la promoción sociocultural estaba ligada al principio democratizador, con la idea de que la institución debe promover las culturas populares y de los pueblos y nacionalidades, en un momento histórico signado por el Levantamiento Indígena de 1990 en Ecuador, así como por la definición antropológica de cultura propuesta en Mondiacult 1982.¹³¹

Paralelamente, Eduardo Puente (1998, 144), uno de los pocos agentes del campo que se ha ocupado de producir memoria y escritura sobre la animación cultural y promoción cultural en el país, propone una definición de animación cultural, para la década de los noventa, muy próxima a los postulados de Adolfo Colombres sobre promoción cultural, lo cual devela las intersecciones y sinonimia de ambas categorías. En este concepto incorpora la noción de democracia cultural:

¹³¹ El entonces presidente de la CCE, Camilo Restrepo, afirmó: “La cultura no se restringe a la producción del arte, la literatura y las ciencias, como equívocamente se concibió, sino que también se comprende los modos de vida, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, es decir, todos los rasgos distintivos espirituales, materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan y constituyen una forma esencial de existencia de una sociedad o de un grupo social” (Casa de la Cultura Benjamín Carrión 1993, 11). Si bien la definición de cultura propuesta en Mondiacult 1982 abrió el debate de la democracia cultural y la diversidad, la CCE continúa abanderando la noción de democratización.

Si lo que se pretende es que la animación cultural se constituya en uno de los medios por los cuales se haga realidad la denominada democracia cultural como paradigma del desarrollo cultural, se debe propender a que en lo posible, haya la menor intervención de agentes exógenos al colectivo o comunidad, a fin de que se garantice la generación de procesos culturales autogestionarios.

En este orden de ideas, avanzada la década de los noventa, se puede rastrear una tensión entre el principio institucional de democratización cultural —que bajo sospecha de su calidad ética había promovido la CCE, en medio de varios hechos de corrupción—¹³² y el de democracia cultural más cercano al *ethos* comunitario, la autonomía de procesos y la diversidad cultural. En un ejercicio retrospectivo de ideas sobre la época, Eduardo Puente (comunicación personal, 2018) diferencia animación cultural y promoción cultural de la siguiente manera:

La promoción debe ser entendida como difusión: dar a conocer a la comunidad; en cambio, la animación es lo que estás haciendo con el grupo, con niños, con padres: les animas a que sean actores, no solamente receptores. Eso fue interesante porque del concepto de democratización fuimos avanzando, sin darnos cuenta mucho, al de democracia cultural.

Para Puente (1998, 145), la promoción cultural también había adquirido en los noventa una significación ligada a los mercados y la economía, próxima al marketing y la gestión de públicos: “Para algunos esta se identifica más con un carácter oficial, para otros entraría dentro de lo que son las relaciones públicas en cultura, en tanto que viene del *argot* tecnológico norteamericano de la publicidad”.

A través del testimonio de Eduardo Puente, es posible registrar la incidencia en las prácticas de animación cultural y promoción cultural en Ecuador que tuvo el trabajo de Ezequiel Ander-Egg, quien incluso vino al país a realizar un taller institucional sobre animación cultural, cuando Eduardo Puente fue secretario general del CNC, a inicios de los noventa. La capa del trabajo social de la corriente de Ander-Egg y su propuesta metodológica de acción social de respuesta delineó la práctica de la animación y promoción cultural:

Nosotros nos nutrimos con Ezequiel Ander-Egg que hablaba de animación cultural. Las lecturas de Ezequiel Ander-Egg fueron las primeras [...]. Era el que más impactaba con el trabajo comunitario. Incluso hasta le trajimos a Ezequiel Ander-Egg cuando trabajaba

¹³² “Existen muchas evidencias que apuntan a que el periodo de Restrepo tuvo una serie de irregularidades en tanto a la gestión de los recursos como el manejo e implementación plena de una política cultural. Hacia 1994, se reclaman una serie de irregularidades financieras de la institución respecto al manejo de los presupuestos, redes clientelares y de parentesco en la designación de cargos, entre otras cuestiones” (Bedoya 2021b, 60-61).

en el Consejo Nacional de Cultura [...] Su tecnología de la animación sociocultural era mucho más cercana desde la praxis [...] a lo que después venían a darnos los españoles.¹³³

En definitiva, los límites entre animación y promoción cultural fueron ambiguos; sin embargo, los principios de democracia cultural y autonomía, las teorías sobre el control cultural, la alienación y la cultura popular, las agendas internacionales sobre desarrollo cultural y las demandas del movimiento indígena de 1990¹³⁴ incidieron en la significación local de estas dos corrientes, cuyas características en la praxis en espacios populares y comunitarios eran más bien abigarradas, fuera de límites sectoriales y categoriales y con una clara articulación entre educación (sobre todo educación popular), cultura y campo social. Eduardo Puente (comunicación personal, 2018) recuerda, por ejemplo, que las acciones llevadas a cabo en las bibliotecas comunitarias pertenecientes al Sinab¹³⁵ desbordaban las actividades vinculadas al libro y la lectura. Las bibliotecas se convirtieron en centros culturales: “La misma comunidad comenzó a desarrollar otro tipo de expresiones: los jóvenes se empezaron a organizar para armar un periódico mural, para ser reporteros de la comunidad; las madres se reunían en la biblioteca para hacer talleres de bordado; los padres iban a la biblioteca para ver si encontraban algo de cooperativismo”. Dadas estas condiciones contextuales, el Sinab ya no capacitaba a los agentes comunitarios como “bibliotecarios” en el manejo técnico del libro, sino en promoción y animación cultural. Los capacitadores eran funcionarios del Sinab y algunos artistas voluntarios.

“Los promotores culturales bibliotecarios”, a quienes se capacitaba, eran miembros de las comunidades y hacían trabajo voluntario. Para sostener el proyecto y

¹³³ Eduardo Puente se refiere a los cursos que recibió en los años siguientes con participación de los agentes de la escuela de Barcelona.

¹³⁴ Movilizadas por la Conaie (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador), las demandas fundamentales del movimiento indígena de 1990 giraban en torno a la solución y legalización de la tierra y territorios para las nacionalidades indígenas; agua para riego, consumo y políticas de no contaminación; reforma del Art.1 de la Constitución, que declare el Estado Plurinacional; exigir la entrega inmediata de los fondos presupuestarios para las nacionalidades indígenas, a través de un proyecto de ley presentado por la Conaie, discutido y aprobado por el Congreso Nacional; obras prioritarias de infraestructura básica de las comunidades indígenas; protección y desarrollo de los sitios arqueológicos, por parte de la Conaie y sus organizaciones filiales; expulsión del Instituto Lingüístico de Verano (ILV); ejecutar la legalización y financiamiento por el Estado a la medicina indígena. Véase: <https://conaie.org/2020/06/05/1990-30-anos-del-primer-gran-levantamiento-indigena/>

¹³⁵ El Sistema Nacional de Bibliotecas (Sinab) fue creado en el gobierno de León Febres Cordero (1984-1988). A lo largo de su existencia, el Sinab pretendió poner en ejecución una política cultural con clara orientación hacia los sectores populares y desarrollar programas en biblioteca populares, centros populares de lectura y centros culturales comunitarios, concebidos como centros de promoción y difusión de la cultura popular. Para 1992, trabajaba con 700 promotores culturales pertenecientes a sectores populares como ejecutores directos del proyecto. Gran parte de ellos, tenían nivel de formación de bachillerato.

operativizarlo, se logró establecer una “bonificación” —no un salario— para los mejores promotores, en calidad de “educadores comunitarios”; este pago era otorgado por el MEC, a través de la Dirección de Educación Popular Permanente. Una vez más, este ejemplo evidencia que en la organización institucional pública, si bien las nociones de animación y promoción cultural se proyectaron desde el máximo órgano de gobierno de Estado en el ámbito de la cultura, su nivel de institucionalización fue muy bajo: en este caso los promotores culturales no tenían una codificación profesional como tales, con condiciones y perfiles laborales específicos, sino una “bonificación” como “educadores comunitarios”. Su dependencia de la Dirección de Educación Popular permite vincular en ese entonces, en perspectiva de política de Estado, a la animación y promoción cultural precisamente con esta línea pedagógica y no necesariamente con una cultura sectorizada.

Uno de los pocos indicios de la formalización académica de la promoción cultural en Ecuador fue el Curso de Promotores Culturales organizado por el Instituto de Capacitación Municipal, en Quito, durante la alcaldía de Jamil Mahuad (1992-1998) y dirigido a funcionarios municipales, que luego trabajaron en las Administraciones Zonales de la ciudad. Eduardo Puente coordinó e impartió clases en este espacio, que funcionó entre 1994 y 1996 con respaldo académico de la Universidad del Azuay. “Por primera vez en el país se desarrolló un curso de post-bachillerato de formación de promotores culturales, organizado mediante convenio entre la Universidad del Azuay y el Instituto de Capacitación Municipal del Distrito Metropolitano de Quito” (Puente 1998, 125). Se otorgaba el título de Promotor Cultural, avalado por esta universidad.

Así también, en 1992, en la ciudad de Ibarra, el CNC organizó el Primer Congreso Latinoamericano y del Caribe de Promotores y Animadores Culturales, cuando Eduardo Puente era secretario general, bajo la premisa de que “para realizar promoción y animación cultural tenemos, en primer término, que capacitar al elemento humano idóneo, sensibilizado en la comprensión de nuestro acervo cultural y comprometido con todas las manifestaciones de la cultura popular” (Consejo Nacional de Cultura 1992). A la reivindicación de la cultura popular como objeto de intervención de activistas, militantes y trabajadores de la cultura —en ese momento resemantizados como promotores y animadores culturales—, el Congreso sumó discusiones sobre el Estado plurinacional y pluriétnico, en conexión con el Levantamiento Indígena de Ecuador de 1990. A diferencia del caso catalán (aunque en otro momento histórico), en el que las vertientes militantes, libertarias y de la animación tuvieron como centro de su pensamiento político cultural y de acción a la cultura obrera y popular y a la lucha de

clases —sin que se nombrara a la raza—, en Ecuador la construcción de un Estado plurinacional, las luchas identitarias de pueblos y nacionalidades, y la diversidad cultural fueron incorporadas en los debates políticos y epistémicos de la animación y promoción cultural en los noventa; mientras en España y otros países de la región, la gestión cultural ya era el paradigma dominante en esta década.

Este Congreso buscó elaborar un perfil del promotor y animador cultural para abrir espacios de educación formal y no formal en estas prácticas. En palabras de Eduardo Puentes (Consejo Nacional de Cultura 1992), en la presentación de las memorias del encuentro, tanto la promoción como la animación cultural —en transformaciones globales— están imbricadas a procesos de autoafirmación cultural y son cuestionadoras de mecanismos de control ideológico de la cultura de masas. Define al promotor cultural y animador cultural tanto como agentes dinamizadores de la comunidad para que esta encuentre espacios de expresión cultural, como agentes en igualdad de condiciones que comparten y no imponen, que no enseñan solamente sino también aprenden, y que se identifican además con las necesidades y aspiraciones del grupo con el que trabajan.

En la Declaración de Quito de este Congreso es visible un claro posicionamiento político desde la cultura popular como generadora de sentidos colectivos, y horizontes de futuro y utopía de América Latina y el Caribe, al problematizarla como producto cultural para el mercado. Se reivindica, asimismo, un proyecto cultural popular para la región, de respeto a la diversidad en unidad¹³⁶ frente a la homogeneización en la era global. En el texto “La cultura popular en América Latina y sus perspectivas”, de Eduardo Puentes (Consejo Nacional de Cultura 1992), recogido en estas memorias, el autor hace referencia a reflexiones sobre la cultura popular propuestas por Adolfo Colombes, extraídas del *Manual del Promotor Cultural* del antropólogo argentino, lo que da cuenta de que el texto se conocía para entonces en Ecuador.¹³⁷ Puentes (312) cuestiona la postura de Colombes cuando este —a su criterio— ubica como sinónimos a cultura popular con “cultura del pueblo”, y afirma que “en la cultura del pueblo actúan por una parte la cultura popular y por otra la cultura de masas. Justamente la acción del promotor cultural comunitario debe ser la de generar una reflexión crítica con la comunidad para diferenciar y reconocer las manifestaciones de una y otra”. Esta postura de Puentes sobre el promotor cultural —

¹³⁶ La idea de unidad refiere a un “Estado unitario” que reconoce su pluralidad cultural, territorial, lingüística.

¹³⁷ Esta es una de las pocas referencias al trabajo de Adolfo Colombes a lo largo de las memorias del Congreso. Las referencias de los participantes de Ecuador inclinan claramente la balanza a los textos de Ezequiel Ander-Egg.

aunque matizada con elementos de la educación popular presentes en sus análisis— mantiene las huellas de formas de intervención cultural y pedagógico-políticas —llevadas a cabo por intelectuales— como dadoras de conciencia y guías del “pueblo”, además de una comprensión de posiciones fijas y lugares asignados de la cultura popular (resistencia) y la hegemónica (dominación).

Sobre el perfil del promotor cultural, el Congreso concluye:

No se ha logrado una aproximación objetiva en cuanto a este perfil ni a los lineamientos generales de su trabajo. Se acepta que en la mayoría de casos, la promoción cultural se ha dado sobre la base de la espontaneidad, el empirismo y la necesidad coyuntural, lo que hace urgente un replanteamiento total acorde con los principios renovados del desarrollo cultural (Consejo Nacional de Cultura 1992, 83).

Finalmente, al entender al promotor como quien promociona bienes culturales, se advierte el peligro de caer en una “elemental actividad de difusión, que no responde a las expectativas de la comunidad” (Consejo Nacional de Cultura 1992, 84). Para cerrar, se establece, de modo general, una relación tripartita entre la noción de promotor cultural, animación cultural y gestión cultural. Esta última dotaría de herramientas administrativas, gerenciales y de políticas culturales; en tanto que la animación aportaría con el uso de métodos y técnicas para desarrollar las potencialidades culturales de las comunidades.

Por otra parte, el CNC expidió en 1991 el Plan de Desarrollo Cultural Ecuatoriano a mediano plazo (1991-2000) —en articulación al Plan Nacional de Desarrollo, formulado por el Consejo Nacional de Desarrollo, Conade—, durante el gobierno de Rodrigo Borja Cevallos (1988-1992). La institución, guiada por el principio de democracia cultural y a partir del entendimiento de la cultura como eje del desarrollo, propuso un plan integrado por diferentes proyectos de ejecución nacional a ser aplicados por las entidades que conformaban el Sistema Institucional de la Cultura Ecuatoriana. El plan estaba atravesado por una noción de desarrollo endógeno: “Los actores sociales son los auténticos generadores de la cultura, y esta, a su vez, es la que define el estilo del desarrollo” (Consejo Nacional de Cultura 1991, 16). La identidad propia, la cultura como instrumento de cambio social y de afirmación nacional son otras preocupaciones presentes en el documento.

Dos de los objetivos de este plan fueron fortalecer la acción cultural a través de la formación profesional de cuadros técnicos en cultura y fomentar a la práctica artístico-literaria como factor de creatividad en la vida comunitaria y escolar. De estos objetivos se derivaron dos proyectos dentro del Programa Nacional de Formación Cultural,

perteneciente a este plan: 1) Proyecto de iniciación cultural para la promoción de las artes y 2) Proyecto de Formación Profesional para el desarrollo cultural. El primero buscaba “dinamizar la creatividad comunitaria mediante la organización de actividades que democratizen el uso de los medios artísticos y literarios en sus distintas expresiones” (Consejo Nacional de Cultura 1991, 39). Estas intervenciones incluían a establecimientos educativos primarios, y para ello se proponía organizar talleres de animación cultural impartidos por animadores de las distintas expresiones artísticas. El proyecto especifica que “los promotores, serán necesariamente artistas de la comunidad” (40). El segundo proyecto buscaba definir perfiles profesionales en cultura, a través de estudios sobre su demanda y mercado de trabajo, para posteriormente dar paso a la creación de propuestas de formación para el desarrollo cultural en los campos de investigación, planificación, administración, animación, financiamiento y gestión de instituciones, servicios y proyectos culturales (43). El Primer Congreso Latinoamericano y del Caribe de Promotores y Animadores Culturales pretendía aportar a la definición profesional de estos perfiles.

A dos años de su expedición y con poca o nula aplicación de los programas y proyectos del Plan de Desarrollo Cultural Ecuatoriano, este se vio interrumpido con un cambio de gobierno. A la animación y promoción cultural, se sumó entonces una nueva noción: la gestión cultural. En 1994, Sandra Correa, en calidad de representante del Ministerio de Educación y Cultura en el gobierno de Sixto Durán Ballén (1992-1996)¹³⁸ participó en el Encuentro Internacional sobre Formación en Gestión Cultural, organizado por el Secab, en Bogotá, y que, como se mencionó, de acuerdo con Yáñez Canal (2013), fue uno de los encuentros fundantes sobre formación en gestión cultural en América Latina. Correa (1994, 177), en un texto de su autoría recogido en el documento memoria del encuentro, afirmó de modo tambaleante: “Parecería que se entiende por *gestión cultural* lo que anteriormente (aunque apenas desde algo más de una década en América Latina), se conoce como *administración cultural*”. A su criterio, la gestión es una ampliación del término administración, pues esta última se enmarca en instituciones concretas mientras la gestión la podemos hacer todos, siempre ha existido, “se hace y se hará, aunque sea de modo voluntario, espontáneo, empírico”. También reconoce una

¹³⁸ Las reformas neoliberales se agudizaron en Ecuador durante el gobierno de Durán Ballén. Sobre sus políticas de reducción de Estado y el programa de desburocratización recomiendo leer el artículo de José Sánchez-Parga, “Menos estado y más gobierno”. *Revista Ecuador Debate* 30. Quito-Ecuador, diciembre de 1993.

gestión cultural más especializada con un amplio listado de esferas de acción, en las que también está la gestión de proyectos en el campo social. Y advierte: “Hay que tener cuidado con los criterios restringidos por simple prurito modernizante o tecnicista, pues a veces se cree que la ‘gestión’ solo es ‘marketing’ [...] o simple gerencia”. En su discurso reconoce el rol del Clacdec en la formación reciente en gerencia y gestión cultural en la región.

Las políticas neoliberales del Estado mínimo promovidas por el entonces presidente Durán Ballén, y aplicadas a la cultura, son perceptibles en las siguientes afirmaciones de Sandra Correa, quien asegura que la función del Estado es promover la formación y capacitación de recursos humanos para lograr una participación de la sociedad civil. En la agenda neoliberal, esta participación es comprendida como desburocratización, expresada en la tercerización y delegación de la gestión de lo público a organizaciones civiles, y también en la promoción de la autonomía de los sujetos “capacitados”, responsables de cargar con sus propios destinos; las siguientes declaraciones son tierra fértil para un primer momento de instauración de la gestión cultural: “El Estado es cada vez menos interventor y más promotor y las instituciones culturales tienen una amplia capacidad de autonomía e independencia, sostenida en la práctica por la participación de diferentes sectores de la sociedad civil en los niveles de concepción, orientación y planeación del desarrollo cultural” (Correa 1994, 186).

Por otra parte, Sandra Correa (1994, 182) realiza un balance sobre la formación en gestión cultural de funcionarios públicos en Ecuador: “La capacitación de los recursos humanos responsables de la dirección y gestión operativa de las actividades, proyectos y programas de desarrollo cultural, en nuestro país se ha caracterizado por ser totalmente discontinua y no sistémica”. Menciona que se han realizado cursos con Unesco, OEA, CAB y el Clacdec. Resalta, asimismo, la reciente creación (en el gobierno de Durán Ballén) —dentro la estructura del CNC— del Sistema para la formación y capacitación en varias subáreas de la gestión cultural: investigación, planificación, animación, difusión, administración, legislación y financiamiento, además de capacitación de becarios en el exterior. Para ello, el CNC se articulará al Consejo Nacional de Universidades.

En tal sentido, las políticas de desarrollo cultural implementadas en el gobierno de Durán Ballén contemplaron un proyecto específico denominado “Formación

Profesional en el ámbito de la Administración, Planificación y Promoción Cultural”.¹³⁹

El proyecto buscaba

fortalecer las capacidades de operación de las instituciones y organismos culturales del país, a través de la mayor y mejor calificación profesional del personal técnico responsable del desarrollo de las actividades culturales en el Ecuador. Se trata también de fortalecer y ampliar la oferta de programas de formación técnico profesional para el ámbito cultural (Correa 1994, 184).

La iniciativa de profesionalización tuvo como objetivo capacitar a los técnicos que laboraban en las instituciones culturales del país y en otros organismos, en planificación, investigación, administración y promoción del desarrollo cultural. Para cumplir con este fin, la exministra, durante el encuentro, solicitó ayuda financiera y técnica a los organismos internacionales e instó a la cooperación a los países iberoamericanos.

Este proyecto de profesionalización impulsado por el CNC resultó “fallido” (Puente 1998, 195). La propuesta intentó consolidar formación de posgrado y licenciatura en administración, planificación e investigación, y tecnología en promoción cultural, así como la estructuración de un clasificador de puestos para el sistema institucional cultural del sector público que no se logró concretar por ser considerado “muy complejo” para los especialistas de la Secretaría de Desarrollo Administrativo.

Posterior a estos intentos de instaurar programas de formación desde instituciones estatales durante los primeros años de la década de los noventa, la gestión cultural pasó de ser un rumor de pasillo a un murmullo un poco más perceptible, aunque todavía difuminado. Hacia finales de esta década, las inquietudes por la profesionalización y definición de perfiles profesionales en promoción, animación y gestión cultural no tuvieron cabida ni importancia en la agenda política de gobierno en medio de una profunda remezón económica y social. Entre 1994 y 1997 hubo en el país una grave crisis bancaria y económica: quebraron cuatro bancos y siete instituciones financieras. Jamil Mahuad, quien asumió la Presidencia de la República en 1998, comenzó a proponer medidas ante la crisis que tuvo su origen en Ley General de Instituciones del Sistema

¹³⁹ Proyecto de Formación Profesional para el Desarrollo Cultural en el Ecuador N.11.07, perteneciente al Programa Nacional de Formación Cultural. Entidades con capacidad ejecutora: Consejo Nacional de Universidades y Escuelas Politécnicas, BCE. Coordinación con el CNC, Secretaría Nacional de Comunicación Social, Subsecretaría de Cultura, CCE, BCE, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Secretaría General de la Administración Pública. Cobertura: nacional. El diseño del proyecto establece los instrumentos técnicos para realizar el estudio de la demanda profesional, mercado de trabajo en el ámbito cultural, capacidad institucional y niveles de coordinación para la creación de carreras profesionales en desarrollo cultural, recogiendo así algunos de los lineamientos planteados en el Plan de desarrollo cultural ecuatoriano a mediano plazo (1991-2000).

Financiero de 1994; esta dio lugar a la autorregulación de la banca, que amplió su poder en la determinación del costo del dinero, sin el control y supervisión estatal de la Superintendencia de Bancos. A este hecho se sumaron los desastres producidos por el Fenómeno del Niño (1997-1998), la inestabilidad política de seis meses de gobierno de Abdalá Bucaram (1996-1997), y el año y medio de Fabián Alarcón (1997-1998), así como la caída del precio del petróleo a lo largo de 1998. Para 1999, la inflación alcanzó en el país el 52,2 % y el desempleo, el 18 %. El 8 de marzo de 1999 el gobierno de Mahuad declaró un feriado bancario y se congelaron los depósitos de las cuentas bancarias de los ahorristas ecuatorianos. Así,

los perjudicados por la crisis bancaria debieron, como el conjunto de ecuatorianos, asumir los costos de una devaluación imparable que llevó al sucre a perder el 400% de su valor, de agosto 1998 a enero de 2000, antes de fijar el precio del dólar en 25 000 sucres para dar paso a dolarización. Una devaluación que no pudo parar a tiempo el Estado por la ingente cantidad de recursos que desembolsó para el salvataje bancario (Vera 2013, 87).

La crisis bancaria promovió la expulsión de la población; los índices de migración crecieron marcadamente en Ecuador a partir del 2000, sobre todo con destino a España. En enero de 2001 ocurrió un nuevo levantamiento indígena con participación militar que derrocó a Jamil Mahuad de la Presidencia; este hecho no solo simbolizó una crisis económica financiera sino institucional y de representatividad democrática en el país (Vera 2013, 12).

Si bien en este contexto de débil democracia y culmen de las políticas neoliberales, la profesionalización en gestión cultural no fue una política de Estado específica y procesual, funcionarios públicos que asistieron a cursos impartidos en la región comenzaron a asimilar —con algunas tensiones— su episteme administrativa muy distante aún de una comprensión de la gestión cultural como posibilitadora y garante del ejercicio individual y colectivo de los derechos culturales (De la Vega 2021). En este primer momento, son reconocibles disputas entre quienes apostaban por la animación sociocultural y la promoción cultural como prácticas de base pedagógica y comunitaria —que privilegiaban la relación educación-cultura y campo popular—, y la nueva formación en gestión —que se desplaza hacia la relación economía-cultura— (Lozano 2014, 99).

Eduardo Puente (1998), en uno de sus escritos sobre gestión y gerencia cultural, evidencia para la época una incorporación en su discurso de conceptos como planificación estratégica, análisis de entorno y organizacional, así como visión, misión o valores

corporativos, cultura organizacional y planificación operativa, entendiéndolos como herramientas que se deben introducir en el sistema institucional público de cultura. Al respecto, Puente (comunicación personal, 2018) comenta:

Yo utilizo una terminología en función de no quedar mal con los expertos [...] Hay toda una onda a nivel de América Latina. En Venezuela dieron un curso sobre Gerencia Cultural¹⁴⁰ y este concepto también lo manejaba el Convenio Andrés Bello. Y ahí viene mi primera crítica a la influencia española [...] Venían con unos criterios [...] de eficiencia, efectividad, competitividad [...]. Al principio lo veo interesante y después empiezo a cuestionar el tema.

Un primer intento de formalización académica de la gestión cultural en el país se concretó en el Curso de Posgrado en Gestión Cultural de la Universidad de Cuenca, en colaboración con la Red de Cooperación Cultural Iberoamericana y el auspicio del CNC, en 1997. La propuesta diseñó un programa de formación profesional en gestión, planificación y administración cultural, configurado en tres niveles sucesivos: Especialización en Gestión Cultural (40 horas y proyecto de investigación), Diploma de Posgrado (80 horas y tesina) y Maestría en Gestión y Administración Cultural (160 horas y tesis de investigación). De los tres, solamente se llegó a implementar el Curso de Posgrado de Especialización en Gestión Cultural, para 34 estudiantes (personal de instituciones y otros profesionales).¹⁴¹ El primer módulo de este curso (aspectos metodológicos, técnicos y teóricos de la gestión cultural) fue organizado por la Universidad de Cuenca y la Universidad de Girona (julio y agosto de 1997) y el segundo módulo (enero y febrero de 1998), sobre cooperación internacional, fue organizado por la Universidad de Sao Paulo y el CNC. Uno de los docentes invitados fue Alfons Martinell.¹⁴² El curso de posgrado fue auspiciado por la AECI y el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Este financiamiento permitió cubrir solamente los costos de participación de Martinell.

En este curso se designó a la Universidad de Cuenca como una de las sedes de la Red Iberoamericana de Cooperación Cultural Universitaria, particularmente en el Programa Iberoamericano de Formación en Gestión Cultural, Capítulo Ecuador,

¹⁴⁰ Eduardo Puente (comunicación personal 2018) no recuerda con claridad qué institución facilitó estos cursos. Recuerda a Víctor Guédez como docente.

¹⁴¹ La interrupción de estos programas de formación estuvo determinada, muy posiblemente, por la crisis económica y política del país de finales de los noventa.

¹⁴² Las memorias del Curso de Posgrado en Gestión Cultural reúnen la bibliografía recomendada por el profesor Alfons Martinell, en la que figuran textos de su autoría, así como de la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Cataluña, y de Eduard Delgado y Lluís Bonet. También se incluyen materiales de apoyo tomados de las Memorias del Programa de Gestión Cultural de la OEA (Bogotá, 1996) sobre diseño de proyectos culturales.

“orientado a superar el notable empirismo y los bajos perfiles técnicos y profesionales en la gestión del desarrollo cultural que caracteriza a nuestros países” (Astudillo 1998b, 221). Jaime Astudillo (1998, 214), en el documento memoria del Curso de Posgrado, sostiene que hasta entonces ninguna institución universitaria del país ofertaba formación en gestión o técnicas de gerencia cultural; el autor entiende a la falta de profesionalización como un límite para el desarrollo cultural. La Red Iberoamericana de Cooperación Cultural Universitaria fue creada por la articulación de la Universidad de Cuenca, la Universidad de Girona,¹⁴³ la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Sao Paulo, Brasil. El documento-memoria del curso (1998b, 216-217), además de proponer la integración de otras instituciones académicas a futuro en la red como la Universidad de Barcelona, sugiere incorporar otras no universitarias como el CERC e Interarts.

Paralelamente, en 1997, la Universidad Politécnica Salesiana, en convenio con la CCE, abrió un curso de modalidad semipresencial en gestión cultural. Así también, en 1998, esta institución “cerró, por falta de sostenibilidad, la mención de gestión cultural de la escuela de Antropología Aplicada” (Saltos 2019, 228).

En general, entre inicios de los noventa y el primer decenio de los dos mil, la formación en gestión cultural en Ecuador tanto en educación formal como no formal respondió a estas vertientes: cursos de formación a nivel regional para funcionarios públicos; becas de posgrado entregadas especialmente mediante ayudas de cooperación —sobre todo española—; cursos de capacitación impartidos en espacios educativos formales y no formales; congresos y encuentros esporádicos, y educación formal universitaria de pregrado más bien de carácter no permanente, de corta duración y sin continuidad: la Licenciatura en Gestión Cultural de la Universidad de Cuenca (Facultad de Filosofía y Letras y Ciencias de la Educación), en Cuenca; la Licenciatura en Arte (concentración en gestión cultural) de la Universidad Espíritu Santo, en Guayaquil, y la

¹⁴³ El 9 de diciembre de 2000 se creó la Cátedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación, dirigida por Alfons Martinell, a través de la firma de un convenio de cooperación entre Unesco y la Universidad de Girona. El prospecto describe al proyecto a partir de situar la reflexión teórica sobre políticas culturales territoriales en Catalunya “como un referente indiscutible y un potencial de transferencia”; toma además como referentes a procesos de descentralización y políticas de proximidad como herramientas de desarrollo. La cooperación internacional es entendida como práctica de intercambio solidario en la interdependencia y una forma de actuación en común sin diferencias del desarrollo económico, nivel de vida, renta per cápita, etc. La Cátedra también promueve “la potenciación del capital humano, donde la adquisición de capacidades se convierte en una herramienta de desarrollo [...] La capacitación de los agentes y operadores culturales es una estrategia imprescindible dentro de los planteamientos de la Cátedra como creadora de capital humano [...]”. La formación se entiende como herramienta de cooperación y de “transferencia de experiencias prácticas y conceptuales en el campo de las políticas culturales” (Prospecto Cátedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación, Universidad de Girona).

Licenciatura en Gestión Cultural y Turismo de la Universidad de los Hemisferios, en Quito. Ninguno de estos programas existe en 2023.

Es preciso sumar a estas carreras universitarias de pregrado la formación y debates promovidos a nivel de posgrado, en la Maestría de Estudios de la Cultura, mención Políticas Culturales, de la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Al ser un programa internacional, este espacio, desde inicios de los dos mil, conectó a estudiantes ecuatorianos con aquellos provenientes de otros países de la región andina y articuló debates sobre cultura y política, lo nacional y global, las identidades, negociaciones y resistencias que ocurrían en los distintos contextos del Sur. Los estudios culturales decoloniales —una de las líneas de pensamiento de este posgrado— abrieron disputas epistémicas sobre cultura, regímenes de representación, el descentramiento de lo hegemónico-letrado en el campo cultural, entre otros (Mayra Estévez, comunicación personal, 2022), que luego derivaron en praxis e investigaciones de artes, políticas culturales y gestión cultural en el país.

Por otra parte, ya en el gobierno de Rafael Correa, la Constitución del Ecuador aprobada en 2008, en su Art. 234 establece que el Estado debe garantizar la capacitación de servidores públicos. Es así que el MC naciente creó la Unidad de Formación y Capacitación, la cual promovió varios proyectos de formación —no solo destinados a funcionarios institucionales— en gestión cultural y prácticas asociadas, desde 2008 hasta 2011, año de su desaparición.¹⁴⁴ Algunas de estas iniciativas fueron parte del Proyecto de Fortalecimiento Institucional AECI, en específico del componente “Formación para funcionarios del Ministerio de Cultura. Plan de Capacitación en Planificación y Gestión Cultural, y Diseño de proyectos socioculturales”.

En cumplimiento de lo indicado en el Estatuto Orgánico de Gestión Organizacional por Procesos del MC, se instauró, como misión de la Unidad Técnica de Formación y Capacitación de esta institución, “establecer, diseñar e implantar, independientemente o en coordinación con socios estratégicos, metodologías y técnicas pedagógicas para el ejercicio de los procesos cognitivos en cultura y gestión cultural, como sectores profesionales reconocidos” (EC Ministerio de Cultura del Ecuador 2008-

¹⁴⁴ Para Mayra Estévez (comunicación personal, 2022), quien fue subsecretaria de Artes y Creatividad en la gestión de la ministra de Cultura Erika Sylva (2010-2013), la desaparición de la Unidad de Formación y Capacitación obedeció a un nuevo modelo de gestión del Ministerio. Se buscaba que esta institución se transformara en “administraciones sustantivas, que eran las subsecretarías y en cada una de ellas, un proceso de seguimiento, evaluación y producción de conocimiento (el andamiaje de lo que hoy conocemos como Sistema de Información Cultural)”.

2009).

En definitiva, en 2007, en el gobierno de Rafael Correa, con la creación del MC, su Unidad de Formación y Capacitación, la participación de la cooperación española con el Proyecto de Fortalecimiento Institucional AECI y las primeras medidas de fomento cultural público promovidas por el MC, la gestión cultural se fue normalizando en el país y adquiriendo legitimidad profesional en un conglomerado de prácticas de acción cultural heterogéneas. Estas condiciones institucionales que incidieron de modo definitorio en la consolidación de la gestión cultural en Ecuador, sumadas a la ausencia de espacios de formación académica sostenida en la materia, activaron la pronta generación de encuentros, proyectos educativos, organizaciones y colectivos que comenzaron a disputar sentidos sobre esta categoría emergente. Si bien, como he evidenciado a través de varias huellas genealógicas cómo *la gestión cultural iberoamericana* tuvo destellos de aparición en Ecuador, quiero subrayar que su hegemonización y apogeo ocurrieron solo tras la creación del MC, sin aproximaciones críticas a una categoría a la que llegábamos “con retraso”. Mientras tanto, en otros países de la región donde gobernaban los autodenominados progresismos y en los que esa hegemonización de *la gestión cultural iberoamericana* ocurrió entre fines de los ochenta e inicios de los noventa, pugnaban más bien por una reterritorialización y disputa semántica de la gestión cultural —centrada en lo comunitario y territorial—, impulsada por el programa Cultura Viva Comunitaria, implementado en el primer periodo presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva, con Gilberto Gil como Ministro de Cultura.

En el caso de Quito, confluyeron en ese momento histórico —con diálogos, intersecciones y disputas— al menos cinco significaciones y prácticas de gestión cultural, la mayoría de ellas transversalizadas por el entusiasmo y la esperanza de una nueva Constitución (2008), el consecuente reconocimiento de derechos culturales y de un Estado plurinacional e intercultural, la sociedad del buen vivir, la creación del MC, y discursos de desarrollo cultural y desarrollo humano de negociación global: 1) aquella venida de los legados de lo popular como construcción política-ideológica (Nivón 2015), próxima a demandas históricas de pueblos y nacionalidades y culturales populares urbanas y a la comprensión de la acción cultural como agencia social: trabajadores de la cultura, militantes culturales, animadores y promotores culturales/socioculturales, aunque con posiciones heterogéneas en el campo cultural. 2) La corriente que pugnaba por la profesionalización de las artes, la gestión cultural y las industrias culturales, que consideraba que asimilar en la cultura los lenguajes de la economía y la gestión

profesional permitiría interlocución con el Estado, gobiernos y poderes globales. 3) La corriente administrativista-tecnocrática, modernizadora de lo público, adscrita al proyecto correísta de “recuperación del Estado”, que entendía que la gestión técnica y jurídica permitiría disputar espacios de poder en cultura a las élites artísticas e intelectuales con privilegios constituidos históricamente. 4) El legado de la hegemonía político-cultural anclada a partidos de izquierdas y apegada a la raíz genealógica difusionista y suscitadora “para el pueblo”, que mantuvo posturas críticas y mostró resistencia a transformaciones institucionales (incluida la creación del MC) derivadas de la relación cultura y economía, cultura y trabajo, y profesionalización en lo público. 5) La vertiente heredera de la neoliberalización profesional y de la tercerización como laboratorio de las reformas neoliberales (Fisher 2016), creadora de organizaciones especializadas en gestión cultural (fundaciones, empresas, asociaciones) que recibían financiación internacional, de empresas privadas o eran contratadas como proveedoras de servicios por instituciones gubernamentales para diseñar políticas, consultorías y otros proyectos públicos. Algunas de estas organizaciones se articulan a las izquierdas por su vocación de servicio público, de trabajo comunitario y territorial y sobre los derechos culturales.

Revisaré brevemente algunos ejemplos de los proyectos y organizaciones de gestión cultural que surgieron entre 2007 y 2008, luego de la creación del MC, y que se articularon desde Quito. La Escuela Andina de Desarrollo Cultural,¹⁴⁵ enfocada desde su fundación en expresiones de la cultura popular y culturas andinas, promovió la creación de una Licenciatura en Desarrollo Cultural con menciones en Música Andina y Latinoamericana, Danza Andina y Latinoamericana, el Teatro Andino Latinoamericano y Gestión Cultural (Morales 2010, 130-132). Esta propuesta, coordinada por Raúl Moncada, partió de un Plan Director de Carreras de Desarrollo Cultural que, para ejecutarse, llevaría a cabo un convenio con la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo. Las carreras —que no llegaron finalmente a concretarse— estaban dirigidas a artistas y agentes culturales de organizaciones populares y comunitarias:

¹⁴⁵ Organización legalmente constituida, adscrita al MC. Estaba integrada por las siguientes organizaciones: Fundación Libertad Andina, el Taller de Comunicación Popular Quito Sur, Fundación de Bandas Populares del Ecuador, Fundación Casa de la Danza, el Centro Cultural Intiñan, entre otras. La filosofía de la Escuela señalaba: “Pensando en todos y todas que se encuentran involucrados en el ámbito del arte y la cultura”. Su premisa de política cultural fue “la ‘Formación artística’, con la finalidad de cumplir los objetivos para fortalecer el Desarrollo Cultural en el Ecuador” (Morales 2010, 147). En 2008, la Escuela proponía articular a cien colectivos artísticos y culturales en la Coordinadora de Organizaciones Culturales que dinamizó un I Congreso de Gestores, Trabajadores y Organizaciones Culturales, en Quito, en 2008.

Esa es la razón de ser de la Escuela, cumplir con las demandas sociales de las organizaciones populares ligadas a experiencias comunitarias en los campos del arte y la cultura: teatro, danza, música, gestión cultural; en este momento, por ejemplo, hay centros culturales cercanos a nosotros en Tababela, en Tumbaco, en Sangolquí y en varios barrios de Quito. Los aspirantes a alumnos de esta Escuela provienen de esas organizaciones y como requisitos deben ser bachilleres y estar participando en las actividades de la organización o grupo que les promueve (Murriagui 2008).

A la par, desde su creación, la Escuela Andina de Desarrollo Cultural ha organizado seminarios sobre gestión cultural en diálogo permanente con la escuela de Barcelona. Lluís Bonet participó en 2008, en el primer Seminario Internacional “La Gestión Cultural en el marco de las expresiones artísticas y culturales en el Ecuador”, desarrollado en Quito. Aún en 2020 y 2022, cuando la Escuela organizó dos ediciones de Jornadas Internacionales de Pensamiento Estratégico en Gestión Cultural, fueron invitados de primera plana Lluís Bonet, Alfons Martinell y Jesús Prieto. La Escuela ha sido liderada desde sus inicios por Patricio Morales y continúa activa.

En 2008, también se fundó Progrescu: Asociación Ecuatoriana de Profesionales de la Gestión Cultural y del Patrimonio, que tuvo entre sus objetivos la capacitación y formación de gestores culturales:

Dentro de sus objetivos se encuentra la promoción del debate y la reflexión sobre temas de interés colectivo en el campo de las políticas y gestión culturales y patrimoniales y el desarrollo social sostenible, reforzar la consolidación de la figura profesional del Gestor Cultural y del Patrimonio. En este sentido al ser una organización de reciente creación ha implementado programas destinados a fortalecer las capacidades de los promotores culturales, por lo que tiene un desafío de entrada que es la capacitación y formación de gestores culturales, con miras, también, a ampliar aún más la cifra de integrantes de la agrupación a nivel nacional (Saltos 2016, 124).

Al mismo tiempo, entre 2007 y 2008, nacieron dos organizaciones privadas dedicadas a la gestión cultural en Quito: Gescultura e Interculturas, ambas desarrollaron su trabajo especialmente con comunidades y barrios del centro histórico de esta ciudad, en proyectos sobre memoria social y patrimonio. A la primera, la fundamos tres socios: Leonardo Zaldumbide, Santiago Recalde y yo, bajo la figura “empresarial” de sociedad civil y comercial. Para entonces particularmente me interesaba emular el modelo de La Fábrica (España)¹⁴⁶ en Ecuador, una empresa/fundación privada que decía desarrollar proyectos culturales y artísticos con “vocación pública”. Aprendí sobre este modelo como becaria AECI (2005-2006) durante mis estudios de maestría en Gestión Cultural, en la

¹⁴⁶ <https://www.lafabrica.com/>

Universidad Carlos III, en Madrid. Nuestra organización se financió en sus inicios con recursos de tres empresas privadas: Fundación La Tolita (Museo Casa del Alabado), Hotel Casa Gangotena (Grupo Futuro, Metropolitan Touring) y Mutualista Pichincha, sin ninguna financiación pública. Por su parte Interculturas-Gestión Cultural para el desarrollo Cía. Ltda., liderada por Lucía Durán y organizada también bajo una figura “empresarial”, financió en un principio sus actividades con recursos de la empresa Holcim Ecuador, fondos de cooperación y alianzas públicas. Las dos organizaciones posicionadas como profesionales en este campo, tercerizamos servicios de consultoría, investigación y proyectos de instituciones del gobierno central y local. Trabajamos también con fondos de cooperación internacional para el desarrollo. La autogestión y la delegación de lo público en organizaciones privadas configuró una comprensión de la gestión cultural de herencia iberoamericanista, aunque también a este legado responden la inscripción de estas organizaciones en el trabajo territorial y comunitario, los derechos culturales y la vocación pública.

En cuanto a formación en gestión cultural, para 2009, mediante un proceso de cogestión entre la Unidad de Formación y Capacitación del MC y Flacso Ecuador, se creó el Diplomado Superior en Gestión Cultural (adscrito al Programa de Estudios de Género y de la Cultura), dirigido a gestores de sectores de mayor índice de pobreza del país, especialmente a aquellos pertenecientes a organizaciones de base con trabajo en cantones.¹⁴⁷ Los estudiantes seleccionados recibieron becas; para ello se requería un aval de las organizaciones a las que los gestores estaban vinculados. Los becarios diseñaron un plan de compensación social para ejecutarlo durante y después de sus estudios. A criterio de Fabián Saltos (2019, 230), entonces funcionario de la Unidad de Formación y Capacitación del MC, fue “un programa de formación destinado a fortalecer los conocimientos de promotores y gestores de organizaciones culturales comunitarias de sectores con menos oportunidades”. Este diplomado tuvo una sola promoción, que culminó sus estudios en enero de 2010.

Flacso Ecuador también firmó un contrato de consultoría especializada con el MC

¹⁴⁷ El 21 de diciembre de 2007 se suscribió un convenio de cooperación interinstitucional entre el MC y Flacso Ecuador, y el 16 de septiembre de 2008, un convenio modificatorio para la implementación de este diplomado. El primer convenio tenía como objeto el desarrollo del Programa de Capacitación para Gestores y Promotores Culturales, con una inversión del MC de USD 200 000 (doscientos mil dólares). Entre fines de febrero e inicios de marzo de 2009, una comisión técnica interinstitucional, conformada por Fabián Saltos y Bolívar Yantalema —ambos por parte del MC— y Ferrán Cabrero y Shirley Lupa —por parte de Flacso Ecuador— seleccionaron a los 50 estudiantes participantes del diplomado. El 20 de marzo de 2009 fue inaugurado este posgrado.

en febrero de 2009, para desarrollar un laboratorio de estudios sobre políticas culturales en los ámbitos del arte: “Arte y políticas culturales: conflictos y desafíos de un espacio en construcción”. Esta consultoría fue un componente del Proyecto de Fortalecimiento Institucional AECI: “Laboratorio de Investigación de Políticas Culturales, Interculturalidad, Género, Creatividad, Memoria, Difusión y Participación Ciudadana”. El laboratorio consistió en integrar equipos interdisciplinarios —con treinta y dos actores clave en cada ciudad—, descentralizados y participativos a nivel nacional (Quito, Guayaquil y Cuenca). Durante el laboratorio, los actores culturales producirían insumos con fundamentos teóricos, técnicos y lineamientos tanto para el desarrollo de políticas públicas de cultura y creatividad artística como para la elaboración del Plan Estratégico de Cultura del Ecuador. El costo de este componente fue de USD 28 983.

Otro componente del Proyecto de Fortalecimiento institucional AECI, gestionado desde la Unidad de Formación y Capacitación del MC, y dirigido fundamentalmente a funcionarios de esta institución, fue la propuesta de Capacitación para Promotores Culturales: Formación y Capacitación en Diseño de Proyectos, Gestión Pública, Políticas Culturales y Lenguas del Ecuador. El componente priorizó, en primer lugar, el aprendizaje de la lengua kichwa y buscaba que treinta funcionarios de las dependencias ministeriales aprendieran bases elementales de esta lengua a través de un programa de capacitación.¹⁴⁸ Otro objetivo del proyecto fue crear conciencia, valoración y defensa de la riqueza lingüística en los imaginarios colectivos; para ello se realizó un proceso de difusión itinerante de las lenguas nativas de la Costa y Amazonía del Ecuador en las provincias de la Sierra andina. La propuesta se sostuvo en la idea de la diversidad lingüística como patrimonio de la diversidad cultural iberoamericana. Una tercera acción consistió en recopilar mitos y leyendas en lenguas ancestrales para publicarlos en un libro plurilingüe. El proyecto se complementó con otras actividades de capacitación, entre ellas: formación en diseño y gestión de proyectos culturales para activistas de las Direcciones Provinciales y Subsecretarías de Cultura; la elaboración de Cuadernos de Gestión Pública de políticas culturales, a partir de encuentros académicos y diálogos, y la creación del modelo de escuelas itinerantes Pakari Pacha de gestión cultural, que abordará a continuación. En su totalidad, este componente del fondo AECI, con todas sus acciones, representó un costo estimado a julio de 2008 de USD 135 542,54 (presupuesto del fondo AECI) y USD 16 220 (presupuesto de la Unidad de Comunicación del MC).

¹⁴⁸ A julio de 2008, solo el 3,8 % de funcionarios del Ministerio de Cultura hablaba kichwa; un total de cuatro personas.

Las escuelas itinerantes de gestión cultural Pakari Pacha nacieron en julio de 2008, en el Primer Taller Internacional de Gestión Pública y Políticas Culturales —realizado como parte del modelo de fortalecimiento institucional del MC—. En este taller se establecieron los lineamientos generales para crear estas escuelas itinerantes a nivel nacional; el principal: fortalecer la profesionalización de los artistas y promover el rescate del patrimonio material e inmaterial del país (Noriega 2008, 5). Para Saltos (2019, 230), estas escuelas fueron un “programa de capacitación dirigido a promotores de organizaciones culturales comunitarias para la transferencia, reconstrucción y reactualización de saberes y conocimientos relacionados con los procesos y actividades de gestión del patrimonio, las artes y las identidades”. Es importante tomar en cuenta que se logró integrar como mediadores de las escuelas a gestores y gestoras de pueblos y nacionalidades del país formados en el Diplomado Superior en Gestión Cultural del MC-Flacso.

El diseño de las escuelas itinerantes contempló para su ejecución el apoyo de activistas culturales de las Direcciones Provinciales de Cultura del MC y centros de formación (casas comunales, barriales, centros educativos y centros interculturales) con su respectivo líder, facilitadores pedagógicos y mediadores de aprendizaje. Las primeras escuelas itinerantes se realizaron en siete ciudades, con base en principios de participación social y democratización de bienes, servicios y capacidades culturales. El modelo buscaba fortalecer la formación local en elementos teóricos, técnicos y prácticos de la gestión, las políticas culturales y el desarrollo social. El enfoque educativo de esta escuela partió de un entendimiento de la gestión cultural como el instrumento primordial de emancipación política e ideológica (Saltos 2019), y se estructuró en principios como el buen vivir, la interculturalidad y los derechos de la Constitución de 2008. Ramiro Noriega, entonces ministro de Cultura de Ecuador, afirmó que esta escuela “refuerza los proyectos artísticos colectivos que contribuyen a transformar la deprimida realidad. La gestión cultural liberadora —parafraseando a Freire— es una praxis cultural comunitaria, esto es, un proceso de reflexión-acción colectiva para transformar el mundo. Es, pues, libertad y autogestión de la cultura propia” (2008, 5). Esta propuesta educativa buscó suplir la falta de oportunidades de formación y capacitación en gestión cultural de los agentes que residen en localidades fuera de las grandes centralidades urbanas.

Vale la pena mencionar que Fabián Saltos¹⁴⁹ (2019, 25), a quien sitúo en una de

¹⁴⁹ A efectos de esta investigación, interesa mencionar que Fabián Saltos se formó en la Universidad de Girona en 2004, en el Diplomado en Gestión y Políticas Culturales, Cátedra Unesco; en

las líneas de la corriente de la gestión cultural venida de lo popular como construcción política-ideológica (resemantizada en marcos de reconocimiento de derechos culturales) y a la vez en la vertiente administrativista-tecnocrática, propone una conceptualización de la gestión cultural como práctica y estrategia liberadora contra la ideología colonial dominante. Esta gestión emancipadora es, para Saltos (2019, 200), cercana a la gestión cultural pública y comunitaria. En esta conformación conceptual y práctica reconoce las improntas teóricas de la filosofía de la liberación (Enrique Dussel) y teología de la liberación (enfaticando en el legado de monseñor Leonidas Proaño), los trabajos de Fals Borda, la sociología de la pobreza, los estudios de la cultura popular, la teoría de la dependencia, la economía informal y pedagogía liberadora de Paulo Freire; sin embargo, el autor menciona estos aportes del pensamiento crítico de modo general sin profundizar en sus legados específicos, mutaciones y significaciones en el campo de la gestión cultural, con excepción de la cultura popular. En definitiva, para Saltos (2019), la gestión emancipadora asume a los contenidos contrahegemónicos como instrumentos de liberación frente a la colonización del ser, saber y poder, fomenta la participación crítica de comunidades en sus procesos culturales, se moviliza entre lo local y lo global, y es ante todo praxis comunitaria y transformadora. Esa emancipación no hace referencia alguna ni problematiza al legado iberoamericano de la gestión cultural.

Para concluir este análisis sobre las escuelas itinerantes Pakari Pacha, mencionaré brevemente algunos datos relevantes sobre su implementación. Al igual que el Diplomado Superior en Gestión Cultural (Flacso-MC), este proyecto no tuvo continuidad y concluyó tras la aplicación de una primera experiencia: el programa de formación benefició a 232 gestores culturales con procesos de capacitación en “Cultura y Políticas Culturales”, “Diseño y Elaboración de Proyectos Culturales” y “Gestión Cultural”; se implementaron 30 escuelas itinerantes en sectores menos atendidos de todas las provincias del Ecuador. Durante todo el proceso, en el 100 % de ellas se llevó a cabo al menos una escuela itinerante y las sedes generalmente se establecieron en cabeceras cantonales que no son capitales de provincia.

Por sobre la capacitación en herramientas técnicas y aprendizaje de retóricas de

2009, cursó el Diploma de Posgrado en Gestión y Cooperación Cultural Internacional, en la Universidad de Barcelona. Entre 2007 y 2008 fue director de Planificación del MC, y dirigió la Unidad de Formación y Capacitación de esta institución entre 2009 y 2010. Saltos, además, estuvo ligado a proyectos públicos de promoción y animación cultural como coordinador de proyectos socioculturales del Programa Nuevo Rumbo Cultural (PNNR) de la Subsecretaría de Cultura del MEC, entre 1996 y 1998. Además, como antropólogo se ha desempeñado en distintos cargos públicos vinculados a la gestión del patrimonio. Militó en la Coordinadora Cultural País, que apoyó la campaña presidencial de Rafael Correa en 2006.

valor que permitirían a las comunidades participantes de las escuelas itinerantes apropiarse de ellas para negociar con la naciente institución y con otras instancias globales, este proceso pedagógico podría haber sido la base para un reanclaje —liberación de las diferencias— (Castro Gómez 2009) de la *gestión cultural iberoamericana*, es decir, para elaborar nociones situadas, revisar legados, metodologías y prácticas que pudieron abrir espacios de disputa a la pluralidad de sentidos de la acción cultural en lo público y dentro de las propias organizaciones, colectivos y comunidades.

En Ecuador, la hegemonización de la *gestión cultural iberoamericana* propició, como en otros países de la región, una tendencia a la homogeneización de las prácticas en una “categoría paraguas” (la gestión cultural) de automatismo rápido y ligero, con nula reflexividad y sin ninguna revisión de herencias intelectuales y politicidades, vigentes en valores y formas de accionar lo cultural, activas en procesos artísticos y culturales. En su debut, “la revolución cultural” del correísmo se propuso modernizar la institucionalidad pública de cultura con *gestión*, una vez más con ayuda técnica que saldara nuestra incapacidad de vernos como productores de pensamiento, y por supuesto, con la mediación de capitales de cooperación nada despreciables para países del Sur global. El colonialismo interno que atraviesa tanto nuestra subjetividad, la de agentes culturales y las élites gobernantes, así como el proyecto histórico de una modernidad blanca —a veces matizada con políticas coloridas e inclusivas de lo diverso—, en una trama interrelacionada con formas de neocolonialismo externo y las agendas vinculadas a una economía política del conocimiento, permitió la instauración desproblematizada de la gestión cultural en el país. Así también, desde la década de los ochenta, la neoliberalización del Estado y el paradigma modernizador encontraron en la *gestión* una herramienta propicia para desideologizar, tecnificar el campo cultural y promover la autogestión tanto de agentes independientes como de las instituciones públicas de cultura.

Revisar los retazos, marcas y registros históricos y político-culturales permite resignificar a la gestión cultural de modo situado, no para producir una nueva homogeneización sino para abrir disputas políticas en una categoría hoy normalizada. En este ejercicio, las tramas perdidas no son añoranzas nostálgicas del pasado sino aprendizajes políticos. Valorar lo técnico es necesario siempre y cuando las herramientas que usamos para movilizar la cultura y producir su valor partan de racionalidades múltiples y la comprensión del funcionamiento de procesos concretos. De igual modo, repensar lo técnico a partir de la revisión de modos de hacer de prácticas intelectuales, es también un ejercicio de repolitización. Sin duda, investigar estas trayectorias

genealógicas aporta con aproximaciones críticas al campo de la gestión cultural; aunque también es necesaria en esta disputa la mirada atenta de una gestión cultural de retaguardia que acompaña procesos vivos y presentes.

Aunque he propuesto cinco corrientes de gestión cultural activas en Quito, a la par de la creación del MC en 2007, quiero reconocer una más, fundamental en ese momento histórico, aunque su presencia era subterránea y velada. Me refiero a la feminización de la gestión cultural y con ella a la *gestión doméstica* y al trabajo de mujeres que eran la fuerza organizativa, administrativa y silenciosa de formas de acción cultural. Aunque ahondaré sobre ello en el siguiente capítulo, quiero dejar sobre la mesa de discusión el legado vigente de la hegemonía político cultural patriarcal tanto en estructuras institucionales de la cultura como en la reproducción de formas de poder, relacionamiento y prácticas en el campo cultural en Ecuador.

A lo largo de este recorrido histórico, en el que he abordado las preocupaciones venidas del Estado central y los organismos internacionales por la formación y capacitación en administración, animación y promoción cultural/sociocultural y gestión cultural, es claramente perceptible la débil investigación y desarrollo teórico conceptual de este campo en Ecuador, así como una institucionalización y legitimación a destiempo de la *gestión cultural iberoamericana* en comparación a lo ocurrido en otros países de la región. El uso improvisado de la categoría, “la moda conceptual” de apropiación facilista, la subvaloración de la gestión cultural como campo de conocimiento, la debilidad de la institucionalidad cultural pública y el no lugar de la cultura en la agenda de un Estado democrático de inmensa fragilidad y en permanente crisis son quizás elementos que configuraron este destiempo. Los mandatos de la cooperación al desarrollo en gestión cultural y su profesionalización, si bien se fueron interiorizando en agentes del campo del país, poco a poco han sido subvertidos con nuevas significaciones y disputas semánticas, especialmente desde el campo popular, el *ethos* comunitario y el legado de la agencia y transformación social.

3. Antecedentes a la creación del Ministerio de Cultura del Ecuador

En 1978, en la etapa de modernización política de Ecuador (1976-1979), durante el gobierno del triunvirato militar y la transición hacia la democracia, las izquierdas decidieron participar en las elecciones democráticas nacionales. En este contexto, el Partido Comunista (PC) construyó una coalición política y creó el Frente Amplio de

Izquierda (FADI); René Maugé asumió la candidatura a la Presidencia de la República por este Frente, en 1978. Esta coalición de izquierdas tuvo un claro referente en aquella que impulsó la Unidad Popular en Chile con la candidatura de Salvador Allende, replanteando de este modo la relación entre socialismo y democracia.

Chile también alumbró el paradigma de la “nueva canción latinoamericana” en los setenta y ochenta, en plena dictadura de Augusto Pinochet y el desvanecer de la utopía de izquierda con la muerte de Allende. Este paradigma fue el propulsor del nacimiento de la “nueva canción ecuatoriana”. Varios grupos de este movimiento militaron activamente en el FADI y algunos de ellos continuaron después con su acción política en la fracción que surgió de la división del Frente y la consecuente formación de Liberación Nacional (LN).¹⁵⁰ Entre ellos, están los grupos Jatari, Huasipungo,¹⁵¹ Camino y Canto, Illiniza y Pueblo Nuevo; todos formaron parte del Comité de Artistas del FADI y participaron activamente en sus campañas políticas. Con la escisión del FADI, el Comité de Artistas también se dividió: por un lado, un grupo se quedó en el Frente (Camino y Canto, por ejemplo) y, por otro, algunos se adhirieron al LN y formaron el Frente de Artistas por la Liberación Nacional (entre ellos, Jatari y Pueblo Nuevo) (Peralta 2003, 80). En el Frente de Artistas por la Liberación Nacional, a partir de 1987, participaron sobre todo varios jóvenes militantes culturales.

Algunos nombres clave en la organización artística del FADI en Pichincha fueron Mariana Andrade, Camilo Luzuriaga, Lissette Cabrera, Juan Martín Cueva, Víctor Arregui, Manolo Sarmiento, entre otros; una parte de ellos, trabajadores del cine, en la transición hacia el siglo XXI, inició una disputa por la hegemonía en las políticas culturales y la gestión cultural, asumiendo dos luchas fundamentales: la institucionalización y la profesionalización de la cultura.

El grupo Pueblo Nuevo, creado en 1975 por estudiantes de la Facultad de Medicina de la Universidad Central del Ecuador (UCE), irrumpió “con una canción de claro contenido político de izquierda, identificado con la línea del Partido Comunista” (Peralta 2003, 63). Sus consignas son audibles en canciones como “La marcha del FADI” (1984) o el “Canto al Partido Comunista” (1982). Galo Mora, uno de los integrantes de

¹⁵⁰ A mediados de los ochenta, el FADI sufrió una escisión de la que nació un nuevo movimiento que posteriormente formó un partido político: Liberación Nacional (LN).

¹⁵¹ Sobre el grupo Huasipungo, sugiero revisar el trabajo de titulación de maestría de Victoria Robalino: “Patricio Robalino: huella de un gestor cultural. Investigación etnográfica y reflexión de los procesos de gestión cultural popular con perspectiva histórica, reflejados en un producto artístico musical”. Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales. Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2022.

Pueblo Nuevo, encabezó el Comité de Artistas del FADI, y varios años después, erigido como una figura política de la militancia cultural de izquierda, se convirtió en el asesor de cultura más cercano al expresidente Rafael Correa durante su campaña política en las elecciones de 2006. Galo Mora fue, además, uno de los agentes clave para crear el MC en 2007; fue también ministro de cultura (2008-2009), secretario particular del expresidente Correa y secretario general del partido Alianza País. Pueblo Nuevo acompañó a Correa durante la década de su mandato (2007-2017) en múltiples mítines políticos, entonando hitos de la nueva canción latinoamericana: “El pueblo unido jamás será vencido” (Quillapayún, Chile, 1975) o las composiciones creadas para el correísmo: “Cómo será la patria”, “30 de Septiembre” y “País”. La militancia cultural del FADI y del LN, con la nueva canción ecuatoriana representada por Pueblo Nuevo, aportó a la hegemonía del “tarimazo”,¹⁵² como *ethos* de la concepción de la cultura en el imaginario social y en la política cultural partidista de izquierdas y también de derechas.¹⁵³

Con estos antecedentes, es importante remarcar que la militancia por las instituciones públicas de la cultura, especialmente en cuanto al proyecto de creación del MC, no fue gestada por jóvenes generaciones en un proyecto de coalición y acuerdos políticos y menos aún por las luchas populares y organizadas de base. Los militantes del PC, “de extracción de clase pequeño-burguesa” (Oviedo 2014), ya desde fines de los setenta, luego del periodo de dictadura en el país, y en un cambio de posturas más radicales a la socialdemocracia, intentaron agenciar la creación de un ministerio de cultura, en los gobiernos de Jaime Roldós y Rodrigo Borja, ambos de ideario demócrata reformista (Garrido 2015, 89). Este proyecto sólo se concretaría algunos años después, en la presidencia de Rafael Correa.

Como bien señala Garrido (2015, 13), a lo largo de la década de los setenta en Ecuador se fue configurando una tendencia de la socialdemocracia representada por actores políticos de una vertiente de la izquierda que buscaba un modelo basado en instituciones liberales para llegar al socialismo y en la democracia como el camino para

¹⁵² Artistas y gestores culturales de Ecuador definimos como “tarimazo” a la política cultural naturalizada por gobiernos de todas las tendencias políticas que comprende como “cultura” a la tarima y al espectáculo artístico que acompaña lógicas populistas de gobiernos centrales y locales y campañas electorales.

¹⁵³ Un aporte importante en esta línea de investigación la realizó Óscar Betancourt Campos en su trabajo de titulación de maestría: “La cultura en mascarillas: deriva por los escenarios de resistencia y transformación social del Ecuador 2019-2021”. Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2022.

el cambio de estructuras económicas. Esta tendencia estuvo representada por los presidentes de la República Jaime Roldós (1979-1981) y Rodrigo Borja (1988-1992).

Con la instauración de la democracia, el gobierno de Jaime Roldós (1979-1981) determinó un ideario cultural cuyo objetivo fue ampliar a las mayorías populares la participación de la riqueza, la cultura y el poder (Sánchez Parga 1991, 30). Si bien en los inicios del mandato de Roldós hubo intentos de agenciar la creación de un ministerio de cultura por parte de un grupo de intelectuales de izquierdas, el entonces presidente de la República, cuando fue consultado sobre tal posibilidad, había dado su opinión contraria, según testimonio de Alfredo Pareja Diezcanseco (*Letras del Ecuador s/f*, 2). El Plan Nacional de Desarrollo 1980-1984, propuesto en la campaña del binomio Roldós-Hurtado, reconoció las diversidades culturales del país¹⁵⁴ como objeto de protección, conservación e investigación, y a la política cultural como humanista, participativa, democrática, ecuatoriana y respetuosa de la libertad (Astudillo 1998, 64). De ahí que algunas de las políticas culturales de este gobierno hayan apuntado a la descentralización, la apertura a sectores populares y rurales y la incorporación a la política cultural de las expresiones simbólicas de los pueblos indígenas (Sánchez Parga 1991, 31).

Tras la muerte de Roldós en 1981, su vicepresidente Oswaldo Hurtado le sucedió en el mandato (1981-1984). Durante su gobierno, Hurtado creó la Subsecretaría de Cultura, que dependía del MEC —nombrado así por Decreto de gobierno en 1981—. Además, aprobó la Ley de Cultura de 1984, que contempló un articulado legal para un primer ordenamiento de las instituciones culturales públicas en un Sistema Institucional de la Cultura Ecuatoriana. Esta Ley dispuso también crear el Fondo Nacional de Cultura (Foncultura) y del Consejo Nacional de Cultura, ente encargado de administrarlo y de coordinar las acciones de las instituciones culturales existentes.

El Foncultura fue la primera política de préstamos reembolsables y no reembolsables en Ecuador, destinados a actores culturales, quienes lo conocían como “el banco de la cultura”.¹⁵⁵ Se trató de una política de créditos para la actividad cultural acorde con el auge de las políticas neoliberales consolidadas en el gobierno de León

¹⁵⁴ El 10 de agosto de 1979, en su discurso de toma de posesión, el presidente Jaime Roldós, en el Congreso Nacional, dijo unas palabras en quichua, la lengua de casi un tercio de la población, la lengua mayoritaria de los indígenas del Ecuador. En ese discurso Roldós nombró a las diversas culturas que forman parte del país, a “todos los habitantes de esta tierra”; apeló a la necesidad de avanzar juntos para terminar con la pobreza y así alcanzar la libertad (Roldós 1979).

¹⁵⁵ Este calificativo será posterior, durante el gobierno de Rodrigo Borja (1988-1992): “Una de las líneas de acción de la política cultural del gobierno de Borja fue convertir el Fondo Nacional de Cultura en un banco de la cultura” (Cordero 1989, 46).

Febres Cordero (1984-1988). Para Javier Ponce (cit. en Astudillo 1991, 65), estas políticas reflejaron “una actitud frente al hecho cultural que se concretó en los famosos ‘cheques para la cultura’ y en el dispendio de los recursos del Foncultura entregados en forma generosa para imprimir de modo desordenado unos cuantos libros y financiar autorizadamente una cantidad considerable de pianos”. El acceso a estos recursos fue de carácter discrecional y consolidó redes clientelares: “Su misión real fue la de administrar fondos para patrocinar a quienes consideró dignos de una dádiva” (Tinajero 2011b, 37). El Foncultura se financiaba con el 15 % del presupuesto del BCE destinado a cultura y el 5 % de utilidades del Banco del Estado (BEDE).

Durante el gobierno de Febres Cordero, las políticas de neoliberalización significaron recortes presupuestarios para la cultura y la educación, y la asociación estigmatizante de ambas a las izquierdas, las guerrillas y la organización social y popular. Así, Febres Cordero dio paso a la iniciativa privada en cultura, “como defensora de la libertad de creación cultural frente al monopolio del Estado, y como mediadora entre la cultura nacional y transnacional” (Sánchez Parga 1991, 32). La promoción de la autonomía del sujeto como gestor de sí mismo mostró sus primeros signos en este periodo. También, durante este gobierno, la tecnificación en gerencia y administración de la cultura —entendida como “cultura para la paz”, en un contexto político de fuerte represión y autoritarismo— tuvieron lugar a través de procesos de capacitación de funcionarios públicos. Finalmente, uno de los indicadores más importantes de la censura y control que buscaba imponer este gobierno a la cultura ocurrió mediante el Decreto Ejecutivo n.º 3467 —publicado en el *Registro Oficial* n.º 820, de noviembre de 1987—, que determinó que el Ministerio de Gobierno y Policía debía abrir un registro obligatorio para los cineastas, “como condición necesaria para su reconocimiento como tales y como requisito para ejercer su oficio y poder exhibir sus producciones. [...] Ventajosamente no tuvo vigencia plena y, gracias a la acción de la Asocine,¹⁵⁶ esta vergüenza país fue eliminada años después” (Álvarez 2014, 353).

Durante el gobierno socialdemócrata de Rodriga Borja, se sembraron con mayor claridad los ideales de modernización, profesionalización y tecnificación de los aparatos de la administración pública: “En el ideario socialdemócrata, el sistema político modernizado significa que el Estado debe ser reconstruido, mediante el profesionalismo, lo ‘técnico’, la planificación, que son condiciones para ejercer un proyecto económico de

¹⁵⁶ Asociación de Cineastas del Ecuador (Asocine), primera organización gremial de trabajadores del cine y el audiovisual del país, fundada en 1977.

redistribución” (Garrido 2015, 66). En este engranaje de pensamiento, varios intelectuales de izquierdas optaron por la socialdemocracia y, por tanto, por comprender a la cultura como un asunto de Estado en marcos técnico-institucionales; por supuesto, este giro de perspectiva no anuló sus legados militantes comprometidos sino que estos convivieron, a la vez, con su postura socialdemócrata. A la par, la representación y el ejercicio del poder patriarcal del intelectual (hombre, letrado, de clase media y alta, blanco-mestizo) como administrador de cultura siguió siendo la dominante frente al profesional o técnico en cultura, aún incipiente en el campo en este momento histórico.

Rodrigo Borja Cevallos había asumido la Presidencia de la República en 1988. Su triunfo generó expectativas en cuanto a políticas culturales, especialmente en la corriente de la izquierda socialdemócrata que apoyó su candidatura y, en general, las izquierdas opositoras al Estado autoritario y represivo del gobierno de León Febres Cordero. Actores político-culturales de la socialdemocracia, cercanos a Borja, intentaron agenciar la creación de un Ministerio de Cultura, sin éxito. Todas estas expectativas terminaron en un sentimiento de frustración (Sánchez Parga 1991, 33), pues “las políticas culturales del gobierno nunca fueron claras y se resintieron de recursos”. A pesar de esta conclusión tajante, al inicio de su gobierno, en 1988, el entonces primer mandatario a través del MEC presentó el documento *Política Cultural del Gobierno Democrático de Rodrigo Borja*, que diagnosticó las principales problemáticas de la administración cultural y diseñó las líneas de política para intervenir en ellos. Según este estudio, uno de los problemas fundamentales de la institucionalidad cultural pública del país era “la feudalidad cultural” (Cordero 1989, 45), entendida como “la proliferación de instituciones culturales que utilizan fondos públicos y laboran aisladamente sin orientación y control del Estado”. La feudalidad podría definirse como una práctica de patronazgo feudal, caracterizada por el clientelismo y la política del favor en la asignación de recursos públicos en cultura.

La medida propuesta para abordar las problemáticas antes descritas fue crear un sistema nacional de instituciones culturales, útil para un ordenamiento de competencias y para “racionalizar el empleo de recursos destinados a la cultura” (Cordero 1989, 38). Este último objetivo devela, por un lado, las intenciones de modernización institucional y, por otro, la inclinación imperante a políticas de austeridad. El diseño y la implementación de este sistema no era una propuesta nueva: constaba como Sistema Institucional de la Cultura Ecuatoriana en la Ley de Cultura de 1984.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Ley de Cultura de 1974, fue reformada en el gobierno de Oswaldo Hurtado en 1984: “Recoge una serie de elementos teóricos propuestos por la Unesco para el desarrollo cultural. El reconocimiento de

La construcción de una política articulada y sistémica en el gobierno de Borja se quedó en buenas intenciones. A criterio de Astudillo (1998, 66-67), más bien “se profundizó la desarticulación y descoordinación en la gestión cultural, los recortes presupuestarios afectaron sustancialmente a la Casa de la Cultura, las Universidades, el proyecto cultural del Banco Central”. Para entonces, se planteaba que el Sistema Institucional de la Cultura Ecuatoriana debía estar coordinado por el CNC, que además se ocuparía de determinar los lineamientos de desarrollo cultural, elaborar la planificación y articular el trabajo de las instituciones del sistema, bajo principios de desconcentración, descentralización de la gestión pública y autonomía. Formaban parte del Sistema Institucional de la Cultura Ecuatoriana el MEC (Subsecretaría de Cultura), CNC, CCE, Instituto de Patrimonio Cultural e instituciones culturales del sector público. El gobierno de Borja propuso la participación de “las minorías étnicas” en el CNC, una política que buscaba abrir espacios a representantes de pueblos indígenas y afroecuatorianos que no llegó a concretarse.

Otro documento de política cultural emitido en el gobierno de Borja fue el Plan de Desarrollo Cultural Ecuatoriano a Mediano Plazo (1991-2000), elaborado por el CNC en el marco internacional Unesco del decenio para el desarrollo cultural. Al respecto, Astudillo (1998, 66) comentó que este plan fue el esfuerzo más organizado y completo que el Estado había realizado en materia de política cultural hasta ese momento. En cuanto a formación en prácticas relacionadas a la gestión cultural —según se analizó en el segundo capítulo—, este plan tuvo dos fines: fortalecer la acción cultural a través de la formación profesional de cuadros técnicos en cultura y fomentar la práctica artístico-literaria como factor de creatividad en la vida comunitaria y escolar. De estos fines nacieron dos proyectos dentro del Programa Nacional de Formación Cultural, perteneciente a este plan: 1) Proyecto de iniciación cultural para la promoción de las artes; 2) Proyecto de formación profesional para el desarrollo cultural.

Por otra parte, la Subsecretaría de Cultura, adscrita al MEC, mantuvo sus competencias principales: formulación y ejecución de la política de desarrollo cultural. Sin embargo, para aplicar esta política, tenía un presupuesto reducido dentro de la estructura ministerial: “por el presupuesto que maneja, se la conoce como la Cenicienta del Ministerio” (Astudillo 1998, 74). Para 1990, el Presupuesto General del Estado

la pluralidad cultural y una tendencia hacia la democratización de la cultura son sus rasgos más destacados” (Astudillo 1998, 72). Sin embargo, el autor subraya que esta normativa está orientada prioritariamente a conformar el aparato estatal de la cultura.

destinó a cultura tan solo el 0,24 %. Además de los presupuestos públicos paupérrimos, persistían los problemas de excesiva burocratización; ausencia de clasificadores de puestos con perfiles profesionales para la gestión cultural pública (Puente 1998, 133); el centralismo en la administración de la cultura, es decir, la concentración en Quito de decisiones y presupuesto público; la ausencia de proyectos comunitarios orientados a la promoción de la cultura cotidiana y la cultura popular, y la administración cultural basada en el empirismo (Astudillo 1998, 71).

Desde la promulgación del Plan de Desarrollo 1989-1992, el gobierno de Borja determinó como uno de los problemas fundamentales de la cultura a la falta de fortalecimiento de la identidad nacional (Cordero 1989, 35). En tal sentido, se evidenció un interés gubernamental en promover identidades defensivas frente a la penetración extranjera en pleno auge de la globalización; de ahí la necesidad de reconocer el carácter pluricultural del país como mecanismo de protección de las identidades locales. A la par, este plan dio paso a una comprensión integradora de la dimensión cultural en los procesos de desarrollo: “Se quiso que lo cultural dejara de ser el capítulo de prestigio de un Plan de Desarrollo y pasara a ser un componente básico de todas las políticas públicas” (39). Esta perspectiva se anticipó a los debates actuales sobre el carácter transversal de la política cultural.

El interés del gobierno de Borja por la diversidad cultural fue la respuesta a un acumulado histórico de luchas de los pueblos indígenas. Su reivindicación ante el Estado y la sociedad ecuatoriana para el reconocimiento plurinacional y pluricultural del país, que ganó fuerza en la década de los noventa, remiten al menos desde mediados del siglo XX a estos hechos: las luchas por la Reforma Agraria en 1964 y 1973 (acceso a la tierra) y por la educación intercultural bilingüe; en 1986, la creación de la plataforma organizativa nacional Conaie; el levantamiento indígena de junio de 1990 y la reivindicación política en 1992: “500 años de resistencia”, en tensión con la retórica del “Encuentro de dos mundos”, promovida por el iberoamericanismo. Todos estos factores incidieron en transformaciones de lugares enunciativos político-culturales, fracturaron narrativas de nación, interpelaron la ventriloquía intelectual y abrieron debates sobre la autorrepresentación en lo simbólico.

A criterio de Muratorio (1994, 371), las preocupaciones identitarias de inicios de la década de los noventa estarían marcadas en el país por un proyecto de rescate de la identidad mestiza, “a través de un discurso que todavía dejaba de lado al indio real para entrar en diálogo con uno semióticamente construido”. Muratorio denomina a este

discurso “el mito del mestizaje incluyente”, pues las demandas planteadas por el movimiento indígena para los blanco-mestizos significaron una amenaza a la nación unificada:

Obligado a confrontar ese desafío, el entonces Presidente del Ecuador en su discurso inaugural ante el Congreso el 10 de agosto de 1992 volvió a evocar el mito del ‘mestizaje incluyente’ como la clave de la identidad nacional. Su objetivo era claramente tratar de evitar lo que definió como “el peligroso fomento de diversas nacionalidades que buscan destruir la unidad nacional, la sola y única identidad común que necesita consolidarse” (*Hoy*, agosto 11, 1992). (370).

En la década del noventa, el movimiento indígena se erige como un actor político central en el país. Tania Hermida (s/f, 8-9),¹⁵⁸ cineasta y asambleísta constituyente 2007-2008, considera que la consolidación de este movimiento condujo a que representantes de los pueblos indígenas participaran en la Asamblea Constituyente de 1998, al consecuente reconocimiento constitucional del carácter pluricultural y multiétnico del Estado y de los derechos colectivos de pueblos indígenas y afrodescendientes, así como a crear el sistema de educación intercultural bilingüe. Sin embargo, Hermida resalta que en la sección dedicada a la cultura en esta Ley hay una “persistencia en la concepción hegemónica de la cultura como derivada de unas élites instruidas, cuyas prácticas estarían llamadas a marcar el horizonte simbólico del país”, y en la noción de cultura como ámbito privilegiado de intelectuales y artistas.

Si bien se podrían establecer determinados avances en el marco constitucional de 1998 en cuanto a políticas de reconocimiento de derechos de los pueblos diversos, es claro que en un contexto de agudización del neoliberalismo estatal, promovido por élites locales, un instrumento normativo solo opacó la continuidad de relaciones de dominación moderno-coloniales, promovió la ilusión de una democracia con cuotas de participación y neutralizó agendas de reivindicación y autonomía que tensionaron proyectos económicos de Estado. El marco constitucional de 1998 también mantuvo a la cultura como ámbito restringido a artistas e intelectuales.

A criterio de María Moreno, Lydia Andrés y Verónica Gavilanes (2022) a partir de 1996, y particularmente en la Constitución de 1998, la diversidad comienza a formar parte del discurso del Estado; para las autoras este régimen compensatorio o multicultural se extiende hasta la actualidad; sin embargo, sostienen que la ilusión de participación e

¹⁵⁸ Texto consultado en el Archivo Administrativo del Ministerio de Cultura y Patrimonio (2007-2009). Tania Hermida, Asambleísta Nacional. “Los alcances de la nueva Constitución en el campo de la cultura”, s/f.

inclusión “no rompen con las relaciones de poder existentes” y reproducen formas de racismo estructural y desigualdades.

Por su parte, el presidente Sixto Durán Ballén (1992-1996) delineó una política de gobierno a partir de la *Agenda para el desarrollo (1993-1996)* y la Ley de Modernización del Estado, privatizaciones y prestación de servicios públicos por parte de la iniciativa privada (1993), ambas de impronta neoliberal. En este orden programático de la política, expliqué en páginas anteriores cómo los primeros asomos de interés en procesos de formación en gestión cultural estuvieron vinculados en este gobierno con la autogestión, tanto en lo institucional estatal como en el trabajo cultural independiente. Esta visión se articuló a los procesos de modernización y a la privatización de lo público en la política cultural (Bedoya 2021, 51). Para Astudillo (1998, 67), la propuesta gubernamental de involucrar a la empresa privada en la cultura no llegó a concretarse. Señala que uno de los rasgos de la política cultural de Durán Ballén fue el “débil intento por comprometer a la empresa privada en las acciones de promoción cultural”. El autor hace referencia tanto a la privatización de lo público como a la financiación de la cultura. A contramano, María Elena Bedoya (2021, 51-52) pone como ejemplo de la aplicación efectiva de esta política a la presencia de bancos privados en prácticas de coleccionismo y promoción de las artes plásticas en el país.

En diciembre de 1992, el MEC del gobierno de Durán-Ballén expidió el documento *Políticas culturales gubernamentales (1992-1996)* (Juillard 2007). El diagnóstico base arranca nuevamente con la identificación de problemas ya descritos en documentos emitidos en el mandato de Borja: la duplicación de funciones y tareas entre las diversas instituciones culturales y la debilidad operativa del Sistema Institucional de la Cultura. La política propuesta se estructura con base en la definición de cultura conceptualizada por García Canclini en 1987, en *Políticas culturales y crisis de desarrollo: Un balance latinoamericano*, y a la de desarrollo cultural tomada de Ezequiel Ander-Egg. Entre sus lineamientos, establece orientaciones acordes con el proceso de modernización antes mencionado. Así, por ejemplo, su primer objetivo está centrado en optimizar el uso de los recursos administrativos, técnicos y financieros del sector cultural público; propone también desarrollar la capacidad autogestionaria de la cultura de los sectores étnicos y la participación del sector privado en varias de las acciones propuestas relacionadas con los trabajadores de la cultura y estas “minorías”.

Finalmente, durante esta administración, el MEC creó en 1992 el Programa Nuevo Rumbo Cultural, que se ocupó de procesos de educación popular para adultos y acciones

de promoción cultural. Fabián Saltos, uno de los agentes claves en la conformación del campo de la gestión cultural en el país, fue coordinador de Proyectos Socioculturales de este programa entre 1996 y 1998.

A partir de 1996, Ecuador atravesó un largo periodo de inestabilidad política, una profunda crisis económica y destituciones continuas de gobiernos, movilizadas por fuerzas populares heterogéneas que transformaron las calles en escenario del ejercicio político. Abdalá Bucaram, electo Presidente en 1996, duró solo seis meses en el poder; le sucedió Rosalía Arteaga, su vicepresidenta, con un mandato de dos días. Y Fabián Alarcón fue nombrado presidente interino por un periodo de un año (1997-1998) hasta la convocatoria a elecciones de 1998, en las que resultó electo Jamil Mahuad.

A un año de su mandato, Mahuad declaró un feriado bancario el 8 de marzo de 1999: se congelaron los fondos de los depositantes para proteger la estabilidad de la banca y el valor cambiario del dólar alcanzó los 25.000 sucres. El 9 de enero del 2000, la economía del país se dolarizó. El estallido de esta crisis económica fue producto de un proceso que se inició en 1994 con la expedición de la Ley General de Instituciones Financieras, que fomentó la desregulación y liberalización de la banca, a lo que se sumó más de una decena de bancos quebrados y el salvataje bancario a través de créditos de instituciones públicas. El feriado bancario, la dolarización y otras medidas económicas anunciadas por el gobierno de Mahuad desataron la protesta social, encabezada por una marcha del movimiento indígena, liderado por la Conaie. Esta movilización ocurrida en Quito tomó el Congreso Nacional con apoyo de organizaciones sociales y los militares; estos últimos, por su parte, respaldaron la sucesión de Jamil Mahuad por Gustavo Noboa, entonces vicepresidente, quien fue posicionado por el Congreso como nuevo presidente del Ecuador, el 22 de enero de 2000.

En términos generales, en cuanto a política cultural pública, la década de los noventa se resume, para Cevallos y Kingman (2021, 18-19), en un grave debilitamiento institucional: el Área Cultural del BCE redujo su capacidad de generar proyectos e investigaciones; la CCE mostró un “paulatino desgaste [...] por recortes presupuestarios y mala administración cultural”; la Subsecretaría de Cultura hizo eco de la política neoliberal, sus funcionarios declararon que “no había que invertir en cultura, ya que estaría amenazando la libertad de creación de los individuos”. Sobre la gestión de la CCE en esta década, Bedoya (2021, 60-61) da cuenta de las irregularidades financieras respecto del manejo de presupuestos, la operación de redes clientelares y de parentesco en la designación de cargos, la informalidad en contratos y la ausencia de políticas de fomento

al trabajo artístico. En su argumento, la historiadora resalta prácticas cuestionables durante la gestión de los presidentes de la institución Camilo Restrepo (1992-1996) y Stalin Alvear (1996-2000). Entre ellas, menciona los contratos y asignaciones públicas entregadas a fundaciones u organizaciones privadas y personas naturales con manejos discrecionales. Por ejemplo, Galo Mora, del grupo Pueblo Nuevo, intelectual y militante cultural de izquierda, cuya trayectoria he registrado en esta genealogía, mientras era funcionario¹⁵⁹ recibió, mediante prácticas discrecionales, asignaciones presupuestarias directas del Ministerio de Finanzas, utilizando a la CCE como intermediaria. Estos recursos fueron destinados a dos organizaciones a las que él estaba vinculado: “De hecho, muchos de los funcionarios, como es el caso de Galo Mora del grupo Pueblo Nuevo, era el encargado de llevar a cabo la revisión de las cuestiones observadas con la Contraloría y a la vez fue acreedor a estas ayudas a través de dos fundaciones: Fundación Mora Reyes y Asociación Cultural Pueblo Nuevo” (63). En los convenios de administración de los fondos asignados por el Ministerio de Finanzas a la CCE como “institución intermediaria” para la entrega de ayudas económicas a artistas y grupos, por un monto total de 2.900 millones de sucres, estuvo involucrado el ex ministro de Finanzas Marco Flores.

El manejo discrecional de los fondos públicos de cultura constituía una práctica hegemónica instalada también en el CNC y la Subsecretaría de Cultura. En las instituciones culturales del país en la década de los noventa, la gestión técnica de los recursos era inexistente, su distribución dependía del *lobby* político y su asignación correspondía a acciones dispersas y sin articulación a política pública cultural alguna:

La práctica era entregarlos discrecionalmente sin articularse a ninguna política estatal, ni responder a ninguna otra lógica que no sea el “eventismo”, es decir, la producción y realización de actos de distinto tipo sin desarrollar estructuras que garanticen procesos de continuidad a largo plazo, es decir sin incorporarlos dentro del ciclo de políticas (Serrano 2015, 67).

La Subsecretaría de Cultura gestionaba su presupuesto anual a través de preasignaciones, estipuladas en un listado predeterminado de proyectos que recibían directamente recursos públicos. Entre estos figuraban, por ejemplo, el Festival Internacional de Teatro de Manta y el de Teatro Experimental en Quito o el Centro de Difusión Cultural Cedec-Loja.¹⁶⁰ Las preasignaciones “dedocráticas” recaían en agentes

¹⁵⁹ Galo Mora se desempeñó como asesor de la Presidencia de la CCE entre 1996 y 2004.

¹⁶⁰ “Yo dirigía el Cedec que era un centro de difusión cultural de los lojanos, y que tenía uno de esos acuerdos con el Ministerio de Educación y Cultura [...]. Había una lista de organismos, larga, no sé de cuántos nombres, que recibían una asignación automática anual, desde las que más recibían como el proyecto de teatro de Roxana Iturralde en Manta y en Quito [...] hasta otras más pequeñas que iban hasta

que se relacionaban con las instituciones a través de vínculos y redes familiares, de élites culturales de prestigio y clase social o de partido político, limitando radicalmente el acceso público y democrático a recursos de fomento cultural.

En el CNC, que administraba el Foncultura, las decisiones dependían de las negociaciones que el intelectual o artista hacía con el Comité Ejecutivo de este Consejo. El Foncultura se caracterizó por entregar recursos sin una definición técnica de líneas de fomento y política cultural sino bajo una lógica de préstamos bancarios y procesos llenos de “vericuetos reglamentarios y las trabas de un marco legal absurdo” (Puente 1998, 105). Eduardo Puente, quien fue Secretario General del CNC, recuerda cómo se tomaban decisiones sobre las asignaciones presupuestarias en el Comité Ejecutivo del CNC, conformado por el subsecretario de Cultura, un representante de Cancillería y el presidente de la CCE. Siendo secretario, él tenía voz, pero no podía votar: “Llegaba el presidente de la Casa de la Cultura y decía: ‘Quiero cambiar las líneas telefónicas’ [...] ¡Crédito del Foncultura! ¡Crédito no reembolsable para cambiar las líneas telefónicas de la Casa de la Cultura! ¡Imagínate!” (Eduardo Puente, comunicación personal, 2018). De este modo, el dinero público de la cultura, que debía ser utilizado para fomentar las prácticas culturales a través de un acceso público y transparente, era asignado tanto para cubrir gasto corriente de instituciones como la CCE que formaban parte del Comité del CNC como para financiar publicaciones, exposiciones, eventos y actividades de agentes pertenecientes a sus redes cercanas. En el caso de la producción audiovisual y el cine, Foncultura entregó, desde su creación, recursos a varios proyectos. Las cantidades asignadas entre 1980 y 2006 y las propuestas que recibieron estos préstamos pueden revisarse en los anexos de mi libro *Gestión cinematográfica en Ecuador 1977-2006: procesos, prácticas y rupturas* (2016).

Esta década también dejó la herencia de una agenda de liberalización de las prácticas institucionales y la implementación de medidas de flexibilidad laboral en el campo cultural que continuarán con el cambio de siglo. Un prototipo de este modelo fueron las medidas aplicadas en el BCE con estrategias jurídicas que facilitaban formas de tercerización en empresas fantasmas para agrupar a sus empleados.¹⁶¹ Otro indicador de las políticas de modernización en la administración pública de la cultura, observable a partir del 2000 en los municipios de Quito, Guayaquil y Cuenca, fue la creación de

diez mil dólares, y había una franja intermedia de asignación anual y el Cedec estaba en esa: recibía treinta mil dólares al año del Ministerio de Educación y Cultura” (Ana Rodríguez, comunicación personal, 2017).

¹⁶¹ Sobre este proceso, revisar Andrade (2004).

fundaciones. Se trató de una política tendiente a la privatización de lo público que pretendía mejorar la eficiencia y autonomía en la gestión cultural de estos gobiernos locales: Fundación Malecón 2000, Fundación Bienal de Cuenca, Fundación Museos de la Ciudad y Fundación Teatro Nacional Sucre.

En los primeros años del nuevo siglo, la inestabilidad política continuó en el país. Terminado el periodo de gobierno de Gustavo Noboa, el coronel Lucio Gutiérrez, que tuvo un papel protagónico en el derrocamiento de Mahuad, fue electo presidente de la República en 2003. Dos años después, en abril de 2005, Gutiérrez fue derrocado, debido a móviles políticos y no por una crisis económica: el detonante principal fue la intervención de su gobierno en la Corte Suprema de Justicia (Pachano 2005, 43). En esta coyuntura nació el movimiento de “Los forajidos”, constituido por una clase media movilizadora de la ciudad de Quito que, bajo el grito “Que se vayan todos”, condensó el desgaste evidente de representación política partidista y la pérdida de legitimidad de las instituciones democráticas ecuatorianas. A criterio de Ramírez (2005), este movimiento respondió al “surgimiento de una suerte de cuarto poder ciudadano intermitente”, “un poder constituyente menguado”, una “insurrección ciudadana”, cuya semántica, potencia y deseo de cambiar las formas de hacer política será capitalizada poco tiempo después por la “revolución ciudadana” de Rafael Correa. A Gutiérrez le sucedió en el mandato su vicepresidente Alfredo Palacio (2003-2005).

Del movimiento de “Los forajidos” se desprendieron varias asambleas ciudadanas, entre ellas, la “Asamblea permanente de trabajadores y trabajadoras de las Artes y las Culturas”, en la que participaron actores culturales pertenecientes a generaciones y expresiones artísticas y creativas diversas. Los encuentros tuvieron lugar en la Sala Mariana de Jesús de la CCE y fueron denominados como “la asamblea de la alfombra sucia”.¹⁶² Este espacio fue determinante para gestar un primer horizonte de transformación de la institucionalidad cultural del país, promovido sobre todo por jóvenes profesionales del campo cultural. De esta asamblea, emergió el colectivo Pro Ley de Cine, que logró, luego de tres décadas, en un último tramo de una lucha histórica, la aprobación de la Ley de Fomento del Cine Nacional, en diciembre de 2005, durante el gobierno de Alfredo Palacio. Esta asamblea fue, además, un espacio de diálogo ciudadano, diagnóstico y debate. Las políticas culturales y, de modo disperso, la constitución de un

¹⁶² “Alfombra sucia” hace referencia a las condiciones de deterioro de esta sala de artes escénicas. Entre estas condiciones estaba, precisamente, una alfombra desgastada y sucia.

ministerio de cultura. fueron algunos de los tópicos abordados durante varios meses de encuentros hasta las elecciones presidenciales de 2006.

En los cinco años previos a la aprobación de la Ley de Fomento del Cine Nacional, emergieron varios proyectos independientes vinculados al campo cinematográfico que construyeron las primeras bases de una agenda sobre el trabajo cultural profesional y la necesidad de una política pública para la cultura, atendiendo fundamentalmente a la instauración de políticas de fomento transparentes y condiciones dignas para la producción creativa. Estos proyectos fueron la Fundación Cero Latitud (creadora y gestora del Festival Internacional de Cine de Quito-Cero Latitud, inaugurado en 2003); Corporación Cine Memoria (creadora y gestora del Festival Encuentros del Otro Cine-EDOC, cuya primera edición se realizó en 2002), y Egeda (Sociedad de Gestión Colectiva de Derechos de los Productores Audiovisuales, que funciona desde 2001). Todas estas propuestas organizativas y autogestionadas, junto a la histórica Asocine, se articularon en el colectivo Pro Ley de Cine, en el que representantes de estas organizaciones dieron el impulso decisivo para que se aprobara el proyecto de ley: Manolo Sarmiento, Juan Martín Cueva —ambos venían de la militancia cultural en el Comité de Artistas del FADI que luego se fraccionó en el Frente Cultural del LN—, Armando Salazar, Chicho Cueva, Raúl Kalifé, Jorge Luis Serrano, y aportó esporádicamente el intelectual Pedro Saad Herrería, de tendencia socialdemócrata. La participación de mujeres directoras y productoras de cine como Tania Hermida, Gabriela Calvache e Isabel Dávalos fue importante, aunque con roles de menor visibilidad pública, al menos en un primer momento.

A esta plataforma se sumó Ocho y Medio,¹⁶³ que tuvo no solo un protagonismo vital en la exhibición del cine ecuatoriano emergente, sino también fue el lugar de encuentro de jóvenes cineastas y un aliado importante de los festivales de cine que surgieron a partir del 2000: EDOC, Chulpicine y Cero Latitud. La Corporación de Productores y Promotores Audiovisuales Ecuatorianos (Copae) se creó en 2004 en medio del influjo organizativo que impulsaba la aprobación de la Ley de Fomento del Cine Nacional. Mariana Andrade, quien también militó en el FADI, ha sido la gestora cultural por excelencia tanto de esta sala de cine independiente como de la mencionada organización gremial.

Cuando Mariana Andrade (comunicación personal, 2020) afirma acertadamente que de militantes culturales pasaron a ser “activistas por la institucionalidad cultural”, se

¹⁶³ El 14 de septiembre de 2001, se inauguró el único espacio independiente de exhibición autogestionado de cine en la ciudad: Ocho y Medio.

refiere a esta transición en la que algunos agentes del campo cinematográfico, que habían militado en las izquierdas, comenzaron a disputar la aprobación de la Ley de Fomento del Cine Nacional y la creación de institucionalidad para el cine. Si bien el legado de la socialdemocracia que buscó la creación de un ministerio de cultura constituía parte de la agenda permanente de esta línea ideológica desde fines de los setenta, con el surgimiento de nuevos actores vinculados al cine (sobre todo académicos y profesionales), esta agenda fue trastocada con debates sobre la profesionalización y el trabajo cultural productivo, tópicos ajenos aún a la racionalidad de gran parte de los intelectuales militantes de la izquierda socialdemócrata de raíz comunista. Estos debates emergentes tuvieron una articulación cercana al “modelo francés” de política cultural, y en consecuencia —poco tiempo después— a la *gestión cultural iberoamericana* que se estructuró a la sombra de la política cultural francesa. Dos agentes que responden a esta vertiente genealógica que va dibujando la metamorfosis de intelectual a gestor cultural, son Juan Martín Cueva y Ramiro Noriega, ambos vinculados en este momento histórico al campo del cine — Festival Cero Latitud y Cinememoria, respectivamente— y, sea por familia o por educación, ambos de herencia francófona.

Las primeras discusiones del colectivo Pro Ley de Cine eran aún espontáneas, “con cierto desorden e inmadurez” (Juan Martín Cueva, comunicación personal, 2018). Sus miembros desconocían marcos normativos, herramientas de gestión y políticas culturales públicas. Uno de sus primeros ejercicios fue elaborar una carta dirigida al presidente de la República, Alfredo Palacio, que solicitaba la adhesión de Ecuador al programa de estímulo a la coproducción de películas de ficción y documentales Ibermedia; sin embargo, ignoraban que para ello se requería de una contraparte institucional pública local con competencias en políticas relacionadas a la industria cinematográfica y una ley que amparara su gestión. Este dato evidencia que estos agentes organizados, para entonces, aún no eran próximos a instrumentos de gestión cultural institucional ni a procedimientos de política. A pesar de ello, abrieron debates fundamentales en la esfera pública a través de boletines y periódicos que editaron Ocho y Medio y los EDOC. Ramiro Noriega (comunicación personal, 2017) comenta que Cinememoria produjo escrituras sobre política cultural y las circuló en el periódico *El otro cine*, del festival EDOC. Esas reflexiones colectivas provenían de su praxis de la gestión de los festivales y proyectos, la cual se enfrentaba constantemente a sistemas clientelares:

Para el periódico que circuló desde Encuentros del Otro Cine, se produjeron varios textos sobre política pública; se decía: “La no política pública es una política pública”. Ese fue un eje que nos reunía. El otro eje es: “Dedocracia y clientelismo”. Nos encontramos haciendo proyectos, haciéndolos, chocando con las instituciones públicas que supuestamente eran las que debían tener unas políticas y mecanismos de gestión y nos dimos cuenta de que el mecanismo era la antesala de los despachos de las personas importantes que ocupaban esas funciones, tanto a nivel local, Municipio, como a nivel estatal: Banco Central.

La Ley de Fomento del Cine Nacional fue expedida el 24 de enero de 2006 y publicada en el *Registro Oficial* el 3 de febrero de ese mismo año. Se enmarcó en el reconocimiento de los deberes del Estado como principal promotor de las expresiones culturales que son parte de la identidad nacional. La industria cinematográfica se definía como fuente generadora de empleo e ingresos, de ahí la necesidad de incentivar la producción en este campo. La Ley comprendía once artículos, entre los que se contempló la creación del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine), institución de derecho público, encargada de elaborar políticas públicas en el ámbito cinematográfico nacional, y la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico con los respectivos criterios legales para administrarlo (De la Vega 2016a, 175).

Jorge Luis Serrano fue el primer director del CNCine. Ocupó este cargo durante siete años. A Serrano le tocó la tarea de crear institución, pues, cuando se aprobó la Ley, automáticamente se creó también el Consejo con un vacío administrativo, carencia de procesos y también de presupuesto. Serrano (comunicación personal, 2015) cuenta que cuando asumió el cargo solo tenía dos papeles, uno en cada mano: la Ley de Fomento del Cine Nacional, en la una, y su nombramiento, en la otra. Durante ocho meses, el CNCine operó sin presupuesto alguno.

Si bien la aprobación de cualquier ley se juega en una trama de relaciones y coyunturas políticas, tal como lo fue en el caso de la Ley de Fomento del Cine Nacional, sería inaceptable desconocer la lucha histórica de tres décadas de la base organizativa gremial, iniciada por Asocine. La aprobación de este instrumento significó una larga batalla por lograr un derecho colectivo: el cine; pero también, años después, colocó en la discusión dentro del campo la necesidad de una política pública de fomento no discrecional y el derecho al trabajo cultural:

Uno de los acuerdos del trabajo colectivo era que había que trabajar por el establecimiento de una economía y había que generar empleo. Esa era la visión. Decir: esto lo hacemos no por amor al arte, que nos ha parecido siempre, y a mí personalmente, un pretexto conservador que ha dejado al arte en un lugar incómodamente decorativo... sino diciendo: esto es un factor de transformación y este es un factor de vida también. Y eso tiene que reflejarse en la profesionalización, o sea hacerlo de manera continua, permanente,

sistemática, crítica, y luego también debía reflejarse en el impacto que eso tuviera sobre nuestras propias vidas, o sea, poder vivir de esto (Ramiro Noriega, comunicación personal, 2017).

En este testimonio, Ramiro Noriega, quien fue viceministro (2007-2009) y ministro de Cultura de Ecuador (2009-2010), deja entrever señales de una disputa semántica sobre la noción “trabajador de la cultura” que aparece con el cambio de siglo. El legado intelectual de izquierdas de este concepto pervivió activo en la idea de que la cultura es un factor de transformación social; sin embargo, y a la vez, la acepción militante de la noción “trabajador” fue interpelada con la introducción en el campo cultural de debates sobre economía, trabajo cultural como actividad productiva, profesionalización, fomento estatal a la cultura y, por supuesto, gestión. Estas nuevas interrelaciones y regímenes discursivos y políticos en lo cultural sacudieron a una fracción de intelectuales de izquierdas no solo por la tensión ideológica que esto causaba sino porque muchos de ellos veían amenazados reductos partidistas, redes clientelares y de poder que habían sostenido por décadas dentro de las instituciones culturales del país.

Por otra parte, sin duda, el saber hacer organizativo de la militancia de izquierdas fue extrapolado a procesos de autogestión colectiva en el campo del cine a partir de 2000; ejemplo de ello son los actores que participaron en el FADI: Mariana Andrade (Ocho y Medio y Copae), Juan Martín Cueva (Festival Cero Latitud), Manolo Sarmiento (Cinememoria-EDOC). Estos conocimientos que emergieron en la militancia posibilitaron la gestión política y organizativa en cultura para la emergencia de plataformas autogestivas y la institucionalización pública del cine.

De los dos mil hacia adelante, las derivas de los cineastas han sido diversas: en ciertos casos, los actores culturales continuaron en la autogestión, la organización gremial o la docencia, otros consideraron que había que disputar el trabajo cultural, el fomento, la profesionalización, las industrias culturales, la economía y la gestión cultural dentro de las instituciones. Pocos años después, durante el gobierno de Rafael Correa, algunos dejaron el trabajo independiente para entrar en la administración pública y participar políticamente en la construcción institucional de la cultura. Como ocurrió en España en la década de los ochenta, la profesionalización de la militancia abrió paso a la gestión cultural en Ecuador (De la Vega 2021).

Finalmente, siguiendo a Rafael Polo (2010, 356-357), existen “unas premisas de producción enunciativa de cierta izquierda cultural hasta finales de los ochenta, que perduran hasta hoy, sobre la nación, la política, los intelectuales y el poder”, y que fueron

construidas a partir del movimiento tzántzico¹⁶⁴. Con el triunfo presidencial de Rafael Correa y la creación del MC, en 2007, esa producción enunciativa fue retomada como base discursiva del proyecto cultural “revolucionario” y a la vez como una suerte de reconocimiento político a las figuras de los intelectuales comprometidos de izquierdas del siglo XX¹⁶⁵. Este lugar enunciativo y política de reconocimiento del naciente gobierno correista obvió la complejidad del funcionamiento del campo cultural contemporáneo y los cambios que se venían gestando desde la década de los noventa no solo en cuanto a producción artística y demandas sobre trabajo profesional sino también a la transformación de la noción de cultura y sus sujetos de derecho que estalló con el levantamiento indígena de 1990. El reconocimiento a intelectuales de izquierdas de esta producción enunciativa se concretó en la designación de cargos de poder a algunos de ellos en el naciente Ministerio de Cultura: Antonio Preciado, Fernando Tinajero y Humberto Vinuesa (movimiento tzántzico) y Galo Mora (FADI).

4. Habemus Ministerio de Cultura

El 15 de enero de 2007 asumió la Presidencia del Ecuador Rafael Correa Delgado, del movimiento Alianza País, autodefinido como progresista y de revolución ciudadana. Ese mismo día, en un signo político, leído por muchos actores culturales como esperanzador y de cambio para las políticas públicas culturales, mediante el Decreto n.º 5, publicado en el *Registro Oficial* n.º 22 del 14 de febrero de 2007, Correa declaró como política de Estado al desarrollo cultural del país y creó el MC como organismo rector de esta política. A partir de este decreto, la naciente cartera de Estado se encargaría de las funciones que asumieron hasta entonces la Subsecretaría de Cultura, las delegaciones del MEC ante el CNC y el Comité Ejecutivo de la Cultura; así también, las facultades que le

¹⁶⁴ Si bien me referiré a este grupo en el capítulo V, es preciso mencionar que los tzántzicos surgieron en 1962, en Quito. Fueron un grupo de jóvenes intelectuales comprometidos que apenas superaban los veinte años de edad. Ulises Estrella, Fernando Tinajero, Bolívar Echeverría, Luis Corral, Marco Muñoz, Alfonso Muriagui, Euler Granda, Humberto Vinuesa, Raúl Arias, Antonio Ordóñez, Alejandro Moreano y Agustín Cueva son algunos de los nombres que formaron parte del movimiento tzántzico. “Tzántzicos” toma el nombre de “tzantzta”, práctica ritual y ceremonial del pueblo amazónico shuar que consiste en reducir la cabeza de los enemigos. Para Tinajero (1987, 88-89), reducir cabezas significaba desmitificar valores sagrados del sistema, expresados en los “consagrados de la cultura oficial”.

¹⁶⁵ A partir del pensamiento sartreano, el intelectual comprometido con la transformación de la realidad a través de la cultura (Ortega 2007) se constituyó en Quito a inicios de los sesenta como el escritor para quien “la problemática del compromiso fue la expresión necesaria de una ideología en la cual la relación entre el pueblo y los intelectuales, propia de toda creación cultural auténtica, aparecen como elección, como ejercicio de moral de la libertad” (Moreano 2014, 279). La expresión más contundente de esta figura de intelectual estuvo encarnada en el movimiento tzántzico.

atribuyó la Ley de Cultura serían a partir de esa fecha del MC. El decreto “facultó al Ministerio contar con una estructura organizacional acorde con su naturaleza, sobre la base de principios de gestión, políticas culturales y desarrollo social” (Saltos 2019, 162).

Como sostuve en el apartado anterior, la creación del MC no fue un proyecto político de la “revolución ciudadana” sino una herencia de la fracción socialdemócrata que intentó agenciar la creación de esta institución desde el retorno a la democracia en los gobiernos de Jaime Roldós y Rodrigo Borja. Señala Adrián de la Torre (comunicación personal, 2022), quien militó en la Coordinadora Cultural de Alianza País, que, durante la campaña presidencial de Correa, la injerencia directa en la propuesta de creación del MC no la tuvo esta base de la militancia del partido sino “nació en otra línea: Galo Mora y su núcleo más próximo”. Galo Mora, del grupo Pueblo Nuevo, intelectual y militante de izquierda, fue la persona de confianza en asuntos de cultura del candidato y luego primer mandatario, a quien además lo asesoró en la elaboración de sus discursos políticos. Por su parte, la Coordinadora Cultural de Alianza País respaldó la propuesta de crear un órgano ministerial porque entendía que este hecho elevaba la cultura a la mesa presidencial de gobierno y la colocaba en la agenda central del Estado; sin embargo, De la Torre (comunicación personal, 2020) reconoce que la cultura en el programa político de Correa no tenía un lugar predominante:

Creo que el Presidente tenía referencias de la importancia de la cultura. No creo que él mismo haya desarrollado un pensamiento al respecto o un análisis más profundo. Pude conversar con él incidentalmente un par de ocasiones, pero nunca de temas culturales. Es decir, a pesar de que éramos un equipo cercano y que teníamos una base social fuerte, nunca fuimos citados a conversar o tratar este tema.

Adrián de la Torre tenía una visión sobre la política cultural fundamentada en la administración pública y el ordenamiento de las instituciones existentes en un sistema nacional de cultura, un objetivo que los pasados gobiernos venían proponiendo como la solución a los problemas de la política cultural del país. De la Torre (2013, 60) menciona cuatro estrategias que propuso la Coordinadora Cultural de Alianza País para la agenda del nuevo gobierno en materia de cultura: “Conocimiento generalizado de los nuevos derechos culturales y planes para cumplirlos; educación cultural y artística especializada, universal e integral; creación de redes de centros culturales comunitarios; desarrollo del Sistema Nacional de Cultura”. Estas estrategias estuvieron atravesadas por dos núcleos discursivos: el pueblo y la cultura como derecho:

Nuestra noción era que la cultura es un derecho y que la cultura es del pueblo. Tal vez nos apegábamos bastante a lo que pasaba en Venezuela en ese momento que era: el pueblo es la cultura. Y ese sí era un convencimiento. Creíamos que todo se generaba ahí y que como derecho el Estado tenía que atender todas esas necesidades múltiples (Adrián de la Torre, comunicación personal, 2022).

Por sobre la afinidad de la Coordinadora con el enunciado político chavista, “el pueblo” tiene una larga trayectoria conceptual e ideológica en el país en el proyecto de cultura nacional-popular que retoma el correísmo; mientras tanto, la noción de cultura como derecho apenas mostraba sus primeros destellos en la política cultural. Este marco de pensamiento adquirió mayor significación tras la Asamblea Constituyente y la aprobación de la nueva Constitución en 2008. El nuevo marco legal matizó el concepto de “pueblo” del legado de izquierdas con el reconocimiento del Estado intercultural y plurinacional, la ampliación de la noción de sujetos de derechos culturales¹⁶⁶ y la titularidad de estos derechos en lo individual y lo colectivo. A su vez, la titularidad colectiva se articuló con los derechos de los pueblos y nacionalidades y, entre otros, con los derechos de la naturaleza.

En este orden de ideas, en la línea político-cultural de la Coordinadora es posible avizorar al menos las siguientes capas: una cercanía con un proyecto de cultura nacional popular; el intelectual comprometido con el pueblo como una construcción histórica y político-ideológica que incorporó el reconocimiento y los derechos de pueblos y nacionalidades, y la *gestión cultural iberoamericana* estructurada en principios de modernización de la administración pública de la cultura, su eficiencia técnica, la profesionalización y los derechos culturales. Dos gestores pertenecientes a esta vertiente de la Coordinadora Cultural Alianza País son Adrián de la Torre y Fabián Saltos. Ambos integraron el primer equipo de trabajo del inaugurado MC: De la Torre como asesor del primer ministro de esta cartera de Estado, Antonio Preciado, y Fabián Saltos como director nacional de Planificación.

Por otra parte, a través del Decreto n.º 9, del 15 de enero de 2007, el presidente Rafael Correa nombró como primer ministro de Cultura del Ecuador al poeta Antonio Preciado, quien militó desde joven en el PC y después en el PCML (Partido Comunista Marxista Leninista), del que fue expulsado; sin embargo, Preciado ha sido más bien simpatizante de la izquierda sin involucrarse de lleno en el proselitismo partidista (Pabón

¹⁶⁶ Con la ampliación de la noción de sujetos de derechos culturales, estos dejaron de ser asunto exclusivo de artistas e intelectuales y se los reconoció como derechos de toda la ciudadanía.

2017, 77). El poeta negro, de origen esmeraldeño¹⁶⁷ es un “marxista convencido” (Antonio Preciado, comunicación personal, 2022). Concluye que en su designación como ministro en 2007 tuvieron un carácter sedimentario su trayectoria como poeta, los libros y antologías publicados nacional e internacionalmente, y su trabajo como Embajador de la Unesco durante el gobierno de Lucio Gutiérrez. Preciado (comunicación personal, 2022) no menciona como un factor decisivo de su designación a la militancia política en las izquierdas. Es muy probable que su figura de intelectual comprometido adherente a un proyecto nacional popular y su cercanía con otros intelectuales de esta tendencia, pertenecientes al círculo de Correa, como Galo Mora, también hayan movilizado su nominación.¹⁶⁸

El campo cultural en Ecuador recibió la nominación de Preciado de modo heterogéneo: algunos pensaron que este gesto significó un necesario reconocimiento a la diversidad cultural, específicamente al pueblo afroecuatoriano y sus producciones intelectuales y simbólicas; para otros, fue un signo facilista e instrumental de la diferencia multiculturalista; y, finalmente, para quienes esperaban una señal de renovación institucional en la cultura, Preciado representó la continuidad del pasado, pues el poeta se había desempeñado como presidente de la CCE Núcleo de Esmeraldas en dos ocasiones —era muy próximo a esta institución— y director del Área Cultural del BCE en esta ciudad durante 25 años.

Instalado en el cargo, Preciado recibió críticas a su gestión, que se extralimitaron con ataques racistas: “No le cupo a mucha gente en la cabeza que el primer Ministro de Cultura de Ecuador fuera un negro” (Antonio Preciado, comunicación personal, 2022). Y es que tanto el origen popular de Preciado como su autoidentificación identitaria desestabilizaron los imaginarios blanco-mestizos racistas de las élites intelectuales y de clase, depositarias de la herencia de la gestión institucional de la cultura y poseedoras del capital cultural. La otredad racializada, por más intelectual y letrada que sea, es una otredad a la que las élites buscan salvar y proteger, una otredad a la que hay que tutelar; en cambio, disputar y ocupar espacios de poder político en instituciones culturales o académicas no les es permitido.

¹⁶⁷Antonio Preciado (comunicación personal, 2022) se autodefine como negro: “Afroecuatoriano es un eufemismo que pretende adulciar lo que la palabra negro pudo haber causado al negro”.

¹⁶⁸Fue Correa quien dio muestras de querer acercarse al poeta y planificó una reunión con él. La cita se dio a través de un amigo común, que es muy cercano a Correa, pero del que Preciado prefiere reservarse el nombre”. Véase <https://www.eluniverso.com/2007/01/10/0001/8/584C4D3B02414CAD8AE54A9B80833EA6.html>

El racismo ha estructurado históricamente las instituciones culturales en el país. La institucionalidad del arte y la cultura es blanca; hasta hoy, como señala Godoy (2023, 189), “los cuerpos no blancos generalmente sólo cumplimos una cuota de objeto de experimentación, exhibición o exotización”. Esta ilusión de inclusión rompe aparentemente un techo de cristal, pero no logra generar rupturas en las bases que sostienen una estructura de desigualdad racializada en las instituciones culturales. Por eso no es extraño que Antonio Preciado haya permanecido en el cargo de Ministro de Cultura menos de un año.

Preciado (comunicación personal, 2022) relata que antes de recibir el encargo de ministro no conocía al recién electo presidente Correa. Tuvo un primer encuentro con él cuando lo invitó a formar parte de su equipo de gobierno. Inicialmente, Preciado rechazó la oferta, le agradeció y le dijo con sinceridad: “En la primera vuelta, no voté por usted” (Antonio Preciado, comunicación personal, 2022). Correa le respondió que su voto no actuaba en detrimento de su decisión, por el contrario, la abonaba porque demostraba que es una persona honesta. El mismo día, después de algunas consultas a varios colegas de confianza, Preciado aceptó la designación.

Tal como sucedió en 2006 con la creación del CNCine, el MC nació sin presupuesto, sin infraestructura ni arquitectura institucional, inicialmente tampoco el equipo de trabajo recibió salarios (Adrián de la Torre, comunicación personal, 2022). En este primer momento, el Ministerio funcionó con los instrumentos legales existentes, previos a la aprobación de la Constitución de 2008. Sobre esta etapa comenta Antonio Preciado (comunicación personal, 2022):

El Ministerio fue creado sin presupuesto. No tenía dinero. No constaba en el ejercicio económico de ese año [...]. Yo era una suerte de ministro errante. No tenía un sitio fijo donde quedarme. Era nómada. Raúl Vallejo, que era ministro de Educación, me dio el área que correspondía a la ex Subsecretaría de Cultura [...]. No me sentía bien ahí porque se entrecruzaban los dos ministerios, gente que no era de mi equipo. El presidente me dijo: “Toma un mínimo equipo básico hasta que ya puedas nombrar al personal que se requiere, una vez que haya sido debidamente planificado el Ministerio”.

Desde la constitución misma del máximo órgano de la política cultural pública del país se manifestaron en él distintos proyectos políticos con convergencias y contradicciones. “La revolución cultural” del correísmo fue vislumbrada como una deuda histórica con la fracción partidista socialdemócrata y los legados intelectuales de izquierdas. Para saldar esta deuda había que restituir e institucionalizar imaginarios producidos en esta enunciación y refundar simbólicamente la nación. Para Erika Sylva

(2013), la política cultural del gobierno de Correa se orientó a la construcción de hegemonía y cohesión nacionales y a superar la crisis simbólica generada por el Estado oligárquico. Así también, la “revolución ciudadana” acogió el lenguaje de la revolución social de décadas pasadas, “reinscribiéndolo en los requerimientos de legitimación de su proyecto político que busca una salida ‘liberal pluralista’ al neoliberalismo en la producción de una nueva hegemonía” (Polo 2010, 342). Por último, “revolucionar la gestión”, dentro del proyecto macro de “recuperación del Estado”, se comprendía como una modernización del aparato público de la cultura y la construcción de una administración eficiente para resolver problemas institucionales que fijaron su objetivo en el ordenamiento del Sistema Nacional de Cultura (Arts. 377 y 378, Constitución de la República del Ecuador 2008).

Si bien en varios de los primeros documentos emitidos por el MC aparecieron por primera vez enunciados de manera rotunda la gestión cultural y los gestores culturales, “la revolución cultural”, en lo que denominó “proceso constituyente”, acogió de forma exigua —al menos en un primer momento— debates emergentes sobre la relación cultura y trabajo y cultura y economía, propuestos sobre todo por el campo del cine y, con menor injerencia, por agentes culturales venidos de otras prácticas. Ramiro Noriega (comunicación personal, 2017) comenta que el origen del MC se cimentó en diversos intereses, a veces contrapuestos y otras dialogantes: por un lado, quienes no venían de la CCE, es decir, su generación, aquella que se formó en las antípodas de esta institución, y, por otro, dentro de esta línea de intelectuales y artistas vinculados a la CCE, una fracción que vio que la evolución natural de esa institucionalidad era hacia una modernización. Por supuesto, también está la otra fracción de intelectuales, artistas y militantes políticos, algunos agrupados en la CCE, otros autónomos, que siempre mostraron resistencia a la creación del MC.

Por su parte, Adrián de la Torre (comunicación personal, 2022) lee en el nacimiento del MC una disputa permanente entre un proyecto de cultura popular descentralizado de las grandes urbes que entiende al pueblo como verdadero creador y una élite intelectual de prestigio que busca mantener sus privilegios, es decir, “los cacicazgos culturales”. Finalmente, el artista Fabiano Kueva (comunicación personal, 2018) explica que tras la creación del MC pronto salieron a la luz algunas tensiones concluyentes en el enfoque mismo de la política pública y en la promoción de representaciones simbólicas e interculturales instrumentalizadas: una política folclorizante nacionalista, de retórica militante y revolucionaria sin presente,

desarticulada de narrativas y problemáticas contemporáneas, y de inquietudes sobre el trabajo cultural:

Se inaugura el Ministerio con una discursividad extremadamente retro. [...] Necesitábamos instituciones que viabilizaran unas condiciones de trabajo, un derecho al trabajo en la cultura, y el Ministerio empezó con una retórica demasiado demagógica, demasiado fácil, la banderita, la canción de protesta de los años sesenta, setenta, en el 2007. [...] La propia escena cultural ya era más compleja. Ahí hubo el primer desfase. Ya habían sucedido cosas interesantes con colectivos, espacios independientes, después del 2000 ya había algo, estaba floreciendo, emergiendo y de pronto aparece esa institucionalidad que, en vez de dialogar con esa emergencia, se va cuarenta años antes y no es capaz de darle respuesta.

A la par, Preciado tuvo que enfrentar los primeros retos para darle institucionalidad al MC y generar acuerdos sectoriales. Para mediados de 2007 la institución contaba con una misión, visión, políticas, objetivos estratégicos y un Estatuto Orgánico de Gestión Organizacional por procesos, congruentes con los lineamientos establecidos por la Secretaría Nacional de Planificación (Saltos 2019, 162-164). Como exembajador de la Unesco, Preciado tocó las puertas de este organismo solicitando asesoría para estructurar el Ministerio. Unesco aceptó el pedido y entregó una ayuda económica de uso exclusivo para este fin: USD 250 000 (doscientos cincuenta mil dólares), recursos que fueron administrados por tres delegados del MC y un equipo técnico internacional del organismo:

Ese equipo multidisciplinario de trabajo no tenía potestades para inmiscuirse en los contenidos de lo que iba a buscar el Ministerio [...] Era una asesoría técnica para delinear los procesos, para los logros que nosotros quisiéramos [...], las articulaciones administrativas [...], para llevar a territorio las políticas culturales. ¿Cómo lograr políticas culturales, cómo elaborarlas, cómo concebirlas, de dónde iban a salir? Nosotros con ese dinero convocamos a intelectuales, activistas, promotores culturales, artistas, de la calle, del sur de Quito, de las provincias, dirigentes gremiales, del indigenado (Antonio Preciado, comunicación personal, 2022).

A partir de este acuerdo con Unesco, el MC elaboró una propuesta base de políticas y acciones culturales, “en las que reconoce al pueblo como creador y depositario de la cultura en todas sus variadas expresiones” (EC Ministerio de Cultura. Folleto informativo, 2007). Diversos actores culturales discutieron esta propuesta en un “Diálogo para el Plan Nacional de Cultura”. Posteriormente, estos insumos participativos fueron procesados por técnicos del MC y de Unesco y representantes de los actores culturales y, finalmente, cristalizados en septiembre de 2007 en un primer documento del *Plan*

*Nacional de Cultura: un camino hacia la revolución ciudadana desde la cultura.*¹⁶⁹ Se pretendió también que estos debates fueran discutidos en la Asamblea Constituyente de Montecristi. El Plan se centró en un enfoque de derechos culturales, interculturalidad, “*lo cultural*” como eje sustantivo en las relaciones e interacciones entre sujetos y actores que construyen la cultura” (Saltos 2019, 168), y señaló un especial interés en dirigir políticas a “grupos minoritarios, vulnerables y en desventaja dentro de la sociedad” (EC Ministerio de Cultura. Folleto informativo, 2007). De igual modo, expresó que “la gestión cultural debe ser plenamente reconocida en el conjunto de la administración pública, para que deje de ser un instrumento parcial y aislado de los actores culturales y la ciudadanía, y cumpla su función integradora”. Propuso también, entre sus ejes de inversión, profesionalizar a actores y gestores culturales.

Adicionalmente, con este fondo Unesco, y con el fin de fortalecer el Plan, se realizaron algunas consultorías, como “Ecuador: identificación y caracterización de actores y dinámicas culturales”, en 2007. Esta consultoría consistió en levantar información en Quito, Guayaquil y Cuenca y pretendía ser el punto de partida para la elaboración futura de una cartografía cultural integral.¹⁷⁰

Una vez que el MC contó con la aprobación de su estructura orgánica funcional en julio de 2007, tuvo su primera asignación presupuestaria en septiembre de ese año. Relata Antonio Preciado (comunicación personal, 2022) que el MC recibió USD 20 millones provenientes de los Fondos Cereps (Cuenta Especial de Reactivación Productiva y Social del Desarrollo Científico-Tecnológico y de la Estabilización Fiscal),¹⁷¹ los cuales fueron destinados a remodelar la actual edificación en la que funciona la institución (Av. Colón y Juan León Mera, en Quito), mejorar instalaciones y fondos de fomento cultural, cuya entrega podría ser mediante concurso o a través de contratos directos de auspicios con garantía de cumplimiento de contrato.

El primer monto destinado al fomento de proyectos culturales, entregado por el MC, fue de USD 15 191 495 (quince millones ciento noventa y un mil cuatrocientos noventa y cinco dólares), pagados a los “beneficiarios” a través del CNC, mediante un convenio con el MC (EC Ministerio de Cultura. Doc. 0018, 26 de diciembre de 2007).

¹⁶⁹ Fabián Saltos (2019) menciona que su libro *Bases y estrategias de la gestión (de lo) cultural. Derechos culturales para el Buen Vivir* tuvo como soporte para su desarrollo y escritura a este Plan.

¹⁷⁰ A cargo de esta investigación estuvo Alexis Moreano. Documento extraído del Archivo Administrativo del Ministerio de Cultura, 2007.

¹⁷¹ Fondos codificados en la Ley Orgánica de Responsabilidad, Estabilización y Transparencia Fiscal, que establecía el siguiente destino de los fondos: 30 % para inversión social, de los cuales 15 % serán destinados a inversión en educación y cultura.

Para entonces, Humberto Vinueza, poeta tzántzico, ocupaba la Dirección de Promoción y Difusión de la Creatividad, encargada de las políticas de fomento ministeriales. Preciado (comunicación personal, 2022) comenta que el sistema de convocatoria y adjudicación de esos recursos contaba con procedimientos, reglamentos y parámetros de evaluación. La selección de propuestas partía de un informe previo de Fabián Saltos, director de Planificación, presentado al Ministro de Cultura, quien tenía la última palabra sobre las asignaciones. Las modalidades de fomento en esta primera convocatoria fueron: 1) Fomento a la producción cultural (hasta USD 3 000, repartidos en seis meses), para estimular a creadores e investigadores; 2) Coproducción de proyectos mayores en marcha, para los actores culturales que busquen continuar una propuesta cultural inconclusa; 3) Promoción de nuevos proyectos culturales (EC Ministerio de Cultura. Folleto informativo, 2007).

De este modo, la institución naciente estableció una primera forma de relacionarse con los agentes culturales del campo, mediada por la entrega de recursos económicos. Como afirma Tinajero (2011b, 40), el MC privilegió “la política del mecenazgo con claro riesgo de deslizarse hacia un nuevo clientelismo político” y a reproducir la cultura política imperante. El acceso a estos recursos, por supuesto, requería de conocimientos en diseño de proyectos y habilidades técnicas propias de los “gestores profesionales”. Fue en este conglomerado de medidas de fomento ministeriales que la gestión cultural comenzó a ganar terreno y legitimidad. Así, autodefinirse como gestor cultural permitió establecer una relación “profesional” con el MC y, sobre todo, acceder a recursos. Si bien los fondos asignados para proyectos posibilitaron la creación y ampliaron el espectro de “adjudicados” fuera de las redes clientelares históricas muy definidas por la clase social y las élites intelectuales, causaron fragmentación en las organizaciones y procesos colectivos en consolidación. Nelson Ullauri (comunicación personal, 2018), gestor cultural comunitario, menciona que paradójicamente cuando en este periodo el Estado comenzó a invertir intensivamente en cultura, se debilitaron los procesos sociales y la organización se desmovilizó y fragmentó.

Así también, la negociación de estos recursos significó adaptar los lenguajes y criterios de producción cultural, generados desde las propias dinámicas de organización y creación heterogéneas, a documentos tecnocráticos, como los formatos de proyectos para obtener fondos o sus sistemas de valoración y validación bajo ciertos conceptos y parámetros enunciados por el MC. Esto fue transformando progresivamente las lógicas organizativas y de producción artística en el país.

Respecto de las organizaciones culturales, en 2007, pocos meses después de creado el MC, fue palpable su profesionalización reflejada en el crecimiento exponencial de la legalización formal de muchas de ellas a tono con una gestión cultural profesionalizante.¹⁷² La actriz y gestora cultural Juana Guarderas (comunicación personal, 2020) comenta, sobre la legalización del Teatro Patio de Comedias como corporación cultural en 2007, que el nacimiento del MC coincidió con un cambio de modelo de gestión de este espacio escénico independiente: “Estábamos tratando de pasar de una forma doméstica de hacer las cosas, para ir entrando en procesos ya más profesionales, más serios, ‘más empresariales’ y organizarnos mejor”. La actriz comenta que buscaban mayor rigor profesional, es decir, regularizar asuntos tributarios, formalizar relaciones laborales, acumular legalmente experiencia de trabajo como espacio escénico para poder negociar recursos y gestionar convenios con instituciones nacionales e internacionales.

Retomando los procesos de institucionalización del MC gestados por Antonio Preciado, es importante resaltar que el Ministro buscó otros apoyos técnicos internacionales para estructurar el MC. En agosto de 2006, firmó una declaración de intenciones con la AECI para la entrega de una subvención destinada al “Proyecto de Fortalecimiento Institucional del Ministerio de Cultura de la República del Ecuador”. Si bien Preciado llegó a formalizar este acuerdo, no llegó a participar de su ejecución. La entrega efectiva de la subvención de la cooperación española ocurrió el 29 de febrero de 2008, cuando Galo Mora ya había sido nombrado ministro de Cultura.

Durante su corto periodo ministerial, Preciado tampoco vio plasmado el Plan Nacional de Cultura en acciones y programas concretos; se quedó como “un documento de declaración de principios” (Saltos 2019, 169). A criterio de Fabián Saltos, los ministros posteriores a Preciado lo abandonaron al considerarlo “demasiado procesual” y prefirieron dedicarse a ejecutar eventos. Preciado fue removido de su cargo de ministro en febrero de 2009. Cuenta que el presidente Correa le pidió viajar a Nicaragua, donde se realizaban reuniones —de importancia política para el gobierno— de la Alianza

¹⁷² Fundación El Apuntador (aprobación de estatutos, 22 de agosto de 2007, n.º 17); Corporación Cultural Teatro Patio de Comedias (aprobación de estatutos, 18 de junio de 2007, n.º 006); Fundación Estuardo Maldonado (aprobación de estatutos, 28 de agosto de 2007, n.º 19); Colegio de Artistas Plásticos Profesionales de Pichincha (aprobación de estatutos, 26 de octubre de 2007, n.º 25), Corporación Escuela Andina de Desarrollo Cultural (aprobación de estatutos, 6 de noviembre de 2007, n.º 28); Fundación Tolita (20 de diciembre de 2007, n.º 32); Fundación Cultural y Artesanal Afroecuatoriana Ochun Funcuao (aprobación de estatutos, 20 de diciembre de 2007, n.º .38); Asociación de Promotores de Espectáculos Públicos del Ecuador (aprobación de estatutos, 20 de diciembre de 2007, n.º 40) (EC Archivo Administrativo Ministerio de Cultura, 2007)

Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA): “Como hombre ideológicamente comprometido que soy me pidió asumir la Embajada en Nicaragua y renuncié al Ministerio de Cultura. Fue en común acuerdo con el Presidente”. Para entonces, Ramiro Noriega ya había asumido el cargo de viceministro de Cultura, el 14 de noviembre de 2007, según el Acuerdo n.º 033.

Este primer periodo de gestión del MC, a cargo de Antonio Preciado, se resume en las conclusiones elaboradas por Alexis Moreano en la consultoría “Ecuador: identificación y caracterización de actores y dinámicas culturales” (Unesco-Ministerio de Cultura, 2007), que dan cuenta de los análisis y percepciones de una muestra de actores culturales de las tres ciudades más importantes del país: Quito, Guayaquil y Cuenca. Estas reflexiones muestran que, si bien inicialmente existió un impulso optimista por la creación de esta institución cultural, luego de sus primeros nueve meses de gestión, los actores entrevistados mostraron preocupación porque el MC fue creado por decreto, sin una base técnica, conceptual y logística, dejando “abierto un frente por el que podían filtrarse las fuerzas de la institucionalidad tradicional” y porque en todo ese tiempo no había logrado posicionar “una imagen que lo proyecte como una institución sustancialmente diferente de aquellas ya existentes”. Otras preocupaciones detectadas en el informe fueron la ausencia de planes y programas claros, improvisación y prolongación de prácticas de corte populista-asistencialista.

La designación de Galo Mora como nuevo ministro de Cultura fue un signo de continuidad de los legados ideológicos, simbólicos y patriarcales de izquierdas, de prácticas institucionales anquilosadas y de relaciones clientelares instituidas en el campo que no auguraban revolución cultural alguna. Galo Mora nombró como su asesor a Fernando Tinajero, intelectual tzántzico, a quien encargó diseñar el Sistema Nacional de Cultura. Ramiro Noriega continuó en el cargo de viceministro, desde el cual comenzó a implicarse con el Proyecto de Fortalecimiento Institucional del MC, subvencionado por la AECI, y en el que tendría mayor protagonismo en 2009 como ministro de Cultura. Estos hechos enmarcaron la instauración de la rama genealógica de la *gestión cultural iberoamericana* en el país, en la que Noriega tuvo una participación decisiva — especialmente en el proceso de elaboración del Proyecto de Ley Orgánica de Cultura— y a su vez abrieron una disputa por la hegemonía en la política cultural institucional en los legados de izquierdas. El proyecto de cooperación AECI dio continuidad al proceso de modernización y tecnificación institucional iniciado con la asesoría de Unesco en el periodo de Preciado. Una fracción de intelectuales que respaldó la creación del MC estuvo

plenamente de acuerdo con modernizar y ordenar la institucionalidad cultural como parte del proyecto correísta de “recuperación del Estado”. Sin embargo, la asesoría de la AECI introdujo en el MC no solo paradigmas técnicos de modernización sino también otras discusiones *iberoamericanas* regionales y herramientas modélicas sobre economía y cultura, trabajo cultural y formación profesional que abrieron nuevos campos semánticos de la gestión cultural y con ello disputas emergentes sobre este concepto.

Una disputa sustancial ocurrida dentro del proyecto AECI fue la asesoría en la formulación del proyecto de Ley Orgánica de Cultura (LOC), que partió de varias consultas ciudadanas participativas (Cien días por la Cultura) y consultorías especializadas. Jesús Prieto, especialista español en derecho y cultura, participó como asesor en el proceso de elaboración de la LOC. Cuenta que percibió “un entusiasmo a raudales” en las asambleas y mesas de trabajo ciudadanas en todo el país, pero también se anticipó a las dificultades con las que se enfrentaría su aprobación, causadas por la oposición que expresaron intelectuales vinculados a la CCE:

Se encontraban con lastres del pasado muy fuertes, que pesaban mucho. La misma historia de la CCE [...] Y resulta que preguntabas: ¿Y esto no se puede suprimir, repartir las tareas que realiza entre los diferentes órganos y organismos del Ministerio? Y te decían que no, que era imposible porque había muchos intereses creados, muy consolidados y que eso podía provocar que la ley no saliera adelante [...] Me di cuenta de que la ley tenía hándicaps muy grandes, no lo tenía fácil (Jesús Prieto, comunicación personal, 2018).

Otro de los asesores en la formulación de la LOC fue Fernando Tinajero. Recuerda que, para la redacción definitiva del documento, Ramiro Noriega se reunía con otros actores culturales cercanos a su círculo, especialmente del campo del cine. Este grupo proponía “que se le quitara a la Casa de la Cultura toda autonomía. Tenían un esquema de la nueva organización de la administración de la cultura por parte del Estado. Y la Casa no aparecía por ningún lado” (Fernando Tinajero, comunicación personal, 2022). Este testimonio es tan solo un indicio de una larga e irresuelta tensión entre el MC y la CCE. El proyecto de LOC fue entregado por Ramiro Noriega, aún como ministro de Cultura, a la Asamblea Nacional, en octubre de 2009; sin embargo, el proyecto fue truncado y su aprobación tardó hasta 2016. Una de las causas evidentes fue esta disputa por la hegemonía político cultural.

Para cerrar, la vertiente genealógica de la *gestión iberoamericana* será desafiada por la corriente de la gestión cultural popular y comunitaria. Un aporte clave en la desestabilización del legado iberoamericanista fue el de Mayra Estévez, quien ingresó como funcionaria en el MC en 2009, durante la gestión de Ramiro Noriega. Si bien

cuando Mayra asume la Dirección Nacional de Artes y Creatividades ya habían transcurrido dos años de vida institucional, encuentra que aún no existía política cultural. Para entonces, Mayra había trabajado un largo periodo en procesos culturales y de gestión cercanos a la Secretaría de Cultura de Bogotá que le permitieron adquirir conocimientos y herramientas de política cultural. Siendo funcionaria del MC, diseñó una convocatoria a fondos concursables, con bases técnicas, jurados internacionales invitados, seminario formativo, entre otros. La convocatoria estuvo transversalizada por un enfoque de derechos culturales, interculturalidad y plurinacionalidad posibilitado en el marco normativo de la Constitución de 2008. Mayra (comunicación personal, 2022) percibe que, en la perspectiva de Noriega sobre política cultural, la noción de interculturalidad no estaba aún asumida: “el modelo de Ministerio que tenía Ramiro era francófono”. Ella introduce a la política ministerial una noción de “cultura como campo expandido”, conceptualizaciones de los estudios culturales, interculturalidad, debates sobre regímenes de representación, entre otros. La gestión cultural comunitaria, a la cual me referiré en el siguiente capítulo, adquiere reconocimiento estatal y jurídico en el país con la promulgación de la LOC, en 2016, a través de su incorporación como principio en el Art. 4 de este instrumento legal:

“Cultura viva comunitaria: Se promueve la cultura viva comunitaria, concebida como las expresiones artísticas y culturales que surgen de las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades, a partir de su cotidianidad. Es una experiencia que reconoce y potencia las identidades colectivas, el diálogo, la cooperación, la constitución de redes y la construcción comunitaria a través de la expresión de la cultura popular;”

Capítulo quinto

Gestión cultural crítica: prácticas para un utopismo concreto

1. Hacia una definición de gestión cultural crítica

Ser verdaderamente radical es hacer la esperanza posible, no la desesperación convincente.
Raymond Williams

Es indudable que aún en la actualidad el concepto imperante de gestión cultural en países latinoamericanos responde a una configuración que se reconoce en los legados conceptuales y herramientas de la *gestión cultural iberoamericana*. Sin embargo, he sostenido que esta escuela, resultado de un nuevo orden global neoliberal y de políticas neocoloniales de la cooperación española al desarrollo, produjo una borradora parcial de trayectorias de acción cultural vinculadas a la educación popular, el trabajo social, la animación y promoción cultural y sociocultural, la militancia cultural, la organización popular y comunal, el activismo político y diversas prácticas emancipatorias y de transformación social, precedentes a la *gestión*, que se entraman y son visibles hoy en experiencias culturales situadas. A estas trayectorias genealógicas propongo agruparlas en la categoría de *gestión cultural crítica*, a la que defino como prácticas de utopismo concreto que alumbran en el presente modos de hacer que resisten a lo que Wilder (2022) define como un pesimismo categórico: aquel que declara la imposibilidad de cualquier cambio en sintonía con el triunfalismo del fin de la historia proclamado por el orden neoliberal.

La gestión cultural que emergió de este orden se expresa en lo profesional, la racionalidad técnica-administrativa, lo sectorial y la producción y extracción de valor simbólico y económico como pilares de un sistema individualista y autónomo que organiza la práctica cultural, mermando posibles cruces entre la cultura y otros ámbitos de la vida social, entre cultura y política, entre trabajadores de la cultura y ciudadanos. Así también, habría que preguntarse cuánto ha aportado la gestión cultural en estas décadas, especialmente desde su práctica en marcos institucionales de Estado, a políticas de democratización y acceso, y en general, de igualdad en cultura; otra pregunta clave está en la gestión cultural y la pérdida de articulación colectiva, dada la hegemonía del individuo, el desarrollo de sus capacidades de autogestión emprendedora y la

competencia por visibilidad y capital simbólico, a modo de resignación desmovilizadora frente a vidas cada vez más precarizadas.

El fin de la historia anunció el fin de las utopías, el triunfo del realismo capitalista (Fisher 2016) y también de la gestión como herramienta funcional a este relato. Así, gestionar, como categoría producida en esta estructura de pensamiento, “nunca ha sido pensar a fondo o transformar, sino sólo *modular* lo que se nos presenta como necesario e inevitable, contra lo que nada debe intentarse” (Fernández Savater 2020, 15). Contrapuestas a este enunciado, prácticas de acción cultural han insistido desde la organización social, las alianzas políticas y las redes solidarias de base en la gestación de potenciales utópicos concretos que no responden al imperativo de modelos preestablecidos y salvíficos sino a elaboraciones colectivas que anticipan posibilidades transformadoras en determinadas condiciones contextuales e históricas.

Anticiparse es ensayar futuros. Los ensayos de politización de la existencia (Garcés 2015, 307) y de otros mundos posibles requieren de modos de hacer y formas de experimentar: son operaciones coyunturales que se niegan a aplicar formulaciones ortodoxas o planos preexistentes (“utopías prefabricadas”, según Marx) a una situación dada (Wilder 2022). Las utopías concretas nacen de preguntas y respuestas colectivas que no son abstractas sino “vivas, situadas, efectuadas a través de espacios, experiencias, dispositivos, *hechas con el cuerpo*”. En definitiva, se trata de “plantear *problemas propios* (pensamiento) y de ensayar *respuestas encarnadas* (creación)” (Fernández Savater 2020, 17).

Ensayar en lo concreto “aquello que podríamos ser” sospecha del pensamiento utópico y revolucionario moderno que dibuja un horizonte de salvación y sociedad perfecta. Esperar la salvación es asumir la pasividad y la condena; por eso, Marina Garcés señala que para luchar por el futuro hay que implicarse en el presente¹⁷³, empujando los límites que imponen la impotencia, la resignación y los ideales especulativos. “No estamos en el mejor de los mundos posibles, pero tampoco nos espera otro mejor al final del camino. Porque no hay camino.” (Garcés 2016, 100). Uno de “Los presentimientos”¹⁷⁴

¹⁷³ En Radio Web MACBA Barcelona: <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-351-marina-garces>

¹⁷⁴ “El *Pressentiment* (el presentimiento), un dispositivo de agitación de libre descarga, impresión y distribución, es una actividad colectiva de escritura e intervención del pensamiento filosófico que se desprende del encuentro de distintos agentes de movimientos sociales de Barcelona reunidos en Espai en blanc. Cada *pressentiment* ocupa y agrieta un espacio en blanco en las ciudades y entre mundos: “entre la universidad y el activismo, entre el discurso político y el discurso filosófico, entre la acción y la reflexión, entre la palabra docta y la palabra anónima, entre géneros, disciplinas, registros y lenguajes”. (Garcés 2022, 16). *Pressentiment* 42. Véase: <http://elpressentiment.net/no-42>

elaborados por Espai en Blanc, colectivo de pensamiento crítico y experimental del que ha formado parte esta filósofa, señala: “La mejor lucha es la que se hace sin esperanza”; en un guiño al filósofo Ernest Bloch, Garcés (2016,100) lo explica: un sentido de lo posible sólo puede ser despertado contra toda posibilidad. Y es que para Bloch (2004) la comprensión de la categoría “posibilidad” parte de la realidad como proceso; por ello, lo posible siempre está surgiendo de lo real, de lo concreto. En otro guiño a Bloch, Herbert Marcuse también conceptualizó las utopías concretas; Fernández Savater (2023) lo explica: “Las utopías concretas no son especulaciones a futuro, ni tampoco planes o sistemas ideales, sino “potenciales” inscritos ya en el presente y preñados de otros futuros posibles, pero que el estado de cosas reprime y asfixia.”

Por su parte, Silvia Rivera Cusicanqui (2018, 91) dialoga con Bloch a partir de la idea de temporalidad como simultaneidad activa en la conciencia y en la praxis: “Vivir en tiempo presente tanto el pasado inscrito en el futuro (“principio esperanza”), y como futuro inscrito en el pasado (quipnayra)”. Advierte también que la categoría “principio esperanza”, propuesta por Bloch, no es solo una conciencia anticipatoria de deseo sino también de anticipación del peligro; así la temporalidad abigarrada se muestra activa tanto en utopías concretas o “prácticas micropolíticas de descolonización” como en las “luchas por la memoria” (91). El futuro-pasado —afirma Rivera Cusicanqui— es habitado desde el presente como “único tiempo real”; y es en esta simultaneidad que se juntan memorias y horizontes, “salen a la luz hebras de la más remota antigüedad, que irrumpen como una constelación o imagen dialéctica (Benjamin 1999)” (84).

Desde esta concepción de temporalidad simultánea es posible explicar cómo en el presente están activos legados de la gestión cultural crítica que han tenido un continuum genealógico de memorias, epistemologías y saberes metodológicos, identificables, por ejemplo, en ateneos populares, prácticas de cooperativismo y del movimiento vecinal en Barcelona, así como también prácticas culturales populares, comunitarias urbanas, de militancia cultural, comunales, anticoloniales, de luchas por el cambio social y contra la desigualdad intrínseca al campo cultural en Ecuador y otros países de la región. La palabra-categoría de la filosofía kichwa “ñanta mañachi” (préstame el camino) permite comprender ese continuum. En palabras del investigador kichwa Yauri Muenala, a quien debo esta idea:

La concepción ancestral de compartir caminos entre seres, memorias y espiritualidades cobra aquí valores metodológicos y epistemológicos. Se trata de pedir permiso a los ancestros para dar continuidad a su legado de resistencias, sublevaciones y saberes con la

intención de restituirlos en el campo de la creación y la imaginación. Tomamos prestados sus caminos para transformarlos en el presente de nuestro arte; a la vez, hacer visibles nuestras prácticas artísticas abre caminos a quienes vienen, a partir de estrategias de ensamble, diálogos entre saberes y una disposición crítica centrada en la recuperación y creación de lenguajes y estéticas propias.¹⁷⁵



Figura 6. Instalación artística /Yauri Muenala. Exposición Premio Nacional Mariano Aguilera 2022, Categoría Investigación. Centro de Arte Contemporáneo de Quito. Registro propio, 2023.

En el utopismo concreto, la potencia conceptual de “tomar prestados los caminos” adquiere significación en lo que Wilder (2022) comprende como el reconocimiento de las potencialidades transformadoras que se vislumbran en formas de pensamiento, acción o experimentos políticos aparentemente pasados y anacrónicos. Los saberes emancipatorios en el quehacer cultural encuentran sus huellas en legados utópicos, toman distancia de un deber ser abstracto y de narrativas prefabricadas que conducen a destinos inevitables. Por esta razón, Marina Garcés (2016, 126) sostiene que “la emancipación está separada de la idea de futuro, la liberación de la idea de desarrollo y la lucha de la idea de progreso”.

¹⁷⁵ Esta reflexión constituye el eje epistémico, ontológico y metodológico del proyecto de investigación en artes “Ñanta mañachi. Microrrelatos de artistas kiwchas”, ganador del Premio Nacional Mariano Aguilera 2022, categoría Investigación. Véase: <https://practicasantasticaskichwas.wordpress.com/>

Así, para la filósofa, el horizonte emancipatorio no está anclado a una promesa de futuro sino, más bien, es el límite en el que establecemos los umbrales de la dignidad colectiva.

Las prácticas de utopismo concreto surgen tanto de un conjunto de condiciones existentes que determinan su gestación como de la inconformidad con ellas; por ello la gestión cultural crítica como expresión del utopismo concreto nace del malestar y de la organización colectiva que elabora una respuesta práctica. En el momento de su emergencia estas acciones son inaudibles e irreconocibles en su potencia transformadora y se guían por una acción estratégica que depende de la capacidad imaginativa para reconocer en las disposiciones dadas la posibilidad de una realidad superior que ya pudiera estar germinando (Wilder 2022). Aquí, precisamente, radica su imaginación política. En la elaboración de estas respuestas prácticas de utopismo concreto, el intelectual no es la figura individual que impone modelos sino que aporta herramientas, “no es un gurú, un oráculo ni guía, sino lo que Foucault llamó un “intelectual específico”. No el portavoz de valores universales, sino de situaciones concretas. (...) No la voz en off que todo lo sabe, sino la *prolongación de la potencia de una lucha*.” (Fernández Savater 2020, 70).

Por otra parte, la gestión cultural crítica tiene su raíz genealógica en el concepto de agencia que ha caracterizado a un cúmulo de prácticas de intervención cultural transformadoras en Latinoamérica, ha permitido abrir un debate académico en el campo y disputar políticamente el sentido del gestor cultural no sólo como un administrador de proyectos sino como un agente cultural (Vich 2014, 93). Reducir la gestión cultural a un ejercicio técnico es cercarla en la administración de lo existente; así lo explica Víctor Vich (2018, 50):

¿qué es una pura “administración de lo existente”? Bajo esta categoría, hay que nombrar a formas que privilegian “resultados inmediatos” ante “procesos de largo alcance”. Se refiere además a prácticas antintelectuales que ya no quieren hacerse preguntas de fondo, a simples procedimientos de gestión que deshistorizan el presente.

En varios espacios académicos, Vich ha reconocido que la gestión cultural requiere de formación y conocimientos en administración; sin embargo, subraya enfáticamente, una y otra vez: la gestión cultural no es solamente la administración de lo existente, es —afirma, tomando las palabras de Roland Barthes— la gestión del sensato deseo de lo imposible. Finalmente, desde los aportes de Badiou, el autor entiende que el ejercicio de “lo político” —en definitiva, la producción de agencia— “consiste en practicar aquello que la política dominante declara imposible” (Vich 2018, 50).

En las estructuras sociales y culturales que parecen inamovibles coexisten fisuras; las utopías concretas irrumpen en estas grietas que Paulo Freire llamó “situaciones límite”, aquellas que “provocan intervenciones para hacer descarrilar las prácticas vigentes”. (Sommer 2020, 257). En el utopismo concreto, estas intervenciones movilizadas por la insatisfacción y el deseo, identifican las posibilidades de acuerdos alternativos dentro de un orden no idéntico que existe en la actualidad o que pudiera emerger (Wilder 2022). Los acuerdos alternativos, retomando las ideas de Freire, podrían definirse como experimentos de colaboración que reemplazan la determinación unívoca de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba, por un diálogo en ambas direcciones (Sommer 2020, 257).

Desde una crítica al culturalismo y a la reproducción de sentidos comunes sobre conceptos como geografía, temporalidad e identidad, es decir, el tratamiento de lugares, periodos y sujetos como si fueran idénticos, Wilder (2022) apunta a “acuerdos alternativos” utópicos que cuestionan las articulaciones mandatorias organizadas por la diferencia, pues éstas bloquean la capacidad para forjar alineaciones políticas transversales al servicio de otros mundos posibles. De este modo, las utopías concretas nacen de la fractura de los bordes entre diferencias aparentemente infranqueables y estables (culturales, territoriales, identitarias) abriendo espacio a prácticas solidarias y alianzas políticas. Como afirma Alejandro Grimson (2011, 78), “la diversidad no debe comprenderse como un mapa esencializado y trascendente de las diferencias sino como un proceso abierto y dinámico, un proceso relacional vinculado a las desigualdades y las relaciones de poder”. La diferencia en sí misma como reclamo central —aunque en contextos de países del sur global, por ejemplo, haya operado como un recurso estratégico para la agencia y luchas sociales y como una narrativa de legitimación (Grimson 2011, 79)— puede obnubilar fácilmente otras posibles alianzas para la gestación de prácticas que luchan por las desigualdades y la justicia social. Las ideas de Wilder (2022) resuenan en el planteamiento de Marina Garcés (2022, 14), cuando vincula cultura y política con la creación de un nosotros anónimo y potencial. En el prólogo de una reciente antología de sus ensayos¹⁷⁶, escribió: “Para la filósofa, las colectividades que comparten la experiencia del límite no son grupos de autoafirmación (de identidades culturales o agendas preestablecidas), sino una composición de alianzas que nos permite pensarnos con los otros. Y es aquí —sostiene— que se juntan cultura y política.”

¹⁷⁶ Garcés, Marina (2022). *Alterar el mapa, abrir los posibles. Ensayos sobre cultura, política y colectividad*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.

En este marco de ideas, este capítulo esboza prácticas de utopismo concreto localizadas en Ecuador, accionadas desde “acuerdos alternativos” y analizadas con un enfoque metodológico interseccional; a través de ellas propongo preguntas que aperturen debates y trabajos conceptuales posteriores sobre gestión cultural crítica. La interseccionalidad funciona como herramienta de análisis de la dimensión política de las prácticas: comprender cómo las desigualdades y opresiones de género, raza y clase son interdependientes, son diferencias no jerárquicas ni dominantes entre sí ni tampoco homogeneizadoras y, en ese sentido, producen alianzas. De acuerdo a Lugones, en diálogo con el pensamiento de Audre Lorde (Viveros 2016, 9), se trata de una

lógica de la fusión como posibilidad vivida de resistir a múltiples opresiones mediante la creación de círculos resistentes al poder desde dentro, en todos los niveles de opresión, y de identidades de coalición a través de diálogos complejos desde la interdependencia de diferencias no dominantes.

Así también la aproximación interseccional a los casos abordados, entiende que ésta puede ser leída solamente en relaciones sociales, contextos y experiencias históricas concretas. La interseccionalidad tensiona las políticas identitarias —de democracias multiculturales y neoliberales— centradas en diferencias aisladas y permite gestar solidaridades desde la convergencia de desigualdades y opresiones comunes donde emergen prácticas utópicas.

Las escasas investigaciones y ensayos sobre acción cultural en Ecuador han sido desarrolladas a partir de enfoques organizados en matrices ideológicas de izquierda y derecha, militancias partidistas, lecturas marcadamente institucionales y con protagonismo de hombres blanco-mestizos, intelectuales y letrados; mientras, los análisis interseccionales que permitan entrever “acuerdos alternativos” en los bordes tanto del orden político del proyecto de cultura nacional blanco-mestizo como en el orden neoliberal, han tenido limitadas exploraciones desde el campo que hoy conocemos como *gestión cultural*. De modo estratégico, tomaré algunos postulados de estas investigaciones, útiles para argumentar y comprender las fracturas que provocan las utopías concretas analizadas en este capítulo, en las construcciones discursivas sobre el campo de la gestión cultural. Estos constructos tienden, por un lado, a homogeneizar posiciones ideológicas y sus prácticas político-culturales, descuidando posibles contradicciones y acuerdos, y por otro, refuerzan sistemas culturales en los que se han reproducido el racismo, el patriarcado, los pactos de clase social y de privilegio blanco.

Martha Rodríguez (2015, 20), en su libro *Cultura y política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*, observa, por ejemplo, que en el periodo 1925-1945, la lucha política entre derecha e izquierda en el país configuró y definió dos matrices culturales,¹⁷⁷ y que ambas generaron no solo discurso sino también políticas y productos culturales vinculados a ellas. En su investigación, Rodríguez va dibujando un modo de operar de los intelectuales de la matriz de izquierdas que se concretó en conseguir cargos en la burocracia estatal y en la prensa, producción literaria y plástica, foros populares, militancia en el Partido Comunista (PC) y Partido Socialista Ecuatoriano (PSE) o participación en grupos cercanos a las bases sociales. Los actores de esta matriz combinaron la militancia partidista de izquierda, la participación en debates de prensa y el activismo en una institución cultural, y desde sus salones y revistas (Rodríguez 2015, 64-65). La autora ubica dentro de la matriz de izquierdas a un ala mestizo-popular e inscribe en ella a la creación de la CCE (1944) —primera institución promovida por el Estado ecuatoriano, de carácter descentralizado, eje fundamental de la construcción de un proyecto de cultura e identidad nacional blanco-mestiza— y a su fundador, Benjamín Carrión. De acuerdo a María Elena Bedoya (2022), la CCE generó una política cultural que reconocía en lo indígena el fundamento de la identidad ecuatoriana; la historiadora destaca, además, que esta institución se encargó de la promoción de todo un movimiento cultural que se había gestado desde los años treinta en el país y que aseguró el nacimiento de un campo moderno para el arte.

La lectura construida desde la disputa de dos matrices ideológicas que sitúan a intelectuales en posiciones aparentemente fijas ha sido puesta en duda —incluso por la propia Martha Rodríguez (2015)—al reconocer en Benjamín Carrión una figura ideológicamente contradictoria¹⁷⁸ y al proyecto de la CCE como una institución de consenso “en la que el cura y el comunista se dieron la mano” (Tinajero 2014, 94). En la búsqueda de una cultura nacional conciliadora, Carrión eligió por igual “a moros y cristianos, grandes y minúsculos poetas y novelistas, escritores de derechas o de izquierda, marxistas o antimarxistas” (Moreano 2014, 41). Sus prácticas no estuvieron

¹⁷⁷ En el marco de esta investigación, Rodríguez (2015, 20) entiende por matrices culturales —caracterizadas por sus matices ideológicos internos— a los discursos sobre nación y cultura nacional, productos culturales y políticas culturales que actores y nodos construyeron en un plano de disputa ideológica en este periodo histórico.

¹⁷⁸ Benjamín Carrión, militante socialista, “hablaba desde un idealismo paternalista en el que nociones liberales (democracia, progreso) son parámetros clave” (Rodríguez 2015, 118). Su noción de “pueblo”, para la autora, tenía resonancias populistas y no se refiere a una noción marxista.

exentas de contradicciones propias de lo que Handelsman ha denominado “el intelectual latinoamericano de transición”¹⁷⁹ (cit. en Grijalva 2014, 26).

Para explicar estas contradicciones ideológicas, María Elena Bedoya (2022) toma como contexto histórico y geopolítico a la Guerra Fría y la avanzada del comunismo a nivel internacional. La historiadora argumenta cómo políticas de asistencia económica, amparadas en “Alianza para el progreso” (programa de ayuda al desarrollo de Estados Unidos para países latinoamericanos), implementaron una suerte de campaña cultural asistencial en comunidades indígenas del Ecuador, en el campo de las denominadas “artes manuales populares” y el trabajo. Estas políticas fueron abrazadas por Carrión y la CCE, su mirada civilizatoria, de identidad nacional y tutelaje asistencial. En este sentido, Bedoya (2022) afirma: “Es paradigmático que un intelectual como Carrión, muchas veces identificado con la ideología de izquierda, pondere estas acciones venidas de la administración estadounidense, notoriamente contraria.”

Otros análisis han aportado a comprender la contradicción inherente al Carrión arielista y socialista. A Tinajero (1986), por ejemplo, le llama la atención que un intelectual que militó en el socialismo no haya hablado de “una gran patria de libertad y justicia” y sí de una “gran patria de cultura”. Grijalva (2014, 26) afirma, asimismo, que en Carrión “existió una negativa política consciente a cuestionar el sistema de explotación económica capitalista y el *statu quo* culturalmente establecido”; el autor añade que a pesar de su militancia socialista no elaboró ninguna “crítica económica radical de los sistemas de explotación económica imperantes en su tiempo” (11).

María Elena Bedoya (2022) da cuenta también de estas contradicciones ideológicas y pactos a través de Pío Jaramillo Alvarado, quien fue Vicepresidente de la CCE durante el gobierno de Benjamín Carrión (1944-1948) y luego Presidente de esta institución (1948-1952). Jaramillo Alvarado presidió, además, el Instituto Indigenista Ecuatoriano (creado en 1943): una instancia que, para la autora, surge en el influjo del Instituto Indigenista Interamericano de México (1940), un proyecto blanco mestizo creado por profesionales liberales con una visión paternalista, con la que comulgaba este

¹⁷⁹ Michael Handelsman (comunicación personal 2015) afirma que en sus investigaciones sobre Carrión no buscaba ni satanizarlo ni idealizarlo, sino usar las contradicciones que lo caracterizaron como material para problematizarlo y verlo en el contexto de una intelectualidad latinoamericana también conflictuada, siempre oscilando entre una formación europea elitista y su conciencia social: “En el caso de Carrión, se trata de un arielista que es socialista. Estas contradicciones no son solo de él; termina siendo una especie de modelo del intelectual latinoamericano”. Moreano (2014, 29), por su parte, rastrea esta contradicción y superposición ideológica en la visión cosmopolita y aristocrática de la cultura que tenía Carrión y a la vez su adhesión al proceso de formación de una cultura nacional-popular, su pensamiento de matriz ideológica liberal-humanista, y su simpatía y apoyo a movimientos revolucionarios y al socialismo.

intelectual; estas élites vieron a los indígenas como sujetos que amenazaban la unión nacional y un obstáculo para el desarrollo económico. Jaramillo Alvarado es, además, autor del libro “El indio ecuatoriano” (1922), base del pensamiento indigenista en el país, el cual promovía la integración del indígena a la nación mestiza. La articulación política de dos intelectuales lojanos en un mismo proyecto cultural- institucional (Carrión y Jaramillo Alvarado), cada uno identificado con ideologías distintas, permite analizar cómo el racismo estructural presente en la mirada paternalista y asistencial del indígena, la ideología de la cultura nacional blanco-mestiza y el horizonte modernizador y colonial de la nación promovido por las élites, superan las posturas políticas socialistas o liberales de ambos intelectuales, y dejan vislumbrar pactos no nombrados de clase, familia y masculinidad blanca que se esconden detrás de los cimientos de las instituciones culturales del Ecuador hasta el presente. Estos pactos podrían definirse como una hegemonía cultural; tal como indica Rowan (2016, 73), la hegemonía funciona de modo invisible y no es solo una estructura de símbolos, es “la parte política de la cultura que no se percibe en su superficie”.

Por otra parte, la figura de Benjamín Carrión explica otro elemento constitutivo de esta hegemonía: la configuración del intelectual letrado como administrador de la cultura pública. Los proyectos institucionales de cultura del Estado-nación tienen estrecha relación en el país con intelectuales de prestigio, su papel de guías y su afirmación en espacios masculinizados de poder y decisión; mientras, paralelamente, las mujeres han desarrollado micropolíticas de acción cultural, en espacios invisibles, domésticos o de “acuerdos alternativos” que permiten identificar cauces de utopías concretas y prácticas para teorizar una gestión cultural crítica. Asimismo, desde el trabajo feminizado que han llevado a cabo mujeres *gestoras* se encuentran indicios de la conformación misma del campo.

La construcción histórica del intelectual letrado como administrador de instituciones culturales públicas requiere de una breve aproximación al arielismo. Juan Carlos Grijalva (2014, 12) encuentra en Benjamín Carrión una fuerte influencia de las ideas de Rodó¹⁸⁰ y de su visión espiritual de la cultura en su formación como intelectual. Para Grijalva, Carrión venera la herencia cultural hispánica y el rol de élite de los

¹⁸⁰ José Enrique Rodó llamará “nuestra moderna literatura de ideas”, refiriéndose al ensayismo arielista del novecientos. A la par, en *Coney Island* y en *Escenas norteamericanas*, Martí mostrará la figura del escritor como “pensador” en medio de la materialidad de la masa y como “crítico cultural” defensor y generador del mundo superior de la alta cultura; es decir, un intelectual “alto” nostálgico de “un mundo espiritual superior” frente a la cultura de masas como crisis del espíritu (Ramos 2021).

intelectuales, de sí mismos, en su misión mesiánica y civilizadora del pueblo como otredad subalternizada. En Rodó, la idea de cultura

presupone una diferenciación entre distintos tipos de facultades intelectuales; implica cierta reducción del campo de lo cultural al territorio de la actividad intelectual desinteresada, relacionada con la experiencia de lo bello y la facultad específicamente estética [...]La cultura es antítesis del utilitarismo de la vida económica, y su tiempo en la sociedad corresponde, según Rodó, al “ocio creador” (Ramos 2021, 305).

José Martí y José Enrique Rodó, siguiendo a Julio Ramos (2021), construyeron a fines del XIX y comienzos del XX la figura del intelectual que, dentro una nueva división del trabajo, se asumió y autodefinió en su rol de pensador, educador de masas, autoridad cultural y estética. Los intelectuales (hombres, blancos y letrados) buscaron legitimar y renovar su función en medio de la materialidad avasallante de la masa urbana, de lo cotidiano y lo utilitario, y de una cultura que se entendía cada vez más próxima al entretenimiento y al mercado, a lo masivo. Frente a esa realidad, estos intelectuales, especialmente escritores, encontraron, ya entrado el siglo XX, su espacio de diferenciación como funcionarios o creadores de la institucionalidad cultural y usaron como medio de difusión de su pensamiento al ensayo. Cuando Ramos (2021) analiza los discursos de Martí y Rodó, contextualiza la función salvífica que ejercieron los intelectuales en una crisis de valores espirituales que, a fines del XIX, correspondió al periodo de inicio de la expansión del imperio norteamericano y la sociedad capitalista. El reclamo de autonomía del arte y el pensamiento frente al mercado “no puede reducirse de ningún modo a la ideología del ‘arte por el arte’, que en América Latina tuvo muy escasos seguidores” (Ramos 2021, 310). Es decir, en el sur del continente, el arte y la literatura tuvieron una función social y pedagógica, de “dirección moral” como diría Rodó en el *Ariel*.

En las raíces de esta conformación histórica del intelectual se estructuró un orden patriarcal en la administración pública de la cultura. Rita Segato (cit. en Fernández-Savater 2020, 374) entiende al sistema patriarcal como una matriz de desigualdad y extracción de valor, constitutiva de un orden político y de un mandato de masculinidad; además, afirma que este sistema capturó la noción de utopía y la limitó a “un molde patriarcal que establece un destino prefigurado, obligatorio, concebido por quienes se arrojan la posición de la superioridad moral y la capacidad de establecer un ‘deber ser’” (364). El intelectual guía de la nación, que encontró su bastión en las instituciones culturales, capturó las utopías transformadoras y plurales en narrativas de identidad

nacional, patria y revolución, y silenció prácticas feminizadas de trabajo cultural de las que extrajo su valor mientras disputaba legitimidad en la esfera pública, en el campo político, literario o artístico. Indagar en formas de politicidad femenina que permanecen en hebras de memorias y prácticas, en dimensiones invisibilizadas y feminizadas del trabajo cultural, posibilita líneas para conceptualizar la gestión cultural crítica y las utopías concretas que se han gestado en los límites de este sistema patriarcal. La politicidad femenina en la acción cultural tiene algunas características descritas por Segato (2018): es radicalmente vincular en la gestión y en el modo de hacer política; es una gestión “de cercanías, y no de distancias protocolares y de abstracción burocrática”; las tecnologías de sociabilidad y gestión provienen de la razón doméstica, no de la razón moderna.

Finalmente, es importante señalar que la figura del intelectual en Ecuador sufrió un quiebre con la entrada del gestor profesional en la administración cultural. Las ideas de experto y profesional con conocimiento especializado, autónomo y técnico, de horizonte modernizador y de desarrollo, fueron ganando espacio en el país en cultura, y desplazaron a la figura del intelectual —aún de forma débil— a partir de la década de los ochenta. Moreano (2014, 292) señala que en ese decenio surgió “un nuevo tipo de intelectuales de Estado” dentro de una ideología de la tecnocracia y las demandas operacionales de los aparatos de gobierno. Para el autor, el Estado y el capital disolvieron la imagen y autoridad de los escritores, instituyendo una división social del trabajo intelectual. En este marco de ideas, el *gestor cultural*, experto técnico con características profesionales especializadas, fue adquiriendo valor hasta legitimarse plenamente en 2007, con la creación del MC.

Este capítulo aborda cuatro cauces de utopismo concreto: las escuelas indígenas bilingües de Cayambe —gestadas desde “los acuerdos alternativos” y la agencia de dos mujeres diversas, Dolores Cacuango y Luisa Gómez de la Torre, en la década de los cuarenta—; los trabajadores de la cultura —legado conceptual y de acción político-cultural del movimiento tzántzico en los sesenta—; la gestión cultural comunitaria —como ensayo colectivo de futuro, agenciado en el cambio de siglo por el Centro Cultural del Sur, en Quito—, y la gestión cultural crítica desde el género. Cada una de estas utopías posibles expresa solidaridades y alianzas que se agenciaron desde opresiones comunes de raza, género y clase social, en contextos y condiciones históricas específicas; explica disputas que desafían desigualdades en el campo cultural y buscan su transformación, y da cuenta de formas de experimentación colectiva de propuestas políticas y conceptuales

que se anticiparon a debates contemporáneos en las políticas y derechos culturales: la educación bilingüe intercultural, la democratización cultural y la gestión cultural comunitaria como reanclaje de la matriz iberoamericanista. El análisis de los tres casos ha sido diseñado a partir de las siguientes preguntas: ¿En qué legados y prácticas de gestión cultural crítica son visibles en el presente estas utopías concretas, los caminos prestados? ¿En qué signos podemos leer cómo las prácticas de utopismo concreto se anticipan y ensayan futuros? ¿Qué “acuerdos alternativos” que fracturan clasificaciones y diferencias se gestan en estas prácticas? ¿En qué bordes operan? ¿En qué desigualdades intervienen estas utopías concretas?

2. Registros genealógicos para una gestión cultural crítica en Ecuador

La gestión cultural crítica es una categoría activa radicalmente presente. Es una noción de tiempo circular, que puede ser interrumpida, pero que se va para volver, en tanto pensamientos y metodologías vivas. En un estado de cosas presente, que asfixia y desmoviliza, la gestión cultural crítica toma prestados los caminos (el pasado-futuro), cauces y trayectorias genealógicas y los actualiza elaborando respuestas comunes. En un conjunto de condiciones situadas y contextuales que detonan el malestar y la inconformidad, los agenciamientos de la gestión cultural crítica producen “acuerdos alternativos” y alianzas para los utopismos concretos. Estos acuerdos están desligados de identidades globales y clasificaciones estandarizadas por el multiculturalismo, y parten más bien de solidaridades basadas en opresiones comunes e identificaciones políticas. Así, la gestión cultural crítica también es radicalmente colectiva. Hacer comunidad es un ejercicio de memoria sobre las utopías activas como aprendizaje; es también cuidado mutuo y reciprocidad desde las vulnerabilidades compartidas, es reconocernos en ellas cuando la autosuficiencia es insostenible, cuando el éxito de las carreras individuales y la meritocracia prometidas por el sistema cultural nunca llegan. Es intervenir para transformar desigualdades de género, raza y clase que atraviesan cuerpos, materialidades y prácticas. Finalmente, la gestión cultural crítica pone en duda la neutralidad técnica, los modelos preestablecidos, las garantías y fórmulas, las imposibilidades que declara la administración, la tecnocracia moderna y los marcos jurídicos de operatividad.

La gestión cultural crítica se desplaza entre accionar un contexto y agenciar alianzas que sostengan y posibiliten los utopismos concretos. El faro político que conduce estos acuerdos no es binario (dentro-fuera); asume que está en permanente negociación y disputa. Tampoco pretende el cambio de estructuras o de un orden hegemónico, sino la

contención y cuidados de las utopías concretas gestadas para la dignidad colectiva en el presente. La gestión cultural crítica asume la cultura como una noción desectorizada, anfibia, parasitaria, transversal y dialógica. Al ser una categoría activa, es relacional y dinámica: las demandas de los utopismos concretos pueden ser atrapadas provisionalmente por las estructuras institucionales (por ejemplo, cuando estas demandas se traducen en derechos); sin embargo, las contradicciones y los límites del sistema para garantizar los deseos colectivos, devuelven permanentemente preguntas y malestares; entonces resurge la necesidad de volver a tomar prestados los caminos.

La selección de los cuatro casos con los que explicaré estas premisas deja ver cauces genealógicos que tanto en Barcelona como en Ecuador son fundamentales para comprender la gestión cultural crítica: la educación propia (el bilingüismo, la educación social, la educación popular y emancipadora, la educación intercultural); el trabajador cultural (cultura popular y obrera; acceso, democratización y popularización de la cultura; discusiones sobre trabajo y profesionalización; espacios de sociabilidad y de intervención atravesados por una reflexión de clase social, y el arte para la emancipación social); cultura comunitaria (autonomía, autogestión, organización social y barrial, derecho a la ciudad en contraposición a su neoliberalización, agencia, antirracismo, y economías cooperativas y mingas); y género (trabajo feminizado; división sexual del trabajo; interpelación al heterocentrismo, feminismo blanco y políticas de inclusión; igualdad de género, y economías reproductivas y de cuidados).

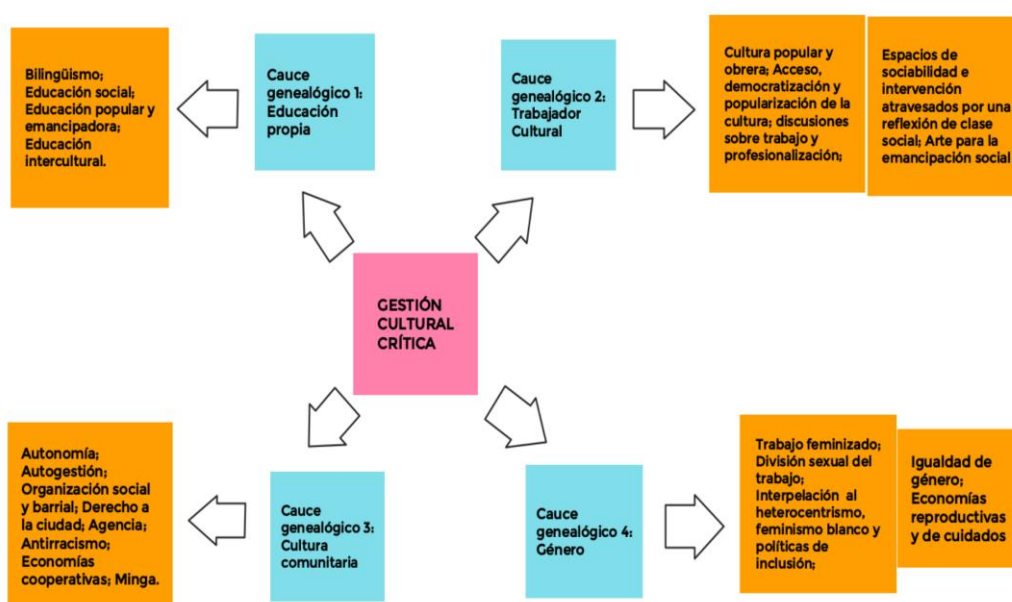


Figura 7. Mapa conceptual de cauces genealógicos de la gestión cultural crítica.

2.1. Las escuelas indígenas bilingües de Cayambe

Esto no va a cambiar, aunque haya leyes, no va a cambiar. Hay que aprender a leer para entender lo que dicen las leyes de los blancos.

Dolores Cacuango

Si muero, muero, pero uno siquiera ha de quedar, para seguir, para continuar.

Dolores Cacuango

Las escuelas indígenas bilingües, creadas en Cayambe (territorio de la Sierra ecuatoriana, ubicado al noreste de Quito), en la década de los cuarenta del siglo XX, por dos mujeres de condición diversa —la líder indígena Dolores Cacuango (Parroquia Olmedo, Cayambe 1881-1971) y la educadora Luisa Gómez de la Torre (Quito, 1887-1976)—, constituyen un ensayo político-cultural anticipatorio que se gestó en la frontera del proyecto blanco-mestizo del Estado nacional y su régimen de representación. Esta utopía concreta transitó entre la organización autónoma, de gestión doméstica y comunitaria, y la disputa en la esfera pública por derechos económicos y políticos de mujeres e indígenas, y entre la organización y militancia partidista y el ejercicio de la praxis emancipadora. Alfabetizar a los indígenas, que aprendan a leer y escribir en español, que aprendan “la letra de los blancos”, vehiculizaba las luchas indígenas en un sistema hacendatario que los oprimía.

Luisa Gómez de la Torre, mujer blanco-mestiza, fue maestra normalista y promotora del laicismo en la educación pública en Ecuador. Logró erigirse como la primera mujer docente en el Colegio Mejía de Quito, en 1925; años más tarde, en 1937, creó en esta institución educativa el primer sindicato de profesores. Gómez de la Torre fue la única mujer que participó en la sesión inaugural del PS, celebrada en el Palacio Municipal de Quito (1926); poco después se sumó a la militancia del PC. A la par, Dolores Cacuango, mujer indígena, nació en una familia de huasipungueros, fue hija de peones de la hacienda de Pesillo, en Cayambe. Dolores fue analfabeta y trabajó como hilandera, empleada doméstica en Quito, agricultora y cuidadora de ganado en las tierras de la hacienda y del huasipungo familiar (Prieto 2015, 111). Formó con otras mujeres y hombres trabajadores de las haciendas de Pesillo y de otras comunidades, sindicatos agrícolas, con el impulso inicial del PS y luego del PC. Dolores fundó la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI)—primera organización nacional indígena, parte de la Central de Trabajadores del Ecuador, auspiciada por el PC—, junto a Jesús Gualavisí, en 1944.

En la militancia construyó vínculos políticos y afectivos con Luisa Gómez de la Torre, con quien agenció la creación de la primera escuela indígena bilingüe en Cayambe, en 1945.

Es importante observar que el proyecto educativo impulsado por Dolores Cacuango es contemporáneo a la fundación de la CCE (1944). Esta institución pública de cultura, como he señalado anteriormente, se forjó sobre el discurso de una cultura nacional que reconocía en lo indígena el fundamento de la identidad ecuatoriana (Bedoya 2022); sin embargo, ni el protagonismo político ni la propuesta de Cacuango, fueron objeto de reflexión, menos aún de interpelación, en el círculo de intelectuales, pensadores¹⁸¹ y hombres letrados de la CCE. Las escuelas indígenas bilingües fueron una utopía concreta entonces inaudible. Handelsman (2014, 53) afirma que, si bien Benjamín Carrión reconoció en su idea fundacional de la nación ecuatoriana “lo indígena” representado en el Incanato, este intelectual no pudo liberarse de la idealización y sacrificó a los indígenas a una abstracción llamada mestizaje que guarda una profunda hispanofilia. La integración del indígena (entendida como una categoría totalizante) al proyecto de cultura nacional blanco mestizo sucedía a través de acciones de tutelaje cultural, pero omitía las posibilidades de agencia de los indígenas. Para la época, los letrados criollos debatían “la cuestión indígena” y el indigenismo (Muyolema 2022, 383); mientras la población indígena, que llegaba al 60%, seguía siendo considerada por los proyectos moderno-coloniales de Estado, un obstáculo insalvable para el desarrollo del país (Rodas 1998b, 151).

Una fisura poco estudiada en la relación entre la CCE y “los indígenas” aparece en la solicitud de apoyo que realizó la FEI en 1946 al presidente de la institución Benjamín Carrión, para la organización de la *Primera gran exposición de artes manuales y plásticas indígenas e indigenistas*. La muestra tenía entre sus objetivos ““estimular el desarrollo de las artes manuales realizadas por indios ecuatorianos”, además de resaltar la importancia de “levantar el nivel económico” de los mismos.” (Bedoya 2022). A través de un ejemplar único del catálogo de la exposición, editado en quichua y español, se conoce que

¹⁸¹ Sobre Dolores Cacuango y Rosa Lema, Mercedes Prieto (2015, 110) afirma que en los cuarenta estas mujeres indígenas “aparecen silenciadas en los escritos de los pensadores, en la legislación y en las emergentes instituciones estatales que velaban por el bienestar social de la población”. Sin embargo, también menciona que “la prensa y reportes oficiales hablan de dos mujeres en tanto figuras públicas que aparecen al frente de campañas de integración y que negociaban las agendas de las poblaciones nativas de la Sierra”. Prieto se refiere a la campaña de alfabetización auspiciada por la Unión Nacional de Periodistas, con la que negoció Dolores Cacuango, y a la misión cultural indígena a Estados Unidos promovida por el gobierno ecuatoriano, vinculada a la figura de Rosa Lema.

finalmente el evento tuvo lugar dos años después en 1948, y fue organizado por el Consejo Ejecutivo de la FEI. Bedoya (2022) ha observado atentamente que esta muestra definió como “artes manuales” tanto al trabajo producido por indígenas como por artistas indigenistas, sin diferencias entre ambos. Si bien este hallazgo abre discusiones en la historiografía del arte en Ecuador, también es necesario mirar con atención —a efectos de pensar el utopismo concreto— el gesto efímero de agenciamiento de la FEI que consistió en interpelar a la institución cultural nacional por excelencia, a través de una solicitud y demanda, dejando en entredicho las relaciones de tutelaje binarias. En este hecho se evidencia asimismo un contrapunto entre los discursos institucionales de un proyecto de cultura nacional blanco-mestizo que mediante la reflexión estética buscaba configurar símbolos e integrar a los indígenas en un horizonte desarrollista, y una visión promovida por la FEI que no sólo producía valor cultural del trabajo manual —hoy denominado artesanal— realizado por indígenas, sino que buscaba agenciar plataformas expositivas para el trabajo manual y convertirlo en una salida económica para las poblaciones indígenas empobrecidas y oprimidas por el sistema de hacienda. En la producción de agencia, no es un dato menor que el catálogo de la exposición sea bilingüe.

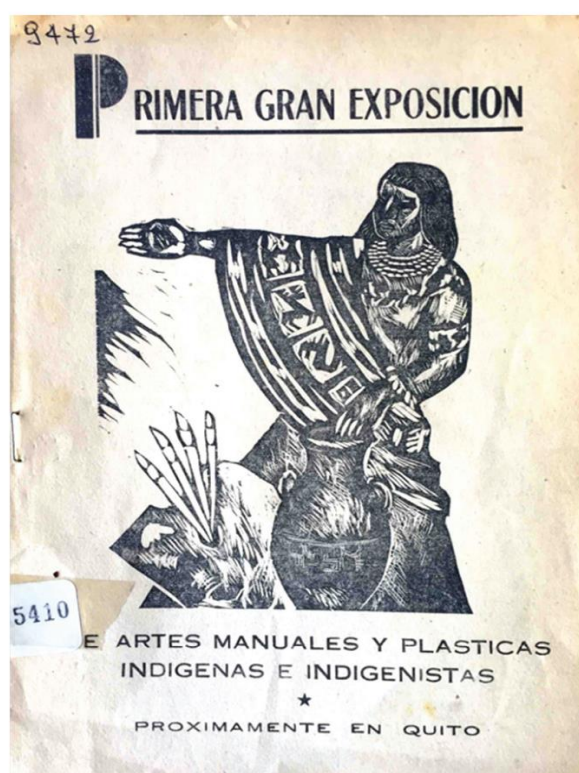


Figura 8. Catálogo *Primera gran exposición de artes manuales y plásticas indígenas e indigenistas*. 1948. Imagen del artículo “Artists, folklorists, and cultural institutions in Ecuador (1944-1964)”. María Elena Bedoya, 2022.

En este contexto, de la politicidad femenina, vincular y doméstica, de una “alianza alternativa” que tensionó el proyecto cultural del Estado nación y sus élites patriarcales, emergió la primera escuela indígena bilingüe, un acuerdo de dos mujeres posibilitado por su militancia conjunta en el PC y en la Alianza Femenina Ecuatoriana (AFE), y su consecuente convergencia en una perspectiva de lucha por la mejora de las condiciones de vida de la clase trabajadora y de las mujeres; una alianza que revela la articulación solidaria de dos trayectorias vitales diferentes; un tejido armado sobre la base de opresiones comunes de género y clase. La gestión vincular y doméstica de estas escuelas no operó fuera de la esfera pública, sino más bien las acciones gestadas agenciaron canales para disputar y negociar “una agenda de integración social de carácter político y no solo económico.” (Prieto 2015, 124).

A través de la educación, las escuelas indígenas bilingües abrieron cauces emancipatorios para enfrentar formas de racismo, dominación y explotación vinculadas a un sistema hacendatario, sustentado en la explotación y monopolio de la tierra, y la extracción de valor de la fuerza de trabajo de indígenas y trabajadores mestizos, peones huasipungueros. Los indígenas no poseían tierras, eran peones conciertos en las haciendas: “trabajaban para el patrón por el favor que él les hacía de permitirles vivir en sus tierras”; el patrón pagaba un solo jornal por familia (Rodas 1998a, 23, 24). A pesar de que, en 1909, por acción del liberalismo estatal, las haciendas pasaron de la administración eclesial a la Asistencia Social, la opresión y explotación de indígenas bajo este sistema continuó. Con el liberalismo también se expidieron otras normativas como, por ejemplo, ordenar a los hacendados la creación de escuelas prediales para que asistieran los hijos de los peones (Rodas 1998b, 32). En la hacienda de Pesillo-Cayambe, donde vivía y trabajaba Dolores Cacuangó, había una escuela, “pero no todos los niños y niñas podían llegar hasta allí porque les quedaba distante. Además tenían actividades que cumplir para ayudar a su padre a completar las tareas asignadas por el patrón” (150).

Desde 1919, en los complejos hacendatarios de Cayambe, ocurrieron algunos levantamientos que desembocaron, con la intervención inicial de la militancia del PS y la participación de Dolores Cacuangó, en la formación de los primeros sindicatos agrícolas de esta zona; al respecto explica Armando Muyolema (2022, 374): el socialismo “demandaba la conversión del “indio” siervo en proletario a través del establecimiento de relaciones salariales y la sindicalización. El contacto comunista con los indios se plasmó en la constitución de sindicatos agrícolas dentro de las haciendas.” Así, bajo la organización sindical, las demandas salariales y la mejora en el trato fueron un eje central

de los petitorios de los indígenas. Otra reivindicación clave fue el reconocimiento del trabajo no pagado a mujeres y menores de edad (Prieto 2015, 82).

Con estos antecedentes, la Huelga Indígena de 1931, en Cayambe, impulsó un conjunto de demandas por los derechos de trabajadores y huasipungueros de las haciendas que sólo varios años después, a través de la FEI, en el gobierno de Velasco Ibarra (1944-1947), se logró reconocer

el cese del maltrato, la abolición del sistema de servicias sin remuneración, el reconocimiento de salario para las ordeñadoras y para aquellas que realizaban labores de pastoreo, siembra o cosecha. Al mismo tiempo, el petitorio establece un salario menor para las mujeres en virtud de la menor carga de su trabajo, comparado con el de los varones (Prieto 1978, 47-48) (Prieto 2015, 82).

A estos logros se suman otros mencionados por Rodas (1998b, 129): la jornada de ocho horas diarias, el descanso de fin de semana, subir el salario a dos sures con cincuenta centavos y eliminar el pago de diezmos y primicias. Tatiana Salazar (2018, 172) resalta el momento político que propició este reconocimiento, que involucró derechos laborales de las mujeres, y sostiene que este resultado promovido por la FEI y respaldado desde la AFE,

se debió a una coyuntura política enmarcada en el debate laboral impulsado por la expedición del primer Código del Trabajo en agosto de 1938. Este nuevo escenario permitió que estas mujeres demandaran el cumplimiento de derechos laborales femeninos y buscaran posicionarse como gestoras de una voz autónoma que interpeló al Estado y constituyó un lugar de reconocimiento y reflexión pensado desde su condición de mujeres, es decir, desde su diferencia sexual.

En medio de estos hechos políticos álgidos, la alfabetización en español de los indígenas, desde niños, fue avizorada por Dolores Cacuango como una estrategia necesaria para la interlocución política y jurídica igualitaria. Para entonces, el acceso a la educación dentro del sistema de hacienda era reducido: “En el campo, la población escolar no representaba ni el uno por ciento de la población infantil” (Rodas, 1998a, 23). Pocas haciendas tenían escuelas (25). El poder hacendatario veía en la educación una amenaza para sus intereses de clase, sustentados en un profundo racismo estructural; de ahí la exclusión de los indígenas de la alfabetización básica en el país hasta los años sesenta y setenta del siglo XX (Another Roadmap School, 2016). Dolores Cacuango y Luisa Gómez de la Torre fueron las primeras en subvertir este orden con la gestación de la primera escuela indígena bilingüe para niños en 1945; sin embargo, Dolores se interesó también por la educación de adultos, específicamente por la campaña de alfabetización

promovida por la Unión Nacional de Periodistas: “Dolores negoció la expansión de esta iniciativa a las zonas rurales del país y los maestros indígenas anteriormente formados en Pesillo se transformaron en alfabetizadores de adultos.” (Prieto 2015, 111).

En la “alianza alternativa” entre Dolores Cacuangó y Luisa Gómez de la Torre, tuvo un rol determinante la AFE, fundada en 1938, en la que participaron mujeres indígenas, obreras y militantes de partidos políticos. Salazar (2018, 166) entiende que la AFE se fue configurando desde la apropiación consciente de la diferencia sexual y el diálogo estratégico entre mujeres de diversas ideologías. Añade que el trabajo de la organización por los derechos de las mujeres incluyó, por ejemplo, exhortos por su falta de representación política en la CCE (181). Luisa Gómez de la Torre participó en la AFE desde su creación; en 1944, fue Secretaria de esta organización, y en este mismo año, Dolores Cacuangó ocupó el cargo de Secretaria de Asuntos Indígenas; ambas militaban entonces en el PC. A mi modo de ver, la AFE fue un espacio de sociabilidad y de encuentro de estas dos mujeres, una plataforma de acumulación de agencia, experiencia política y organizativa, dado que la AFE movilizó campañas de alfabetización y acciones benéficas a favor de mujeres de clases populares. Estos aprendizajes aportaron posteriormente tanto a la gestión de las escuelas indígenas bilingües como a los procesos de alfabetización de adultos en las comunidades. Para Simbaña (2017), si bien la propuesta de Dolores Cacuangó de creación de estas escuelas no tuvo el respaldo absoluto del PC, sí logró articular a sus compañeras de militancia en la AFE, Luisa Gómez de la Torre y Nela Martínez; el autor propone una lectura precisa de ello:

En hechos como los anotados, podemos ver que la relación del movimiento indígena y la izquierda ecuatoriana no se reduce únicamente a lógicas de subordinación y ‘ventriloquia’, sino que es mucho más compleja, pues también encontramos líneas de mutua cooperación, aprendizaje y exploración; en suma, se evidencia una relación entre pares.



Figura 9. Luisa Gómez de la Torre y Dolores Cacuango en Cayambe. Imágenes del libro *Dolores Cacuango*. Raquel Rodas, 1998b, p.147.

Como utopía concreta, las escuelas indígenas bilingües abrieron una disputa que se extiende hasta el presente: el derecho a una educación propia —lo cual conlleva hoy profundizar en enfoques epistemológicos, culturales e interculturales, así como en políticas antirracistas—. En la década de los cuarenta, cuando se creó la primera escuela, pedagogos, entre ellos Gonzalo Rubio, debatían sobre la “educación indígena”; Raquel Rodas (1998b, 154) encuentra una contradicción entre los enunciados de Rubio sobre el respeto a la cultura de los pueblos indígenas y —desde una perspectiva redentora— la educación como herramienta para promover su integración a la nación blanco-mestiza. En los bordes de estos macrorrelatos que apuntaban al aprendizaje del español y a la lectoescritura como vías de incorporación del indígena al proyecto de nación, las escuelas indígenas bilingües intervinieron con otra visión disonante de ese tutelaje: “el uso del quichua como lengua de tránsito hacia el aprendizaje del español” (Prieto 2015, 111). “Aprender la letra de los blancos” lejos de ser un mecanismo de integración al Estado-nación, habilitaba la exigencia de derechos de los indígenas, promovía su agencia política y posibilitaba abrir fisuras de resistencia. Desde esta mirada, Dolores envió a su hijo Luis

Catucuamba a la escuela de Ayora; cuando aprendió a leer y escribir, él se convirtió en su asistente, fue además secretario del sindicato de Moyurco y en 1945 el primer profesor de la escuela que creó su madre (Rodas 1998b, 110).



Figura 10. Luisa Gómez de la Torre y Luis Catucuamba en una de las escuelas indígenas bilingües de Cayambe. Imagen del libro *Dolores Cacuango*. Raquel Rodas, 1998b, p.108.

En la choza de Dolores Cacuango, un espacio doméstico, funcionó la primera escuela indígena bilingüe con quince niños y sin autorización oficial. Fue gestada en minga, con aportes comunitarios e inaugurada en octubre de 1945, en Yana Huaicu (Rodas 1998a, 33). Luisa Gómez de la Torre que había alcanzado la tercera edad, viajaba cada quince días a Cayambe para trabajar en el proyecto. Su primera misión fue enseñarles el oficio a quienes iban a ser maestros. Los docentes no recibían un salario; Luisa les pagaba de su bolsillo 20 sucres mensuales (37). A la escuela de Yana Huaicu le siguió la creación de otras adjuntas a los sindicatos agrícolas: Muyu Urcu, La Chimba y Pesillo. Estos proyectos educativos “funcionaron sin financiamiento ni reconocimiento oficial hasta 1963, cuando asume el poder la Junta militar y es cerrado el último establecimiento”. (Another Roadmap School, 2016). Rodas (1998a, 39) afirma que en las escuelas se usaba el programa educativo oficial del Ministerio de Educación posiblemente como estrategia para evitar su clausura por parte de funcionarios de esta institución.

Si bien este ensayo de educación propia utilizó el quichua como medio de aprendizaje del español y no con fines de transmisión lingüística y reivindicación cultural, en las escuelas se enseñaban canciones, acompañadas de instrumentos como la flauta, el

rondador y el rondín; danzas típicas, y tejidos de fajas y cedazos (Prieto 2015, 111), lo que da cuenta de que las prácticas culturales que atraviesan la vida cotidiana y comunitaria ocupaban un lugar de importancia en esta utopía. El testimonio de Neptalí Ulcuango, profesor de la escuela sindical de Pesillo (Rodas 1998a, 72), lo explica:

Enseñábamos la música indígena. Por ejemplo, yo les enseñaba, y a los niños les encantaba cantar, el Llullu Shunku, y otras canciones más que, bueno, ahora no recuerdo (...). Se les enseñaba no solamente a la voz sino con guitarra y flauta. A los niños les encantaba la música en quichua. Llevaban también un rondín de manera que formábamos un quinteto entre el profesor, los niños, la guitarra, la flauta y el rondín.

Esta utopía concreta “prestó el camino” a la organización del actual movimiento indígena en Ecuador y a la lucha por el derecho a una educación intercultural bilingüe. Para explicarlo, Armando Muyolema (2022, 383) utiliza el concepto “nayrapacha”, retomado por Silvia Rivera Cusicanqui, a partir del pensamiento de Carlos Mamani: “un pasado que en su de-venir futuro es capaz de revertir la situación vivida transformándola”. Por eso este concepto articula memoria y utopía como “por-venir”. En este marco de pensamiento —señala Muyolema—: “Dolores refuta eficazmente aquella generalizada creencia de que los llamados indios pretendemos “volver al pasado” e instala en el presente —de cara hacia el futuro— una posibilidad para nuestro pueblo y nuestra cultura”. Por su parte, Mercedes Prieto (2015, 30) mira en Dolores Cacuango una mujer que abrió caminos a la promoción del derecho al voto a través de la lectoescritura bilingüe, y mediante los procesos de alfabetización de adultos en lengua quichua, dio paso al reconocimiento de una ciudadanía quichua hablante (111). En los utopismos concretos de la gestión cultural crítica, las escuelas indígenas bilingües de Cayambe, así como las acciones registradas para la organización de la *Primera gran exposición de artes manuales y plásticas indígenas e indigenistas*, abren cauces que cuestionan representaciones tuteladas del indígena en la conformación del proyecto de cultura nacional, demostrando su condición de sujetos políticos con agencia transformadora; a la par, las escuelas evidencian el poder de anticipación de la gestión micropolítica movilizadora por dos mujeres diversas en una sociedad patriarcal y racista que por su *gestión* las calificaba de locas y comunistas. Del mismo modo, desde el pasado-futuro, esta utopía habilita en el presente posibilidades para construir relaciones interculturales mediante coaliciones y alianzas por la justicia social y la igualdad.

2.2. No somos intelectuales, somos trabajadores de la cultura

porque las semillas están sobreviviendo en la ladera
y más fuerte que el muro entre las peñas,
incontenible
la esperanza está reverdeciendo.
Éuler Granda

A mediados del siglo XX, Quito era “una ciudad ubicada en el umbral de la modernidad” (Kingman 2012, 185), con un capitalismo incipiente y un sistema de hacienda aún imperante. En 1947, como signo de entrada a un proceso modernizador, la ciudad fue segmentada y estratificada socialmente con la aplicación del Plan Odriozola: el norte y sur de Quito se separaron “de acuerdo a las ocupaciones, flujos y clases sociales” (185). Así también, surgió una embrionaria actividad industrial y, derivado de ello, la configuración de barrios obreros; se crearon barrios residenciales y el centro de la ciudad —explica Kingman—funcionaba como un espacio de circulación de distintas clases sociales.

Para la década de los sesenta, Quito había alcanzado aproximadamente 300.000 habitantes; la modernidad capitalista se había instalado y las dinámicas y subjetividades de la urbe comenzaron a cambiar; sin embargo, la ciudad guardaba aún características conventuales y rezagos vigentes de imaginarios del sistema de hacienda que se traducían en prácticas sociales y culturales. En definitiva, Quito se fue configurando en este decenio en múltiples capas superpuestas: legados del orden hacendatario racista y conservador, un horizonte de modernidad capitalista, las nacientes industrias y la clase obrera, y a la vez “la afirmación de las fronteras étnicas, estamentales y de clase” (Polo 2010, 353). De otro lado, la migración interna, campesina e indígena, aumentó considerablemente en Quito en esta década, debido a dos factores: el desarrollo urbano y de la economía industrial capitalista y las transformaciones en el agro (Polo 2010, 352), generadas por la Reforma Agraria de 1964 que sacudió el régimen de hacienda. Para Polo (350), el “precario desarrollo industrial” y este crecimiento poblacional estaban en permanente tensión, dada la escasa generación de fuentes de trabajo, provenientes de la industria.

En este contexto social y urbano, en 1962, surgió en Quito el movimiento tzántzico¹⁸², integrado por jóvenes intelectuales que apenas superaban los veinte años de

¹⁸² Como expliqué en una nota al pie del capítulo anterior, “tzántzicos” toma el nombre de “tzantzza”, práctica ritual y ceremonial del pueblo amazónico shuar que consiste en reducir la cabeza de los enemigos. Para Tinajero (1987, 88-89), reducir cabezas significaba desmitificar valores sagrados del sistema, expresados en los “consagrados de la cultura oficial”.

edad: Ulises Estrella, Fernando Tinajero, Bolívar Echeverría¹⁸³, Luis Corral, Marco Muñoz, Alfonso Muriagui, Euler Granda, Humberto Vinueza, Raúl Arias, Antonio Ordóñez, Alejandro Moreano y Agustín Cueva. Los cuatro primeros fueron la chispa inicial impulsora del movimiento; tres de ellos se encontraron siendo estudiantes del Colegio Mejía. Los jóvenes tzántzicos pertenecían, en su mayoría, a familias de estratos sociales medios y populares. Su pertenencia de clase es central para comprender la gestación de su utopía concreta: los trabajadores de la cultura:

La mayoría de clase... yo no diría ni media. Era gente humilde. Eran chicos estudiantes de la Facultad de Filosofía de la Universidad Central. Creo que sus propias vivencias las trasladaron al grupo, porque la mayoría de los tzántzicos venía de estratos sociales pobres: Alfonso Muriagui se ganaba la vida pintando paredes; Ulises se escapó de la casa a los 15 años por la pobreza. Es decir, hay gente que no conoció riquezas. Esa misma forma de vida les sensibilizó con los más necesitados, porque yo decía que si capaz ellos hubieran nacido en cuna de oro, no eran tzántzicos. Tu vida te marca, ¿no? Ellos sabían de cerca las necesidades del pueblo, sabían que en Quito había hondas diferencias sociales como las sigue habiendo. Ellos vivían en barrios donde todavía no había agua en los años sesenta. (Susana Freire, comunicación personal 2015)

Tanto su condición de clase social, el influjo de la Revolución cubana (1959) como los procesos de descolonización y liberación nacional: independencia de Ghana y Argelia (Polo 2010, 348) hicieron que estos jóvenes —militantes de izquierdas— se autoidentificaran como intelectuales comprometidos: acorde al pensamiento sartreano¹⁸⁴, este tipo de intelectual en el Quito de los sesenta, perseguía la transformación de la realidad a través de la cultura (Ortega 2007). A estos elementos se sumaron otras condiciones políticas que incidieron en la organización y praxis de este movimiento. Primero, el Gobierno de Estados Unidos delineó una estrategia de defensa continental y campaña anticomunista en América Latina, a través de convenios de asistencia técnica, económica y militar y transformaciones de ejércitos nacionales en fuerzas represivas listas para tomar el poder, en Alianza para el Progreso (Tinajero 2014, 111-112). Y segundo, la consecuente dictadura de la Junta Militar de Gobierno 1963-1966 en Ecuador, reprimió movimientos intelectuales y suprimió la autonomía de las universidades y la CCE. Estas

¹⁸³ Si bien Echeverría dejó el país antes de que se conformaran los tzántzicos como grupo, Fernando Tinajero menciona: “No descarto que, en cierta medida [...], el ethos tzántzico se configura también por la influencia que generan las cartas de Bolívar. Él desde lejos también influye en la conformación” (Álvarez 2011).

¹⁸⁴ “No obstante, Sartre ocupaba el primer lugar de nuestras devociones, no tanto porque hubiéramos adherido en forma incondicional a las difíciles formulaciones de *El ser y la nada*, sino porque veíamos en él, como entonces veía todo el mundo, al prototipo del intelectual, cuya apasionada adhesión a la causa de la liberación argelina no le impedía reflexionar lúcidamente sobre las antinomias de la condición humana” (Tinajero 2011, 11).

acciones dictatoriales de vulneración de la autonomía serán determinantes en la producción de acuerdos entre estudiantes y trabajadores de la cultura, como lo expondré en el siguiente apartado.

En su primer manifiesto, firmado el 27 de julio de 1962, y publicado en octubre del mismo año en la revista *Pucuna*,¹⁸⁵ el movimiento declaró su ruptura con un arte artificioso y un provincianismo cultural, y proclamó el parricidio. Además, afirmó su afinidad con ideales revolucionarios y, por tanto, su responsabilidad como intelectuales en la orientación para la movilización política y el despertar de la conciencia del pueblo a través de la poesía oral, escenificada y agitacional (Moreano 2014, 278), así como también mediante prácticas teatrales.

Por otra parte, sobre la producción literaria del periodo 1948-1960 —que antecede al nacimiento del grupo tzántzico— Moreano (2014, 274-275) afirma que en este lapso no ocurrió movimiento cultural alguno o corriente de renovación y ruptura; el agotamiento de esta producción más bien devino en el lenguaje cultural del Estado. Para ampliar este último elemento, vale la pena recordar que Galo Plaza, presidente del Ecuador (1948-1952), incorporó a intelectuales a la política oficial a través de agregadurías culturales, trabajos periodísticos y circuitos internacionales de la OEA y Estados Unidos, lo que desmovilizó cualquier posible agrupamiento y dio lugar a la promoción de carreras individuales. De ahí que el movimiento tzántzico haya señalado que la podredumbre a la que querían asesinar desde su posición parricida, la encarnaban “los consagradores y los que se dejan consagrar” (*Pucuna* 8, 2010), es decir, los intelectuales acomodaticios en la política oficial de la CCE y aquellos que asumieron cargos de poder en instancias oficiales de Estado. Por tanto, afirma Tinajero (1987, 89), asesinar a los padres de la cultura ecuatoriana significó castigar la inconsecuencia entre la vida y la obra, así como asesinar en ellos la cultura occidental impuesta por la colonización. Esta segunda idea afianzó su postura teórica en el primer libro de Agustín Cueva: *Entre la ira y la esperanza*,¹⁸⁶ publicado en 1967, una obra que definió el

¹⁸⁵ Revista creada por este grupo y nombrada “pucuna”: la cerbatana con la que los shuar lanzan dardos envenenados. Tuvo nueve números, publicados entre 1962 y 1968. A *Pucuna* se sumaron dos revistas más creadas por miembros del grupo tzántzico: *Indoamérica*, dirigida por Agustín Cueva, Fernando Tinajero y Françoise Perus, que publicaba ensayos sobre cultura ecuatoriana, la función del intelectual, pensamiento político y filosófico; tuvo ocho números publicados entre 1965 y 1967. Y *La bufanda del sol*, en su primera época, que tuvo tres números publicados entre 1965 y 1966. Estuvo dirigida por Alejandro Moreano, Ulises Estrella y Francisco Proaño Arandí; propuso temas vinculados a poesía, cine, cuento, ensayo, teatro, pintura, etc. (Freire 2008).

¹⁸⁶ Menciona Agustín Cueva que este libro es el resultado de los debates que ocurrieron en el Café 77 (espacio de reunión y acción cultural del movimiento tzántzico), en los foros universitarios y sindicales

horizonte tzántzico de búsqueda de una cultura nacional popular auténtica¹⁸⁷, libre de ataduras coloniales. De acuerdo con Moreano (Cueva 2008, 11), Cueva plantea la inautenticidad cultural como fruto del colonialismo y la alienación —“transición desde las formas de imitación servil a España a las formas importadas de los Estados Unidos” (Carvajal 2006, 237)—, en los siguientes términos:

Para Cueva, el hecho colonial, que bloqueó la formación de una dinámica relación entre el habla social y la lengua de la cultura, condicionó la producción intelectual y artístico-literaria del Ecuador hasta las primeras décadas del siglo XX, impidiendo la formación de una auténtica cultura nacional. Solo a partir de la generación de los años treinta — mediante la literatura y la pintura sociales— se habría abierto la posibilidad de esa creación cultural.

Así, el hallazgo de la cultura nacional auténtica en la literatura y pintura sociales hizo que el llamado parricidio de los tzántzicos haya sido interpelado, puesto que esta postura no asesinó a los padres, sino que retomó y reafirmó el proyecto de nación y sus hitos simbólicos fundantes, adoptados y promovidos por la CCE. Señala Carvajal (2006) que aunque aparentemente los tzántzicos se enfrentaron con Benjamín Carrión, no criticaron sus ideales, sus mitos e ideología. Para el autor, *Entre la ira y la esperanza* llamó a tener por fin una patria verdadera, una cultura realmente nacional, sin haber logrado delinear al sujeto de la cultura nacional auténtica. En este sentido, entendiendo que “el mestizo” se comprendía como el sujeto del proyecto de cultura nacional, en el número 6 de la revista *Indoamérica*, Tinajero cuestionó “el ideal del mestizaje cultural en Ecuador definido y defendido por Carrión, afirmando que no solo resulta inacabado sino imposible por la vigencia en la década de los sesenta de un sistema de clases opresivo y de estructuras de producción oligárquicas” (cit. en Sinardet 2014, 372). En medio de estos debates, el parricidio tzántzico se manifestaría más bien en la crítica al comportamiento político de los intelectuales anquilosados en la CCE y no en una confrontación radical al proyecto político cultural dominante.

Por sobre las contradicciones de los tzántzicos que se desplazaron entre su compromiso político con el pueblo y los apetitos cosmopolitas y vanguardistas (Moreano

y en las revistas *Pucuna* e *Indoamérica*, y en la resonancia de lo que se producía en el pensamiento revolucionario de América Latina y el Tercer Mundo en general (Cueva 2005, 77).

¹⁸⁷ La búsqueda de una “cultura nacional popular auténtica” se vincula con el auge de la teoría de la dependencia, que surgió en América Latina en 1965 con una postura crítica a la teoría del desarrollismo y a los procesos de modernización, y a la condición de la región como sociedad capitalista dependiente. Si bien se trata de una teoría inscrita en el campo de la economía, la relación de subordinación centro-periferia y la ausencia de autonomía de la periferia respecto del centro son perfectamente aplicables también a una dependencia cultural.

2014), y entre la construcción de un proyecto político cultural de ruptura y la reafirmación de los símbolos de la cultura nacional, este movimiento ensayó una utopía concreta tejida en la noción de trabajadores¹⁸⁸ de la cultura, actualizada en el presente en Ecuador en acepciones de gestión cultural para la transformación social y gestión cultural popular. En este concepto aparecen intenciones de disolución de fronteras entre prácticas intelectuales (manuales y creativas); la construcción de “acuerdos alternativos” con organizaciones de estudiantes y trabajadores desde la solidaridad posible que solo emerge de opresiones de clase compartidas, y la popularización de acciones artísticas y experimentales en espacios inusuales, anticipándose a principios político-culturales democratizadores del arte. La noción de trabajador de la cultura fue producto de un medio social agitado, autoritario, de efervescencia social y politizado en los sesenta; el compromiso con el pueblo, la militancia cultural y la popularización de la cultura apartaron cualquier reflexión sobre la creación artística inserta en procesos productivos y de mercados.

El concepto tzántzico de trabajador de la cultura dialoga con discursos marxistas previos, planteados por escritores y artistas a fines de la década del treinta, y que fueron publicados en la Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador: el primero, la idea del escritor como un obrero: “el escritor actual es un hombre que sufre, vive y odia como todos; un obrero explotado y escarnecido como todos” (Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador N.1 1938, 2); y el segundo aparece en el discurso pronunciado por Alejandro Carrión en el Sindicato de la Madera (Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador N.2, 1938). A través de él, Carrión invita a construir alianzas entre trabajo y cultura, entre proletarios y artistas: “Es realización perfecta, la solidaridad del trabajo y la cultura, del proletario y el artista, las dos fuerzas que mueven el mundo, conduciéndolo por sobre la barbarie facista a su luminoso futuro, el de la sociedad sin clases que nos mostraron Marx y Lenin (...)”.

¹⁸⁸ En términos generales, la noción “trabajador” se refiere a que en los sesenta, en Ecuador, los sujetos del proyecto de nación y sus valores fueron el obrero y el campesino, forjadores de la cultura nacional. Las luchas de los trabajadores por la emancipación del imperialismo y el alcance del desarrollo apoyaron aquello que los postulados marxistas definieron como elementos imprescindibles de la etapa democrática burguesa: la reforma agraria y el manejo estatal de los recursos nacionales (Garrido 2015).

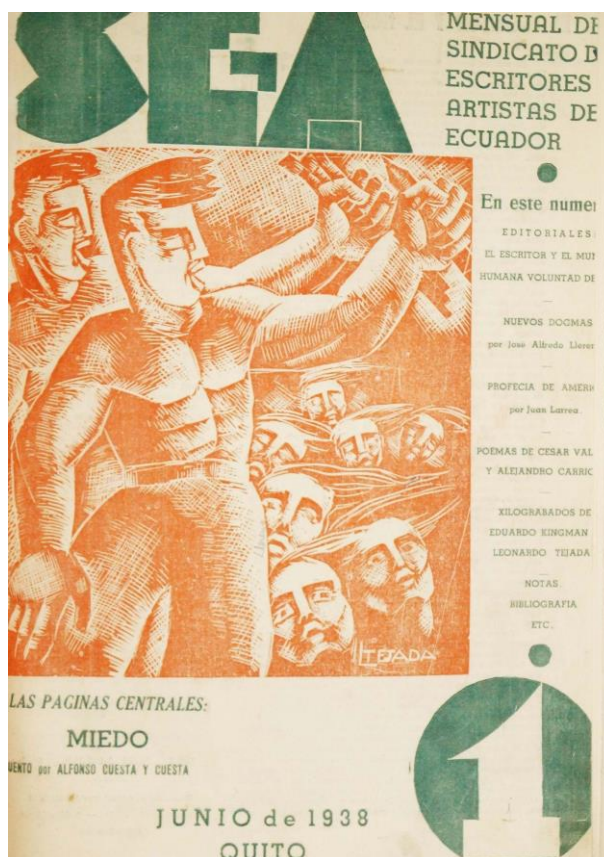


Figura 11. Portada Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador N.1. Quito, junio de 1938.

En el cauce abierto por el Sindicato de Escritores y Artistas, Fernando Tinajero (1967), intelectual tzántzico, propuso la noción trabajadores de la cultura, en su libro *Más allá de los dogmas*. La continuidad en el uso de esta categoría en el campo cultural en Quito permite entenderla como residual; es decir, su significado y valores activos, aún hoy, se relacionan con fases y formaciones sociales anteriores del proceso cultural (Williams 2000, 146). En este sentido, en ella perviven prácticas de agencia cultural, legados del intelectual comprometido y un horizonte utópico de clase que toma posición: autodefinirse como trabajador significaba despojarse de la tradición burguesa de la noción de intelectual. Adjudicarse la categoría de “trabajadores” también fue parte de la “proletarización” o “desaburguesamiento” de intelectuales que promovieron las organizaciones políticas de izquierdas.¹⁸⁹

Fernando Tinajero (1967) propone que el escritor y el artista son tan trabajadores como el obrero o el campesino y que la única diferencia entre los dos está en la materia

¹⁸⁹ En comunicaciones personales, algunos intelectuales me han relatado que organizaciones de izquierda en las que militaban en la década de los setenta promovían tareas obligatorias de “proletarización” o “desaburguesamiento”, enviándolos, por ejemplo, a trabajar y convivir en mercados populares de la ciudad para palpar la realidad del pueblo.

con la que laboran: los trabajadores de la cultura usan las ideas, que son parte del mundo histórico y cotidiano, y de este modo se vuelven parte del pueblo. En este conjunto de ensayos, Tinajero (1967) además aporta con debates de carácter económico sobre el trabajo cultural, influenciados por la teoría de la dependencia y el pensamiento de Agustín Cueva. A partir de un análisis de las condiciones locales para la producción literaria, define a la escritura como un oficio privilegiado. En un análisis marxista, comprende que el arte y la literatura solo podrán existir cuando se afiancen las estructuras fundamentales. Se apoya en el pensamiento de Cueva sobre el subdesarrollo, entendiéndolo como un problema de la cultura ecuatoriana, y afirma que el desarrollo de las disciplinas artísticas requiere fuertes inversiones que los países pobres no pueden realizar. Así también señala que el subdesarrollo impide producir cuadros y novelas que alcancen resonancia, pues no existen las condiciones económicas para crear técnicas propias y, por tanto, la producción artística se limita a imitar modelos.

En una premonición sobre los debates relacionados con la precariedad del trabajo cultural que ocurrirán varias décadas después, Tinajero (1967, 34-35) advierte que los intelectuales ecuatorianos lo son a medio tiempo, tienen que realizar sus actividades robándole horas al descanso y además están obligados a ejercer un trabajo útil para sobrevivir: “El novelista comienza a serlo una vez que se han cerrado las oficinas de administración que le pagan el sustento”. Sin embargo, hay que remarcar que las discusiones sobre condiciones de producción del trabajo cultural fueron escasas en la época y no tuvieron cabida ni en agendas de partidos políticos ni en organizaciones artísticas.

Dos hechos fracturaron esta significación de la noción trabajador de la cultura en las décadas siguientes: la aparición de organizaciones gremiales de trabajadores de las artes y la intervención de las ONG con capital económico en el campo social. La primera responde a la creación de Asocine, constituida legalmente en 1977, y a la conformación de la Asociación de Trabajadores del Teatro (ATT), creada en 1984. Ambas asociaciones fueron de carácter gremial y construyeron las primeras aproximaciones a debates y luchas sobre las condiciones de producción para la actividad cinematográfica y teatral en Ecuador. Los trabajadores del cine demandaron al Estado condiciones para ejercer su derecho a crear a través del impulso del proyecto de Ley de Cine. En consonancia con un horizonte político de búsqueda de identidad nacional, Asocine tuvo entre sus pilares organizadores la necesidad de crear un lenguaje audiovisual propio y la búsqueda de un reconocimiento de la actividad cinematográfica, es decir, del cine y la visualidad como

derecho de un país. Dice Pocho Álvarez (De la Vega 2016, 163), cineasta y uno de los fundadores del gremio:

Asocine es una institución que obviamente se sostenía por la voluntad de nosotros, de un grupo de jóvenes que lo único que quería era un reconocimiento legal de una actividad necesaria, no para el cineasta, para yo ser famoso, sino para el Ecuador. El cine es un derecho de toda colectividad.

Este derecho debía estar contemplado en un instrumento legal, alimentado con discusiones sobre la posibilidad de autonomía de la actividad cinematográfica mediante propuestas como la creación de un fondo de fomento que no dependiera del Presupuesto General del Estado y se nutriera con los recursos generados por la propia actividad del cine; por ejemplo, la recaudación de impuestos municipales a espectáculos públicos obtenida de la venta de taquilla. En la década de los ochenta, Asocine no solo impulsó la Ley de Cine y encabezó disputas para reconocer esta actividad artística como un derecho, sino que, ante la ausencia de una política de Estado, funcionó como contraparte en coproducciones, gestionó donaciones de equipos y convenios de colaboración para generar espacios de formación, entre otras propuestas de circulación y difusión del cine. Su ethos organizativo fue la minga.

Por su parte, la ATT puso sobre la mesa las siguientes reflexiones y demandas: la escasez de salas de teatro para presentar sus trabajos, la necesidad de crear salas alternativas y antioficiales como el Teatro del Colegio Don Bosco en La Tola, el derecho del pueblo a recrearse y discusiones sobre la alta y baja cultura (Verdesoto 2012, 87). Para Adriana Oña,¹⁹⁰ la ATT aún no tenía discusiones sólidas sobre “un manejo claro de la profesionalidad”. Aunque intentaron pensarse como trabajadores del teatro, no habían construido aún un discurso consistente sobre sus exigencias gremiales frente al Estado. La ATT se debilitó en la década del noventa.

La segunda fractura responde a la configuración de una noción de trabajo intelectual y cultural dentro de los proyectos de intervención de las ONG internacionales. Esta fuente de financiación facilitó condiciones materiales para la producción de pensamiento y creación. Alejandro Moreano (comunicación personal, 2019) denomina a este fenómeno como desplazamiento de la investigación social a las ONG: “Decía que son una maravilla porque aparecen dándole al posible militante de izquierda una actividad

¹⁹⁰ Testimonio recogido en la charla impartida por Adriana Oña en mi clase Gestión Cultural e Industrias Culturales, Maestría en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2 de diciembre de 2021.

parecida a la que tenía: ir a sectores populares, llevar la educación popular, etcétera... y con sueldo”. Si bien, como señala Moreano, las ONG tienen una fuerte presencia en el campo social, sus líneas de financiación incidieron también en el campo cultural: un ejemplo son los recursos que otorgaron para realizar varios documentales cinematográficos en la década de los ochenta.¹⁹¹ Otro legado de la presencia de las ONG en esta década son las herramientas de diseño de proyectos de las que intelectuales y artistas se apropiaron para sus procesos de autogestión, sobre todo en el siguiente decenio. Estas herramientas señalaron la transición de lo que Adriana Oña denomina: “de artista a proyectero”.

2.2.1. Trabajadores de la cultura: acuerdos alternativos y prácticas solidarias

Los trabajadores de la cultura en los sesenta y setenta se identificaron con las luchas de obreros y campesinos. Para Moreano (comunicación personal 2019), en los setenta, con el auge sindical y las huelgas obreras, los artistas y escritores asumieron un posicionamiento político de identificación, acompañamiento y producción intelectual, pero, en términos gremiales, ellos mismos no se asumían como trabajadores. Este legado de prácticas solidarias, tejidas en opresiones de clase social, es perceptible aún en la década de los ochenta, en las acciones de la Coordinadora de Artistas Populares (CAP). En esta organización creada en 1982-1983, participaron Jaime Guevara, Carlos Michelena, Wilson Pico, Gloria Arcos, Alex Alvear, Susana Reyes, los Saltimbanquis, los Ollantay, los Perros Callejeros. Esta articulación de artistas escénicos comenzó a juntarse en un contexto de fuertes signos de neoliberalismo, para acompañar las huelgas ocurridas a inicios de esta década, debido a las políticas de ajuste y regresión de derechos de los trabajadores, promovidas en el gobierno de Oswaldo Hurtado. En el Paro Nacional de marzo de 1983, convocado por el Frente Unitario de Trabajadores (FUT), relata Jaime

¹⁹¹ Mónica Vásquez, primera mujer directora de cine del Ecuador y parte del grupo de cineastas documentalistas de la llamada Generación del 80, recuerda: “Aquí en el Ecuador no conseguía nada, me movía en el extranjero, y me movía a través de la Embajada alemana, por ejemplo, que me ayudó mucho, con ayudas de la cooperación alemana, la italiana. [...] Yo mandaba todo un proyecto que era justificación, era pura lata: justificación del proyecto: ¿por qué quiero hacer esta película? Así conseguí dinero para *Tiempo de mujeres*. [...] Un amigo cubano, en un festival, me dio un librito que tengo hasta ahora, donde habla de cómo hacer estas cosas. Ellos habían sacado este asunto, todavía en imprenta manual, y me dijo: ‘Mira, compañera, esto te va a ayudar’. [...] Tenía que decir dónde y qué quiero hacer con la película, cómo quiero hacerla y tenía que mandar un guión más o menos aproximado, un guión literario de la cosa, y también tenía que decir dónde podía difundirla y cuál es la trascendencia para el país de este tema y el presupuesto. Todo ese paquete se mandaba. Y ahí sacaba un montón de copias, todavía en máquina eléctrica, fotocopias” (Mónica Vásquez, comunicación personal, 2017).

Guevara¹⁹² que varios integrantes de la CAP se encontraron en el sur de Quito con este objetivo: “Una serie de cantores y cirqueros, que hacían a su manera, con mimo, con teatro, con danza su arte, apoyando a las luchas de las huelgas nacionales”. La consigna de este colectivo rezaba: “Si los ricos tienen artistas para sus fiestas, los pobres tenemos artistas para nuestras luchas” (Verdesoto 2012, 88). En las huelgas como espacio de intervención, la práctica escénica incorporó elementos del espectáculo y la comunicación visual tanto a la lucha popular como a otros actos en los que participaron decenas de organizaciones sociales; entre ellos, *Toma León tu domingo 7*, un evento convocado por la CAP en el parque El Arbolito, cuando el ex-presidente León Febres Cordero terminó su periodo de gobierno en 1988. Así también, en ese mismo año, varios de sus miembros acompañaron la incansable lucha de la familia Restrepo por la desaparición de los hermanos Carlos Santiago y Pedro Andrés. Jaime Guevara ha sido el símbolo de esta práctica solidaria.

Las acciones de la CAP se acercan a lo que Remedios Zafra (2017, 52) ha denominado “alianzas políticas”, refiriéndose a “la reconfiguración de lazos de solidaridad y apoyo entre quienes se reconocen como iguales, entre quienes descubren la perversión de anular sus vínculos para que el sistema ruede sin conflicto”. A pesar de esta alianza con la clase trabajadora, los miembros de la CAP tampoco se asumieron a sí mismos como trabajadores generadores de actividad económica. Dice Adriana Oña del grupo escénico Los Saltimbanquis:

Y nunca, lo último que pensamos era que teníamos que sobrevivir de eso. Yo no entiendo cómo hasta ahora sin habernos planteado pudimos sobrevivir prácticamente dos décadas realmente del aire [...] Lo que menos podíamos tener en nuestra mira y lo que menos podíamos ver era que también nosotros éramos trabajadores. Estábamos luchando por las reivindicaciones de todos, todas, los trabajadores, menos las nuestras. Ni siquiera las podíamos ver, a pesar de que vivíamos en las más absolutas pobrezas.¹⁹³

Por su parte, el movimiento tzántzico gestó un acuerdo con la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador (Aeaje) y con otras organizaciones de estudiantes y trabajadores para la toma de la CCE,¹⁹⁴ ocurrida en 1966. En un contexto

¹⁹² Conversatorio “Movimientos y luchas sociales en los años noventa”. Programa educativo de la exposición “Amarillo, azul y roto”, curada por Manuel Kingman y Pamela Cevallos. Quito, Centro de Arte Contemporáneo, 13 de junio de 2019.

¹⁹³ Testimonio recogido en la charla impartida por Adriana Oña en mi clase Gestión Cultural e Industrias Culturales, Maestría en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2 de diciembre de 2021.

¹⁹⁴ Lo que relataré a continuación es tan solo un esbozo general de los hechos. Para profundizar en este acontecimiento histórico sugiero revisar Rodríguez Castelo (1968).

de “institucionalización semifascista de la cultura” (Moreano 2014, 280), parecía urgente un proyecto de reorganización de la Casa para devolverle su autonomía que había sido vulnerada por la intervención de la Junta Militar de Gobierno. De acuerdo con un artículo publicado el 21 de agosto de 1963 en diario *El Comercio*, la dictadura había nombrado nuevos miembros titulares de la CCE, quienes representaban “valores intelectuales destacados en diversas disciplinas de la cultura y no pertenecen a ningún sector político militante que pueda desviar las labores bien encaminadas en que emprenderá seguramente la entidad, a partir de esta nueva etapa” (cit. en Zapater 2006, 29). La oposición que gestaron los tzántzicos, que terminaría con la toma de la CCE, denunció tanto la intromisión de la Junta Militar en el gobierno de esta institución cultural como la permanencia en ella de intelectuales cercanos al poder militar (Sinardet 2014, 369).

Con el cese de la dictadura en 1966, los tzántzicos se articularon con otros artistas e intelectuales con un fin común: reorganizar la CCE y devolverle su autonomía. El artista plástico Oswaldo Guayasamín y Hernán Rodríguez Castelo, crítico y escritor, tuvieron protagonismo en este movimiento. Para reorganizar la Casa, los tzántzicos utilizaron como plataforma la Aeaje, que nació en 1964 como iniciativa del Grupo Galaxia (Freire 2008, 109). La Aeaje era un agrupamiento que convocaba a la discusión política en un clima de autoritarismo y dictadura en el país; no tenía base jurídica ni una agenda política gremial. En su Tercer Congreso, llevado a cabo en junio de 1966, la Aeaje promovió un movimiento por la reorganización de la CCE que terminaría con la toma. Es importante subrayar que esta acción política impulsada por este grupo nunca tuvo en su horizonte construir un nuevo gobierno de la Casa —crítico a Benjamín Carrión— con su participación directa en cargos de gestión institucional. Como lo explica Tinajero (comunicación personal, 2022): “La crítica no era a la forma en la que Carrión manejó la Casa de la Cultura. Eso nos parecía bien. La oposición era a la forma en que la Casa de la Cultura se convirtió en un instrumento obsecuente frente a la dictadura militar del 63”.

Aunque la Junta Militar había dejado de gobernar el país en 1966, las autoridades que habían sido nombradas por ella continuaban en el poder en la CCE, lo que provocó el descontento y la intervención de la Aeaje, en una alianza solidaria con la Federación de Estudiantes Universitarios, la Confederación de Trabajadores del Ecuador, la Federación de Trabajadores de Pichincha, la Federación de Estudiantes Universitarios de la Universidad Católica, la Federación de Estudiantes Secundarios del Ecuador, el Frente de Revolución Universitaria, entre otros. La posibilidad de construir este tipo de alianzas, me lleva a una pregunta actual e inevitable: ¿en qué momento se apagó la fuerza de este

gesto utópico de convocar a otras organizaciones “no artísticas o culturales” a acciones de solidaridad a favor de causas abanderadas por trabajadores de la cultura? ¿Las políticas de la identidad, la profesionalización del trabajo cultural, la hiperespecialización gremial, su fragmentación de otras demandas de la clase trabajadora, y la despolitización del campo, empañaron la posibilidad de acuerdos anticipados en esta utopía concreta?

El movimiento de reorganización se tomó la CCE en agosto de 1966. La gesta comenzó con la interrupción de la sesión de la Junta Plenaria de la institución y la participación de más de setenta jóvenes intelectuales y artistas (Freire 2008, 113). La ocupación duró quince días. Al gesto de inconformidad sucedido en Quito se sumaron a nivel nacional varios actos similares en algunos núcleos provinciales de la CCE de todo el país, entre ellos el de Esmeraldas, donde la toma fue organizada por Antonio Preciado, quien algunas décadas después será el primer ministro de Cultura del Ecuador. ¿Un joven poeta negro, de estrato popular, tomándose la institución cultural de mayor prestigio social en la ciudad? Preciado (comunicación personal, 2022) relata que para algunos intelectuales y ciudadanos esmeraldeños, esta toma representó una ofensa imperdonable (muy probablemente porque el símbolo nacional del proyecto de cultura blanco-mestiza era desafiado por un joven intelectual negro)¹⁹⁵. Antonio Preciado (comunicación personal, 2022) recuerda que, en Esmeraldas, la toma consistió en encadenar las puertas de la institución y pegar un manifiesto. Entonces, era presidente del Núcleo de la CCE de esta provincia el poeta afroecuatoriano Nelson Estupiñán, para quien la toma fue más bien una señal de renovación necesaria que pedía apertura a la juventud y no una ofensa. Tras un diálogo con “los rebeldes”, en una sesión de la institución, Antonio Preciado fue nombrado nuevo presidente del Núcleo; su premisa de administración fue “Sacar la Casa a la calle”, con representaciones teatrales, lectura de poesía y tarimas que se trasladaran de barrio a barrio.

Con la fragmentación de la Aeaje, en 1968, los trabajadores de la cultura trasladaron sus acciones de la CCE a la UCE. Alejandro Moreano (comunicación personal, 2019) observa una ramificación del tzantzismo que habría ocurrido de la siguiente manera: la creación del Frente Cultural; la edición de una nueva etapa de la revista *La Bufanda del Sol* y con ella el desplazamiento de la poesía tzántzica a la narrativa asumida por escritores como Raúl Pérez Torres, Abdón Ubidia e Iván Égüez; la edición

¹⁹⁵ Queda aún por investigar a fondo registros de utopismos concretos de gestión cultural crítica en las comunidades afroecuatorianas, sus alianzas y agencias en el debate cultural.

de la *Prensa Obrera*,¹⁹⁶ y finalmente, la producción de pensamiento en ciencias sociales: Agustín Cueva, Fernando Tinajero, Alejandro Moreano y Bolívar Echeverría.

2.2.2. Prácticas utópicas concretas: democratización y emancipación a través del arte

La popularización del arte con la que los tzántzicos anticiparon y ensayaron una utopía de democratización que buscaba en la poesía y en las prácticas artísticas, especialmente escénicas, un espacio de producción de una “cultura nacional auténtica” desde el pueblo y la emancipación de la clase trabajadora, involucró algunos elementos político-discursivos y representacionales: el pueblo como objeto de sus intervenciones; los obreros y campesinos como representación privilegiada en la noción de pueblo; la difusión cultural y el lenguaje comunicacional, utilizados como estrategias para posibilitar el proyecto político de concienciación y emancipación de la clase trabajadora a través del arte¹⁹⁷; el uso de espacios inusuales para sus intervenciones; el voluntariado que repelió la idea de la práctica artística como actividad económica y productiva y la inscribió en acciones militantes de donación del cuerpo y el tiempo a la causa política, y la minga como forma de organización social y trabajo.

Durante la década de los sesenta, en palabras de Claudia Gilman (Tinajero 2014, 120), “la noción de ‘intelectual’ permitía vincular al escritor con la cultura, pero también con la política”. Los intelectuales comprometidos fueron promotores de una nueva conciencia individual y colectiva, adoptaron una posición antiimperialista y a América Latina como su *locus* de enunciación y reivindicación, y concibieron al pueblo como “escenario y destinatario de la acción cultural” (Moreano 2014, 282). En su primer manifiesto, los tzántzicos declararon que la cultura no es privilegio de intelectuales y

¹⁹⁶ Mónica Vásquez y Estela Garzón fueron las dos únicas mujeres del Frente Cultural y trabajaron con Ulises Estrella en la redacción y edición de la *Prensa Obrera*. Sobre el orden patriarcal que opera en las organizaciones militantes de izquierda, Mónica cuenta, entre risas: “Trabajé ahí, en ese periódico. Escribía artículos. Nuestro jefe de redacción era un hombre. Y sí, ¿ves? Está ahí camuflado, siempre siempre” (Mónica Vásquez, comunicación personal, 2017).

¹⁹⁷ En el movimiento tzántzico, la idea de emancipación a través del arte se concretó especialmente en las prácticas escénicas. Estas prácticas, en diálogo con la pedagogía freireana, se desarrollaron mediante metodologías de interacción que buscaban que los grupos sociales (obreros, estudiantes, campesinos) reconocieran relaciones de opresión jerárquicas de las clases oprimidas para facilitar su liberación. El proceso de creación partía de la investigación de problemáticas concretas de grupos sociales, luego, la transformación de estas en temas teatrales, y finalmente, el retorno de las obras a los grupos para “la toma de conciencia de las situaciones vividas” (Tinajero 1987, 103).

artistas sino del pueblo e invitaron a formar un frente de trabajo común a obreros, estudiantes, maestros, profesionales y campesinos (Freire 2008, 118).

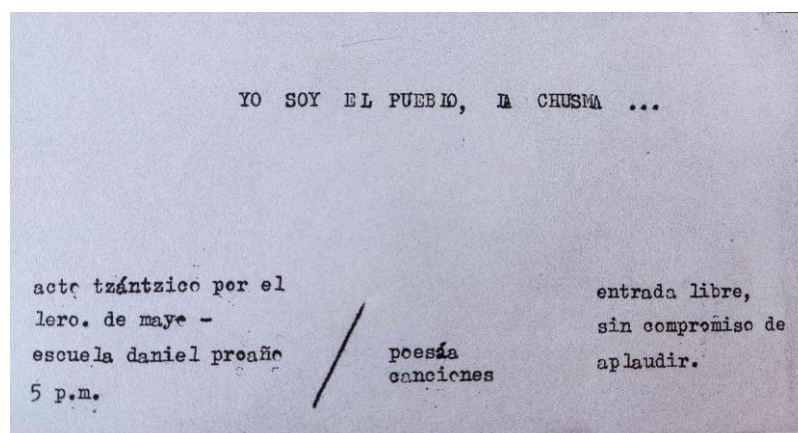


Figura 12. Volante de convocatoria a acto tzántzico por el Primero de Mayo. Imagen del archivo personal de Raúl Arias.

Los tzántzicos promovieron una cultura nacional auténtica que sólo sería posible a través de la popularización de la cultura. Tinajero (1967, 171) afirma que aquello no significa “regalarle al pueblo esa cultura de la que los burgueses y hombres de clase media vanamente se ufanan”, puesto que se trataría de una cultura de imitación mal lograda de los extranjeros, una cultura alienada e inauténtica. Se pretendía, más bien, crear una nueva y verdadera cultura nacida y producida desde y por el pueblo. Así, la praxis para lograr este fin partiría de la acción mediadora del artista y el intelectual, quienes realizan un ejercicio de extracción de las relaciones humanas y las expresan en términos de cultura (Tinajero 1967, 173); un ejemplo de ello es —para Tinajero— el trabajo del Teatro Ensayo¹⁹⁸, heredero de la escuela de Fabio Pacchioni: “Con Pacchioni se empieza a investigar la realidad circundante. Ya no se trata de ir y dar un espectáculo al pueblo y regresar. Se busca el diálogo con el público, a través del cual se indagan sus problemas para recoger el material dramático, que posibilite un teatro más cercano al pueblo.” (Freire 2008, 57)¹⁹⁹

Para los tzántzicos, el ejercicio de un arte comprometido solo es posible con libertad de creación, identificación con una realidad social oprimida y rebeldía frente a

¹⁹⁸ En 1964, llegó a Quito el director de teatro y experto teatral de la UNESCO Fabio Pacchioni. Los tzántzicos realizaron un trabajo conjunto con este director que culminó en un seminario de nueve meses de formación y producción de obras escénicas. Uno de los tzántzicos, Antonio Ordóñez, participó de este proyecto teatral, del que se desprendió el Teatro Ensayo. Ordóñez ha sido su responsable desde su creación.

¹⁹⁹ Cita tomada por Susana Freire de la investigación “El teatro y la vida en Fabio Pacchioni 1927-2005” de Franklin Rodríguez, 2005.

las estructuras de poder. El arte comprometido emerge de las prácticas colectivas y de la vida cotidiana del pueblo; estos elementos culturales son interpretados y simbolizados con la mediación del artista, quien asume una suerte de voz colectiva. Los problemas sociales de clase que aquejan a una colectividad se vuelven visibles —a través de estas obras— para un pueblo que los ignora. Uno de los tzántzicos, Fernando Tinajero (1967), en *Más allá de los dogmas*, explica estos postulados a través de un breve análisis sobre el trabajo del Teatro Ensayo. Las prácticas teatrales de esta agrupación habrían intentado integrar al pueblo a “la cultura”, elevando su quehacer cotidiano al lenguaje artístico. El trabajo de investigación en comunidades para crear piezas teatrales permitiría plantear problemas concretos que son presentados en forma de lenguaje escénico a las mismas comunidades: un “pueblo analfabeto” que, por primera vez, comprende la esencia de los problemas que por su ignorancia no puede identificar (Tinajero 1967, 172-173). Esta descripción problemática del trabajo escénico comprometido está aún claramente marcada por una herencia arielista, el entendimiento de la cultura como arte, la centralidad marxista de la clase social como organizadora de discurso, y la postura paternalista y mesiánica del intelectual, venida de una idea de compromiso cercana a la tutela del pueblo, calificado de ignorante.

A partir de estas premisas, la popularización desemboca en una concepción del trabajador de la cultura como exterioridad a las masas populares, como un dador de conciencia para la emancipación política de los oprimidos, “una especie de oráculo que siempre está por encima de las masas, el que tiene que orientarlas” (Fernando Tinajero, comunicación personal, 2022). En definitiva, la popularización de la cultura se concibe como una labor misionera del artista que funge de mediador para elevar las prácticas cotidianas a lenguajes estéticos que promuevan la conciencia de clase y pugnen por una auténtica cultura nacional popular. Como señala Moreano (2014, 290), si bien los tzántzicos “no se dirigieron a la masa impersonal y abstracta de los individuos-ciudadanos, sino a colectivos concretos: los sindicatos, los barrios, los estudiantes, las organizaciones campesinas”, su concepción del pueblo carecía de sentidos de autonomía, agencia o capacidad creadora. Tinajero lo expone con lucidez:

De ninguna manera se nos ocurría que ese pueblo también producía su cultura y que esa cultura tenía que expresarse. Yo me pregunto ahora cuánto había de religioso en esa forma de pensar las cosas. Era un enfoque de la cultura y de la política que tenía un trasfondo religioso del que nadie era consciente, pero era el cielo. La sustitución de un mensaje cristiano por un mensaje seudoizquierdista, pero que conservaba, además, la misma concepción del Mesías (Fernando Tinajero, comunicación personal, 2022).

Al romper los cercos institucionales de la cultura oficial e intervenir en espacios entonces inusuales²⁰⁰, los tzántzicos ejercieron una crítica radical que anticipó debates sobre la democratización cultural. En estas formas de intervención es posible identificar cauces de la corriente de la gestión cultural por la transformación social, en los que el arte es comprensible en su función de mediación y herramienta. El horizonte de estas praxis concretas están registradas en el manifiesto del movimiento, publicado en la revista *Pucuna* n.º 8, en el cual sus integrantes declararon que prefieren leer sus poemas y cuentos en sindicatos y ocultar esos textos a la publicación oficial, riéndose de los abismos entre los escritores y el pueblo, y buscando la crítica de trabajadores, estudiantes y jóvenes de barrio: “Alejarse de las ‘masas’, del ‘hombre común’, fue considerado una suerte de ‘traición’, de ‘aburguesamiento’, de los artistas o intelectuales. La exigencia fue hablar el lenguaje del pueblo” (Polo 2012, 69).

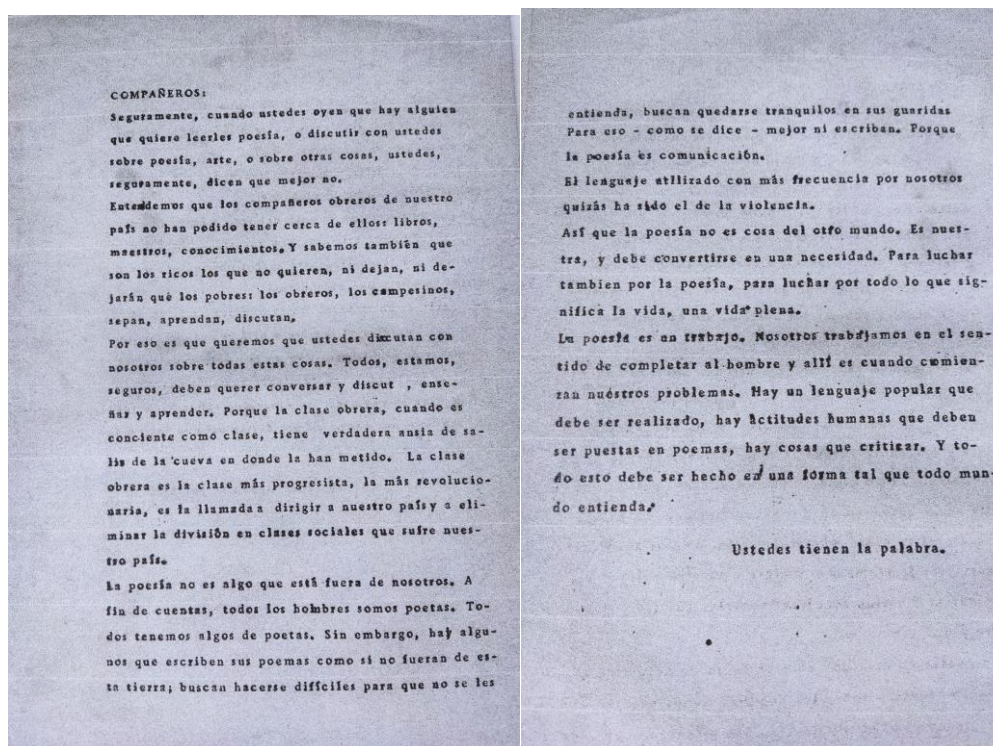


Figura 13. Escrito tzántzico. Imagen del archivo personal de Raúl Arias.

Las acciones tzántzicas de poesía agitational y teatro —algunas calificadas de panfletarias y propaganda— fueron “estrategias de guerrilla” que optaron por la oralidad

²⁰⁰ Los tzántzicos realizaron *actos recitantes* (recitales poético-performativos en los que podía participar el público) usando diversos escenarios: la Facultad de Filosofía de la UCE, la Asociación de Artistas Plásticos, la Residencia Universitaria, el Café 77, el Instituto de Anatomía del Hospital Eugenio Espejo, sindicatos de trabajadores, entre otros. Así también presentaban recitales poéticos a estudiantes de colegios públicos (Freire 2008).

como forma de comunicación directa con el pueblo.²⁰¹ Para lograr esta proximidad, los tzántzicos abrieron espacios de experimentación que rompieron fronteras entre la escena y la sala, integraron espectadores a sus recitales y representaciones teatrales promoviendo un contacto más cercano y directo con los participantes; además, crearon espacios paralelos de circulación de sus prácticas como el icónico Café 77²⁰², e intervinieron en sindicatos y universidades en momentos de huelga y conflicto social. Estas acciones permiten comprender que, si bien se trató de un movimiento vanguardista en términos estéticos, también lo fue en cuanto a prácticas contrahegemónicas de autogestión cultural, de ruptura con el elitismo y de crítica institucional, que abrieron futuras trayectorias para la acción política desde la cultura, especialmente en el campo popular.

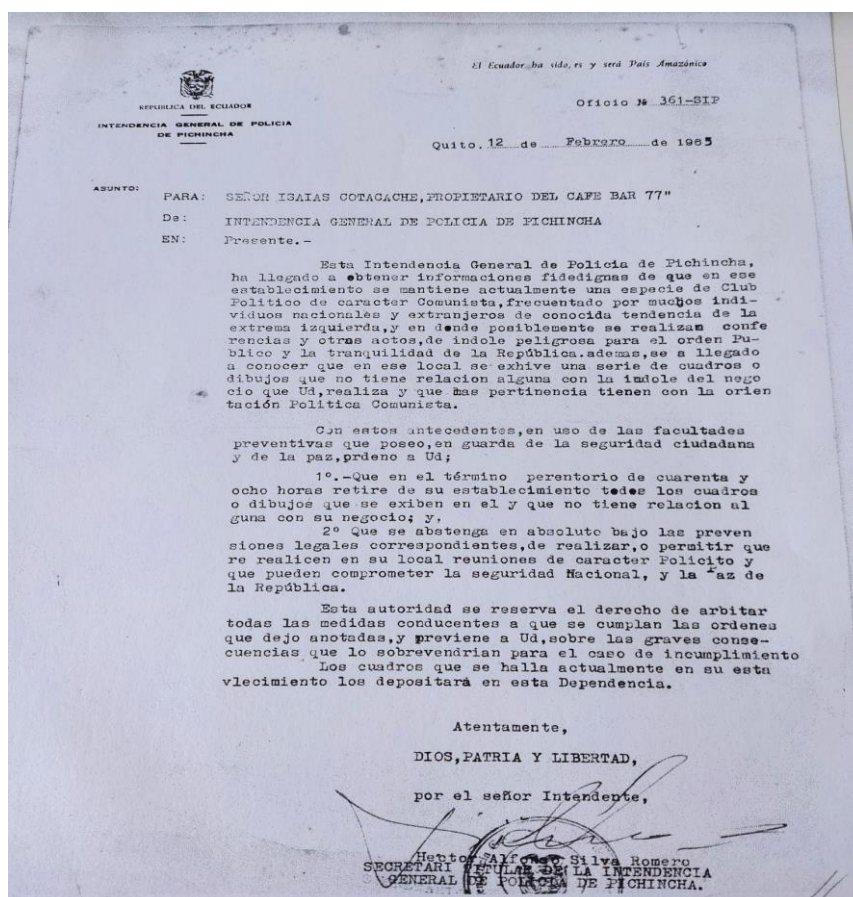


Figura 14. Oficio de clausura del Café 77, emitido por la Intendencia General de Policía de Pichincha. 12 de febrero de 1965. Imagen del archivo personal de Raúl Arias.

²⁰¹ Los “actos recitantes” —así denominados por los tzántzicos, próximos a los lenguajes contemporáneos del *happening* y *performance*— toman como referencia las experimentaciones iconoclastas argentinas en contraste con los recitales académicos. Su lenguaje poético tuvo influencia de la poesía coloquial de Ernesto Cardenal y Nicanor Parra. Al respecto, comenta Ulises Estrella: “Lo que nosotros planteábamos era el acto recital, de contacto directo. Al ser tan sartreanos con esto de que no sirve de nada un libro ante millones de analfabetos, adoptamos el acto tzántzico vinculado al *happening*. Pensando que no hacía falta publicar libros” (cit. en Ibarra 2002, 146).

²⁰² El Café 77, espacio de sociabilidad del movimiento tzántzico, fue clausurado por orden de la Intendencia General de la Policía de Pichincha, durante la dictadura de la Junta Militar, en 1965. Para leer el oficio de orden de clausura del Café, ver la Figura 12.

La difusión de cine a través del Cine Club Cultural, creado en 1964 y liderado por Ulises Estrella, fue otra de sus líneas de acción. La proyección de películas, la realización de cortometrajes y filmes de aficionados, la construcción de redes con cineclubes de otros países y el ejercicio de la crítica de cine constituyeron sus objetivos principales. En 1966, Estrella fue invitado a dirigir el Cine Club Universitario de la UCE, proyecto que antecedió a la creación del Departamento de Cine de esta universidad, del que Estrella fue director hasta finales de los setenta. Con la gestión de ambos proyectos que se albergaron en la UCE, Estrella acumuló capital simbólico y redes que le permitieron agenciar la creación de la Cinemateca Nacional en la CCE, en 1981.

Por otro lado, los tzántzicos rompieron con los paradigmas de legitimación de la autoría individual y propusieron prácticas de creación colectiva: muchos de sus poemas, que se repartían en hojas volantes, no tenían firma. A los tzántzicos no les interesaban ni los elogios individuales ni los aplausos para la posteridad, sino el presente al que había que transformar. Raúl Arias (comunicación personal, 2015), integrante del movimiento, comenta:

Aun en grandes escritores como Sartre, dice: yo no escribo para trascender. Nos interesa el instante, el momento, la historia. Estamos en la historia, no estamos fuera de ella. Entonces, todo lo que hacemos trasciende y llega cuando está bien expresado el mensaje, la palabra, el grito, tiene un oído receptivo. No nos importaba la eternidad, la posteridad, la fama.

Para los tzántzicos, la militancia cultural era ante todo una práctica voluntaria y comprometida sin remuneración económica. Militantes de izquierdas, profesionales, les entregaban aportes económicos para producir la revista *Pucuna* a cambio de incluir recuadros con información publicitaria de sus servicios: estudios jurídicos, librerías, consultorios dentales, etc. Recuerda Raúl Arias (comunicación personal, 2015): “Para la revista *Pucuna*, teníamos amigos profesionales a los cuales acudíamos a que nos den un anuncio de su consultorio. Con esos anuncios ayudábamos al financiamiento”. Ellos nunca cobraron por su trabajo como “redactores tzántzicos” de la revista; trabajaban “por el puro gusto de publicar” (Raúl Arias, comunicación personal, 2015) y realizaban otras actividades económicas remuneradas para subsistir: “decían que hablar de dinero era un tema burgués” (Susana Freire, comunicación personal, 2015). En algunos casos, las redes artísticas y políticas de autogestión e intercambio local e internacional les permitieron acercarse a otros movimientos culturales de vanguardia de América Latina.

2.3. Gestión cultural comunitaria: registros genealógicos desde el sur de Quito

He sido un actor social que acogió la gestión cultural como medio para sustentar la transformación social.
Nelson Ullauri

A lo largo de esta investigación, he sostenido la siguiente hipótesis: la *gestión cultural iberoamericana* produjo una borradura parcial de trayectorias de acción cultural vinculadas a legados de la militancia cultural, la educación popular y el trabajo social, la difusión cultural, la animación y promoción cultural y diversas prácticas comunitarias. De estas trayectorias genealógicas, me interesa tomar en este acápite el caso del Centro Cultural del Sur, gestado en 1997, en Quito, como forma organizativa que agenció una utopía concreta que, mediante una alianza entre creadores y organizaciones barriales y sociales —en claro cuestionamiento a políticas urbanas de neoliberalización, excluyentes y de segregación racial—, se anticipó a la noción de *gestión cultural comunitaria*: una respuesta popular y transformadora, inscrita en los causes genealógicos de las organizaciones obreras y cristianas de base presentes en este sector, así como en la capacidad de autogestión comunitaria de sus habitantes.

El Centro Cultural del Sur fue una iniciativa de la Asociación de Barrios de la Zona Sur de Quito. Esta organización, en 1997, en el documento de propuesta de creación de la Comisión interna de Desarrollo Cultural²⁰³ registra por primera vez la categoría *gestión cultural comunitaria*, vinculándola a la encíclica *Populorum Progressio*, inspirada en el Concilio Vaticano II y la teología de la liberación²⁰⁴, afirmando que “los proyectos culturales posibilitan el desarrollo integral del hombre”. En sintonía con las discusiones vigentes en ese momento en el campo cultural, define a la *gestión cultural comunitaria* como práctica que contribuye al desarrollo de ese sector de la ciudad. Si bien, por definición, el utopismo concreto es radicalmente presente y se aparta de promesas de desarrollo, creo que más allá del recurso discursivo para expresar el deseo de cambio de las difíciles condiciones materiales de vida del sur de la ciudad y la desatención del

²⁰³ Esta comisión buscaba apoyar iniciativas creadoras y la capacidad de autogestión de las comunidades del sur de Quito (Proyecto de organización de la Comisión de Desarrollo Cultural, Asociación de Barrios de la Zona Sur de Quito, 1997)

²⁰⁴ La teología de la liberación, con las ideas de Gustavo Gutiérrez y Camilo Torres, quienes forman este movimiento religioso católico latinoamericano de opción por los pobres y compromiso social, tuvo como antecedentes el Concilio Vaticano II (1962-1965) y la Conferencia del Episcopado Latinoamericano que se llevó a cabo en Medellín en 1968 (Garrido 2015, 19).

gobierno local, el utopismo concreto se expresa en el ensayo de alianzas entre artistas y organizaciones sociales, en la transversalidad de la cultura en procesos políticos y sociales de base, y en la autogestión comunitaria como potencia para la redefinición de políticas culturales elitistas, verticales y estadocéntricas.

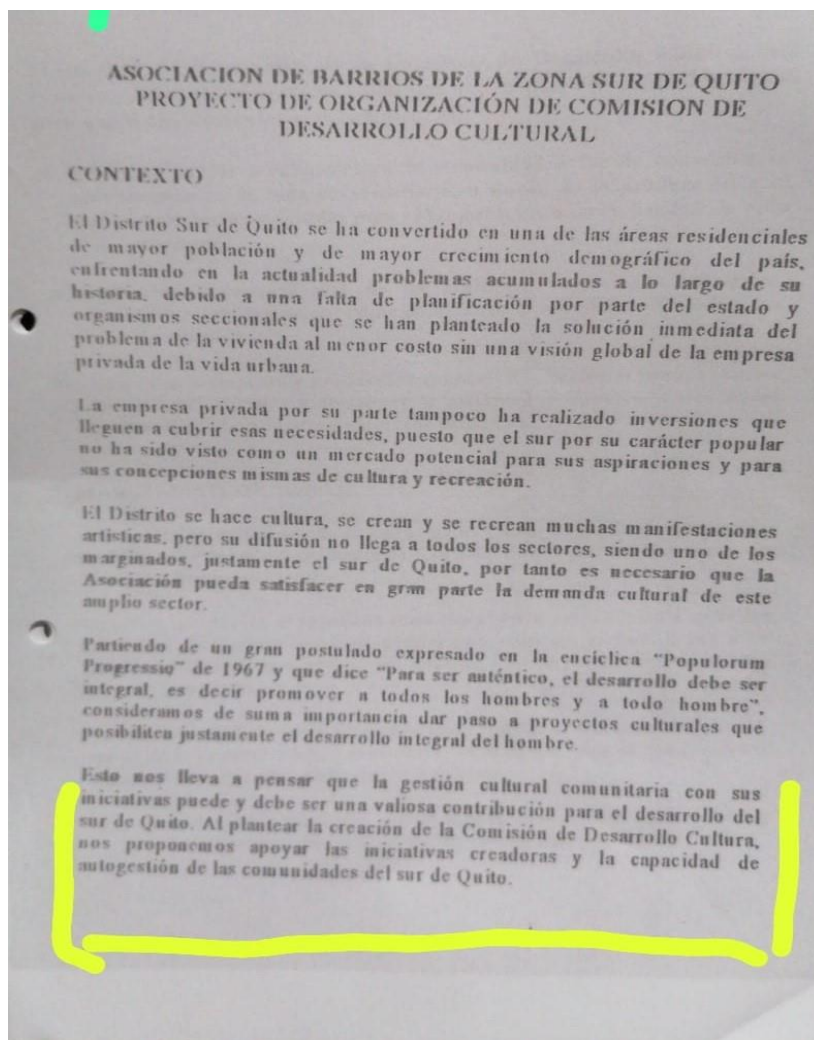


Figura 15. Proyecto de organización de la Comisión de Desarrollo Cultural de la Asociación de Barrios de la zona sur de Quito. Imagen del archivo personal de Nelson Ullauri.

Es importante señalar que mientras en Barcelona-España, el Concilio Vaticano II tuvo incidencia determinante en los procesos de desarrollo comunitario a través de la doctrina social de la Iglesia, forjando las bases de una corriente de la animación sociocultural, en Ecuador, la teología de la liberación, representada por la figura de monseñor Leonidas Proaño, apoyó movimientos de lucha sindical y de los pueblos indígenas e intervino con acciones pastorales en barrios urbano populares y de composición migrante interna. La participación de la Iglesia en la articulación de organizaciones, sobre todo de jóvenes, y procesos culturales en el sur de Quito fue relevante en las décadas de los ochenta y noventa (Tituaña 2016).

En 1997, cuando la Asociación de Barrios del Sur propuso el concepto *gestión cultural comunitaria*, en Quito, la gestión cultural era apenas un rumor que comenzaba a ganar legitimidad en el campo cultural, dada su asociación con un estatus profesional²⁰⁵. La anticipación de esta utopía concreta está precisamente en haber imaginado que las prácticas de los agentes articulados en el Centro Cultural del Sur y sus legados genealógicos podían ser nombrados como *gestión cultural comunitaria*. Solo algunos años después, en 2004, en Brasil, en el primer periodo del gobierno progresista de Luíz Inacio Lula da Silva, con Gilberto Gil como Ministro de Cultura, la *gestión cultural comunitaria* adquirió reconocimiento en la región, en su condición de categoría fundante del programa público Cultura Viva Comunitaria. La política cultural de base comunitaria implementada en el gobierno Lula da Silva respondió a un ejercicio de memoria y reivindicación de las prácticas de acción cultural popular y emancipadora, a una intención de trabajo con los nuevos movimientos sociales, y en relación a ambas, al objetivo de saldar una deuda pública de desigualdades en cultura; una política “desde abajo” con arraigo en territorios creativos, potentes y diversos simbólicamente. Alrededor de 2010, con la expansión regional del programa Cultura Viva Comunitaria en políticas nacionales y locales, he señalado, a partir de los postulados teóricos de Castro Gómez (1999), que los *modos de hacer* populares y comunitarios reanclaron la *gestión cultural iberoamericana* en prácticas locales y territorializadas, liberando diferencias y legados intelectuales de sus genealogías.

El proyecto del Centro Cultural del Sur de la Asociación de Barrios del Sur nació en un momento histórico y en un espacio social y urbano con características específicas. La planificación de Quito a inicios de los cuarenta comenzó a delinear una división y segmentación estratificada de la urbe que se reafirmó con el Plan Odriozola (1947): la ciudad jardín y la ciudad obrera; esta última corresponde al sur de Quito que fue adquiriendo esta caracterización con la construcción de la estación del ferrocarril en Chimbacalle (Tituaña 2010, 118)²⁰⁶. A su conformación obrera, se sumaron otros habitantes: ex-trabajadores de las haciendas y poblaciones migrantes. Precisamente, de

²⁰⁵ Es posible que la apropiación de la noción gestión cultural por parte de actores culturales de la Asociación de Barrios del Sur en ese momento haya respondido a este hecho.

²⁰⁶ “En 1908, se inauguró en Chimbacalle la estación del ferrocarril. A partir de este año, aparecieron las primeras industrias en el Sur de Quito. El sector industrial empezó a captar mano de obra conformada por inmigrantes y por quiteños que poblaron las haciendas que iban siendo confiscadas y lotizadas. De esta manera, los pobladores del Sur se constituyeron generalmente en mano de obra de las industrias, fábricas o edificaciones de la ciudad. Se forman, así, los primeros barrios en el Sur de Quito” (Moncayo 2012, 8).

este entramado social surgieron las organizaciones barriales y populares que constituyeron un tejido activo de disputas comunitarias por el derecho a la infraestructura pública, la tierra y el suelo y también por lo simbólico, frente a una planificación municipal centralizada y de segregación espacial. De acuerdo a Moncayo (2012, 39), aún en los noventa, “(...) los barrios del Sur de Quito, a excepción de algunos como la Villaflora y la Magdalena, carecían, en su mayoría, de los servicios básicos como agua, luz y alcantarillado”; la investigadora afirma que de la lucha vecinal por la mejora de condiciones urbanas, “se pasó a abordar la organización social desde la gestión cultural”.

Adicionalmente, en los noventa, las infraestructuras y servicios culturales públicos en Quito estaban centralizados y distribuidos entre el centro histórico y centro-norte de la urbe; esto da cuenta de un problema estructural de política cultural de la ciudad: la distribución desigual no sólo de equipamientos sino del capital cultural, determinada por un acceso restringido de la ciudadanía habitante del sur a la cultura pública (museos, bibliotecas, archivos, centros culturales, entre otros). Samuel Tituaña (2010, 121) señala que para entonces, este sector no contaba “con teatros adecuados y menos con galerías, museos, espacios para conciertos, etc; tampoco con proyectos ni programas culturales y lo poco que se difunde se lo hace desde la concepción de lo popular, lo “otro””. Por otra parte, la concentración mayoritaria de infraestructuras culturales en el centro histórico patrimonial de la ciudad respondió a una planificación que tenía como prioridad la restauración de inmuebles y la regeneración de esta área urbana, su impulso turístico, la patrimonialización y creación de una marca ciudad. Este modelo se intensificó a fines de esta década e inicios de los dos mil, con asesorías tanto del BID como de la cooperación española. En este contexto, sobre la segregación simbólica del sur de Quito, habría que preguntarse por un lado, por las representaciones racistas, clasistas y estigmatizantes de la cultura popular y nacientes culturas urbanas de este sector (en la política pública, los medios de comunicación y la ciudadanía), y por otro, la anulación de la condición de sujetos culturales de sus habitantes, desde un imaginario blanco. A pesar de estas representaciones, la producción simbólica en el sur de la ciudad ha evidenciado una inmensa riqueza que se reproduce en espacios públicos, calles y parques, y también en espacios de sociabilidad comunitaria: las casas barriales y comunales.

Samuel Tituaña (2010, 119) describe dos cambios que se percibieron en el sur con la entrada del nuevo siglo: la concentración de más del 32% de los habitantes de Quito, aproximadamente 600.000, en este sector, y la transición de una zona industrial a

residencial y comercial. El crecimiento de la actividad comercial se debió a la llegada de inversiones de capitales privados al sur, especialmente supermercados y centros comerciales (de estos últimos, destaca el centro comercial El Recreo, inaugurado en 1995). La neoliberalización de la ciudad en este sector comenzó a dar importantes señales: las casas barriales dejaron de ser espacios de encuentro de vecinos y fueron sustituidas por los centros comerciales. Así, el neoliberalismo se comenzaba a concretar en un modelo de ciudad, en los modos de habitar en ella y en la producción de subjetividades construidas en el consumo.

A nivel nacional, el contexto social y político estaba permeado por el levantamiento indígena de 1990, la inestabilidad política, el debilitamiento de la representatividad democrática partidista, y la crisis financiera y bancaria que llevó al Ecuador a la dolarización. En cuanto al campo del arte, éste entró a un periodo de renovación, experimentación e indisciplina; las prácticas artísticas asumieron una perspectiva crítica de las relaciones entre cultura y nación, cultura y trabajo, y cultura y pueblo. Algunos creadores interpellaron discursos de nacionalismo patriótico y esencialismos identitarios, resignificaron los legados activos de la militancia cultural, sus saberes organizativos, la minga y el trabajo colectivo, y los reanclaron tanto en lenguajes y gramáticas contemporáneas de creación como en estrategias tácticas para la supervivencia en las fisuras del sistema. La autoorganización colectiva, como señala Oleas (2021, 216), fue un signo de descontento con el campo del arte y sus dinámicas, así como un ejercicio de sustitución de la institucionalidad cultural en crisis. El Centro Cultural del Sur, semilla de redes, colectivos y plataformas posteriores, fue también un ensayo de articulación y alianzas para sostenerse colectivamente en una crisis multidimensional del país: la económica y la consecuente crisis social y migratoria, y las deficiencias de la institucionalidad cultural o de la educación en artes.²⁰⁷

Finalmente, un desplazamiento conceptual en este periodo que aporta a la definición de la *gestión cultural comunitaria* es la idea de pueblo —perteneciente a la trayectoria genealógica de la militancia cultural— resemantizada en la noción de comunidad: un sujeto heterogéneo, contradictorio y complejo, un productor y agente cultural, y no una diferencia a la que hay que salvar o tutelar. La *gestión cultural comunitaria* que emergió en este contexto se expresa en prácticas agenciadas desde un

²⁰⁷ Los espacios universitarios de formación en artes y otras disciplinas propiciaron, en muchos casos, el encuentro de los artistas y gestores emergentes durante este periodo. La universidad fue el espacio para gestionar, articular, discutir, proponer y activar formas de organización colectiva.

lugar enunciativo de alianzas de clase social, de identificaciones políticas y también antirracistas. En este sentido, es importante señalar que los actores articulados al Centro Cultural del Sur provienen del campo popular, de la educación pública universitaria, del paso de la vida misma en barrios populares, con sus potencias y sus limitaciones materiales. Es decir, este legado se gesta desde una agencia que desafía imaginarios, prácticas y definiciones de cultura dominantes vinculadas a una élite intelectual, la “república de familias” y las desigualdades en cultura.

2.3.1. El Centro Cultural del Sur: una utopía concreta

Del sur de la ciudad, Nelson Ullauri es el gestor cultural comunitario más representativo, con un trabajo que supera las tres décadas. Inició su trayectoria política como líder del movimiento estudiantil en el colegio público Manuel María Sánchez, en Quito, a fines de los sesenta; la lucha de este movimiento fue por democratizar el ingreso a la universidad. En esos años, Ullauri tuvo acercamientos con dirigentes de la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador (FEUE) y los grupos de teatro y música de esta organización. El asesinato de Milton Reyes, presidente de la FEUE, en 1971 en la dictadura de Velasco Ibarra, y las movilizaciones estudiantiles gestadas por esta organización fueron su escuela de formación política (Nelson Ullauri, comunicación personal, 2018). En 1965 surgió el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) — como una escisión del PC—, en el que Ullauri comenzó a militar como estudiante de Sociología de la UCE, en la década de los setenta. El MIR planteaba la revolución y la organización de la lucha armada para la toma del poder: “Con el lema ‘Organizarse para comenzar a vencer’, formábamos células en los barrios. La entrada a los barrios la hacíamos a través del arte y de talleres. El arte era una herramienta de lucha social”. Ullauri se separó del MIR en los ochenta “por el verticalismo” y conformó un movimiento independiente no partidista, cuyo núcleo de acción fue mantener la organización popular.

Se implicó desde la década de los ochenta en el trabajo barrial, mucho más cercano a organizaciones sociales de carácter urbano, en el sur de Quito. Nelson Ullauri (comunicación personal, 2018) establece como definatorios en su involucramiento con el campo cultural a dos hechos ocurridos entre fines de los ochenta e inicios de los noventa: la presencia y fuerza del levantamiento indígena que ingresó a Quito por el sur, y su acercamiento a la Asociación de Barrios de la Zona Sur de Quito, que aglutinaba a organizaciones de más de cien barrios de este sector obrero y popular, desde su fundación

en 1976. Esta Asociación tenía una agenda centrada en mejorar servicios e infraestructuras urbanas y, en general, las condiciones de vida de los habitantes. Ullauri fue aceptado como miembro de la Asociación a inicios de los noventa y poco después fue nombrado “vocal de cultura”.²⁰⁸Nelson (comunicación personal, 2018) comenta que la Asociación se organizaba “en las estructuras del sistema de elecciones [...] había clientelismo político y de partidos, favores electorales y pactos [...] Había líderes que eran exmilitares, herederos de las agendas de Alianza para el Progreso”. A mediados de esta década, aceptó ser candidato a la concejalía de la ciudad. Esta experiencia le permitió recorrer el sector y conocer profundamente los barrios del sur de Quito.

En 1997, con el respaldo de la Asociación, y siendo parte de ella, Ullauri gestó el proyecto del Centro Cultural del Sur y, ese mismo año, convocó a artistas para activar “procesos dinamizadores” con las organizaciones barriales (Nelson Ullauri, comunicación personal, 2019). El Centro Cultural del Sur se concibió como una figura organizativa de gestión cultural comunitaria que se ha mantenido latente incluso tras su escisión de la Asociación en 1998²⁰⁹. A criterio de Samuel Tituaña (2010, 126), “este proyecto enfatiza un discurso que contiene varias demandas políticas y culturales de carácter progresista frente al centralismo de la ciudad”.

La propuesta del Centro Cultural del Sur buscaba incorporar al arte a los procesos de desarrollo cultural, un concepto que, para entonces, se había instalado y naturalizado en los discursos gubernamentales y sociales. Así mismo, en la propuesta de su creación subyace una postura crítica frente a la gestión pública de la cultura, especialmente municipal, a su administración clasista y racista, a la centralización de recursos e infraestructuras y al abandono del sur en materia de cultura: “El centro cultural es una conexión con la cultura, los grupos artísticos y la comunidad principalmente, pues la gente ya no puede poner de pretexto que todos los actos culturales se realizan en el norte y que, por tanto, no puede asistir por la distancia” (*Últimas Noticias*, 26 de marzo de 1998).

En la sede de la Asociación de Barrios del Sur, uno de los primeros pasos del Centro Cultural fue el agenciamiento de una sala de teatro. Se diseñaron unas primeras bases de gestión con la programación de eventos culturales, la implementación de un

²⁰⁸ La noción de cultura en las asociaciones y comités barriales estaba entonces estrechamente ligada a “la hora social”, un espacio de encuentro y entretenimiento, destinado a festejos y celebraciones de la comunidad que ocurrían en las casas barriales.

²⁰⁹ Sobre los hechos que llevaron a la escisión del Centro Cultural del Sur de la Asociación de Barrios del Sur, recomiendo revisar la tesis de María Gabriela Moncayo (2012). “Participación social de actores culturales: la Red Cultural del Sur”, p.42-43.

espacio para las artes escénicas y un programa educativo dirigido a escuelas y colegios del sector. El trabajo de quienes sostenían el proyecto —es decir, los gestores— era voluntario, sin embargo, los asistentes a las funciones pagaban una entrada: 10 000 sucres para el público adulto y 5000 para niños y estudiantes; los fondos recaudados en taquilla se dividían entre los artistas y un monto para implementar mejoras técnicas y de infraestructura del espacio escénico (*Últimas Noticias*, 26 de marzo de 1998).



Figura 16. Sobre la actividad del Centro Cultural del Sur. Imagen de Diario *Últimas Noticias*. Quito, 26 de marzo de 1998.

Desde las alianzas que posibilitan las utopías concretas (creadores y organizaciones barriales y sociales), el Centro Cultural del Sur buscó fortalecer los lazos comunitarios, utilizando el arte como herramienta para enfrentar tanto el deterioro de la organización barrial, perceptible a fines de los noventa, como a una cultura neoliberal que cada vez fracturaba más al tejido social. La fragmentación de los vínculos comunitarios estaba ligada a los cambios urbanos antes expuestos y a que las demandas por infraestructuras y servicios para los barrios del sur de Quito poco a poco habían sido solventadas. Al respecto, señala Nelson Ullauri (comunicación personal, 2018): “La organización barrial tenía un deterioro terrible porque los barrios ya alcanzaron comodidad y satisficieron gran parte de sus necesidades”.

En este mismo año, la Asociación de Barrios del Sur convocó al Primer Taller para la construcción del Centro Cultural del Sur y del Primer Plan de Desarrollo Cultural para el Sur de Quito 1998-2008. El encuentro convocó a más de cien actores: la Vicaría del Sur, las Fuerzas Armadas, colegios, el Municipio, el Consejo Provincial, la Casa de

la Cultura, artistas y estudiantes; y “para garantizar la ejecución de este plan cultural, el Centro Cultural del Sur propuso la creación de la Red Cultural del Sur” (Moncayo 2012, 40). Una nota de prensa publicada por *El Comercio*, el 15 de diciembre de 1997, en la sección “Autogestión”, recoge los objetivos principales del plan, entre los que menciona:

Apoyar la creación y consolidación de organismos culturales en la población y fomentar una conciencia de apoyo al desarrollo local. Para conseguir estas dos metas se plantea la investigación de las manifestaciones culturales de los grupos sociales del sector. También formar y capacitar recursos humanos, institucionales y comunitarios para la gestión cultural.

Relata Nelson Ullauri que la elaboración de este plan, en el que se plasmó el concepto del festival de las artes del sur, “buscó generar autoestima del gestor del sur”, es decir, invertir el signo que, cargado de estigmas racistas y clasistas, poblaba los imaginarios hegemónicos sobre la cultura y las prácticas culturales que se producían en estos barrios populares.



Figura 17. Noticia sobre el Primer Taller para la construcción del Primer Plan de Desarrollo Cultural para el Sur de Quito 1998-2008. Imagen del Diario Últimas Noticias, 12 de enero de 1998.

El Plan de Desarrollo Cultural para el Sur de Quito 1998-2008 incorporaba la noción de gestión cultural, aunque todavía su uso no era generalizado en los actores de la

organización. Ullauri (comunicación personal, 2018) recuerda que a inicios de los 2000, alguien le compartió algunos textos de David Hernández Montesinos, gestor cultural español, que estuvo vinculado a la corriente de la animación sociocultural en ese país. En este documento se enfrentó por primera vez a una conceptualización más extensa del término, y a partir de su lectura se apropió de esta idea: “La gestión cultural de hoy determinará el tipo de sociedad de mañana”, pues engarzaba perfectamente con su lugar enunciativo: la cultura para la transformación social. Los actores sociales vinculados al Centro Cultural del Sur se apropiaron poco a poco de la noción “gestores culturales”; si bien para los más radicales la gestión era “una mala palabra” asociada exclusivamente a prácticas mercantiles y de búsqueda de auspicios, para Nelson Ullauri (comunicación personal, 2018), simplemente fue ponerle nombre y apellido a lo que venían haciendo desde hace mucho tiempo como activistas sociales. En un principio, en la organización, convivieron dos categorías: a veces se autodefinían como gestores culturales, aunque otras también usaban promotores culturales (Nelson Ullauri, comunicación personal, 2018).

La gestión cultural devino también en una herramienta de negociación dentro de un campo en el que las condiciones y formas de relacionamiento con las instituciones, con agentes pares regionales y globales y otros actores comenzaban a cambiar. Insertarse en esta nueva cartografía significó también aprender a diseñar proyectos. Ullauri cuenta que él ya conocía formatos de proyectos de gestión social y los adaptó al campo cultural. Accedió a ellos a través de redes que mantenía con organizaciones de Cali, Colombia: “Nosotros no éramos proyectistas y tuvimos que aprender”.

El Centro Cultural del Sur gestionaba recursos de la empresa privada, apostando por la responsabilidad social empresarial en este sector de la ciudad. Según Nelson Ullauri (comunicación personal, 2018), a fines de los noventa, se comprendía que “el Estado era débil, respondía a élites familiares y había falta de transparencia”. Esta desconfianza en las instituciones públicas fue cambiando y poco a poco demandaron recursos públicos al Municipio de Quito, que debían focalizarse en proyectos de colectivos y organizaciones culturales del sur. Este cambio de postura se debió a que las propias exigencias materiales y de trabajo en los proyectos culturales ya no podían sostenerse. Entre 2004 y 2006, proyectos como al zur-ich, Arte en el Trole y el Festival del Sur recibieron recursos de Quito Cultura, unidad encargada de la gestión cultural municipal en ese entonces.

Tras la separación del Centro Cultural del Sur (que continúa activo hasta hoy como forma organizativa de gestión cultural comunitaria) de la Asociación de Barrios del Sur,

los esfuerzos de artistas y gestores culturales de este sector de la ciudad se encaminaron a consolidar la Red Cultural del Sur (RCS). Para Samuel Tituaña (2010, 128):

la Red Cultural del Sur, en la misma lógica que el Centro Cultural del Sur, no se planteó como una asociación, ni como una institución en el sentido tradicional. Por lo tanto, no es una propuesta generada desde una agrupación particular, sino una propuesta que se ha venido gestando a partir de la articulación, reflexión y trabajo materializado y del que se crea continuamente entre vecinos, organizaciones, grupos, proyectos, entre otros (...).

La RCS, a la que está integrado el Centro Cultural del Sur como una organización más, es un agrupamiento de hecho que rechazó constituirse jurídicamente, pues, comenta Ullauri (comunicación personal, 2018), no legalizarse fue “un símbolo de resistencia al sistema”. En la RCS se juntaron procesos sociales y culturales que son esenciales para comprender la gestión cultural comunitaria. Mencionaré algunos de estos ellos: la Escuela Andina Amauta, Pacha Callari y Machangarilla, las cuales

sustentaban su labor en el trabajo de base, es decir, desde el barrio y sus comunidades, en el reposicionamiento de la herencia, los saberes y las festividades ancestrales. Estas organizaciones mantenían su sentido crítico al sistema, a la folklorización de las prácticas ancestrales y al olvido de estas en el sector urbano (Tituaña 2016, 13).

La danza ancestral se recrea en el trabajo de estas organizaciones como un reanclaje simbólico “para no olvidar su procedencia” (Nelson Ullauri, comunicación personal, 2018). También son representativos los espacios gestados desde los talleres de comunicación popular de Marcelo Rodríguez y Raúl Moncada. Ambos surgieron de procesos del barrio de la Quito Sur, ligados a la teología de la liberación y, en concreto, al trabajo de la iglesia liberadora del sur, representado por la Vicaría Sur. Estas experiencias se inscriben en prácticas de animación sociocultural juvenil.²¹⁰

A estas experiencias, se suma Alquimia Teatro, un proceso que nace de la Asociación Cristiana de Jóvenes, con un trabajo dirigido fundamentalmente a estudiantes de colegios, donde intervienen con diversos talleres de comunicación audiovisual (Tituaña 2016, 49). Otros actores centrales son el movimiento rockero, después denominado Al sur del cielo, una plataforma que “no solo ha aportado a la difusión y circulación de la producción musical del rock nacional, sino también, a la construcción de políticas, de prácticas de gestión cultural, y a reflexionar sobre las problemáticas de la ciudad, los jóvenes, y las culturas urbanas” (46), y Umacantao Teatro, cuya piedra angular

²¹⁰ “En la década de los ochenta, movimientos de la Iglesia Católica trabajaron en las parroquias, especialmente con grupos juveniles, para fortalecer la vida comunitaria. Aunque dicho trabajo decayó en la siguiente década, los movimientos sociales continuaron organizándose.” (Moncayo 2012, 10).

fue el actor, poeta y pintor Iván Pino, quien junto a Teresa Ramos, fundó Umacantao Teatro y el centro cultural que lleva el mismo nombre.

Finalmente, están el Festival del Sur y el Encuentro de Arte Urbano al zur-ich. El primero surgió en los 2000 como iniciativa de Patricio Guzmán y Raymond Duque, integrantes del segundo elenco del grupo de teatro Entretelones:

Toman la experiencia del festival internacional de teatro comunitario de Varadero–Argentina, al que acudieron en el año 2000. La propuesta busca replicar en el Sur de Quito esa experiencia de teatro comunitario. Teniendo en cuenta la oferta mínima de festivales que existía en el sector, todo lo que pasaba se realizaba en el centro y norte de la ciudad (Tituaña 2016, 44).

El segundo, al zur-ich, nació en 2003. Conformado por artistas plásticos y visuales, el colectivo buscó inicialmente, en un claro cuestionamiento a la débil institucionalidad cultural de la ciudad, al elitismo clientelar y a la concentración de actividad cultural pública en el centro de la urbe, “gestionar espacios alternativos de exhibición para los artistas jóvenes [...]” (Oleas 2021, 228). Al zur-ich se convirtió en una plataforma de generación de procesos artísticos barriales y comunitarios. Para el colectivo Tranvía Cero, nombre que asumió la agrupación gestora de al zur-ich, su primera escuela de gestión cultural fue la gestión social y barrial, como acumulado experiencial de las organizaciones de base con las que se articularon para desarrollar estos procesos artísticos en el sur de Quito. Señala Samuel Tituaña (2016, 51), fundador de al zur-ich:

Además de las referencias estéticas y teóricas asumidas en la formación académica y en la formación independiente, el conocer los procesos comunitarios de las organizaciones de la RCS, aportó a desarrollar un método de trabajo en el que prima la interrelación del artista-comunidad-espacio público.

Sobre el proceso de la RCS como escuela política que ha buscado generar incidencias en la política cultural pública, Nelson Ullauri (comunicación personal, 2018) comenta que a los actores culturales de la RCS, en ese entonces, no les interesaba asumir cargos públicos, pues había descrédito del sistema electoral, no pretendían insertarse en las instituciones con propuestas políticas o candidaturas, preferirían mantener su independencia. Así, en 2006 ni Nelson Ullauri ni la RCS como organización apoyaron la campaña presidencial de Rafael Correa. Posteriormente, Ullauri tuvo un primer acercamiento con el naciente MC, desde la Asamblea Permanente de las Culturas, un espacio de encuentro de distintas agendas sociales y culturales de la ciudad que tuvo como sede a la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito.

La Asamblea Permanente de las Culturas se reunió periódicamente entre 2006 y 2007 para “pensar cómo intervenir en distintos niveles en la ciudad, incluida la gestión cultural local” (Catherine Walsh, comunicación personal, 2021). En 2007, el recién nombrado ministro de Cultura, Antonio Preciado, fue invitado a esta Asamblea. Nelson Ullauri tuvo un primer diálogo con él; entonces, el ministro le invitó a sumarse al encuentro para construir el Plan Nacional de Cultura propuesto por el Ministerio, con asesoría de la Unesco. Aunque aceptó participar, Ullauri (comunicación personal, 2018) recuerda que la RCS, en un principio, fue crítica a la creación del MC, puesto que ni su proyecto ni su estructura habían sido debidamente preparados con participación de los agentes del campo. El MC fue producto de un decreto.

Casi la totalidad de procesos mencionados de la RCS se rearticulaban en el Movimiento Cultura Viva Comunitaria, a partir de 2010,²¹¹ con excepción de un proyecto que emergió del Taller de Comunicación Popular, liderado por Raúl Moncada: la Escuela Andina de Desarrollo Cultural, coordinada por Patricio Morales. Esta Escuela, si bien tiene su raíz en la corriente genealógica de la gestión cultural comunitaria, ha gestado un proceso independiente. Así también, la Escuela Andina de Desarrollo Cultural ha sido cercana a la corriente iberoamericanista de la gestión cultural.

2.4. Aproximación a la gestión cultural crítica desde el género

Distintos registros genealógicos en esta investigación han revelado cómo la gestión cultural se configuró como una práctica feminizada, especialmente desde la división sexual del trabajo, y cómo las relaciones de poder patriarcales operaron en la producción de conocimiento canónico de este campo. También, a través de testimonios y praxis concretas, he dado cuenta de formas de politicidad femenina, vinculares, reproductivas y de cuidados, asociadas al trabajo de la gestora cultural. Este guiño no hace sino abrir un ámbito de discusión e investigación de la gestión cultural crítica todavía poco explorado.²¹² Entiendo que desde los feminismos, sobre todo populares,

²¹¹ Si bien el Movimiento Cultura Viva Comunitaria en Ecuador comenzó a gestarse en 2010, se consolidó en 2013 con la asistencia de Nelson Ullauri y Samuel Tituaña al I Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, en La Paz- Bolivia.

²¹² Al respecto, como docente universitaria, he acompañado al menos tres tesis de maestría en los últimos años: “Cuerpos, ecos y permanencias: gestión cultural y política de hacer danza independiente en Quito”, de Viviana Sánchez Arcos, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2019; “Hay una mujer, entonces, hay una productora”, de Ana Soledad Yépez, Universidad de las Artes, 2021; y “Diseño de una herramienta de autodiagnóstico para la igualdad de género en festivales de Música”, de Grecia Albán, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, actualmente en investigación.

comunitarios y decoloniales, la gestión cultural crítica se sitúa en prácticas micropolíticas colectivas de utopismo concreto que cuestionan la construcción heterocentrada del mundo moderno-colonial y los fundamentos racistas del feminismo blanco; sus lugares de praxis y reflexión entienden al cuerpo como territorio político; producen agenciamientos mediante alianzas interseccionales, e imaginan sistemas de intercambio material y simbólico de economías ch'ixi: “en y con el mercado pero también resistiendo a sus lógicas totalizadoras” (Rivera Cusicanqui 2018, 52). Su posicionamiento se afirma en la búsqueda radical de igualdad, pero rehuye a políticas de inclusión superficiales e instrumentalizadas en réditos político-institucionales que mantienen intactas opresiones patriarcales en el sistema cultural.

En este acápite al menos quisiera dejar planteadas brevemente unas primeras indagaciones que me han acompañado permanentemente en este proceso de escritura. Aunque la trayectoria genealógica de la utopía concreta de dos mujeres, Dolores Cacuango y Luisa Gómez de la Torre, en los años cuarenta, abre una fractura para la práctica de la gestión cultural crítica, me he preguntado: ¿Cómo se expresaba la división sexual del trabajo en el campo cultural en organizaciones patriarcales y masculinizadas en los años sesenta, setenta y ochenta? ¿Qué formas de agenciamiento gestaron las mujeres articuladas al movimiento tzántzico y a la militancia cultural de izquierdas? Para responder esta pregunta, expondré a continuación unas primeras derivas investigativas en el movimiento tzántzico y en dos casos: Mónica Vásquez, primera directora de cine del país, y Mariana Andrade, ex-militante del FADI, gestora cultural y actual directora ejecutiva de Ocho y Medio.

En los espacios generadores de debate político-intelectual que gestaron los tzántzicos, el aporte de las mujeres es insonoro. Algunos testimonios dispersos refieren esporádicamente al papel que tuvieron algunas de ellas como promotoras. Ulises Estrella (Madrid 2015), por ejemplo, recuerda que Magdalena Adoum —quien para entonces preparaba la *Revista Nueva*— ayudó a los tzántzicos a promocionar *Cuatro gritos en la oscuridad*, su primer acto ocurrido en 1962. También es frecuente encontrar referencias a Elizabeth Rumazo, pareja del pintor René Alice, quien facilitó su casa para las primeras reuniones de los tzántzicos. Estos rasgos sutiles, cercanos al espacio doméstico y al trabajo de promoción cultural, al rol de facilitadora, que llevaron a cabo estas mujeres, alimentan la construcción histórica de la gestión cultural como una práctica feminizada.

Cuando le pregunté al intelectual tzántzico Fernando Tinajero (comunicación personal, 2022) si hubo mujeres en el movimiento tzántzico, él me respondió: “Había

unas amigas²¹³ de los tzántzicos, pero no eran tzántzicas”. Del grupo de estas amigas anónimas que no cumplían tareas intelectuales relevantes y comprometidas con el proyecto, Tinajero (comunicación personal, 2022) excluye a Francois Perus, académica francesa —por supuesto, blanca y letrada “con una gran formación académica”—, quien fue pareja de Agustín Cueva. Perus colaboró con los dos tzántzicos en la edición y publicación de la revista *Indoamérica* en la que firmaba como Secretaria de Redacción. Al respecto, Tinajero asume una postura crítica frente a las relaciones de poder patriarcales que se dieron en la producción de la revista: “Agustín no quería que Francois le hiciera sombra. Y aparecía así: Revista dirigida por Agustín Cueva y Fernando Tinajero, y debajo, Secretaria de Redacción: Francois Perus. [...] Todo el despuntar de Francois ocurrió después de haberse divorciado de Agustín”.

La investigadora Susana Freire (2008), a través de una breve entrevista, ha recuperado la memoria de la única poeta tzántzica: Sonia Romo Verdesoto, quien colaboró con el movimiento entre 1966 y 1968. La intelectual y profesora pudo vincularse a los tzántzicos por intermediación de mujeres líderes de izquierda: Nela Martínez, Luisa Gómez de la Torre²¹⁴, Olga Muñoz y su madre Raquel Verdesoto de Romo Dávila. Sonia fue la única mujer que escribió en la revista *Pucuna* y asistió a los encuentros del movimiento que ocurrían en el Café 77:

Yo le preguntaba a ella: ¿por qué no hubo mujeres tzántzicas? Decía que era un crimen prácticamente para una mujer entrar al Café 77. Tu reputación quedaba en el nivel más bajo. Porque decían que se hacían cosas raras: desde eventos comunistas hasta que las mujeres perdían su virginidad. Imagínate toda esa leyenda negra que se fue tejiendo alrededor de ellos, ¿no? (Susana Freire, comunicación personal, 2015).

Por su parte, Mónica Vásquez, quien fue pareja de Ulises Estrella —poeta tzántzico que en la década de los setenta dirigía el Departamento de Cine de la UCE— realizó una práctica militante mediante la difusión de cine en provincias, comunidades y grupos de trabajadores. Es decir, Vásquez se ocupaba de las tareas de difusión hoy asociadas a la gestión cultural. La división sexual del trabajo y el orden patriarcal que ha

²¹³A propósito, en el ensayo de mi autoría: “Mónica Vásquez: atreverse a dirigir es un acto de desobediencia” (2020), Mónica Vásquez, primera directora de cine del Ecuador, entonces pareja de Ulises Estrella y militante del Frente Cultural, organización que dio continuidad a los legados del movimiento tzántzico, explico lo siguiente: “Sus compañeros del Frente Cultural vinculado a la Universidad Central del Ecuador, en el que ella participaba activamente, jamás se identificaron con sus luchas; con indiferencia y burla, no vieron en ella a una compañera sino a ‘la amiga de Ulises’” (Mónica Vásquez, comunicación personal, 2017)”.

²¹⁴No es coincidencia que Sonia Romo Verdesoto haya podido articularse al movimiento tzántzico con la mediación de Luisa Gómez de la Torre y Nela Martínez: los acuerdos alternativos gestados desde las opresiones de género abrieron una vez más una fisura con el agenciamiento de estas mujeres.

estructurado las relaciones de poder en el campo cultural adquieren significado en casos como el de Vásquez, que muestran cómo la *gestión* ha sido una práctica feminizada, construida y naturalizada como asunto de mujeres; de ello no escapan las prácticas militantes y revolucionarias de izquierdas.²¹⁵

Vásquez fue redactora de la *Prensa Obrera* y trabajó como crítica de cine: escribió en diario *El Comercio* y la revista *Cine Ojo*. De la escritura pasó a la difusión cultural en el Departamento de Cine de la UCE. Estrella, a propósito de su cargo de director del Departamento, percibía un salario; el trabajo de Mónica, su asistente, era voluntario y sin remuneración. Su labor de difusión cultural, a la que ella autodefine como “militancia”, consistía en llevar películas a sectores rurales, comunidades campesinas, centros y sindicatos obreros. Con los rollos en mano y con un proyector de 16 mm, se desplazaba en autobús de un lugar a otro:

Entonces, eran unos costales grandes, de unos rollos gruesos en lata, que era difícilísimo cargar. Siempre había un chico, un mensajero —creo—, siempre había alguien del Departamento de Cine de la Universidad Central, con quien me tenía que ir, porque además teníamos que llevar el proyector de 16 milímetros, que era una cosa grande, todo voluminoso, y yo no podía sola. En ese tiempo, nada de autos, nada de nada. Nos íbamos en bus a comunidades indígenas, a donde invitaran para las presentaciones de las películas (Mónica Vásquez, comunicación personal, 2017).

Las prácticas militantes de difusión y producción cultural, en las organizaciones vinculadas a las izquierdas en los setenta y ochenta, fueron tareas subvaloradas, adjudicadas a lo doméstico y, por tanto, asignadas a mujeres. Mientras tanto, la política, las labores de dirección del partido o del proyecto cultural, es decir, “el trabajo importante”, era tarea de hombres. Algunas mujeres que se involucraron en la difusión cultural lo hacían sobre todo por amor a sus parejas, quienes eran militantes activos: “Las historias de las mujeres que estuvimos en esa época mucho tenían que ver con nuestras relaciones afectivas, no tanto con una conciencia social [...] Tienes que seguir a tu pareja, tienes que acompañarle y seguir esa posición” (Mariana Andrade, comunicación personal, 2022).

Mónica Vásquez nunca estuvo afiliada a partido político alguno, ella se autodefine como “una escéptica de la militancia partidista”. Mientras era pareja de Estrella se ocupó de trabajos de difusión cultural, a los que ella entiende como una labor de concienciación

²¹⁵ Para profundizar en el caso de Mónica Vásquez, recomiendo revisar el ensayo de mi autoría: “Mónica Vásquez: atreverse a dirigir es un acto de desobediencia”, publicado por la Cinemateca Nacional Ulises Estrella, a propósito de la retrospectiva de la cineasta, organizada por esta institución en 2020.

política, propia de la militancia cultural de izquierdas. Trabajó —entre otros— con el Frente Unitario de Trabajadores (FUT). En época de huelga, en la Casa del Obrero, proyectaba películas de Glauber Rocha, Miguel Littín o Patricio Guzmán. La difusión cinematográfica se complementaba con la organización de debates y diálogos. Le interesaba, por un lado, “que los obreros sepan también que ellos pueden expresarse artísticamente y que pueden captar artísticamente cosas” y, por otro, “politizarles a los obreros; es decir, que cambien su criterio solo de la lucha salarial hacia la lucha política, objetivo que no se logró mucho tampoco, pero bueno, esa era la idea” (Mónica Vásquez, comunicación personal, 2017). En definitiva, en estas prácticas de difusión e intervención cultural existía un intento de lograr un efecto político de la obra artística en la clase trabajadora; es decir, la difusión en términos de militancia tenía un valor pedagógico, liberador y político-organizativo.

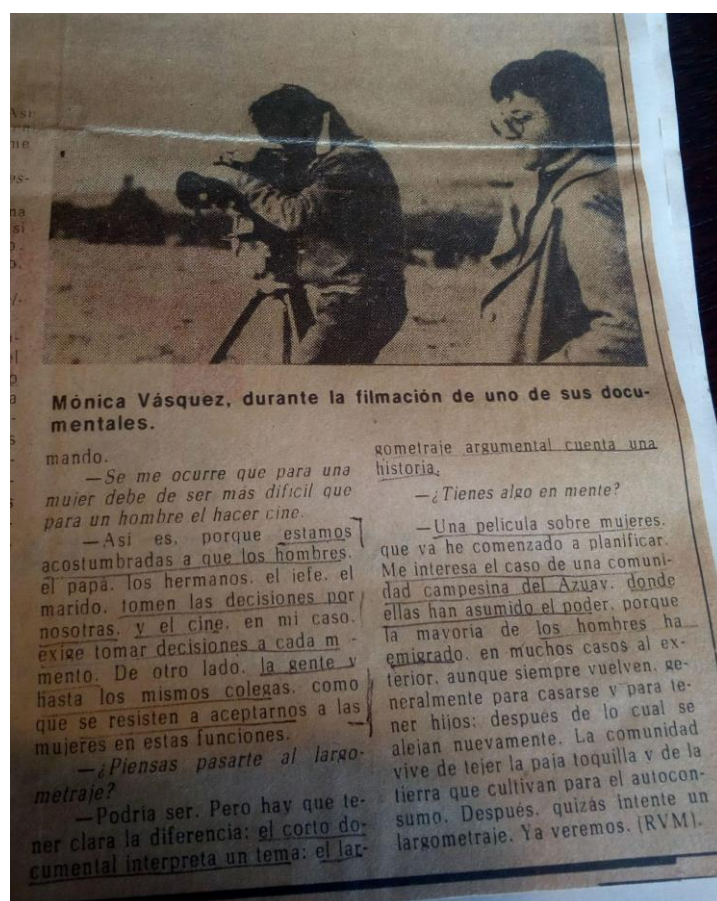


Figura 18. Entrevista a Mónica Vásquez, primera directora de cine del Ecuador. Imagen del archivo personal de Mónica Vásquez.

El último caso es el de Mariana Andrade —gestora cultural referente de la ciudad y del país, con una larga trayectoria profesional—. A inicios de los ochenta, siendo muy

joven, Mariana Andrade se articuló a procesos de militancia cultural de trabajo escénico, movida por el amor a su expareja más que por una convicción ideológica. Él era actor, ella, actriz y su gestora, “hasta le cargaba las maletas [...] y obviamente no podía brillar más que él” (Mariana Andrade, comunicación personal, 2022). La militancia permeaba en ese entonces los espacios y corredores de la UCE. Siendo líder universitaria y estudiante de la Facultad de Psicología de esta universidad, el PC se acercó a Mariana y la invitó a formar parte de sus bases. Así se integró al Frente Cultural²¹⁶ del FADI y a la Comisión de organización del PC a nivel nacional. Su proceso de militancia atravesó la ruptura del FADI y el nacimiento de LN.

Mariana asumió tareas de administración y organización del partido. Tan solo con 22 años fue parte del Comité de Organización del PC, desde el cual comenzó a producir eventos artísticos: “Mi capacidad estaba fundamentalmente en la organización, en la fuerza organizativa, administrativa, silenciosa de las mujeres que éramos en esa época” (Mariana Andrade, comunicación personal, 2022). Este testimonio permite sostener una hipótesis sobre la constitución del campo de la gestión cultural en Quito: el saber hacer de la organización, la producción cultural, la coordinación de actividades, tanto en estructuras partidistas como en movimientos culturales militantes, formó un cuerpo de conocimientos venidos de la praxis que luego fueron la base para sostener procesos de autogestión independiente en cultura con el cambio de siglo. De la militancia, Mariana afirma que le quedó “la voluntad de crear imposibles [...] La voluntad y la disciplina” que se han reflejado en su trabajo profesional en la autogestión de la sala de cine independiente Ocho y Medio, la organización gremial y su participación en procesos políticos de “activismo por las instituciones”.

Cuenta Mariana Andrade (comunicación personal, 2022) que el FADI estaba organizado por frentes: el estudiantil, el cultural, el campesino y el profesional. Los frentes eran células de acción, cooptación de militancia y votos que se dedicaban al trabajo de base. En cuanto a jerarquía, sobre los frentes operaba un *bureau* de dirección política del partido estructurado en comisiones: la política, la de organización y la de propaganda. Cuando el cineasta Camilo Luzuriaga comenzó a coordinar el Frente Cultural, Mariana se unió y comenzó a trabajar con él. Juntos gestaron dos proyectos artísticos que Mariana recuerda especialmente: una campaña de murales pintados en los

²¹⁶ Algunos testimonios y fuentes se refieren a este núcleo del FADI como “comité de artistas” y otras como “frente cultural” (Mariana Andrade, comunicación personal, 2022; Juan Martín Cueva, comunicación personal, 2020; Peralta 2003).

puentes a desnivel de la ciudad, emulando un proyecto similar en Cuba, y el evento *1945, quienes derrotamos al fascismo*, en el coliseo Julio César Hidalgo. Para este último reunieron diversas disciplinas artísticas y contaron con la participación de doscientos grupos y creadores: Jatari, Pueblo Nuevo, María Luisa González, Pepe Vacas, entre muchos otros. Por supuesto, ningún artista y menos aún quienes gestaban los eventos cobraban por su trabajo: “Era voluntario, por el partido, en apoyo al partido”; sin embargo, los asistentes sí pagaban entrada. Mariana explica que los ingresos por venta de taquilla iban a las arcas del partido. Así, el arte era un instrumento ideológico del proyecto político, de cooptación de bases militantes y votos, y fuente de ingresos económicos: “El partido entendía al arte como propaganda”.

En 1986-1987, Mariana Andrade y Camilo Luzuriaga desertaron del FADI y comenzaron juntos la producción de la película *La Tigra*. El desencanto de Mariana se debió a diversos factores: la sumisión, el silencio y la ausencia de espacios para la duda y la pregunta en la estructura partidista, los dogmas y poderes jerárquicos, las estructuras patriarcales intocables y su “culto a la personalidad” y la violencia ejercida contra las mujeres, “las amigas”, “las compañeras”

En esa época, muchos hombres de izquierda llevaban el pelo largo, gorras del Che y lentes gruesos, fumaban habanos y nos trataban de *compañeritas*. Se asumían antipatriarcales y hasta feministas (aunque en ese tiempo no era común el término). Se decían solidarios; abrazaban y besaban a todas por igual. Gritaban consignas a favor de los derechos de todos. En las asambleas hablaban con grandilocuencia y muchas mujeres quedaban prendadas de sus discursos, y ellos lo sabían. Saboreaban ese poder. Por eso, luego de varias copas, era común escucharles decir que se habían “comido a todas”. Era rumor, comentado en los pasillos, que luego de las fiestas, asambleas, reuniones del partido y marchas ejercían sobre sus parejas violencia física y psicológica, lo que desentonaba radicalmente con sus discursos de construcción del *hombre nuevo*.²¹⁷

Este orden patriarcal descrito por Mariana Andrade, que ha reproducido y normalizado prácticas de machismo y violencia en las izquierdas, es visible hasta el presente en prácticas institucionales de la cultura y también en las denominadas independientes. ¿Cómo hablar de revolución cultural sin alterar este orden patriarcal? ¿Acaso las transformaciones culturales son posibles sin la alteración de estas estructuras?

Con este breve recorrido queda abierta una vertiente genealógica para futuras investigaciones sobre gestión cultural crítica. Actualmente en Ecuador, algunas de estas discusiones tienen continuidad en trabajos de postgrado de estudiantes de gestión cultural

²¹⁷ Véase, Mariana Andrade, “Entre Marx y machos al desnudo” <https://www.ochoymedio.net/entre-marx-y-machos-al-desnudo/>

y políticas culturales, y en procesos investigativos y de desarrollo de herramientas y protocolos por la igualdad de género y la erradicación de violencias, agenciadas por espacios y colectivos artísticos y culturales.

Conclusiones

1. La emergencia de la *gestión cultural iberoamericana* no fue espontánea ni neutra, o un mero resultado de “un encargo social”, sino que respondió a un proyecto político y formas de agenciamiento global para la legitimación y hegemonización de este campo tanto en Barcelona como en los países latinoamericanos. Su hegemonía, como proceso activo, permite entender que los saberes que constituyen la *gestión cultural iberoamericana* han sufrido disputas semánticas, apropiaciones, mutaciones, relocalizaciones y reanclajes. Esto ha permitido que la gestión cultural se repolitice y reimagine desde el valor de lo plural, a partir de aquello que habita en las zonas liminales y las sombras de la acción cultural transformadora, abriendo un aporte conceptual a la gestión cultural crítica.

Partiendo de sus cauces genealógicos activos y borraduras parciales, la gestión cultural crítica es polisémica, plural y utópica, huye del tiempo lineal y evolucionista del progreso, revisa herencias de utopismos vigentes en prácticas concretas de intervención y vida cultural. Siguiendo las ideas de Castro Gómez (1999), en el reanclaje de conocimientos desterritorializados en procesos globales, la gestión cultural crítica liberaría las diferencias. Abrir esta perspectiva es sostener la imposibilidad de aproximarse a la gestión cultural como categoría unívoca y homogénea, de ahí la invitación permanente a revisar retazos y trayectorias genealógicas que la resignifiquen y a su vez desborden los marcos que determinaron su emergencia iberoamericana.

2. Actualmente, tanto en Barcelona como en Quito —los dos contextos territoriales, centrales de esta investigación—, los utopismos concretos de la gestión cultural crítica —sus legados genealógicos activos— son visibles particularmente en prácticas de gestión comunitaria de la cultura. Esto confirma que toda borradura es siempre parcial y que existe la posibilidad de apertura de grietas para nuevas reescrituras políticas y de potencia social. En este sentido, la gestión cultural crítica es una herramienta activa —pasado-futuro— para iluminar posibles resemantizaciones y praxis de la gestión cultural como posibilitadoras de agencia social en el presente, y porqué no de políticas culturales más plurales.

3. Los utopismos concretos de la gestión cultural crítica representan fugas al multiculturalismo que abrazó el nacimiento de la gestión cultural iberoamericana. Las alianzas políticas y acuerdos alternativos e interseccionales permiten leer prácticas de agenciamiento más allá de binarismos y clasificaciones rígidas o agendas de derechos fragmentadas por especificidades identitarias; del mismo modo, son un llamado a observar con atención prácticas y ensayos micropolíticos que el orden dominante de la modernidad, el progreso, el desarrollo o el neoliberalismo han declarado inútiles, imposibles o pasados de moda.

4. Alfons Martinell señala varios factores de la profesionalización en gestión cultural en el marco de la cooperación cultural iberoamericana. A su criterio, el campo de la gestión cultural se va constituyendo por afectaciones e influencias mutuas entre Latinoamérica y España: “Una relación fructífera e interdependiente” (Martinell 2009, 279). Sin embargo, hay que recordar que las relaciones de cooperación entre España y América Latina, en el campo de la gestión cultural, se arraigaron en las trayectorias profesionales y agencias individuales y articuladas de quienes conformaron la “escuela Barcelona”, y su gran capacidad de extender redes con y en distintos países latinoamericanos, gobiernos, organismos multilaterales, internacionales, ONGs y universidades. Analizar estas relaciones no puede partir de una ilusión de equidad culturalista, propia del iberoamericanismo, es decir, de una armonía supuesta basada en una cultura e historia comunes, sino del firme reconocimiento de que estos hilos están atravesados por memorias y experiencias coloniales, y, sin duda, por formas desiguales de poder dadas por el capital financiero que ha aportado la contraparte española.

Con estos antecedentes, en esta investigación he reafirmado que todo conocimiento es contextual, es decir, está marcado por los lugares institucionales, sociales, geohistóricos y políticos desde donde éstos han sido producidos (Restrepo 2010). Así también todo conocimiento, su producción canónica y referencial, responde a una economía política, a redes y roles de agentes específicos con sus lugares enunciativos (ideológicos, de clase social y raza, trayectoria intelectual y praxis). Por tanto, “el experto” naciente en gestión cultural, tampoco fue una figura neutra, nombrada fríamente como “técnica”, sino un productor de valor, que adscribió su “saber hacer” a una economía política y a monopolios de experticia con injerencia supranacional. Finalmente, esta

investigación me ha llevado a sospechar del conocimiento empaquetado que se acomoda con mucha facilidad a un mercado de tráfico y validación de ideas, anulando relaciones coloniales y de conflicto que las legitima y moviliza.

5. La producción escrita en la década de los ochenta e incluso en los noventa sobre gestión cultural de parte de sus ideadores de la “escuela Barcelona” es muy escasa. Varias posturas sostienen que el conocimiento de la gestión es práctico y constituyó su régimen de saber en Barcelona, en la experiencia, tanto en los marcos del aparato estatal y gobiernos locales como en los tentáculos que estos fueron extendiendo para fomentar la creación y externalización de servicios públicos en gestión cultural en manos de cooperativas, asociaciones y empresas. El corpus de conocimiento existente responde, en gran medida, a compilaciones de experiencias de implementación de proyectos, herramientas y manuales técnicos. La producción teórica y el pensamiento crítico que soportan y acompañan la constitución de un campo están prácticamente ausentes.

6. La irrupción de la gestión cultural en Barcelona no fue el producto de sustentos teórico-reflexivos, de la revisión pausada de procesos situados y trayectorias de acción cultural vigentes, o de un diálogo entre actores sociales y Estado, sino del quehacer práctico en los marcos de la administración pública de la cultura, los procesos de modernización estatal y los parámetros definidos en documentos de organismos internacionales (fundamentalmente UNESCO y el Consejo de Europa). Así, la definición de las herramientas y fundamentos de la gestión, desde sus orígenes, está anclada a la administración pública cultural. La gestión cultural iberoamericana puede comprenderse como una rama de la corriente de pensamiento de la nueva administración pública (o la gerencia no burocrática de las cosas de Estado), categoría promovida por el FMI, BID y BM en América Latina, a partir del Consenso de Washington. En este marco de ideas, la gestión cultural se fue instalando en la región en un periodo histórico de neoliberalización. A partir de principios de desburocratización y reducción del aparato de Estado, promovió la autogestión en los actores culturales y la modernización institucional en este campo. Estos dos factores son claves para comprender su emergencia en América Latina, y un nuevo orden global neoliberal fomentado por un entramado de organismos financieros y de cooperación al desarrollo.

7. La gestión cultural iberoamericana se consolidó en Ecuador a destiempo, en comparación a otros países de la región. Su plena legitimación en el campo cultural ocurrió con la creación del MC y la implementación de la Estrategia de Cultura y Desarrollo 2005-2008 de la AECI. El fortalecimiento del naciente MC (2007), los primeros procesos de profesionalización en gestión cultural y la construcción de la propuesta de Ley de Cultura tuvieron asesoría de la AECI. El MC nació por decreto presidencial, con una base discursiva producida por la izquierda cultural de las décadas anteriores y una débil reflexividad sobre las complejidades del campo cultural en el cambio de siglo. Esto no resulta extraño, pues la cultura no ocupaba un lugar prioritario en el proyecto político del partido del ex-Presidente Rafael Correa. Se podría decir que su propuesta de “revolución cultural” consistió en ordenar las instituciones culturales públicas existentes, en un sistema operativo y orgánico, encabezado por un ente rector: el MC.
8. Los ejercicios genealógicos de esta investigación han abierto caminos para futuras investigaciones que no pudieron ser abarcadas plenamente en esta tesis: las prácticas de acción cultural que se desprenden del llamado “paradigma emancipatorio latinoamericano” (educación popular, teología de la liberación e investigación acción participativa), cuyos legados utópicos permanecen activos en procesos educativos y socioculturales, en contextos urbanos obreros /populares tanto en Quito como en Barcelona. Así también, en el movimiento vecinal y obrero de los años 70 y 80 en Barcelona, en sus espacios de sociabilidad y vida cultural, queda por investigar la participación y agencia de comunidades y personas migrantes y racializadas, y de mujeres educadoras sociales y populares.

Lista de referencias

- ABC. 1982. “Barajas estrena dos murales de Guayasamín”. 15 de junio.
- Abello Vives, Alberto, y Dina Candela. 2013. “La cultura en la superación de la pobreza”. En *Impactos de la dimensión cultural en el desarrollo*, coordinado por Alfons Martinell, 53-100. Girona: Documenta Universitaria.
- Adoum, Jorge Enrique. 1998. *Guayasamín: el hombre, la obra, la crítica*. Alemania: DA Verlag Das Andere.
- AECI. 2006. *Derechos culturales y desarrollo humano. Publicación de textos del diálogo del Forum Universal de las culturas de Barcelona 2004*. España: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación / Fundación Interarts.
- Agulhon, Maurice. 2009. *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia 1810-1848*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Álvarez Almeida, María Sol. 2015. “Dos tendencias en América Latina, su impacto en el crecimiento económico y la desigualdad. Casos de estudio: Ecuador y Chile. Período 2000 - 2013.”. Tesis Maestría en Relaciones Internacionales. Quito, FLACSO.
- Álvarez Coto, Soledad. 1976. “La Monarquía desea establecer un nuevo entendimiento con Hispanoamérica”. *El País*. 12 de octubre. https://elpais.com/diario/1976/10/13/espana/214009220_850215.html
- Álvarez, Pocho. 2011. “Entrevista a los tzántzicos”. Archivo documental audiovisual.
- . 2014. “Ecuador”. En *El cine comunitario en América y Latina y El Caribe*, coordinado por Alfonso Gumucio, 345-369. Bogotá: FES.
- Álvarez, Sonia, Evelina Dagnino y Arturo Escobar. 1998. “Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina”. En *Cultures of Politics/Politics of Cultures: Re-visioning Latin American Movements*. Boulder: Westview Press.
- Ander-Egg, Ezequiel. 1977. *El trabajo social como acción liberadora*. Madrid: Editorial Universitaria Europea.
- . 1980. *Formas de alienación en la sociedad burguesa*. Madrid: Editorial Marsiega.
- . 2005. *Perfil del animador socio-cultural*. Buenos Aires: Lumen.
- Andrade, Mariana. s/f. “Entre Marx y machos al desnudo”. <https://www.ochoymedio.net/entre-marx-y-machos-al-desnudo/>

- Andrade, Xavier. 2004. "Burocracia: museos, políticas culturales y flexibilización laboral en Guayaquil". *Revista Íconos* 20: 64-72.
- Another Roadmap. 2016. Sistematización del encuentro Comunas. Grupo en colaboración: Educación popular: reactualizaciones, educación artística y movimientos sociales. <https://another-roadmap.net/articles/0002/9673/mapa-de-referentes-historicos-de-la-educacion-popular-en-quito-capitulo-1.pdf>
- Arboleda, Martín. 2021. *Gobernar la utopía. Sobre la planificación y el poder popular*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Arnabat-Mata, Ramón, y Xavier Ferré-Trill. 2017. "Evolución histórica de los ateneos en Catalunya (1836-1936)". *Historia Contemporánea* 55: 383-420.
- Astudillo, Jaime. 1998a. "Ecuador: la gestión cultural en las últimas décadas". En *Memorias Curso de Postgrado en Gestión Cultural. La gestión cultural*, 55-75. Cuenca: CNC / Departamento de Cultura de la Universidad de Cuenca.
- . 1998b. "La cooperación cultural iberoamericana: perfiles de una propuesta". En *Departamento de Cultura: La gestión cultural: memorias del curso de postgrado en gestión cultural*, 207-230. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Baltà, Jordi. 2016. *El ejemplo francés. Cómo protege Francia la cultura*. España: Fundación Santillana / Fundación Alternativas.
- Bayardo, Rubens. s/f. "Aportes latinoamericanos a los debates sobre la gestión cultural y el gestor cultural". En *Arte y cultura en los debates latinoamericanos*, compilado por Claudio Lobeto y Gloria Varela, 61-74.
- . 2014. "Documentos y perspectivas de la Gestión Cultural. Una mirada desde Buenos Aires. Argentina". En *Emergencias de la gestión cultural en América Latina*, editado por Carlos Yáñez, 128-140. Manizales: Universidad Nacional de Colombia.
- . 2016. "Hacia un panorama del desarrollo de la gestión cultural en Argentina". En *Panorama da gestão na Ibero-América*, organizado por Antonio Albino Canelas Rubim, Carlos Yáñez Canal y Rubens Bayardo, 15-34. Salvador: EDUFBA.
- . 2018. "Repensando la gestión cultural en Latinoamérica". En *Praxis de la gestión cultural*, editado por Carlos Yáñez Canal, 17-32. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bedoya, María Elena. 2021a. "Museos, colecciones y arte contemporáneo en los noventa". En *Campo artístico en disputa: instituciones, circuitos y discursos*

- críticos sobre el arte ecuatoriano en los años noventa*, editado por Pamela Cevallos y Manuel Kingman, 29-68. Quito: PUCE.
- . 2021b. “Hecho museal y representación del pasado. La experiencia peruana y ecuatoriana en la Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892”. *Iberoamericana*: 97-115.
- . 2022. “Artists, folklorists, and cultural institutions in Ecuador (1944-1964)”. En *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*. Routledge.
- Beirak, Jazmín. 2022. *Cultura ingobernable*. Barcelona: Ariel.
- Benedetti, Mario. 1990. “La América por descubrir”. En *Nuestra América y el V Centenario*, 17-24. Quito: Foro de Emancipación e identidad de América Latina / Editorial El Duende / Abya-Yala / CONAIE.
- Bernárdez López, José. 2003. “La profesión de la gestión cultural: definiciones y retos”. Portal Iberoamericano de Gestión Cultural.
- Besnard, Piere. 1991. *La animación sociocultural*. Barcelona: Paidós.
- Betancourt Campos, Óscar. 2022. “La cultura en mascarillas: deriva por los escenarios de resistencia y transformación social del Ecuador 2019-2021”. Tesis de Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.
- Bloch, Ernst. 2004. *El principio esperanza I*. Madrid: Editorial Trotta.
- Bonasso, Miguel, Luis Cardoza y Aragón, Heinz Dieterich, Rubén Dri, Enrique Dussel, Roberto Fernández, Pablo Guadarrama, Manuel González, Gustavo Gutiérrez, James Petras, Elena Poniatowkaa, Augusto Roa Bastos, Gregorio Selser, Fidel Castro Ruz, Noam Chomsky, Domitila Chungara, Oswaldo Guayasamín y Alejandro Pérez Basurto. 1995. “Latinoamérica frente al V Centenario”. Entrevista a Oswaldo Guayasamín. En *Nuestra América y el V Centenario*, 225-229. Quito: Foro de Emancipación e identidad de América Latina / Editorial El Duende / Abya-Yala / Conaie.
- Bonet, Lluís. 1994. “Contexto, criterios y necesidad de formación del gestor cultural”. En *Formación en gestión cultural*, editado por Víctor Guédez y Carmen Menéndez, 21-29. Bogotá: SECAB.
- . 2011. “Identidad y evolución de la profesión de gestor cultural”. <http://lluisbonet.blogspot.com/2011/01/identidad-y-evolucion-de-la-profesion.html>

- . 2012. “La cooperación cultural iberoamericana en la encrucijada: papel y retos”. *Cuadernos de Observación de Gestión y Políticas Culturales*, 85-94. Serie del Boletín de Gestión Cultural.
- . 2018. “El gestor cultural y su formación. Una aproximación histórica”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OnvAhToBcm4&t=2322s>
- Bonet, Lluís, y Albert de Gregorio. 1999. “La industria cultural española en América Latina”. En *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, coordinado por Néstor García Canclini y Carlos Moneta, 77-111. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Bonet, Lluís, y Mariano Zamorano. 2018. “The reshaping of the Ibero-American cultural diplomacy in the beginning of the XXI century: the declining of the Spanish historical hegemony?”. *International Journal of Cultural Policy* 24(5): 664-680.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 1982. “El etnodesarrollo: sus premisas jurídicas, políticas y de organización”. En *América Latina: Etnodesarrollo y Etnocidio*, editado por Francisco Rojas Aravena, 131-146. Costa Rica: Ediciones FLACSO.
- . 1992. *Identidad y pluralismo cultural en América Latina*. Buenos Aires: Fondo Editorial del Cehass Editorial / Universidad de Puerto Rico.
- Bonilla, Adrián. 1991. *En busca del pueblo perdido*. Quito: FLACSO- Abya Yala.
- Bourdieu, Pierre. 1988. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bustamante Fajardo, Luis Mauricio. 2014. *L' Unesco et la culture: construction d'une catégorie d'intervention internationale, du "développement culturel" à la "diversité culturelle"*. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Tesis de Doctorado en Sociología. París, 14 de septiembre de 2014.
- Bustos, Guillermo. 2001. “El hispanismo en el Ecuador”. En *Ecuador-España: historia y perspectiva, estudios*, coordinado por María Elena Porras, 150-155. Quito: Embajada de España.
- Butler, Judith. 2000. “Reescificación de lo universal: hegemonía y límites del formalismo”. En *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, de Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Zizek, 17-48. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cabrero, Ferrán. 2014. “Gestión cultural en el Ecuador. Tres hipótesis para un trabajo revolucionario”. En *Memorias del II Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural. Saberes y haceres para la gestión cultural hoy*, 33-51. Universidad de Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- Cabrero, Ferrán. 2013. "Introducción: Gestión cultural para el buen vivir en el Ecuador". En *I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural. Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales*, compilado por Ferrán Cabrero, 17-26. Quito: FLACSO Ecuador.
- Cañizares Lamadrid, Raúl. 1982. "Nuestro Ecuador en el mundo". *El País*. 12 de octubre.
- Capello, Ernesto. 2004. "Hispanismo casero: la invención del Quito hispano". *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 20: 55-77.
- Carracedo, Almudena, y Robert Bahar. 2018. *El silencio de otros*. España.
- Carrasco Molina, Jennie. s/f. "La Casa de los espantos". *15 Días* 148: 51-53.
- Cartagena, María Fernanda. 2001. "El espectador como co-productor de la obra dentro del proceso de comunicación de arte contemporáneo". En *Comunicación en el tercer milenio. Nuevos escenarios y tendencias*, editado por Iván Rodrigo, 183-191. Quito: Abya-Yala.
- Carvajal, Iván. 2006. "¿Volver a tener patria?". En *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana*, 192-297. Quito: Orogenia.
- Carvajal, Luis. 1994. "Informe final". En *Formación en gestión cultural*, editado por Víctor Guédez y Carmen Menéndez, 259-272. Bogotá: SECAB.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1979. *La Casa de la Cultura Ecuatoriana 1975-1979. Presidencia de Galo René Pérez*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Casa de la Cultura Benjamín Carrión. 1993. Informativo. Febrero de 1993.
- Castiñeira de Dios, José Luis. 2002. "Crítica de la gestión cultural pura". *Aportes para el Debate*: 79-92.
- Castro Gómez, Santiago. 1999. "Epistemologías coloniales, saberes latinoamericanos: el proyecto teórico de los estudios subalternos". En *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, editado por Alfonso de Toro, 79-101. Frankfurt: Vervuet Verlag Iberoamericana.
- . 2003. "Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión de los intersticios". En *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*, editado por Catherine Walsh, 59-72. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.

- . 2010. *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Universidad Santo Tomás de Aquino / Siglo del Hombre.
- Castro Gómez, Santiago, y Ramón Grosfoguel. 2007. “Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”. En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro G. y Ramón Grosfoguel, 9-24. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Cevallos, Pamela. 2013. *La intransigencia de los objetos. La galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979)*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.
- . 2016. *Pablo Barriga. Premio a la Trayectoria 2015*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano-Centro de Arte Contemporáneo.
- Cevallos, Pamela, y Manuel Kingman. 2021. “Arte y circulación en los años noventa”. En *Campo artístico en disputa: instituciones, circuitos y discursos críticos sobre el arte ecuatoriano en los años noventa*, editado por Pamela Cevallos y Manuel Kingman, 9-27. Quito: PUCE.
- Coelho, Teixeira. 2009. *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Barcelona: Gedisa.
- Colectivo Ayllu. 2019. “15 conceptos básicos para que unx euroblancx se plantee reparar”. Centro de Residencias Artísticas Matadero Madrid.
- Colombres, Adolfo. 2009. *Nuevo manual del promotor cultural*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Colomer, Jaume. 1988. “Experiencias d’animacio socio-cultural a l’Ajuntament de Barcelona”. *Educar* 13: 135-151.
- Comisión de la Verdad. 2010. *Informe de la Comisión de la verdad*. Ecuador.
- Consejo Nacional de Cultura. 1992. I Congreso Latinoamericano y del Caribe de Promotores y Animadores Culturales, Ibarra-Ecuador.
- Convenio Andrés Bello. 2007. 1er Encuentro Internacional Diversos y Alternos. La gestión cultural en América Latina. Quito.
- Cordero Aguilar, Rafael. 1989. “Las actuales políticas culturales”. *Revista Ecuador Debate. Cultura y Sociedad* 18: 31-59. Quito: CAAP.
- Coronil, Fernando. 2000. “Naturaleza del postcolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias*

- sociales perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander, 87-112. Buenos Aires: Unesco / CLACSO.
- . 2002. *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Nueva Sociedad, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico Central de Venezuela.
- Correa, Sandra. 1994. “Proyecto de formación profesional para el desarrollo cultural en el Ecuador”. En *Formación en Gestión Cultural*, editado por Víctor Guédez y Carmen Menéndez, 176-191. Bogotá: SECAB.
- Cueva, Agustín. 2008. *Entre la ira y la esperanza y otros ensayos de crítica latinoamericana*. Bogotá: CLACSO y Siglo del Hombre Editores.
- Declaración de Guadalajara. Primera Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Gobierno. Guadalajara, México, 19 de julio de 1991.
- Declaración de Madrid. Documento de Conclusiones. Segunda Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno. Madrid, 23 y 24 de julio de 1992.
- Declaración de México sobre las políticas culturales. 1982. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México D.F., 26 de julio-6 de agosto de 1982.
- De la Torre, Adrián. 2013. “Estrategias para la gestión del desarrollo cultural en el Ecuador”. En *I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural. Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales*, compilado por Ferrán Cabrero, 57-66. Quito: FLACSO Ecuador.
- De la Vega, Paola. 2016a. *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador / Gescultura.
- . 2016b. “Gestión cultural y despolitización: cuando nos llamaron gestores”. *Revista Index Revista de Arte Contemporáneo* 2: 96-102.
- . 2019a. “El trabajo afectivo y el trabajo instrumental en la precarización laboral de los actores culturales”. En *Memorias Doméstika. Arte, trabajo, feminismos. 5to Encuentro Iberoamericano de Arte, trabajo y Economía*, 61-70. Quito: Arte Actual FLACSO.
- . 2019b. “Breves indicios para una gestión cultural crítica”. En *Métodos y herramientas en gestión cultural. Investigaciones y experiencias en América Latina*, editado por Carlos Yáñez, José Luis Mariscal Orozco y Úrsula Rucker, 111-126. Manizales: Universidad Nacional de Colombia.

- . 2020. “Mónica Vázquez: atreverse a dirigir es un acto de desobediencia”. Quito: Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2021. “Cultural Management in Ecuador. Genealogy and power relations within the constitution of a field”. En *Cultural management and policy in Latin America*, editado por Raphaela Henze y Federico Escribal, 143-165. Londres: Routledge.
- De Sousa Santos, Boaventura. 2006. “La sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias: para una ecología de saberes”. En *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*, 13-41. Buenos Aires; CLACSO.
- . 2010. *Para descolonizar Occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: CLACSO-Prometeo Libros.
- . 2011. “Epistemologías del sur”. *Utopía y Praxis latinoamericana Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social* 16(54): 17-39.
- De Zubiría, Sergio, Ignacio Abello y Marta Tabares. 1998. *Cultura: conceptos básicos de administración y gestión cultural*. Cuadernos OEI.
- Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México D.F., 26 de julio-6 de agosto de 1982.
- Delgado, Eduard. 1986. *Cultura i Comunicació a l'Espai Regional*. Consell de Cooperació Cultural (Consell d'Europa) Diputació de Barcelona. Seminari de Villafranca del Penedés, 28, 29 y 30 de mayo y 1 de junio de 1986, 9-12; 205-229.
- . 1988. “La gestió cultural en els 90”. *Educar* 13: 95-103.
- . 1998. “Los contenidos sociales de la cultura”. En *La Gestión Cultural. Memorias Curso de Postgrado en Gestión cultural*, 107-120. Universidad de Cuenca.
- . 2000. “Cultura, territorio y globalización”. En *Cultura y región*, editado por Jesús Martín Barbero, Fabio López de la Roche y Ángela Robledo, 25-44. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- . 2001. “Foro Euroamericano de redes de cooperación cultural”. En II Campus Euroamericano de cooperación cultural, Cartagena de Indias, Colombia, 10-14 de diciembre de 2001, 20-22. OEI / CAB / Interarts / Ministerio de Cultura de Colombia.
- . s/f. “Temas para el debate económico y político del contexto cultural”.
- Delgado, Manuel. 2007. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona*. Madrid: Catarata.
- Diario Expreso*. 1982. “Guaysamín pintará al Rey de España”. 11 de octubre.

- Díaz Londoño, Jorge Andrés. 2011. *Estado, poder y neoliberalismo en Colombia. Análisis sociológico a finales del siglo XX*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Diputación de Barcelona. Interacció. 2022.. “Eduard Delgado Clavera”.
<https://interaccio.diba.cat/wiki/delgado-clavera-eduard>
- “Documento Cero de la Gestión Cultural en España. Perfiles profesionales de los gestores culturales”. 2015.
- Donati, Pierpaolo. 2004. “Nuevas políticas sociales y Estado relacional”. *REIS*: 9-47.
- Dubois, Vincent. 1999. *La politique culturelle*. París: Belin.
- . 2016. “El modelo francés” y su “crisis”: ambiciones, ambigüedades y retos de la política cultural. *Debats* 130/2: 33-52.
- Eagleton, Terry. 2003. “La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental”. En *Ideología. Un mapa de la cuestión*, compilado por Slavoj Žižek, 199-252. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 2017. *Cultura*. Taurus: Barcelona.
- EC Consejo Nacional de Cultura / Secretaría General del Consejo Nacional de Cultura. 1991. Plan de Desarrollo Cultural Ecuatoriano a mediano plazo (1991-2000). Quito.
- EC Ministerio de Cultura. 2010. Informe de gestión periodo abril-diciembre 2010.
- . 2007. Doc. 0018, 26 de diciembre de 2007
- . 2007. *Folleto informativo*.
- . 2009. “Cuaderno didáctico. Modelo Alternativo de Escuela Itinerante de la Cultura Pakari Pacha. Representación y Orientaciones para la Acción”. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- . 2011. *Políticas para una revolución cultural*. Quito: Ministerio de Cultura de Ecuador.
- EC Ministerio de Cultura y Patrimonio. 2010. “Informe de Implementación de la Escuela Itinerante de Gestión Cultural Pakari Pacha del Ecuador”. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Dirección Nacional de Formación y Capacitación.
- EC Ministerio de Educación. 1987. Informe sobre los Seminarios de Formación y Perfeccionamiento del personal para acciones culturales en: planificación, programación, ejecución y evaluación de programas y actividades culturales. Realizados en Quito y Guayaquil, y financiados por la Unesco, en octubre-noviembre de 1987.

- EC. 2008. *Constitución de la República del Ecuador*. Registro Oficial 449, 20 de octubre.
- EFE. 1982. “Murales de Guayasamín se exponen en España”. 14 de junio.
- . 1982. “Éxito de Guayasamín en Cuba y en España”.
- Eizaguirre, Santi, y Javier Rodrigo. 2022. “Introducció”. En *Perquè tot és de tothom. Gestió comunitària de la cultura i economia solidària*, de Santi Eizaguirre y Javier Rodrigo, 6-19. Barcelona: Icària.
- El Comercio*. 1997. “El Sur debatió su plan de desarrollo cultural”. 15 de diciembre.
- El Periódico*. 1982. “Unidad hispanoamericana plasmada por Guayasamín en mural de Madrid”. 16 de junio.
- El Telégrafo*. 2012. “Mural de Guayasamín cumple treinta años hermanando a España y a América”. 14 de junio.
- <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/mural-de-guayasamin-cumple-30-anos-hermanando-a-espana-y-america>
- El Universo*. 1982. “Cuadros de Guayasamín “conquistan” a Rusia”. 11 de octubre.
- El Universo*. 2007. “Preciado, el poeta de la negritud para un ministerio que nace”. 10 de enero.
- <https://www.eluniverso.com/2007/01/10/0001/8/584C4D3B02414CAD8AE54A9B80833EA6.html>
- ES Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. 2007. *Estrategia de Cultura y Desarrollo de la Cooperación Española, 2005-2008*. Madrid.
- ES Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación / Secretaría de Estado de Cooperación Internacional. 2005. *Plan Director de la Cooperación Española 2005-2008*. Madrid.
- Escobar, Arturo. 1996. *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Norma: Bogotá.
- Escribal, Federico. 2021. “Cultural Management in Argentina. Political agenda and challenges for practitioners and researchers”. En *Cultural management and policy in Latin America*, editado por Raphaela Henze y Federico Escribal, 87-105. Londres: Routledge.
- Estévez, Mayra, y Fabiano Kueva. 1994. *Perros Calle...jeros*. Documental. <https://www.youtube.com/watch?v=7a2NXlCoGPQ&t=1186s>
- Estivill, Jordi. 2022. “Els inicis del desenvolupament comunitari a Catalunya en els anys seixanta”. En *Perquè tot és de tothom. Gestió comunitària de la cultura i*

- economía solidària*, de Santi Eizaguirre y Javier Rodrigo, 42-60. Barcelona: Icària.
- Estrella, Ulises, ed. 2005. *Los años de la fiebre. Testimonios culturales de los 60s*. Quito: Libresa.
- Euroamericano. Campus de cooperación Cultural. s/f. “El porqué del campus euroamericano”. <https://www.campuseuroamericano.org/textos-introductorios/#>
- Fernández Sebastián, Javier, y Gonzalo Capellán de Miguel. 2011. “Historia conceptual. Actualidad, relevancia, nuevos enfoques”. En *Lenguaje, tiempo y modernidad. Ensayos de historia conceptual*, 9-20. España: Globo Editores.
- Fernández-Savater, Amador. 2012. “El 15-M y la crisis de la cultura consensual en España”. *Revista Periférica*: 63-71.
- . 2013. “La Cultura de la Transición y el nuevo sentido común”. *ElDiario.es*. 14 de junio. https://www.eldiario.es/interferencias/cultura-de-la-transicion-segunda-transicion_132_5617359.html
- . 2020. *Habitar y gobernar. Inspiraciones para una nueva concepción política*. España: Ned Ediciones.
- . 2023. “Erótica, estética, revolución: las utopías concretas de Hebert Marcuse”. *CTXT*. 4 de marzo de 2023.
- Fisher, Mark. 2016. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Fontaine, Guillaume. 2002. “Sobre bonanzas y dependencias. Petróleo y enfermedad holandesa en el Ecuador”. *Íconos* 13: 102-110.
- FR Ministerio de Asuntos Culturales de Francia. 1959. Prospecto Cátedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación. Universidad de Girona. Decreto n.º 59-889 del 24 de julio de 1959.
- Franch, Joaquim, y Alfons Martinell. 1994. *Animar un proyecto de educación social. La intervención en el tiempo libre*. Barcelona: Paidós.
- Freire, Paulo. 1975. *Acción cultural para la libertad*. Argentina: Tierra Nueva.
- . 1977. *La educación como práctica de libertad*. México: Siglo XXI Editores.
- . 1988. “La educación para una transformación radical de la sociedad: un aprendizaje político”. En *Una educación para el desarrollo: la animación sociocultural*, 13-24. Recopilación de las ponencias presentadas en el seminario del mismo título. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- . 2012. *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI.

- Freire, Susana. 2008. *Tzantzismo: tierno e insolente*. Quito: Libresa.
- Fuentes Firmani, Emiliano. 2017. “De la comunidad organizada a la cultura viva comunitaria. Políticas culturales, Estado y organizaciones”. En *Indicadores Culturales 2015*, editado por Francisco Piñon. Sáenz Peña: Eduntref.
- Fumaroli, Marc. 2007. *El Estado cultural: Ensayo sobre una religión moderna*. Barcelona: Acantilado.
- Funollet Obiols, Urgell, y Alfons Martinell. 2013. “Derechos culturales y desarrollo: una propuesta de análisis de sus impactos”. En *Impactos de la dimensión cultural en el desarrollo*, coordinado por Alfons Martinell, 17-52. Girona: Documenta Universitaria.
- Galindo, María. 2021. *Feminismo bastardo*. Mujeres creando: La Paz.
- Gálvez, Margarita. 1994. “Conceptos básicos para el diseño curricular de la Carrera de Promoción Artística”. En *Formación en gestión cultural*, editado por Víctor Guédez y Carmen Menéndez, 201-221. Bogotá: SECAB.
- Garcés, Marina. 2015. *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- . 2016. *Fuera de clase. Textos de filosofía de guerrilla*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- . 2018. *Ciudad princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- . 2022. *Alterar los mapas, abrir los posibles. Ensayos sobre cultura, política y colectividad*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- García Canclini, Néstor. 1987. “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”. En *Políticas culturales en América Latina*, editado por Néstor García Canclini, 13-61. México / Barcelona / Buenos Aires: Grijalbo.
- . 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- . 1999. “Políticas Culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano”. En *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, coordinado por Néstor García Canclini y Carlos Moneta, 33-54. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- . 2004. “Preguntas sobre el nacionalpopulismo recargado”. En *La cultura en las crisis latinoamericanas*, compilado por Alejandro Grimson, 283-292. Buenos Aires: CLACSO.

- . 2008. “Cooperación, diálogo: ¿Son las palabras más apropiadas?”. En V Campus Euroamericano de Cooperación Cultural. Almada, Portugal, del 8 al 12 de mayo de 2007, 89-95. Madrid: OEI.
- . 2010. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- García, Aritz, y Josep María Navarro. 2022. “De l’autogestió a la gestió comunitària de la cultura, els precedents: anys 70 i 80 del segle XX”. En *Perquè tot és de tothom. Gestió comunitària de la cultura i economia solidària*, de Santi Eizaguirre y Javier Rodrigo, 42-60. Barcelona: Icària.
- Garrido, María José. 2015. “Idearios políticos en la revista Nueva 1971-1978”. Tesis de Maestría en Historia. Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.
- Godoy, Francisco. 2015. *Modelos, límites y desórdenes de los discursos post-coloniales sobre el arte latinoamericano. Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- . 2023. *Usos y costumbres de los blancos*. Chiapas, Arid Ceiba, Valencia: Ona Ediciones.
- Gramsci, Antonio. 1967. *La formación de los intelectuales*. México: Grijalbo.
- . 1975. *Cuadernos de la cárcel: Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos Editor.
- Grijalva, Juan Carlos. 2014. “Introducción: Vasconcelos/Carrión, una democratización cultural restringida”. En *De Atahuallpa a Cuauhtémoc. Los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, editado por Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman, 7-28. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Grimson, Alejandro. 2004. “Introducción”. En *La cultura en las crisis latinoamericanas*, compilado por Alejandro Grimson, 7-16. Buenos Aires: CLACSO.
- . 2007. “Introducción”. En *Cultura y neoliberalismo*, compilado por Alejandro Grimson, 11-15. Buenos Aires: CLACSO.
- . 2011. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grupo de Trabajo Desbordes de la Cultura. 2019. *Desbordar Barcelona. Un relato alternativo de la cultura en la ciudad*. Barcelona: Pollen Edicions / La Ciutat Invisible.

- Guédez, Víctor. 1994. "La formación del gestor cultural". En *Formación en gestión cultural*, editado por Víctor Guédez y Carmen Menéndez, 57-89. Bogotá: SECAB.
- Guerra Veas, Roberto. 2012. "La noción de profesionalización de la gestión cultural y las prácticas culturales de base, elementos para el debate". En *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica. Estado, universidades y asociaciones*, coordinado por José Luis Mariscal Orozco, 125-142. México: Universidad de Guadalajara.
- Guerra, Roberto, y Tomás Peters. 2022. "Gestión cultural local en Chile: breve repaso histórico y político (1970-2021)". En *Gestión cultural local: investigaciones y experiencias*, editado por Uriel Bustamante; Carlos Yáñez y Tomás Peters, 76-96. Manizales: Universidad Nacional de Colombia / Universidad de Chile.
- Guerrero, Omar. 2001. "Nuevos modelos de gestión pública". *Revista Digital Universitaria* 2(3): 1-8.
- Guzmán Cárdenas, Carlos E. 2021. "La profesionalización de la gestión cultural. La experiencia pionera CLACDEC". *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* 22: 305-325.
- Hadatty, Yanna. 2014. "José Vasconcelos y Benjamín Carrión, suscitadores de las vanguardias". En *De Atahuallpa a Cuauhtémoc. Los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, editado por Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman, 247-271. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Hall, Stuart. 2013. *Sin garantías*. Compilado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Ecuador: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar.
- Heredia, Daniel. 2020. "Entrevista a Toni Puig: 'Odio los putos másteres de gestión cultural porque han unido la cultura con la economía'". *Revista Periférica*: 24-33.
- Hermida, Tania. s/f. "Los alcances de la nueva Constitución en el campo de la cultura". Archivo administrativo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (2007-2009).
- Herranz, Lorenzo. 1982. "Oswaldo Guayasamín en la edad de la ternura". SPIC. *Revista de Aviación y Turismo* N. 193-194.
- Herrera, Jimmy. 2005. *La memoria como escenario: la cárcel y el movimiento insurgente Alfaro Vive Carajo*. Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura. Mención Políticas Culturales. Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Quito.

- Ibarra, Hernán. 2002. “El radicalismo de los tzántzicos. Entrevista a Ulises Estrella”. *Ecuador Debate* 56: 136-146.
- IBERFORMAT / Unesco. 2005. Formación en Gestión Cultural y Políticas Culturales. Directorio Iberoamericano de Centros de formación.
- Informe 2005-2006 ACERCA. Programa de Capacitación para el desarrollo en el sector cultural. OEI, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación de España.
- Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello. 1989. “Ministros de Cultura de América Latina aúnan esfuerzos para lograr la integración cultural”. Quito.
- Instituto de Estudios Culturales y Cambio Social (IECCS Radio). “Tradiciones, traiciones y transiciones del 15M a Podemos”. Conversación entre Germán Cano y Amador Fernández Savater [Pódcast]. *Enclave de libros*, Madrid. Noviembre de 2021.
- Iturrieta, Aníbal. 1993. “De la transición democrática al Quinto Centenario (1975-1991)”. En *España/ América Latina: Un siglo de políticas culturales*, coordinado por Pedro Pérez Herrero y Nuria Tabanera. Madrid: AIETI / SÍNTESIS-OEI.
- Jáuregui, Carlos. 2014. “Oswaldo Guayasamín, Benjamín Carrión y los monstruos de la razón mestiza (A propósito de los 60 años de *Huacayñán*. 1952-1953. En *De Atahualpa a Cuauhtémoc. Los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, editado por Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman, 83-114. EE. UU.: Universidad de Pittsburgh.
- Jean, Melina. 2016. “La cultura como derecho humano, y los derechos culturales. Una aproximación a la trama de sus complejidades”. 8 Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. 6 y 7 de octubre de 2016. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.
- Juillard, Gaetan. 2007. “Planificaciones culturales y estrategias del gobierno del Arq. Sixto Durán Ballén”.
- Kester, Grant. 2010. “Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo”. En *Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, coordinado por Transductores. Granada: Transductores.
- Kingman, Eduardo. 2012. “Ciudad, seguridad y racismo”. En *San Roque: indígenas urbanos, seguridad y patrimonio*, coordinado por Eduardo Kingman, 175-211. Quito: FLACSO.

- Kingman, Manuel, y Pamela Cevallos. s/f. Archivo de prensa del proyecto de investigación Modernidad y Contemporaneidad: arte ecuatoriano en la década del noventa. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Kueva, Fabiano, ed. 2018. *Accidentes Geográficos. Arte contemporáneo del Ecuador 2005-2018*. Catálogo de la exposición. Quito-Madrid.
- La Hidra Cooperativa y Artibarrí. 2018. *Gestión comunitaria de la cultura en Barcelona. Valores, retos y propuestas*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona e Institut de Cultura de Barcelona.
- Lacarrieu, Mónica, y Marcelo Álvarez. 2002. “La plaza y la caverna. Dilemas contemporáneos de la gestión cultural”. En *La (indi) gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*, compilado por Mónica Lacarrieu y Marcelo Álvarez, 7-18. Buenos Aires: Ediciones Ciccus / La Crujía.
- Lander, Edgardo. 2000. “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander, 11-40. Buenos Aires: Unesco / CLACSO.
- León, Christian. 2021. “La mirada de medusa. Arte, género y poder en el Ecuador de los años 90”. En *Prácticas artísticas en el Ecuador de los años noventa: experimentación y articulación en un contexto de crisis*, editado por Pamela Cevallos y Manuel Kingman, 127-158. Quito: PUCE.
- Letras del Ecuador*. s/f. “La Ley Orgánica de Cultura y la Casa de la Cultura Ecuatoriana”. Dossier del N. 208. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- López Mejía, Eliana. 2021. “La muerte de la cinefilia y la vida del Cine Club Universitario en Quito”. Tesis de Maestría en Antropología visual. Quito: FLACSO.
- Lozano, Emilio. 1982. “Oswaldo Guayasamín: ‘Llegó La Edad de la Ira’”. *Cromos*. 13 de junio.
- Lozano, Javier. 2014. “La vieja nueva gestión cultural y sus vínculos con la animación sociocultural y la educación”. En *Emergencias de la gestión cultural en América Latina*, editado por Carlos Yáñez, 84-109. Manizales: Universidad Nacional de Colombia.
- Madrid, Edwin. 2015. “Lo que escucha el ojo de Ulises”. *La Barra Espaciadora*. 2 de enero. <https://www.labarraespaciadora.com/entrevistas/lo-que-escucha-el-ojo-de-ulises/>

- Manzano, Rafael. 1982. "Guayasamín con "estudio" en Barcelona". *El Noticiero Universal*. 15 de julio.
- Marchioni, Marco. 1969. *Comunidad y desarrollo*. España: Editorial Nova Terra.
- Mariscal Orozco, José Luis. 2007. "Introducción: Política cultural y modelos de gestión cultural". En *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*, compilado por José Luis Mariscal, 19-44. México: UDG Virtual.
- . 2011. "Avances y retos de la profesionalización de la gestión cultural en México". *Revista Digital de Gestión Cultural* 1(2): 5-27.
- Mariscal Orozco, José Luis, Blanca Brambila Medrano, y Valentina Arreola Ochoa. 2016. "La profesionalización de la gestión cultural en México". En *Panorama da gestao cultural na Ibero- América*, organizado por Antonio Albino Canelas Rubim, Carlos Yáñez Canal y Rubens Bayardo, 173-198. Salvador: EDUFBA.
- Martín Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martín Barbero, Jesús. 2004-2005. "Ciudadanía, democracia y diálogos sociales en América Latina". *Tablero. Revista del Convenio Andrés Bello* 69: 18-27.
- Martinell, Alfons. 2001a. "La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro" (Recopilación de textos). Cátedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación.
- . 2001b. *Iberformat*. En II Campus Euroamericano de cooperación cultural, Cartagena de Indias, Colombia, 10-14 de diciembre de 2001, 246-250. OEI / CAB / Interarts / Ministerio de Cultura de Colombia.
- . 2005. "La formación en gestión cultural en Iberoamérica: Reflexiones y situación". En *Formación en gestión y políticas culturales. Directorio Iberoamericano de Centros de Formación*, 27-50. Unesco.
- . 2009. "Las interacciones en la profesionalización en gestión cultural". *Pensamiento Iberoamericano, 2a época* 4(1): 277-288.
- . 2010. "Aportaciones de la cultura al desarrollo y a la lucha contra la pobreza". En *Cultura y desarrollo. Un compromiso para la libertad y el bienestar*, coordinado por Alfons Martinell, 1-24. Madrid: Fundación Carolina / Siglo XXI.
- . 2019. "Gestión Cultural en Iberoamérica. Una historia de éxito. (1)". *Confluencia*. 30 de septiembre. <http://alfonsmartinell.com/gestion-cultural-en-iberoamerica-una-historia-de-exito-1/>

- Martínez Peinado, Javier. 1999. *El capitalismo global. Límites al desarrollo y a la cooperación*. Barcelona: Icaria.
- Martínez, Guillem. 2012. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.
- Martínez, Rubén. 2012. "Reseña: *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*". *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales* 9(2): 175-189.
- . 2018. "Innovación social y gobernanza multinivel. Cambio en las relaciones de poder y gestión del conflicto. Los casos de Barcelona y Madrid (1979-2015)". Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. PHD studies in Politics, Policies and International Relations. Institut de Govern i Polítiques Públiques (IGOP). Barcelona.
- Marzo, Jorge Luis, y Amparo Lozano. 2004. *Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)*. Cuaderno 2 del proyecto de investigación Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Arteleku–Diputación Foral de Gipuzkoa / Museu d'Art Contemporani de Barcelona–MACBA / Universidad Internacional de Andalucía–UNIA arteypensamiento.
- Massenet, Michel. 1975. *La nouvelle gestion publique: par un etat sans burocratie*. Paris: Editions Hommes et Techniques.
- Mato, Daniel. 2003. "Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder: crítica de la idea de 'estudios culturales latinoamericanos' y propuestas para la visibilización de un campo más amplio, transdisciplinario, crítico y contextualmente referido". En *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*, editado por Catherine Walsh, 73-112. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.
- McIntosh, Peggy. 1989. "White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack". <https://nationalseedproject.org/key-seed-texts/white-privilege-unpacking-the-invisible-knapsack>
- Melendo, José Luis, coord. 2009. *Libro blanco de las asociaciones de profesionales de la gestión cultural*.
- Memorias. I Curso de Gerencia de Proyectos en las Artes Visuales. Caracas: Fundación Polar, 1996.
- Memorias. II Curso de Gerencia de Proyectos en las Artes Visuales. Caracas: Fundación Polar, 1996.

- Memorias. XII Curso de Gestión Cultural. Caracas: Fundación Polar, 2006.
- Mesquita, André. 2014. “La conciencia colectiva del siglo XX”. En *Estudios empíricos radicales. El Secretariado Bilingüe*. http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/SB1_Andre_Mesquita.pdf
- Michel Foucault. 1992. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.
- Minteguiaga, Analía. 2019. “Neoliberalismo: hegemonía, transición y salida. Reflexiones a partir del campo de la política social en Ecuador. *Estado y comunes. Revista de política y problemas públicos*: 127-154.
- Miralles, Eduard. 1996. “La profesionalización en la gerencia cultural”. En *Memorias del I Curso de Gerencia de Proyectos en las Artes Visuales*, 25-34. Caracas: Fundación Polar.
- . 2015. “Una conversación con Alfons Martinell”. *Revista Periférica*: 39-55.
- Miró i Acedo, Iván. 2022. “Cooperatives, ateneus i cultura a Catalunya: genealogia d’una interacció”. En *Perquè tot és de tothom. Gestió comunitària de la cultura i economia solidària*, de Santi Eizaguirre y Javier Rodrigo, 22-31. Barcelona: Icària.
- Moncayo, María Gabriela. 2012. “Participación social de actores culturales: La Red Cultural del Sur”. Tesis Maestría en Ciencias Sociales con mención en Comunicación. Quito, FLACSO.
- Montúfar, César. 2002. *Hacia una teoría de la asistencia internacional para el desarrollo. Un análisis desde su retórica*. Quito: Centro Andino de Estudios Internacionales / UASB / Corporación Editora Nacional.
- Morales, Patricio. 2010. *Gestión cultural: fundamentos y políticas para el desarrollo*. Quito: Graficomsa.
- Moreano, Alejandro. 2014. *Pensamiento crítico literario de Alejandro Moreano. La literatura como matriz de cultura*, compilado por Alicia Ortega. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Moreano, Alexis. 2007. “Ecuador: identificación y caracterización de actores y dinámicas culturales” [Consultoría]. Archivo administrativo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador 2007-2009).

- Moreno Parra, María; Andrés, Lydia; Gavilanes, Verónica. 2022. “Violencia y racismo en el Ecuador”. *Ius Criminale. Boletín de derecho penal de la Fiscalía General del Estado*: 21-36.
- Mouffe, Chantal. 2018. *Por un populismo de izquierda*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Muenala, Yauri. 2022. “Ñanta mañachi. Préstame el camino”. Proyecto de Investigación Premio Mariano Aguilera. <https://practicasantasticaskichwas.wordpress.com/>
- Muratorio, Blanca. 1994. “Discursos y silencios sobre lo indio en la conciencia nacional”. En *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX, XX*, editado por Blanca Muratorio, 361-375. Quito: FLACSO.
- . 2018. “Discursos y silencios sobre el Indio en la conciencia nacional”. En *Antología del pensamiento crítico ecuatoriano contemporáneo*, coordinado por Gioconda Herrera, 327-341. Buenos Aires: CLACSO.
- Murriagui, Alfonso. 2008. “La Escuela Andina de Desarrollo Cultural”. *Voltaire.net*. 11 de marzo. <https://www.voltairenet.org/article155888.html>
- Muyolema, Armando. 2022. “De la “cuestión indígena” a “lo indígena” como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje”. En *Antropologías hechas en Ecuador*. Antología. Vol. II, editado por Fernando García, José Juncosa, Catalina Campo y Tania González, 362-393. Quito: Asociación Latinoamericana de Antropología, Editorial Abya Yala, UPS, FLACSO.
- Navarro, Javier. 2005. “El papel de los ateneos en la cultura y la sociabilidad libertarias (1931-1939): algunas reflexiones”. *Cercles. Revista d'història cultural* 8: 64-104.
- Nivón, Eduardo. 2013. “Invitación a un debate”. En *El papel político, económico, social y cultural de la comunidad iberoamericana en un nuevo contexto mundial*, compilado por Adrián Bonilla y María Salvadora Ortiz, 163-164. FLACSO: Costa Rica.
- . 2015. “Cultura de masas y cultura popular frente a la gestión cultural”. En *Gestión cultural y teoría de la cultura*, coordinado por Eduardo Nivón Bolán, 121-146. Ciudad de México y Barcelona: UAM, Gedisa, 2015.
- Nivón, Eduardo, y Delia Sánchez Bonilla. 2012. “La gestión cultural y las políticas culturales. Universidad de Chile. Diplomado Virtual.
- Noriega, Ramiro. 2008. “Introducción”. En *Cuaderno 1. Gestión de Políticas Culturales*, 5-6. Quito: Ministerio de Cultura de Ecuador.

- Núñez Sanz, Margarita. 2020. "Las misiones pedagógicas: un proyecto republicano de animación". *Cabás* 23: 161-283.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Oleas, María del Carmen. 2021. "Institucionalización y colectivos de arte de la década del noventa". En *Prácticas artísticas en el Ecuador de los años noventa: experimentación y articulación en un contexto de crisis*, editado por Pamela Cevallos y Manuel Kingman, 197-234. Quito: PUCE.
- Oliveiras, Jordi. 2011. "Entrevista a Eduard Miralles". *Revista Nativa*. 22 de mayo. <https://nativa.cat/2011/05/entrevista-a-eduard-miralles/>
- Ordóñez, Angélica. 2000. "¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín. La construcción social de las 'razas' en el Ecuador". Un estudio de caso". Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Mención en Estudios Ecuatorianos. FLACSO Ecuador.
- Ortega, Alicia. 2007. "Trayectorias y memorias del diálogo con Sartre en la escena cultural de Quito". En *Sartre y nosotros*, editado por Alicia Ortega, 25-56. Quito: El Conejo / Universidad Andina Simón Bolívar.
- Oviedo, Atawallpa. 2014. "Atilio Borón y el mal menor de los comunistas light". *Plan* V. 11 de noviembre. <https://www.planv.com.ec/ideas/ideas/atilio-boron-y-el-mal-menor-comunistas-light>
- Oyamburo, Jesús, Pepa Vega y Pedro Vives. 1993. "En torno a 1992". En *España/América Latina: Un siglo de políticas culturales*, coordinado por Pedro Pérez Herrero y Nuria Tabanera, 209-226. Madrid: AIETI / Síntesis-OEI.
- Pabón, Javier. 2017. "A tres voces: poesía, tradición oral y pensamiento crítico de la diáspora". Tesis Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos. Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.
- Pacari, Nina. "Reflexiones sobre el proyecto político de la CONAIE: logros y vigencia. En *Así encendimos la mecha. Treinta años del levantamiento indígena en Ecuador: una historia permanente*, compilado por Floresmilo Simbaña y Adriana Rodríguez, 13-24. Quito: Abya Yala.
- Pachano, Simón. 2005. "Ecuador: cuando la inestabilidad se vuelve estable". *Íconos* 23. *Dossier: La rebelión de abril*: 37-44.
- Peralta, Hernán. 2003. "Nueva canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano". Tesis Maestría en Comunicación. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.

- Periódico Ocho y Medio. s/f. “La cultura, una revolución pendiente. Entrevista a X Andrade”, 3.
- Pineda, César. 2021. “Pensar las autonomías: otros caminos de emancipación”. En *Pensar las autonomías. Experiencias de autogestión, poder popular y autonomía*, compilado por Alicia Hopkins y César Pineda, 9-22. México: Bajo Tierra.
- Placer Ugarte, Félix. 1988. “Las dimensiones educativas de la animación sociocultural”. *Documentación social. Revista de Estudios Sociales y Sociología aplicada* 70: 65-80.
- Polo, Rafael. 2010. “Crítica y modernidad: de la emergencia Tzántzica al Frente Cultural. Quito en la década de los sesenta”. En *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*, coordinado por Felipe Burbano de Lara, 341-376. Quito: FLACSO / Ministerio de Cultura.
- . 2012. *La crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*. Quito: FLACSO.
- PSOE. s/f. “Sucedió en 1979: Las primeras elecciones municipales de la democracia”. <https://www.psoe.es/el-socialista/sucedio-en/sucedio-en-1979-las-primeras-elecciones-municipales-de-la-democracia/>
- Prieto, Jesús. 2013. “El espacio cultural iberoamericano”. En *El papel político, económico, social y cultural de la comunidad iberoamericana en un nuevo contexto mundial. Aportes de un debate en curso*, compilado por Adrián Bonilla y María Salvadora Ortiz, 165-176. Costa Rica: FLACSO.
- Prieto, Mercedes. 2015. *Estado y colonialidad. Mujeres y familias quichuas de la Sierra del Ecuador, 1925-1975*. Quito: FLACSO.
- Puello-Socarrás, Juan F. 2015. “Neoliberalismo, antineoliberalismo, nuevo neoliberalismo. Episodios y trayectorias económico-políticas suramericanas (1973-2015)”. En *Neoliberalismo en América Latina. Crisis, tendencias y alternativas*, coordinado por Luis Rojas, 19-42. Buenos Aires: CLACSO.
- Puente, Eduardo. 1998. *La cultura en el Ecuador: su dimensión y desarrollo*. Quito: SINAB.
- Puig, Toni. 1988. “Histories de l’animacio socio-cultural a Catalunya”. *Educar* 13: 105-116.
- . 1990. *Las casas de la Juventud inteligentes. La gestión creativa desde el marketing*. Barcelona: Fundación Francisco Ferrer.

- . 1991. *La Ciutat Sociocultural. 1981-1991, deu anys d'Institut Municipal d'Animació i Esplai a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- . 2003. *La comunicación municipal cómplice con los ciudadanos. Somos una marca de servicios públicos con propuestas innovadoras y un estilo entusiasta*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- . 2012. *En tiempos cínicos y deshonestos. Ciudades con marca ética. La responsabilidad social de la cultura después de la catástrofe de las políticas culturales*.
- Quaggio, Giulia. 2014. *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza Editorial.
- Quijano, Aníbal. 2020. *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires, Lima: CLACSO / Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Radio del Museo Reina Sofía. “Realidades colectivas en el arte español de los años 80”. Diálogo con Jorge Luis Marzo y Teresa Marín. <https://radio.museoreinasofia.es/realidades-colectivas-arte-espanol-anos-80>
- Radio Web MACBA. “Maite Garbayo-Maeztu”. [Pódcast]. 20 de mayo de 2021. <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-332-maite-garbayo-maeztu>
- . “Marina Garcés”. [Pódcast]. 25 de abril de 2022. <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-351-marina-garces>
- Ramírez Gallegos, Franklin. 2005. “Insurrección, legitimidad y poder radical”. *Íconos* 23. *Dossier: La rebelión de abril*: 85-94.
- Ramos Cebrián, Sergio. 2021. “Espacios activos y derechos pasivos. Una historia no resuelta en las políticas culturales de proximidad”. Tesis Doctoral en Traducción, Género y Estudios Culturales. Universitat de Vic, Universitat Central de Catalunya, BAU. Barcelona.
- Ramos, Julio. 2021. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Buenos Aires: CLACSO.
- Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos. 2004. “Las políticas culturales en Europa: el caso español”. Documento de Trabajo N.24. España.
- Restrepo, Eduardo. 2015. “Imaginación teórica e intervenciones políticas”. *Revista Intersticios de la política y la cultura* 7: 5-31.
- Restrepo, Eduardo, y Axel Rojas. 2010. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca.

- Revista Pucuna*. 2010. Edición facsimilar 1962-1968. Quito: Consejo Nacional de Cultura.
- Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*. Junio de 1938. N.1. Quito-Ecuador.
- . Julio-Agosto de 1938. N.2. Quito-Ecuador.
- Reyes Santana, Maritza. 1994. “Formación y capacitación de recursos humanos en el sector cultural venezolano”. En *Formación en gestión cultural*, editado por Víctor Guédez y Carmen Menéndez, 234-256. Bogotá: SECAB.
- Richard, Nelly (ed). 2010. *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Buenos Aires / Santiago de Chile: CLACSO / Editorial Arcis.
- Rius, Joaquim, y Arturo Rodríguez Morató, Santi Martínez Illa. 2012. “El sistema de la política cultural en Cataluña: un proceso inacabado de articulación y racionalización”. *RIPS Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* 11(3): 173-203.
- Rius, Joaquim, y María Victoria Sánchez Belando. 2015. “Modelo Barcelona y política cultural: usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local”. *EURE* 41(122): 103-123.
- Rivas, Patricio. 2008. “El desarrollo en el vértice de la gestión cultural”. En *Cuaderno 1. Gestión de Políticas Culturales*, 15-33. Quito: Ministerio de Cultura de Ecuador.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- . 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- . 2018. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Robalino, Victoria. 2022. “Patricio Robalino: huella de un gestor cultural. Investigación etnográfica y reflexión de los procesos de gestión cultural popular con perspectiva histórica, reflejados en un producto artístico musical”. Tesis de Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales. Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.
- Rodas, Germán. 2000. *La izquierda ecuatoriana en el siglo 20 (Aproximación histórica)*. Quito: Abya Yala.
- Rodas, Raquel. 1998a. *Crónica de un sueño. Las escuelas indígenas de Dolores Cacuango*. Quito: Ministerio de Educación y Cultura, GTZ, EBI.

- . 1998b. *Dolores Cacuango*. Quito: GTZ, EBI.
- Rodríguez Castelo, Hernán. 1968. *Revolución cultural. La historia de la toma de la Casa de la Cultura*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Rodríguez, Martha. 2015. *Cultura y política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*. Quito: FLACSO Ecuador.
- Rodríguez Rojas, Pedro. 2010. “Venezuela: del neoliberalismo al socialismo del siglo XXI”. *Política y Cultura N.34*. México: Universidad Autónoma Metropolitana UAM Xochimilco.
- Rodríguez, Víctor M. 2013. “Libertades culturales y pleno ejercicio de sus derechos”. En *Territorios de las Artes. Catálogo*, compilado por el Ministerio de Cultura del Ecuador, 14-21. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Roldós, Jaime. 1979. *Mensaje en Quechua del discurso presidencial en Agosto 10 de 1979*. Archivo Jaime Roldós Aguilera.
https://www.youtube.com/watch?v=_v_aO5DRSng
- Rosler, Martha. 2017. *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rowan, Jaron. 2010. *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- . 2016. *Cultura libre de Estado*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- . 2021. “Cultura, civilización y progreso: sobre el legado de las políticas culturales de la Transición española”. *Anales. Revista de la Universidad de Cuenca* 60: 43-55.
- Rucker, Úrsula. 2012. “Profesionalización y asociatividad de gestores culturales en la Argentina”. En *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica. Estado, universidades y asociaciones*, coordinado por José Luis Mariscal Orozco, 143-158. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Salazar, Tatiana. 2018. “Una lectura a la versátil militancia de la Alianza Femenina Ecuatoriana, 1938-1950”. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 11: 164-186
- Saldívar, Emiko. 2022. “La inocencia mestiza en tiempos de la 4T”. *Revista Estudios Sociológicos de El Colegio de México* 40: 13-30.
- Salto, Fabián. 2016. “Panorama de la gestión cultural en Ecuador”. En *Panorama da gestao cultural na Ibero- América*, organizado por Antonio Albino Canelas Rubim, Carlos Yáñez Canal y Rubens Bayardo, 109-132. Salvador: EDUFBA.
- . 2019. *Bases y estrategias de la gestión (de lo) cultural. Derechos culturales para el Buen Vivir*. Quito: Abya-Yala, Universidad Politécnica Salesiana.

- Sanahuja, José Antonio. 2012. "Iberoamérica y los países andinos en la cooperación española al desarrollo: identidades, valores e intereses". En *La región andina y España: hacia una reformulación de sus relaciones*, coordinado por Luis Verdesoto Custode 107-148. Quito: FLACSO.
- Sánchez Parga, José. 1991. "Innovaciones y proyectos culturales". En *Signos de futuro: la cultura ecuatoriana en los 80*, 13-46. Quito: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- . 1993. "Menos estado y más gobierno". *Ecuador Debate* 30: 44-53.
- Sánchez, Eugenio. 2008. "La nueva agenda internacional del desarrollo y la distribución de la ayuda española a América Latina (1987-2002)". En *Migraciones, cultura y desarrollo*, editado por Ángel del Castillo y Martínez M. José, 109-126. Universidad de Murcia / Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Sanhueza Carvajal, Raúl. 2003. *Las Cumbres Iberoamericanas. ¿Comunidad de naciones o diplomacia clientelar*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Santini, Alexandre. 2017. *Cultura viva comunitaria. Políticas Culturales en Brasil y América Latina*. Buenos Aires: RGC Libros.
- Secci, María Cristina, y Massimo Modonesi. 2022. *Diccionario Gramsciano (1926-1937)*. Cagliari: UNICApress.
- Segato, Rita. 2007. *La nación sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- . 2014. "La perspectiva de la colonialidad del poder". En *Aníbal Quijano. Textos de fundación*, compilado por Zulma Palermo y Pablo Quintero, 10-42. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- . 2015. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- . 2018. "Manifiesto en cuatro temas". *Critical Times*: 212-225. Duke University Press.
- . 2019. "Las virtudes de la desobediencia. *Página 12*. 26 de abril. <https://www.pagina12.com.ar/190007-feria-del-libro-el-discurso-completo-de-rita-segato>
- . s/f. "Identidades políticas y alteridades históricas. Una crítica a las certezas del pluralismo global". *Nueva Sociedad* 178: 104-125.
- Sen, Amartya. 2001. *Desarrollo y libertad*. Barcelona: Planeta.

- . 2002. “Capacidad y bienestar”. En *La calidad de vida*, compilado por Amartya Sen y Martha Nussbaum, 54-83. México: The United Nations University / Fondo de Cultura Económica.
- . 2004. “¿Cómo importa la cultura en el desarrollo?”. *Revista Letras Libres* Noviembre 2004: 23-30.
- Sepúlveda, Manuel. 2019. “Saberes y conocimientos. Aproximaciones desde la gestión cultural en América Latina”. En *Conceptos clave de la gestión cultural. Enfoques desde Latinoamérica. Vol II*, editado por José Luis Mariscal Orozco y Úrsula Rucker, 78-95. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones.
- Sepúlveda, Manuel, y Rafael Chavarría. 2015. “Aproximación crítica al concepto de gestión cultural en Chile, durante la segunda mitad del siglo XX”. Ponencia presentada en el Segundo Encuentro Nacional de Gestión Cultural realizado en San Pedro Tlaquepaque, Jalisco, México del 15 al 17 de octubre de 2015.
- Serrano, Jorge Luis. 2015. “Del malestar de la cultura a la enfermedad de los costos”. Tesis de Maestría en Comunicación con mención en Opinión Pública. Quito: FLACSO.
- Sylva, Erika. 1986. “El terrigenismo: opción y militancia en la cultura ecuatoriana”. En *Teoría de la cultura nacional*, compilado por Fernando Tinajero, 419-493. Quito: BCE-Corporación Editora Nacional.
- . 2013. “Las políticas culturales y el buen vivir”. En *Memorias I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural. Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de derechos culturales*, compilado por Ferrán Cabrero, 39-56. Quito: FLACSO.
- Simbaña, Floresmilo. 2017. “Las múltiples dimensiones de Dolores Cacuango”. En *El legado de Dolores Cacuango. Dossier de las presentaciones públicas de la radionovela Dolores Cacuango, la Pachamama habló por su voz*, 23-28. Ecuador: Fundación Rosa Luxemburg.
- . 2020. “A los treinta años del primer levantamiento indígena del Ecuador”. En *Así encendimos la mecha. Treinta años del levantamiento indígena en Ecuador: una historia permanente*, compilado por Floresmilo Simbaña y Adriana Rodríguez, 9-12. Quito: Abya Yala.
- . 2020. “Memorias del primer levantamiento indígena de 1990”. En *Así encendimos la mecha. Treinta años del levantamiento indígena en Ecuador: una historia permanente*, compilado por Floresmilo Simbaña y Adriana Rodríguez, 77-90. Quito: Abya Yala.

- Sinardet, Emmanuelle. 2014. “La revisión del proyecto cultural de Benjamín Carrión: los tzántzicos parricidas”. En *De Atahualpa a Cuauhtémoc. Los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, editado por Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman, 353-380. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Slachevsky, Paulo. 2012. “El libro en Chile, una promesa democrática”. *Carcaj: flechas de sentido*. 29 de diciembre. <http://carcaj.cl/el-libro-en-chile-una-promesa-democratica/>
- Sommer, Doris. 2020. *La obra de arte en el mundo. Cultura ciudadana y humanidades públicas*. Metales pesados: Santiago de Chile.
- Soto Labbé, María Paulina. s/f. “El FONDART: Instrumento de política pública”.
- Tinajero, Fernando. 1967. *Más allá de los dogmas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 1986. “Estudio introductorio”. En *Teoría de la cultura nacional*, compilado por Fernando Tinajero, 9-78. Quito: BCE-Corporación Editora Nacional.
- . 1987. *De la evasión al desencanto*. Quito: Editorial El Conejo.
- . 2011a. “Bolívar Echeverría: un marxismo crítico”. En *Ensayos políticos*, de Bolívar Echeverría, 9-33. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados.
- . 2011b. “Las políticas culturales del Estado (1944-2010)”. En Estado del país. *Informe cero. Ecuador 1950-2010*, 29-41. Quito.
- . 2014. *El siglo de Carrión y otros ensayos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Tituaña, Samuel. 2016. “Procesos locales: particularidades, aportes e impacto de los escenarios organizativos de la red cultural del sur de Quito entre los años 1987-2009, en el campo de las políticas, la gestión cultural y la producción de sus procesos artísticos en la ciudad”. Tesis Maestría en Estudios de la Cultura. Mención Políticas Culturales. Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.
- . 2010. “Procesos locales (desde el sur de Quito)”. En *Cultura y transformación social*, recopilado por María F. Troya, 117-134. Quito: OEI.
- Trilla Bernet, Jaume. 1988. “Animación sociocultural, educación y educación no formal”. *Educar* 13: 17-41.
- . 1998. “Concepto, discurso y universo de la animación sociocultural”. *Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos*, coordinado por Jaume Trilla Bernet, 13-39. Barcelona: Ariel.

- Tudela Vázquez, Enrique, coord. 2017. *40 anys fent l'Ateneu Popular 9 Barris. Un altre relat de la cultura a Barcelona (1977-2017)*. Barcelona: MUI-IBA / Ajuntament de Barcelona / L'Ateneu Popular 9 Barris.
- . 2022. “Ateneu Popular 9 Barris. La lluita per construir una cultura emancipadora”. En *Perquè tot és de tothom. Gestió comunitària de la cultura i economia solidària*, de Santi Eizaguirre y Javier Rodrigo, 72-82. Barcelona: Icària.
- Úcar, Xavier. 1994. “El estatuto epistemológico de la animación sociocultural”. *Teoría de la Educación VI*: 161-183.
- . 1997. “Animación sociocultural, complejidad y modelos de intervención”. *Educación social: revista de intervención socioeducativa 5*: 86-107.
- . s/f. “Dimensiones y valores de la animación sociocultural como acción o intervención socioeducativa”. <http://www.proceedings.scielo.br/pdf/cips/n4v2/43.pdf>
- Últimas Noticias. 1998. “Los artistas están en el sur”. 26 de marzo.
- Unesco. 2005. *Formación en gestión y políticas culturales. Directorio Iberoamericano de Centros de Formación*. Unesco.
- Uslar Pietri, Arturo. 1989. “Unidad y diversidad. La necesidad y las posibilidades de integración. Aspiraciones de la comunidad ibérica ante el mundo de hoy. Qué somos, con qué contamos y qué podríamos ser”. En *Iberoamérica, una comunidad. Tomo II*, dirigido por Enrique Barba, 829-896. Ediciones de Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Vargas, Ilonka. 2013. Entrevista en Flacso Radio. 18 de octubre. <https://www.flacso.edu.ec/flacso-radio/ilonka-vargas>
- Vera, María Pía. 2013. *Más vale pájaro en mano: crisis bancaria, ahorro y clases medias*. Quito: FLACSO.
- Vercoutère, Tamia. 2013. “Interculturalidad, sumak kawsay y diálogo de saberes. Entrevista a Armando Muyolema”. *Revista Estado y Comunes 1*: 211-222.
- Verdesoto, Irina. 2012. “Espacios y memoria del teatro de la calle en Quito: disputa actual por el uso del espacio público”. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, mención Antropología. Quito: FLACSO.
- Vicario, Fernando. 2004. “Propuesta de debate taller del Plan Director de la Cooperación de la AECI: la acción cultural al servicio del desarrollo”. Madrid, octubre de 2004.
- Vich, Víctor. 2014. *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Argentina: Siglo Veintiuno.

- . 2018. “¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura)”. En *Praxis de la gestión cultural*, editado por Carlos Yáñez Canal, 47-54. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Viveros, Mara. 2016. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate feminista* 52: 1-17.
- Walsh, Catherine. 2001. “Las geopolíticas del conocimiento en relación a América Latina. Entrevista a Walter D. Mignolo”. *Revista del Centro Andino de Estudios* 2: 49-64.
- . 2003. “Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter D. Mignolo”. *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana* 1(4).
- . 2009. *Interculturalidad, Estado, sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina, Abya-Yala.
- . 2014. “Pedagogías decoloniales caminando y preguntando. Notas a Paulo Freire desde Abya-Yala”. *Revista Entramados Educación y Sociedad*: 17-31.
- Wilder, Gary. 2022. *Concrete utopianism: the politics of temporality and solidarity*. Fordham University Press.
- Williams, Raymond. 2000. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- . 2001. “La cultura es algo ordinario”. En *The Raymond Williams Reader*, 37-62.
- . 2003. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Yáñez Canal, Carlos. 2013. *La identidad del gestor cultural en América Latina. Un camino en construcción*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia Sede Manizales.
- . 2016. “La gestión cultural en Colombia: un tejido entre múltiples tramas”. En *Panorama da gestao cultural na Ibero- América*, organizado por Antonio Albino Canelas Rubim, Carlos Yáñez Canal y Rubens Bayardo, 85-108. Salvador: EDUFBA.
- . s/f. “Emergencia de la gestión cultural en América Latina. Hacia una sociología de la gestión cultural”.
- Yépez, Ana Soledad. 2021. “Hay una mujer, entonces, hay una productora. Feminización y precarización del trabajo en el sector audiovisual de Quito”. Maestría en Políticas Culturales y Gestión de las Artes, Universidad de las Artes, Guayaquil.
- Yúdice, George. 2001. “El iberoamericanismo en la nueva encrucijada pos-once de septiembre”. En *II Campus Euroamericano de cooperación cultural*, Cartagena de

- Indias, Colombia, 10-14 de diciembre de 2001, 217-227. OEI / CAB / Interarts / Ministerio de Cultura de Colombia.
- . 2002a. “Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales”. En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- . 2002b. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa: Barcelona, 2002.
- . 2008. “Hacia una concepción movimentalista-social de la cooperación intersectorial en cultura”. En V Campus Euroamericano de Cooperación Cultural. Almada, Portugal, del 8 al 12 de mayo de 2007, 281-289. Madrid: OEI.
- Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
- Zapater, Irving. 1989. “Un caso en la administración de proyectos culturales”. *Ecuador Debate. Cultura y Sociedad* 18: 61-74.
- . 2006. “La toma de la Casa. Cincuenta años después”. *Letras del Ecuador / Nuestra Casa*: 28- 31.
- Zbudilová, Helena. 2017. “Socio-Cultural Animation in Spain and Latin America – a historical overview”. *Pedagogicka Orientace* 27(4): 540-557.