

GESTIÓN CULTURAL

RETOS Y BUENAS PRÁCTICAS

Encuentro Boliviano de Gestores Culturales

Fundación Visión Cultural

Editora:
Norma Campos Vera

Esta publicación es la memoria del Encuentro Boliviano de Gestores Culturales, organizado por la Fundación Visión Cultural, con el apoyo del Ministerio de Culturas, Embajada de los Países Bajos, HIVOS, Universidad Nuestra Señora de La Paz y Musef, realizado en la ciudad de La Paz – Bolivia, del 24 al 26 de octubre de 2012.

Los textos corresponden a las presentaciones de los distintos conferencistas. Algunas ponencias han sido editadas.

ISBN 978-99974-41-61-4

Depósito Legal 4-1-778-14

Edición: marzo 2014

Compilación y edición: Norma Campos Vera

Fundación Visión Cultural

Diseño de portada: Fátima Gutiérrez

Fundación Visión Cultural

fundación@visioncultural.org

www.visioncultural.org

CONTENIDO

Presentación	5
Conferencia inaugural: Cultura, Desarrollo y Políticas Pablo Groux. Ministro de Culturas de Bolivia	7
Gestionar cultura en plural Carlos D. Mesa Gisbert / Bolivia	13
La gestión cultural en el Municipio de La Paz Walter Gómez / Bolivia	21
La evaluación de políticas culturales en América Latina y Chile Cristian Antoine / Chile	27
Filantropía y Desarrollo. <i>Reflexiones y propuesta para Bolivia</i> Roberto Laserna / Bolivia	41
Cultura y Desarrollo Humano Hilda Arévalo Villalobos / Chile	59
El gestor cultural y los procesos de desarrollo Norma Campos Vera / Bolivia.....	63
Cultura y Comunicación Mario Castro	71
Formación profesional del gestor cultural Alberto Bailey Gutierrez / Bolivia	75
El monitoreo del Patrimonio Cultural y la Convención del Patrimonio Mundial Mireya Muñoz / Bolivia	81
Cultura en el marco del Desarrollo Territorial <i>Programa Integral de Rehabilitación de Áreas Históricas Cochabamba</i> Marina Sturich Tamaín / Estelí Puente Beccar / Luis Camilo Kunstek Salinas / Bolivia	89
El acceso a la información artística y cultural como un derecho Marta Monzón.....	97

La Gestión Cultural y la oferta académica Ronald Poppe / Bolivia	101
Análisis de públicos <i>Misión, visión y cifras.</i> <i>Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño</i> Elizabeth Torres / Bolivia	105
Con conciencia cultural Cecilia Kenning / Bolivia	113
De la gestión cultural a la transformación social Samanta Bryce / Bolivia	123
La gestión de la música alternativa independiente en Santa Cruz de la Sierra Ronaldo Vaca-Pereira Rocha / Bolivia	127
La Fiesta de Gran Poder como Política Cultural “Desde abajo” Luz Castillo Vacano / Bolivia	133
Actitud, Visión y Calidad Silvia Velarde Pereira / Bolivia	149
El trabajo del Goethe-Institut en el mundo y en La Paz Michael Friedric / Alemania	153
La importancia de los socios estratégicos Dalila Rios / Bolivia	157
Interculturalidad y gestión cultural Patricia Cuarita / Bolivia	161
La gestión cultural y la formación de la agenda de la Embajada de Brasil a partir de las políticas brasileñas Sérgio Paulo Benevides / Brasil	165
Socios y proyectos culturales sostenibles con Bolivia Viviana Rodríguez Loza / Bolivia	169
Carta Cultural Iberoamericana - OEI	171
Conclusiones y Recomendaciones del Encuentro de Gestores Culturales.....	181

Presentación

La gestión de la cultura es un sector emergente y dinámico que genera movimientos, sinergias y alianzas en la línea de cultura-desarrollo. Así lo demuestra la progresiva presencia de proyectos culturales que cada vez alcanza mayores impactos enunciados en las diferentes prácticas culturales que se desarrollan en la contemporaneidad.

La gestión cultural responde a un espacio cada vez más amplio de las sociedades y colectividades. Amplitud que está basada en las relaciones de las distintas disciplinas como: cultura y desarrollo, cultura y comunicación, cultura y economía, cultura y ocio, cultura y territorio, etc.; alcanzando un contexto de actividades que incluye la investigación de la vida cotidiana, la creatividad social, el desarrollo humano y cultural, la creación de espacios culturales, los procesos de integración; la gestión integrada entre educación, cultura y turismo, la comunicación cultural, las industrias culturales, la formación y los derechos culturales.

En esta línea, la Fundación Visión Cultural -institución que trabaja en el marco de Cultura y Desarrollo-, ha generado un espacio de diálogos, integraciones y reflexiones a través del Encuentro Boliviano de Gestores Culturales, que ha tomado como tema los “Retos y buenas prácticas de la gestión cultural”, considerando que los retos buscan generar cambios que incidan en comportamientos, formas de pensar, acciones que provoquen procesos y transformaciones en distintos contextos y espacios, siguiendo el camino del desarrollo, tanto humano como económico; todo ello plasmado en buenas prácticas culturales.

El producto de los diálogos y las reflexiones compartidas entre gestores culturales de distintos países y ciudades de Bolivia, ha dado lugar a esta publicación, que reúne una serie de temas y experiencias en torno a procesos de gestión cultural, políticas culturales, formación, cooperación, comunicación, promoción y difusión de la cultura, patrimonio cultural y experiencias institucionales bolivianas y extranjeras.

Agradecimiento a todas las instituciones y personas que se involucraron en el desarrollo del Encuentro, cuyo resultado es esta memoria: a la Embajada del Reino de los Países Bajos, a HIVOS, a la Universidad Nuestra Señora de La Paz y al Musef; así como a Viviana Saavedra, Noreen Guzmán de Rojas, Luis Bredow, Anely Fuentes y Ayda Loayza, quienes tuvieron la tarea de coordinar las mesas temáticas de reflexión; a Jhonny Beltrán, Tania Barrero, Victoria Guerrero, Teresa de Aneiva, Marcelo Machicado, Karina García, César Campos, Oscar León y a todos los participantes que se involucraron a cada paso del proceso.

Norma Campos Vera

Conferencia inaugural

CULTURA, DESARROLLO Y POLÍTICAS

Pablo Groux

Ministro de Culturas de Bolivia

En principio, felicitar la iniciativa de Norma Campos de Visión Cultural al conseguir reunir a los gestores y gestoras culturales de Bolivia así como también de invitar a expertos en la materia de otros países de Latinoamérica. Sin duda que en el intercambio de experiencias hay una veta a partir de la cual la gestión cultural, en nuestro país, puede desarrollar todo su potencial.

Saludar y felicitar al Sr. Jorge Paz Navajas por el apoyo de la Universidad Nuestra Señora de La Paz, de la que siempre digo, tuve mi mejor experiencia profesional al ser docente de Ciencia Política en dicha Universidad.

Están viendo una veta que creo que en la formación de profesionales va a ser muy auspiciosa, no solo para la Universidad, sino para una generación o para varias generaciones que comienzan a apreciar cómo vamos a ver en la gestión de la cultura un potencial de desarrollo en varios sentidos. El saludo a Walter Gómez por el trabajo que la Oficialía Mayor de Culturas de La Paz realiza desde hace muchos años atrás, el cual es un verdadero ejemplo de lo que puede hacerse en materia de gestión cultural desde instituciones del Estado.

Hablar de Cultura, de Desarrollo y de Políticas, es, por supuesto, hablar, probablemente, de teoría, de una abstracción teórica en cada uno de los casos. Vincularlo al tema o al sujeto mismo del gestor o gestora cultural puede abrir de manera mucho más amplia la perspectiva de lo que la gestión cultural logra realizar en nuestro país. La gestión cultural es un oficio en el que hay varias epistemologías que coinciden. Es un oficio que va a permitir, entre otras cosas, fomentar aspectos más específicos como la conservación, la destrucción, la promoción, la innovación, la formación de conciencia, la comercialización o la difusión del patrimonio cultural y natural, en general, de las expresiones artísticas y de la conciencia ciudadana que va a incidir en la coyuntura política, va a incidir en la tendencia o en la moda de una sociedad, va a transformar el discurso social, desde la sensación misma de sus actores más representativos y más vinculados, va a integrar o desintegrar sociedades de acuerdo al ejercicio de

gestión cultural que se haga, va a formar líderes o lideresas, va a ayudar al desarrollo de la economía, a la visibilidad de un país y a determinar el peso específico de ese país en el contexto internacional.

La gestión cultural tiene esta cualidad tan amplia de transformar efectivamente Estados. ¿Quién es el gestor cultural? ¿Cómo se hacen gestores culturales? ¿Cuáles son las visiones que tienen los gestores culturales? Para algunos, la gestión cultural será una fuente de trabajo; para otros, un objetivo personal. En algunos casos encontraremos que se trata de una necesidad, una oportunidad y, en otros, un negocio. Habrá quienes utilicen la gestión cultural como una estrategia, como un instrumento de poder. Para muchos será una vocación y para algunos será un plan “B”.

El hecho de la gestión cultural como tal está íntimamente ligado a la formación misma de las sociedades, pero estoy convencido de que es en este siglo, con las características propias del tiempo que nos ha tocado vivir y, específicamente, con el desarrollo tecnológico que nos permite una comunicación y una visibilización muy abierta y muy vinculada, independientemente de las distancias, donde y cuando más bien la gestión cultural comienza a adquirir una relevancia en los escenarios fundamentales de una sociedad. La política, la economía, la propia sociedad y la cultura son materia de incidencia en la gestión cultural.

Creo que los Estados, en definitiva, son instancias que se van constituyendo adecuados a coyunturas concretas en territorios específicos; los que han comenzado a advertir que no pueden prescindir de hacer política si es que no tienen un brazo y una herramienta que les permita administrar las culturas o la acción cultural. En el caso de Latinoamérica son muy pocos (creo que sólo queda Uruguay), que en la reconfiguración de su estructura estatal no han incorporado aún el Ministerio de Cultura a su gestión administrativa. Lo que pasa y, está claro, es que la cultura incide efectivamente en la coyuntura; yo creo que incluso puede administrarla; alguien dirá, manipularla; otro, orientarla.

La trascendencia de poder hacer gestión cultural desde el Estado, por supuesto que se transmite a la propia sociedad. La gestión o la administración de la cultura ya, de hecho, han transformado el núcleo conceptual de la organización de la sociedad, han cambiado sus costumbres, sus métodos y sus tradiciones. La vienen reinventando permanentemente y tiene que ver con elementos que dependen de gestores y gestoras.

La incidencia de la cultura o de la gestión cultural en la economía tal vez sea el elemento en el que vemos un amplio rango de variabilidad. Hay países, hay sociedades, que viven casi exclusivamente de la administración de la cultura, de su gestión, a través de otro tipo de herramientas, como por ejemplo, el turismo; y hay otros, sin duda, en los que la gestión de la cultura no tiene ningún tipo de incidencia en su propia economía; pero entre uno y otro extremo, quiero dejar la pauta de que la gestión cultural efectivamente puede transformar la economía de los Estados.

Un proceso de gestión cultural puede efectivamente ser conservador: mantener las tendencias, las costumbres. Puede ser progresista, o puede ser anarquista; pero no deja de tener un matiz en tanto acción humana social, política y

económica a que se refiere y que va a tener incidencia. La gestión cultural tiene y debe tener ideología.

Creo y sugeriría que ojalá de este Encuentro salga una red; yo le llamaría una organización, una asociación, un colectivo. Probablemente no coincidamos con varios elementos, esos son temas que los podemos discutir. Sabemos de la importancia y el peso específico que va adquiriendo cada vez más la gestión de la cultura. Es necesario, urgente e importante formalizar una relación entre el Estado y quienes están haciendo gestión cultural.

Me remito a hechos concretos en la relación del Estado y quienes están haciendo gestión cultural. Esta relación es dispersa, es poco organizada; tiene múltiples aristas, tiene objetivos distintos; a veces guarda o no relación con una posición política, ideológica o económica del Estado; y en la mayoría de los casos, no en todos, porque hay grandes ejemplos, es esporádica, surge una vez y se agota. Esta organización tendría en mi opinión todas las condiciones para poder adquirir dos elementos fundamentales de cualquier colectivo: una base legal que debería surgir de los propios protagonistas y algo que me parece aún mucho más importante, legitimidad.

El público, la gente y los medios de comunicación creen en lo que los gestores culturales hacen: lo aceptan, lo difunden y lo promueven. Todos los medios de comunicación en Bolivia tienen una sección, un espacio o un tiempo para la cultura. En la relación que existe entre los gestores y las instituciones, en este caso, los medios o el propio Estado, no hay cómo seguir una línea coherente en un objetivo en el tiempo, lo que da lugar a preguntarnos: ¿hacia dónde vamos con la gestión cultural?, ¿qué queremos lograr con la gestión cultural?

Desde la perspectiva del Ministerio de Culturas, hay algunos objetivos que hemos definido como estratégicos para nuestra gestión institucional y que tienen relación con la tarea de los gestores culturales. Un objetivo estratégico es la recuperación o la formación de una identidad representativa en nuestra diversidad. Para sintetizar el concepto, Félix Cárdenas le llama descolonización. Yo creo que el concepto puede ser todavía un tanto ambiguo y prefiero quedarme con esta formación o recuperación de una identidad que traduzca la diversidad, esto como primer objetivo estratégico. Un segundo objetivo estratégico es la integración de este país a partir de la puesta en valor de sus cualidades distintas, radicadas en las nacionalidades que contenemos. Un tercer objetivo estratégico tiene que ver con el desarrollo económico del sector, un desarrollo económico que no tiene que depender necesariamente del Estado o de alguna institución estatal, sino del desarrollo económico en el sentido de adquirir y fortalecer sostenibilidad en sus acciones.

Otro objetivo estratégico desde la perspectiva del Ministerio de Culturas es la promoción de nuestro país como una verdadera fuente de producción cultural, de reserva patrimonial y de iniciativas artísticas. Y finalmente, porque somos Estado, porque es el Ministerio, tenemos que generar empleo y generar ingresos, es lo que nos corresponde. Este es el conjunto de objetivos estratégicos que pretendemos trabajar.

Muchas y muchos artistas y gestores han establecido un nivel de relación con el Ministerio de Culturas. La única palabra que no puede utilizarse en el Ministerio

es “no se puede”. Hacemos el esfuerzo, hemos comenzado y estamos procurando que este “no se puede” acepte un “se puede”. Desde que éramos Viceministerio de Culturas, el cual tenía un presupuesto total de 5 millones de Bs., hasta hoy hemos accedido a recursos del IDH en 0,02%, que significa una fortuna para el sector cultural: hemos pasado de esos 5 millones de Bs. a tener un presupuesto anual vía TGN de 27 millones de Bs. Lo más concreto es haber tenido y haber asumido una presencia en el gabinete presidencial para incidir en otro tipo de políticas.

Vuelvo a aquel elemento que subrayaba, ese no decir “no”. Aquel no que está develando más bien una debilidad integral que nos corresponde a todos. ¿Hacia dónde queremos ir? ¿Estamos realmente alineados con los objetivos estratégicos que les mencionaba? ¿Las iniciativas que se van desarrollando, administrando o fortaleciendo, están alineadas? ¿Este sería un Estado que representa? ¿Es un Ministerio que representa la aspiración de los gestores culturales en Bolivia o no? Creo que hay un tema que debemos resolver y debemos plantearlo de manera franca y directa para saber si lo que hacen ustedes individualmente o colectivamente y lo que está pretendiendo hacer el Estado está equilibrado.

Me encantan los adjetivos de entusiasmo y dinamismo; a nosotros siempre nos dicen dinámicos. Estamos apostando también por una transformación de la política y de la sociedad en nuestro país. Creo y estoy convencido, al igual que el equipo que trabaja conmigo, de que es necesaria una revolución cultural en Bolivia. Estoy convencido de que esa revolución cultural, en el escenario histórico concreto, se ha dado y la estamos viviendo; pero una revolución no es un momento: una revolución es un proceso y la construcción de este concepto es nuestra responsabilidad.

Para nosotros el Desarrollo es un concepto integral entre lo cuantitativo y lo cualitativo, a diferencia de otros sectores. El Desarrollo, en el caso de las culturas, tiene una fuerte incidencia en el bienestar de las personas, de los ciudadanos; de hecho, incluso, el Desarrollo, desde la perspectiva cultural, desde el sector cultural, puede prescindir del factor cuantitativo o estrictamente económico.

El trabajo que hacen los gestores culturales en todos los sentidos, puede no contar, como lo hemos vivido durante muchos años, con un respaldo económico, financiero que alimente una serie de iniciativas. Los y las conozco a muchos gestores que trabajan con presupuesto cero, que consiguen resultados a partir de un esfuerzo, voluntad y estrategias que definen; y, efectivamente, están ejerciendo un proceso de Desarrollo. Pero aquel entusiasmo, aquel dinamismo tiene responsablemente que respaldarse en el Estado: en un Desarrollo también en términos concretos, recursos, infraestructura, fomentos estatales, facilidades crediticias, como elementos que tienen que construirse desde la Asamblea Plurinacional, con leyes, con normas y con apuestas serias que trasciendan el momento del dinamismo o del entusiasmo.

A partir de aquello, por supuesto que vamos a desarrollar en la sociedad el disfrute del conocimiento, la sabiduría, la satisfacción, la integración, el orgullo y la identidad. Vamos a fomentar a los protagonistas que son, entre otros,

artistas y profesionales. Vamos a trabajar en términos de opinión pública. Y vamos a traducir esta opinión pública en acciones de formación social concreta.

La gestión cultural entonces debe proyectarse en esos dos escenarios: en la consolidación de las condiciones materiales objetivas y en aquellas condiciones subjetivas del Desarrollo Humano. Como la cultura es todo, todo puede ser nada, entonces nuestros objetivos deben apuntar a una precisión de esos niveles o variables del Desarrollo.

El último trabajo de Vargas Llosa habla precisamente de gestión y desarrollo cultural. Me llamó la atención el primer concepto que él desarrolla y que creo que tiene que ver con lo que nosotros estamos haciendo. Parece ser que nosotros, como gestores culturales, en tanto que no tenemos objetivos muy claros, articulación institucional concreta o más sistematizada, estamos acelerando aquel proceso de mutación de la cultura en espectáculo. En otras palabras, estamos mercantilizando la cultura y no estamos consiguiendo objetivos que trasciendan en la formación o transformación de la sociedad. Eso es peligroso desde cualquier punto de vista; efectivamente, se puede desarrollar ese concepto que es cuestionable en muchos sentidos, apreciado en otros, que es el de las industrias culturales, la mercantilización de la cultura. Como diría Vargas Llosa, no le hace bien a una sociedad que está en un proceso de formación, porque va a marcar los defectos en el Desarrollo y lo que vamos a obtener es una producción artística en general intrascendente.

¿Qué hemos hecho o qué estamos haciendo desde el Estado? Un elemento o un detonante fundamental que ha generado el Estado en beneficio de la gestión cultural en Bolivia es la consolidación de los Concejos Ciudadanos de Cultura en cada Departamento. Ha sido a nuestra manera, que desde el Estado se organice la gestión cultural, al darle responsabilidad, pero al mismo tiempo -un elemento que me parece fundamental-, al democratizar esta gestión en todo el territorio.

Como un esfuerzo que hace el Estado, hemos convocado al Concurso Eduardo Abaroa para este año. Hemos recibido 1335 trabajos en 28 categorías; 680 postulaciones de La Paz, 10 de Pando, 45 de Santa Cruz y de otros Departamentos como Cochabamba, Tarija, Chuquisaca, con un mayor índice; y de los 9 Departamentos de Bolivia. Por un mal proceso de formación, La Paz tiene una participación de la mitad de sus protagonistas en el concurso. He dicho muchas veces, el Conservatorio Nacional de Música, la Academia Nacional de Bellas Artes, la Orquesta Sinfónica Nacional y el Museo Nacional de Arqueología están en La Paz y podríamos ir repitiendo muchas veces la palabra *nacional* y terminar con la conclusión de que están en La Paz.

Ese Estado que se ha formado desde mediados del siglo XX, efectivamente provoca esto, de lo que se quejan los compañeros y compañeras de Cochabamba, Santa Cruz, Pando, Tarija y Potosí. Todo lo que se hace o se ha hecho en materia de culturas trascendentales ha quedado en esta ciudad (¡bien por La Paz!); pero llegamos a un tiempo en el que debemos mirar más allá del territorio y debemos comenzar a ver a los sujetos, a los protagonistas, descubrir los talentos, descubrir las virtudes, descubrir las oportunidades, más allá del lugar en el que se encuentran; y esa es una tarea de la gestión cultural.

Estamos incluyendo siete leyes en la Asamblea Plurinacional que deberían ser consideradas próximamente. Hemos enviado una Ley de Turismo que tenía un trabajo concreto; está lista, acabamos de revisarla. La Ley del Libro que plantea un hecho que ya no es novedoso. Trabajamos en la Ley del Cine y el Audiovisual, empezando de cero y recogiendo una pesada carga que la anterior Ley nos ha dejado. Esperemos que en el acuerdo y en el concierto político de la Asamblea se pueda ayudar a que resolvamos el desarrollo del cine y el audiovisual en nuestro país. Estamos enviando la Ley de Patrimonio Cultural, 260 artículos en un primer borrador que tienen que ser trabajados. Una Senadora me dice: “Ministro, lo único que nos falta declarar patrimonio es el agujero de la rosqueta, porque las declaratorias de patrimonio son una herramienta de mediatización política de los representantes y de las comunidades”.

Entonces, las fiestas, las iglesias, las comidas, las bebidas, las danzas, etc., son elementos que el Estado político utiliza para poder, más o menos, atenuar cierto tipo de demandas que la sociedad le reclama como resultados. Es lindo recibir a las comunidades cuando el Presidente entrega estas leyes o las promulga, la gente realmente se siente muy feliz y muy orgullosa de que su fiesta, de que su iglesia, de que su comida sean declarados patrimonio cultural, pero después de aquello, ¿quién cuida ese patrimonio?, ¿quién se hace responsable de su conservación?, ¿de su preservación?, ¿de su difusión? Nuestra propuesta en el proyecto de Ley es coherente. Con la Ley de Autonomías vamos a descentralizar las responsabilidades y, tanto los Municipios, Gobernaciones, como el Gobierno Central, deberán asumir responsabilidades sobre la preservación del patrimonio.

Vamos a enviar a la Asamblea Plurinacional la Ley de Descolonización y Despatriarcalización, una norma que tiene que ver básicamente con el Estado, con cambiar la cultura, pero en este caso, con el comportamiento de los servidores públicos. Un elemento que me parece fundamental es que tenemos que encontrar medios de transformación de nuestras actitudes; no voy a entrar en detalle de las actitudes, las conocemos en mayor o menor medida, pero creo que podemos coincidir en que hay comportamientos y actitudes al interior del Estado que ni siquiera son respetables. Hablo de muchos sismos que se mantienen, que se conservan y que esta Ley tiene que transformarlas.

Está también, por iniciativa de muchos gestores culturales, la Ley de la Gestión Cultural y finalmente la Ley del Artista. En ambos casos se trata de determinar aquellos escenarios en los que, tanto la gestión cultural como los protagonistas de las expresiones artísticas, desarrollen sus actividades; y qué tipo de apoyo o respaldo merecen o deben recibir del Estado y de sus normas.

Creo, compañeros y compañeras, que estamos ante una evidente oportunidad. Creo que no cabe más allá de las discusiones o los debates que nos ayuden a construir este escenario de la cultura en Bolivia. Todos tenemos la responsabilidad de poder consolidar este momento en beneficio de la cultura; pensamos distinto, coincidimos en muchas cosas; pero si nos hemos inscrito aquí como administradores de la cultura -este elemento tan delicado-, tenemos que asumir esa responsabilidad. Para mí es un compromiso político, es un compromiso de vida, ojala que para muchos de ustedes también.

GESTIONAR CULTURA EN PLURAL

Carlos D. Mesa Gisbert
ExPresidente de Bolivia

La expresión múltiple de nuestras culturas lo permite todo. No tiene ningún sentido la limitación de carácter ideológico o de prejuicio sobre un camino u otro camino a seguir. La posibilidad de desarrollar simultánea y paralelamente todas las expresiones de nuestras culturas, debe ser una premisa fundamental. Una idea abarcadora, no una idea de exclusiones.

La respuesta ante la negación no puede ser la negación; por el contrario, debe ser la afirmación integradora, lo que hoy tiene mucho sentido, porque ya no está en debate el reconocimiento de nuestras culturas en todos los ámbitos, estratos y formas. Esa cuestión ya ha sido superada; en consecuencia, entramparnos en esa discusión no tiene sentido porque sería reducir los logros históricos de nuestra propia visión, lo que hemos construido en la sociedad boliviana y en las expresiones de su cultura, sus culturas, para ser precisos.

Un primer punto de partida de la idea del plural es que no hay nada que deba ser execrado, negado, marginado o discriminado. Si aceptamos esa premisa como un elemento positivo, de lo que se trata es ver cuáles deben ser los énfasis que cada uno de los actores de la gestión cultural debe hacer. Es allí donde debemos retomar los objetivos que cada uno de los actores va a buscar. Esos actores, por supuesto, tienen que ver con el Estado, con la iniciativa privada, con las iniciativas colectivas, en el contexto de una idea fundamental.

En consecuencia, los cambios iniciados en 2003: la descentralización. No es ya un Estado -si me permiten el plural-, somos muchos Estados. Es Estado el municipio; es Estado la gobernación; es Estado la región; es Estado la autonomía indígena; es Estado el gobierno central. La idea de Estado se ha multiplicado en un momento en el que no solamente llevamos adelante un proceso de descentralización teórica -lo que es muy atractivo desde el punto de vista conceptual-, sino que no tendría ningún sentido si no estuviese acompañada de los recursos que van a darle posibilidades objetivas de ejecutar adecuadamente un conjunto de responsabilidades, entre las que está incluida el tema de la(s) cultura(s).

No podemos apoyarnos más en una visión anclada en el viejo criterio estatal centralista. Es una visión de un Estado-caleidoscopio que tiene muchos brazos y muchas expresiones; y que se desarrolla en muchos niveles de responsabilidad. No hay más la híper-concentración, o no debiera haberla; lo que tiene que ver con un desafío muy importante: el cambio de mentalidad. Ese cambio debe ir acompañado paralelamente a la transformación de la institucionalidad.

Podemos cambiar la institucionalidad en el papel y generar una lógica descentralizadora; pero no haber construido en nuestro imaginario, en este caso, en la gestión cultural, una lógica descentralizadora...

Por eso se debe quebrar además, lo que ha sido históricamente una relación perversa entre el ciudadano y el Estado, o entre el Estado y una determinada comunidad, en este caso, quienes expresan y definen la creación cultural y quienes gestionan esa creación. La relación perversa se da cuando se sigue con la hipótesis de que no es posible desarrollar cultura(s) sin la participación directa del Estado, o la hipótesis de que no es posible desarrollar cultura(s) sin que “alguien” me respalde para llevarla adelante.

Esa hipótesis tiene además otra perversidad que ustedes han debatido largamente en estos días, y es la vinculada a la cooperación internacional. El método usual enraizado en el espíritu boliviano que ha sido envilecido por el permanente “pase del sombrero”. Nos hemos acostumbrado a la mendicidad en todos los ámbitos y la cultura no es una excepción. Esto ha distorsionado nuestro razonamiento también en la gestión cultural. No me cabe la menor duda de que la cooperación es un instrumento de trabajo y que la misma ha aportado de manera significativa al desarrollo de proyectos culturales que además han tenido éxito y que han sido importantes para la sociedad boliviana; pero siempre y cuando coloquemos este rasgo, el de la cooperación, como un elemento más, no el central o el único. Y lo que vale con la cooperación vale con el Estado. Nuestra relación con el Estado, nuestra relación con la cooperación internacional, debe ser saludable, no puede partirse de la premisa de que solo es posible gestionar la cultura o las culturas a partir de la obligatoriedad de la responsabilidad estatal o de la responsabilidad internacional. Esto requiere de un giro en nuestra mente, implica además una redistribución de prioridades, que tiene que ver con la nueva concepción estatal que -más bien en una línea recentralizadora- ha escogido el camino de la creación del Ministerio de Culturas.

No es la primera vez que Bolivia tiene un Ministerio de Cultura, que ahora es de Culturas. Cuando el Estado crea un Ministerio como este nos dice: estoy interesado en participar de manera importante con los creadores y los gestores. Eso es importante; el solo hecho de la creación de un ministerio es una acción política, que puede ser un rasgo positivo. Pero se nos plantea una pregunta inmediata. ¿Esa acción política hace del Ministerio de Culturas un gestor cultural?, ¿es un planificador de culturas?, ¿es un administrador de esa gestión?, ¿es un promotor de hechos culturales? Son varias preguntas que todavía están pendientes de respuesta. Es un paso en pleno desarrollo -es cierto- en medio de una propuesta ideológica expresada en 2006 y traducida en la Constitución de 2009. Es legítimo el beneficio de la duda, como son legítimas las dudas que esto genera. Es imperativo contribuir a que el Ministerio de Culturas defina con claridad su rol y sobre todo, que los ciudadanos y quienes hacen cultura y gestionan cultural, entiendan cuál es ese rol para no distorsionarlo o no pretender lo que el Ministerio no debe ni puede hacer. Este es un aspecto fundamental. La planificación y la coordinación pueden ser dos aspectos básicos de su trabajo, pero también debemos aceptar que es un Ministerio que hoy día tiene recursos mucho más importantes que los que tuvo

cualquier Viceministerio de Cultura o Ministerios de Cultura en el pasado, lo que le genera otro tipo de responsabilidades, las hace mayores, sin duda.

Hemos visto, y me parece importante analizar, que la cultura no puede desprenderse de la realidad de la sociedad y de su forma de funcionamiento. Si quisiéramos destacar cuales son los hechos culturales más importantes de la sociedad boliviana, deberíamos reconocer que estos están vinculados a la actividad privada, a la generación de industria cultural, si la palabra o el concepto se permite, tema que por otra parte será motivo de polémica. Pero si tuviéramos que escoger el hecho cultural más importante en Bolivia, ese hecho es la fiesta y si tuviéramos que ponerle nombre y apellido a esa fiesta, se llama Carnaval de Oruro, o se llama Gran Poder en La Paz, para poner solo dos ejemplos, pero ejemplos de una fuerza y contundencia inequívocas.

Si ustedes analizan el contexto de la fiesta organizada como parte de una tradición histórica, se darán cuenta de que no hay nada en la cultura o en las culturas bolivianas que tengan mayor repercusión objetiva, tangible, dinámica y vívida, que la fiesta, por ejemplo, del Gran Poder, en todos los ámbitos que uno quiera analizar. Desde el punto de vista cultural en sí mismo, desde el punto de vista antropológico, desde el punto de vista sociológico, desde el punto de vista administrativo, desde el punto de vista de su gestión, desde el punto de vista de la generación de riqueza y desde el punto de vista de su impacto mediático. No hay ningún hecho de culturas en el país que tenga un interés mayor y una repercusión mayor de ser transmitido a la colectividad por la vía de los medios masivos, de ser visto y vivido por centenares de miles de personas, que están días esperando que la entrada del Gran Poder pase por las principales avenidas de la ciudad y que genere una cantidad tan grande de dinero. ¿Cuál es, en ese contexto, el rol de los gestores culturales? ¿Qué necesidad tiene ese hecho cultural de contar con recursos externos para su desarrollo? Es una manifestación que tiene tal cantidad de elementos que la conforman, que garantizan su funcionamiento y su éxito y que, por supuesto garantizan un buen negocio para todos. La palabra negocio puede resultar chocante quizás, pero es una realidad incontestable.

Si eso es posible y eso es verdaderamente popular, podremos plantear algunas respuestas interesantes sobre la nueva definición de lo cultural en plural, podríamos suponer que la fiesta del Gran Poder pierde genuina vinculación con sus orígenes, porque esté auspiciada por la Cervecería Boliviana Nacional, por ejemplo. Podríamos suponer que es criticable su desarrollo porque detrás hay un conjunto de auspiciadores y sponsors gigantescos con un interés específico, podríamos cuestionar el mecanismo de gasto que representa para una persona prepararse para bailar en el Gran Poder. Podríamos decirle: ¿usted se ha dado cuenta de cuánto dinero de su ingreso anual está destinándole a esta fiesta? Hay una relación lógica de causa y efecto entre lo que usted ingresa y lo que usted gasta. Podríamos plantearle una pregunta ética al preste que va a ser una inversión en la fiesta del Gran Poder.

Podríamos cuestionar el color escogido por una fraternidad, que ha decidido que hoy día los caporales lleven el color lila y que tengan un dragón en vez de una serpiente, o que las máscaras de diablo se transformen de la manera que le parece conveniente a quien quiere diseñar un cambio... Si ustedes se han

percatado, en los últimos diez o doce años el proceso de dinamización de la forma de la fiesta, no en lo esencial, pero sí en aspectos importantes de la vestimenta y la ornamentación, ha cambiado con mucha más velocidad que en los cuarenta años anteriores. Esto, sin embargo, no nos permite o no nos plantea la pregunta, de si eso es legítimo o no lo es. Objetarlo sería absurdo, contradictorio en los términos.

Este ilustrativo ejemplo propone una respuesta tentativa a una de las preguntas básicas. ¿Es posible gestionar culturas con éxito? No solamente es posible, es una realidad impresionante en todos los ámbitos. Traduzcan este ejemplo gigantesco, Gran Poder, en la multiplicación casi hasta el infinito de la fiesta en el país, cualquier fiesta que se produzca en nuestras ciudades casi ilos trescientos sesenta y cinco días del año! Ahí están los cimientos, elementos que están al margen de la conceptualización teórica en la que nos movemos. El Gran Poder ha generado la movilidad social más objetiva e impresionante que hayamos vivido, hecha realidad mucho antes del proceso político inaugurado en 2006. El hecho de que un grupo de la burguesía de la Zona Sur de La Paz se pelee por conseguir -digamos- el puesto número 43 en el orden de salida del Gran Poder, implica un rango de intercambio de movilidad y de asunción de cierto tipo de patrones y de valores que no han perdido su esencia porque bailen unos señores más o menos ricos, pero que muestra de modo significativo la universalización de modelos y patrones culturales que en el pasado estaban compartimentados, que cuando mucho se miraban pero no se tocaban.

Los hechos culturales que impactan el alma de los bolivianos son exitosos, son masivos y funcionan por sí solos en una mezcla muy curiosa entre iniciativas privadas, iniciativas colectivas, grupos organizados, estructuras tradicionales, modernidad y una cierta prescindencia del papel estatal, que eventualmente podrá ser regulador o facilitador, porque permite que el Canal del Estado transmita a un costo "X" o gratuitamente la mencionada fiesta, o que defina coordinadamente la ruta de los bailarines y establezca reglas para el orden y provea a quienes lo controlan, pero muy poco más. Este es un camino importante de análisis para que veamos la dimensión exacta de lo que realmente representa la gestión cultural, su importancia y su impacto, para reposicionar el debate y la discusión sobre la gestión cultural más completa y más difícil, la que está vinculada a hechos culturales menos populares, más marginales de lo que se podría suponer.

En el otro rango del análisis, lo que tenemos que plantearnos es cómo definimos la gestión cultural como estrategia de la sociedad, desde el Estado y desde el sector, digamos de la sociedad civil. Gestionamos cultura a partir de qué expresiones. La gestión cultural ¿es una inversión o es un gasto? La gestión cultural se debe plantear como una inversión de una sola vez o una inversión en el largo plazo y de carácter sostenible. Tiene posibilidades de desarrollarse una inversión cultural sostenible que implique un compromiso de largo aliento, en función de un presupuesto y de una estrategia. Probablemente la respuesta es que eso sería lo ideal, pero la práctica dice que tanto el Estado como quienes están dispuestos a aportar o invertir o gastar en cultura, tienen dificultades en plantear estrategias de largo plazo, porque implica un compromiso sostenido.

¿Tiene caso la inversión por ejemplo en un proyecto teatral concreto que va a quedarse anclado en un sector mínimo? ¿Tiene caso hacer una infraestructura física que no es sostenible en el tiempo ante la imposibilidad de mantener aquello para la que se ha construido? Son asuntos que tienen que ver con estrategias de largo aliento. No basta con dar respuestas parciales, hay que definir exactamente qué es lo que estamos buscando.

Otras preguntas ¿Estamos gestionando cultura o estamos gestionando nuestra visión de la cultura? ¿No soy acaso un gestor cultural de mí mismo o realmente soy un gestor cultural de un proyecto que me interesa porque es importante para la gente?

La gestión cultural a veces se confunde con el hecho cultural en sí mismo. Esto es: yo quiero sustentar mi vida como actor cultural, haciendo gestión de mi acción cultural. Eso es algo que no es necesariamente ilegítimo, pero que tiene que discernirse claramente. Sería ideal que el gestor cultural no sea el creador cultural, pero eso es más fácil de decir que de hacer. El 90% de las veces, quien organiza una obra de teatro tiene que meterle a pulmón desde la escritura de la obra, la dirección, la actuación estelar, combinada con la necesidad de conseguir el auspiciador, vender las entradas, garantizar el lugar, etc. Hay un conjunto de cosas que tienen que ver con lo tangible, no con lo ideal.

Hay también una distorsión, al no entenderse la diferencia entre lo que es gestión cultural, que tiene cada vez un carácter más sistemático, científico y profesional, y lo que era la espontaneidad de lo que se hacía y aún se hace: gestión para sobrevivir el día de mañana. Esta es una diferenciación que me parece importante, que hay que hacer y que tiene que tenerse claro a la hora de emprender el camino de la gestión cultural.

Debe hacerse un distingo o un matrimonio, según el caso, entre retórica y realidad. A veces la retórica acaba ahogándonos. Sí, la retórica de la descolonización, de la liberación, de la política cultural transformadora, de la cultura desde la base popular, independientemente de que compartamos o no las ideas que esa retórica conlleva. Sin duda, hay elementos importantes en ese discurso, pero en qué se traduce objetivamente cuando se dice que se quiere fomentar y generar acciones culturales de verdadero y genuino origen popular. Frecuentemente nos encontramos con una paradoja. Si se va a rescatar la música indígena de una pequeña comunidad en la zona de los llanos y, por ejemplo, se comprueba que esas expresiones musicales no se pueden difundir en sectores populares porque son tan difíciles de apreciar como la música “cultura” contemporánea; quizás nos demos cuenta de que la promoción o el “salvataje” - permítaseme las comillas en la palabra -, de esa expresión, es en última instancia, tan lícita como podría serlo respaldar a un grupo muy sofisticado en vanguardia musical del siglo XXI. En consecuencia, la distinción entre lo que es de elite y lo que es de base popular, es relativo. Todo depende de la orientación, del interés por recuperar expresiones culturales que no necesariamente van a tener una respuesta masiva o que no necesariamente van a conectar con el gusto popular, que está fuertemente teñido de la mestización cultural urbana a la que ya hemos hecho referencia, como en el caso del Gran Poder o el Carnaval de Oruro. La distancia entre la posibilidad de decir estoy haciendo cultura para la

base de la sociedad porque según yo, esa expresión escogida es lo que a la gente le interesa, tiene unos límites que se deben discernir.

De esta reflexión nace un aspecto fundamental. ¿Qué es la gestión cultural? ¿Qué promueve? ¿Qué difunde? ¿Qué fortalece? La actitud ante determinadas expresiones de cultura desde la lógica de la gestión cultural, es clave. Hay una responsabilidad de la sociedad a través del Estado, de salvar expresiones culturales que si no las consideramos y fomentamos, independientemente de su repercusión e importancia, desaparecerán. Este es un factor altamente sensible: el tema de la responsabilidad del Estado que debería pasar de la retórica a los hechos, no solamente en la cultura entendida como las bellas artes, sino en las culturas en su sentido más profundo, ya que estamos hablando del riesgo de desaparición tangible de una o más lenguas de uno o más pueblos. Es muy evidente, si analizamos la cantidad de miembros de algunas de las denominadas naciones de entre las treinta y seis reconocidas por la Constitución Política del Estado, que es en esta cuestión en la que se debe hacer verdad la idea de la pluralidad. Esto implica una definición de gestión cultural desde el Estado. Ahí no cabe discusión alguna sobre qué debe hacer el Estado y probablemente esta deba ser una de las principales responsabilidades del Ministerio de Culturas: hacer una evaluación en profundidad de la realidad de nuestras culturas indígenas. El censo puede ser un camino importantísimo para asumir la realidad de la desaparición paulatina, que es brutal, de expresiones de cultura humana en su totalidad, no solamente en la música, en la pintura, o en la cerámica, sino en la totalidad del hecho cultural humano de un pueblo o nación dentro de una comunidad pluricultural como es la boliviana.

Debe considerarse un debate sobre la vigencia o la legitimidad que haga más viable y realista la gestión de la cultura desde lo privado, desde lo colectivo, desde lo individual, desde el Estado, desde los niveles del Estado descentralizado. La respuesta de hoy es que hemos dado el salto que teníamos que dar desde el punto de vista conceptual, pero no hemos pasado de la conceptualización.

Vuelvo al principio. No tiene sentido discutir sobre cultura de elites, cultura para pocos, cultura para muchos, cultura popular, culturas en plural, culturas fragmentadas. Tiene sentido aceptar que todas las expresiones que podamos promover son parte de acciones legítimas e incuestionables. Como podríamos distinguir –en el mundo de lo subjetivo– la importancia del pueblo Leco comparada con la importancia de la “tribu gótica” que se manifiesta en la ciudad de El Alto. Son expresiones que no permiten ya valoraciones apoyadas en el prejuicio. El tatuaje o el piercing son formas de expresión cultural, y la gestión del tatuaje y el piercing es tan legítima como la gestión de las zampoñas en sus diversas variedades en el centro del altiplano boliviano.

La idea de las subculturas -la expresión subcultura es simplemente referencial para entendernos-, la construcción de un mundo urbano extraordinariamente rico, ha roto todas las barreras de calificación y valoración. En gestión cultural tenemos que romper las barreras del prejuicio y romper los límites de lo que se debe o lo que no se debe, de lo que se puede o lo que no se puede, y en particular, debemos tener una lógica de universalización, de respaldo a cualquier iniciativa, pero siempre sobre una hipótesis que me parece básica y

que además nos ha enseñado la practica en Bolivia: siempre tendremos más demanda de la que se podrá cubrir con la oferta de respaldo cultural.

Algunas de las propuestas planteadas, como la idea del mecenazgo, me parecen imprescindibles. Eso tiene que ver con la ruptura de prejuicios. No hay que tenerle miedo ni a la posibilidad de la industria cultural, ni a la posibilidad del mecenazgo, ni a la posibilidad de la cultura desde la base, ni a la posibilidad de la presencia del Estado, ni a la posibilidad de nada. No es ya el mundo post-moderno, es el mundo que ha entendido que la pluralidad, la idea plural de la palabra culturas, es verdadera y si es verdadera, es tan verdadera la Quinta Sinfonía de Beethoven, como el piercing y el tatuaje, como la recuperación de una cultura en los llanos de Bolivia en una comunidad indígena remota. Creo que todo es aceptable y que la idea es construir la universalidad, precisamente porque hemos descubierto la particularidad. En la gestión cultural este es un proceso de transformación mental, debemos romper prejuicios, mendicidades, establecer los límites de lo razonable y aprender de las experiencias exitosas cualesquiera sean sus métodos o sus premisas. Si algo funciona, impacta y toca a la gente, quiere decir que se pueden lograr expresiones equivalentes en muchos otros ámbitos.

Una realidad incuestionable es que hay y habrá expresiones de culturas que no tendrán repercusión ni impacto, que terminarán siendo sustituidas por otras y que tendrán que reconocer que llegó una etapa, sino de su desaparición, de nichos con mucho menor impacto del que tenían. Por ejemplo, el debate sobre si la pintura de caballete tiene perspectivas o no, el debate del soporte en el que vamos a manejar las expresiones de la cultura como lo habíamos entendido hasta ahora no tiene sentido. La aparición de las redes sociales como una forma de cultura y como una forma creativa, no solamente de comunicación, sino de creación, demuestra dinámicas que hacen que las culturas avancen, muten, se transformen, subviertan....

En esos escenarios entramos en horizontes donde la inversión es mucho menor de la que se necesitaba para la difusión de algunas expresiones culturales. La presencia tangible sustituida por la presencia virtual. No se necesita estar físicamente presente, está el YouTube, o un muro en el Facebook, lo que marca una transformación completa de lo que entendíamos como espacios culturales. El espacio cultural se ha multiplicado de tal manera que es todo lo que me permite comunicar una acción creativa. Basta con que pueda colgarla en la red.

Esto cambia una perspectiva y nos obliga a reformular muchos de los conceptos que teníamos sobre la gestión cultural, lo que no debe hacernos perder de vista que la idea del museo, para poner el ejemplo obvio, que haría el contraste con lo que estoy formulando, sea una idea válida: es una idea necesaria. No soy partidario de la teoría de “Alasitas” que hay en Bolivia, donde se cree que la reproducción al infinito de museos debe ser financiada por el dinero público; el museo del Charango, el de un artista en particular, el de las muñecas, el de las estampillas, el del Mar, el de la monedita... Museos que frecuentemente son una sala, o dos salas, que no tienen la condición de atracción suficiente. Probablemente podríamos invertir mejor si construyéramos grandes centros museísticos, interactivos.

Los esfuerzos atomizados en una nación con tantas necesidades básicas, no dan los resultados que se esperan. En esto, el Ministerio de Culturas puede jugar un papel muy importante, de una valoración que permita coordinar y concentrar esfuerzos que están haciendo muchas personas de modo aislado y que, bien orientados, pueden concluir en un esfuerzo simultáneo y colectivo.

Las experiencias en las que estamos inmersos van acompañadas por un momento de transformación económica que no tiene antecedentes. Si no somos capaces de sacarle el jugo a la bonanza económica del país en la reivindicación de la cultura, no desde el pedido por el pedido mismo, sino en el aprovechamiento adecuado de esas posibilidades, vamos a perder como en muchos otros caminos, grandes ventanas de oportunidad.

Vuelvo a la idea inicial del plural, de los Estados, no del Estado central. Hay varios niveles en el Estado. Uno de los problemas es que la mayoría de los Departamentos y Municipios, no han desarrollado con la profundidad suficiente sus condiciones de gestión cultural y su comprensión del papel que les toca jugar. Eso es algo en lo que los gestores culturales tienen que hacer énfasis. El pequeño municipio, el nivel intermedio de la gobernación, la región donde se están moviendo. Probablemente esos espacios estatales tienen dinero que no saben cómo invertir porque no tienen la experiencia de la gestión cultural que sí tiene el Estado central, porque con todos sus defectos, el Estado central ha tenido una larga trayectoria de debate, de política y de definiciones sobre la gestión cultural, con expresiones y resultados que son interesantes, por ejemplo, la Fundación del Banco Central de Bolivia. Pero, es muy importante que los gestores se acerquen a la base de los poderes estatales que no están sólo en el Ministerio de Culturas, para plantearle desafíos, para darle respuestas, para orientar en qué se puede usar la inversión del dinero que ya tienen destinado específicamente para la cultura o las culturas y que eventualmente puede revertirse, o se está revirtiendo por no tener en que utilizarse adecuadamente.

Son preguntas y reflexiones en un momento en el que hemos dado un salto fundamental, el salto del singular a lo plural, que implica no solamente comprender las culturas en esa multiplicidad, sino sobre todo romper la barrera de los prejuicios. No hay nada en culturas que no se pueda hacer, no hay nada que no se deba hacer, no hay nada que podamos juzgar previamente por un prejuicio. Todo dependerá del lugar del mundo y de la sociedad en que uno esté. Hay personas que están viviendo la totalidad de su esfuerzo espiritual en cosas que a uno le puede parecer una estupidez; no hay que olvidar nunca esa realidad. Si queremos una sociedad genuinamente democrática, no hay nada en el ámbito de las culturas que no sea posible.

LA GESTIÓN CULTURAL EN EL MUNICIPIO DE LA PAZ

Walter Gómez¹ / Bolivia

Conceptos fundamentales

A partir de las gestiones 2000-2005 y 2006 -2010, el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz GAMLP, ha conferido a la temática cultural un concepto distinto de las tradicionales concepciones que situaban a lo cultural como suntuario y ornamental.

Es así que el Plan de Desarrollo Municipal introduce el concepto del desarrollo cultural como parte intrínseca del desarrollo humano y económico, dentro de una visión democratizadora que supone el acceso a la cultura como un derecho ciudadano y, dadas las características de nuestra diversidad cultural, como un eje transversal que nos permita construir la identidad de nuestra población en un equilibrio entre lo ancestral o tradicional y la modernidad. Sólo a través de una visión integral, incluyente y por tanto democrática del factor cultural es posible ser sujetos inteligentes y, por tanto, selectivos, de nuestro desarrollo histórico.

Asimismo, la gestión cultural municipal asume la necesidad de promover y viabilizar a través de sus distintos servicios las distintas expresiones de la colectividad. Por tanto, se prioriza la atención a las demandas de los actores y gestores culturales y esa es la función central de la Oficialía Mayor de Culturas como gestora de la participación ciudadana, promoviendo y estimulando la oferta y demanda cultural. De esta manera, las políticas culturales se inscriben en los postulados de la Agenda 21, que concibe la temática cultural como uno de los indicadores de calidad de vida de los habitantes, y por tanto, demanda una atención presupuestaria de al menos el 1% de los recursos de las ciudades.

Son estas las bases de las políticas culturales en el Municipio de La Paz, lo que necesariamente se ha traducido en la asignación de recursos.

El presupuesto entre los años 2005 al 2009 se ha incrementado en un 25% y, posteriormente, entre las gestiones 2009 a 2012, los recursos han sido incrementados en un 30%.

Infraestructura

Gracias a la asignación de recursos ha sido posible una sustancial mejora en varios aspectos, como la infraestructura cultural, tanto en la remodelación,

¹ Oficial Mayor de Culturas del Gobierno Municipal de La Paz

refacción y un equipamiento adecuado en los escenarios culturales, así como en la construcción de otros nuevos.

De esta manera, los teatros municipales (Teatro Municipal “Alberto Saavedra Pérez”, el “Modesta Sanjinés”, el Cine Teatro “6 de Agosto” y el Teatro al Aire Libre), han experimentado trabajos de remozamiento, equipamiento y servicios que les permite a los elencos artísticos, servicios de sonido, iluminación y escenografía, que anteriormente debían ser contratados.

Estas condiciones nos han permitido atender en muchos mejores términos la demanda de los artistas. Sin embargo, queda pendiente la dotación de nuevas salas de teatro que permitan asignar un mayor tiempo a las propuestas en artes escénicas, debiendo concretarse proyectos existentes sobre estos nuevos espacios (Las Cholas, el Panóptico Nacional, y otros).

El sistema de Museos Municipales que han merecido trabajos de ampliación, refacción y renovación. Esto ha hecho posible replicar con notorio éxito la Larga Noche de Museos (realizada en Berlín en los años 90) y que ha logrado un creciente éxito en La Paz, a través de su vinculación con otros museos y galerías de la ciudad. En su sexta versión realizada este año, ha registrado a 35.000 personas sólo en los museos municipales y las salas de exposición, y más de 200.000 en el conjunto de 92 espacios que han abierto sus puertas durante seis horas, con ingreso libre para todos.

Asimismo, este sistema de museos se ha incrementado con el Espacio Interactivo Memoria y Futuro “Pipiripi” destinado a la niñez. La respuesta de la población a éste último ha rebasado nuestras más optimistas expectativas, con una afluencia, en este primer año de funcionamiento, de 166.933 personas.

El acceso a las culturas y las artes ha tenido en la Feria Dominical de las Culturas un resultado sostenido y creciente. De dos escenarios con que se comenzó esta experiencia en el año 2001, se han ido incrementando progresivamente a 19 espacios que actualmente permiten espectáculos para distintas manifestaciones artísticas y exposiciones temáticas destinadas a distintos públicos y generaciones. En un promedio de 30 ferias anuales se presentan grupos musicales, de teatro, literatura, arte popular, artes plásticas e instituciones invitadas en torno a distintas temáticas dirigidas a una concurrencia estimada en 8.000 visitantes por semana.

Es un hecho cultural que se ha instituido en nuestra ciudad como un exitoso proyecto para hacer posible un tiempo libre gratificante y constructivo.

Festivales y Encuentros

En vinculación con distintas entidades diplomáticas, instituciones públicas y privadas y productores culturales, la ciudad de La Paz es escenario de varios acontecimientos artísticos de relevancia internacional: entre ellos el Festival Internacional de Teatro FITAZ, el La Paz Festijazz Internacional, la Bienal Internacional de Arte SIART, el FotoEncuentro, la Bienal Internacional del Cartel, Viñetas de Altura, el Festival Internacional de Guitarra y el Enkuentro de Teatro Breve, entre otros.

Identidad

En cuanto a la valoración y promoción de nuestras expresiones genuinas durante el año, se cumple un extenso calendario festivo, folklórico, ritual y cívico, que reúne, entre los acontecimientos más importantes, a la Feria de la Alasita, la Entrada del Señor Jesús del Gran Poder, la Entrada Folklórica Universitaria, el Jisk'a Anata, el Año Nuevo Andino-Amazónico, la Efeméride de la Revolución del 16 de Julio, la Conmemoración de la fundación de La Paz el 20 de Octubre, la Entrada de Danza y Música Autóctona paceña, la fiesta de Todos los Santos y la Navidad. Asimismo, a lo largo del año se acompaña, una buena parte de las cerca de 200 entradas folklóricas que tienen lugar en la ciudad de acuerdo al calendario festivo y religioso.

La Oficialía Mayor de Culturas trabaja con las distintas instituciones y organizaciones en cada una de estas y otras celebraciones para dotarlas de mecanismos de difusión, organización y servicios generales destinados a su adecuada realización.

Difusión

Se ha retomado la producción de la Revista Khana, de carácter académico, cuya regularidad fue discontinuada hasta el año 2006, con seis ediciones que permiten la publicación de textos de valor cultural, histórico, científico y literario. La Khana del Bicentenario ofrece en medio magnético las 50 primeras ediciones, constituyendo una valiosa colección y, para fin de año, estamos editando la Khana N° 53.

Jiwaki es una publicación que desde 2008 a 2011 se editó mensualmente junto a la agenda cultural de la ciudad. Desde el segundo semestre de 2011, las ediciones de *Jiwaki*, con mayor número de páginas (92), tienen una frecuencia bimensual y creciente nivel de colaboradores junto a un muy bien logrado diseño gráfico. La Agenda *Jiwaki*, que se edita por separado en forma mensual, es, en el presente, la guía cultural más completa de la ciudad.

Sobre temas específicos se han editado varias publicaciones sobre el Gran Poder, La Chola Paceña, los Bordados de la Morenada, el Calendario Festivo, Folklórico, Ritual y Cívico de La Paz, 500 años de teatro en Bolivia y otros a cargo de las Direcciones de Patrimonio Cultural y Natural y la de Promoción y Producción Cultural.

Formación

La tarea formativa está presente en distintas áreas de la gestión municipal en Culturas. Entre ellas podemos mencionar a la “Escuela Taller La Paz”, que capacita a jóvenes en trabajos de restauración de bienes patrimoniales arquitectónicos, en albañilería, carpintería y otros.

La Escuela Municipal de las Artes, con dos años de vigencia, programa talleres de formación en distintas expresiones artísticas.

El proyecto Arka Ira, que ha formado desde hace una década a cerca de mil jóvenes, conformando agrupaciones musicales de instrumentos nativos, bajo la dirección de Cergio Prudencio; es otra experiencia de indiscutible importancia en este rubro.

La formación de gestores y actores culturales también ha demandado la realización de talleres y encuentros destinados a mejorar sus capacidades y oportunidades. Los dos Mercados Culturales que hasta el presente se han realizado han permitido abrir los horizontes de trabajo tanto a actores como gestores culturales.

La formación de públicos, por su parte, es también un componente constante en la realización de festivales en distintas disciplinas, ciclos cinematográficos y publicaciones culturales.

Los concursos Municipales

Dentro de las tareas de promoción e incentivo de las artes, los Concursos Municipales han sido incrementados en un 100%. De 13 certámenes que se realizaban hasta el 2006, actualmente se llevan a cabo 21. Los montos de los premios también han experimentado un incremento de un 30%.

El Consejo ciudadano de las Culturas y las Artes

Esta instancia de participación ciudadana, surgida en las Jornadas Culturales del año 2005, ha mostrado una continuidad hasta el presente, que la sitúan como el Consejo Ciudadano de mayor vigencia entre los existentes. Luego de las Jornadas Culturales del año 2007, se han incrementado sus componentes por disciplina y entidades representativas en las distintas artes, incluyendo a los gestores culturales. En la actualidad se está trabajando con este cuerpo consultivo de participación ciudadana para la realización de las III Jornadas Culturales que se realizará a principios del próximo año.

Normativa

En la sesión inaugural de ayer, el Ministro de Culturas se refirió a un grupo de proyectos de Leyes que su despacho ha preparado para su tratamiento y aprobación en la Asamblea Legislativa Plurinacional, entre ellos la Ley del Libro, del Cine, del Patrimonio, de Gestión Cultural y otras.

Es vital contar con una normativa acorde con necesidades muy sentidas, como el tratamiento tributario especial para el libro y otros bienes culturales, así como con nuevas necesidades resultantes de los cambios sociales y tecnológicos. Por tanto, es en el ámbito de la Ley Marco de Autonomías y en ejercicio de las competencias exclusivas y concurrentes que los gobiernos municipales debemos asumir nuestras responsabilidades en esta materia. Estamos atentos a esos avances que el país y sus regiones necesitan para dotar a la planificación de las gestiones culturales una base legal coherente y conducente.

Así como es cierto que la cultura corre el riesgo de cosificarse al ingresar a un circuito o mercado, que es una necesidad pero que conlleva peligros de desvirtuación, debemos tener en claro que ese mercado, aunque incipiente en nuestro país, tiene, en las llamadas industrias culturales y especialmente en los medios masivos, un doble sentido. Pueden ser una herramienta de avance, creatividad y diseño cultural, o bien, si no existe otra ley que la del mercado, constituirse en meros redistribuidores de productos ajenos, mayoritariamente intrascendentes; y, lo que es peor, que en su mayoría no superen el salario mínimo, dejando a nuestros artistas sin empleo.

Estamos, como latinoamericanos, ante la necesidad de resolver la doble ecuación: conjugar la tradición y la modernidad, articular nuestras raíces culturales con los cambios y la universalidad, los saberes y haceres heredados de las nuevas tecnologías.

Es muy saludable constatar que nuestros gestores culturales y los de otros países hermanos que están presentes, han encauzado sus esfuerzos gracias a una ampliación de sus horizontes y haciendo un uso inteligente de las nuevas tecnologías en comunicación. Lo valioso de esto es que son tiempos para tomar iniciativas, para crear condiciones propicias y América Latina es un vigoroso protagonista de la acción cultural para crear, reflexionar y ser mejores.

Lo importante es encauzar la libertad creativa para trascender la enajenación masiva que es despersonalizante y depredadora. De lo contrario, todos nuestros esfuerzos se desgastarían ante un enorme obstáculo. Por ello es fundamental la conducción inteligente de este vital proceso de construcción histórica.

El *ajayu*, el alma de nuestros pueblos, merece nuestras mejores y más lúcidas energías. De ahí la importancia de conocernos, comunicarnos y actuar juntos.

LA EVALUACIÓN DE POLÍTICAS CULTURALES EN AMÉRICA LATINA Y CHILE

Cristian Antoine² / Chile

a.

Algunos especialistas consideran que, salvo en los casos de Chile, Colombia y Costa Rica, América Latina no ha avanzado en procesos de evaluación sistemática de la administración pública y en la utilización de sus resultados en sus cuatro niveles: políticas públicas, programas públicos, organizaciones públicas y desempeño de los empleados públicos.

Los desafíos que hoy enfrenta la formulación de políticas públicas en los campos de la información, la comunicación y la cultura en nuestro continente han sido ya puestos de relieve (Albornoz, 2005), destacándose la necesidad de abandonar la concepción tradicionalista que en gran parte de Iberoamérica la tiene confinada a la necesaria preservación del «patrimonio nacional» (museos, monumentos, música clásica...) o a la protección de algunas industrias culturales (cinematografía o sector editorial). Una mirada sobre la realidad de algunas naciones del continente nos puede dar algunas pistas sobre el estado del arte en cuanto a la evaluación de las políticas culturales y sus posibilidades de evaluación.

Podremos observar también la hegemonía de los enfoques sociológicos en los estudios sobre audiencias en la región, especialmente notables en el caso argentino, brasileño y chileno.

Las políticas públicas en el ámbito de la cultura han estado siendo monitoreadas en Argentina desde mediados de los noventa, especialmente a través del trabajo que el recientemente fallecido Octavio Getino comenzó a desarrollar en el actual Observatorio de Industrias Creativas, organismo especializado que forma parte de la Dirección General de Industrias Creativas, de la Subsecretaría de Inversiones del Ministerio de Desarrollo Económico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Probablemente el mejor concebido y más completo instituto latinoamericano dedicado a la evaluación de las políticas públicas en cultura.

Es cierto que la atención por la evolución de las políticas culturales en Argentina ha tenido como sujeto/objeto de atención la realidad de Buenos Aires, en su condición de capital cultural, pero ello no ha sido obstáculo para el desarrollo de aproximaciones locales y regionales que recogen sensibilidades distintas a las

² Historiador y periodista, investigador y docente universitario especialista en políticas públicas y financiamiento de la cultura y las artes.

porteñas en la elaboración de políticas culturales autónomas y participativas que den cuenta de la problemática actual que atraviesa el sector (Pallini, 2008).

Estos últimos años el predominio en materias de investigación sobre políticas culturales y sus posibilidades de cumplir o no con aquello que se han propuesto los decisores políticos, ha estado dominado por la presencia de una nueva generación de sociólogos y economistas argentinos, entre los que cabría nombrar a Rosalía Winocur, José Tasat y Héctor Schargorodsky, como ejemplos³.

La existencia de una política cultural administrada por el Estado como una forma de ampliar el acceso, producción y disfrute de la cultura no es novedad en Brasil (Freire Nascimento, 2007); país que evidencia, al menos desde la llegada de Getulio Vargas al poder en los años 30 del siglo pasado, una preocupación manifiesta por los temas culturales.

No obstante, en la última década se han intensificado en Brasil las discusiones acerca de la responsabilidad del Estado en la producción cultural y en los principios que debe recoger la elaboración de las políticas culturales, tanto en el ámbito de la administración federal como de los gobiernos locales (Botelho, 2001). Algunos trabajos se han orientado a la construcción de inventarios de las principales acciones del gobierno federal en el campo de la cultura (Calabre, 2005), demostrando claramente las discontinuidades existentes en el proceso de elaboración de las políticas públicas en el área (Simis, 2007).

Otros estudios se han centrado en el análisis de las estructuras gubernamentales responsables por la administración cultural, destacando la necesidad de implantar políticas culturales orientadas a la participación popular en las distintas esferas de la decisión pública (Canedo, 2007), o la necesidad de formar agentes que puedan actuar en el campo cultural colaborando desde el sector asociativo con la presencia pública (Figueiredo Costa, 2008).

Buena parte de la discusión actual en Brasil sobre la eficacia de la ley que permite a las empresas hacer descuentos tributarios cuando aportan a la cultura (Ley Rouanet), puede ser interpretada también como aplicaciones concretas de criterios evaluativos a las políticas de financiamiento de la cultura y las artes. Los aportes de Bertini (2009), Brant (2009) y Barbosa de Oliveira (2008), entre otros, pueden ser considerados buena prueba de ello.

Recientes trabajos han introducido el análisis de los procesos de gestación de las políticas públicas en el área de cultura, a través de la generación de indicadores estadísticos y el monitoreo de las mismas (Oliveira Ribeiro, 2007); aplicándolos a la coyuntura brasileña desde los años del gobierno del presidente Lula da Silva (Rubin, 2007).

b.

³ Winocur viene estudiando desde hace años los efectos de las políticas Culturales sobre la participación Popular En Argentina; mientras José Tasat encabeza un equipo de investigación internacional para estudiar las políticas culturales locales en los países del Mercosur desde el Observatorio de Políticas Culturales de la Universidad Tres de Febrero y, Héctor Schargorodsky ha orientado sus últimos estudios a la evolución de los presupuestos provinciales y federales para la cultura, desde su plaza en la Universidad de Buenos Aires.

En su momento, la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, (en adelante CNCA), aprobado por la Ley N° 19.891 del 23 de agosto del 2003, significó la culminación de un esfuerzo de décadas para dotar al país de un organismo público encargado de *“estudiar, adoptar, poner en ejecución, evaluar y renovar políticas culturales, así como planes y programas del mismo carácter, con el fin de dar cumplimiento a su objeto de apoyar el desarrollo de la cultura y las artes, y de conservar, incrementar y difundir el patrimonio cultural de la Nación y de promover la participación de las personas en la vida cultural del país”*.

Nicolás Bar (2006) ha señalado con buenos argumentos que la creación del CNCA supuso un enorme esfuerzo por parte del gobierno de la época (R. Lagos), para crear una nueva institucionalidad y para posicionar al arte y la cultura en el corazón de los intereses públicos. Esto último no pretendía ser la medida de un solo gobierno, sino que más bien se enmarcaba en una política de Estado en el contexto de las celebraciones del Bicentenario.

La norma que le dio origen es taxativa al señalar que el CNCA tiene como función primera *estudiar* las políticas culturales, *adoptar* las medidas necesarias para su efectiva materialización, *poner en ejecución* los mecanismos administrativos, legislativos y financieros que las hagan posible y *evaluar* *“las políticas culturales, así como planes y programas del mismo carácter...”*, tanto en el ámbito nacional como internacional. Es a este último aspecto al que le daremos más atención.

Como mencionamos al comienzo, la creación del CNCA de Chile significó en su momento la concreción de un esfuerzo de décadas por dotar al país de un organismo público encargado de *“estudiar, adoptar, poner en ejecución, evaluar y renovar políticas culturales”*.

El CNCA es heredero, en lo esencial, de las dotaciones de funcionarios y asignaciones de presupuesto de dos reparticiones hoy inexistentes: la División de Cultura del Ministerio de Educación y la Secretaría de Comunicación y Cultura del Ministerio y Secretaría General de Gobierno. (Arias Yurisch & Gálvez Gómez, 2010; Atero & Mella, 2007; Navarro Ceardi, 2006).

Bajo la dependencia del CNCA quedaron el Consejo Nacional del Libro y la Lectura, el Comité de Donaciones con Fines Culturales; y serían convocados la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y el Consejo de Monumentos Nacionales.

Se trata por cierto de una institucionalidad joven. Pero puede que no dure más allá de la presente década, pues en mayo de 2011, Su excelencia, el Presidente Sebastián Piñera, anunció el envío de un proyecto para reemplazarlo a través de la creación de un Ministerio de Cultura y Patrimonio; iniciativa que busca terminar con la dispersión actual; y unificar en una nueva secretaria de Estado al Consejo de la Cultura y las Artes, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y el Consejo de Monumentos Nacionales.

b.1 Escenarios institucionales

En el contexto de una recuperada democracia tras la experiencia vivida en los 70 y 80's por la intervención militar, la reflexión sobre las políticas culturales en

Chile y su necesidad de verlas plasmadas en un organismo único de nivel superior, reconoce en la Propuesta para el Desarrollo de la Institucionalidad Cultural Chilena, promovida por el sociólogo Manuel Antonio Garretón en 1991, el punto de partida para un proceso que tomaría en definitiva casi tres lustros en fructificar en la creación del CNCA (de Cea, 2006)⁴.

No obstante, hasta marzo del 2010 no se habían efectuado evaluaciones globales de su gestión, más allá del marco del cumplimiento de su ejercicio presupuestario anual. Si ellas no existen en el plano nacional, tampoco hay mayores experiencias en la evaluación de las políticas que se aplican en el ámbito de los gobiernos regionales – pese a que existen al menos desde el 2005 como formulaciones explícitas –, o en el plano municipal.

En palabras del sociólogo chileno Juan Podestá, cuando se ejecuta una política pública la única evaluación que se hace es la que se refiere al tema presupuestario y que, por lo general, se reduce a saber si los recursos fueron efectivamente invertidos en los ítems presupuestados, pero, respecto a los logros políticos, sociales, culturales o económicos, tanto el Estado como la sociedad civil se quedan en la incertidumbre del conocimiento y la consecución de logros se mantiene en la nebulosa.

En el documento “Chile Quiere más Cultura”, que ordenó y determinó desde el nuevo organismo las orientaciones sobre las políticas culturales que el país se dio por espacio de un lustro (2005-2010), a mayor abundamiento, se definieron nueve principios, cuatro líneas estratégicas, diez objetivos sectoriales y 52 medidas específicas (Urrutia Fernández, 2007). Sin embargo, en todo el documento, se menciona la palabra evaluación una sola vez⁵. No es más auspicioso el panorama de la actual política cultural vigente (2011-2016) que menciona la palabra también en solo una ocasión.

Pese a ello, a fines de 2007 el CNCA había anunciado (por primera vez) su disposición a realizar un seguimiento de las políticas culturales que fuera más allá del plano administrativo (rendiciones de cuenta e informes parciales y totales que demuestren que el proyecto haya sido cumplido), mostrando interés por implementar un seguimiento de impacto de las iniciativas que patrocinaba⁶.

Veamos algunos de los escasos trabajos disponibles.

b.2. Estrategias y perspectivas metodológicas

La información disponible sobre ejemplos de evaluación de políticas culturales

⁴ A ese tránsito contribuyó también el Encuentro de Políticas Públicas sobre Legislación y propuestas culturales (1996), el Informe de la Comisión Presidencial encargada a Milán Ivelic en 1997 (“Chile está en deuda con la cultura”) y la serie de Cabildos Culturales desarrollados desde la División de Cultura del Ministerio de Educación por Claudio de Girolamo.

⁵ “La descentralización que queremos para el país debe alcanzar el diseño de políticas culturales, a la ejecución de las mismas, a la *evaluación* de sus resultados y a los recursos de gestión, financieros y de infraestructura, que el Estado pone al servicio de la cultura, con el propósito de conseguir un desarrollo cultural equitativo y armónico de todas las regiones del país”. (Chile quiere, p.17) Y la medida n 49 que habla de establecer un sistema integrado de información cultural que sirva para *evaluar* y formular políticas culturales. El remarcado es nuestro.

⁶ Ministra Presidenta del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura, Paulina Urrutia al informar en conferencia de prensa montos del presupuesto asignado a su sector en 2008. Cfr Gayani Schele, G. (2007). Ministra de Cultura anuncia cambios en fondos concursables 2008, El Mercurio, 13 de diciembre de 2007; Santiago, El Mercurio SA.

no es abundante en el medio chileno. Las páginas web de las distintas reparticiones involucradas no suelen ser muy pródigas en información sobre estas materias. Hay pocos ejemplos, por lo mismo vale la pena reseñarlos.

Recién en el 2008 y gracias a una consultoría contratada por el Consejo de la Cultura a un equipo de profesionales asociados al PNUD, pudo el CNCA contar con un cuerpo de conocimientos y metodologías como para iniciar un proceso evaluativo formal, ofreciéndole al decisor institucional un marco general de toma de decisiones y de técnicas de evaluación específicas, consideradas pertinentes para el ámbito de la cultura y las artes (Guell Villanueva, Frei, & Peters Núñez, 2008). Se esperaba con ello que las autoridades del CNCA pudieran analizar y apropiarse de los métodos de evaluación ofrecidos que resultaran pertinentes para cada programa desarrollado.

No podemos afirmarlo fehacientemente, pero es probable por la coincidencia de fechas, que ese conocimiento comenzó a aplicarse a los programas emblemáticos e iniciativas modélicas que el CNCA había venido promoviendo desde su creación.

Es cierto también que se trata de una muestra de conveniencia definida por la disponibilidad de fuentes primarias, pero creo que refleja adecuadamente un estado de cosas sobre la relevancia que comienza a tomar la evaluación de las políticas culturales.

Los casos que comentaré brevemente son los referidos al programa Creando Chile en mi Barrio; el Programa Nacional de Talleres Artísticos Culturales para el fomento de la Creatividad en la Jornada Escolar Completa (OKUPA) y la iniciativa conocida como “Maletín Literario”.

El primer ejemplo está referido al programa Creando Chile en mi Barrio, una iniciativa que aporta al logro de los objetivos expresados en la Política Cultural de Chile (2005 - 2010), promovida por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, que buscaba "aumentar el acceso de los grupos de escasos recursos y de los grupos vulnerables a los bienes de consumo cultural, generando las condiciones iniciales para una relación permanente entre los miembros de estos grupos y la actividad cultural" y "Fomentar la participación y la organización ciudadana descentralizada con fines culturales"(De la cultura y las Artes, 2007c).

El programa buscó fortalecer y movilizar las capacidades creativas y de emprendimiento de los habitantes de los barrios pobres del país, a través de facilitaciones al acceso de los bienes culturales y con la elaboración y ejecución de planes de desarrollo cultural consensuados por la comunidad.

Iniciado en el 2007, Creando Chile en Mi Barrio tenía, además, un estrecho vínculo con el programa de recuperación de barrios del Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU, “Quiero mi Barrio”), orientado a revitalizar los 200 barrios más vulnerables y críticos seleccionados en 80 comunas del país y beneficiar, de paso, a unos quinientos mil habitantes. El programa del CNCA aportaba la dimensión simbólica al componente social del MINVU, declarado en la misión de “recuperar la confianza y generar la participación de los vecinos del

proceso de mejora-miento del entorno, así como la apropiación de los espacios”⁷.

Ejecutado hasta diciembre del 2010, el programa “Creando Chile en mi Barrio”, según lo documenta la socióloga Malena Bastías, fue tomando cada año más protagonismo presupuestario, al pasar de un 6% de incidencia en el 2007 (unos 1.160 millones de un presupuesto total del CNCA de más de 19 mil millones ese año), a un promisorio 11,2% en el 2008 (unos 3 mil 188 millones sobre un presupuesto de 28 mil millones) (Bastías Sekulovic, 2008)⁸.

Las evaluaciones cualitativas realizadas han puesto en evidencia que las personas de las comunidades vinculadas al programa han demostrado cada vez mayor compromiso e interés por involucrarse con una mayor comprensión del sentido del Programa más allá de las “actividades recreativas” o los “talleres”, sino como una oportunidad de empoderamiento, de con-vivencia barrial, de revaloración de la identidad y del patrimonio cultural (Pobreza, 2011).

Por su parte, el programa OKUPA (Programa Nacional de Talleres Artísticos Culturales para el fomento de la Creatividad en la Jornada Escolar Completa), es uno de los pocos ejemplos de iniciativas gubernamentales que ha sido sometida a estudios independientes para monitorear y analizar el proceso de ejecución y evaluar los resultados obtenidos por el programa (de la cultura y las Artes, 2011; Desarrollo, 2008).

El Programa dependía también del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, siendo su objetivo aumentar la presencia del arte y de la cultura en el sistema



⁷ Cfr. www.quieromilbarrio.cl

⁸ El aumento de la participación presupuestaria posicionó a “Creando a Chile en mi Barrio” como el segundo programa de mayor peso presupuestario en el CNCA, situándose tras el programa de infraestructura destinado a levantar una decena de nuevos centros culturales que tenía una participación del 10,7% (2007) y del 14,7% (2008).

educativo nacional y aportar al mejoramiento de la calidad de la educación, potenciando en los estudiantes el desarrollo y fortalecimiento de habilidades creativas de manera individual y colectiva mediante una enseñanza artística de excelencia. OKUPA consistió en la realización de talleres artísticos culturales realizados en las horas de libre programación de la JEC. Desde su creación en el año 2007, anualmente fue sometido a estudios de seguimiento con el fin de monitorear los procesos de implementación, así como de estimar su impacto a nivel de participantes.

En un muy buen ejemplo de evaluación de impacto hecho por los especialistas del Departamento de Micro datos de la Universidad de Chile (Egaña, Quijada, & et.al, 2011), muy interesante en lo cuantitativo pero difícil de reseñar aquí por las limitaciones de espacio, es también ilustrativo en el análisis cualitativo, toda vez que las mediciones muestran progresos significativos en los estudiantes en el plano socio-afectivo. Los actores concernidos en el proceso (directores /profesores /talleristas/apoderados), coinciden en reconocer que los talleres del Programa tuvieron efecto en los estudiantes participantes en la mejora de la autoestima, de la capacidad expresiva y de las habilidades sociales. La opinión de los propios involucrados fue también coincidente.

Los datos indican un aumento en el consumo de ciertos bienes culturales luego de la intervención del Programa. En este sentido, se observaron aumentos estadísticamente significativos para la categoría alto consumo, en bienes escritos, en la visita a exposiciones y en la asistencia al teatro y la danza. Se debe destacar que lo que ocurre para todos estos bienes es que tiende a aumentar el nivel medio de consumo y a disminuir el nivel bajo, lo que es evidencia de que luego de los talleres los alumnos no se han vuelto grandes consumidores de cultura, pero sí que han aumentado significativamente la frecuencia en que realizan estas actividades.

En base a estos resultados, se pudo concluir que en general existe una tendencia mayor al consumo cultural en los alumnos Okupa que en el nivel nacional para el segmento etario mencionado. Esto se ve especialmente en el consumo de música y en la lectura de diarios, libros y revistas. Esta diferencia puede estar relacionada con el paso de los alumnos por los talleres Okupa y el mayor interés en temáticas artístico culturales que estas instancias tienden a despertarles, en comparación con el resto de la población que no ha tenido acceso a la iniciativa de los talleres.

En cuanto a las *prácticas de consumo cultural que realizan los jóvenes*, se concluye que tras los talleres hay un aumento en el consumo de bienes culturales, en la lectura de periódicos, revistas y comics, en la visita a exposiciones y en la asistencia al teatro y la danza.

Es claro que los aumentos observados en el consumo cultural de la línea de evaluación respecto de la línea base, hacen suponer que las experiencias directas con bienes culturales extra-escolares promovidas por los talleres, podrían representar el indicio de formación de un posible hábito de consumo, gracias a la participación en los talleres. En este sentido, aunque el consumo cultural detectado pudiese derivar de las actividades programadas por los talleres fuera del liceo, es muy importante comprender que se trata de un paso relevante en la comprensión y mejor aprovechamiento de los bienes culturales susceptibles de

ser consumidos, es decir, se trataría de un consumo guiado u orientado por el marco del taller en una especie de “colchón cultural”, que permitiría a los jóvenes decodificar mejor lo que estaban viviendo.

El tercer ejemplo lo he seleccionado por tratarse de un caso mal aprovechado. El llamado “Maletín Literario”, una iniciativa de intervención socio-cultural surgida directamente en el núcleo de poder de la ex presidenta Michelle Bachelet, permite ilustrar un principio básico que debiera formar parte de todas las iniciativas de gasto público, idealmente en la etapa



de diseño de dichas iniciativas⁹. Dicho principio no es otro que aquel que sostiene que estos programas deben ser diseñados de modo que se pueda evaluar en qué medida logran el objetivo propuesto (Engel, 2007).

En palabras simples, se trataba de introducir el libro en las familias más necesitadas y formar nuevos lectores. Casi cinco años después, cuando el maletín literario ya es algo del pasado, nadie puede asegurar a ciencia cierta si tuvo algún impacto (Rodríguez Medina, 2011).

El proyecto quedó a cargo de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam). Hubo polémicas sobre la efectividad del plan, algunos hablaron de demagogia y hasta se dijo que los libros iban a terminar calefaccionando casas o vendiéndose en las ferias libres. Otros respondieron que esos eran prejuicios y que acercar libros a esos hogares ya era bueno. Las editoriales que ganaron aplaudieron y las que perdieron se quejaron.

Como sea, el plan se realizó en dos etapas. En la primera, correspondiente al año 2008, se asignaron 133 mil maletines; y en la segunda, durante 2009, los restantes 267 mil. Cada maletín tenía ocho o nueve libros que incluían obras de referencia, novela, poesía, cómics, con títulos como “El Principito”, “Libro de las preguntas”, “Cabo de Hornos”, “La metamorfosis” y “Ogú y Mampato”. ¿El resultado? Para diciembre de 2009 se entregaron 344.756 maletines, o sea, un 86,2% del material. El saldo pendiente (55.244 cajas) se explica,

⁹ Anunciado por Bachelet el 21 de mayo de 2007, en el contexto de su cuenta anual: “Entregaremos lo que hemos llamado un maletín literario a 400 mil familias”. El objetivo del plan era contribuir al desarrollo de los chilenos más pobres, “instalando el libro y la experiencia lectora como instrumento de desarrollo creativo e intelectual”. En palabras simples, se trataba de introducir el libro en las familias más necesitadas y formar nuevos lectores. Dinero invertido \$7.042.062.454

principalmente, por cambios de domicilio de los beneficiarios y debía entregarse durante el año 2010.

Sin embargo, tras el terremoto de febrero, esos dineros fueron redestinados al fondo para la reconstrucción y por ahora no se avizora un renacimiento. ¿El maletín literario logró o está logrando algún impacto? O para ponerlo más bonito: ¿Fue una política efectiva para fomentar la lectura? Respuesta: nadie sabe ni puede saberlo. ¿Por qué? Porque no hay ninguna evaluación. Si bien junto a los maletines se entregaron unas cartillas que guiaban a las familias, y, además, se hicieron socios de las bibliotecas públicas a los beneficiados, el proyecto original no incluía ninguna herramienta o parámetro para medir su eficacia. De hecho, hace poco tiempo, un alto personero del equipo a cargo del maletín, declaró que nunca hubo presupuesto para eso y calificó la iniciativa como un "desastre".

Es cierto que mientras se distribuía el maletín, el Estado de Chile se afanaba en la construcción de nuevas bibliotecas comunales, regionales, bibliómetros; y se aumentaba la plata para comprar libros y para el fondo del libro, junto a programas de bibliotecas en los jardines infantiles. Por eso, hubiese sido importante medir el impacto real y, muy vinculado a lo anterior, haber tenido una estrategia de acompañamiento más sostenida en el tiempo.

Hay algo así como una evaluación del impacto en los testimonios de distintos coordinadores y directores de bibliotecas, y en las mismas palabras de algunos beneficiarios. Eso se recoge en un libro publicado por la Dibam sobre el maletín. Allí se describen distintas iniciativas de seguimiento que fueron apareciendo "espontáneamente": bibliotecarios que enseñaban la importancia del libro, talleres de lectura en algunas regiones, padres que aprendieron a leer con sus hijos, charlas literarias o profesores que incluyeron el maletín en los planes de lectura. Pero eso es casuística, no datos duros.

Una evaluación de impacto bien diseñada puede arrojar luces sobre las alternativas más efectivas. Una de las áreas de investigación universitaria con mayores avances relevantes para las políticas públicas durante la última década es la evaluación de programas. Estos avances permiten limitar la influencia de sesgos ideológicos al discutir qué funciona y qué no funciona en estos temas. Los mayores detractores son quienes han tenido que enfrentar la evidencia poniendo en duda sus políticas favoritas.

Las mejoras que se puede esperar en la calidad del gasto público producto del uso generalizado de las evaluaciones de impacto son muy grandes, de hecho, aun cuando el maletín literario es particularmente útil para ilustrar los principios subyacentes, hay programas donde se invierten sumas mucho mayores, por lo cual es razonable esperar beneficios también mayores en estos casos (Engel, 2007).

Creando Chile en mi Barrio muestra fehacientemente a los gestores culturales que las iniciativas culturales orientadas hacia grupos con carencias socioeconómicas rinden resultados, especialmente si son acompañadas en el tiempo, cuentan con recursos y capacidad de monitoreo. Vital es el cruce de intereses con otros ministerios y organismos afines, como OOPP en este caso, con el objeto de acentuar las sinergias e incrementar el impacto en el uso de los

recursos públicos, un aspecto en el que Alfons Martinell ha insistido ampliamente cuando nos habla de la necesidad de alinear las políticas culturales con otras políticas afines.

Mientras que la evaluación realizada al programa OKUPA reafirma una vez más la importancia del cruce de intereses con ministerios vinculados, en este caso, EDUCACIÓN y el aporte metodológico, independencia y seriedad que asume la evaluación de las políticas culturales cuando están entregadas a universidades con capacidad de hacer estos seguimientos.

El caso del Maletín Literario, por su parte, nos muestra el riesgo de confiar a organismos con poca capacidad para realizar seguimientos, iniciativas de alto costo. Ello no es responsabilidad por cierto de la DIBAM que intentó, al final, realizar algunas evaluaciones de iniciativas locales e individuales, sino de los decisores políticos que comisionan al organismo y no lo proveen de los medios oportunamente. Este caso muestra además el riesgo que se asume cuando los actores concernidos son involucrados tarde. No obstante, el programa provocó una polémica pública que sí podría interpretarse como un logro, pues pocas veces las decisiones en temas de cultura concitan la atención de la opinión pública. Pero otra cosa es ponderar la calidad de la evaluación de las políticas públicas que puede hacer la prensa.

La enseñanza que deja este caso a los gestores culturales nos parece, es aquella que refuerza la idea de que no se pueden iniciar programas sin haber contemplado inicialmente un sistema de referencias mínimas sobre su medida de éxito o cumplimiento de metas.

Comentario final

Como hemos visto, evaluar las políticas culturales bien podría ser un signo de madurez institucional que da cuenta no sólo del grado de avance logrado en las instancias públicas de administración de la cultura y las artes, sino de la sinergia lograda con otros actores relevantes.

¿Qué es entonces lo que se necesita para que la evaluación de las políticas culturales, así como para la consolidación de estos procesos, pase a formar parte de la agenda cotidiana de los gestores culturales, en el sentido de que debiesen prestar atención a estos asuntos?

Entre las respuestas más obvias se requiere producir insumos susceptibles de ser utilizados en la evaluación de las mismas. Así, la disponibilidad de contar con Mapas Culturales, Estadísticas de Consumo Cultural u otros informes pertinentes, debe estar acompañada de indicadores que permitan al profesional poder construir una explicación accesible a la mayoría sobre los efectos de su trabajo.

Es necesario aquí mencionar además lo recomendable que resulta a estos efectos, considerar en la currícula formativa, la gestión cultural; una formación acuciosa en materias de políticas públicas en cultura, su génesis, su aplicación, sus métodos de análisis y su evaluación. Pues, si es cierto aquello que nadie puede seriamente hacer lo que no sabe, es poco probable que el gestor cultural se muestre inclinado a evaluar su trabajo si no ha sido formado para ello. Un elemento adicional que se debe considerar es la existencia y disposición de un

más amplio y variado repertorio de especialistas y académicos dedicados al desarrollo del área. Cuando están disponibles (y cuando son tomados en cuenta por los decisores), estos investigadores, provistos de estrategias metodológicas innovadoras, con capacidad intelectual y autonomía de los gobiernos, permiten a las universidades, centros de estudios y observatorios especializados, hacer un aporte sustantivo en la experiencia evaluativa en cultura.

Contribuir además a un seguimiento más exhaustivo y menos coyuntural por parte de la prensa y los mdc en general, en un esfuerzo consciente por generar un clima de opinión sobre las decisiones que los gobiernos toman en los asuntos culturales.

Contar además con una institucionalidad sectorial consolidada y con gobiernos locales que asuman la responsabilidad y el desafío de tratar de ponderar el impacto de las decisiones que adoptan en materias de arte y cultura, siempre será un aliciente para el desarrollo de iniciativas evaluativas. La realidad chilena, no obstante, bien podría ser la antítesis casi completa al resumen que acabamos de hacer.

Allí donde se recomienda una variedad de insumos susceptibles de ser utilizados en la evaluación de las mismas (Mapas Culturales, Estadísticas de Consumo Cultural y otros), tanto en plano local como regional y nacional, en Chile solo contamos con una limitada serie de encuestas sobre consumo cultural (Anuario de Consumo Cultural y encuestas de consumo, confeccionadas por el Instituto Nacional de Estadísticas), que aportan ciertamente algunas luces, pero el campo permanece en una nebulosa. La prensa no suele hacer seguimiento a estas materias, salvo unas pocas excepciones; en general estos temas permanecen fuera de la pauta informativa de la prensa nacional.

Como hemos podido apreciar, los esfuerzos que se realicen para evaluar las políticas públicas en cultura y por difundir el resultado de esas evaluaciones entre la comunidad interesada, habrán de redundar en una mejora de la gestión cultural, especialmente allí donde hay gestores culturales atentos a satisfacer con eficiencia las necesidades de su entorno.

Este trabajo está asociado al Proyecto Fondecyt Regular 2008 n° 1085049 “Análisis de las Políticas Culturales en Chile: Consumidores y Nuevas Audiencias”, Escuela de Periodismo, Universidad de Santiago de Chile (2008-2010).

Referencias

- Aguilar Villanueva, L. F. (1993). Hacia una disciplina de las políticas públicas. [Paper]. *Perfiles Latinoamericanos*. FLACSO. Universidad Autónoma del Estado de México, 10.
- Albornoz, L. (2005). Políticas públicas e industrias culturales: el desafío de la diversidad en Iberoamérica. [PAPER]. *Anuario ININCO* 17(2), 114-138.
- Ampuero, H. (2005). La Evaluación de la Ley (o Cómo las salchichas y las leyes deben cumplir su cometido). 489. Retrieved from www.asuntospublicos.org
- Arias Yurisch, K., & Gálvez Gómez, C. (2010). *Política Pública Cultural en Chile: Revisión de las intervenciones del Estado en el campo cultural en el siglo XX*. Magister en Gestión Cultural Postgrado, Universidad de Chile, Santiago.

- Atero, M., & Mella, A. (2007). *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Las políticas culturales públicas en Chile. Acercamiento antropológico a la política cultural nacional 1920-2006*. Licenciatura en Antropología Pregrado. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago.
- Ballart, X. (1996). Modelos teóricos para la práctica de la evaluación de programas. In I. N. d. A. Pública (Ed.), *Lecturas de Gestión Pública* (pp. 321-352). Madrid, España: Quim Brugue y Joan Subirats.
- Bañón Martínez, R. (2003). *La evaluación de la acción y de las políticas públicas*. Barcelona, España: Ediciones Díaz de Santos.
- Bar, N. (2006). *Qué hay detrás del Nuevo Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en Chile? Fundamentos para la Nueva Institucionalidad*. Master of Arts, Universidad de Warwick, Inglaterra, Warwick.
- Barbosa de Oliveira, J. C. (2008, 2-3 julio de 2008). *Incentivos Fiscales a la cultura en Brasil*. Paper presented at the Seminario Internacional Aportes Financieros del sector privado a las artes. Modelos vigentes y perspectivas. Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires.
- Bastías Sekulovic, M. (2008). *Políticas públicas culturales: Desde el acceso a la apropiación. Una mirada a los programas SISMO y Creando Chile en Mi Barrio impulsados por el CNCA*. Sociología Postgrado, Universidad de Chile, Santiago.
- Bernier, S. (2005). *L'Observatoire de la culture et des communications du Québec: evolution et enjeux futurs*. Paper presented at the I Conferencia Internacional sobre políticas culturales, Palacio Euskalduna, Bilbao, España. PAPER retrieved from http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r52-20726/es/contenidos/informacion/politicas_culturales/es_pol_cult/adjuntos/pol_culturales.pdf
- Bertini, A. (2009, 30 de junio de 2009). Mecenato e Política Cultural: por que e tao difícil entende-los. *www.culturaemercado.br* Retrieved 6 de julio de 2009, from <http://www.culturaemercado.com.br/post/mecenato-e-politica-cultural-por-que-e-tao-dificil-entende-los/>
- Botelho, I. (2001). Dimensoes da cultura e politicas publicas. [paper]. *Sao Paulo em Perspectiva*, 15(2).
- Brant, L. (2009, 11 de julio de 2009). Lei Rouanet por Gilberto Gil: "entre os mais eficientes e democráticos do planeta". *Culturaemercado*.
- Bussiere, A. (2001). L'Evaluation des politiques culturelles, entre rationalisation et démocratie. [Memoria]. (Memoire DEES "Developpement culturel et direction de project"), 63.
- Calabre, L. (2005). *Política Cultural no Brasil: Um histórico*. Paper presented at the I ENECULT, Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, Bahia, Brasil
- Canedo, D. (2007). *Secretaria da Cultura ou Fundacao Cultural*. Paper presented at the III ENECULT, Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, Bahia, Brasil. paper retrieved from
- Cansino Muñoz-Repiso, J. M. (2005). La Evaluación de las Políticas Públicas de turismo mediante el uso de indicadores. In T. L. G.-F. L. d. Vicente (Ed.),

Turismo Sostenible. Un enfoque multidisciplinar e internacional (pp. 495). Córdoba, España: Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba.

Clements, P. (2007). The Evaluation of Community Arts Projects and the Problems with Social Impact Methodology. *JADE*, 26(3), 11.

De Cea, M. (2006). Hacia una nueva institucionalización de la experticia cultural en Chile. El rol del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. In E. U. Bolivariana (Ed.), *Qué tipo de nexos para qué tipo de políticas. Estudio comparado en diversos ámbitos de intervención pública en Chile*. Santiago, Chile.

De la cultura y las Artes, C. N. (2007c). Creando Chile en mi Barrio Retrieved 12/09/2010, 2010, from <http://www.cnca.cl/portalcnca/index.php?page=seccion&seccion=1107>

De la cultura y las Artes, C. N. (2011). Análisis de Investigación Región de los Ríos para el Programa OKUPA (pp. 40). Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Desarrollo, A. p. e. (2008). Estudio de Seguimiento y Evaluación del Programa "Fortalecimiento de la Educación Artística y Cultural en Enseñanza Media en la Jornada Escolar Completa 2007". In C. d. l. C. y. l. Artes (Ed.), (Enero 2008 ed., pp. 200). Valparaíso: Asesorías para el Desarrollo.

Durán, C. (2009). Métodos empíricos para la evaluación de políticas públicas. [Paper]. *SEE-Valuación. Revista de la Sociedad Española de Evaluación*(9).

Egaña, P., Quijada, S., & et.al. (2011). Estudio Piloto de Medición de Impacto al Cuarto Período de Implementación del Programa de Fomento de la Creatividad en la Jornada Escolar Completa. Informe Final y Base de Datos Finales (D. d. Economía, Trans.). In C. MicroDatos (Ed.), (pp. 122). Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Engel, E. (2007). Evaluando el impacto del maletín literario, Columna, *La Tercera*.

Figueiredo Costa, L. (2008). *Uma reflexao sobre as politicas publicas e a questao da formacao na area cultural*. Paper presented at the IV ENECULT. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Facultades de Comunicaçao/ UFBA. Paper retrieved from

Franquesa y Casacuberta, D., Grau Ramos, N., Jiménez Pirla, M., & Mendoza, R. (2010). La Unidad del Centro de Información y Documentación del CERC: de difusor de documentos a generador de contenidos. *IFLA. Governmnet Libraries Section. Mid-term conference* (pp. 8). Barcelona: CERC.

Freire Nascimento, A. (2007). *Política Cultural no Brasil: do estado ao mercado*. Paper presented at the III ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicaçao, UFBA, Salvador, Bahia, Brasil. Paper retrieved from

Guell Villanueva, P., Frei, R., & Peters Núñez, T. (2008). Propuesta de Metodologías de Evaluación de Programas Culturales y Artísticos (E. d. D. Humano, Trans.). In P. d. l. N. U. p. e. D. (PNUD) (Ed.), *Asesoría Evaluación de Impacto Políticas Culturales en Chile* (1º ed., pp. 71). Santiago: PNUD Chile.

Jacot, H., & Fouquet, A. (2007). *Le citoyen, l'élú, l'expert : pour une démarche pluraliste d'évaluation des politiques publiques: septièmes journées françaises*

de l'évaluation. Paris: L'Harmattan.

Lyons, G. M., & Campbell, D. T. (1975). *Social research and public policies : the Dartmouth/OECD conference*. Hanover, N.H.: Public Affairs Center, Dartmouth College.

Mollard, C. (2009). *L'Ingenierie culturelle et l'évaluation des politiques culturelles en France*. Paris: Presses universitaires de France.

Navarro Ceardi, A. (2006). *Cultura, ¿quién paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Santiago de Chile: RIL Editores.

Oliveira Ribeiro, F. (2007). *Acompanhando das politicas culturais atraves dos indicadores estatisticos e do estudo da economia da cultura*. Paper presented at the III ENECULT, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. conferencia retrieved from

Ortega Nuere, C. (2010). *Observatorios Culturales. Creación de mapas de infraestructuras y eventos*. Madrid: Ariel.

Pallini, V. (2008). El Rol del Estado en las Políticas Culturales Retrieved 2 de diciembre de 2008, 2008, from <http://www.naya.com.ar/articulos/politica05.htm>

Perret, B. (1996). *Petit guide de l'évaluation* (La Documentation Française ed.): Conseil Cientifique de l' Evaluation.

Pobreza, F. S. d. l. (2011). 2 Informe Convenio trimestral FSP-CNCA. Junio-Julio-Agosto 2011. Santiago: Fundación Superación de la Pobreza.

Podestá Arzubíaga, J. (2001). Problematización de las políticas públicas desde la óptica regional. *Última Década*, 9(15), 163-175.

Rodríguez Medina, J. I. (2011, 30/04/2011). ¿Qué fue del maletín literario?, Reportaje, *El Mercurio*.

Roller, E. (2005). *Performance of democracies : political institutions and public policies*. Oxford, UK ; New York: Oxford University Press, Inc.

Rubin, A. (2007). *Políticas Culturais Do Governo Lula/Gil: Desafios e enfrentamentos*. Paper presented at the III ENECULT, Faculdade de Comunicação UFBA, Salvador, Bahía, Brasil.

Simis, A. (2007). *A Política Cultural como Política Pública*. Paper presented at the III ENECULT, Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, Bahia, Brasil.

Urrutia Fernández, P. (2007). Democratizando la cultura para el bicentenario. [Discurso]. *Discurso. Cuarta Convención Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*, 19.

Vedung, E. (1986). Development of the methods of evaluation (C. Meléndez, Trans.). In O. E. a. C. A. Swedish Ministry (Ed.), *Methods for Evaluation of National Cultural Policies* (pp. 198 (197-195)). Stockholm, Sweden: Swedish Ministry, Of Education and Cultural Affairs.

Wholey, J. S. (2004). *Handbook of practical program evaluation*.

Yoshimoto, M. (2006). The Evaluation of Cultural Institutions and Policies—Toward a Framework for Creative Evaluation. *NLI Research*, 2005.07.06.

FILANTROPÍA Y DESARROLLO

Reflexiones y propuesta para Bolivia

Roberto Laserna¹⁰ / Bolivia

Las organizaciones no gubernamentales son parte de la sociedad civil. ¿Por qué entonces son definidas por lo que no son? La respuesta es sencilla. Porque “parecen” gubernamentales. Es así porque cumplen finalidades de carácter público, ya sea mediante la prestación de servicios o la realización de actividades de interés y bien común, pero son privadas tanto en la administración como, con frecuencia, en la fuente de financiamiento. Por esa doble cualidad es que se conoce al conjunto de entidades no lucrativas como “el tercer sector”, siendo los otros dos el privado y el público.

Justamente, por esa doble cualidad es que algunas personas consideran que las ONGs son perniciosas. Unos, porque creen que reemplazan o sustituyen al Estado y, por tanto, le permiten desentenderse de lo que consideran sus responsabilidades u obligaciones. Desde ese punto de vista, consideran que las ONGs liberan a los políticos y burócratas de lo que debería ser su deber. Otros consideran que las ONGs constituyen un obstáculo para una relación “normal” y directa entre el Estado y la sociedad, ya que su actividad se interpone entre uno y otra. Ambos tipos de críticas tienen raíz fuertemente estatista, aunque la primera se la plantea desde el punto de vista de quien, estando en la sociedad, desea una mayor presencia del Estado en la vida social; y la segunda de quien, estando en el Estado, quisiera remover obstáculos de su rol y su presencia, es decir, de su poder.

Pero es necesario reconocer que las ONGs son parte de la sociedad civil y que, si bien son entidades privadas, representan un esfuerzo de la colectividad para satisfacer sus necesidades públicas de manera autónoma. Al hacerlo, las ONGs generan servicios públicos, en educación y salud, por ejemplo, o producen bienes públicos, como obras de arte, conocimiento o información, o se concentran en la protección de grupos vulnerables, como enfermos, ancianos, niños abandonados. En consecuencia, las ONGs también revelan la capacidad que tiene una sociedad para resolver por sí misma sus problemas.

Uno de los antecesores modernos de la filantropía fue el millonario Andrew Carnegie, que donó más del 90% de la riqueza que había acumulado en la industria siderúrgica que impulsó y ayudó a crear¹¹. La fortuna de Carnegie se

¹⁰ Agradezco el estimulante intercambio de ideas que tuvimos sobre el tema con Luis Bredow.

¹¹ Carnegie explicó sus razones y su proyecto en un ensayo sobre la riqueza, que incluimos al final de esta publicación. Hijo de un inmigrante escocés de escasos recursos, Carnegie hizo fortuna con petróleo y hierro, innovando los métodos de fundición. Al retirarse de los negocios se propuso

transformó en más de 3000 bibliotecas y un par de docenas de centros de investigación, fundaciones e instituciones educativas que todavía generan y difunden conocimiento, arte y entretenimiento dentro y fuera de los Estados Unidos¹². El ejemplo de Carnegie estimuló a Rockefeller, que ha sido el hombre más rico del planeta y que también estableció con su patrimonio entidades privadas de beneficio público que más de 100 años después de creadas, siguen contribuyendo al desarrollo científico, tecnológico y artístico, así como proporcionando recursos a los desposeídos y enfermos¹³.

Casi no hay fortuna en Estados Unidos que no termine, en algún momento, contribuyendo con sustanciales sumas de dinero y patrimonio a fundaciones, universidades y entidades no lucrativas.

El caso más notable de los últimos años es el del fundador de Microsoft, Bill Gates, que ha donado la mayor parte de su fortuna, de cerca de 100 mil millones de dólares, a una Fundación que lleva su nombre y el de su esposa, Melinda, a la cual ha contribuido también, con un aporte de 32 mil millones de dólares, el financista Warren Buffet¹⁴. Esa Fundación está dedicada sobre todo a la salud y se ha propuesto el desafío de vencer la malaria, que cobra miles de vidas cada año en África, Asia y América Latina, emulando el rol que tuvo la Fundación Rockefeller en el descubrimiento de la vacuna contra la fiebre amarilla (que le dio el Nobel en Medicina a Max Theiler en 1951).

Pero la filantropía no es atributo de los millonarios ni se canaliza solamente a través de grandes fundaciones. En el año 2005, de los 260 billones¹⁵ de dólares donados a entidades no lucrativas, el 76% fueron hechas por donantes individuales, es decir, fueron realizadas por personas vivas, y una gran parte a través de los mecanismos de exención impositiva que permiten a cualquier ciudadano realizar aportes directos a ese tipo de entidades¹⁶.

En realidad, cuanto más grande sea el tercer sector, y más numerosas y diversas sus instituciones, mayor será la capacidad de una sociedad para enfrentar y resolver sus problemas y, curiosamente, también será mayor la fortaleza del

gastar toda su fortuna en obras de bien común, pero no le alcanzó el tiempo y acabó creando varias fundaciones y corporaciones que han continuado su obra.

¹² Citado en el libro *The Foundation, A great American secret*, de Joel L Fleishman, Public Affairs, New York. El autor basa su estudio en una muestra de las 100 fundaciones más importantes de Estados Unidos, donde existen 68 mil fundaciones establecidas con recursos donados por millonarios.

¹³ En algunos de estos millonarios hay un notable contraste entre los métodos poco generosos que tuvieron en los negocios, con el desprendimiento que mostraron una vez alcanzada la cima. Tal el caso de Rockefeller, que fue terriblemente duro con los sindicatos pero cuyo patrimonio hoy apoya causas progresistas en muchas partes del mundo y en su propio país. Por ese hecho, muchas veces se ha considerado la filantropía como evidencia de una actitud hipócrita por parte de los millonarios. Seguramente es así en algunos casos, pero sin duda no lo es en todos.

¹⁴ Se dice que Buffett regaló a Gates el folleto "La Riqueza" de Carnegie (incluido en este volumen), y que eso terminó de convencerlo de dedicar su fortuna a causas benéficas. Luego se sumó a la iniciativa el propio Buffet. Relatado por Matthew Bishop y Michael Green en *Philanthrocapitalism. How giving can save the world*, Bloomsbury Press, Nueva York, 2009, page. 13

¹⁵ Billones en castellano, es decir, 260x10¹², que en el inglés del texto original son "trillions".

¹⁶ Ver *The Foundation, A great American secret*, de Joel L Fleishman, Public Affairs, New York, pág. 54.

Estado, puesto que podrá concentrar su acción en los rubros de mayor alcance e importancia estratégica.

Un informe conjunto de la Fundación AVINA y el BID estimó para el 2007 un flujo de donaciones en América Latina de 7.7 miles de millones de dólares¹⁷. De ese monto, el 45% provino de agencias gubernamentales de los países desarrollados, un 30% de otras entidades no gubernamentales, 15% de donantes privados y fundaciones y 10% de donantes corporativos o empresas. La mayor parte de estos fondos llegaron desde fuera de la región, ya que apenas un 18% de los mismos se originaron dentro de América Latina.

Sin embargo, el informe hace notar que el mayor crecimiento proporcional fue el de fondos provenientes de donantes privados y corporativos, que pasaron del 8% del total en el 2004, al ya mencionado 25% en el 2007. Ese crecimiento fue en gran medida resultado de la participación de las empresas en el sistema de donaciones gracias a nuevos incentivos tributarios y morales, como la responsabilidad social empresarial. Esto fue particularmente notable en el Brasil pues de hecho los 5 principales donantes latinoamericanos son brasileños.

A pesar de ese crecimiento, la totalidad de las donaciones en América Latina apenas representaban el 0,2% del PIB de la región y equivalían a nada más que el 1,3% del gasto público. Es probable que esas proporciones se hayan reducido en los últimos años debido al acelerado crecimiento de los presupuestos fiscales en la mayor parte de los países de la región que disfrutaban de la bonanza exportadora.

Los temas que atraen la mayor atención de los donantes hacia América Latina están relacionados a la gobernabilidad democrática, los derechos humanos, la transparencia y la participación, con cerca del 39% de los fondos dedicados a ellos. En segundo lugar, con el 22%, están las artes y la cultura, seguidos de cerca (18,2%), por ayuda humanitaria, desarrollo comunitario y promoción de la pequeña y mediana empresa. Y en orden descendente siguen educación (12,5%), medioambiente (6,9%), salud (1,3%) y relaciones internacionales (0,1%).

Entre las tendencias destacadas por el mencionado informe se encuentra el impacto que puede tener la crisis sobre los donantes, reduciendo los montos asignados y obligándoles a redefinir sus prioridades, y la creciente atención que despierta el África. La combinación de ambos aspectos permite anticipar la declinación de las donaciones desde fuera de América Latina, y la necesidad de consolidar y desarrollar una mayor dinámica filantrópica dentro del continente. Para ello puede aprenderse de lo que ya han venido haciendo algunos países, como Brasil, Chile y Colombia, y algunas entidades privadas como el Instituto Israelita de Responsabilidad Social Albert Einstein del Brasil, la Fundación Bradesco, la Fundación Televisa, Natura Cosméticos y la Fundación YPF por ejemplo.

En Bolivia el mundo de las ONGs es diverso pero relativamente pequeño y débil, poniendo en evidencia que nuestra capacidad como sociedad es también débil.

¹⁷ Es decir, 7 mil 719 millones de dólares. Principales tendencias de la filantropía en América Latina, agosto de 2010. Estos datos y los que se mencionan en los párrafos siguientes provienen de este estudio.

Como consecuencia, el Estado tampoco puede fortalecerse porque recibe presiones y demandas de la más diversa índole y escala.

Hay ONGs para todo. Práctica del deporte, administración de hospitales y postas, escuelas y universidades, promotoras de artesanía, riego, ahorro de energía, saneamiento, investigación social, apertura de caminos, desarrollo de tecnologías, atención de presos, de ancianos, de niños desvalidos y de mendigos; hay entidades artísticas, de teatro y danza, de comunicación alternativa, las hay para promover los derechos legales y una mejor justicia, y las que defienden a las mujeres y los ancianos. Hay ONGs rurales y urbanas, las hay grandes y pequeñas, millonarias y pobrísimas. Como en cualquier otro tipo de entidades (públicas o privadas), esa diversidad refleja la amplitud de necesidades que acompaña el desarrollo de nuestras sociedades y la variedad de iniciativas. Pero una característica común al funcionamiento de las ONGs bolivianas, que emerge en los estudios que se han realizado sobre ellas, es su debilidad¹⁸.

La mayor parte son débiles porque son pobres, es decir, carecen de recursos suficientes para cumplir sus fines y objetivos. Y las que no son pobres resultan siendo también débiles porque son dependientes de las donaciones y contribuciones que provienen del exterior. No faltan quienes utilizan este aspecto para atacar políticamente a las ONGs, acusándolas de canalizar la penetración de los intereses internacionales. Es una acusación superficial que ignora las dificultades y complejidades que entran en juego en los financiamientos internacionales, pero además es una acusación que esconde nuestra propia (i)responsabilidad como país. ¿Cómo queremos tener instituciones fuertes que no sean dependientes, si no contribuimos a su funcionamiento?

Y no lo hacemos porque la buena voluntad no es suficiente. Hace falta que se le permita manifestarse y, mejor aún, hay que estimularla y premiarla.

Las leyes bolivianas desalientan la filantropía¹⁹. La ley de impuestos 843, por ejemplo, reconoce las donaciones como gastos deducibles pero carga su costo en tres cuartas partes a la empresa, y sólo una cuarta parte a los impuestos, lo que implica que el Estado está dispuesto a renunciar a una parte de sus ingresos potenciales, pero sólo a condición de que los privados renuncien a tres veces más. En los hechos, nadie lo hace por lo que las ONGs no encuentran soporte financiero dentro del país y se ven obligadas a recurrir al exterior. En consecuencia, somos nosotros mismos quienes cultivamos la dependencia que criticamos²⁰.

¹⁸ Ver en particular el trabajo de von Freyberg que forma parte de este documento.

¹⁹ Esa es una de las conclusiones que emerge de los estudios legales realizados sobre el tema, como el que se incluye en este documento y que fue elaborado por Fabbri. En los últimos años se ha promovido la “responsabilidad social empresarial” como una idea destinada a mejorar la imagen de las empresas promoviendo su involucramiento en la vida social, pero ha tenido éxito limitado a pesar de su potencial, como lo muestra el trabajo de Oporto, incluido en esta publicación.

²⁰ La excepción la constituyen las microfinanzas, que nacieron como parte del tercer sector, destinando patrimonios donados a desarrollar una oferta crediticia para los pequeños productores, y que han crecido notablemente contribuyendo a la creación de riqueza, como lo muestra el informe de Baldivia.

Esto puede y debe cambiar. El Ministerio de Culturas propuso a mediados del 2011 una ley de promoción cultural que, entre otras cosas, autorizaría a los contribuyentes a financiar proyectos culturales utilizando para ello hasta el 10% de sus obligaciones tributarias. Al no condicionar el desembolso a una cuota adicional que grave los fondos de los contribuyentes mismos, la iniciativa avanzaba en una buena dirección. Pero el proyecto establecía mecanismos extremadamente complejos, burocráticos y centralistas, que generaron desconfianza y rechazo entre los artistas, sus supuestos beneficiarios.

La iniciativa del Ministerio de Culturas buscaba establecer en el país un nuevo sistema de mecenazgo para estimular la actividad cultural, promoviendo la realización de donaciones a través del sistema de contribuciones impositivas. Al hacerlo ha abierto el debate sobre los mecanismos necesarios para impulsar el desarrollo cultural y científico. Su propuesta, sin embargo, planteaba mecanismos muy complicados que amenazaban hacer naufragar sus loables propósitos en la ineficiencia de la burocracia o los laberintos de la presión y las influencias, como ya ha ocurrido con otras iniciativas generosas y bien intencionadas del pasado.

Una de ellas, la Ley 2206, aprobada durante la gestión de Bánzer y con el apoyo prácticamente unánime de todas las bancadas, liberó a las actividades culturales y espectáculos artísticos de los impuestos al valor agregado y a las transacciones, pero lo hizo poniendo condiciones que requerían de una reglamentación minuciosa que no llegó a ser aprobada, por lo cual la Ley quedó prácticamente en desuso. Cuando el Servicio de Impuestos reglamentó una nueva manera de cobrar impuestos a los espectáculos musicales, entendiendo que en las visitas de artistas internacionales se evadían impuestos y exigiendo por ello boletas de garantía o el depósito anticipado de una suma cercana a la que se estimaba recaudar, desató la movilización de los artistas y un conflicto interno en el gobierno. El Ministerio de Culturas se puso de parte de los artistas pidiendo a Impuestos cambiar su reglamento a fin de obedecer la ley. El problema no está del todo resuelto, en parte porque la misma ley mezquinaba la liberación impositiva a las actividades que “debían contar con el auspicio o realizarse en los espacios y/o escenarios municipales y nacionales, destinados a la protección, difusión y promoción de las artes representativas de los artistas bolivianos”.

Los ejecutores de la política tributaria también hacen una lectura restringida de la norma al entender que ella se aplica solamente a los espectáculos que cuenten exclusivamente con artistas bolivianos.

Ya antes, la Ley 843 de reforma tributaria había establecido la posibilidad de que los contribuyentes pudieran destinar dinero a las entidades sin fines de lucro, sean culturales, científicas o de beneficencia, reportando sus donaciones como si fueran gastos productivos para los fines del cálculo del Impuesto a las Utilidades²¹. De ese modo, la cuarta parte de las donaciones de los

²¹ La Ley 843 dice, en su Art. 47 (Cap II), dedicado a la “Determinación de la utilidad neta”, lo siguiente: “A los fines de la determinación de la utilidad neta imponible, no serán deducibles: (...) Inc. 5. Las donaciones y otras cesiones gratuitas, salvo las efectuadas a entidades sin fines de lucro reconocidas como exentas a los fines de esta Ley, hasta el límite del diez por ciento (10%) de la utilidad sujeta al impuesto correspondiente de la gestión en que se haga efectiva la donación o cesión gratuita”.

contribuyentes podía llegar a ser financiada por el Estado, que por eso se mostraba dispuesto a recibir menos impuestos a cambio de una dinamización del tercer sector.

Como el límite es del equivalente al 10% de las utilidades, esta norma podía afectar hasta el 10% del impuesto a las utilidades. Esta disposición está reglamentada por el Decreto Supremo 24501 y nada impide su aplicación, pero en la práctica son muy pocas (si las hay) las empresas que la utilizan. Y, de hecho, prácticamente no hay entidades culturales o científicas independientes que hayan logrado movilizar esa fuente de recursos para desarrollar sus actividades.

El país debe y puede salvar estos inconvenientes y encontrar formas adecuadas de cumplir con los objetivos que comparten el Estado y la sociedad.

Los contribuyentes tienen en general poco entusiasmo para cumplir sus obligaciones tributarias, porque temen que sus aportes se pierdan en la ineficiencia o la corrupción de las burocracias. Esto ocurre a pesar de que, al mismo tiempo, los ciudadanos tienden a esperar todo del Estado, exigiéndole cada vez más aún a sabiendas de que no podrá cumplir ni siquiera sus propias promesas. Y el desarrollo de las ideas, la creatividad, el conocimiento requieren de contribuciones que no esperen un retorno inmediato, porque se trata de inversiones de largo plazo que solamente generan frutos cuando se producen como parte de procesos colectivos y en entornos que acogen favorablemente innovaciones, desafíos y transgresiones a los hábitos.

En síntesis, tenemos por un lado al Ministerio de Culturas y al gobierno animados por el propósito de ayudar a crear ese entorno favorable al desarrollo cultural y científico con recursos nacionales. Por el otro, tenemos una amplia gama de entidades y grupos que reúnen mucho talento pero que trabajan en condiciones de extrema precariedad y sin posibilidades de llevar adelante procesos de largo plazo. Finalmente, tenemos el compromiso del Estado, ya puesto de manifiesto en la Ley 843, de sacrificar parte de los recursos que percibe por el Impuesto a las Utilidades.

Creemos que es posible combinar este conjunto de intenciones y necesidades con una política tributaria más flexible y una reglamentación más adecuada a esta combinación de necesidades y propósitos. Exploremos esa posibilidad con una propuesta que podría servir de ejemplo o, quizás, de referencia para una política de promoción de mecenazgo participativo o filantropía social.

Partamos del compromiso que adquirió el Estado con la Ley 843. En esa norma el Estado boliviano expresó su disposición a ceder hasta el 10% del impuesto a las utilidades para fines no lucrativos, culturales, educativos, científicos, de salud y desarrollo. Pero puso como condición que los contribuyentes cedieran tres veces más, con lo que de alguna manera inviabilizó su proyecto pues no era el supuesto beneficiario quien debía cumplir las condiciones que lo hacían merecedor de la donación, sino un potencial benefactor, la empresa o la persona contribuyente, cuyo interés no son la beneficencia ni la cultura, sino la producción de determinados bienes o servicios y la retribución a sus trabajadores y propietarios.

¿Sería posible que el Estado honrara su compromiso y en vez de poner condiciones a los otros benefactores, reales o potenciales, las pusiera a los receptores o beneficiarios, pero involucrando a todos en una dinámica participativa y democrática? La respuesta es positiva puesto que, para ello, bastaría ampliar la reglamentación de la Ley 843 y permitir que los contribuyentes, al momento de pagar, depositen el 10% de sus impuestos a las utilidades en las cuentas de la entidad no lucrativa que consideren más apropiada, y que haya sido previamente autorizada por el servicio de impuestos. Este es un mecanismo parecido al propuesto por el Ministerio de Culturas, pero sin sus complicaciones administrativas²².

Debe quedar claro que este mecanismo no introduce exenciones tributarias ni perdones impositivos. Los contribuyentes desembolsarían la totalidad de sus obligaciones tributarias, pero una parte de ellas irían directamente a los productores culturales y científicos. Es decir, se crearía un mecanismo de transferencias directas tan eficaces como los ya probados en otras áreas, y estaría basado en la participación directa de los contribuyentes en la vida cultural, solidaria y científica del país, vinculando más estrechamente a los ciudadanos y eliminando las posibilidades de manipulación clientelar de los subsidios o de captura de recursos por parte de burocracias ineficientes o de funcionarios inescrupulosos. Muchas más instituciones y personas podrían recibir recursos y muchos ciudadanos más participarían de la decisión de cómo usarlos y del control sobre su uso. Si con este mecanismo, por ejemplo, el abogado y el ferretero de un pueblo pequeño decidieran apoyar a un grupo de teatro o a una orquesta local, no solamente disfrutarían de su producción artística, sino que podrían sancionar su incumplimiento excluyéndolos de su aporte en la gestión siguiente.

Un mecanismo de esta naturaleza involucraría a una gran cantidad de ciudadanos, pues podrían hacer uso del mismo todos los contribuyentes que al final de una gestión pagan los Impuestos a las Utilidades, sean empresas o profesionales independientes.

También haría posible una relación más cercana entre todos ellos y los grupos y entidades que realizan actividades culturales, científicas o de solidaridad, independientemente de su tamaño y localización. Por escala y cercanía se estaría creando ese ambiente dinámico de creatividad y compromiso que busca el Ministerio de Culturas, y en el cual florecerían las artes y el conocimiento, además de fortalecerse el sistema de protección a los grupos vulnerables que son objeto de beneficencia. Y, por supuesto, todos los grupos dedicados a las actividades culturales, científicas y solidarias tendrían la oportunidad de contar con recursos de largo plazo con los cuales, además, podrían movilizar recursos adicionales, dentro y fuera del país. Su acceso sería mucho más fácil y directo, pues el sistema es menos excluyente, ya que da posibilidades a que reciban apoyo desde las iniciativas más pequeñas y alejadas, hasta las más grandes e

²² En el Brasil se puso en marcha una norma parecida bajo la iniciativa de José Sarney, quien asumió la Presidencia a la muerte de Tancredo Neves. El impacto de esa norma fue extraordinario, porque permitió que florecieran iniciativas culturales, artísticas y científicas en todo el país, comprometiendo a las empresas en un área que hasta entonces les había sido indiferente.

institucionalizadas. Y, en general, menos dinero se perdería en la intermediación burocrática.

Muchas iniciativas públicas podrían también beneficiarse si se establecieran fundaciones destinadas a apoyarlas, como de hecho ya existen para algunos museos, centros patrimoniales, escuelas de arte, etc.

¿De cuánto dinero se trata? Eso dependerá de muchos factores. En primer lugar, del nivel de las utilidades que obtengan los contribuyentes. En segundo lugar, de su decisión de hacer uso del derecho a destinar a las entidades cuya obra consideren relevante una décima parte del impuesto que les corresponda pagar.

Las recaudaciones del Impuesto a las Utilidades, contra los que muchos piensan, han tenido un rendimiento creciente para el fisco. Recordemos que luego de la hiperinflación se creó el Impuesto a la Renta Presunta de las Empresas, con el cual se gravaba el patrimonio declarado por ellas o registrado a su nombre, suponiéndose que las utilidades estaban en relación directa con ese patrimonio. Las recaudaciones por ese concepto fueron, sin embargo, pequeñas. En 1987 representaban apenas el 2,5% del total de las recaudaciones fiscales, y para 1995 apenas habían aumentado al 5,2%. En ese año ese impuesto fue reemplazado por el Impuesto a las Utilidades, que se basa en las declaraciones de los contribuyentes. Los prejuicios hicieron pensar que era un mecanismo que favorecería la evasión tributaria. Los datos muestran que no fue así. El IUE ha crecido rápidamente y para el 2009 representaba cerca del 15% del total de recaudaciones tributarias en el país. Esto demuestra también que la evasión proviene de quienes no son incorporados al sistema tributario, no de quienes ya forman parte del mismo.

El gráfico 1 muestra el reemplazo del IRPE por el IUE y su rápido crecimiento; en tanto que el gráfico 2 permite apreciar el comportamiento de ambos impuestos en relación a la totalidad de las recaudaciones tributarias.

Gráfico 1

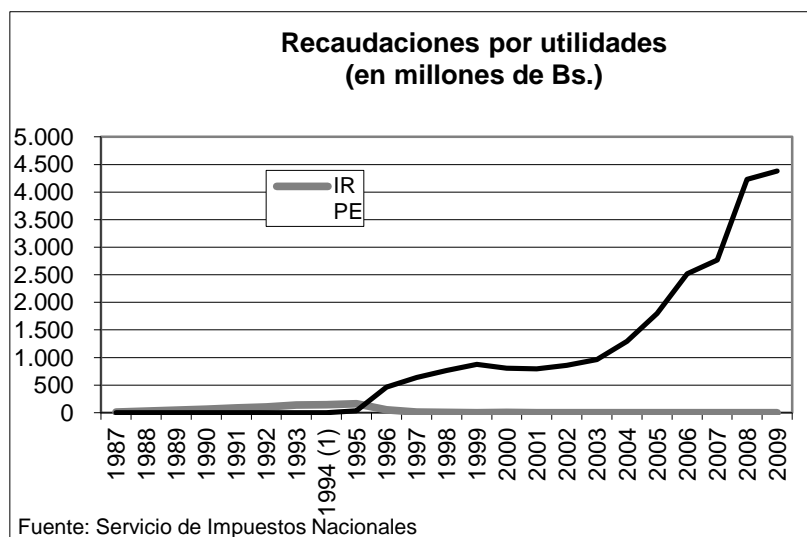
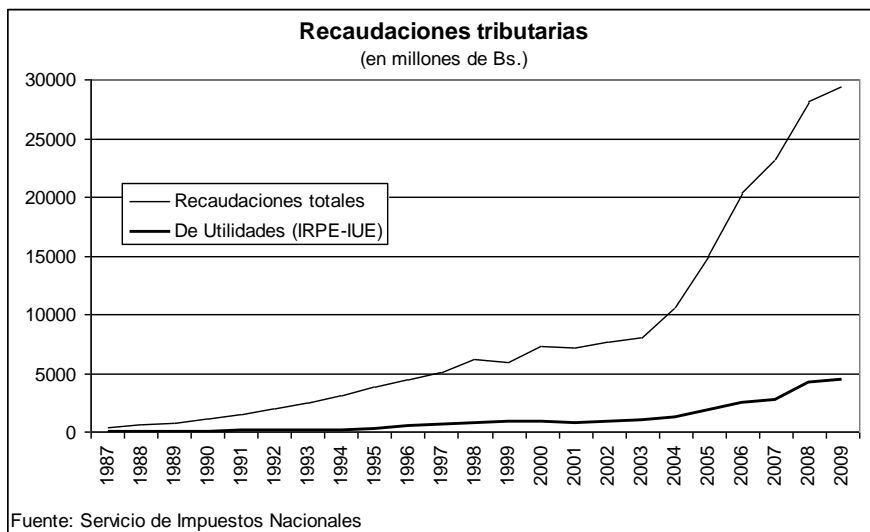


Gráfico 2



Veamos, por ejemplo, lo que hubiera sucedido de aplicarse esta propuesta con las cifras del año 2009. Si entonces todos los contribuyentes hubieran pagado el 10% de sus impuestos a través de donaciones, alrededor de 65 millones de dólares habrían llegado a entidades de todo el país. El impacto sobre los ingresos del Estado hubiera sido muy pequeño, pues se hubiera afectado menos del 1.5% de sus ingresos. En ese momento, eso significaba más o menos la cuarta parte del dinero gastado en subsidios a los carburantes. Pero mientras los subsidios a los carburantes se pierden en el pago a los productores externos, beneficiando de manera inequitativa a grupos con solvencia económica (puesto que los mayores consumidores son los que logran el más alto beneficio), los que se destinen a entidades culturales, científicas y de solidaridad permanecerían en el país dinamizando la creatividad y el conocimiento, cuyos rendimientos a largo plazo serían altísimos, y reduciría la pobreza tanto por la inyección de dinero al tercer sector como por los efectos multiplicadores de su actividad.

Este mecanismo podría reducir la dependencia externa a las ONGs de manera sustancial. Nuevamente, si suponemos que todos los contribuyentes destinan el 10% de los impuestos a las utilidades a financiar la cultura, la ciencia y la solidaridad, esos fondos lograrían bajar la dependencia financiera del exterior de tal manera que los fondos de origen nacional superarían el 51% de los recursos de las ONGs²³.

Probablemente pasen varios años hasta que todos los contribuyentes se decidan a participar de ese modo en la formación de un entorno favorable a las artes y

²³ Esta estimación se basa en las cifras de von Freyberg. Según su encuesta el 64% de los fondos de las ONGs provenían de la cooperación internacional el 2008. Si los montos aumentaran por efecto de la aplicación del nuevo mecanismo de filantropía aquí propuesto, esa proporción se reduciría al 48,6% del total. Pero, nuevamente, eso bajo el supuesto optimista de que todos los contribuyentes decidan hacer uso de su derecho al mecenazgo participativo.

las ciencias. Pero mientras tanto, el país ya estaría empezando a generar un sistema más participativo y democrático de financiamiento de su propio desarrollo.

El mecanismo operativo de esta propuesta podría ser un sencillo Decreto Supremo con carácter Reglamentario de las Leyes 843 y 2206, que aclare la exención de los Impuestos al Valor Agregado y a las Transacciones y que regule las donaciones directas con cargo a los Impuestos a las Utilidades, creando al mismo tiempo las bases para una adecuada fiscalización. Para ello podría ser suficiente una disposición que establezca lo siguiente:

Artículo 1º

La exención del pago de Impuestos al Valor Agregado (IVA), Transacciones (IT), a las actividades de producción, presentación y difusión de eventos: teatro, danza, música nacional, pintura, escultura y cine, que sean producidos por artistas bolivianos, de acuerdo con la Ley N° 2206 de 30 de mayo de 2001; se formalizará mediante solicitudes expresas realizadas por el o la artista o la asociación de artistas ante la Gerencia Distrital del Servicio de Impuestos Nacionales que corresponda al domicilio fiscal registrado. La solicitud deberá especificar los impuestos para los cuales se solicita la exención y puede incluir la del Impuesto sobre las Utilidades de las Empresas (IUE), en vista de que este impuesto es compensable con el Impuesto a las Transacciones (IT). La Gerencia Distrital del SIN verificará que las solicitudes cumplan con los requisitos de personalidad jurídica, estatutos y registros legales, asignando al solicitante un NIT (Número de Identificación Tributaria), que contenga el código necesario para identificar sus derechos y obligaciones tributarias.

Artículo 2º

El Servicio de Impuestos Nacionales actualizará mensualmente la nómina de artistas y asociaciones artísticas registrados de manera que las instancias culturales competentes de los Gobiernos Autónomos Municipales, Gobiernos Autónomos Departamentales y el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, y cualquier contribuyente, tengan acceso al Directorio de Artistas Nacionales y entidades culturales beneficiados de la Ley N° 2206.

Nota.- Estos dos artículos no eximirían a las entidades culturales de emitir factura y presentar declaraciones al Servicio de Impuestos, ya que ellas son necesarias a efectos de fiscalización. Pero sí los eximirían del pago de los impuestos, dado que en los datos de su NIT en el sistema informático estaría la autorización del Directorio de Impuestos.

Artículo 3º

Para determinar la Utilidad Neta imponible del Impuesto sobre las Utilidades de las Empresas (IUE) se aclara que el contribuyente obligado al pago que no hubiere deducido de sus gastos alguna donación o cesión gratuita a entidades sin fines de lucro reconocidas como exentas por la Administración Tributaria, en la forma establecida por el artículo 47 de la Ley N° 843 y el inciso f del artículo del Decreto Supremo N° 24501, podrá entregar en calidad de donación, por cuenta del Estado, hasta el 10% del monto determinado del Impuesto a las Utilidades de las Empresas a favor de un artista, una artista o

asociaciones de artistas, o una entidad no lucrativa que hubieran sido declaradas exentas de acuerdo con el artículo 1 del presente Decreto Supremo.

Esta donación, realizada antes o en forma simultánea al pago de impuestos, deberá ser declarada por el sujeto pasivo del Impuesto sobre las Utilidades de las Empresas (IUE) en el formulario de pago del Impuesto especificando el NIT o los NITs de los destinatarios de su donación.

Nota.- La Administración Tributaria podrá cruzar información a través del sistema informático, puesto que las donaciones de los contribuyentes serán declaradas como ingresos por los artistas o las entidades no lucrativas que los reciban.

Artículo 4º

Para la recepción de estas donaciones, los artistas, las artistas, las asociaciones de artistas o las entidades no lucrativas autorizadas como entidades beneficiarias de la exención no deberán tener pendientes de pago, deudas tributarias cuyos hechos generadores se hubieran producido antes de la formalización de la exención establecida en el artículo 1º del presente Decreto Supremo.

Artículo 5º

Si las donaciones son extraordinarias deberán estar respaldadas por escrito en documento público debidamente notariado, que acredite la recepción de la donación y la plena conformidad del artista, la artista, la asociación de artistas o la entidad no lucrativa autorizada.

Artículo 6º

Si las donaciones fueran regulares y se produjeran con periodicidad, serán acreditadas mediante factura fiscal y declaradas en los formularios correspondientes de la entidad. En caso de que la donación fuera en especie, se computarán de la siguiente manera: las mercaderías se valorarán al precio de costo y los inmuebles y vehículos automotores por el valor que se hubiera determinado de acuerdo a los artículos 54, 55 y 60 de la Ley N° 873, según la naturaleza del bien, para el pago del Impuesto a la Propiedad de Bienes Inmuebles y Vehículos Automotores correspondiente a la última gestión vencida.

Artículo 7º

Los contribuyentes que hayan establecido fundaciones u otras entidades no lucrativas para apoyar la realización de actividades culturales, caritativas o científicas, solamente podrán destinar el 10% del IUE a dichas entidades, según el procedimiento autorizado en este Decreto Supremo, si es que de sus propias utilidades realizaran una donación en monto igual, verificable también con nota fiscal o factura emitida por la entidad receptora.

Artículo 8º

Las personas o entidades que reciban fondos provenientes de donaciones con cargo al Impuesto a las Utilidades mencionarán en sus informes de

actividades y publicaciones de cualquier tipo, que sus actividades se realizan también con el respaldo del Estado Boliviano.

Artículo 9º

La Autoridad Tributaria modificará los formularios 510 y 110 de declaración del Impuesto a las Utilidades de las Empresas, a fin de que puedan especificarse claramente los montos entregados por el contribuyente por cuenta del Estado a entidades no lucrativas, y pueda reportar los nombres y demás datos fiscales (NIT, datos del documento notarial o número de la cuenta bancaria según corresponda), de las entidades receptoras, así como los montos y fechas de cada una de las entregas que hubiera efectuado.

Lo que el proyecto anterior de Decreto reglamentario propone es un mecanismo sencillo para financiar al tercer sector, involucrando a todos los contribuyentes en el proceso de decidir qué se financia y de vigilar el cumplimiento de lo pactado y ofrecido. El Estado intervendría tanto al momento de autorizar el funcionamiento de las entidades no lucrativas como al de otorgarles las exenciones impositivas que soliciten, así como en el momento de supervisar, mediante el cruce de información tributaria, que las donaciones de los contribuyentes sean efectivamente declaradas como ingresos por los receptores.

Tal vez un ejemplo sencillo ayude a ilustrar el mecanismo y percibir las diferencias con lo estipulado en la Ley 843.

Supongamos una empresa que tiene ventas totales (ingresos brutos) por 1000 bolivianos al año, y los costos totales por compra de insumos, alquileres, depreciaciones y pago de salarios alcance a 600 bolivianos anuales. La diferencia es su utilidad bruta, 400 bolivianos. Sobre ella se aplican las tres situaciones siguientes: práctica actual sin ninguna donación o entrega, opción permitida por la Ley 843 pero rara vez aplicada, y opción posible con el decreto reglamentario propuesto aquí.

Supongamos:	Práctica actual	Según Ley 843	Propuesta
Ingresos totales	1000	1000	1000
Gastos totales	600	600	600
Donaciones (se añaden al costo)		40	
Utilidad Bruta	400	360	400
Impuestos (25%)	100	90	90
Observaciones		<i>Se pueden desembolsar antes de pagar impuestos y cargar a costos.</i>	<i>Se desembolsan junto con el pago de impuestos</i>
Utilidad Neta	300	270	300
Ingresos del tercer sector	<i>Dependen del TGN</i>	40	10

Costo para el Estado	<i>Presiones sociales con efecto presupuestario y administración</i>	10	10
Costo para la Empresa		30	
		<p>El Estado está dispuesto a ceder un monto sin intervenir en decisiones de asignación. Todo depende de las empresas y los artistas.</p> <p>En la práctica... no funciona.</p> <p>En los hechos, significa que el Estado ofrece dar 1 si es que las empresas dan 3, con lo que termina siendo inviable.</p>	<p>La empresa participa en decisiones en contacto directo con artistas. Eso puede animarlos a dar incluso mayor cooperación.</p> <p>El Estado financia lo mismo que estaría dispuesto a financiar según la ley vigente, pero sin costos de gestión, burocracia ni problemas de presión política. Gana en el hecho de que recibe información, garantiza seriedad de entidades, y contribuye al desarrollo cultural.</p> <p>Los artistas reciben efectivamente recursos pero deben competir entre sí para convencer a los contribuyentes.</p>

Como se ve, la propuesta reglamentaria no aumenta el sacrificio fiscal ya comprometido por el Estado y tiene una orientación claramente democrática al multiplicar los canales y flujos entre los contribuyentes y el tercer sector, estrechando sus relaciones e involucrándolos mutuamente en sus actividades. Este mecanismo permite, además, extender la filantropía al crear oportunidades para que se involucren en ella incluso los contribuyentes más pequeños.

Esta propuesta apunta, por lo tanto, a crear un mecanismo que estimule la participación de los contribuyentes en el financiamiento de actividades y proyectos culturales con recursos fiscales, pero evitando la intermediación burocrática; por lo que el sistema tendría que ser tan sencillo y expedito como sea posible. Operativamente, podría consistir en:

Un sistema de autorización y registro institucional. Las organizaciones receptoras serían reconocidas y autorizadas como tales por el Estado a través del Ministerio de Culturas (comisiones departamentales o municipales, es una buena opción) y en base a una evaluación de los ante-cedentes y documentos de funcionamiento. Esa autorización debe tener una duración prolongada para facilitar planes de largo plazo, pero podría establecerse la necesidad de que sea renovada periódicamente, por ejemplo, cada cinco años, así como podría estar sujeta a una revisión o auditoría en cualquier momento, de manera que los

órganos que conceden esa “licencia” puedan verificar que las entidades no lucrativas que reciben fondos públicos, cumplan con sus fines y empleen los recursos que reciben de la manera adecuada. Esto implica que una entidad tramite permiso para recibir fondos que respalden sus planes de mediano y largo plazo. Dependerá de esa entidad el convencer a los contribuyentes y otros financiadores de que lo merece. Sin embargo, la reglamentación debería también permitir que una persona o entidad puedan recibir un aporte extraordinario sujetándose a licencias y mecanismos más rápidos.

El mecanismo de aporte y desembolso debe ser relativamente expedito. El contribuyente que destina hasta el 10% del Impuesto a las Utilidades para realizar aportes a las entidades autorizadas debería poder hacerlo en el momento en que acuerde con el receptor, y comunicarlo al Servicio de Impuestos cuando llegue el momento de pagar el IUE, descargándose con la nota fiscal del receptor o con contrato notariado y documento bancario que demuestre que se hizo el depósito de ese dinero.

Un sistema de información cruzada que permita a la oficina de Impuestos informar al Ministerio de Culturas sobre qué contribuyente ha aportado y con cuánto, a cuáles entidades autorizadas. Esto es muy sencillo toda vez que los grandes contribuyentes realizan sus declaraciones por medios digitales y bastará un casillero en el formulario para que la información sea entregada. Los aportes realizados deberán estar obviamente consignados también en los estados financieros y libros contables de los contribuyentes patrocinadores, así como tener respaldo documental en el que se registren los datos de las entidades a las que se han desembolsado aportes de patrocinio.

A su vez, los receptores de recursos tendrían que emitir nota fiscal por cada donación que reciban, utilizando para ello los formularios tributarios en los que se consignen dichos ingresos, aun cuando estén exentos de su pago. La verificación será sencilla pues estaría incorporada con un código en el NIT.

Tanto los contribuyentes patrocinadores como las entidades receptoras de fondos podrán estar sujetos a inspección y revisión contable por parte de la oficina de impuestos, a fin de verificar que los desembolsos declarados, efectivamente se realizaron, y que llegaron efectivamente a destino, donde se utilizaron de acuerdo a los fines de la solicitud.

Todas las actividades que se realicen bajo esta norma serían presentadas públicamente como “actividades financiadas por el Estado” y podrán eventualmente también mencionar que se realizan “con los impuestos generados por el o los contribuyentes (*marca o nombre*)”.

En este sistema el Ministerio de Culturas tendría tres funciones:

- Evaluar las instituciones que podrían ser receptoras de fondos por esta Ley; y autorizarlas y registrarlas.
- Centralizar y procesar la información
- Supervisar el uso de los fondos mediante auditorías y evaluaciones.

Por su parte, el servicio de impuestos tendría cuatro funciones:

- Emitir autorizaciones de exención y de recepción de ingresos.

- Autorizar la emisión de facturas o notas fiscales a las entidades no lucrativas, naturalmente registrando en su sistema los impuestos a los que esa entidad está exenta y aquellos que debe pagar.
- Verificar la realización de los desembolsos y contabilizarlos como impuestos destinados a actividades culturales, científicas o de beneficencia.
- Realizar auditorías e inspecciones.

Los contribuyentes tendrían la posibilidad de financiar directamente actividades culturales, científicas y de beneficencia y desarrollo en base a acuerdos directos con las entidades del tercer sector. Esto permitiría construir confianza y podría inducir a la ampliación del patrocinio con fondos propios, creando de ese modo bases estables para el desarrollo de la filantropía.

Los receptores tendrían la posibilidad de diseñar programas y proyectos de largo alcance y buscar varios patrocinadores de manera directa. La multiplicación de relaciones directas entre patrocinadores y receptores permitiría mayor diversidad en la realización de actividades, enriqueciendo la vida cultural, académica y de servicio público en el país.

El Estado podría desarrollar sus propias políticas con sus instituciones y también con las que tengan una relativa autonomía y que podrían participar del mecanismo en igualdad de condiciones que el resto, es decir, compitiendo con las iniciativas culturales no estatales por los fondos de aporte que den los contribuyentes.

El Ministerio de Culturas ha abierto el debate y esta propuesta busca contribuir a su continuación y profundización con el fin de avanzar hacia una legislación que sea más abierta y eficaz, que promueva la innovación y admita la mayor diversidad posible de ideas. Y, sobre todo, que fortalezca la democracia a través de relaciones horizontales dentro de la misma sociedad, involucrando a la mayor cantidad posible de financiadores y de beneficiarios.

Para el Estado esto es vital, porque la sociedad resolverá muchos problemas por sí misma y porque los contribuyentes, al participar en la definición del destino de sus impuestos, se sentirán menos insatisfechos de pagarlos y más comprometidos a coadyuvar con las autoridades en la lucha contra la corrupción.

MECENAZGO DEMOCRATICO

Propuesta de la Campaña de Consulta a la Sociedad Civil

Ministra de Culturas:

A continuación le presentamos, señora Ministra, el procedimiento por el que haría efectiva la propuesta de "Mecenazgo (1) democrático" para las artes. Esta propuesta no requiere una Ley para hacerse efectiva sino simplemente un Decreto Supremo. Incluimos en este documento un anteproyecto de Decreto Supremo Reglamentario a la Ley 843, cuya aprobación depende del Gabinete y que esperamos que usted impulse.

Procedimiento:

1.-

El ciudadano contribuyente paga la totalidad de su deuda por el Impuesto a las Utilidades (IUE) (2), pero aprovecha la oportunidad para canalizar el 10% (3) de ese pago a alguna entidad o proyecto artístico que el ciudadano considere digno de recibir dinero estatal. Es decir que el ciudadano realiza en nombre del Estado, una entrega de recursos.

Para ello:

a) El contribuyente escoge la entidad artística de una lista de entidades aprobadas por el Servicio de Impuestos Nacionales (SIN).

b) El contribuyente deposita el 10% de los impuestos que está pagando en la cuenta bancaria del proyecto que ha escogido (4)

c) El contribuyente adjunta recibo de ese depósito al recibo que certifica el pago de sus impuestos IUE.

La suma de ambos recibidos es la totalidad de su deuda con el Estado por el IUE de la gestión.

d) La entidad artística se compromete a informar sobre su desempeño al contribuyente que ha patrocinado (5). Además, la entidad se sujeta a la supervisión del Ministerio de Culturas y del SIN para demostrar que ha utilizado adecuadamente el dinero depositado por los contribuyentes por cuenta del Estado.

2.-

Para ingresar en la lista de entidades autorizadas a recibir el dinero del Estado (6) que es entregado por los contribuyentes-patrocinadores, las entidades artísticas deben registrarse en el Ministerio de Culturas (7). Este informará al Servicio de Impuestos Nacionales (8), que elaborará la lista.

3.-

Para que los contribuyentes orienten el dinero del Estado hacia sus proyectos o entidades, los artistas (9) deberán atraerlos, informarlos y lograr que los contribuyentes los consideren dignos de interés público y del apoyo estatal. Pueden apelar a grandes contribuyentes o, mediante campañas de recaudación de fondos, a los pequeños contribuyentes.

(1)

Mecenas.

(Por Cayo Mecenas, consejero del emperador romano Augusto y protector de las letras y de los literatos).

m. Persona que patrocina las letras o las artes.

mecenazgo

(De mecenas y azgo).

1. m. Calidad de mecenas.

2. m. Protección dispensada por una persona a un escritor o artista.

(2)

En esta propuesta, el Estado no libera de impuesto, sino que pone en marcha un mecanismo efectivo para cumplir su voluntad de destinar el 10% de las recaudaciones del IUE a actividades de carácter cultural. Esta voluntad está ya expresada en el Art. 47 (Cap II) de la Ley 843 que instaura el IUE.

(3)

Esto será posible si el Gabinete tiene la voluntad política para aprobar el anteproyecto de Decreto Supremo Reglamentario a la ley 843, que facilita todo este proceso. Ver el texto del ante-proyecto de Decreto Supremo Reglamentario.

(4)

Este nacimiento reduce los costos administrativos, porque los recursos van a diferentes patrocinadores a los artistas y ejecutores de proyectos.

(5)

El contribuyente que patrocina una entidad asume una responsabilidad moral por el buen desempeño de ésta y puede advertir a las autoridades si percibe alguna irregularidad. Además, puede sancionarla directamente excluyéndola de futuras contribuciones. De este modo, los contribuyentes ejercen un control social efectivo y eficaz.

(6)

Las unidades del sector público que requieran financiamiento excepcional para equipamiento o construcción, como museos, escuelas de arte, orquestas, salas de espectáculos... podrán también apelar a contribuyentes-patrocinadores para obtener dinero.

(7)

El Ministerio de Culturas actuará a través de los municipios. Se valorarán documentos de identidad de los gestores, de funcionamiento de la entidad, de su capacidad jurídica, etc. No se valorarán los contenidos de los proyectos artísticos. Las autorizaciones tendrán duración de por lo menos tres años

4.-

El Ministerio de Culturas y el Servicio de Impuestos Nacionales cruzarán sobre los contribuyentes-patrocinadores y sobre las entidades artísticas, para realizar inspecciones de ejecuciones y de revisión contable por parte del SIN.

y serán sujetas a auditorías.

(8)

El Servicio de Impuestos Nacionales (SIN) verificará los antecedentes impositivos de las entidades artísticas antes de incluirlos en la lista.

(9)

Los artistas podrán agruparse en grandes entidades privadas que les facilitarán las tareas de publicitar sus proyectos para lograr recursos y contribuirán al mejoramiento de la calidad de sus proyectos.

Argumentos:**Democracia participativa**

Considerando que las artes y las culturas son creaciones de la gente para el uso y disfrute de la gente, el procedimiento permite a todos los ciudadanos-contribuyentes tomar decisiones directas e inmediatas para canalizar recursos del Estado y hacer entregas por cuenta del Estado a entidades que desarrollan las artes y las culturas. Los pequeños contribuyentes, que son la mayoría, podrán tomar decisiones y acumular entregas que favorezcan las artes y las culturas que a ellos les interesa sostener. Todo esto equilibra el poder de las instancias de gobierno en la tarea de asignar recursos del estado a uno u otro arte, a una u otra cultura y evita la sospecha de una instrumentalización inequitativa de la cultura y de las artes.

El procedimiento que proponemos teje una tupida red de relaciones entre ciudadanos-artistas y ciudadanos-contribuyentes, que será muy beneficiosa para crear una cultura viva, dinámica, libre y legítima.

Control social

La propuesta permita el control social de forma automática y masiva, pues en todas las etapas del procedimiento, mucha gente es habilitada a tomar decisiones para entregar recursos por cuenta del Estado y realizar controles. Esta participación de los ciudadanos disminuye oportunidades para la corrupción pues la hace fácilmente detectable. Además, el procedimiento es necesariamente transparente pues los artistas que pretendan beneficiarse necesitan esforzarse en publicitar sus proyectos y dar a conocer los resultados.

Descolonización de la cultura

El procedimiento permite que lleguen entregas por cuenta del Estado a todos los artistas y las culturas del país, por más alejadas que se encuentren de los centros de poder. Gracias a este procedimiento, la descolonización de la cultura puede ser fácilmente promovida por el Ministerio de Culturas que simplemente necesitaría aumentar la visibilización de los proyectos de los artistas indígenas para que logren interesar a los contribuyentes-patrocinadores que residen mayoritariamente en las ciudades.

Efecto multiplicador

Las inversiones del Estado en arte y cultura generan empleo, pues su efecto multiplicador es muy alto y genera dinamismo económico. Por ejemplo, el turismo comunitario que atrae clientes con las expresiones artísticas locales podrá beneficiarse con la perspectiva de lograr ingresos para proyectos culturales. Esto interesará particularmente a los municipios alejados de los centros de poder y que buscan promover su desarrollo local. Además, el dinamismo económico que es generado por las artes y las culturas contribuye más que otros impulsos a generar desarrollo humano.

Cero burocracia

La administración pública ya dispone de los mecanismos de autorización y control necesarios para implementar el procedimiento que proponemos, por lo que podría implementarse de inmediato, sin añadir burocracia.

El Estado cumple lo que ya ofrecía

En la Ley 843, el Estado afirma que está dispuesto a dejar de percibir el 10% del Impuesto a las Utilidades cuando los contribuyentes donen el 10% de sus utilidades, cargando esta donación a gastos. En la práctica, este estímulo no atrae a los contribuyentes porque la exención impositiva es pequeña y solo puede ser alcanzada si el contribuyente desembolsa una porción importante de sus utilidades. En la propuesta, los contribuyentes no desembolsan dinero propio sino que simplemente canalizan una parte del dinero que de todas maneras deben pagar al Estado. Por su parte, el Estado encuentra su procedimiento que le permite cumplir la intención de canalizar recursos a las artes, que ya manifestó en la Ley 843.

Un techo de 414 millones de Bs. (60 millones de dólares)

En el año 2009, el 10% de las recaudaciones por el Impuesto a las Utilidades representó aproximadamente 414 millones de Bs. Esta cantidad equivale a menos del 1,5% de todos los ingresos fiscales. Sin embargo, es poco

probable que todos los contribuyentes lleguen a aprovechar la posibilidad que les abre el procedimiento. En los primeros años, quizás se llegue a informar a un tercio de todos los contribuyentes, lo que significaría que el Estado destinaría apenas 15 o 20 millones de dólares, lo que no llega ni al medio por ciento (0,5%) de los ingresos fiscales. Sin embargo, esa cantidad ya es apreciable para las artes, que actualmente reciben muy poco del Estado.

PROPUESTA

ARTÍCULOS SUPLEMENTARIOS PARA LA ELABORACIÓN DE UN NUEVO DECRETO REGLAMENTARIO PARA LA LEY 843

Art. 1. Si al determinar la Utilidad Neta imponible el contribuyente no dedujera de sus gastos ninguna donación o cesión gratuita a entidades sin fines de lucro reconocidas como exentas por la Autoridad Tributaria, en la forma establecida por la Ley 843 art. 47 y el DS 24501 art. 18 inciso f, podrá entregar, por cuentas del Estado, hasta el 10% del monto del impuesto a las Utilidades de las Empresas a una o varias entidades sin fines de lucro, y reportarlo a la Autoridad Tributaria al momento de realizar el pago de dicho impuesto.

Art. 2. Para recibir estas entregas por cuenta del Estado, las entidades beneficiarias deberán:

- A) haber cumplido con lo previsto en el art. 5 del DS 24501 (1) antes de que se efectúe la entrega de recursos por cuenta del Estado,
- B) no tener deudas tributarias en caso de ser sujetos pasivos de otros impuestos y
- C) abrir una cuenta bancaria para la recepción de las entregas por cuenta del Estado. Esta cuenta podrá ser fiscalizada.

Art. 3. Las entregas por cuenta del Estado deberán estar respaldadas con documento legal que acredite la recepción y la conformidad de la institución beneficiaria, salvo que se trate de entregas en montos inferiores de los 10 sueldos mínimos, en cuyo caso bastará el documento que acredite el depósito en la cuenta bancaria registrada para tal fin por la entidad receptora.

En caso de que la entrega fuera en especie, se computará de la siguiente manera: las mercaderías se valorarán al precio de costo y los inmuebles y vehículos automotores por el valor que se hubiera determinado de acuerdo a los artículos 54, 55 y 60 de la Ley N° 873 según la naturaleza del bien, para el pago del impuesto a la Propiedad de Bienes inmuebles y Vehículos Automotores correspondiente a la última gestión vencida.

Art. 4. La Autoridad Tributaria incorporará en los formularios de declaración del Impuesto a las Utilidades los casilleros que sean necesarios para el contribuyente pueda reportar los nombres y demás datos fiscales (NIT, datos del documento notarial, número de la cuenta bancaria, etc.) de las entidades receptoras, así como los montos de las entregas por cuenta del Estado.

Art. 5. Los contribuyentes que hayan establecido sus propias fundaciones u otras entidades no lucrativas para apoyar la realización de actividades culturales, caritativas o científicas, solamente podrán destinar el 10% del IUE a dichas entidades según el procedimiento autorizado en este Decreto Supremo si es que de sus propias utilidades realizan una donación en monto igual, verificable también con documento legal y registro bancario del depósito en la cuenta autorizada de la entidad receptora.

ANTECEDENTES NORMATIVA EN VIGENCIA LEY 843

Art. 47 (Cap. II) Determinación de la utilidad neta "A los fines de la determinación de la utilidad neta imponible, no serán deducibles: Inc. 5 Las donaciones y otras cesiones gratuitas, salvo las efectuadas a entidades sin fines de lucro reconocidas como exentas a los fines de esta Ley, hasta el límite del diez por ciento (10%) de la utilidad sujeta al impuesto correspondiente de la gestión en que se haga efectiva la donación o cesión gratuita".

REGLAMENTO A LA LEY 843

Decreto Supremo 24501 del 29 de junio 1995 Art. 18 (conceptos no deducibles). Determina que no son deducibles las donaciones, pero autoriza como excepción las que se efectúen a entidades no lucrativas, siguiendo lo dispuesto por la Ley 843. "f) Las donaciones y otras cesiones gratuitas, excepto las efectuadas a entidades sin fines de lucro reconocidas como exentas a los fines de este impuesto, hasta el límite del 10% de la utilidad imponible correspondiente a la gestión en que se haga efectiva la donación o cesión gratuita. Para la admisión de estas deducciones las entidades beneficiarias deberán haber cumplido con lo previsto en el art. 5 de este reglamento antes de efectuarse la donación y no tener deudas tributarias en caso de ser sujetos pasivos de otros impuestos".

(1) El art. 5 se refiere a la formalización del carácter de exento ante la Administración Tributaria. Esta formalización requiere la presentación de estatutos que indiquen que se dará un destino no lucrativo a las utilidades, asumiendo la prohibición de distribuirlos. La calidad "sin fines de lucro" no impide a estas instituciones pagar salarios.

(2) Las empresas con fundaciones, podrán utilizar el procedimiento sencillo de entregas a cuenta del Estado para favorecer entidades que no pertenecen a sus fundaciones. Pero, podrán hacer entregas a sus propias fundaciones solo si duplican sus donaciones con cargo a sus propias utilidades.

CULTURA Y DESARROLLO HUMANO

Hilda Arévalo Villalobos ²⁴ / Chile

El Desarrollo Humano es la capacidad de ampliar las potencialidades y capacidades de las personas. (PNUD)²⁵. Así, en primer lugar, el desarrollo humano se centra directamente en el progreso de la vida y el bienestar humano, es decir, en una valoración de la vida. (G. Rey, 2009).²⁶

En segundo lugar, el desarrollo humano se vincula con el fortalecimiento de determinadas capacidades relacionadas con toda la gama de cosas que una persona puede ser y hacer en su vida; con la posibilidad de que todas las personas aumenten su capacidad humana en forma plena y den a esa capacidad el mejor uso en todos los terrenos, ya sea el cultural, el económico y el político, es decir, en todo fortalecimiento de capacidades. (ibíd.).

En tercer lugar, el desarrollo humano tiene que ver con la libertad de poder vivir como nos gustaría hacerlo. Se incluyen las libertades de atender las necesidades corporales (morbilidad, mortalidad, nutrición), las oportunidades habilitadoras (educación o lugar de residencia), las libertades sociales (participar en la vida de la comunidad, en el debate público, en la adopción de las decisiones políticas); es decir, el desarrollo humano tiene que ver con la expresión de las libertades civiles.

Y en cuarto lugar, el desarrollo humano está asociado a la posibilidad de que todos los individuos sean sujetos y beneficiarios del desarrollo.

Tenemos, entonces, que estas son las características que nos animan hacia una mejor comprensión del desarrollo humano: la valoración de la vida, la insistencia en la puesta en marcha de las capacidades humanas, el bienestar de las personas.

Una política social debe considerar, hoy, las necesidades de redistribución, así como las necesidades de reconocimiento. El desarrollo humano es, sobre todo, reconocimiento: de capacidades ocultas, de actores invisibles, de procesos en

²⁴ Hilda Arévalo Villalobos es Periodista titulada en la Universidad de Chile; Magister en Gestión de Políticas Nacionales y Doctorante en Políticas y Gestión Educativa. Actualmente es la Coordinadora de Chile de la Red Cultural del Mercosur.

²⁵ Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo. www.pnud.org

²⁶ REY, G. (2009) Cultura y Desarrollo Humano: unas relaciones que se trasladan. www.oei.es/pensariberoamerica/ricooao4.htm

marcha, de articulaciones viables que habitualmente persisten en la penumbra y casi siempre en el olvido (Frazer, N.)²⁷

Sin embargo, hemos venido asistiendo a un cambio de los movimientos sociales; orientándose la participación ciudadana a temáticas de cambios más avanzados respecto de la educación, inclusión, políticas descentralizadoras, dignidad y calidad de vida en un contexto de procesos de acción histórica. Solo a modo de ejemplos podemos mencionar:

Las acciones participativas en torno a la educación y la demanda de políticas descentralizadoras hacia territorios aislados; el caso Aysén y el resguardo del medio ambiente en Punta de Choros en Chile; políticas de inclusión, diversidad y pluralismo (Argentina); despenalización del aborto en Uruguay, que agregan nuevos temas referidos a la vida diaria, las relaciones interpersonales, aspiraciones de libertad, dignidad y de reconocimiento social... sentido de pertenencia e identidades sociales.

Y en este reacomodamiento de la vida social, la cultura encuentra otras oportunidades y asume protagonismos que antes no tenía.

Entre ellas: las oportunidades de presencia en la vida pública y la mayor participación en las decisiones sociales, las propuestas para un acceso a la educación de calidad y a la persistencia dentro de los ciclos normales de formación, el reconocimiento de los valores culturales, entre otros. Progresivamente, se ha sacado el concepto de desarrollo de la esfera de la economía, aumentándose la relevancia de otras áreas de la vida humana, como por ejemplo, la cultura. (Rey, G.)

En síntesis, no es posible pensar el desarrollo humano, desde nuestros países del sur, sin tener en cuenta, sin observar las conexiones entre desarrollo, democracia, participación, género y cultura. Porque si no tomamos en consideración estas temáticas, podemos seguir advirtiendo conflictos sociales y culturales como los que han sucedido en estos últimos años y que dan cuenta de que las personas han asumido su rol protagónico.

Reconocemos, entonces, la relación actual entre cultura y desarrollo, porque la cultura ya no es meramente un accesorio secundario en los procesos de desarrollo. Entre esas épocas y las actuales han sucedido modificaciones sociales que descentran el concepto de cultura y, por lo tanto, redefinen la naturaleza de estas relaciones.

Si bien los desafíos del desarrollo son colocados con énfasis en las agendas públicas de las políticas gubernamentales, hoy, los derechos humanos, la equidad social, la calidad de vida, la diversidad cultural, los derechos de los pueblos indígenas, el resguardo de las raíces históricas de cada colectividad y pueblo, el fortalecimiento de la memoria colectiva, la participación ciudadana, y la descentralización estatal, constituyen principios orientadores para la legitimación de la ciudadanía.

Por ello, se debe enfatizar que los modelos educativos y culturales *se construyan a partir de los relatos que cada comunidad tiene sobre sí misma*, permitiendo a

²⁷ Frazer, N. (2009)

los individuos tener una idea más o menos clara de lo que en un momento determinado se considera *vida buena*, *bien colectivo* o *bien común*, tras la búsqueda de la conformación de comunidades dinámicas, participativas, asertivas, asociativas, diversas, responsables y comprometidas.

Estos relatos culturales buscan responder a los problemas fundamentales de la vida colectiva como son: la seguridad física, la tranquilidad moral, el bienestar material y el desarrollo personal; no aceptando la separación del contexto en que las personas realizan sus vidas y *la interpretación de cómo los actores humanos construyen y reconstruyen la realidad social con otros miembros de su comunidad*, donde las personas aportan unas formas de relacionarse entre ellos que condicionan sus cotidianidades. (Ulloa, C.)²⁸

Las autoridades, los gestores, los animadores, deben propiciar estas relaciones, procurando que las interacciones que se realicen tomen en consideración las necesidades, capacidades, intereses, valores y expectativas de sus destinatarios.

Los resultados de esta facilitación de la participación ciudadana posibilitarán el fomento al desarrollo de cada persona, de su integridad y su diversidad; el fortalecimiento de una actitud crítica frente a lo dogmático y absoluto; la valoración de la creatividad y de la capacidad para adecuarse a situaciones nuevas y para innovar una nueva actitud y conceptualización de los espacios y de los tiempos y, por lo tanto, de las formas de organización de la vida cotidiana.

Las ciudades, y especialmente los barrios, han sido, son y serán, sobre todo, el espacio de la imaginación, la creatividad, la investigación y el conocimiento. En este último tiempo, se ha visualizado un regreso a la mirada de los barrios, especialmente en las políticas (culturales, de seguridad ciudadana, medio ambiente, de género, etc.) que han ido cada vez más derivando su foco de atención de estos microterritorios.

La tesis es que existe una espiral, una interacción positiva, entre la posibilidad cierta de mayor actividad ciudadana, la participación de personas en grupos de diversa naturaleza y la confianza de los ciudadanos. Por lo tanto, donde hay mayores grados de asociatividad y de participación es mayor la satisfacción con el sistema democrático y son menores los grados de delincuencia, drogadicción, falta de transparencia, etc. En este sentido, el recurso capital social (entendido como asociatividad, confianza) promueve la democracia.

Finalmente, un bonito mensaje que nos anima a los gestores culturales de América a continuar desarrollando esta labor:

Solamente en la medida que nos damos, en que nos exponemos y entregamos al mundo y a las tareas y exigencias que de él irradian en nuestra vida; solamente en la medida que nos preocupen los demás, lo que pasa afuera, en el mundo y en las cosas, y no solo de nosotros mismos o de nuestras necesidades; solamente en la medida que realizamos una misión, cumplimos con un deber, damos un sentido a la vida, en esa misma medida nos realizamos y construimos nosotros mismos. Víctor Frankl

²⁸ Ulloa, c. (2006) *Ciudad, Desarrollo Local y Gobierno*, Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile

EL GESTOR CULTURAL Y LOS PROCESOS DE DESARROLLO

Norma Campos Vera / Bolivia

Para tener en claro la cultura para el desarrollo y los retos de la gestión cultural, es necesario, en principio, referirnos a los procesos de transformación que se han dado en el concepto de cultura que nos permitan tener una adecuada lectura de la realidad; y para ello, me refiero al concepto formulado por la UNESCO, que enuncia que “Cultura es el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. Estos rasgos distintivos cimientan sus bases en la diversidad y el respeto por el otro”²⁹. Este concepto toma en cuenta procesos que se han dado en cultura, incorporando ámbitos de la construcción colectiva de las sociedades, que da lugar a la vigencia de conceptos como multiculturalidad, pluriculturalidad, interculturalidad, intraculturalidad, transculturalidad y endoculturación.

La expansión del concepto de cultura genera transversalidad con otras áreas; es decir, se relaciona e interactúa con la economía, la sociedad, el turismo, la educación, la tecnología, el deporte, el medioambiente y la religión, entre otros; relacionándose de manera estrecha con el desarrollo.

Entrar a un terreno al que nos lleva el binomio cultura y desarrollo, es comprender los cambios que se suscitan a partir de la cultura en el Desarrollo Humano y Económico, donde el ser humano desarrolla y fortalece sus valores e identidades, donde puede generar movimientos económicos y coadyuvar a las transformaciones sociales, culturales y económicas.

“Solo puede asegurarse un desarrollo equilibrado mediante la integración de los factores culturales en las estrategias”, afirma la UNESCO, y es precisamente esto el principal argumento para decretar el Decenio Mundial para el Desarrollo (1988-1997)³⁰, que se basa en los siguientes objetivos fundamentales:

- Reconocer la dimensión cultural del desarrollo
- Afirmar y enriquecer las identidades culturales
- Aumentar la participación en la vida cultural
- Fomentar la cooperación cultural internacional

²⁹ UNESCO. Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales

³⁰ Cultura y Desarrollo. Amartya Sen.

Existen una serie de normativas y documentos internacionales para involucrar y acercar estos dos términos como son Cultura y Desarrollo: entre ellos está el Informe Nuestra Diversidad Creativa de la UNESCO, que reconoce a la cultura como un elemento estratégico del desarrollo, considerando esto último como el fin y el objetivo, tanto en lo que concierne a la existencia humana como a la económica. Es decir, el desarrollo se justifica cuando es sostenible cultural y ambientalmente, tomando en cuenta las diferencias y diversidades culturales. Se construye a partir del respeto y el diálogo entre las distintas culturas, tomando en cuenta la participación colectiva, fundamentalmente.

Ahondar en esta relación de cultura y desarrollo nos lleva a distintas dimensiones culturales que intervienen y dialogan³¹, como lo sostiene la UNESCO:

- La dimensión política, que sostiene que es a través de la cultura que se puede manifestar distintas ideologías y formas de pensar, de hecho, basadas en el respeto mutuo.
- La dimensión tecnológica y científica, que se constituye a partir de herramientas de relacionamiento.
- La dimensión económica de la cultura, que comprende sus diversas formas y medios de producción así como de bienes y servicios.
- La dimensión social de la cultura, que enuncia las formas en que la gente actúa y se relaciona con los demás.
- La dimensión estética y de valores de la cultura basada en la estructura de ideas.
- La dimensión conceptual y de creencias.

En este sentido, cultura y desarrollo adquiere un punto de encuentro fundamental; y es de esta manera que el desarrollo es visto desde la perspectiva económica asociándolo a ella, es decir, la cultura es vista como un medio para lograr lucro. Sin embargo, a partir de la Conferencia Intergubernamental de Estocolmo sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (1998), es que se confirmó la importancia de llevar la cultura, de la situación marginal en la que constantemente se encuentra, hacia el núcleo de la decisión política en pro del desarrollo sostenible, marcando una línea importante hacia la promoción y la reflexión sobre las políticas culturales para el desarrollo.

De todo lo dicho se desprende, por un lado, que la cultura puede ser rentable; genera divisas, genera crecimiento y desarrollo, constituyéndose en un componente transversal en los procesos socio-económicos; y, por otro lado, se manifiesta directamente en el desarrollo humano, en factores como el bienestar humano, en la valoración de la vida. Es un reconocimiento de capacidades ocultas, de actores invisibles y de procesos permanentes³².

³¹ UNESCO. Indicadores en Cultura para el Desarrollo. Indicadores en Cultura para el Desarrollo, <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/programmes/culture-for-development-indicators/seven-dimensions/>

³² Aprendizaje y Desarrollo Humano. Capítulo 2 del libro Estrategias de Aprendizaje: Una

El concepto de desarrollo ha experimentado transformaciones. En los años cincuenta predominaba el concepto de economicista, más tarde, en los ochenta, se impone el concepto de desarrollo humano, y luego el desarrollo sostenible, en el cual la cultura juega un papel importante como lo establece el Plan de Acción de Estocolmo de 1998, al afirmar que el desarrollo sostenible y el auge de la cultura depende mutuamente³³.

De ello se desprende que el desarrollo debe tomar en cuenta la diversidad cultural, la participación, la productividad, el aprovechamiento de recursos, los modelos de producción, la producción de conocimiento, el consumo, la autenticidad, las especificidades culturales, la creatividad, la inclusión, las capacidades humanas, etc.

Pensar en desarrollo y cultura es pensar en la visión de futuro, incorporando ideologías y propuestas, mejorando la calidad de vida a partir de elementos culturales, logrando capacidades y competencias, implicando educación, libertad, equidad, justicia, derechos culturales, crecimiento, etc., y buscando beneficiarse de las externalidades culturales y de otros ámbitos socio-económicos.

Si bien, términos como desarrollo y crecimiento van más relacionados en la línea económica, estos se convierten en guías importantes para la cultura, es decir, considerando que el crecimiento es la antesala del desarrollo, reflejan el incremento en la producción cultural, en las cadenas productivas. La diferencia está en que crecimiento implica “más” y desarrollo implica “mejor”.

Esta explicación de cultura, crecimiento y desarrollo nos lleva a incorporar a la gestión cultural una importante herramienta que genera vías propicias para desarrollar una serie de procesos acordes a las realidades.

El fenómeno de la gestión cultural es como una explosión y moda de la cultura, que se inicia en la década de los años 80. Y es a partir de una serie de cursos, seminarios y conferencias que se consolida en Europa y, posteriormente, en América Latina.

La gestión de la cultura, en la actualidad, es un sector emergente. En consecuencia es uno de los campos profesionales más dinámicos que ha experimentado un crecimiento en los medios sociales, cobrando mayor relevancia.

Gestionar cultura nos lleva a planificar, programar y proyectar acciones que nos permitan generar procesos culturales de cambio, incidiendo desde las formas de pensar, accionar y de ver la realidad, generando códigos culturales que coadyuven al Desarrollo Humano y Económico.

Es decir, en el ámbito de la cultura, es la gestión cultural la función que se involucra en acciones que generan cultura y desarrollo, a través de distintas propuestas y prácticas participativas e integradoras; función que día a día cobra mayor importancia en los distintos escenarios tanto del área de la promoción cultural, del patrimonio, de la formación, etc.

perspectiva desarrolladora. Osana Moleiro Pérez, Idania Otero Ramos, Zaida Nieves Achón. 2007.

³³ La Cultura como finalidad del Desarrollo. OEA. Vancouver 2002. Documento para el Seminario de Expertos en Políticas Culturales.

El rol del gestor cultural en Bolivia

En el caso de Bolivia, la gestión cultural se viene desarrollando en un contexto especial, enfocada en la diversidad cultural del país, enriquecida por sus 36 naciones, culturas, valores e identidades variadas, ricas en tradiciones y en la que participan amplios grupos sociales. Esta realidad, donde las identidades cada vez van ganando espacio y se constituyen en un referente para encarar los procesos de desarrollo, es un marco en el cual se vienen gestando procesos de desarrollo económico y social, donde las identidades se encuentran e interactúan día a día, desarrollando procesos interculturales en un tejido complejo de interrelaciones, intercambios, flujos, comunicación y diálogos.

Estos estados generan tensiones y distensiones de forma permanente, donde el entendimiento y el desentendimiento se constituyen en una constante; casi una costumbre manifestada en el diario vivir de los habitantes de los diferentes territorios que forman nuestro país. Donde los valores se contraponen y se interponen en un vaivén que genera procesos de cambio y de construcción cultural, pero también manifestándose en procesos conflictivos, conformando una realidad con la que interactuamos a diario.

Sin embargo, todos buscan permanecer en un espectro de desarrollo que mejore sus condiciones de vida y que les permita hacer efectivos sus derechos, pero también sus necesidades de satisfacer deseos de carácter prioritario y también suntuoso. Donde las aspiraciones de los grupos a mejorar sus ingresos generan procesos de cambio y adecuación sociales y, por ende, de individuos, lo que trae consigo creaciones y re-creaciones en la cultura e identidad de diversos grupos sociales.

Una realidad involucrada en los procesos de globalización, en sus diferentes dimensiones y que afectan al individuo mismo en diferentes grados, donde su realidad se mezcla con el acontecer mundial y se compara con culturas de diferentes latitudes, que es bombardeada por información ajena hasta el punto de la cotidianidad, afectando sus valores iniciales y generando, en el tiempo, transformaciones culturales y sociales que pintan y construyen nuevos escenarios.

En este entramado complejo de realidades se desempeña el gestor cultural, que se encuentra inmerso en diferentes espacios del quehacer cultural, intentando y gestionando procesos de animación socio cultural constante, constituyéndose en un facilitador, articulador, coordinador y ejecutor de proyectos. Su acción ligada a diferentes grupos, colectivos y sectores, hace que se muestre cada vez más involucrado ya no solo con el quehacer cultural, sino también ligado a diferentes sectores de la sociedad, como el educativo, ambiental, social, territorial, entre otros.

El rol del gestor cultural ha ido cambiando a lo largo de los últimos años; especialmente, en la última década estaba dirigido y ejecutado por el Estado, el mismo que a través de sus diferentes instancias asumía la gestión cultural como un elemento de su quehacer cotidiano, enfocado principalmente en la construcción de una identidad nacional, donde los diferentes estamentos asumían roles dirigidos a trabajar en el fomento de la actividad artística,

asumiendo estructuras de carácter estatal como base, e involucrando a la sociedad desde esa perspectiva.

Sin embargo, a partir de finales del siglo pasado se comienza a profundizar en la concepción de la cultura y desarrollo. La articulación de estos conceptos presenta una serie de alternativas y propuestas, como ser la cultura para el desarrollo, desarrollo cultural, la cultura como herramienta para el desarrollo, identidad y desarrollo, entre otros³⁴.

En ese contexto se inicia un proceso en el que se va formando un espacio para la tarea del gestor cultural, el mismo que se adecúa a los cambios institucionales del Estado y de profundización de acciones a partir de la sociedad civil, en cuanto a emprendimientos y prácticas culturales.

La necesidad de satisfacer el deseo de una sociedad que empiece a formar parte del proceso de globalización y la irrupción de las naciones y culturas en el espectro político y social del país, hacen que el gestor cultural tenga distintas líneas de acción enfocados a los procesos de cambio y transformación social, espacios donde pueda aplicar y crear procesos culturales, generando la desmonopolización de la gestión por parte del Estado.

En ese contexto, el gestor cultural encuentra espacios de siembra, donde propone y estructura acciones y proyectos. Esta libertad de acción también permite la generación de procesos creativos e innovadores, aunque, a todas luces, insuficientes, y en muchos casos precarios, debido a la carencia de políticas, normativas y de cooperación y/o mecenazgo.

Sin embargo, el trabajo del gestor cultural -que se hacía de forma empírica-, requiere del manejo de mayores instrumentos de gestión, de planificación, programación, administración, comunicación, entre otros. Hasta hace pocos años, no existía formación en gestión cultural, sin embargo, hoy en día existen una serie de cursos y diplomados en Bolivia, como los que realiza la Fundación Visión Cultural. Está también la Maestría en Gestión Cultural que realiza la Universidad Andina Simón Bolívar.

Muchos gestores basan su accionar en experiencias positivas para desarrollar proyectos de desarrollo cultural, asumiendo una serie de retos.

La gestión cultural ha propiciado la aparición de un conjunto de iniciativas que se van desarrollando, muchas de ellas enmarcadas en procesos de mediano y largo plazo, las cuales se constituyen en aportes a la conservación, promoción, generación de espacios de diálogo y creatividad en los diferentes ámbitos de la cultura.

En la actualidad se siente con mayor fuerza la demanda de sectores rurales, periurbanos y sociales que buscan fortalecer sus procesos socio-culturales, enfocados a sus realidades, con la participación de distintos sectores sociales, políticos y económicos. Estos nuevos elementos hacen que el gestor cultural asuma nuevos retos. Hasta ese momento buena parte de su trabajo se sustentaba en el marco de los centros urbanos y articulando movimientos

³⁴ Desarrollo: ¿Santo Grial para la Cultura?, Ahtziri E Molina, Marcela País Andrade, Rodrigo Araya Campos

artísticos y colectivos particulares. Sin embargo, en la contemporaneidad se presenta un espacio más complejo, pero a la vez con más posibilidad y oportunidades para articular la cultura con los procesos de desarrollo y buscar transversalidad con los diferentes sectores sociales, productivos y económicos.

Todo este bagaje de experiencia y conocimiento adquirido a lo largo del tiempo, permite al gestor cultural no solo ser activo trabajador de la animación sociocultural, sino que le permite participar activamente en la formulación de políticas, estrategias y planes de carácter cultural y de aquellos vinculados al desarrollo regional, municipal y comunitario. Su aporte, si bien está enmarcado en la acción cultural, no puede ser realizado sin el conocimiento del contexto en el cual se trabaja.

El rol del gestor ya no funciona alejado del marco estructurado para el desarrollo del país. En ese sentido, considera como elemento fundamental la existencia de políticas, estrategias y planes de desarrollo, en el marco de los cuales, la generación de acciones culturales se convierte en un aporte al proceso de desarrollo y responden a estructuras pensadas para lograr la mejora de las condiciones de vida de los individuos que conforman la sociedad. Obviamente, este proceso requiere de la gestión, la coordinación y los procesos que involucren a los diferentes actores, como el sector público, el privado, la sociedad civil y la sociedad en su conjunto; se convierten en los factores fundamentales para el logro de resultados positivos para las sociedades.

Frente a ello, sin embargo aún se encuentran carencias estructurales, por ejemplo, la definición de políticas culturales públicas, y en todos los niveles aún se constituyen en una determinante negativa a la hora de llevar adelante la misión; también, la falta de estrategias específicas para el ámbito cultural. Estos óbices son sorteados por el gestor cultural a partir de instrumentos y habilidades de gestión como la coordinación, el desarrollo de alianzas, entre otros. Sin embargo, es fundamental para el gestor cultural contar con un marco normativo y de apoyo con recursos económicos, que le permitan desarrollar mayores espacios de creatividad, diálogo e innovación, como elementos y factores de aporte fundamental al desarrollo del país.

El gestor cultural, a partir de su trabajo, promueve y va buscando la forma en que la sociedad y el estamento político del país asuman la necesidad de ir desarrollando temas concernientes al desarrollo cultural, de forma estructurada y sistemática. La aparición de un Ministerio dedicado a la cultura y la incorporación del tema cultural dentro de la Constitución Política del Estado Plurinacional son avances sustantivos para los lineamientos de políticas culturales.

En este complejo marco, el aporte del gestor cultural se encuentra centrado en tres elementos fundamentales para el desarrollo; y estos tienen que ver con la creatividad y la innovación, la construcción de escenarios de diálogo y el conocimiento mutuo entre culturas, grupos y colectivos.

1. La creatividad y la innovación son concebidos como fundamentales para lograr el desarrollo. El gestor cultural cumple un rol importante en la sociedad y no solo en relación al arte, sino a la creatividad en general, aspecto que permite ver soluciones desde diferentes perspectivas. La

posibilidad de aprovechar el factor creativo e innovador se constituye en una misión del gestor para generar participación, integración y diálogos.

2. Creación de espacios de dialogo intra e intercultural. El tema se convierte en un aspecto fundamental por el contacto entre diferentes culturas. La promoción de estos espacios permite generar lenguajes de comunicación compartidos y facilitan el entendimiento y la negociación entre diferentes grupos. Los procesos de desarrollo son básicamente contruidos sobre estructuras sociales y culturales.

Modelos de gestión actuales mueven emprendimientos interesantes, como son las empresas comunitarias o empresas creativas. Que aunque aún no están normadas, existen ejemplos alentadores de trabajo a partir de elementos culturales y naturales. Empresas comunitarias que en el marco de las TCO, Territorios Comunitarios de Origen, mueven a grupos de comunarios a generar ingresos a partir de elementos culturales y naturales. Muchas veces nos referimos exclusivamente a factores tangibles, sin embargo, la cultura viva es también una potencialidad a explotarse para generar beneficios.

Entre las debilidades existentes para el trabajo del gestor cultural en miras de lograr acciones culturales para el desarrollo, está la ausencia de políticas culturales nacionales. Si bien la institucionalidad estatal está en un nivel alto, me refiero al Ministerio de Culturas, la falta de recursos y de políticas genera aislamiento por parte del Estado con las prácticas culturales locales, regionales y hasta nacionales, que en su mayor parte son desarrolladas por la sociedad civil y otras instancias.

Para posicionar al sector cultural dentro del ámbito del desarrollo, necesariamente se debe trabajar en el ámbito de los indicadores culturales, tema tan ampliamente discutido a nivel internacional, pero que todavía no ha logrado establecer efectos dentro de las políticas del país; este proceso debe ser desarrollado conjuntamente con los actores públicos y sociales para que exista consenso y la información generada incida en las políticas y estrategias nacionales de desarrollo socioeconómico.

Otro desafío inmediato es el relacionado con la consecución de procesos de sostenibilidad para los diferentes emprendimientos de gestión cultural. Hasta el presente, existe una serie de actividades propuestas, muchas de ellas se centran en una acción individual y sin continuidad, sin embargo muchas otras enfocan su trabajo en procesos de mediano y largo plazo; actividades como bienales, encuentros, actividad folklórica y artística, es planteada usualmente con una perspectiva de continuidad. En muchos casos estas actividades no cuentan con retornos suficientes y, fundamentalmente, requieren de marcos de apoyo y subvención. Esto deviene necesariamente en un concepto de sostenibilidad, no solo enfocada ya en la financiera, sino en la institucional y social, como base de su continuidad en el tiempo y de la posibilidad de impactar en la sociedad y en los grupos de forma eficiente.

Para encarar este proceso se requiere de mayores instrumentos de gestión, por ejemplo, el manejo de instrumentos administrativos, marketing, proyectos, entre otras muchas capacidades. Sin contar con ese instrumental, estos procesos

no pueden ser llevados adelante de forma eficiente y con la suficiente consistencia para cumplir con su misión.

La falta de fondos concursables o apoyos estatales para desarrollar proyectos o prácticas culturales es otra debilidad, así como la falta de incentivos o Ley del Mecenazgo, a fin de que las empresas privadas coadyuven a la cultura deduciendo sus impuestos.

Es necesario delinear las nuevas políticas culturales acorde a la nueva Constitución Política del Estado, que entiendan el desarrollo como una manera de afirmar los procesos sociales y culturales, como políticas específicas que aborden diversos temas como el patrimonio, las artes, las industrias culturales, entre otros; y generar sinergia y complicidades entre Estado y sociedad civil, puntos que no han sido tomados en cuenta en la actualidad.

Referencias

UNESCO. Documento Nuestra Diversidad Creativa.

UNESCO. Documento Decenio Mundial para el Desarrollo (1988-1997).

UNESCO. Documento de las Conferencias de la Unesco en Venecia (1970) y México (1982).

UNESCO. Documento. Conferencia Intergubernamental de Estocolmo sobre Políticas Culturales para el Desarrollo. 1998.

Goncálves, Maía Paola. El Decenio Cultural. Creal/Unesco. 1997. pp. 87

Rao J. Mohan. Cultura y desarrollo económico.

Martinell, Alfons (coord.). 2010. Cultura y desarrollo. Un compromiso para la libertad y el bienestar. Editorial Siglo.

Zapata, Jorge Miguel. Cultura para el desarrollo: Nuevo reto social con enriquecedor potencial.

Guédez, Víctor y Menéndez, C. 1994. "Formación del gestor cultural" En Memorias del Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural. COLCULTURA - SECAB

Bayardo, Rubens. Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural.

Molerio Pérez, Osana. Otero Ramos, Idania. Achón, Zaida Nieves. Aprendizaje y desarrollo humano. Universidad Central Marta Abreu de las Villas. Cuba. rieoei.org

http://sic.conaculta.gob.mx/centrodoc_documentos/66.pdf

CULTURA Y COMUNICACIÓN

Mario Castro / Bolivia

El asunto que abordaré, en una breve y condensada exposición, es algo que se suma a lo mucho que se ha dicho y se ha escrito sobre este asunto, y que ha provocado el debate en muchos casos, a veces más acá de prestarle atención detenidamente. Por ello, no podríamos decir que el debate sobre tan trascendente tema ha concluido.

Viene al caso preguntarse, ¿esta consideración, aportando y rebuscando todas las argumentaciones posibles, está concluida?

No hay que escarbar mucho para la respuesta. Cada territorio de la actividad humana o del pensamiento, su base conceptual o su praxis es vasta y compleja; y, sin duda, en lo que se haya planteado debatir, ninguno ha alcanzado el tope de concluido. Siempre habrá motivación válida para seguir debatiendo. Por otra parte, la evolución, ese devenir permanente de las cosas, siempre ofrecerá, por lo menos, la sugerencia de invitarnos o, al menos, de tentarnos al debate.

Ahora señalo, en parte, antecedentes útiles para el debate y bien pueden ubicarnos en la actualidad y las perspectivas que pudieran trazarse para otras consideraciones relativas a la comunicación y la cultura.

Los estados no son fenómenos insulares ni existen autonomías que las distancien, con la falta de comunicaciones que eran posibles en el pasado. Consecuentemente, tampoco se concibe el aislamiento de las personas. Estamos vinculados a través de flujos y reflujos de información. Hoy, la aproximación es de tal magnitud que estamos inmersos en una realidad general y global de la que no podemos eximirnos y, aún más, dependemos los unos de los otros, en una relación que el tiempo va consolidando y en una necesidad recíproca que es cada vez más estrecha.

El mundo en el que la historia nos ha deparado la oportunidad de vivir es un mundo cada vez más unido por vasos comunicantes, que inclusive crean una relación de interdependencia. Y no descubro nada nuevo al afirmar que con la prensa, la radio, la televisión y los medios digitales estamos haciendo un planeta cada vez más pequeño, en virtud de la comunicación y gracias a una avanzada tecnología que nos auxilia continuamente de modo sorprendente.

De ahí que, en tantas ocasiones, a través de los medios, sepamos que lo que hacen unas naciones afecta a otras de manera directa; y no es necesaria la vecindad geográfica, puesto que el tiempo y las distancias en sus dimensiones físicas se acortan, de tal manera que nos ubican en un mismo escenario, donde el alcance de los unos a los otros se hace fácil, inmediato y cotidiano.

Con esta estimación, sin lugar a equivocaciones, podemos decir que cultura y comunicación es, en buenas cuentas, un axioma indisoluble que hace historia. Pero en esta apreciación vale la pena poner algunos otros elementos en la balanza para sopesar otros aspectos.

Entre el público, muchos piden que los medios sean nada más que un espejo de la sociedad y no motivadores de acciones. Sin embargo, no hay argumentos para marginar a los medios del objetivo, entre otros, de promover cambios de actitudes o de motorizar los quehaceres culturales.

Con equidad se diría que siempre hay un flujo por doble vía, los medios influyen en la opinión pública y estos son influidos por esta.

La comunicación escrita y en medios audiovisuales, al paso del tiempo, con la evolución de los recursos técnicos, ha hecho posible involucrar a más personas en la información, la crítica, la motivación y la incentivación de los hechos culturales, además de llegar cada vez a más personas. Por eso, y no sin razón, se los considera “medios de comunicación masiva”; y es pertinente hacer alguna digresión relativa a esa estimación cualitativa y cuantitativa.

Escuchamos, aunque no corrientemente, pero sí en algunas conferencias, mesas redondas y seminarios, el término “masa cultura”, que se aplica a la aproximación de distintos públicos a diferentes manifestaciones culturales y artísticas que no dejan de llamar la atención.

Debemos aclarar a qué se refiere cultura de masas y cultura masiva. En relación con lo primero, la masa es algo amorfo, anónimo, indefinido, aplicable a la elaboración del pan y no como algo que genere cultura; otra cosa es que sobre el asunto se haga consideraciones de la cultura del pan, así como existe la cultura del vino, por ejemplo. En cuanto a cultura masiva, tampoco es una referencia precisa, porque los grandes conglomerados absorben manifestaciones culturales para luego expandir esas características que no se producen masivamente. En conclusión, ambas se alejan de la nominación de medios de comunicación masiva que, efectivamente, tiene validez y vigencia por su amplia cobertura; especialmente en los medios audiovisuales, en virtud de valerse de un sustento electrónico y, ahora, de todo lo referido a la cibernética con su enjambre de redes virtuales.

Sin embargo, “masa cultura”, que se puso tan de moda, afortunadamente ya no lo es tanto y, con más propiedad, en cambio, hablamos de pueblos; y esta es otra dimensión, en su naturaleza esencial y en su trascendencia cultural, inclusive correspondería a pueblos enteros, como lo afirmara el filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Pues el pueblo, en contraposición a masas, es tradición, costumbres supervivencias populares, creencias, idiosincrasia: identidad sellada.

En conclusión, sobre esta faceta, hay cuestiones que se generalizan; y en nuestro lenguaje convencional admitimos que, por cobertura o alcance, la comunicación tiene el soporte de medios masivos. Pero entraremos con un enfoque más directo a la cultura y su vinculación con la comunicación.

Coincidiendo con los especialistas en ciencias sociales, la noción de cultura significa todo lo inherente al conocimiento humano, es decir que la cultura

puede considerarse como un término que abarca todo lo que una persona obtiene como miembro de una sociedad; y, dentro de ello, la divulgación de la cultura y del arte tiene profunda significación, cala hondo; como el arte no puede vivir divorciado de la corriente central de la vida, la divulgación de la cultura se nutre de la vida, y, sin duda, tiene influencia de la vida.

Ahora, atentos a nuestra realidad, que no es muy distinta a la de otros países de América, con la consideración anterior, no podemos pensar en algunos grupos o conglomerados sociales eximidos de la divulgación de la cultura y del arte; y eso tiene que ver, ni más ni menos, con la comunicación.

En ese empeño hay que valorar la divulgación de la cultura y su valor modificador, puesto que llega a enriquecerse y a traducirse en comportamientos, en pensamientos y en sentimientos.

No negamos que se haya procurado acentuar la comunicación en esa dirección, sin embargo, hay sesgos peligrosos y perjudiciales de los que nos ocuparemos ahora. Que hay que preservar y divulgar nuestra diversidad cultural, en parte, proveniente de viejas raíces ancestrales, por supuesto; pero Bolivia no es una isla; es indiscutible la necesidad de cultivar los valores genuinos, revitalizar y, en algunos casos, revalorizar tradiciones, leyendas, el acervo lingüístico y otros, pero nuestro país no es solo eso; somos parte de un todo universal y su diversidad multicultural y multiétnica no se ha encerrado entre murallas, también existen otros valores de la humanidad. Esos valores están aquí como en tantos países latinoamericanos y, sin duda, seguirán fundiéndose en esa fragua de la modernidad.

En un repetido estridente discurso se dice que el flujo de otras corrientes culturales son avalanchas que desvirtúan valores particulares del país.

Considerar, dentro de márgenes absolutamente nacionalistas, solo lo nuestro como invaluable y de cualidades únicas, es un desacierto y lo que procede del exterior alienante y degradante acentúa dicho error. Encaja fuera de una verdad relativa a los flujos y reflujo culturales inevitables en el mundo y no son otra cosa que una retórica populista. A alguna gente la seduce más porque se la empaqueta con papeles llamativos, inclusive de modo demagógico, negando que siempre existan corrientes culturales que circulan en uno y otro sentido y en múltiple dirección. Insistir en esto, cerrando nuestras puertas y ventanas a lo positivo que llega desde afuera, impulsa el riesgo del estancamiento. Digo positivo porque no estoy de acuerdo efectivamente con tendencias negativas que pudieran ser asfixiantes; antes, dar carta de ciudadanía a manifestaciones culturales que contribuyan al desarrollo de una política cultural amplia y gratificante. Eso no quiere decir que hayamos dejado de ser nosotros, con toda la valiosa herencia de las viejas culturas, pues lo uno tiene su lugar y lo otro también.

Ahora, a propósito de la gestión cultural y la comunicación, sabemos que el hecho cultural, por su peso específico, gravita por sí mismo en medio de la actividad general y, como fenómeno especial, se inscribe en el curso vital de la sociedad. Sin embargo, es innegociable que la comunicación, especialmente aquella que se canaliza en los medios de comunicación social, mediante todas

sus formas aprovechables, todas las modalidades de la información y la opinión, apunte su trascendencia pública.

Es ahí donde los gestores culturales deben usar inteligentemente la divulgación de la cultura. Pero, por muchas cosas, no ocurre así. Los gestores culturales se esfuerzan en una planificación esmerada, en cuidadosas guías operativas de organización de un acontecimiento cultural, pero descuidan una adecuada divulgación.

Acuden a los medios tímidamente, o con modestos materiales, o directamente, no se valen de esas vías para promocionar atractivamente el aporte de artistas e intelectuales a los hechos culturales previstos y sus detalles.

Es evidente que a muchos medios no les interesa este tipo de actividades, porque no se ha incursionado agresivamente (en el buen sentido de la palabra), a crear corrientes de asimilación o conciencia al respecto. Es cierto que a muchos medios “les interesa más una pelea callejera que un hecho cultural”, ahí es donde debe actuar con fuerza y con talento el gestor cultural y, una vez que se asienten estos antecedentes, que no haya duda de su solvencia en ese desempeño, seguramente cuando un gestor plantee o presente una opción le abrirán las puertas y le darán paso con respecto y con estimación por lo que hace.

FORMACIÓN PROFESIONAL DEL GESTOR CULTURAL

Alberto Bailey Gutiérrez / Bolivia

El manejo profesional de proyectos y de programas culturales es, hoy en día, una tarea que exige cada vez más conocimientos, habilidades y prácticas. Muchas más que otras que parecerían de mayor complejidad. La nuestra es una profesión de inmensa importancia social.

Varias son las realidades que han dado lugar a esta coyuntura que convierte a nuestra profesión en un fascinante desafío continuamente renovado. Voy a recordar brevemente varias de esas realidades.

La cultura ha adquirido una centralidad evidente en el análisis de la realidad y en la prefiguración de los escenarios. Desde la caída del muro de Berlín, que representaba el fin de la guerra fría, las ideologías pierden vigor en el análisis del acontecer humano. Factores culturales impulsan en gran parte el acontecer mundial y están en el origen de conflictos y pugnas latentes. Tenemos, así, los grandes enfrentamientos religiosos, las luchas raciales, el resurgir y la reivindicación de las identidades, los debates por los derechos de las minorías excluidas, las guerras de la llamada limpieza étnica, la confrontación sobre diversas lenguas. Estos factores culturales o de raíz cultural, implican, y a la vez nos exigen, que los conozcamos en su complejidad y que los encaremos con una intensa interacción cultural; ingredientes indispensables para toda consideración de la realidad actual.

Otro factor de gran peso e importancia viene a acentuar el efecto de esas consideraciones. Se trata de la globalización que propicia la interconexión de los fenómenos y que tiende a uniformar en forma universal, convicciones, valores, así como manifestaciones y creaciones culturales, logrando, no pocas veces, modificar la propia percepción de identidad, sobre todo de los jóvenes.

Cito solamente un tercer factor que contribuye otorgar a la Cultura su condición contemporánea de factor central en el acontecer y en la vida de nuestro tiempo. Se trata de la irrefrenable velocidad del cambio tecnológico que ha venido a modificar la comunicación y, con ella, la vida de los seres humanos, que, por primera vez, viven todos y en forma simultánea, el acontecer histórico del planeta, se produce una relación dialéctica entre avance tecnológico y globalización.

La transformación

Hemos pasado de una cultura del elitismo excluyente y reducido a las llamadas bellas artes, a ciertas lecturas y determinada música, a una nueva realidad de infinita complejidad, en la que la Cultura adquiere su real dimensión. Concebida como constituyente ontológico del ser humano, lo impregna todo, es nuestra

vida misma, fuente de nuestras convicciones, valores, creaciones: del ser, el pensar y el hacer de los humanos. Pero esta transformación de lo elemental y desfigurado, en lo real, con lo inmensa que es, no agota la actual dimensión de la Cultura.

Con la centralidad que posee la Cultura, en cuanto tiene que ver con todos los elementos que determinan el acontecer contemporáneo y sus grandes temas y conflictos, está obligada –por decirlo así– a comprenderlos, analizarlos y encauzarlos. Por ejemplo, han irrumpido y están aquí, la diversidad cultural, la multiculturalidad, la interculturalidad, los derechos de las minorías, los nacionalismos culturales, las opciones sexuales, las luchas raciales y religiosas y muchos otros elementos.

En ese sentido, es preciso afirmar que nuestra responsabilidad como gestores culturales está, prioritariamente, centrada en las más representativas expresiones culturales como las artes plásticas, la música, el teatro, la danza, el cine, los textiles, la fotografía, el folklore, la arquitectura, la literatura y otras. Su manejo profesional resulta indispensable. Pero no podemos olvidar que estas manifestaciones y expresiones culturales están inmersas en un universo de espectro más amplio de la vida y los grandes temas de hoy, que son de carácter cultural o de origen cultural y que ya he citado. Es más, estos elementos no fluyen en otras corrientes ajenas, están interactuando con las expresiones o manifestaciones culturales. Dicho de otro modo, no es posible pensar y menos actuar como si la Cultura y, por lo tanto, el accionar profesional del gestor, perteneciera a otro ámbito, como si fuera inmune a las realidades y pudiera, por lo tanto, prescindir de su consideración. La Cultura de las manifestaciones o expresiones culturales es generalmente entendida como la Cultura, pero en realidad no es sino una de las expresiones de la Cultura: la de la capacidad de creación del ser humano y es a ella a la que nos referimos principalmente pero no exclusivamente, en una tarea de la gestión cultural en forma específica. Insisto en este tema, porque nos abre a la consideración que tiene que hacer el gestor cultural cuando piensa en su formación, en su especialización o en su actualización que tiene que ser mucho más amplia y universal de lo que normalmente se piensa. No estamos hablando de una afición personal, de unas técnicas de museografía o de la hábil captación de imágenes. Tampoco estamos en un oficio fácil, en algo que se pueda aprender por intuición. Se trata de una tarea de enorme peso y responsabilidad, de una profesión compleja. En realidad, el gestor cultural debe saber prácticamente todo lo que ha pasado y todo lo que está pasando en el mundo y en especial en su ámbito de acción y, además, tiene que ser capaz de prever lo que está por venir, prefigurar el futuro inmediato. Hoy, lo que necesitan las sociedades es tener gestores culturales expertos en una gran cantidad de temas y de disciplinas. Dura y difícil tarea, pero esa es su responsabilidad, de lo contrario estará engañándose a sí mismo y, lo que es peor, estará engañando a todos los ciudadanos que se relacionen con él, de una u otra forma. Es importante recordar que la orientación de la gestión cultural no puede ser (una y nada más), la misma en todas partes. La Cultura está dentro de una sociedad con sus tendencias y corrientes de pensamientos. Las manifestaciones culturales no tienen la misma orientación ideológica en Cuba que en Inglaterra, en Corea del Norte que en su vecina Corea del Sur.

Una formación permanente

De todo lo dicho -es fácil completar el esbozo muy general que he señalado- surge el gran tema: la capacitación, la formación y preparación del gestor

cultural, es decir, la carrera profesional y la permanente actualización del gestor cultural; no tienen nada de sencillo y sí mucho de complejo.

En primer lugar, es indispensable comprender las relaciones sociales y su dinámica, y hay que tener una noción clara de lo que significan, para la gestión cultural: los cambios en la organización social, es decir, el fenómeno de la urbanización, la multiplicación de los medios de comunicación y la presencia de las redes sociales, el permanente fortalecimiento de los regionalismos, la aparición de nuevos centros de poder, las clarificaciones y afirmaciones de las identidades, la permanente atención que reclaman las minorías, la participación, cada vez mayor, de los ciudadanos en los asuntos públicos, la escolarización creciente, la aparición de las industrias culturales, la fuerza del mercado y del consumismo, el espectáculo ligero presentado como alta expresión cultural. Y hay que añadir, en este inventario, lo que debe conocer y analizar el gestor cultural: la presencia de la violencia, de la pobreza, de las drogas, así como el fenómeno de las migraciones y el retorno de modelos autoritarios en varias partes del mundo y de América latina, que amenazan la libertad de creación y de expresión. Y lógicamente, hay que completar este panorama de la organización social y sus cambios, con las características y variantes que se presentan en cada región y en cada país, en el nuestro en este caso. El gestor debe conocer y entender ese medio en el cual le toca actuar, a fin de que ese actuar sea eficaz.

No estoy suponiendo que este acercamiento vaya a ser fruto de un estudio específico que abarque todos los temas, habilidades y cualidades que he enumerado y otros que enumeraré más adelante. Me estoy refiriendo, más bien, en forma especial, a una disposición personal del gestor cultural que, por exigencia de su profesión y de su actividad, se propone acercarse críticamente a todos estos temas, analizarlos con método y con nivel investigativo, formarse en ello y hacer su seguimiento para advertir su dinámica cambiante. Es decir, además de tener la formación de una carrera universitaria, tenemos que ser personas bien informadas en estos y en otros temas de importancia social. Es preciso leer mucho y saber leer selectivamente, en este empeño de vivir al día en todo lo que pueda directa o indirectamente relacionarse con la vida de la sociedad y, por lo tanto, con la actividad de la Cultura. No debiendo perderse de vista el hecho de que es dentro de esa sociedad y para esa sociedad que realizamos la gestión. Y a la vez, los miembros de la sociedad son los que alimentan la vida cultural con las expresiones y manifestaciones de la Cultura. No se puede perder de vista la interacción profunda que hay entre ambos elementos, Cultura y sociedad son inseparables; la sociedad “es” porque hay Cultura y sólo dentro de la Cultura dicha sociedad puede desarrollarse.

A ese primer grupo de temas, obviamente ampliable, y que día a día se modifica y crece, hay que añadir un segundo, el referido a la importancia que tienen para el gestor todas las ciencias sociales. La sociología, en primer lugar, el estudio de los datos que nos está proporcionando continuamente sobre la complejidad de la vida en sociedad. Pero, como con todas las ciencias y los grandes temas, no se puede suponer con ingenuidad que hay una sociología hecha y terminada y con enfoques universales. Por el contrario, hay variedad de enfoques sociológicos, hay corrientes de pensamiento, hay ideologías, hay debate entre autores y corrientes. Como sistema de relaciones entre los seres humanos, la sociedad

engloba, en cierta manera, lo político, lo económico, lo religioso y otros campos, y hay que encarar la permanente tensión que se presenta entre el individuo, sus prerrogativas y derechos y la sociedad con los suyos. Se trata, pues, de una totalidad muy compleja cuya relación con la Cultura y con las expresiones culturales es de importancia para la actividad profesional del gestor cultural.

No deben pasar inadvertidas las otras ciencias sociales -o humanas como las denominan algunos autores-, sobre todo la antropología, la historia, la economía y la lingüística. Es probable que la mayoría de las personas que escogen la carrera de gestión cultural hayan realizado o realizan estudios universitarios de alguna ciencia social. Si es así, es importante no dejar el estudio, y más bien extenderlo a otras ciencias sociales. En Bolivia no tenemos todavía la carrera de gestión cultural, de manera que la capa-citación proviene de instituciones que han tomado conciencia de su necesidad. Un caso importante es el de la Fundación Visión Cultural que imparte en La Paz y otras ciudades del país cursos presenciales y virtuales de gestión cultural a nivel de diplomado y a la vez cursos cortos de temas específicos como elaboración y manejo de proyectos culturales, turismo cultural, museos y museografía, historia del arte, gestión del patrimonio cultural y otros. Hay que señalar, también, la importancia del programa de Líderes Culturales que tiene Visión Cultural, con el fin de formar gestores con capacidad para generar cambios en su medio, en cuanto al manejo de los programas culturales, con énfasis en los proyectos inter-culturales. Creo que este encuentro nos lleva a una determinación de unir esfuerzos para lograr excelencia en la gestión cultural; puede ser el inicio de un esfuerzo conjunto para lograr la carrera de Gestión Cultural, sin desconocer las diversas posiciones que se han dado en varios países en cuanto a este importante tema. De hecho, la Fundación Visión Cultural ha planteado ese proyecto entre sus objetivos a mediano plazo. En todo caso es importante señalar que el gestor cultural no debe contentarse con la carrera de ciencias sociales y los cursos que pueda seguir. Es su responsabilidad actualizarse permanentemente en sus temas específicos de gestión y en todos los demás campos relacionados

Especializaciones

Ahora bien, si medimos la vastedad de conocimientos, pericias y capacidades que pedimos al gestor cultural, es obvio que tenemos que llegar a ciertas especializaciones. Es casi imposible que una sola persona pueda abarcar todo el espectro de conocimientos y técnicas en el grado de excelencia que estamos pidiendo o, mejor dicho, que exige la gestión cultural por la jerarquía y a la vez complejidad de su naturaleza. Investigar, planificar, dirigir, explicar y evaluar programas de muy diferentes disciplinas, restaría calidad al trabajo de una sola persona. Es evidente que tras una licenciatura o una maestría, al final, se tendrían que dar especializaciones.

Es más, la experiencia aquí y en muchas otras partes nos muestra que los gestores culturales tienen, además de su responsabilidad con las expresiones culturales, la penosa tarea de lograr financiamiento y manejar recursos humanos y materiales, además de cumplir otras tareas administrativas. De hecho, es casi universal la intolerable política de gobiernos y de otras instituciones, de postergar al último lugar de las prioridades en presupuesto y

en valoración de su papel social, a las instituciones culturales. El mal llamado sector cultural se mueve siempre entre carencias y búsquedas de patrocinios y es el gestor el que con mucha frecuencia tiene que encargarse, también, de este aspecto.

Y hay que tomar en cuenta que, además de todo lo ya citado en cuanto a la propia capacitación y las tareas que tiene que realizar el gestor cultural, le pedimos que sea capaz de conocer bien los materiales con los que actúa, que pueda manejar los instrumentos para resaltar los valores y lograr cambios sociales, le pedimos que reconozca a la comunidad en la cual y para la cual trabaja, con sus identidades, conflictos y con sus líderes. Y que logre esta delicada tarea sin paternalismos ni autoritarismos. Le pedimos que domine y use permanentemente las técnicas de investigación y que, además, sea experto en todos los temas que tocan a la institución en la que trabaja. Le pedimos habilidad para diseñar políticas a corto y largo plazo y, también, que sea hábil para identificar, diseñar, ejecutar y evaluar proyectos y programas culturales; le pedimos que sea experto en el manejo del patrimonio como construcción social que señala y fortalece las identidades y como depositario de la memoria colectiva. Le exigimos también que sea experto en comunicación verbal y escrita y también en el uso de los nuevos medios tecnológicos para sus programas, además de manejarse con solvencia en la comunicación a través de los medios escritos, radiales, televisivos y otros no convencionales. Le pedimos habilidad y respeto en el trato con todos los componentes de la institución.

Todo esto supone que el gestor cultural tiene o logra desarrollar muchas y difíciles cualidades humanas y profesionales. Tiene que ser un líder y tiene que amar la cultura. Debe ser capaz de innovar, de crear opciones, facilitar caminos, desarrollar situaciones que conduzcan a que el individuo, el grupo o la sociedad puedan construir, en libertad y con justicia social, un ámbito basado en los valores esenciales del ser humano, como son, los valores culturales que son los únicos capaces de lograr la cohesión social. Esa construcción exige que el gestor sea firme en lo esencial, pero tenga también la flexibilidad de abrirse a cambiar ciertas posiciones cuando es la sociedad toda, la que cambia; es decir, que sea actor del cambio social o, en su caso, que lo acompañe.

Como si todo lo enumerado fuera poco, el gestor debe prestar atención al mundo del derecho. Los derechos culturales de los diversos grupos sociales son, con frecuencia, olvidados o descuidados. El derecho a la Cultura y a las manifestaciones culturales para todos, debe respetarse permanentemente, con acceso a los espacios, a elementos del patrimonio, así como a todas las instalaciones y facilidades de un museo o de un centro cultural; lo mismo debe decirse de cursos y visitas. Sabemos todos que ya ha quedado desterrado el simplista y erróneo concepto de que hay culturas de primera y otras de segunda. El gestor tiene que aplicar esa verdad incontestable a los temas capitales de la vida cultural y a no pocos detalles que es menester cuidar con celo por un principio básico de ética. Las personas tienen también derecho a participar en las decisiones que les afecten. El gestor es responsable de que ese derecho se aplique a todos, sin excepción, por cuanto es parte y expresión del derecho universal de todo ser humano de participar en la vida cultural. El gestor tiene que atender también al derecho a la cultura que tienen los niños y crear facilidades y disposiciones para que las personas con discapacidad ejerzan su derecho a participar en la vida cultural.

Desde otro punto de vista, la legislación nacional sobre temas culturales tiene que ser conocida en detalle por el gestor. Sabemos que, por una parte, falta en nuestro país una legislación adecuada y completa y, por otra, existen decenas de disposiciones menores de carácter general o de carácter local. Es obligación del gestor conocer y estudiar ese conjunto de disposiciones y participar en los esfuerzos de varias entidades culturales para que el gobierno elabore, con consulta y participación activa de los gestores culturales y las entidades dedicadas a la cultura, una legislación coherente, adecuada a las realidades del mundo de hoy y a la diversidad cultural de nuestro país.

Mezcla de mezclas

En el tema que acabo de mencionar referido a la diversidad cultural de nuestro país, es importante que el gestor cultural considere en igualdad de condiciones a todas las vertientes que forman nuestra Cultura, es decir, a las numerosas, de raíz indígena y a la europea, que nos llegó de España y que fue apropiada en forma profunda y definitiva en un largo proceso por los habitantes no indígenas de este territorio y por los que formaron, posteriormente, la República. Tanto los originarios, que datan de siglos anteriores, como los europeos, se habían nutrido de innumerables y distintos elementos culturales, de variadas regiones del planeta, de modo que, sin duda alguna, nuestra cultura es resultado de una mezcla de mezclas, pertenecemos todos, por ello, a culturas mestizas. Este factor enriquece nuestras identidades y nuestras manifestaciones culturales. Como es sabido, desde la más remota antigüedad, las culturas encerradas en sí mismas perecieron y las que se nutrieron de otras e interactuaron con ellas, son las que sobreviven, como se comprueba en la corriente grecorromana que constituye la cultura occidental y en muchas del Oriente y en nuestras propias culturas. El gestor tiene que ser, pues, consciente de que si la diversidad presenta complejidades, ofrece también una inmensa riqueza cultural.

Mucho podría decirse de la ética que debe regir todas las decisiones del gestor cultural. Tiene que ser el principio rector del ejercicio de su cargo. La brújula orientadora de su accionar. La adopción o el rechazo de determinadas medidas deben medirse a la luz de distintos criterios según sea el caso, pero entre esos criterios no puede faltar la consideración ética. Tampoco los valores que se ponen en juego en la elección de políticas deben dejar a un lado la ética. Lo mismo puede decirse de las intenciones que mueven la elección entre varias opciones. En un mundo no ético en el que parecería una utopía hablar de ética y de moral, el gestor cultural tiene que afirmarse en su convicción ética, porque la naturaleza misma de la Cultura exige una determinación y una praxis de raíz ética. Más aún, la ética es una dimensión clave de la Cultura y, por lo tanto, del desarrollo del ser humano.

En ese sentido, tengo la convicción de que el estudio, la formación profesional y la permanente actualización del gestor cultural, son ineludibles deberes éticos. Por ello, es una prioridad, y con esto termino, que demos firmes pasos para que, a breve plazo, contemos con una carrera universitaria de Gestión Cultural, una carrera a la altura del desafío que esperan las nuevas generaciones de gestores y a la altura, también, de la variedad y la calidad de las expresiones culturales de nuestro país.

EL MONITOREO DEL PATRIMONIO CULTURAL Y LA CONVENCION DEL PATRIMONIO MUNDIAL

Mireya Muñoz³⁵ / Bolivia

Introducción

Al cumplirse 40 años de la Convención del Patrimonio Mundial, un repaso de lo sucedido desde la promulgación de la misma, especialmente en relación al monitoreo, cómo se han desarrollado las distintas mejoras atendiendo a este tipo de informes y cómo veo la situación actual, completarán esta intervención.

La Convención sobre el Patrimonio Mundial Cultural y Natural es un acuerdo internacional aprobado por la Conferencia General de la UNESCO en 1972. Fue establecido con la premisa de que algunos lugares de la tierra tienen un valor universal excepcional y, como tales, forman parte del patrimonio común de la humanidad.

Hasta hoy, ha sido ratificada por 190 países. A la fecha, la lista consta de un total de 962 sitios, de los cuales, 745 son culturales, 188 naturales y 29 mixtos, distribuidos en 157 países.

Unos 33 países firmantes no tienen aún sitios en la Lista. El número oficial de sitios inscritos en América Latina y el Caribe es de 126. Se habla también de 132 sitios al incluir nominaciones transfronterizas, que al desglosarse por países, están contados más de una vez.

Los sitios inscritos en el Área Andina alcanzan a 31. De ellos son 8 naturales, 2 mixtos y 21 culturales. Además 2 de ellos se encuentran en la Lista de Patrimonio en Peligro.

Los Estados Partes han presentado listas indicativas de bienes cuya inscripción podría solicitar en los próximos años. Esta etapa de las nominaciones debe cumplirse cada diez años por los Estados Partes de la Convención. La pregunta surgió sobre si era creíble esa lista, es decir, si el estar un sitio inscrito en la Lista obtenía una protección y conservación más efectiva.

A tiempo de inscribir un sitio en la Lista de Patrimonio Mundial, no se termina la historia, es, más bien, el principio de una larga relación entre administradores de los sitios y las autoridades para trabajar en el manejo, monitoreo y preservación del patrimonio en cuestión.

³⁵ Arquitecto Restaurador que presenta sus experiencias de los últimos años.

Desde 1992, al cumplirse los primeros veinte años de la Convención, el Comité de Patrimonio Mundial, que ejerce las funciones de Secretaría de la Convención, ha tomado una serie de medidas para profundizar la credibilidad de la Lista del Patrimonio Mundial. Adoptó estrategias, objetivos y recomendaciones para la futura implementación de la Convención de Patrimonio Mundial. Surgieron paralelamente muchas preguntas: ¿los sitios inscritos en la Lista están protegidos adecuadamente?, ¿está asegurada su conservación, de manera que pueda ser transmitido a futuras generaciones?, ¿cumplen los Estados Partes su compromiso y sus obligaciones con los sitios?

Para dar respuesta a estas preguntas, el Comité ha tomado ciertas medidas que ayudan a la credibilidad de la lista y a verificar que las propiedades o sitios de la lista mantengan su valor a través del tiempo. Han revisado, y continúan haciéndolo, los procedimientos de inscripción y los requerimientos. Además, han introducido procedimientos para realizar monitoreo reactivos e informes periódicos. También han hecho énfasis en la necesidad de profundizar los planes de manejo de los sitios declarados Patrimonio Mundial.

La inscripción de los sitios en la Lista del Patrimonio Mundial

Las primeras inscripciones se dieron en 1978. Quito fue una de las primeras en entrar a la Lista. Los dossiers se preparaban de una manera que no cambió hasta 1996/98. Los Dossiers no tenían más de 10 páginas y la evaluación técnica, por parte de ICOMOS, era una sola página y una carta al Presidente del Comité y la decisión del Comité no llevaba nota de los criterios de las inscripciones hasta el año 1983.

Como se dijo, en 1992, la situación cambió. Los Dossiers se ampliaron a unas 30 páginas y las evaluaciones de la IUCN e ICOMOS ya eran de dos páginas. Todavía así, quedaba algo incompleto, no se hablaba de la forma en que serían manejados los sitios y otros detalles. En 1996 se elaboraron nuevos formatos que fueron introducidos a partir de 1998. A partir de entonces se pide a los Estados Partes la inclusión de una amplia documentación sobre los valores del sitio y la situación legal e institucional, con miras a la preservación y el manejo del sitio.

Por lo anterior, al cumplirse los primeros 30 años de la Convención, los volúmenes se hicieron cada vez más grandes y las evaluaciones de los organismos asesores tenían más de cinco páginas con descripciones detalladas y análisis de los valores. Se incluyen también los criterios por lo que se inscribe un sitio y la justificación para ello. Esta documentación es importante no solo para el Comité, sino también para la institución que se hará cargo del manejo y la conservación del sitio.

A cuatro años de la primera inscripción en la Lista, el Comité vio la necesidad de hacer un seguimiento al estado de conservación de los sitios inscritos en la Lista y cuáles eran las acciones para la preservación y manejo de los sitios. Sin embargo, no quisieron establecer un sistema formal de monitoreo y prefirieron pedir a sus organismos asesores que recojan información a través de sus expertos. Como respuesta, IUCN envió sus primeros informes de monitoreo en 1984 y el ICOMOS a partir de 1988.

Con la aparición de las Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial en 1994, por primera vez se instituye oficialmente el Monitoreo Reactivo sobre el estado de conservación de un específico sitio inscrito en la lista que se encuentra con alguna amenaza. A casi diez años de la aparición de los monitoreos reactivos, el Comité había examinado más de 52 sitios naturales, 6 mixtos y 65 culturales. Todos ellos alcanzaban un 20% de los sitios inscritos en la Lista.

A raíz de ello, el Comité formuló recomendaciones específicas a los Estados Partes a fin de que mejoraran la preservación y el manejo de los sitios. En las siguientes sesiones del Comité se iba haciendo un seguimiento y se presentaban informes de los progresos realizados.

El monitoreo eficaz de un sitio es de vital importancia para el mantenimiento de la credibilidad de la Lista y para garantizar altos estándares de conservación a lo largo del tiempo. El monitoreo del patrimonio mundial se realiza de dos modos diferentes: mediante el monitoreo reactivo, es decir, la evaluación del estado de conservación de los sitios cuando se identifica algún problema y la presentación de informes periódicos.

Las funciones de estas dos herramientas son diferentes, pero se complementan entre sí:

- El *monitoreo reactivo* sirve de guía en la esfera de las políticas, señalando los estándares, orientaciones y fechas de cumplimiento de las acciones de los Estados Partes.
- La *presentación de informes* proporciona una evaluación de las políticas y capacidades nacionales para garantizar la conservación de los sitios.

Ambos sistemas son necesarios para orientar la toma de decisiones y establecer estrategias a corto y mediano plazo. Además, los sistemas de monitoreo deben concentrarse más frecuentemente en los problemas que más tengan que ver con la Convención, tales como las amenazas a largo plazo o la pérdida del valor universal excepcional como resultado de fenómenos naturales o la acción del hombre.

De los informes de monitoreo reactivo puede resultar la necesidad de incluir a un determinado sitio en la Lista del Patrimonio en Peligro. Previamente puede solicitarse una asistencia técnica de emergencia para resolver los problemas que llevan al sitio a ser inscrito en la Lista en Peligro.

Generalmente el monitoreo reactivo se realiza mediante expertos de los organismos asesores de la Convención. Cualquier persona o institución puede solicitar este tipo de monitoreo; y para enviar a los expertos, el Comité consulta previamente con el Estado Parte. El Comité sugiere que cada Estado Parte presente un informe anual sobre los cambios que pueden existir en el sitio.

El Comité en su 26º reunión en Budapest 2002 adoptó los siguientes objetivos estratégicos:

- a) Fortalecer la credibilidad de la Lista del Patrimonio Mundial.
- b) Velar por una conservación eficaz de los bienes del Patrimonio Mundial

- c) Promover la aplicación de medidas eficaces de fortalecimiento de capacidades en los Estados Partes.
- d) Fomentar, mediante comunicación, el conocimiento que el público tiene del patrimonio mundial, el apoyo a la acción a favor de éste y su participación en la misma.

A estos cuatro objetivos estratégicos (también denominados las cuatro C), el Comité, en su 31^o reunión, decidió añadir una “quinta C” (por Comunidades), que reza como sigue: “para reforzar el papel de las comunidades en la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial”.

El caso de los Informes Periódicos, estos fueron instituidos en 1987 cuando el Comité introdujo un cuestionario para informar de manera sistemática y cronológica sobre el estado de conservación de los sitios. Los primeros informes se recibieron en 1990 y al año siguiente los cuestionarios fueron abandonados, porque no brindaron los resultados esperados. El Comité siguió insistiendo en la necesidad de contar con un monitoreo de los sitios culturales inscritos.

Entretanto, se siguieron haciendo informes bajo diferentes metodologías.

A veces oficinas relacionadas como UNDP, UNESCO o el Proyecto Regional Andino, fueron haciendo las evaluaciones. A veces los Estados Partes también se ocupaban de hacer este informe periódico, solicitando apoyo de los organismos asesores ICOMOS, ICCROM y la IUCN.

Siguiendo los lineamientos de la Estrategia Global de 1992, en 1994 el Comité invitó a los Estados Partes a presentar cada seis años, a través del Centro de Patrimonio Mundial, un informe científico sobre el estado de conservación de los sitios Patrimonio Mundial que se encuentren en sus territorios. Para ello, los Estados Partes pueden solicitar consejo de expertos de la Secretaría (Centro de Patrimonio Mundial), o de los cuerpos consultivos (ICOMOS, ICCROM, IUCN). La Secretaría puede también comisionar a un experto para asesorar, siempre con la venia de los Estados Partes.

Cada seis años los Estados Partes son invitados a presentar, ante el Comité de Patrimonio Mundial, un informe periódico sobre la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial, incluyendo el estado de conservación de los sitios inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial que existan en sus territorios.

Los informes periódicos sobre la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial que se realizan tienen cuatro propósitos principales:

- Dar una información sobre la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial por el Estado Parte.
- Dar una información si los valores excepcionales universales de los sitios inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial están siendo conservados a través del tiempo.
- Proveer información actualizada acerca de los sitios de Patrimonio Mundial, registrando los cambios de circunstancias y el estado de conservación de los sitios.
- Proveer un mecanismo para cooperación regional e intercambio de información y experiencias entre los Estados Partes en relación a la

implementación de la Convención y la conservación del patrimonio mundial.

Desde hace varios años vengo observando la necesidad de que los monitoreos sean efectuados con participación de personas ajenas al sitio en estudio. A continuación explico mi posición:

¿Qué entendemos por monitoreo?

De acuerdo al Diccionario, “monitoreo” es verificar, pero sin implicar necesariamente una acción reactiva.

Por otra parte, el concepto de “supervisión” implica definitivamente una “evaluación crítica” y además, la recomendación de “acciones correctivas”.

Opino que, mejor deberíamos hablar de “supervisión” más que de “monitoreo”.

Los informes de monitoreo no deben ir más allá de una evaluación crítica, ya que el sistema UNESCO, siendo un órgano normativo, no puede llegar a inmiscuirse en la soberanía de cada Estado Parte.

Queda claro, sin embargo, que, definitivamente, el propósito del monitoreo es evitar mayores deterioros a sitios patrimoniales, como se establece en los artículos 4 y 5 (d) de la Convención.

La Convención indica que el Estado Parte se compromete formalmente a hacer sus “mejores esfuerzos” para asegurar la conservación del sitio.

Los países Andinos -especialmente Bolivia, Ecuador y Perú- están entre los más pobres del continente Americano. Sus autoridades deben considerar otras prioridades dentro del presupuesto, por encima de la preservación de sitios culturales. Las necesidades sociales y los esfuerzos para reducir la pobreza, consumen la mayor parte de los ingresos.

En el área existen altos déficits fiscales, sin embargo, a pesar de que el Patrimonio Cultural es un elemento importante que afecta la imagen y la autoestima de un país, tanto dentro como fuera de sus fronteras, no se le asignan los fondos necesarios en los países andinos para cuidarlo.

Por otra parte, no siempre existe un verdadero control de parte de la UNESCO para determinar si los Estados Partes están cumpliendo plenamente con los compromisos que han asumido formalmente al suscribir y ratificar la Convención. Los informes de “monitoreo reactivo”, son preparados solamente en los casos en los que el país o un organismo consultivo lo solicitan.

Los informes deberían efectuar periódicamente una evaluación crítica, recomendando acciones correctivas y deberían llevarse a cabo con mayor frecuencia. Sería recomendable que tomen la forma de una “auditoría técnico-administrativa” y debería llamarse así, para que los países tomen más en serio la supervisión de los sitios.

Claramente, el supervisor o auditor se supone que no está autorizado a tomar acciones correctivas. Esto es responsabilidad de los gobiernos.

El monitor o supervisor solo puede recomendar acciones correctivas y la siguiente vez, debe ver que estas se hayan cumplido.

La UNESCO, en virtud de los informes que realicen los organismos consultivos, debería ratificar la necesidad de llevar a cabo las acciones correctivas.

En algunos casos, el país podrá decidir no tomar en cuenta estas recomendaciones, por considerarlas contra sus intereses.

En otros casos, el Estado Parte puede considerar no acatar las recomendaciones por razones financieras.

En ambos casos, la UNESCO y los Gobiernos deben reunirse para acordar cómo resolver la situación.

Si llegara a suceder un grave deterioro en el Sitio por negligencia o por falta de una adecuada conservación por un Estado Parte, la UNESCO deberá compartir responsabilidad en caso de no haber insistido en el cumplimiento de la Convención por el Estado Parte.

Por lo tanto, parece necesario y urgente reforzar las labores de monitoreo con el fin de asegurar el mayor esfuerzo de parte de los Estados Miembros en la conservación de los sitios patrimoniales.

En mi experiencia, en nuestros países la comunidad de expertos generalmente desconoce las obligaciones que implica el haber suscrito la Convención, así como la inscripción de un sitio en la Lista de Patrimonio Mundial. Esto resulta de una inadecuada circulación de la información por parte del gobierno. Por suerte, los servicios de internet actualmente minimizan esta importante deficiencia.

En nuestros países existe un cambio frecuente de autoridades y, generalmente, una falta de memoria institucional.

Es necesario continuar difundiendo los conocimientos de lo que significa la Convención, así como la inscripción de un sitio en la Lista de Patrimonio Mundial. (Guía Operativa, párr. 6, inc. v)

Al ratificar la Convención, nuestros países se han comprometido a preparar leyes y reglamentos necesarios para asegurar la adecuada conservación de los sitios de la Lista. Estas Leyes deben considerar no solo aspectos legales, también técnicos y financieros.

Debido a que la mayoría de estas leyes no estaban aprobadas a tiempo de la inclusión de un sitio en la Lista de Patrimonio Mundial, no han existido fondos adecuados para cubrir las necesidades del sector cultural, menos para los requerimientos de conservación de los sitios.

Presupuestos inadecuados en personal con poca preparación para manejar, preservar y conservar sitios muy importantes y vulnerables. La falta de personal bien preparado y profesionales especializados no es el problema. Existen profesionales muy renombrados, especializados en preservación y conservación de sitios culturales, que han obtenido grados avanzados en ese campo, incluyendo aquellos que han tomado los cursos organizados por la UNESCO en diferentes países de América. El problema está en que esos profesionales no pueden ser contratados por falta de presupuestos adecuados que resultan en salarios inapropiados. Otro inconveniente es que en nuestros países existe un cambio frecuente de autoridades y, generalmente, una falta de memoria

institucional. Es necesario continuar difundiendo los conocimientos de lo que significa la Convención, así como la inscripción de un sitio en la Lista de Patrimonio Mundial.

No deberíamos pedir a un país que lleve a cabo una evaluación crítica en el trabajo de conservación de un Sitio. No se puede esperar que estos informes identifiquen todas las deficiencias de su propio trabajo. Por lo tanto, estas auditorías deberían ser llevadas a cabo por auditores externos e independientes.

Obviamente, las personas a cargo de los sitios, reciben presiones que no les permiten ser críticos siempre. Por lo tanto, los informes del Gobierno tienden a resaltar los aspectos buenos de la conservación llevada a cabo, pero le dedican poco o ningún tiempo a problemas que ameritan correctivos.

Concluyo diciendo que el realizar estos informes periódicos o monitoreo de los sitios, lleva al Comité del Patrimonio a tomar decisiones claves sobre el manejo del sitio. Por lo tanto, deben ser enfocados en los indicadores clave de la conservación a través del tiempo, de los valores excepcionales, universales y la autenticidad o integridad de los sitios inscritos en la Lista.

Referencias

Convención del Patrimonio Mundial y sus Directrices Operativas para el Manejo del Patrimonio Mundial, en whc.unesco.org

“*Monitoring World Heritage*” World Heritage Papers 10, UNESCO, Vicenza, Italy 2004.

“*Periodic Report 2004, Latin America and the Caribbean*”, World Heritage Papers 18, Paris 2006.

II Taller Andino sobre Conservación Preventiva, Mantenimiento y Monitoreo de Monumentos y Sitios PRECOMOS, Cuenca Ecuador, 2009.

CULTURA, EN EL MARCO DEL DESARROLLO TERRITORIAL Programa Integral de Rehabilitación Áreas Históricas. Cochabamba³⁶.

*Marina Sturich Tamaín / Estelí Puente Beccar /
Luis Camilo Kunstek Salinas / Bolivia*

La participación en el Programa Integral de Rehabilitación Áreas Históricas Cochabamba del Primer Encuentro Nacional de Gestores Culturales, abre la posibilidad de compartir las experiencias y reflexiones teóricas que nos han llevado a proponer líneas de investigación, acción y formación que aporten, desde la universidad pública, a la construcción de referentes para encarar la gestión cultural en el marco de procesos de desarrollo territorial.

La importante riqueza que generan los intercambios y el hecho de involucrar a las universidades, activamente, con el contexto, con la continua resignificación y debate sobre los Procesos de Desarrollo, son elementos estratégicos que le van otorgando a la Cultura y al Patrimonio un rol activo en iniciativas económicas locales, fortaleciendo una visión de uso social, de apropiación, de disfrute colectivo.

Tenemos la firme convicción de que son necesarios procesos de investigación que se retroalimenten y permitan encarar la generación de procesos de cambio social de base local, con un mayor conocimiento de los ámbitos socio-espaciales.

La Investigación se constituye en un paraguas para la acción y la formación. En este caso, desde un proyecto de investigación, se construyen los lazos y las capacidades locales para proponer proyectos de desarrollo integral y el soporte epistemológico para la formación post gradual en gestión del patrimonio y desarrollo territorial.

La experiencia del PRAHC UMSS continúa la línea epistemológica de la investigación, formación y acción desde hace más de 14 años, cuyo principio fundamental es considerar la producción del conocimiento como una construcción conjunta y continua, que resulta de la interacción del conocimiento científico y los saberes locales, desde una perspectiva transdisciplinar. El siguiente punteo resume este enfoque metodológico de trabajo:

La retroalimentación continúa entre las diferentes fases de la investigación, los procesos de formación y de devolución de datos a la sociedad, promoviendo su transformación.

³⁶ Universidad Mayor de San Simón

- La transdisciplina es un fundamento metodológico central. Ambos equipos locales (PRAHC como centro principal y AGRUCO como centro asociado), han definido desde sus inicios esta postura claramente y ello se refleja en todos sus documentos y acciones.
- El trabajo conjunto entre los equipos de investigadores para enriquecer el debate y la construcción de nuevas miradas desde las realidades propias, diferentes, pero interconectadas.
- El enfoque metodológico crítico de revalorización de la cotidianeidad de los pueblos originarios y/o los actores locales, como fuente de análisis y coautores de las propuestas.

Desde la perspectiva de la investigación-acción, se pretende promover procesos colectivos y participativos de construcción de conocimiento, a partir de la convergencia de múltiples saberes y de la generación de nuevas estrategias para la gestión y el desarrollo territorial. En este sentido, a continuación presentamos los aportes del proceso de investigación y formación que estamos desarrollando desde el 2009, con el apoyo del Convenio de cooperación interuniversitario de la Universidades Francófonas de Bélgica CIUF.

Territorialidades: Estrategias y prácticas de la construcción intercultural del territorio cochabambino.

Bolivia atraviesa un momento histórico donde el problema estructural del territorio se ha convertido en el centro del debate y el conflicto nacional. Pese a esto, las lecturas formales e institucionales de este tema desde el mismo Estado no han superado su concepción instrumental y mono cultural, haciendo que su tratamiento requiera de otras posiciones pro-fundas y sistematizadas, que logren cimentar en esta discusión las lógicas locales y originarias del tema, complementadas con un enfoque académico crítico.

Desde la mirada del equipo PRAHC UMSS, este es el desafío asumido en el marco de la investigación “Territorialidades: Estrategias y prácticas de la construcción intercultural del territorio cochabambino”. Es de esta manera que se reconstruyen las historias familiares de dos comunidades cochabambinas, que recuperan la interrelación entre la vivienda, el trabajo y la vida familiar; triángulo que nos permite analizar la estrategia familiar y los procesos de producción y reproducción de las territorialidades, entendidas como redes familiares de acceso y control de diferentes espacios/tiempos que no son producto fortuito del destino, sino que obedecen a decisiones y proyecciones familiares –comunales-individuales.

Se propone, entonces, partir de estudios de caso en los municipios de Sipe Sipe y Tapacarí, cuyas poblaciones, en general, se caracterizan por cierta pervivencia identitaria andina, seguir el establecimiento de los flujos socioeconómicos y simbólicos que hacen a estas redes territoriales y sus efectos en la ciudad de Cochabamba. En este marco, la investigación prioriza el estudio de las prácticas y discursos de la vida cotidiana a partir de los cuales, los actores sociales viven, representan y reconfiguran el territorio, considerado desde una perspectiva multidimensional y transdisciplinar, que implica tanto el análisis de las diferentes formas de uso como las formas de construcción territorial.

La investigación centra su análisis en las lógicas familiares de construcción del territorio, en su relación con la red construida como parte de las estrategias familiares. El análisis se construye a partir de la lectura de las representaciones sociales construidas desde la familia, la familia ampliada y la comunidad como elementos centrales para entender los procesos de construcción de las territorialidades que hacen a la relación de estas familias con la conurbación de Cochabamba.

Este análisis es una lectura de la construcción cotidiana de territorialidades a partir de saberes y estrategias que la familia pone en juego de acuerdo a la coyuntura que les toca vivir. Una referencia que matiza esto está en una conversación con Simón Carvajal, “Tránsfuga noqa kani”, haciendo referencia a la variabilidad con que la comunidad asume colores políticos, pero que nos presenta, de forma clara, la capacidad de evaluar una coyuntura y actuar en consecuencia. Lo que se busca es entender cómo estos procesos construyen el territorio.

La otra fuerza que interviene en la construcción del territorio es la institucional, que actúa desde un posicionamiento y concepción del territorio que, en este caso, es leído desde su representación. El fin, es establecer las relaciones de dicha representación con la construcción cotidiana de las familias, de tal manera que se establezcan los puntos de conflicto, superposición y las apropiaciones que hacen las instituciones de las representaciones familiares y los nexos que las familias construyen con el marco institucional para consolidar sus estrategias.

El proceso de investigación se encuentra en la fase de cierre y los primeros análisis nos permiten afirmar la existencia de diferencias en las formas de gestión del territorio y en la construcción de las territorialidades, a partir de la construcción y territorialización de las estrategias familiares, que obedecen a objetivos claros de acceso a mercados, a la educación y los beneficios que puede tener la presencia de la familia en varios lugares al mismo tiempo.

El análisis de los diferentes grupos familiares -de cada comunidad- contrastado con la información de estos grupos fuera de la comunidad, pone en cuestión los límites y alcances que el propio análisis de la investigación tenía previsto. Las evidencias de la sistematización de los árboles genealógicos comunales y familiares dan cuenta de que las relaciones familiares son estrechas, en cuanto a intercambios y amplias, en cuanto a alcances territoriales. Esta evidencia permite seguir la construcción del análisis desde la constatación de que estamos frente a estrategias familiares capaces de articularse y reproducirse en diferentes espacios y, a partir de ello, construir instituciones y organizaciones sociales propias.

Las diferencias que manifiestan los datos sobre la forma de comportamiento de las familias, en relación a temas productivos y acceso a espacios de intercambio, evidencian que no necesariamente estamos frente a estrategias y procesos de gestión que se sostienen en referentes comunales, de los cuales dependen las decisiones familiares. Puede observarse que estas últimas re-articulan y recrean su participación y valoración de las diferentes instancias y organizaciones comunales de acuerdo a los objetivos y roles que se asignan en las estrategias familiares.

Los procesos de activación patrimonial en la construcción del territorio

Partimos poniendo en tensión el rol del patrimonio cultural dentro de las representaciones sociales del territorio y de las prácticas y estrategias para su gestión. Se parte de la hipótesis de que la asignación de valores patrimoniales a determinadas expresiones culturales evidencia la relación dialéctica entre territorio e identidad y, por lo tanto, también entre los procesos de construcción de identidades y estrategias que permiten la pervivencia de grupos sociales en determinados contextos interculturales.

El objetivo no es interpretar los procesos de patrimonialización de las diferentes expresiones culturales identificadas durante el proceso de investigación, sino reconocer y analizar dichas valoraciones y su rol dentro de las prácticas de construcción del territorio. Finalmente, se propone comprender estas prácticas como expresiones patrimoniales y, por lo tanto, abordar el territorio como un resultado de la producción permanente del patrimonio cultural.

El proyecto Territorialidades busca analizar los procesos interculturales de construcción del territorio y, por tanto, también, del patrimonio cultural, a partir del estudio de las redes socio-culturales y económicas, y de los procesos de asignación de valores patrimoniales a las expresiones culturales resultantes de las dinámicas sociales de las comunidades estudiadas. El eje del análisis en cuanto a los aspectos patrimoniales gira principalmente en torno a la interculturalidad, entendida como un proceso de conflicto en el que se encuentran y relacionan dos o más culturas. De este conflicto/encuentro resultan los procesos de construcción y reconstrucción de identidades.

La etapa de investigación referida al patrimonio cultural, prioriza el estudio de las prácticas culturales cotidianas y de la asignación de valores considerados patrimoniales desde el marco metodológico aquí planteado. Este análisis está estrechamente relacionado con el análisis de las representaciones sociales del territorio y de la configuración y construcción continua del espacio habitado y de la configuración de la vivienda. El enfoque teórico postula una concepción del patrimonio que va más allá de la definición tradicional, ligada con lo artístico, lo histórico y lo excepcional. El proyecto que da origen a este trabajo de análisis propone que el patrimonio cultural surge de los procesos de construcción de las identidades en toda su diversidad y complejidad y es desde este punto de partida desde el que debe ser estudiado.

El proyecto Territorialidades ha centrado su investigación en la acción, por lo que el análisis aquí presentado responde a los procesos participativos de construcción del conocimiento y el diálogo intercultural. Sus objetos de atención principales son la gestión territorial y las redes territoriales, que son parte de dicha gestión, las prácticas y estrategias cotidianas familiares e interfamiliares de construcción del territorio, las representaciones sociales del territorio y su articulación con la construcción de identidades, y los procesos de construcción del patrimonio cultural a partir de la asignación de valores desde el encuentro intercultural.

El análisis de las expresiones culturales y su proceso de patrimonialización se dio en tres etapas principales. La primera consistió en identificar las

expresiones culturales más representativas dentro del contexto sociocultural de ambas comunidades y se analizaron las expresiones culturales patrimonializables, que evidenciaran más claramente una estrecha relación con los procesos y las estrategias de construcción y gestión del territorio. Es necesario aclarar que no se pretende identificar todas las expresiones existentes, ni mucho menos, las reconocidas como las más representativas que no dejen de serlo en otros contextos o momentos históricos y, sobre todo, bajo otros objetivos de investigación.

Las expresiones identificadas fueron analizadas una a una a través de su descripción densa, logrando así identificar el proceso de patrimonialización que las hace representativas de la identidad de cada una de las comunidades. Finalmente, a partir de este proceso de descripción, se analizó su eficacia al momento de generar relaciones de identidad entre las familias y su territorialidad, y su rol como elemento de resistencia dentro de un contexto económico, político y social de carácter intercultural.

Para comprender los procesos de patrimonialización, se estableció como base teórica que los elementos o expresiones patrimonializados son símbolos que representan identidades. Estos símbolos son reconocidos como tales por los mismos sujetos a los que representan desde una estructura ideológica determinada.

Se partió del principio de que la activación patrimonial es parte fundamental del proceso de construcción del patrimonio cultural. Ninguna activación es neutral o inocente, estén o no conscientes de ello los diferentes actores involucrados, lo que genera su condición de espacio de lucha social. Todo proceso de activación patrimonial se da a partir de la asignación de valores patrimoniales a un elemento o expresión cultural con alta eficacia simbólica, a través de prácticas y discursos generados desde la negociación, dentro de la sociedad y entre esta y los poderes políticos. La asignación de valores, a pesar de ser una etapa inicial en la activación, se da constantemente, tanto durante la creación de la expresión como durante las diferentes instancias de activación, reactivación, apropiación o uso, reinterpretación, etcétera.

Posteriormente a la asignación de valores se da un proceso de validación o legitimación de estas expresiones patrimonializadas, también a través de prácticas y discursos y desde los diferentes actores involucrados en la asignación de valores y en la apropiación y reinterpretación de estas expresiones. Esta validación podría ser entendida también como una nueva etapa de valorización o como una re-activación. Sin embargo, para el análisis que se buscó realizar, la validación es comprendida como un paso de confirmación consensuada del valor patrimonial de las expresiones culturales activadas desde las mismas comunidades o desde actores externos.

La formación desde el debate conceptual y la experiencia.

La Maestría en Gestión de Patrimonio y Desarrollo Territorial (MGPDT) es un proceso de formación pos gradual, desarrollado por el Programa integral de Rehabilitación Áreas Históricas Cochabamba PRAHC-UMSS, que cuenta con la participación de la Dirección de Formación Continua de Grado y Posgrado de la

Facultad de Arquitectura y Ciencias del Hábitat de la Universidad Mayor de San Simón (UMSS).

El programa de maestría pretende responder a la demanda (local y nacional) de profesionales capaces de afrontar, a partir de una mirada integral, las problemáticas culturales, patrimoniales y territoriales.

En este sentido el objetivo principal es:

“Favorecer la formación interdisciplinaria, teórica y práctica de profesionales en la gestión territorial/patrimonial y de proyectos culturales, en el contexto de una lectura integral comprometida que contribuya eficazmente a la generación de procesos alternativos de cambio social y económico, sostenibles, respondiendo a la idea, según la cual, la cultura es y debe ser considerada como un componente esencial de cualquier propuesta de desarrollo.”

Se propone un programa dinámico y flexible, de carácter semipresencial, donde se articulen, de manera equilibrada, las modalidades presencial y virtual.

A partir de la retroalimentación teórica y práctica que supone la interacción de los procesos de investigación con la formación, la Maestría centra sus contenidos en los debates teóricos propuestos desde el proyecto paraguas de investigación y permite alimentar las discusiones metodológicas y conceptuales, desde las cuales se construyen las reflexiones del proceso de investigación. Es a partir de ello que presentamos el programa de maestría, organizado en función a los cinco módulos académicos:

- El Módulo I, “Dinámicas y gestión del Territorio”, tiene como objetivo, permitir a los/as cursantes posicionarse en la discusión territorial, comprendida como base esencial de cualquier debate y práctica sociocultural, a partir de reflexionar la relación sociedad/espacio y de la apropiación crítica de las metodologías y técnicas que hacen parte de la planificación territorial.
- El Módulo II, “Procesos Culturales y Desarrollo Local”, tiene como objetivo, favorecer la formación de profesionales que comprendan “la cultura” como factor indisoluble y central de los tópicos del desarrollo y como dimensión fundamental que abre las posibilidades para construir modelos integrales de cambio social. Así también, busca potenciar la capacidad de producir conocimientos a partir de una lectura crítica y comprometida de los procesos culturales en los entornos locales, facilitando la aprehensión de los instrumentos de gestión cultural desde un enfoque creativo y contextualizado a cada realidad local, a través de un diálogo intercultural efectivo, que acepte la diversidad como un sistema de análisis y desarrollo de opciones concretas.
- El Módulo III, “Planificación y Gestión Cultural/Territorial”, busca fortalecer el diálogo permanente entre la práctica cotidiana de la gestión cultural, desde su articulación en las dinámicas territoriales particulares, y la generación de un bagaje reflexivo que sostenga su actividad, que cierre su campo y lo refuerce desde un compromiso social crítico, a fin de favorecer procesos de cambio social pertinentes y participativos a partir de los actores sociales, desde una formación integral e interdisciplinaria que tome en cuenta las diversas áreas (artísticas, vinculadas al turismo alternativo, de mediación con la diversidad cultural en sí misma, etc.), en las que se contextualiza su acción.

- El Módulo IV, “Gestión del Patrimonio Cultural y Territorial, propone a los/as cursantes un análisis de las diferentes teorías del Patrimonio Cultural, en la búsqueda de transferir y discutir una visión holística e interdisciplinaria para su aplicación en la planificación de su gestión en un contexto territorial particular y como parte de su constitución histórica específica, a través de la generación de políticas y estrategias de intervención integrales. Para esto, se propone desarrollar el módulo en un viaje de estudios que responda a las siguientes características:

- Trabajar con organizaciones que requieran de una colaboración integral en la temática patrimonial y territorial.
- Privilegiar la interacción con espacios ya contactados por el PRAHC-UMSS.
- Desarrollar un trabajo final único, que constituya una mirada integral y problematizadora de la relación Cultura-territorio y patrimonio-desarrollo local, facilitando un trabajo interdisciplinario de intervención.

- El Módulo V, "Elaboración de Tesis", de desarrollo individual, está destinado a apoyar a cada cursante en la elaboración de un trabajo de investigación final, que corresponda a la tesis de posgrado, cuyo resultado sea un aporte al Programa en la resolución de problemáticas investigativas y socio-históricas concretas.

Las áreas temáticas para la investigación son:

- Planificación y Gestión Cultural para el Desarrollo Local
- Cultura, Desarrollo y Territorio
- Gestión Estratégica de Aspectos Socioculturales
- Puesta en Valor y la Gestión del Patrimonio
- Gestión de Proyectos para la Puesta en Valor Patrimonial

A partir de estas consideraciones, una las principales premisas que plantea el PRAHC UMSS es brindar apoyo en los procesos continuos de formación académica a través de la otorgación de Becas de estudio que permiten a los estudiantes vincularse a los procesos de construcción

EL ACCESO A LA INFORMACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL COMO UN DERECHO

Marta Monzón / Bolivia

Quiero comenzar hablando de números:

5 x 2 = 10 (programas x semana en vivo y reprise)

$$10 \times 4 \text{ (semanas)} = 40 \text{ (programas x mes)}$$
$$40 \times 10 \text{ (programas/meses)} = 400 \text{ (programas x año)}$$
$$400 \times 5 \text{ (programas/años)} = 2.000 \text{ (programas emitidos en 5 años)}$$
$$2.000 \times 28 \text{ (programas/minutos)} = 56.000 \text{ (minutos de emisión en 5 años)}$$

56.000 min./60 min.=933.3333333333333333333333333333 (horas de emisión)

100 (actividades artísticas y culturales diarias promedio x día sólo en La Paz)

$$100 \times 30 \text{ (mes)} = 3.000 \times \text{mes}$$
$$3000 \times 12 \text{ (meses)} = 36.000 \text{ x año}$$

20 (informaciones/noticias promedio difundidas x día)

$$20 \times 5 = 100 \text{ (x semana)}$$
$$100 \times 4 = 400 \text{ (x mes)}$$
$$400 \times 10 = 4.000 \text{ (x año)}$$
$$4000 \times 5 = 20.000 \text{ (en 5 años)}$$

Estas cifras representan y reflejan muy esquemáticamente el resultado de una propuesta, a través de una agenda artística y cultural, que se llama EL PATIO TRASERO, que se emitió durante 5 años consecutivos en Radio Deseo y que significa, en muchos aspectos, un referente de la actividad de artistas, instituciones y público artístico y cultural en la ciudad de La Paz, en vivo y en directo, a miles de personas a través de internet.

Quiero compartirles esta experiencia de cómo, entonces, me “convertí” en gestora de información artística y cultural. ¿Un nuevo rubro en la gestión cultural?, no lo sé, ustedes dirán. A ustedes van dirigidas las preguntas que realizaré al final de mi exposición.

No soy gestora cultural con formación, pero he ejercido esta tarea durante los últimos 13 años. Pero... también soy artista, eso es una ventaja y una desventaja simultánea: es una ventaja porque somos productores, creadores, hacedores de nuestro propio trabajo, y una desventaja, porque cada vez es como si fuera la primera, cada vez al mismo tiempo que creamos debemos generar y gestar las diferentes condiciones para poder realizar nuestros trabajos, alguna que otra vez, en diferentes escenarios (con suerte); pero, luego estos se transforman en nuestra mayor fortaleza. Tenemos competencias en todos los rubros y ámbitos más disímiles e inimaginables: relaciones públicas, administración, economía,

comunicación, producción, abogacía, literatura, albañilería, carpintería, corte y confección ¡y tantas otras más! Y, claro, también en nuestro rubro artístico particular.

No es la gestión cultural la que nos forma, sino lo que hacemos. Al menos así ha sido (hasta que la Fundación Visión Cultural comenzó a realizar formación), y al menos así seguirá siendo, hasta que la mayoría de quienes nos dedicamos a esta actividad podamos acceder a una formación permanente en Bolivia.

De manera muy amplia consideramos a la *“gestión cultural como la administración de los recursos de una organización cultural, que tiene entre sus objetivos, el de ofrecer un producto o servicio que llegue al mayor número de consumidores o a un público, procurándoles la máxima satisfacción”*.

En el año 1999 creamos, mi marido Pierre Ferrier y yo, UTOPOS, Unidad de organización para las artes escénicas (desde hace 36 años me dedico a la actividad teatral como actriz, directora, docente y productora teatral). Utopos es una sociedad de responsabilidad limitada (una empresa de la cual soy la gerente general, secretaria, mensajera y demás); es la primera empresa cultural legalmente constituida en el país, y tiene esta forma jurídica, contemplada por el Código de Comercio, porque en nuestro país no existe una forma que contemple una organización artística o cultural que nos pudiera incluir como *“API, artistas productores independientes”*. Las existentes son: Fundación, ONG, Cooperativas (diseñadas éstas para mineros, transportistas, gremiales y fraternidades diversas). Hasta donde sabemos, fue la primera ‘empresa’ que tiene sus estatutos con contenido estrictamente artístico y cultural ¿se imaginan las caras de los funcionarios de aquella época cuando debieron aprobar esta constitución? ¿Arte y cultura?...

En el año 2000 creamos, también, el primer sitio Web de artes y culturas bolivianas: Utopos.org (en Bolivia tenemos Internet desde el año 1996), y en el 2002 el primer sitio de dramaturgia boliviana: utopos.org/dramaturgia boliviana. Pocos, poquísimos fueron los artistas e instituciones que se sumaron a la primera iniciativa, muchos fueron los que nos dijeron: *“Nooo... ¿qué es eso? ¡Nuestro ajayu se va a llevar!”*

Tres años antes, en 1997, y con el dial up instalado en nuestra única computadora, un día recibo de una amiga la información de una actividad cultural, la leo y me digo: *“hummm..., se la voy a pasar a...”*. Y otro día otras, y otras, y mientras más informaciones recibía comencé a compartirlas a más y más amigas y amigos. Entonces, creé el primer grupo, ya que las personas a quienes les compartía eran más de 300. Hasta que apareció el spam, famoso y odiado spam, que me obligó a dividir en grupos de 10 personas (que en total eran unas 900), y entonces me pasaba horas y horas (en dial up) enviando informaciones de actividades de amigos y conocidos..., pero funcionaba muy bien, la gente recibía en sus correos una agenda que contenía una veintena de noticias artísticas y culturales y podía entonces programar buenos y felices fines de semana artísticos y culturales.

Evidentemente que ante la reticencia de muchos artistas por compartir nuestro sitio Web, incluimos en él nuestra “Uto agenda cultural” y se convirtió en la ‘vedette’ del sitio: 10.000 ‘pinches’ por mes. La agenda cultural siempre fue un servicio gratuito que realizábamos entre yo y mi marido, nuestra web master

Omar Quispe y yo, y lo hicimos así durante 7 años. Omar, en ese entonces, aún estudiante, le daba forma a los contenidos en su casa y los subía al sitio los sábados en la nuestra (en ese entonces él no tenía internet, ahora tiene una empresa con presencia en 4 países).

Mirando hacia atrás, creo que fue en ese tiempo donde comencé a realizar gestión de información y donde creo que surgió nuestra primera certeza; la gente a través de la cibernética, al menos, necesitaba estar informada acerca de las actividades que se realizaban. Fue entonces cuando surgió la titánica tarea de comenzar a coleccionar la información... Obviamente, dispersa por millones de páginas diseminadas por aquí y por allá, desactualizadas, enlaces que no funcionaban, actividades que no tenían los datos completos..., y, digamos, que comencé a organizar toda la información intentando reunirla en un solo lugar: Utopos.

Utopos, en griego significa: no lugar, y ese fue nuestro primer objetivo, proporcionar un espacio para que (en principio sólo las actividades y artistas de teatro, danza y música y posteriormente de todas las disciplinas), tuvieran un lugar (virtual) donde la gente, el público, los pudiera encontrar.

El trabajo no sólo fue titánico, sino que también fue destructor, y el sitio de Utopos dejó de tener vigencia desde el año 2007.

Pero fue ese año que se crea en La Paz, la Radio Deseo, una iniciativa del colectivo Mujeres Creando. Fui invitada por María Galindo y Sergio Calero (sus directores) a replicar la agenda cultural en un programa radial diario, de 28 minutos, que se emitiría 2 veces por día: a las 11.30 y a las 18.30 Hrs., en reprise.

“¡Upppssss! Pero yo nunca he hecho radio...”, le dije... Probaremos... 3 meses..., si funciona... bien... y si no..., muchas gracias por invitarme a ser parte de este proyecto alucinante que es la Radio Deseo...”

Y los 3 meses se convirtieron en 5 años ininterrumpidos que finalizaron en julio de 2012. La audiencia creció y creció hasta límites insospechados..., nunca pude saber cuántos fueron..., pero estoy segura que fueron miles y miles.

¿Las y los artistas necesitamos difundir y hacer conocer nuestras actividades? Por supuesto que sí, pero sobre todo quien lo necesita es el público, la gente que será la razón de ser de nuestras creaciones.

Este trabajo duro, también, se convirtió en un mar de satisfacciones. Unida a mi pasión por el respeto a las y los artistas, las instituciones y sus actividades, la agenda de 28 minutos diarios, se convirtió en un espacio de trabajo que lo realizaba con 8 horas diarias de investigación: consultas a 150 sitios, páginas, blogs, afiches, volantes, papelitos, además de los correos electrónicos y últimamente, la información recibida a través de las redes sociales.

Este trabajo lo hice con la absoluta convicción de estar realizando un servicio de gestión de la información artística y cultural en pro del público, de la audiencia, de la gente común, que necesita perentoriamente estar informada; aunque no asistiera a las actividades, donde el ‘consumo’ de esta información le es indispensable.

Si recorremos los diferentes medios, en particular la televisión y la radio, comprobamos que el tratamiento de la información artística y cultural es

francamente lamentable: mezcladas la cultura y arte con farándula. Es más probable que nos enteremos de siliconas diversas, amores, traiciones, ropa y otras banalidades, ‘amenizado’ por algún grupo musical y..., de vez en cuando, el anuncio de alguna actividad, si la productora o productor del programa es amigo o conocido.

Entonces me pregunto: si las cifras que les he dado al comienzo, son tal cual y representan apenas un porcentaje de toda la actividad que se realiza sólo en la ciudad de La Paz... ¿Quién decide qué se difunde? ¿Quién decide a cuál actividad se le da cobertura y a cuál no? ¿Acaso eso no es discriminación?. Si nuestras (algunas nada más), actividades se difunden el mismo día, el mismo momento o una semana después, que están pasando, o han pasado... ¿Acaso eso no es ninguneo?

Estoy convencida que el público, la asistencia, televidentes, radio escuchas, no sólo tienen que estar informados, sino que esta información también debe ser proporcionada con la suficiente anticipación para que podamos organizar nuestros tiempos y nuestros bolsillos ¿Acaso esto no es un derecho?

Repito: 36.000 actividades artísticas y culturales promedio/año, sólo en la ciudad de La Paz. ¿No debería ser también de nuestra competencia, gestoras y gestores, la gestión de la información artística y cultural?.

¿No debería ser competencia del Estado Plurinacional a través del Ministerio de Culturas, de las Gobernaciones, Municipios, Comisiones de Cultura de la Asamblea Plurinacional, FEJUVES y otras instancias de la sociedad civil, el contemplar, estimular, apoyar y crear espacios para la gestión de la información artística y cultural?

¿No debería ser competencia del Ministerio de Educación, incluir en los diferentes estamentos educativos la formación en gestión de la información artística y cultural?

¿No deberíamos contar con un corpus jurídico que contemple la actividad de la gestión de la información artística y cultural, que incluya a gestores/gestoras y a quienes somos API - Artistas Productores Independientes?

¿No se deberían crear espacios de información en todos los medios del país, televisivos, radiales, gráficos y cibernéticos para acceder en todo tiempo y lugar a las actividades que realizan nuestros artistas e instituciones?

¿No debería ser un derecho de todas y todos, el acceder a toda la información artística y cultural que se realiza en Bolivia?

La Utopos agenda cultural y El Patio Trasero, fueron realizados por 3 personas, con sus propios esfuerzos y bolsillos.

¿No es acaso un trabajo que podemos hacer entre muchos y muchas, para todos y todas quienes quieren saber, conocer, aprender, formarse con nuestras y nuestros artistas, instituciones y sus actividades?

¿No es un Derecho Humano?

Yo creo que sí. Las y los desafío e invito a que lo hagamos.

LA GESTIÓN CULTURAL Y LA OFERTA ACADÉMICA

Ronald Poppe³⁷ / Bolivia

En el entendido de que la Cultura es un escenario estratégico de desarrollo e inclusión social y con el conocimiento de que existe una creencia por el sentido propio de la cultura, de que cualquier persona interesada por la cultura puede gestionarla, valorando más la *intención* que la efectividad y provocando resultados muy negativos en la percepción de la importancia de la cultura en el ámbito general de la vida social, lo que denota un desconocimiento total de la gestión cultural. Inicio mostrando las diferencias entre administrar y gestionar la cultura:

Administrar significa mandar sobre una estructura jerarquizada.

Administrar está sujeto a los procedimientos, normas controles que garantizan la correcta utilización de los recursos.

Administrar es un acto más mecánico.

Administrar se centra en el funcionamiento tradicional.

Administrar se evalúa sobre el procedimiento más que en el resultado.

En la administración, la responsabilidad es pública, sujeta a los procedimientos, normas y legislaciones que han de prever todas las posibles situaciones.

En cambio, gestionar significa conducir los asuntos de alguien y ejercer autoridad sobre una organización.

Gestionar significa utilizar el conocimiento como mecanismo de mejora continua.

Gestionar no se centra en la jerarquía, sino en la capacidad de promover.

Es la Innovación sistemática del saber y su aplicación a la producción o el resultado.

En la gestión la responsabilidad es más privada e individual.

Gestionar reclama más autonomía a cambio de auto-responsabilidad de los resultados.

Gestionar es el derecho a dirigir y el deber a rendir cuentas, ahora bien...

¿Qué es la gestión cultural?

La noción de gestión cultural alude al lugar estratégico que se ha venido asignando, recientemente, a la cultura en la configuración de los esquemas, planes y políticas que orientan el desarrollo socioeconómico en el mundo contemporáneo.

³⁷ Coordinador de la Maestría en Gestión Cultural de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Gestión cultural alude al conjunto de acciones y dinámicas que se pueden generar en el campo de la cultura asumida como componente estructural de los procesos de desarrollo social.

La gestión de la cultura es la respuesta contemporánea al espacio más amplio y complejo que la cultura ocupa en la sociedad actual; trata de dar el papel gerencial a la cultura diferente del creativo. La Gestión cultural, en nuestro medio, constituye, en realidad, todo un reto para quienes aspiran a dotar al país y a sus gentes de un derrotero que cobije sueños y expectativas sin ninguna exclusión, y se abre desde ahí como aglutinador de voluntades para volverlo real, asunto de una cotidianidad vital; expresa tanto la ampliación del sector cultural hacia espacios nuevos y amplios procesos complejos, involucrando a más actores hacia ámbitos que antes no le eran propios.

Gestión cultural para Fabián Rincón Cardona es:

Un precipitado profesional de interrelaciones.

“La gestión cultural es el conjunto de acciones que potencializan, viabilizan, despiertan, germinan y complejizan los procesos culturales, dentro de su particularidad y universalidad... Es un trabajo organizado, es decir, con sentido. Hace referencia a la animación, la mediación, la promoción, la administración, la habilitación y el liderazgo de los procesos culturales.”

La gestión cultural, hasta hace poco, se denominaba:

Animación sociocultural, término que actualmente podemos definir como conjunto de acciones realizadas por individuos, grupos o instituciones, en el marco de un territorio concreto, sobre una comunidad o sector de la misma, con la finalidad principal de favorecer la participación activa de sus integrantes en el proceso de su propio desarrollo social y cultural.

Actualmente, la gestión cultural debe definirse “por el buen uso de políticas culturales plurales, participativas, integradoras y democráticas.

¿Quién es Gestor?

Por gestor cultural entendemos a aquellas figuras profesionales o técnicamente preparadas para la función de gestión de organizaciones y/o proyectos culturales en diferentes niveles de responsabilidad, pudiendo asumir el desempeño de un encargo social en el sector privado, público de la sociedad civil y de diversas asociaciones, diferenciándolo de la función de participación social como trabajo en la comunidad, por lo que el gestor cultural debe defender y respetar la independencia y autonomía del hecho cultural, así como los límites de su actuación profesional, evitando la degradación de la cultura en intereses especulativos (mercantilista).

El gestor cultural, como técnico de cultural, se encuentra, por tanto, en el difícil plano que existe entre la política cultural y la población receptora de esa política

Me gustaría comentarles sobre los modelos de gestión cultural

Estos son:

- El mecenazgo y protección del patrimonio
- La Democratización de la cultura
- La Democracia Cultural

El Mercantilismo

Ésta es la visión idealista de cómo deberían actuar los agentes culturales, pero lo cierto es que los modos de gestionar la cultura responden a modelos de actuación correspondientes a épocas diferentes, que actúan dependiendo de qué se entienda por cultura, pero que no han desaparecido sino que coexisten.

Estrategias de la gestión cultural

La gestión de la cultura debe generar estrategias que respondan a la posibilidad de definir herramientas o instrumentos de validez universal.

Líneas estratégicas:

- Formación de creadores, públicos y mediadores.
- Difusión cultural que actúa en dos direcciones: acciones descentralizadas para acercar la cultura a la ciudadanía y fidelización de los públicos.
- Apoyo a la creación artística.

Alfons Martinell nos habla de cuatro líneas de acción:

- La Difusión cultural
- El fomento y apoyo a la creación
- La formación y capacitación
- La estrategia

Debo recordarles que los pilares en la gestión cultural son:

1. Apoyo de lo público (lo colectivo).
2. Modelo de desarrollo determinado.
3. Trabajo por la autenticidad.

La preservación de la cultura permite a las naciones redescubrirse y dotarse de contenido propio, amplio y diverso. También se propone fomentar el cabal conocimiento y valoración de dicho acervo, y su difusión a través de investigaciones, eventos y actividades culturales. Esto sólo será posible si se dispone de personas especializadas en la gestión de los recursos culturales y de las herramientas y entidades vinculadas a este tema.

Por último, déjenme compartir con ustedes una definición de cultura de Don Claudio di Girólamo Carlini, quien dice que: “La cultura es el resultado inasible y misterioso de innumerables fuerzas que se conjugan chocando, entrelazándose, negándose, asumiéndose y desgarrándose, en un acontecer continuo, en el cual se relacionan seres humanos, entorno y obras, para dar forma real a la vida”

Por todas estas razones y definiciones La Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) presenta la Maestría en Gestión Cultural como una respuesta a los grandes desafíos de precautelar el acervo cultural del país, mantenerlo inalterable, mostrarlo y transmitirlo a las futuras generaciones.

La Universidad Andina Simón Bolívar propone este programa en base a:

- El rol central que va asumiendo la Cultura en los procesos de desarrollo.

- La problemática cultural y patrimonial en función de la diversidad cultural boliviana en contextos de globalización.
- Las nuevas reformas en el país, donde el proceso de descentralización político administrativo hace que las regiones y los municipios asuman la responsabilidad del desarrollo cultural. Así mismo, la necesidad de la defensa de los derechos culturales de la ciudadanía.
- La poca existencia de profesionales dentro del campo de la gestión y administración cultural, y el crecimiento de instituciones y grupos culturales del país.
- El crecimiento de las nuevas propuestas culturales en el país: entradas, festivales, ferias, eventos y dinámicas diversas.
- La necesidad de organizar y planificar la cultura, desarrollando estrategias y políticas propias como integradas a los campos educativos, comunicacionales y turísticos.
- La necesidad de velar y promocionar el patrimonio cultural boliviano con sentido democrático y a través de instrumentos técnicos y legales.
- El éxito alcanzado con las versiones anteriores de esta propuesta.

Título del Programa: “Maestría en Gestión Cultural. Versión III”

Objetivo General: Promover y facilitar la formación de recursos humanos altamente capaces de administrar, gestionar, planificar instituciones, proyectos y eventos culturales, en un marco amplio de participación social y comunitaria, en función de las necesidades del país y del conjunto de problemas y dificultades y posibilidades pertenecientes al propio contexto socio cultural.

Objetivos Específicos

- Brindar conocimientos referentes a las principales teorías culturales y a su incidencia en la sociedad.
- Difundir el conocimiento del amplio campo cultural boliviano, en función de los derechos, la normativa jurídica pertinente, las instituciones y las políticas.
- Lograr que los participantes obtengan la capacidad de realizar diagnósticos y evaluaciones culturales, respecto a problemáticas específicas.
- Transmitir el conocimiento de los factores y estrategias que contienen el desarrollo cultural.
- Desarrollar la capacidad de planificar y gestionar la cultura en instituciones especializadas.
- Otorgar el conocimiento específico y la utilización racional de la administración cultural en una perspectiva institucional.

Este programa de Maestría en Gestión Cultural tiene 5 módulos:

1. Área de Análisis e Interpretación de la Cultura.
2. Área de Políticas Culturales.
3. Área de Gerencia Cultural.
4. Área de Economía de la Cultura.
5. Área de Turismo y Cultura.

ANÁLISIS DE PÚBLICOS

Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño
Misión, Visión y Cifras

Elizabeth Torres³⁸ / Bolivia

Este Centro forma parte de la Fundación Universitaria Simón I. Patiño y depende de la Fundación Simón I. Patiño con sede en Ginebra Suiza. Su sede principal se encuentra en el predio conocido como Palacio Portales, ubicado en la avenida Potosí N° 1450, en la ciudad de Cochabamba, Bolivia.

El Centro es fundado el 6 de enero de 1968 con la finalidad de contribuir al mejor aprendizaje, apoyar las labores de enseñanza formal y no formal, y para promover actividades que difundan las expresiones de las distintas culturas, tanto bolivianas como extranjeras.

Es desde ésta óptica que asume como Misión: “Promover actividades pedagógicas y de difusión de las expresiones culturales, que impulsen el engrandecimiento de Bolivia desde los postulados de la interculturalidad; partiendo de la recuperación y valorización de las diferentes manifestaciones culturales, privilegiando el conocimiento a partir de la promoción de la investigación y el aprendizaje. Formando y sensibilizando al ‘público meta’, por medio de procesos integradores que generen producción y difusión de saberes multiculturales”.

Y tiene como Visión: “Posicionarse ante la comunidad como generador de apoyo pedagógico para la enseñanza y gestor cultural que privilegia la creatividad; a través de cursos de formación de formadores y la difusión de expresiones culturales, propiciando la investigación, documentación e información; como agente dinámico y co-responsable de la formación de ciudadanos innovadores, críticos, participativos y comprometidos con los procesos intelectuales de Bolivia”.

El Centro está organizado en 4 Departamentos:

- Departamento de pedagogía
- Departamento de promoción de expresiones culturales
- Departamento de mantenimiento y montajes
- Departamento de administración

³⁸ Directora del Centro Pedagógico y Cultural Simón I Patiño desde octubre de 2006 hasta la fecha.

Nuestra Institución es de servicio a la comunidad y para tener una mejor comprensión de ella vamos a describir sus actividades con la estadística de asistencia en la gestión 2011, divididas en:

a) Actividades de difusión cultural

En un año:

14	Exposiciones de artes visuales	11.300	visitantes
16	Presentaciones de libros	1.596	asistentes
12	Conciertos de música erudita	1.394	asistentes
6	Videos documentales	518	asistentes
4	Proyecciones de películas	422	asistentes
3	Conferencias de investigadores especialistas	236	asistentes
2	Conciertos en el Teatro al aire libre	1.738	asistentes
2	Lecturas de poesía en los jardines	201	asistentes
1	Homenaje a un Escritor Boliviano	200	asistentes
	<i>Subtotal</i>	<i>17.605</i>	<i>beneficiarios</i>

b) Actividades de difusión cultural extraordinarias

En forma bi-anual:

Foro de Escritores Bolivianos (ya en su 5ª versión). Dura 4 días	575	asistentes
Encuentro Iberoamericano de Escritores. (ya en su 4ª versión). Dura 4 días	785	asistentes
<i>Sub total, promedio anual</i>	<i>680</i>	<i>beneficiarios</i>

En forma Tri-anual:		
Festival Luz Mila Patiño (etnomusicología) (ya en su 16ª versión). La investigación dura 1 año, el festival 3 días	1.150	asistentes
• Festival Internacional de Danza Contemporánea (ya en su 4ª versión). Dura 13 días	9.750	asistentes
Festival de Performance y Accionismo (en su 2ª versión). Dura 4 días	244	asistentes
Festival del Documental Latinoamericano (en su 1ª versión). Dura 5 días	1.500	asistentes
<i>Subtotal, promedio anual</i>	<i>4.214</i>	<i>beneficiarios</i>

c) *Visitas guiadas al Palacio Portales, jardines y palacete patrimoniales*

En forma anual:

Entre visitas pagadas y de cortesía	10.922	beneficiarios
-------------------------------------	--------	---------------

d) *Actividades de capacitación abiertas a todo público*

7	Talleres de Literatura. Duración 2 días c/u	322	asistentes
3	Otros sobre arte o literatura. Duración 5 días c/u	71	asistentes
	<i>Subtotal</i>	<i>393</i>	<i>beneficiarios</i>

e) *Actividades de capacitación abiertas solo a profesores y estudiantes de Unidades Educativas Fiscales*

En un año:

4	Talleres de Metodología para profesores (Unidades Educativas Fiscales). Duración 4 mañanas al mes por 8 meses	133	asistentes
2	Talleres para estudiantes de 6º de secundaria. (Unidades Educativas Fiscales). Duración 10 sesiones de 2 horas c/u	60	asistentes
	<i>Subtotal</i>	<i>193</i>	<i>beneficiarios</i>

f) *Co-organización de Encuentros Nacionales*

5 al año	241	beneficiarios
----------	-----	---------------

g) *Atención al público de la Red de Bibliotecas Simón I. Patiño en forma cotidiana durante un año:*

Biblioteca Simón I. Patiño	1.082	usuarios
Biblioteca de Pairumani	3.378	usuarios
Biblioteca de San Benito	3.644	usuarios
Biblioteca de Villa Ribero	5.682	usuarios
Biblioteca de Arani	6.204	usuarios
Biblioavión	4.420	usuarios
<i>Subtotal</i>	<i>24.410</i>	<i>beneficiarios</i>

h) *Atención en los Centros Especializados para Investigación en un año:*

Centro de Literatura Boliviana	224	investigadores
Archivo Fonográfico	12	investigadores
<i>Subtotal</i>	<i>236</i>	<i>beneficiarios</i>

Como se puede testimoniar tenemos en un año, fuera de la atención cotidiana al público, alrededor de 80 actividades de difusión y capacitación; tareas que en su conjunto llegan a un promedio de 58.894 beneficiarios, estando a cargo de todo el funcionamiento 37 trabajadores de planta.

Ahora bien, para contrastar estas cifras con otras instituciones culturales y saber si nuestros públicos consumidores están porcentualmente equiparados con los de ciudades más representativas a nivel mundial o con las ciudades que tienen museos de mayor trascendencia en nuestro país, así como entidades que trabajan más o menos dentro de los mismos parámetro en nuestra ciudad, es que se ha escogido como forma de medición comparada a los primeros 5 museos del ranquin mundial y a 7 instituciones bolivianas dentro de las que nos contamos.

Ranquin mundial de museos 2011, por número de visitantes

1	Louvre (París)	8'500.000
2	Británico (Londres)	5'500.000
3	Metropolitan (Nueva York)	4'800.000
4	Nacional de Corea (Seúl)	2'700.000
5	Prado (Madrid)	2'586.877

Museos y Centros Culturales más visitados en Bolivia

1	Manzana 1 (Santa Cruz)	123.091
2	Casa de la Libertad (Sucre)	112.921
3	Museo Nacional de Etnografía y Folklore (La Paz)	93.700
4	Casa Nacional de Moneda (Potosí)	70.376
5	Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño (Cochabamba)	58.894
6	Museo Nacional de Arte (La Paz)	46.493
7	mARTadero (Cochabamba)	40.000

Para este juego de números, empezaremos con la comparación de las 12 Instituciones escogidas analizándolas por:

Antigüedad o año de fundación.

1	Británico	1756
2	Louvre	1791
3	Prado	1809
4	Metropolitan	1872
5	Casa Nacional de Moneda	1930
6	Casa de la Libertad	1939
7	Nacional de Corea	1948
8	Museo Nacional de Arte	1960
9	Museo Nacional de Etnografía y Folklore	1962

10	<i>Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño</i>	1968
11	Manzana 1	2005
12	mARTadero	2006

Visitas en un año (Gestión 2011)

1	Louvre	8'500.000
2	Británico	5'500.000
3	Metropolitan	4'800.000
4	Nacional de Corea	2'700.000
5	Prado	2'586.877
6	Manzana 1	123.091
7	Casa de la Libertad	112.921
8	Museo Nacional de Etnografía y Folklore	93.700
9	Casa Nacional de Moneda	70.376
10	<i>Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño</i>	58.894
11	Museo Nacional de Arte	46.493
12	mARTadero	40.000

Visitas locales en un año (Gestión 2011)

1	Prado	734.365
2	Británico	550.000
3	Louvre	425.000
4	Nacional de Corea	405.000
5	Metropolitan	240.000
6	Manzana 1	110.782
7	Museo Nacional de Etnografía y Folklore	87.141
8	<i>Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño</i>	53.594
9	Museo Nacional de Arte	39.752
10	mARTadero	38.400
11	Casa de la Libertad	5.646
12	Casa Nacional de Moneda	2.111

Porcentaje de visitas locales, respecto al total de visitas en un año (Gestión 2011)

1	mARTadero	94%
2	Museo Nacional de Etnografía y Folklore	93%
3	<i>Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño</i>	91%
4	Manzana 1	90%
5	Museo Nacional de Arte	86%

6	Prado	28%
7	Nacional de Corea	15%
8	Británico	10%
9	Louvre	5%
9	Metropolitan	5%
9	Casa de la Libertad	5%
10	Casa Nacional de Moneda	3%

Turistas en un año (Gestión 2011)

1	Louvre	8'075.000
2	Británico	4'950.000
3	Metropolitan	4'560.000
4	Nacional de Corea	2'295.000
5	Prado	1'852.512
6	Casa de la Libertad	107.275
7	Casa Nacional de Moneda	68.265
8	Manzana 1	12.309
9	Museo Nacional de Arte	6.741
10	Museo Nacional de Etnografía y Folklore	6.559
11	<i>Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño</i>	5.300
12	mARTadero	1.600

Porcentaje de Turistas, respecto al total de visitas en un año (Gestión 2011)

1	Casa Nacional de Moneda	97%
2	Louvre	95%
2	Metropolitan	95%
2	Casa de la Libertad	95%
3	Británico	90%
4	Nacional de Corea	85%
5	Prado	72%
6	Museo Nacional de Arte	14%
7	Manzana 1	10%
8	<i>Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño</i>	9%
9	Museo Nacional de Etnografía y Folklore	7%
10	mARTadero	4%

Número de habitantes por ciudad u área metropolitana asistida (año 2011)

1	París	16'067.000
2	Seúl	10'000.000
3	Nueva York	8'008.278

4	Londres	7'512.400
5	Madrid	5'500.000
6	La Paz	1'793.896
7	Santa Cruz	1'518.917
8	Cochabamba	1'035.019
9	Sucre	291.717
10	Potosí	213.820

Porcentaje de Población Asistida, respecto a los habitantes por ciudad (Gestión 2011)

1	Prado (Madrid)	13%
2	Manzana1 (Santa cruz)	7%
2	Británico (Londres)	7%
3	<i>Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño(Cochabamba)</i>	5%
3	Museo Nacional de Etnografía y Folklore (La Paz)	5%
4	mARTadero (Cochabamba)	4%
4	Nacional de Corea (Seúl)	4%
5	Metropolitan (Nueva York)	3%
5	Louvre (París)	3%
6	Casa de la Libertad (Sucre)	2%
6	Museo Nacional de Arte (La Paz)	2%
7	Casa Nacional de Moneda (Potosí)	1%

Con este ejercicio estadístico podemos apreciar que nuestra Institución, cumpliendo con su misión de servicio a la comunidad, se encuentra en un honroso tercer lugar comparada con instituciones del ranquin mundial y en un importante segundo lugar comparada con instituciones bolivianas.

CON CONCIENCIA CULTURAL

Cecilia Kenning³⁹ / Bolivia

Un país que tiene las fronteras impermeables a la cultura no crece, no evoluciona ni progresa, no sólo en el sector cultural sino también en todos los otros ámbitos de la sociedad. (Pau Russell)

¿Por qué he denominado Con Conciencia Cultural mi presentación? Porque sería más sencillo realizar sólo las actividades vistosas en este campo de trabajo y tendría el mayor apoyo económico y de difusión, como son los festivales; pero no, nosotros en APAC, hemos querido agarrar toda la cadena que nos lleve a ser un proyecto sostenible en el tiempo; y así hemos empezado con la formación de recursos humanos, con la investigación y el rescate del patrimonio, con la promoción de nuevos valores y la difusión de toda la cadena, para dar oportunidades artísticas en las dos áreas que trabajamos: la música y el teatro. Pero claro, todas estas actividades son menos llamativas y presentan mayores dificultades de financiamiento, aunque, a largo plazo, son más gratificantes y duraderas. A esto llamo tener una conciencia cultural.

Breve reseña histórica de la Asociación Pro Arte y Cultura

En 1994 un grupo de gestores, promotores e investigadores culturales de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, asumieron el desafío de crear un festival internacional de música barroca americana, gracias a la idea de una directora de Coros de Bogotá, la musicóloga Amelia Samper, que alertó sobre las excelentes condiciones acústicas de las bellas iglesias de Chiquitos, antiguas reducciones jesuíticas, que gracias al apoyo de la iglesia católica europea habían sido restauradas, y a la existencia también de los archivos musicales, únicos en el mundo, con más de once mil páginas originales de partituras heredadas de ese período. Con el concurso de arquitectos e historiadores locales, la UNESCO declaró Patrimonio Cultural de la Humanidad, a fines de diciembre de 1990 a los pueblos vivos de Chiquitos.

Este grupo de gestores, que luego se conformó en APAC, se puso a trabajar con el apoyo del Gobierno Nacional, Departamental, con varios municipios y la UNESCO. Logró que en abril de 1996 se realice el 1er Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana, "Misiones De Chiquitos", con sus sedes en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra y los pueblos misioneros de San Javier, Concepción y San Ignacio de Velasco, inicialmente. El Festival

³⁹ Presidenta Asociación Pro Arte y Cultura APAC

Internacional fue un éxito y nació con los objetivos que después crecieron en número y calidad:

- 1 El rescate del rico patrimonio musical de las partituras del período jesuítico, conservadas por los Cabildos Indígenas y que una vez recopiladas, formaron los Archivos Musicales de Chiquitos y Moxos.
- 2 Devolución a la gente local y apropiación de su patrimonio que se encontraba dormido.
- 3 La formación de músicos locales, que se inició con participación de un coro y orquesta de la etnia guaraya, posteriormente llamado “Coro y Orquesta de Urubichá”, que luego fue imitada por más de treinta conjuntos musicales de toda esta amplia geografía.
- 4 La participación de prestigiosos grupos de Europa y las Américas.
- 5 Lograr ser un atractivo para turistas y melómanos del mundo entero y que esta música, que estuvo más de doscientos años desconocida, se incorpore a la cultura universal.

Para lograr una mayor difusión de este patrimonio musical, desde 1996 se graban discos y videos de gran calidad, a través del Fondo Editorial de APAC.

Desde entonces, el buen nombre del Festival no ha hecho otra cosa que crecer y ser reconocido como el mejor y más grande festival del mundo en su género. Los más prestigiosos grupos internacionales especializados en música antigua se han presentado en sus 9 versiones que se realizan los años pares. El mayor logro ha sido que todos los pueblos de las antiguas misiones, no solo jesuíticas, sino también las franciscanas y mercedarias del Departamento de Santa Cruz y del Beni, han conseguido crear sus propios grupos musicales con niños y jóvenes de ambos sexos, y que en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, hoy se cuenta con dos sinfónicas juveniles, 20 grupos y orquestas de cámara, algo impensable antes de los festivales.

Este fenómeno ha resultado tan innovador que muchos de estos grupos de jóvenes han participado en giras y han conocido las principales ciudades y capitales no solo de las Américas, sino de Europa, donde han realizado exitosas presentaciones artísticas, contribuyendo, así, a que programas de televisión europeos, asiáticos, latinoamericanos, y estadounidenses, los hayan presentado a sus públicos, lo mismo que revistas y diarios del mundo entero.

Desde el 1er festival se contó con el concurso de importantes personalidades e instituciones, como los Caminos del Barroco de Francia y el Ensemble Elyma, que dieron brillo a los primeros festivales, ellos vinieron de Sarbourg, en Francia. El apoyo de la UNESCO fue muy importante en los dos primeros festivales. También, investigadores como el musicólogo Rev. Piotr Nawrot se incorporó con sus obras, tales como la Opera San Ignacio. Nawrot se convirtió, desde 1998, en el Director Artístico del Festival Internacional “Misiones de Chiquitos”. Sus investigaciones en las más de 11.000 hojas de partituras de los Archivos Musicales de Chiquitos y Moxos han sido interpretadas por los grupos internacionales y nacionales que participan en los festivales. Hay otros grupos que nunca han venido a Bolivia y que, sin embargo, difunden esta música en el mundo entero. Los festivales han abierto una ventana de promoción de la cultura boliviana en el mundo entero y contribuyen, efectivamente, a la promoción turística.

Sin duda, una gran motivación fue la declaratoria de Patrimonio de las Misiones de Chiquitos por la UNESCO, como "pueblos vivos" (estos pueblos mantienen sus tradiciones y cultura misional, permaneciendo en torno al patrimonio de las iglesias que fueron conservadas por ellos durante doscientos años).

Este grupo de intelectuales y gestores no se conformaron sólo con este proyecto, sino que el año 1997 inició los Festivales Internacionales de Teatro "Santa Cruz de La Sierra", que se realizan los años impares. Festivales que gozan de gran prestigio internacional y son considerados de los mejores de Latinoamérica. Estos, al igual que el Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos", han promovido un gran movimiento de las artes escénicas en Bolivia, principalmente en el Departamento de Santa Cruz, ciudad y provincias. Han sido declarados por el Congreso Nacional como Patrimonio Nacional de Bolivia. Han contribuido, además, para que nazcan otros proyectos importantes para la promoción cultural en Bolivia, como por ejemplo la Escuela Nacional de Teatro, la más importante del país y semillero de profesores, directores y actores, o los coros y orquestas de los pueblos y barrios de Santa Cruz de la Sierra de la mano del SICOR (Sistema de Coros y Orquestas).

APAC realiza, también, talleres con niños y jóvenes en 13 de las 15 provincias del Departamento de Santa Cruz y promueve, con los municipios de provincias cruceñas, los Festivales Regionales de Teatro. Se organizan, además, los Festivales de temporada de música misional y teatro cada año, en las poblaciones que fueron misiones.

Así, el número de turistas crece, la infraestructura hotelera mejora, las carreteras mejoran, los artesanos y talladores de bellos trabajos de madera y tejidos en telar tienen ingresos cada vez mejores, el impacto económico en las regiones donde desarrollamos nuestras actividades, deja un saldo favorable en amplios sectores de la población local.

El año 2000 APAC creó el Fondo Editorial que fomenta investigaciones, edita videos y discos, publica libros y revistas y contribuye al sostenimiento económico de la organización, además de facilitar la difusión del patrimonio cultural de la región y el país.

Estos festivales crean un "ecosistema" para los niños y jóvenes, que consiguen oportunidades de profesionalización y acceso a empleo, venciendo la inequidad social y adquiriendo una mayor inclusión y auto-estima.

Toda la región de las tierras bajas de Bolivia tiene el más alto índice de crecimiento del país por migración, sucediéndose un gran impacto en la carencia de oportunidades de formación profesional, de fuentes de empleo, de servicios y vivienda suficientes e impactando en la marginalidad de jóvenes que no satisfacen sus expectativas de bienestar.

Objetivos de APAC

Sus objetivos son culturales y sociales.

Culturales, para que el patrimonio cultural local no desaparezca, por lo que establece los objetivos de preservación y apropiación.

Sociales, para generar bienestar en la población, a fin de que los objetivos culturales se cumplan.

Visión: Ser un referente cultural sostenible de Bolivia para el mundo, por las actividades que promueve, fomenta y fortalece, mediante proyectos artístico culturales, generando la apropiación cultural y la inclusión social, en beneficio del desarrollo integral de nuestra sociedad.

Misión: Es una organización de gestión cultural que pone en valor el patrimonio cultural del Oriente Boliviano y las expresiones de la cultura universal, mediante la promoción, fortalecimiento y difusión de proyectos artístico-culturales.

La Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), después de diecisiete años de realizar un trabajo sostenido, desarrollando programas que viabilizan la inclusión social y promueven las actividades artísticas en diferentes comunidades y alcanzando un fuerte nivel de impacto social en las poblaciones en las cuales trabaja, se ha involucrado activamente en el campo de la formación musical y teatral mediante la preparación de producciones musicales y teatrales de alto nivel para ser presentadas en los festivales que organiza o en otras temporadas.

Mediante programas culturales, lucha por la inserción social, por igual, de jóvenes indígenas y migrantes a la zona, elevando su autoestima, logrando que se empoderen de un patrimonio cultural del que ignoraban su valor y que puedan elegir una carrera artística como alternativa de vida.

APAC ha creado un proyecto innovador y de resultados sorprendentes que ha promovido todo un movimiento artístico y social en el Departamento de Santa Cruz. Este proyecto brinda oportunidades a jóvenes de bajos ingresos para adquirir la profesión de músico, profesor de música, actor, profesor, técnico o director de teatro, como una primera alternativa de salir del circuito tierra-peón-pobreza, haciendo de ellos ciudadanos comprometidos con el arte y su cultura y con la búsqueda de mejores medios de vida. Las clases se imparten en las parroquias, colegios o salones municipales, en poblaciones rurales, pequeñas y medianas, con dificultades de comunicación vial y con graves deficiencias de fuentes de trabajo, educación escolar, técnica y profesional de nivel superior.

El Departamento de Santa Cruz es una región sumamente extensa, con dificultades de comunicación vial y con un desborde poblacional, básicamente producido por la migración interna en los últimos 30 años, que ha afectado a la capital (actualmente tiene un millón y medio de habitantes) y al Departamento (actualmente con tres millones de habitantes).

Este proyecto apunta a paliar un poco esta inequidad y brindar un área poco accesible a la formación, en toda Bolivia, como es el arte, para lo cual estos pueblos han demostrado tener aptitudes naturales muy marcadas.

Apunta también a que se apropien de su desarrollo, estimulando la inclusión social y la recuperación de la dignidad y autoestima que les permita participar con equidad, en las condiciones y desafío del mundo globalizado.

En este contexto, las actividades artísticas-culturales vienen a ser un desahogo para las dificultades del crecimiento acelerado, y coadyuvan a que se vaya

construyendo un sentimiento de pertenencia y una percepción de comunidad entre los recién llegados y los locales.

Situación actual

a) En relación a la Organización APAC se vislumbran las siguientes necesidades: Si bien APAC consigue un financiamiento anual para sostenerse y realizar actividades, éste no es suficiente y tiene muchas limitaciones.

- El pequeño equipo y personal de APAC no abastece para atender todas las necesidades, fruto del crecimiento y demanda de actividades.
- APAC funciona en un local alquilado.
- Debido a los escasos recursos, los fondos para investigación y difusión son insuficientes, perdiéndose mucha información por la presencia de elementos foráneos que invaden los ámbitos tradicionales de reproducción cultural.
- Para colaborar durante los festivales, APAC convoca a más de un centenar de voluntarios jóvenes que ayudan en las diferentes tareas. Otros voluntarios, de los que se recibe ayuda, son pasantes que provienen de universidades nacionales e internacionales.

b) En relación a los beneficiarios del trabajo de APAC.

- Las características del trabajo de APAC son de desarrollo en una amplia geografía (377.000 km cuadrados que posee el Departamento de Santa Cruz, similar al territorio de la Alemania unificada), que dificulta el contacto directo y continuo con los beneficiarios de las actividades culturales.
- Una de las mayores dificultades de trabajar en forma tan extensa es la carencia de herramientas y profesionales suficientes para formar buenos recursos humanos artísticos (gestores, músicos, teatreros, directores, dramaturgos, técnicos de escenarios, reparación y fabricación de instrumentos musicales, etc.).
- La población de Santa Cruz es mayoritariamente joven (50% menor de 25 años) y migrante, y desea ser aceptada en la sociedad, por lo que las actividades culturales se convierten en una oportunidad de inclusión social y generadora de sentido de pertenencia y auto-estima.

APAC, al crecer cada año ha recibido importantes apoyos: UNESCO, la Fundación Príncipe Claus de Holanda, el Banco Interamericano de Desarrollo BID, la Fundación Mimeta de Noruega, la Universidad de Western Ontario del Canadá, la Embajada del Reino de los Países Bajos, la de España, la Corporación Andina de Fomento CAF, el Gobierno Nacional, la Gobernación del Departamento de Santa Cruz, el Gobierno Municipal Autónomo de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, empresa privada, municipalidades de las sedes de los festivales, instituciones de desarrollo etc. (De todas las cooperaciones recibidas, APAC tiene un record de haber terminado cien por ciento con un alto puntaje de cumplimiento y de satisfacción ante sus financiadores). Muchas de estas cooperaciones han sido por tiempo limitado y uno de los problemas que tiene APAC es de lograr fondos que le permitan un desarrollo sostenible o, por lo menos, con financiamientos a mediano plazo. Cada vez es más difícil lograr estos apoyos oportunos, pero sus ejecutivos no descansan en buscar fondos que

les permitan seguir contribuyendo a que estos proyectos sigan sembrando frutos, como lo han hecho hasta ahora.

Voluntariado

En torno a APAC se agrupa una gran cantidad de voluntarios, desde su directorio hasta un grupo de amantes del arte y la cultura. Los voluntarios son personas, con o sin experiencia en el trabajo cultural, mayormente estudiantes universitarios o jóvenes profesionales que tienen una sensibilidad especial para las manifestaciones artísticas y que quieren contribuir al desarrollo de ellas. Los voluntarios, que se han constituido en los brazos articuladores de APAC, con mucha disciplina y compromiso, trabajan durante los festivales como boleteros, acomodadores de butacas, repartidores de programas, guías en las sedes, en protocolo y son los encargados de recoger y llevar a los artistas al aeropuerto.

Actualmente, APAC cuenta con más de 100 voluntarios, quienes han formado su propia directiva que apoya, incondicionalmente, las actividades de la Asociación.

También, un grupo de estudiantes, voluntarios nacionales e internacionales en programas de pasantías, colaboran a APAC en diversos trabajos: desde trabajos simples de traspaso de información a sistemas informáticos, análisis y asesorías en áreas de marketing, prensa, imagen corporativa, comunicación en redes, ventas online, comercialización de productos, clases de inglés a sus funcionarios; hasta trabajos, a nombre de APAC, para otras organizaciones aliadas a APAC, como ser coros y orquestas a quienes se les consigue profesores de instrumentos musicales o supervisión de actividades financiadas por APAC.

Principales logros

- Se han convertido en los festivales más importantes de Bolivia.
- Una importante convocatoria de grupos nacionales.
- Gente joven se acerca al teatro y a la música.
- Una población sensibilizada y apropiada de su cultura.
- Logro de una mayor inclusión social de jóvenes y niños a través de la cultura.
- La autoestima de pequeñas comunidades recuperada a través del empoderamiento de su cultura.
- Nuevos productos culturales, artesanales y productivos propios, desarrollados.
- Jóvenes profesionalizados al formar parte de elencos locales.
- Creación de empleos permanentes y temporales.
- La pobreza y la inseguridad ciudadana combatida al generar actividades creativas para los jóvenes.
- Autoridades locales comprometidas en lograr una mejor calidad de vida para los vecinos de su región.
- Los municipios invierten en actividades artísticas y culturales por considerarlas de interés turístico regional.
- El sector empresario de servicios turísticos apoya actividades culturales de su región con miras al incremento del flujo turístico.

- Facilita el acceso de la población a la cultura y al ocio creativo a través del ofrecimiento de más del 50% de las funciones en forma gratuita.
- Fortalecimiento de las relaciones artísticas entre países latino-americanos.
- Promoción gratuita de actividades artísticas a través de medios masivos de comunicación (mass media).
- Roce artístico con profesionales de alto nivel durante los Festivales y durante las producciones conjuntas.
- Permanencia de los jóvenes en su población de origen, ya que en ella podrán realizarse profesionalmente.
- El turismo cultural como nueva fuente de empleo en la región.
- Comunidades pequeñas con oportunidades de desarrollo artístico.

En música

- Los músicos han tenido la posibilidad de ampliar su horizonte, a raíz de las giras nacionales e internacionales para promocionarse.
- La música de los archivos musicales bolivianos mejor difundida.
- La región consolidada como un destino turístico cultural permanente.
- Los grupos locales convertidos en los protagonistas de la promoción de la música misional.
- El Patrimonio cultural y artístico del Oriente Boliviano más conocido y resguardado a través de la investigación y la difusión.
- Artistas bolivianos promovidos a través de grabaciones de discos y videos.
- Co-producciones musicales realizadas entre músicos locales y extranjeros, apoyando a los grupos musicales bolivianos a entrar en los circuitos internacionales de música académica.
- Se ha elevado el nivel de formación de músicos locales con cursos de capacitación en ramas específicas.
- El “fenómeno musical” en Chiquitos se ha extendido a otras ciudades del Departamento de Santa Cruz y es así como otros pueblos no misionales están iniciando orquestas típicas o de música académica para enseñar a sus niños y jóvenes.

En teatro

- Surgen artistas bolivianos que viven de su arte y mejoran sus ingresos.
- Incremento importante de grupos de teatro bolivianos.
- Interés en las poblaciones de provincia por promover el teatro en la juventud de cada pueblo.
- Incremento del público joven para el teatro.
- Difusión del teatro boliviano.

Visión de los próximos cinco años. En cuanto a APAC

- Sustener el crecimiento de las actividades de APAC a través de involucrar a autoridades nacionales, organizaciones del tercer sector, fundaciones internacionales para invertir en programas de cultura que dinamicen la sociedad civil y comprometan las políticas públicas.
- Incrementar el personal de APAC de acuerdo a las actividades de crecimiento.

- Contar con una sede propia, amplia, que no sólo albergue la administración, sino que se convierta en un centro cultural.
- Contar con transporte propio para promover intercambios de los grupos de artistas que se quiere; que confraternicen entre ellos y difundan el arte en todo el país.
- Contar con mayores fondos de investigación y redes de difusión y comercialización de los productos de APAC.
- Capacitar mejor a los voluntarios y pasantes para convertirlos en gestores culturales que continúen la labor de APAC.

En cuanto a los Beneficiarios

- Contar con sedes propias en los pueblos donde APAC llega con actividades y otras poblaciones nuevas; con personal entrenado para facilitar los contactos y las actividades de APAC y las que se generan localmente en cada población.
- Poder contratar más y mejores profesores de instrumentos musicales y directores, capacitadores de teatro, técnicos de escenarios y fabricación de instrumentos musicales. Otorgar becas a estudiantes de escasos recursos para que puedan profesionalizarse en artes escénicas, música, o gestores culturales y liderazgo juvenil, enfatizando la equidad de género en todo momento.
- Contar con recursos humanos, técnicos (por ejemplo una radioemisora cultural) y económicos para la sensibilización del público, sobre todo infantil y juvenil. Fomentar la generación de actividades culturales y artísticas propias en cada población.

Evaluación

APAC puede ser considerada, actualmente, como la institución sin fines de lucro más importante de Bolivia; es reconocida fuera del país. Gracias a su ejemplo y por ser la pionera en la promoción de la música barroca americana. Ahora, también, Perú, Paraguay, Argentina, Chile, etc. Promueven de igual forma, a través de festivales propios surgidos después de nuestros festivales. Por ello, APAC desea liderar estos festivales y promover redes de cooperación entre países.

Los Festivales de Teatro de APAC son los mejores a nivel nacional y pueden convertirse en los más representativos a nivel latinoamericano, a la altura de los de Buenos Aires, Santiago, Bogotá, México, etc. Nuestros artistas, compositores, directores, dramaturgos, actores, escenógrafos, etc., deberían salir e intercambiar conocimientos para luego volver al país a contribuir al desarrollo cultural de Bolivia.

Nos hacen falta medios de difusión, noticiosos y programas culturales. Mayor presencia en canales de televisión a nivel nacional e internacional. Si contamos con mayores medios, podremos difundir, gracias a los medios de comunicación masiva y a las nuevas tecnologías, nuestras actividades y productos del fondo Editorial y lograr mayor compromiso y participación de la población.

Si ampliamos nuestro universo de niños y jóvenes que formamos y educamos en las artes musicales y de teatro, estaremos contribuyendo grandemente al futuro

de este país que, con sus altos porcentajes de población de escasos recursos, es muy vulnerable a caer en la dependencia de las drogas y la marginación social, la delincuencia y la proliferación de pandillas juveniles. Los jóvenes que se forman en arte son ciudadanos de bien, responsables, buenos alumnos en el colegio, buenos y respetuosos hijos de familia, que piensan en el desarrollo de su pueblo y del país.

Para APAC, el trabajo de promoción cultural no es una veleidad de carácter estético individualista, sino un compromiso ético con los menos favorecidos. Ese trabajo busca brindar no solo oportunidades, sino calidad de oportunidades, teniendo en cuenta la idiosincrasia de los pueblos de la región, proclives y amantes del arte en sus múltiples manifestaciones. Para ello, es necesario brindarles formación artística, siempre como promoción-revalorización cultural e identitaria. Esa calidad, a su vez, puede asegurar mejor inserción social; nada mejor para *luchar* contra la pobreza y marginalidad.

DE LA GESTIÓN CULTURAL A LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Samanta Bryce / Bolivia

La gestión cultural es más que una profesión para los que nos dedicamos a ella, es una vocación de vida, en la que compartimos nuestros ideales de justicia, solidaridad, colaboración, equidad y paz, con todos los que nos rodean.

Imaginea es un colectivo de gestores culturales que trabaja en Bolivia desde 2003, desarrollando programas, proyectos, publicaciones, eventos, en distintas áreas. En sus inicios, impulsó el trabajo en redes, la promoción de las expresiones contemporáneas en artes escénicas, arquitectura, literatura, audiovisuales, artes visuales, artes digitales en las ciudades de Sucre, La Paz, Cochabamba y Santa Cruz. También ha desarrollado encuentros, talleres, charlas, seminarios en torno a la reflexión de la cultura contemporánea en Bolivia.

A lo largo de estos años, hemos desarrollado, reflexivamente, ideales que compartimos por medio de cada actividad que organizamos; buscamos motivar un cambio de actitud, un cambio de percepción, una sonrisa, una mirada que permanece, al descubrir que el arte es capaz de inspirarnos. En esa búsqueda nos embarcamos los miembros de Imaginea, hacía ya casi 6 años en los que hemos aprendido mucho y en base a ese aprendizaje, desarrollamos la línea de pensamiento que ahora nos guía.

El trabajo en gestión cultural es más que solo una suma de actividades, es una filosofía que nos ayuda a planificar nuestras acciones; en Imaginea nos basamos en 5 principios que consideramos fundamentales para la gestión cultural en Bolivia:

1. Cultura y desarrollo. Es un eslogan que se ha venido difundiendo con fuerza los últimos años por los organismos internacionales, ¿pero qué significa? Nos habla de una relación estrecha entre la cultura y el desarrollo, esta relación está basada en acciones que conllevan un cambio actitudinal, conductual y, sobre todo, cultural; con esto no estamos diciendo que se impongan nuevas formas culturales en detrimento de otras; estamos diciendo que estos cambios son motivados por el deseo de cimentar una sociedad cuya cultura sea el pilar fundamental para su desarrollo, no solo un desarrollo económico, sino y, sobre todo, un desarrollo humano.

Y ¿cómo contribuirá la cultura a ese desarrollo? Poniéndole alma a las cosas, dotándole de espíritu a las acciones orientadas al desarrollo, basando todas las políticas de desarrollo económico y social en políticas a nivel cultural, en las que fomentemos una cultura rica en diversidad, respetuosa de las identidades,

fortalecedora de las manifestaciones culturales y, sobre todo, abierta a nuevas expresiones que traduzcan y simbolizen la época y el contexto actual en el que vivimos.

2. El arte como semilla. El arte es la expresión de cualquier sociedad, pero también nos muestra sus anhelos, sus inquietudes, sus preocupaciones, el arte nace de los cuestionamientos que, como seres humanos, se hacen nuestros artistas. Este arte no debería servirnos solo como entretenimiento, sino como un detonante a la reflexión, al pensamiento. Creemos y vemos al arte como una semilla de mil emociones, de mil sentimientos, de mil pensamientos, de mil ideas que nos abren la mente y el corazón para descubrir nuestro mundo y para descubrirnos a nosotros en él. Y nuestro trabajo es tomar esas semillas y sembrarlas en cada mente, en un millón de mentes.

3. La cultura como manifestación social. En Imaginea nunca hemos buscado “llevar cultura” a los lugares donde hemos desarrollado nuestras actividades, porque cultura hay en todas partes; lo que buscamos es brindar a nuestro público la oportunidad de disfrutar de expresiones artísticas contemporáneas, dejando a su criterio si las adoptan como parte de su cultura o no; creemos, firmemente, que el principio básico de la cultura es el respeto a la libertad que todos los seres humanos tenemos de decidir qué incorporar como parte de nuestra cultura, de nuestras prácticas culturales y manifestaciones artísticas. Esta libertad es la que nos ayuda a construir nuestras identidades, a creer en el respeto a las diferencias culturales y, sobre todo, a ver a la cultura como parte vital de nuestra vida en sociedad, una parte que debe ser nutrida con expresiones artístico-culturales que nos den la oportunidad no solo del entretenimiento, sino también la posibilidad de abrir nuestras mentes a la reflexión social e individual.

4.- La cultura como derecho. Cuando hablamos del derecho al acceso a la cultura estamos hablando de crear los espacios y las situaciones que brinden iguales oportunidades de disfrute a todos los miembros de una sociedad, sin restricciones económicas, educativas o sociales. Pero también hablamos de que cada persona tiene derecho a crear sus propios juicios de valor sobre qué decide considerar como valioso y digno de ser incorporado como parte de su cultura. Si bien todos sabemos que la cultura no es algo estático, que se mantiene inmutable a través del tiempo, también parecemos muchas veces olvidar que muta y es influida por todas las demás manifestaciones sociales, como la tecnología, la economía e incluso el clima. Es ese derecho a la mutabilidad constante el que más debemos respetar como impulsores de nuevas y tradicionales formas artísticas.

5. Gestión del patrimonio futuro. Cada día que decidimos respetar y valorar la diversidad cultural estamos dando un paso para preservar el patrimonio para las futuras generaciones, pero también debemos cuidar del patrimonio que estamos construyendo, un patrimonio futuro. Un patrimonio que se basa en nuestras ideas, principios y valores, que día a día cultivamos como parte de nuestra cultura cotidiana y es esa la que transmitiremos a través del tiempo. De ahí la importancia de cultivar el espíritu humano como un bien patrimonial que se heredará a futuras generaciones a través de nuestras manifestaciones artísticas.

El paso que le falta a la gestión cultural boliviana para lograr la transformación social.

Si bien la labor del gestor cultural está creciendo y mejorando en Bolivia, todavía estamos un poco desconectados de las comunidades que nos rodean; es cierto que muchos proyectos culturales luchan por aumentar público en sus actividades, pero tal vez debamos ponernos a pensar por qué las personas son renuentes a asistir y participar activamente.

¿Cuál es el ingrediente que le falta a la gestión cultural para logra el sentido de pertenencia en sus barrios y ciudades?. Ahora vamos a dilucidar las que creemos son las claves para dar ese paso y convertirnos de gestores culturales a agentes transformadores de la realidad.

Todos conocemos esta definición de cultura: “El término “cultura” abarca los valores, las creencias, las convicciones, los idiomas, los saberes y las artes, las tradiciones, instituciones y modos de vida por medio de los cuales una persona o un grupo expresa su humanidad y los significados que da a su existencia y a su desarrollo.”

Pero tal vez hemos olvidado la parte más importante de esta definición: el respeto y la libertad. “Propio de la cultura es la libertad, y en particular, la libertad de decidir lo que tenemos razón de valorar y qué vidas tenemos razón de buscar.” Amartya Sen.

La base de la gestión cultural para la transformación social debe ser, sin lugar a dudas, el respeto a la libertad de decisión, de lo que las personas deciden valorar como parte de su cultura. Nuestra primera labor debe ser conocer la cultura donde queremos desarrollar nuestras actividades, no podemos ser unos intrusos tratando de imponer nuevas formas artísticas o culturales, porque nos parezcan las correctas; no existen culturas o formas culturales correctas e incorrectas, solo existen visiones equivocadas de la cultura.

Nuestra visión de la sociedad contemporánea debe ser una visión integral que surja a partir del conocimiento que lleva al respeto y a la comprensión, somos gestores de cultura, no adoctrinadores; es un error querer imponer formas artísticas contemporáneas que nada tienen que ver con determinado medio.

Por otra parte, estoy muy de acuerdo en que también trabajemos para que nuestros públicos tengan la oportunidad de experimentar y conocer el arte contemporáneo y nuevas tendencias en arte y cultura, pero son ellos los que deciden si valoran eso que es nuevo y si lo incorporan como parte de su cultura, nuestra labor radica en ofrecer oportunidades, brindar posibilidades.

Muchas instituciones, centros y espacios culturales se quejan del poco público que asiste a sus actividades, sin ponerse a reflexionar ¿por qué?. La razón está en que estos espacios de cultura no han logrado ser parte de la comunidad que los rodea, si no se logra que la comunidad tenga un sentido de pertenencia con el centro, la institución, etc., las personas no irán a las actividades, y, más aún, si las actividades no tienen que ver con lo que esa comunidad valora como importante dentro de su cultura, se sentirán atacadas y tomaran actitudes de rechazo.

Debemos partir de un proceso de planificación comunitaria, donde las personas que integran la sociedad tengan una opinión y sean partícipes de la planificación

de actividades que los beneficiará a ellos. Debemos dejar de ser los directores o consejos o equipos operativos, los que decidamos qué es bueno o malo para la comunidad. Debemos dejar que ellos también decidan, nuestro papel debe ser más el de un facilitador que el de un sabelotodo que presume de muchos conocimientos sobre arte, pues al excluir a la comunidad de la planificación, les estamos quitando, de alguna manera, la libertad de decidir sobre su cultura. Mientras las personas sientan que las instituciones culturales son algo ajeno y distante, no se involucrarán activamente en las actividades. Solo cuando logremos que las comunidades desarrollen un sentido de pertenencia, dejaremos de preocuparnos por si hay público o no, porque ahí gestionaremos cultura para la sociedad.

Activistas Culturales. El activismo es una actitud comprometida y con actitud de acción para intervenir en una situación que queremos cambiar, es en este sentido, una conducta que debemos incentivar entre los jóvenes para que a lo largo de sus vidas sean personas comprometidas con sus principios, valores y tomen una actitud responsable y activa frente a las situaciones de la vida que necesitan ser cambiadas; así contribuiremos a formar una sociedad consciente y reflexiva de sus problemas, una sociedad integrada por personas que no se callan ante las injusticias, dispuestas y con la valentía de alzar sus voces en reclamo.

Este Proyecto que se plantea la Fundación Imaginea, como una necesidad latente, está orientado a fortalecer en las mentes y corazones de los jóvenes el valor del activismo, un activismo cultural que contribuirá al desarrollo social de las diferentes regiones del país. Imaginea se plantea la formación de una comunidad de activistas culturales que impulsarán el desarrollo social a través de la cultura. Para esto, se formarán a estos jóvenes con herramientas de gestión cultural, de forma teórica y práctica, porque no hay mejor manera de aprender que haciendo; también se impulsará en ellos el activismo como principio y valor en sus vidas. Buscamos generar una comunidad de activistas culturales con espíritu emprendedor, que luchen por el desarrollo cultural en sus regiones.

Este programa de Imaginea se basa en la firme creencia de que debemos enfocarnos en la capacidad de actuar y de transformarnos, que cada sociedad posee, y no en las carencias que contribuyen a caer en el asistencialismo y no promueve la emancipación, ni la posibilidad de superación.

Es por esto que creemos que los principales impulsores de la cultura deben ser los ciudadanos, que deben generarse movimientos civiles de activismo cultural, promoviendo, en los jóvenes, un sentido de responsabilidad sobre la importancia de la cultura en cualquier sociedad.

Este programa está enfocado al empoderamiento ciudadano por medio de la cultura, un empoderamiento liderado por los jóvenes, que se convertirán en hacedores de cambios, tomando, así, la responsabilidad que nos compete a todos como ciudadanos. Asumiendo nuestro papel y responsabilidad como agentes activos en la reflexión y gestión de lo público. Creemos en el poder multiplicador de estas acciones, que como una piedra arrojada en un lago, creará ondas de resonancia en las mentes de muchos otros, fortaleciendo, así, el movimiento de activistas en Bolivia, logrando a largo plazo convertirnos, a todos, en transformadores de nuestra sociedad.

LA GESTIÓN DE LA MÚSICA ALTERNATIVA INDEPENDIENTE EN SANTA CRUZ DE LA SIERRA

Altavoz Producción Musical y El Colectivo: Núcleo de Industria Musical

Ronaldo Vaca-Pereira Rocha / Bolivia

La experiencia de El Colectivo: Núcleo de Industria Musical y de Altavoz Producción Musical comienza en enero del 2010 con la formación del equipo de trabajo. El Colectivo reunió a seis bandas de géneros musicales distintos, pero con un perfil de liderazgo que podía hacer eco en la escena musical cruceña. En aquel momento, los artistas jóvenes de la música contemporánea -salvo excepciones-, contaban con reducidos espacios, poca visibilidad en medios de comunicación y un público consumidor primario, es decir, compuesto por amigos y personas cercanas a los músicos. Los espacios hábiles para presentaciones se reducían a conciertos locales esporádicos y a boliches (bares, pubs y casas de conciertos), con un público noctámbulo, con un perfil muy

específico y, sobre todo, reducido.



El proyecto de El Colectivo se propuso “promover, difundir y proteger” la música alternativa independiente en la ciudad, tratando de mejorar las condiciones de los músicos frente a los espacios de conciertos y

generar actividades paralelas de apoyo y ampliación de público. A través de un convenio tácito con la Dirección Municipal de Cultura de Santa Cruz, que, previamente, no consideraba trabajar con géneros musicales fuera del folclor y la tradición, se comenzaron a utilizar los espacios de la Casa de la Cultura para las primeras reuniones que permitieron un proceso de estructuración relativamente rápido y eficiente. Fue durante el segundo

meses de trabajo que se abrió la primera opción de trabajo colaborativo con la institución pública. Se puso a disposición de El Colectivo fondos para la realización del Festival Jóvenes Fundando Santa Cruz, un evento para celebrar la fundación de la ciudad, mostrando la música joven que se cultiva hoy en día en la ciudad como alternativa a la música tradicional. Éste fue nuestro primer experimento.

El resultado de esta actividad fue tan exitoso en términos de público, de impacto mediático y de empoderamiento de los músicos contemporáneos jóvenes, que marcó el inicio del trabajo de gestión de El Colectivo.

A partir de aquel momento se logró posicionar muy bien el nombre de El Colectivo y de sus actores individuales. Así, se consolidó un trabajo colaborativo con los actores públicos involucrados en la cultura. Meses después se iniciaron los ciclos de música llamados Rock en el Museo e Hip-Hop en el Museo que, buscando dinamizar más el espacio del Museo de Arte Contemporáneo, poco a poco atrajeron a un público diferente a los conciertos y abrieron más espacios para los músicos creadores. Durante los siguientes meses de trabajo se entendió, internamente, que no necesariamente eran los músicos los agentes del proceso sino los gestores -algunos músicos y otros, no- y El Colectivo pasó de ser un conglomerado de músicos a ser, netamente, un equipo de gestores.

En septiembre del 2010 se presentó una nueva oportunidad de emprendimiento con la Dirección Municipal de Cultura: la celebración del bicentenario de la gesta libertaria en la ciudad. Se propuso una toma cultural del centro histórico de la ciudad, a la cual se le llamó el Festival del Bicentenario. Para este se dispuso un presupuesto que permitió no sólo realizar diferentes actividades artísticas (danza, teatro, circo, declamación, tambores, etc.), sino también 10 días de conciertos con más de 30 músicos creativos de diferentes géneros musicales: rock, pop, jazz, funk, electrónica, metal, rap, etc.

El impacto, en este caso, fue tan poderoso que no sólo atrajo el interés de otros gestores, sino también de instituciones, empresas y medios de comunicación. Con este evento se abrieron espacios para la visibilización y reconocimiento del trabajo musical joven en Santa Cruz.





Así fue la Cámara de Industria y Comercio de Santa Cruz (CAINCO) quien se vio interesada por el trabajo y el impacto de las actividades de El Colectivo y con quien se emprendió algunos proyectos de formación y de estrategia para consolidar, de mejor forma, el trabajo que se estaba realizando. Así, nacieron los Foros de Industrias y Empresas Creativas que sirvieron como un espacio para compartir proyectos, trazar retos, debatir soluciones e intercambiar conocimientos con expertos extranjeros de Brasil, Colombia y Argentina.

Durante el segundo y el tercer año de trabajo El Colectivo vivió nuevamente modificaciones en su estructura interna, lo cual ayudó a consolidar el fruto de lo sembrado en su primer año. El grupo de gestores visibilizó de manera más clara la cadena productiva de la música, la cultura y la creatividad. Es así que, como consecuencia de un proceso de formalización administrativa y legal, y sobre todo de una toma de conciencia en el rol que cumpliría este equipo gestor, los gestores se convirtieron en microempresas que ocuparon diferentes eslabones de la cadena y que se complementaban en el trabajo a realizar: gestores, productores, técnicos, estudios de grabación, salas de ensayos, alquiler de equipos y estructuras, etc. Aquí nace Altavoz Producción Musical como empresa productora, gestora de cultura y líder del trabajo que realiza El Colectivo como institución paraguas.

En el 2011, con este proceso de fortalecimiento a cuestas, no sólo se reeditó el Festival de Jóvenes Fundando Santa Cruz con la Dirección Municipal de Cultura, sino que se transformó al Festival del Bicentenario en el Festival de Música Alternativa Independiente. Se lanzó un disco compilado de distribución gratuita con el material grabado en vivo durante el Festival del Bicentenario en el 2010, que sirvió como instrumento de promoción de los artistas, entonces,

como parte del proceso. También se crearon una serie de festivales y conciertos privados que multiplicaron rápidamente el público consumidor de conciertos, eventos y música de los artistas locales y el interés de los medios de comunicación. Con esto en marcha, las empresas privadas mostraron su interés no sólo por patrocinar



estos conciertos, sino también por organizar eventos exclusivos para la responsabilidad social empresarial y promoción de sus marcas. Esto fortaleció el trabajo de las empresas y los artistas vinculados a El Colectivo y generó un espíritu de sana competencia entre empresas y artistas para mejorar cada vez más los productos que se lanzaban en busca de mayores oportunidades de actividades, presentaciones y, por supuesto, de negocios. También durante el 2011 y 2012, El Colectivo se incluyó en el trabajo de los Núcleos Empresariales de la Cámara de Industria y Comercio (CAINCO), continuando con sus reuniones y planificaciones. Los resultados, claves de este proceso, fueron la inclusión de los núcleos en la Feria Exposición de Santa Cruz (Expocruz) en septiembre, así como la inclusión de los artistas en el escenario principal de la misma, la visibilización de algunos proyectos en concreto, como el de Vox Populi Records y la ubicación de mercados inmediatos para las empresas proveedoras de servicios de audio.





Ya en 2012 la lógica de El Colectivo pasó también a impactar en otras ciudades de Bolivia. En Cochabamba, con la edición del Bolivia Rock Tour 2012 y del Rock and Ring 2011 y 2012; se proliferaron los

conciertos y el público para las bandas y los músicos contemporáneos. Asimismo, tras dos años de trabajo, las bandas cruceñas lograron impactar positivamente con seis premios, siete artistas nominados en 14 categorías en los Premios RockandBol -los únicos premios a la música contemporánea en Bolivia actualmente-, a comparación de las dos nominaciones y ningún premio recibidos el 2011. Si bien aún no se ha logrado establecer en La Paz y en Cochabamba un vínculo directo con las Oficinas de Cultura y las instancias culturales competentes, queda como un objetivo lograr un trabajo similar al realizado en Santa Cruz.

Finalizando el año 2012 -el tercero de existencia- de esta iniciativa, podemos contar los siguientes logros alcanzados:

- La creación, junto con la Dirección Municipal de Cultura, de festivales y ciclos de música como plataformas de promoción para los jóvenes talentos de la ciudad.
- La estandarización de convocatorias y requisitos mínimos para la participación de artistas en eventos públicos y privados.
- La visibilización del material musical local y sus artistas en los medios de comunicación.
- El liderazgo en organización de eventos y promoción de artistas.
- El impacto nacional no sólo de los grupos y artistas cruceños, sino de los eventos y de la escena cruceña en general.
- Formalización de la institución como una asociación sin fines de lucro con una personería jurídica.

Asimismo, podemos visualizar nuestros retos para el 2013:

- La ampliación de públicos para eventos gratuitos y pagados.
- El ordenamiento de los distintos eventos en base a una lógica de méritos que permita a los artistas ir ascendiendo en etapas, según sus logros y el trabajo realizado.
- La consolidación de un sistema de distribución de merchandising (discos, camisetas, pañoletas, pines, stickers, etc.)
- La ampliación del impacto en medios de comunicación local y nacional.

- La consolidación de un circuito nacional y de circuitos internacionales hacia Brasil y Argentina, en base a los contactos ya realizados.

A modo de resumen, podríamos decir que en estos años de vigencia El Colectivo ha logrado articular diferentes sectores: el sector público municipal, la empresa privada, los músicos y emprendedores vinculados a la música. Ha logrado dinamizar un movimiento desarticulado y guiarlo hacia objetivos concretos: mayor y mejor producción, organización y profesionalismo para gravitar a nivel local y nacional.

LA FIESTA DE GRAN PODER COMO POLITICA CULTURAL “DESDE ABAJO”

Luz Castillo Vacano / Bolivia

1. Introducción

La Fiesta de Gran Poder en la ciudad de La Paz (Bolivia) es llamada por propios y extraños Fiesta Mayor de Los Andes. No en vano recibe esta denominación, pues logra agrupar a más de 30.000 bailarines ataviados con lujosos trajes de perlas y brillos que ejecutan, al compás de sus bandas, danzas folklóricas y autóctonas, muchas de ellas de origen colonial. Desde 1975 paralizan por un día del año el centro histórico de la ciudad elevada a 3.600 msnm, marcando así no solo su poder económico, sino también simbólico y político. La estructura jerárquica de su organización permite entrever una conformación de poder permanente, que a título de apolítico, logra competir y superar con ventaja las gestiones del propio Ministerio de Cultura del Estado Plurinacional de Bolivia, tornándose en un ente de autogestión cultural y auto-activación patrimonial cuyo último fin -delineador de prestigio- es lograr su ingreso en la Lista Representativa del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Con ello logrará, al menos, igualar la privilegiada situación que obtuvo el Carnaval de Oruro (Bolivia) al ser declarado Patrimonio Mundial de la Humanidad el año 2003.

Los objetivos de esta presentación son, primero, describir y contextualizar la Fiesta de Gran Poder como importante actor cultural de la ciudad de La Paz (Bolivia), para luego problematizar el accionar de este actor cultural en el marco de las políticas culturales donde intervienen los actores culturales en su conjunto y el Estado Plurinacional, principalmente, y otros actores como la empresa privada y la UNESCO. Finalmente, se pretende imaginar el futuro de este actor.

2. Definición e historia del Gran Poder

2.1 La difícil tarea de definir a la Fiesta de Gran Poder.

Es tarea compleja intentar definir a la Fiesta de Gran Poder. Como fiesta andina no es propiamente un momento de relajamiento o diversión ilimitada, es más bien un evento obligatorio y ritual, en que los creyentes se encuentran entre sí y con Jesús del Gran Poder. Como fiesta andina tampoco es momento efímero, no abarca un día ni una semana ni un mes, abarca un ciclo anual donde la actividad más intensa se produce entre enero a julio. No es un evento que se haga entre amigos y familiares, es un conjunto de eventos que ejecutan 30.000 bailarines a los que se suman músicos, y toda la gama de oficios como bordadores, mascareros, pollereras⁴⁰, sastres, joyeros entre otros. No es un evento privado,

⁴⁰ Una pollerera es una empresa presidida generalmente por una chola, que se dedica a

sino mayormente público en el sentido de convocar cada vez a más gente a participar como miembro o fraterno o como público. No se ejecuta en un solo espacio: abarca locales diseñados para actividades festivas, el templo dedicado a la devoción señalada, calles y avenidas de la ciudad, siendo el evento más público y difundido el de la Entrada Folklórica de Gran Poder, que comienza en un barrio y atraviesa el centro histórico. La Fiesta de Gran Poder es un despliegue gigante de energías: fe, encuentro, lujo, color, cohesión, pugna, dinero, brillo, trabajo, bienes en circulación, competencias y alianzas, movimiento y memoria, innovación y poder... todo eso es Gran Poder, la fiesta mayor de los Andes.

2.2 De fiesta barrial a Fiesta de Gran Poder

En primer lugar, la Fiesta de Gran Poder es una fiesta patronal que responde a la devoción colectiva hacia la advocación de Jesús de Gran Poder como santo patrón del barrio de Chijini de la ciudad de La Paz (Bolivia). Sus inicios se remontan a la devoción de la imagen de Cristo de tres cabezas que desde 1840 hasta 1900 estuvo en diferentes barrios de la ciudad, logrando estabilizarse en el barrio de Chijini alrededor de 1909. La fe aumentó con los milagros y los castigos que esta imagen imponía a los fieles, en el marco de la lógica religiosa andina donde las deidades son ambivalentes. A partir de entonces, esta imagen fue motivo de celebraciones anuales o fiestas, que, según Barragán, siguieron este curso progresivo:

Etapa 1: Fiesta barrial religiosa

De 1922 a 1923, la imagen se establece en un lugar espacioso de Chijini y es motivo de fiestas anuales entre mayo a junio (fecha movable), en las que el preste saca la imagen por la calle. La fiesta de Chijini, en honor a Jesús del Gran Poder, identifica al nuevo barrio (Barragán, 2008 y Albó, 1987). De 1924 a 1936, se celebra anualmente la Fiesta de la zona de Chijini en honor al Señor Jesús del Gran Poder, bajo la organización de la Junta de Vecinos. En 1927 nace la Diablada de Bordadores. En 1930 se tiene información que en ese año se ejecutaba ya una Entrada de las comparsas típicas, antes de la procesión del patrono del Gran Poder. En 1932, bajo la iniciativa de la Junta de Vecinos, se edifica la capilla en la zona de Chijini y se retoca el lienzo de tres rostros, reduciéndose a uno. En 1937 se realiza la Novena del Gran Poder en la capilla, finalmente en 1942 se concluye el templo de Chijini, pero los vecinos de Chijini Alto no quisieron que se traslade la imagen, años después los de Chijini Bajo se llevaron una copia en bulto de la imagen. Ya se elegía “preste” para “pasar la fiesta”

Etapa 2: Fiesta del Gran Poder

A partir de 1972 se produce una amplificación cuantitativa de la fiesta: de veinte a cien conjuntos, de bailes masculinos a mixtos, retiro de homosexuales. Se funda la Asociación de Conjuntos Folklóricos de Gran Poder (ACFGP). Búsqueda de identidad propia, diferenciándose del Carnaval de Oruro. Entre 1974 a 1984 la ACFGP es dirigida por el presidente Lucio Chuquimia, además habían los prestes mayores, y entre 1984 a 2011 presidentes sucesivos dirigen la ACFGP (Barragán, 2008:59-70). Ya en 1971 se hacía énfasis en el lujo, espectacularidad y fastuosidad de esta fiesta (Barrera, 2012:4).

confeccionar y comercializar polleras. Pollera es una falda amplia y plisada usada por las cholas tanto en la fiesta como en su cotidianidad.

2.3 Gran Poder como “Entrada” folklórica

Para Barrera, el año de 1975 marca un hito histórico fundamental en el nacimiento de la Fiesta de Gran Poder, pues la fiesta barrial que ejecutaba una entrada folklórica pasa a ocupar ahora el centro de la ciudad de La Paz bajo el amparo político de un dictador y con la consigna de alcanzar protagonismo: en 1975 la entrada de Gran Poder hace su primera representación en el centro histórico, por tanto aparece en la agenda mediática. Aparecen con 42 conjuntos, que agrupaban a 5.000 danzarines, que ejecutaron danzas locales bajo la premisa de la espectacularidad. Esta apropiación del espacio responde a una alianza con el poder político expresado en el gobierno dictatorial del Gral. Hugo Banzer Suarez. Finalmente, de 1976 a 2011 la Entrada de Gran Poder se convierte en icono cultural de la ciudad de La Paz. La fiesta es una estrategia de posicionamiento (Barrera, 2011: 1-15).

2.4 Gran Poder como expresión económica, religiosa, social y política

Los protagonistas de esta fiesta son llamados cholo-mestizos y se constituyen en un sector socioeconómico importante (Tassi, 2011). También se autodenominan folkloristas (Maldonado, 2012:1) o fraternos (Barragán, 2008) en alusión a su actividad folklórica; sector social “cholo” y mujeres de pollera o cholas en el caso de las mujeres (Cárdenas, 2008), y, finalmente, danzantes conocidos con los nombres de fraternidad, agrupación cultural o folklórica, conjunto de comparsas, etc. (Albó y Preiswerk, 1987).

Para Tassi *“la Entrada del Gran Poder es el evento cívico y religioso más grande de Bolivia. Combinando elementos religiosos, económicos e históricos...; es un evento que incorpora las cualidades de un rito, performance y, sorprendentemente, de un proceso de producción económica, [es] una expresión del capitalismo aymara urbano. De hecho, el lujo de las decoraciones en los trajes de la entrada y celebraciones ostentosas no solamente tienen por objeto mostrar la emergencia, o más bien la expansión de la economía cholo-mestiza, sino también encarnar una forma de ‘venganza social’ de este sector marginal... Es a través de este excesivo lujo y de este cautivador despliegue de alegría y riqueza que se provoca supuestamente la ‘envidia’ de las clases altas mestizo-criollas;[es] una clara apropiación del espacio urbano por los prósperos cholo-mestizos y constituye una forma de sedimentar su dominio social”* (Tassi, 2011:95)

Tassi refiere la dimensión social, cultural y económica en tanto los protagonistas de la Fiesta de Gran Poder responden a un sector social adinerado, debido a la actividad económica comercial basados en la venta de electrodomésticos y aparatos electrónicos en un barrio formado por migrantes aymaras del Altiplano de La Paz, quienes para posicionarse frente a la sociedad, magnifican su fiesta, en principio de carácter patronal y barrial, hasta el punto de constituirla en el icono o símbolo de la ciudad de La Paz que tiene más de un millón de habitantes. Pero este autor plantea también la relación estrecha entre lo económico y lo ritual, pues propone que la religiosidad de los cholo-mestizos estaría basada en la abundancia, la cual se expresa tanto en la exageración de la fiesta -trajes, música, danzas, lujo, consumo de bebida y comida- como en una economía próspera. Los folkloristas ofrendarían entonces la Fiesta de Gran Poder a su santo patrón para que éste retribuya en forma de ganancia

económica, estableciendo una relación de reciprocidad entre los fraternos y Jesús del Gran Poder.

Sin embargo, dentro de la organización del Gran Poder se tejen relaciones políticas. Como indica Maldonado: *“...concebimos a la actividad política del sector del Gran Poder a través de una relación de fuerzas, por medio de sus actores, como el desenvolvimiento de una política muy peculiar generada dentro de este sector. Pues, no participa en el ámbito político estatal, sino de forma autónoma y no tradicional respecto a este, reflejándose e incidiendo sobre la sociedad paceña”* (Maldonado, 2011:44). Esta referencia es importante para comprender la festividad no solo como la simple adoración a una advocación de Cristo, sino como una política pública de carácter cultural, que emerge de los propios actores sociales involucrados y desemboca no solo en el Estado, sino también en otros actores culturales.

3. La Fiesta de Gran Poder como política cultural

Varios conceptos y enfoques sobre las políticas públicas presuponen la existencia de dos protagonistas: Estado y actores. Así Pineda define como política o acción pública aquello a lo que *“deliberadamente las diversas autoridades y entidades públicas, de manera conjunta con personas o grupos de la sociedad, hacen o dejan de hacer en el espacio público para atender o resolver los problemas o asuntos de su selección y alcanzar fines colectivamente contruidos”* (Pineda, 2007). El Estado expresado en las autoridades y las entidades públicas y los actores, pactarían un accionar en base a la negociación y en el marco del régimen político vigente, pero, sobre todo, en el marco del proyecto de gobierno, lo que permite pensar que, probablemente, las demandas de grupos no alineados quedarían al margen de las políticas públicas. Es por eso que, siguiendo el planteamiento de este autor, una principal limitación de las políticas públicas en Latinoamérica sería la construcción del poder y el propio sistema político.

Existen definiciones menos centradas en los actores y focalizadas en los procesos como la que señala que las políticas públicas se expresan en acciones públicas que están definidas como *“la capacidad de definir metas colectivas, de movilizar los recursos necesarios para perseguirlas, de tomar las decisiones que impone su consecución y de asumir las consecuencias que de ellas resulten”* (Duran citado en Amaya s/f:3).

Si ya las políticas públicas plantean dificultades -no podría esperarse menos de un concepto que surge recién en la década del ‘60 en EEUU y que se aplica en Latinoamérica desde hace poco-, más aún cabría esperar de esa forma especial -e irresuelta en muchos casos- de política pública: la política cultural.

Encontramos varios enfoques en el abordaje de las políticas culturales:

La política cultural que nace de una relación entre el Estado y los actores culturales, donde el Estado interviene en la cultura. En este abordaje se encuentra Néstor García quien planteó en la década de los ‘80: *“Entenderemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados, a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación*

social” (García, 1987). Años más tarde, Harvey señalaría, dando un giro importante, que las políticas culturales son el *“conjunto de prácticas sociales, conscientes y deliberadas, de intervención o no intervención, que tienen por objeto satisfacer ciertas necesidades culturales de la población y de la comunidad, mediante el empleo óptimo de todos los recursos materiales y humanos que dispone una sociedad en un momento determinado... esta definición extiende el campo de la política cultural no sólo a la acción de los poderes públicos, sino también a otros organismos e instituciones sociales no gubernamentales y a las industrias culturales...”* (Harvey, 1990). Precisamente son estas instituciones sociales -término aparentemente ambiguo- las que, en la ciudad de La Paz y quizás en toda Bolivia, cobran importancia y se visibilizan a partir de la implementación de sus propias políticas culturales, mediante su imposición simbólica al Estado y a la sociedad local culturalmente no institucionalizada. Pero de esto hablaremos más adelante.

Política cultural como relación tensa entre el Estado y la cultura: para Revollo y acorde a Nietzsche *“hablar de Estado y cultura de manera simultánea es... una contradicción en la medida en que el Estado, por su propia naturaleza busca unificar y controlar; mientras la cultura es diversa y busca escapar al control...”*; a pesar de ello, la relación Estado-Cultura -mediatizada por la política cultural- en este momento histórico es necesaria, por ello *“las diversas organizaciones estatales dedicadas a la cultura, llámense ministerios de cultura... o inclusive casas de cultura, deben tener una alta participación de la sociedad civil...”* (Revollo, 2012: 36).

Política cultural como relación entre Estado, actores culturales y mercado. Una política cultural está formada por *“las oportunidades para actuar en un circuito cultural (producción, circulación y consumo de bienes culturales)”* cuyos componentes son *“agentes habituales, medios de producción, medios de circulación, públicos y organizaciones...”* (José Joaquín Brunner citado en Revollo, 2012: 42).

3.1 ¿Cómo llegamos hasta aquí? Un recorrido por las políticas culturales aplicadas en Bolivia

Hagamos el ejercicio de comparar las políticas culturales de Bolivia con las que se dieron en América Latina. Para Harvey, sintetizado por Revollo (2012: 41), existen seis momentos históricos en las políticas culturales de América Latina en el siglo XX: 1) Durante tres primeras décadas predomina el mecenazgo oficial en que el Estado realiza acciones coyunturales de apoyo y subsidio en el campo principalmente de las artes; 2) Después de los años ‘30 aparecen organismos administrativos nacionales de fomento y apoyo a la cultura, y las actividades se dirigen tanto a la protección del patrimonio histórico como del artístico; 3) En la década de los ‘50 se crean las primeras Organizaciones Intergubernamentales de carácter mundial alrededor de las NNUU. Se acentúa la acción internacional en Educación y Cultura, como también el apoyo y la preocupación por el papel cultural de las industrias culturales; 4) En los años ‘60 nacen Organismos Nacionales de apoyo y fomento a la dimensión cultural, y surge una legislación cultural en temas institucionales, propiedad intelectual, bibliotecas, entre otros; 5) En los ‘70 el problema cultural es ineludible, por eso se ejecuta la Conferencia de Venecia sobre políticas culturales y las acciones internacionales se

incrementan. Se vincula la dimensión cultural a políticas de planeación; 6) En los '80 se introduce el tema del financiamiento cultural e investigación. Aparece la discusión por el papel y los límites del Estado en la formulación de las políticas culturales; surge la preocupación por un cualitativo incremento en la participación de la sociedad en su conjunto y el papel de la comunidad universitaria en las acciones relativas a su formulación.

Ramírez (2009) brinda un panorama sobre las políticas culturales que Bolivia implementó desde 1952. Las etapas en las que es posible dividir la implementación de políticas culturales en Bolivia son: a) 1952-1985: Estado nacionalista; b) 1985-2001: Estado neoliberal; c) 2001- 2005 Crisis del Estado neoliberal (Ramírez, 2009) y d) Desde el 2006 hasta el presente tenemos el modelo del Estado Plurinacional.

El Estado nacionalista (1952-1985) tiene una orientación patrimonialista: por un lado, se basa en un paradigma que asocia cultura a bellas artes y conocimiento científico, por lo que éstos son promocionados y se establecen instituciones científicas y museos; pero por otro, aparece una exaltación de lo folklórico, por lo que aparece una importante legislación del folklore y promoción de música y danza folklórica. Comienza el reconocimiento de la diferencia, el mestizaje⁴¹ y pluriculturalidad. En la dimensión institucional se crea una Oficialía Mayor de Cultura en el seno del Ministerio de Educación y también un Ministerio de Cultura (1964, gobierno de René Barrientos), además del Instituto Boliviano de Cultura (IBC) en 1975 e institutos temáticos como el de arqueología, antropología, artes plásticas, historia, literatura y música. Otras premisas fueron la búsqueda de homogeneización cultural y la incorporación de las masas a la educación y la cultura (1969, gobierno de Alfredo Ovando). Como aspectos negativos tenemos la centralización en La Paz y la represión social, por ejemplo, sobre la prensa y las universidades (1971, gobierno del Gral. Hugo Banzer Suarez).

Estado neoliberal y sus políticas de “desarrollo cultural” (1985-2001). En esta etapa Bolivia se abre al mercado simbólico, surgen empresas de comunicación y universidades privadas. La descentralización administrativa ocasiona que ahora los gobiernos departamentales y municipales tengan mayores competencias. Se adopta el modelo de desarrollo humano y las propuestas de la UNESCO sobre promoción de la diversidad y participación popular. Así, la propuesta de desarrollo cultural se basa en la integración cultural y el patrimonio cultural. Los ejes de la política cultural son el fomento a la interculturalidad, a la cultura tradicional y popular, la interinstitucionalidad y la participación social. En cuanto a instituciones se crea la Secretaria Nacional de Cultura que viene a reemplazar el IBC (1993, gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada), el Ministerio de Desarrollo Económico que debe fomentar la producción y difusión de la cultura y el Viceministerio de Cultura que señala que la cultura es un polo de inversión. Sin embargo, no se abandona la centralización en la ciudad de La Paz, dejando en segundo plano a los ocho departamentos restantes.

Estado Plurinacional Autonomico y sus políticas culturales. El año 2001 se produce una crisis del modelo del Estado neoliberal expresada en movimientos sociales, por eso se pasa del librecambismo al proteccionismo. Entonces cambia el modelo de Estado, ahora es autonómico y comunitario o plurinacional. Sin

⁴¹ Barrera, 2012:9 en su cita a Carlos Montenegro.

embargo, no existen políticas culturales explícitas y la política de la identidad (etno-nacionalismos) provoca el incremento del racismo, discriminación, xenofobia y división pigmentocrática (A. Ramírez, 2009).

El Artículo 98 de la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional (2008) señala que la base sustancial del Estado Plurinacional Comunitario es la diversidad cultural, lo que constituye un cambio fundamental en la perspectiva del país, por el que desaparece la jerarquización de los valores culturales, y emerge un enfoque pluralista de la cultura, pues ahora se las entiende como “culturas” con iguales derechos y oportunidades. En esta línea se crea el Ministerio de Culturas y en las Jornadas Culturales del 2008 se crean los Consejos Plurinacionales de Cultura y los Consejos Departamentales de Cultura (2009). La visión oficial de la actual política cultural en Bolivia es la de: *“Promover la construcción de la identidad boliviana plurinacional e intercultural, descolonizada y comunitaria”* (Ministerio de Culturas), bajo un enfoque del desarrollo basado en la *“supresión de la estructura de dominación cultural y de discriminación racial vigente y en su sustitución por una práctica de diálogo, cooperación, complementación, reciprocidad y entendimiento”* (Plan Nacional de Desarrollo) y amparada en la filosofía del Vivir Bien.

Este breve recorrido por las políticas culturales en Bolivia nos muestra en líneas generales un cambio de visión respecto a lo cultural. Si antes cultura se asociaba más a educación y a la práctica de las bellas artes, ahora, el espectro es más amplio e incluye también otras expresiones que quedan más claras en la práctica que en los documentos como ser: las expresiones de la cultura llamada “popular” y las industrias culturales. Al incluir otros dominios, se incluyen también otros actores como los sujetos llamados “indígena originario campesino” a quienes, anteriormente, se les negó el acceso a la cultura universal y a practicar sus propias culturas.

Para referirnos a los actores culturales, partamos de lo que E. Harvey señala respecto a los “dominios culturales”, que son los conjuntos de actividades que éstos desarrollan. Los dominios culturales son:

a) *El conjunto de actividades vinculadas en forma directa al patrimonio cultural, compuesto por los dominios de los lugares y monumentos históricos, los sitios y conjuntos, el acervo artístico, el patrimonio material e inmaterial, el patrimonio arqueológico, los museos y archivos, las cinematecas, videotecas y fototecas, etc.*

b) *El conjunto de actividades vinculadas a las diversas expresiones (de creación, representación, reproducción y ejecución) de la cultura artística, integrado por los dominios de las artes plásticas, las artes gráficas, las artesanías, la arquitectura, las letras, el diseño, el mundo de las artes del espectáculo, del arte lírico, la danza, la música y el teatro.*

c) *El conjunto de actividades relacionadas con las industrias culturales, de tradicional o moderna tecnología, de tecnología electrónica, de medios de difusión entroncados en la tecno cultura del futuro, integrado por los dominios de la edición industrializada, la prensa escrita, la televisión, el vídeo, la industria fonográfica, los medios de la civilización de la imagen y de la cultura audiovisual.*

d) *El conjunto de actividades aglutinadas alrededor de la acción de los centros y casas de cultura, medios de la animación cultural.*

e) *El conjunto de actividades vinculadas con la cultura comunitaria y popular, tradicional folklórica, encontrándose entre sus dominios los festivales y fiestas populares, de extracción religiosa en muchos casos, las ceremonias públicas y los diversos espectáculos productos de la tradición, etc., en los que la participación de la comunidad organizada se da a nivel comunal o municipal*” (Harvey, 1990).

4. El dominio cultural de la Fiesta de Gran Poder.

La Fiesta de Gran Poder es un actor e institución cultural correspondiente al quinto dominio señalado por Edwin Harvey, es decir, al conjunto de actividades vinculadas con la cultura comunitaria y popular, tradicional folklórica. Veamos quienes lo conforman, qué instituciones han construido, que representaciones asignan a su propia actividad cultural, los procesos que desarrollan y los resultados que obtienen. Estos cinco elementos han sido planteados por Hervé Do Alto, como pentágono de las políticas públicas (PP).

Para él, los actores, en nuestro caso, actores culturales pueden tener un carácter individual o colectivo y poseen recursos, autonomías, estrategias e intereses propios; las instituciones están conformadas por las normas jurídicas, las reglas y los procedimientos en el marco de los cuales los actores actúan; las representaciones son los marcos cognitivos y normativos, las ideas que los actores se hacen de los problemas; finalmente, los procesos están formados por la reconstrucción de las interacciones secuenciadas en el tiempo (Do Alto, 2010).

4.1 Actores.

Diversos autores han tratado de definir a los actores, en general coinciden en que integran un sector mestizo o cholo aunque *“no calza realmente en las categorías tradicionales. Como un comerciante ‘indígena’ y ‘urbanizado’ no encuentra una ubicación fácil en el discurso esencialista y tradicionalista de los intelectuales indigenistas ni en la normalización del indio propuesta por estado...”* (Tassi, 2011:15). El conjunto de cholos que participa de la Fiesta de Gran Poder se asume a sí mismo con una identidad que deriva justamente de ésta participación, *“se consideran ellos mismos principalmente como aymaras, en algunos casos mestizos, o folkloristas”* (Idem: 17). Como se sabe, el término folklore nace para denominar a esas ‘costumbres de pueblo’ de esos otros que los europeos hallan en tierras para ellos extrañas como Latinoamérica, sin embargo, en los andes se convierte en una categoría para designar a quienes practican la danza folklórica y las actividades vinculadas a ella como modo de practicar un *habitus festivo*: *“...el término folklorista denota a aquella persona dedicada y comprometida a participar de la actividad folklórica festiva en un periodo anual, cuya capacidad económica es el sustento primordial para su accionar”* (Maldonado, 2011:20).

Siguiendo con Maldonado, la estructura organizativa y funcional del Gran Poder estaría compuesta por los varios actores culturales. En primer lugar, señala a las fraternidades y a la Asociación de Conjuntos Folklóricos del Gran Poder (ACFGP) (Maldonado, 2001:28). Las fraternidades son agrupaciones folklóricas de fiesta (Albó y Preiswerk, 1987:79) que constituyen la base de una estructura celular y segmentaria *“en la medida en que involucra distintos grupos, es decir, fraternidades que se organizan en una estructura piramidal...”* (Barragán, 2008:75). Las fraternidades tienen como núcleo social fundamental un

determinado gremio ocupacional, agrupaciones de un mismo barrio, agrupaciones de residentes (de pueblos grandes de mistis⁴², de comunidades rurales, llegados directamente del campo), conjuntos artísticos urbanos y conjuntos urbanos heterogéneos (Albó y Preiswerk, 1987:79-91). El año 2011, el número de fraternidades ascendía a 64 registradas, tal como indica el rol de ingreso de ese año.

Dentro de la propuesta de formación de elites dentro de la Fiesta de Gran Poder que realiza Maldonado, tenemos como principal representante de las fraternidades a la ACFGP. La ACFGP es el primer nivel jerárquico que *“representa además de la institucionalidad del sector, el establecimiento de relaciones entre actores de forma coordinada y logística como un ámbito dirigenal de poder, desarrollando una elite directiva de forma interna ante las fraternidades. Empero, son las fraternidades las que desarrollan elites de carácter económico, familiar, simbólico y posible-mente políticas”* (Maldonado, 2011:25). Las carteras de elite dirigenal son: presidencia, vicepresidencia, secretaría general, secretaría de hacienda, fiscalía de hacienda, fiscalía general, secretaría de relaciones, secretaría de cultura, secretaría de actas, secretaría de organización, secretaría de deportes, secretaría de comunicación e información, vocales, portaestandarte y el tribunal de honor compuesto a su vez por presidencia, vicepresidencia y secretaría.

4.2 Representaciones

Las fraternidades tienen como principal actividad la ejecución del ciclo festivo de la Fiesta de Gran Poder. Una parte importante del mismo es la ejecución de la Entrada Folklórica de Jesús del Gran Poder en fecha movable entre mayo y junio, según los cálculos del calendario católico. Cada fraternidad presenta para esta ocasión una danza local considerada propia, es decir, boliviana, tradicional y folklórica. Sin embargo, no todas las danzas tienen el mismo prestigio: una de ellas sobresale por los valores que se le atribuyen: la danza de la morenada.

Las danzas se clasifican en pesada, liviana y autóctona, siendo la diferencia entre las dos primeras, el peso del atuendo. La morenada está categorizada como pesada y se expresa en la asignación de mayores recursos económicos para costear los trajes y en la mayor complejidad en la organización: *“...debido a la cantidad de componentes y el valor económico que representa la danza, son las fraternidades de danza pesada o morenada, las que demandan el establecimiento de una estructura organizativa y funcional, cuya peculiaridad se presenta en la conformación de una junta de fundadores, junta de directivos, junta de pasantes y socios fraternos. Esferas diligenciales que trabajan en forma conjunta, consensuando y consultando aspectos distintos para el bienestar de la fraternidad...”* (Maldonado, 2011:28). Entonces como una primera representación tenemos la comprensión de una jerarquía en las danzas: mientras unas valen más, otras disminuyen su valor simbólico, determinado por su costo y el esfuerzo físico que representa portar trajes ‘pesados’. Por tanto, esta jerarquía de las danzas es sinónimo de la jerarquía entre las fraternidades.

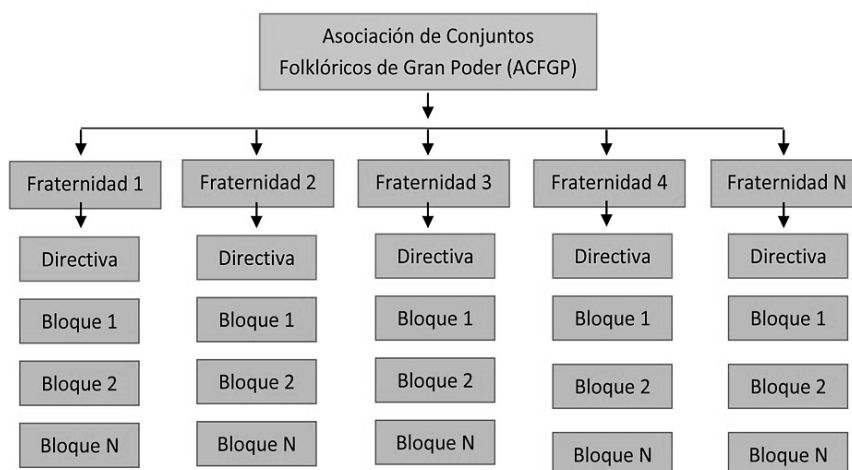
La segunda representación señalada por Tassi, se refiere al sentido religioso de la Fiesta de Gran Poder. Contrariamente a la consigna de pobreza material del

⁴² Palabra aymara que proviene de la palabra española mestizo y que tiene similar significado.

mundo católico, la ofrenda a Jesús de Gran Poder es la abundancia material, una abundancia que atrae más abundancia, “...la entrada del Gran Poder se constituye en una exagerada ofrenda al Señor del Gran Poder con el poder de engendrar una reproducción de la abundancia material ofrecida a través de la relación fluida entre los dominios espiritual y material” (Tassi, 2011:42). Esta noción de ofrenda religiosa, justifica la ejecución de la Fiesta de Gran Poder al interior, pero hacia el exterior, los otros actores culturales, en general, perciben el evento simplemente como una ostentación pública de la capacidad adquisitiva de los cholos.

4.3 Instituciones

Como se señaló anteriormente, la Fiesta de Gran Poder es una institución de estructura piramidal compuesta por la ACFGF y las fraternidades, éstas a su vez compuestas por bloques o conjuntos de folkloristas o frateros (Barragán, 2008:75). Graficando tenemos:



Fuente: Elaboración propia a partir de varios autores

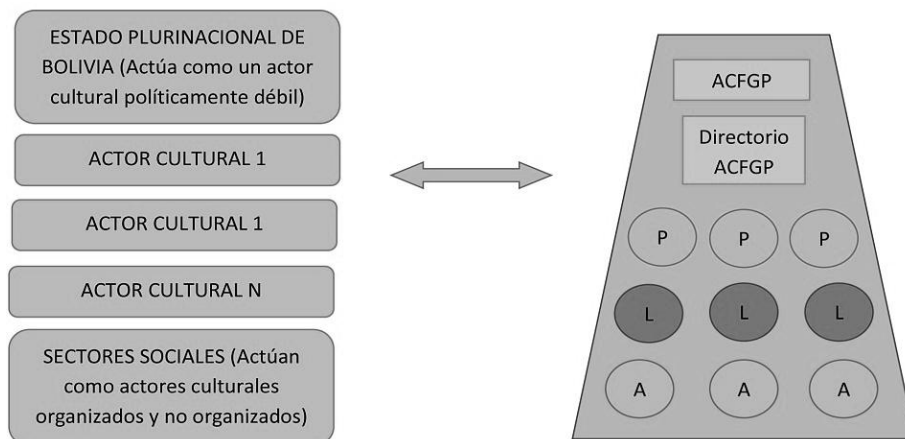
Este organigrama refleja la primera normativa que se refiere a la organización de la Fiesta de Gran Poder, señalada por estatutos escritos o por la memoria no escrita de los conocimientos sobre la normativa, que son transmitidos de fraterno antiguo a fraterno nuevo.

4.4 Procesos

En cuanto a los procesos, tenemos que la Fiesta de Gran Poder asume dos tipos: procesos internos y procesos externos. Dentro de los procesos internos sobresalen la ejecución de un ciclo festivo de carácter obligatorio y ritual, por un lado, y la constitución de poderes económicos, culturales o simbólicos y políticos. Los procesos externos están definidos por las relaciones que establece la Fiesta de Gran Poder como actor cultural institucional con otros actores culturales y con el Estado. Dentro de los procesos internos y acorde a Carmen Tito, el ciclo festivo está formado por “estaciones” que son las actividades públicas que las fraternidades asumen como tareas que integran la Fiesta de Gran Poder propiamente dicha. Se trata de “*pequeñas fiestas que, organizadas una tras otra, responden a un itinerario que se repite cada año*” (Tito, en

Barragán 2008:129). Cada pequeña fiesta es una estación que marca la ruta de encuentro con Jesús del Gran Poder. Tito anota por lo menos doce actividades o estaciones a partir del estudio de seis fraternidades de morenada: presentación de invitación, velada, recepción social, ensayos, ensayos generales, elección de palla, sart'as, promesa o convite, Entrada General de Gran Poder, diana, recojo de pasantes, cacharpaya o despedida, aniversarios de fraternidades y bloques. En lo que respecta a la constitución de poderes, Maldonado se refiere a las relaciones de poder que se establecen tanto al interior como al exterior de la Fiesta de Gran Poder. Internamente estas relaciones se establecerían por medio de la danza, las amistades, los vínculos familiares, entre otros.

Gráficamente:



P = Fraternidad de danza pesada

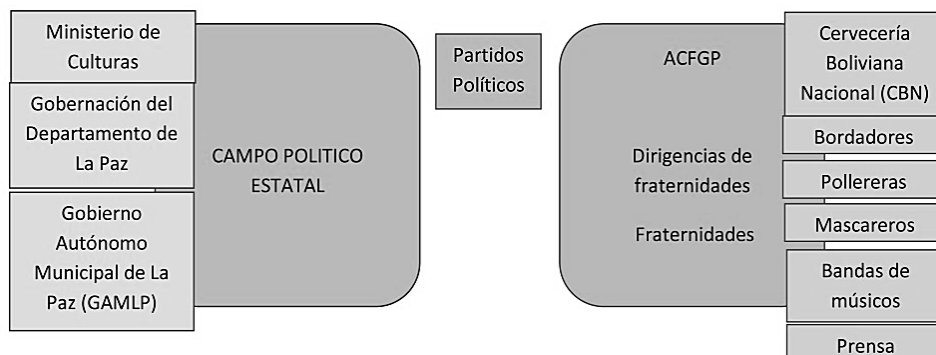
L = Fraternidad de danza liviana

A = Fraternidad de danza autóctona Fuente: Elaboración propia en base a Maldonado, 2011:46

La jerarquización de poderes se relativiza debido a que si es que en la teoría el Estado constituye un poder de hecho, en nuestro caso, es diferente ya que la Fiesta de Gran Poder, por todas las características señaladas, constituye un poder político y cultural de mayor envergadura que el Estado Plurinacional de Bolivia -solamente en aspectos culturales-. En cuanto a la regulación de los dominios culturales, el Estado Plurinacional está expresado principalmente en dos instancias: Ministerio de Culturas y Gobierno Municipal. El primero adolece de una especie de acefalismo crónico, en tanto, los ministros designados no logran ejecutar ni siquiera un año completo de gestión, menos configurar políticas culturales acorde a las demandas de los actores. Su marcado carácter político amenaza la permanencia y profesionalidad de los funcionarios y la imparcialidad de sus medidas, hecho que repercute en la disminución de calidad de la gestión. Por su parte, el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, si bien muestra mayor estabilidad en sus autoridades, asume tareas regulatorias limitadas, ya que su accionar se reduce a la autorización de uso de calles para ensayos, a la difusión institucional del evento y a la organización de un palco oficial en el centro histórico, sin aplicar una política cultural municipal explícita. Los otros actores culturales, incluyendo a los sectores sociales, que en nuestro caso son sectores socioeconómicos o "clases", si vale el término, mantienen la posición de observadores, con adhesiones individuales, pero sin expresar

favoritismo o antagonismo a la expresión, similar situación toman otros actores culturales organizados, como los colectivos de artistas o asociaciones folklóricas.

Maldonado también señala el establecimiento de campos y relaciones de poder, en el cual intervienen ya no, solamente, los nombrados arriba, sino otros entes como los medios de comunicación y las empresas privadas. Gráficamente:



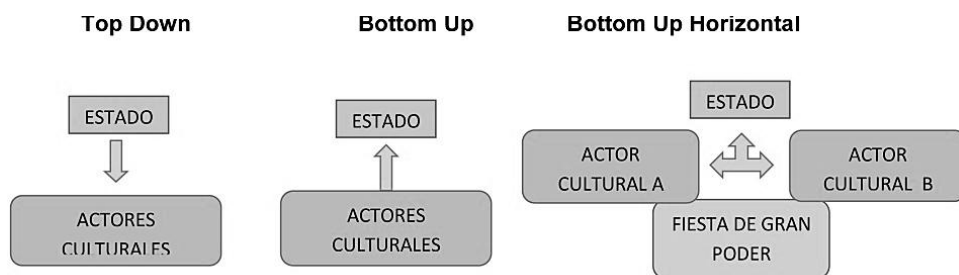
Fuente: Maldonado, 2011:51

Más allá de regular, Maldonado señala que el GAMLP restringe la Fiesta de Gran Poder por medio de Ordenanzas Municipales como intento de subordinarla al poder gubernamental. Más allá de esto, los elementos de la expresión festiva como la danza, el espectáculo y la alegría “*actúan en razón de regulación normativa, siendo interna en lo que concierne al sector del Gran Poder y externa, a partir del GAMLP. Traduciéndose de este modo, en una manifestación festiva ordenada, organizada y reglamentada*” (Maldonado, 2011:54)

5. Resultados: La política cultural que ejecuta la Fiesta de Gran Poder.

Acorde a Hervé Do Alto (2009) existen dos enfoques en la política pública: Top Down y Bottom Up. La política pública con enfoque Top Down centra su análisis en el Estado que estructura, elabora e implementa las políticas públicas. Generalmente este enfoque concibe a la política pública como un mecanismo de redistribución por parte del Estado hacia la sociedad. Pero en la sociedad ocurre un conflicto por la apropiación de los beneficios de las políticas públicas. Este enfoque enfatiza el voluntarismo de los líderes políticos, aunque es el Estado quien decide, impone e implementa éstas políticas. El enfoque Bottom Up concibe la política pública como un proceso de coordinación o conflicto entre los actores sociales y el Estado. El énfasis se encuentra en las interacciones entre el Estado y la sociedad civil (Do Alto, 2010). Por lo descrito, la Fiesta de Gran Poder se constituye en un actor cultural empoderado que ejecuta políticas culturales en función de sí mismo y de manera autosostenible, prescindiendo casi totalmente del Estado Plurinacional.

En el caso de Gran Poder, aparece una política cultural bajo el enfoque Bottom Up pero de carácter horizontal donde la política pública aparece como un proceso de coordinación o conflicto entre a) Fiesta de Gran Poder y el Estado y, b) Fiesta de Gran Poder y otros actores culturales. Gráficamente, tenemos:



Fuente: Elaboración propia a partir de varios autores

La Fiesta de Gran Poder es un actor cultural que participa en la política cultural dentro de los tres enfoques: Top down, Bottom up y Bottom up horizontal.

La política cultural bajo el enfoque Top Down que ejecuta el Estado Plurinacional respecto al actor cultural Fiesta de Gran Poder es parte de una política cultural más o menos explícita, expresada en la renovada legislación del año 2008. Primero, el Estado reconoce la diversidad cultural, en un enfoque pluralista de cultura, valorando el patrimonio cultural. En esta legislación, el patrimonio cultural aparece como expresiones múltiples, pero en la cotidianidad paceña, se expresa, principalmente, en las danzas folklóricas. Este fenómeno se debe a la intensa puesta en valor de este tipo de expresión, asociada o no con elementos religiosos o rituales, una puesta en valor que procede de la decisión de los actores culturales, pero también de un reduccionismo que recae en el propio concepto de cultura, que de esta forma queda reducida a danza folklórica. Los artículos de la Constitución Política del Estado Plurinacional que abordan el tema son:

Sección III

CULTURAS

Artículo 99.I. La diversidad cultural constituye la base esencial del Estado Plurinacional Comunitario. La interculturalidad es el instrumento para la cohesión y convivencia armónica y equilibrada entre todos los pueblos y naciones. La interculturalidad tendrá lugar con respeto a las diferencias y en igualdad de condiciones.

II. El estado asumirá como fortaleza la existencia de culturas indígena originario campesinas, depositarias de saberes, conocimientos, valores, espiritualidades y cosmovisiones.

III. Será responsabilidad fundamental del Estado preservar, desarrollar, proteger y difundir las culturas existentes en el país.

Artículo 101.I. Es patrimonio de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, las cosmovisiones, los mitos, la historia oral, las danzas, las prácticas culturales, los conocimientos y las tecnologías tradicionales. Este patrimonio forma parte de las expresiones e identidad del Estado.

A esto se suma el Plan Nacional de Desarrollo, ya citado, más o menos bajo la misma línea y con carácter enunciativo. Aparte de esta normativa, no existen leyes que regulen la gestión del patrimonio cultural de manera directa y con reglamentos de ley, a pesar que una de las características del Estado Plurinacional ha sido la formulación y aprobación masiva de leyes, en

comparación a gestiones anteriores. En este sentido, se perfila un Estado con amplio discurso ideológico en el tema de la diversidad cultural, pero sin mecanismos operativos para regularla. La política Top Down para la Fiesta de Gran Poder es, por tanto, débil y difusa, apoyada en el discurso de la valoración de la pluriculturalidad, pero sin la legislación correspondiente.

Por otro lado, el discurso, tanto de actores culturales folklóricos como de ciertos sectores del gobierno, se caracteriza por la alusión a la apropiación indebida de danzas folklóricas por parte de países vecinos. La perspectiva generalizada es que se produce un “robo de nuestras danzas” por parte de países vecinos a vista y paciencia de las autoridades y de los propios actores culturales. Esta situación, en nuestro criterio, se debe a dos razones: primero, una amplia movilidad de los actores culturales, quienes se ocupan de difundir el acervo folklórico; esta movilidad se debe a procesos migratorios y a eventos culturales, como carnavales, donde se producen encuentros entre personas de diferentes países que incluso suelen compartir lazos de parentesco, por ejemplo, entre Bolivia y Perú; segundo, la ausencia de normativa impide ejecutar acciones legales.

Un mecanismo que los actores culturales bolivianos en general y el Estado Plurinacional han hallado para enfrentar esta situación, es el de los “reconocimientos”. Basados en la forma de activación patrimonial creada por la UNESCO, el Estado Plurinacional ejecuta una suerte de activaciones que consisten en reconocer a las expresiones culturales como: patrimonio de un municipio, un departamento o del país, cuna o capital, como por ejemplo, la cuna del Chuta o la capital de la morenada. Estas gestiones se inician con el armado de un sustento teórico por parte de los actores culturales que luego es presentado al gobierno municipal, departamental o nacional, o directamente al presidente. Estas instancias realizan el reconocimiento mediante decreto supremo, ordenanza municipal o lo que corresponda como medida extraordinaria. Pero este mecanismo no se apoya en ninguna legislación. Este mecanismo, no ha logrado solucionar el problema del “robo”, y ha exacerbado las pugnas entre actores culturales que, en una proyección de liderazgo y protagonismo político no partidario, se disputan la tenencia de los bienes culturales.

La política cultural con enfoque *Bottom Up* de la Fiesta de Gran Poder respecto al Estado es la de afirmación como sujetos sociales y culturales válidos y vigentes. La Fiesta de Gran Poder es la forma en que se afirma la existencia, valor e importancia del sector cholo. En segundo lugar, como actores culturales reivindican su importancia como portadores de una expresión cultural valiosa, varias en realidad: danza, música, religiosidad, artes como bordados y máscaras, entre otros. Se trata de una forma de auto activación patrimonial que ha gestionado el reconocimiento como patrimonio cultural de Bolivia, quedando pendiente la gestión frente a la UNESCO para ser reconocida como patrimonio de la humanidad. Como tercera política cultural tenemos la proyección política, es decir, la acumulación de poder político no partidario, y la consecuente formación de elites políticas caracterizadas por una estructura jerárquica similar a la del propio Estado Plurinacional (Maldonado, 2011 y Barragán, 2008), que en algunas ocasiones han trascendido la organización del Gran Poder en forma individual, situando a ex dirigentes en cargos estatales.

Una forma especial de política cultural de la Fiesta de Gran Poder es denominada por nosotros *Bottom Up* de carácter horizontal o simplemente *Bottom Up Horizontal*, pues además de dirigirse al Estado Plurinacional estaría direccionada también a otros actores culturales y a la sociedad en su conjunto.

Primero, como señala Tassi la posición de la Fiesta de Gran Poder expresaría una especie de “*venganza social*” del sector cholo, pues al haber experimentado una inicial situación de discriminación por su posición de migrantes del campo a la ciudad, la revancha sería la demostración de su poder económico, simbólico, social y político frente a otros sectores de la sociedad paceña (Tassi, 2011).

En segundo lugar, frente al estado y frente al resto de la sociedad, la Fiesta de Gran Poder demuestra su autonomía en todos los sentidos, en especial, en relación al Estado Plurinacional. Ejemplos significativos son la Fiesta de Gran Poder de 2002 cuando fallece el Gral. Hugo Bánzer Suarez -quien permitió el ingreso de la entrada por el centro histórico-; el gobierno decide suspender la Entrada de Gran Poder, pero en los hechos se realizó como estaba planificado. Se suspendió el servicio de la Policía Nacional y los folkloristas se pusieron un cinto negro en el pecho al momento de ejecutar las danzas. Esto representa una abierta desobediencia a un mandato estatal que no fue censurado por nadie, demostrando la mayor aprobación y legitimidad de los actores culturales del Gran Poder frente al Estado.

Finalmente, ser parte de la Fiesta del Gran Poder, implica distinguirse del resto, tanto en el conjunto de la sociedad, como en el mismo sector cholo. Esta distinción implica una elitización extrema, con tendencia a separarse culturalmente del propio sector cholo en su conjunto.

6. Conclusión.

Una primera conclusión que salta a la vista es que la Fiesta de Gran Poder en la ciudad de La Paz (Bolivia) nace dentro de un sector social denominado cholo, dedicado al comercio de electrodomésticos y aparatos electrónicos. Su expresión simultánea de fe y capacidad económica es el conjunto de eventos llamados Fiesta de Gran Poder. Este actor cultural fundamenta sus actividades precisamente en esta fe, pero que se distingue de las consignas católicas, en que ofrece a Jesús del Gran Poder toda la abundancia que lleva en sí misma la connotación de reproducción y de atracción.

La segunda conclusión es que las tres formas de política cultural en las que participa la Fiesta del Gran Poder, *Top Down*, *Bottom Up* y *Bottom Up Horizontal*, tienden a consolidar su posicionamiento como patrimonio cultural de la ciudad de La Paz y proyectan su expansión nacional e, incluso, internacional.

La tercera es que el Estado Plurinacional demuestra debilidad institucional en materia cultural, siendo una consecuencia de ello, la reproducción de danzas bolivianas en otros países. Esta reproducción de danzas bolivianas podría constituirse en una amenaza a las expresiones de danzas locales, entre ellas, las del Gran Poder, pues provocaría la pérdida de especificidad como expresiones bolivianas, convirtiéndose en danzas compartidas por varios países. Esta debilidad estatal hace que el Estado funcione como un actor cultural también débil, pues, ni siquiera, como actor cultural tiene la capacidad de plantear

políticas culturales, sino adaptarse a lo ya existente o asumir una posición de indiferencia.

La cuarta conclusión es que la constitución de elites con poder simbólico y político al interior de la Fiesta de Gran Poder y la proyección futura del evento en sí mismo, como elite del sector cholo, tienden a distanciarlo como actor cultural tanto de su sector de origen como de la sociedad en su conjunto, al punto de que en el futuro podría ser objeto de rechazo o censura. Es decir, que si la brecha económica entre la Fiesta de Gran Poder y el sector cholo llega a ser muy amplia, como es la tendencia, podría darse una pérdida de valor cultural y simbólico.

Referencias

Albó, Xavier y Preiswerk, Matías (1987) Los Señores del Gran Poder. Centro de Teología Popular, Taller de Observaciones Culturales. La Paz, Bolivia

Barragán, Rossana (2008) Gran Poder. La Morenada. UMSA. Bolivia

Barrera, Juan Carlos (2011) (2012)

La representación y las estrategias de legitimización simbólica en la festividad de Gran Poder en la prensa escrita de 1975 en Anales de la XXV Reunión Anual de Etnología 2011, MUSEF. La Paz, Bolivia.

El descubrimiento periodístico de Gran Poder en Anales de la XXVI Reunión Anual de Etnología 2012, MUSEF. La Paz, Bolivia.

Do Alto, Hervé (2010) Clase magistral. Maestría en Investigación para el desarrollo Estratégico. UPIEB. La Paz, Bolivia.

Maldonado, Daniela (2011) (2012)

Constitución de élites políticas en la festividad del Gran Poder (Informe de investigación). UMSA- MUSEF. La Paz, Bolivia.

Microcosmos del Gran Poder: de la circulación de élites a la generación de nuevos líderes políticos en Anales de la XXVI Reunión Anual de Etnología 2012, MUSEF. La Paz, Bolivia.

Ramirez, Alejandra (2009) Políticas culturales para el departamento de Cochabamba. Ed. Gente Común. Buenos Aires, Argentina.

Revollo, Antonio (2011) Gestión cultural para el carnaval de Oruro. Ed. Latinas. Bolivia.

Tassi, Nico (2011) Cuando el baile mueve montañas. Religión y economía cholo-mestiza en La Paz, Bolivia. Fundación PRAIA. La Paz, Bolivia.

Recursos electrónicos:

www.unesco.org..(29/06/2012)

Amaya Ventura, Ma. De Lourdes (2010) *Acción pública, instituciones y efectividad de los mecanismos de cooperación en el sistema de gestión del agua de Aguascalientes* en Revista Gestión y Política Pública N° 37, Volumen XIX, N° 1, I Semestre de 2010 (Documento electrónico) (29/06/2012)

Rol de ingreso de la Entrada Folklórica Jesús del Gran Poder, 2011 y 2012.

ACTITUD, VISIÓN Y CALIDAD

Silvia Velarde Pereira⁴³ / Bolivia

Traté de resumir en el título las 3 grandes áreas donde se encuentran las principales características que hemos identificado como las más recurrentes para el éxito de un proyecto cultural. Ello lo hemos reconocido en base a la experiencia sobre los proyectos evaluados en el Fondo de Cultura de la Embajada de los Países Bajos en Bolivia.

Cabe mencionar, entre paréntesis, que ante el cierre de la embajada a realizarse a finales del 2013, se ha decidido llevar adelante un proceso de sistematización del paso de los Países Bajos por Bolivia, esta información estará disponible el 2013.

El título “Actitud, Visión y Calidad”, es también el orden en el que se desarrollarán las características inmersas en cada una, aunque inevitablemente están ligadas unas a otras, pero para facilitar la exposición se las plantea por separado.

ACTITUD

- ✓ Cuando hablamos de “actitud” nos referimos a la actitud convincente, positiva hacia la propuesta, lo que se puede reflejar tanto de manera *escrita* como *verbal*. Se lee con mucho detenimiento el proyecto enviado y/o estamos muy atentos en la entrevista/reunión sobre el proyecto, tratando de comprender lo que está detrás de lo descrito de una u otra forma.
- ✓ Una segunda característica es la *factibilidad y éxito*. En la revisión de la propuesta se valora/verifica la forma planteada para el logro de sus objetivos.
- ✓ Se percibe la *pasión y/o convencimiento pleno* sobre lo que están planteando, así como las dudas.
- ✓ Es importante desarrollar la *capacidad de transmitir la idea central* y su potencial al implementarse.
- ✓ Es muy común tener *buenas ideas mal transmitidas*, lo que puede desperdiciar una oportunidad de convencimiento
- ✓ Demostrar que se tiene la *capacidad* de implementar todo lo que se propone

⁴³ Funcionario Sénior. Asuntos Culturales y de Prensa. Embajada de los Países Bajos.

- ✓ También se sugiere que usted *genere empatía con la idea*
- ✓ Haga que su propuesta demande *más desarrollo, no mayor aclaración*. Que quede clara la idea pero que queramos saber más de lo que allí sucederá.

VISIÓN

Implica que la propuesta tenga cualidades de impacto

- ✓ Que la propuesta no tenga un corto tiempo de vida, que por el contrario se proyecte en el mediano o *largo plazo*
- ✓ Ello implica tener una *mirada más allá de la propuesta*
- ✓ Mostrar que la propuesta es *parte de un recorrido* aún si la propuesta es puntual y de corta duración. Aún si no será continua-do por la misma contraparte
- ✓ Tener en mente que aunque presente una foto, *induce a ver la película*

CALIDAD

La Calidad está ligada a tener todas las características citadas bajo Actitud y visión y además lo siguiente:

- ✓ Ser *cuidadoso en la presentación* de la propuesta y de los informes posteriores
- ✓ Recordar que la propuesta debe contener siempre los *datos básicos* de forma clara: teléfono y/o celular, nombre de la persona de contacto, objetivos, resultados esperados, forma de lograrlo, actores involucrados, alianzas, tiempo de ejecución, presupuesto, etc. Esto siempre más allá del formato, es decir, si por cualquier motivo el formato de presentación no solicita estos datos, asegúrese que estén en la carta de presentación.
- ✓ El *presupuesto* debe ser lo más *realista* posible
- ✓ Demostrar su *capacidad de articulación*
- ✓ Explicar los *resultados* que efectivamente se lograrán (mencionar en el informe logros esperados y/o inesperados)
- ✓ *Apasionarse con su propia idea*, mostrar que es creativa, original. Sea expresivo, fluya.
- ✓ Usted mostrará *su estilo*, su forma de trabajar, y la habilidad de hacer bien lo que se propone, no se esperan modelos, no pretenda parecerse a quien no es usted. Si su estilo es muy personal, propio y original, es perfectamente aceptable. Si utiliza un modelo existente, méncionelo, dele los créditos correspondientes.

LO NO RECOMENDADO

- ✓ Nunca vaya a una entrevista sin una propuesta, con una pregunta parecida a la siguiente: ¿Qué tipo de proyectos financian?
- ✓ Evite enviar la información en diferentes momentos y formatos. Si indica que hay un anexo asegúrese de adjuntarlo.

- ✓ Evite ir cambiando el nombre de la propuesta, puede generar confusión y malestar en los procedimientos internos de las instituciones a las que se presenta
- ✓ No muestre una actitud de solicitar dádiva. La cooperación está para servirlo, ayudarlo, darle una respuesta así sea una negativa. Piense que de alguna manera nos apoyamos mutuamente usted y nosotros.
- ✓ No envíe una consulta o proyecto si no podrá dar seguimiento a la misma, es tiempo inútil para todos
- ✓ Evite insistir excesivamente por una respuesta, generalmente tratamos de responder lo más pronto posible, y a veces hay exceso de trabajo y verdaderamente no logramos ser tan rápidos como quisiéramos.
- ✓ No se invente una respuesta. Es importante tener claro el proyecto pero si algo no está resuelto es mejor indicar que aún no lo sabe.
- ✓ Evite una actitud defensiva cuando hay observaciones/consultas o sugerencias, simplemente responda o comente.
- ✓ Trate de no demorar en acusar recibo y en general en responder, si tardará, al menos responda que pronto dará respuesta.
- ✓ Siempre dé una respuesta por mail, por teléfono o cualquier vía. No responder es muy mala señal
- ✓ Evite presentar informes que no concuerden con la propuesta original. Si hay motivos para que no concuerden, realice la explicación correspondiente. Tome en cuenta que en general los cambios deben ser solicitados previos a la ejecución.
- ✓ Se recomienda, verificar la veracidad de lo propuesto, en frases como: El 1er festival de este tipo.... El ÚNICO del país, el MEJOR..."si no hay como comprobarlo y no es correcto es mala señal.
- ✓ No sobredimensionar el proyecto (lo inviabiliza)

"No se esperan propuestas perfectas pero sí claras"

EL TRABAJO DEL GOETHE-INSTITUT EN EL MUNDO Y EN LA PAZ

Michael Friedric / Alemania

El Goethe-Institut es una asociación privada que fue fundada en 1951, seis años después de la devastadora Segunda Guerra Mundial, la terrible experiencia de un gobierno nazi y el holocausto que costó la vida a seis millones de ciudadanos de religión judía en Europa. Su primera misión consistía en medidas de formación para profesores de alemán en el extranjero. En 1953 comenzaron los primeros cursos de idioma en Alemania.

A partir de los años setenta, bajo el mandato del Canciller socialdemócrata Willy Brandt, el trabajo cultural en el exterior, basado en el intercambio y el dialogo, se definió como “Tercera columna de la política exterior de Alemania”. En 1976, el Goethe-Institut y el Ministerio de Exteriores firmaron un convenio marco que regula el trabajo de los Institutos Goethe en otros países y define el estatuto del Goethe-Institut como institución cultural independiente dentro del marco de la política cultural exterior alemana. A partir de 1989, la apertura de los países del este significó un nuevo auge de las actividades del Goethe-Institut.

En la actualidad, el Goethe-Institut cuenta con 136 Institutos en 92 países y 18 en Alemania. Cuenta con 3000 empleados, de los cuales, 400 trabajan en las oficinas centrales en Munich donde se encuentran los Departamentos especializados (Teatro, Danza, Cine, Literatura, Ciencias, Cultura & desarrollo, Idioma alemán etc.) que asesoran a los institutos en el exterior. La misión del Goethe-Institut se resume en tres áreas: promover el aprendizaje y la enseñanza del idioma alemán, promover el intercambio y el diálogo intercultural y facilitar información sobre Alemania.

El Goethe-Institut fomenta y enseña el idioma alemán como cualificación clave para la formación académica y profesional y como instrumento de comunicación intercultural. Asimismo, facilita el acceso informativo hacia Alemania y articula fenómenos culturales, posiciones de actualidad y experiencias en diferentes áreas para un intercambio con otros países. Por otro lado, y a partir del principio de diálogo intercultural, se recogen las experiencias de otros países para comunicarlos a Alemania.

En Bolivia, la cooperación cultural alemana está representada con un Goethe-Institut en La Paz, el Centro Goethe en Santa Cruz y los Institutos Culturales Boliviano-Alemanes en Cochabamba y Sucre. Tanto los Goethe-Institut de Bolivia como los de los otros países latinoamericanos, tienen su sede administrativa regional en Sao Paulo.

El principio de diálogo intercultural define el trabajo del Goethe-Institut. Todos los proyectos llevados a cabo se basan en el intercambio con contrapartes en los países donde trabaja. En este sentido, el trabajo del Goethe-Institut en Bolivia y otros países de América Latina no se limitan a presentar expresiones de la vida cultural alemana, sino que colabora activamente en procesos de desarrollo cultural. En muchos casos, los Goethe-Institut de diferentes países se suelen organizar en red con el fin de establecer el contacto de sus interlocutores locales con sus colegas de otros países, en este caso latinoamericanos.

Un ejemplo de esta metodología de trabajo lo puede dar el proyecto de Pedagogía de Museos donde participan los Goethe-Institut de siete países sudamericanos (Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, Colombia, Perú y Uruguay) y que tiene como fin promover la implantación de un enfoque pedagógico en el trabajo de los museos en la región. El objetivo: implantar metodologías que conviertan los museos en plataformas de aprendizaje permanente y puntos de encuentro y debate de la sociedad civil.

La importancia de la Pedagogía de Museos ha aumentado a nivel mundial. Por ello, los directores de los siete Institutos Goethe en los países mencionados, propusieron en 2010, durante una reunión en Sao Paulo, y a partir de conversaciones mantenidas con expertos en sus respectivos países, lanzar un proyecto de Pedagogía de Museos.

Este proyecto pretende brindar una plataforma para el intercambio profesional a nivel nacional, regional e internacional. El objetivo es construir una red para la creación de estructuras de formación y capacitación, así como el anclaje sostenible de conocimientos de la Pedagogía de Museos y la intermediación del arte.

Después de decidirse una financiación especial para tres años, 2011 - 2013, los Institutos Goethe intensificaron el diálogo con los curadores y directores de museos en sus respectivos países, los cuales fueron invitados en 2011, en noviembre, a un encuentro en Quito donde se definieron pautas y metas para un proyecto de Pedagogía de Museos, común. En el 2012, en La Paz, los expertos bolivianos comienzan a desarrollar un currículum de estudio para un Diplomado en Pedagogía de Museos. En noviembre de 2012, los expertos de los siete países son invitados nuevamente a una reunión de evaluación, esta vez en Medellín, Colombia. De todo ello resultará para Bolivia que a partir de febrero de 2013, la Universidad Mayor San Andrés de La Paz ofrecerá el Diplomado en Patrimonio Cultural y Museos. Apoyando y complementando el profesorado boliviano, el Goethe-Institut invitará para los diferentes módulos a expertos de Alemania, Argentina, Chile y Perú. A finales de 2013, los expertos de los siete países y de Alemania se encontrarán para un congreso internacional de evaluación de todo el proceso en La Paz donde también se diseñará el camino a seguir en el futuro.

Se podría dar ejemplos similares de otras áreas de la cooperación cultural. En los próximos años, por ejemplo, dentro del área de “Cultura y desarrollo” se va a poner en Bolivia y otros países del continente, un acento en el fomento del trabajo cinematográfico boliviano, promoviendo la conexión, tanto con las redes latinoamericanas como con expertos en países de habla alemana y con festivales europeos.

La metodología de trabajo, supervisada y apoyada desde los especialistas en Múnich, siempre es similar. Los temas y objetivos de trabajo son definidos en el diálogo con artistas, académicos y profesionales en los diferentes países. A partir de eso, el Goethe-Institut facilita el contacto y el intercambio con las contrapartes alemanes que suelen ser invitadas (en este caso a Bolivia), para trabajar en el proyecto común. En casos donde concierne para la buena marcha del proyecto común, el Goethe-Institut también financia estadías de trabajo en Alemania.

En el Goethe-Institut estamos convencidos de que la diversidad cultural, la libre creación artística y la pluralidad de opiniones forman la base de cualquier sociedad civil democrática y libre, que la cultura es un motor de transformación importante dentro de la sociedad civil y que la participación ciudadana en procesos culturales refuerza la democracia y la libertad de expresión. La cooperación cultural internacional, quizás más que ningún otro sector, promueve el entendimiento entre los pueblos y es un instrumento que ayuda activamente a superar prejuicios y racismos de cualquier índole. La cooperación cultural internacional es, al fin y al cabo, un instrumento para fomentar la paz en el mundo.

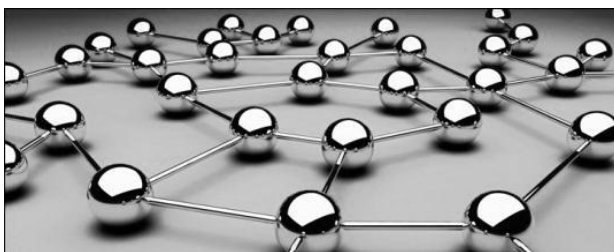
LA IMPORTANCIA DE LOS SOCIOS ESTRATÉGICOS

Dalila Rios / Bolivia

Este documento comprende una experiencia personal exitosa de gestión cultural desde el Goethe-Institut y se centra en remarcar la importancia de los socios estratégicos en el desarrollo y ejecución de un proyecto.

Ya lo han dicho muchos de las y los colegas: “Detrás de las acciones están las personas”. Por eso es vital para el éxito de un proyecto crear redes, buscar colaboradores, aunar esfuerzos y trabajar en equipo.

¿Qué entendemos por socios estratégicos? Los socios estratégicos son las personas que invierten tiempo, esfuerzo y recursos eco-nómicos para lograr un objetivo común. Según Brian Tracy en su libro “Metas”⁴⁴ pueden ser de tres tipos:



1. Personas del círculo profesional
2. Familia y amigos
3. Personas de grupos y organizaciones fuera del círculo social o laboral

En el proyecto “Pedagogía de Museos” programado entre el 2011 y 2013, que es la experiencia que describiré, estamos trabajando específicamente con los siguientes socios:

- Socios internacionales, ya que se trata de un proyecto regional del Goethe-Institut (Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, Perú y Uru-guay).
- Y socios a nivel nacional (La Universidad Mayor de San Andrés a través de dos Facultades, la de Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo y la de Humanidades y Ciencias de la Educación – La Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia – La Alianza Francesa y el Gobierno Autónomo Municipal

PEDAGOGÍA
DE MUSEOS

ARGENTINA
BOLIVIA
CHILE
ECUADOR
COLOMBIA
PERÚ
URUGUAY



⁴⁴ TRACY, Brian. “Metas – Estrategias prácticas para determinar y conquistar sus objetivos”. 2011. Ediciones Urano. Barcelona.

de La Paz, a través de los Museos Municipales).

¿Qué queremos hacer?

Generar una plataforma de intercambio entre profesionales relacionados con la educación en museos de Latinoamérica y concretar ofertas de formación para las personas que trabajan en este campo dentro de los museos y espacios culturales.

¿Por qué?

Porque la comunidad relacionada con la educación en museos de Latinoamérica no cuenta con una estructura que permita controlar información, discutir sobre temas de interés y comparar experiencias.

¿Cómo?

A través de la generación de espacios de intercambio de información sobre buenas prácticas de la pedagogía de museos y por medio de la divulgación y discusión de experiencias en las diferentes instituciones de Latinoamérica.

Las etapas



En el año 2011, como parte de la primera fase del proyecto, dos expertas alemanas en pedagogía de museos: Karin Rottmann, pedagoga de museos en el Museumsdienst Köln (servicio de museos)

y Directora de los programas escolares para los ocho museos de la ciudad y Nicole Scheda, miembro de la Bundesverband für Museumspädagogik e.V. (Asociación Federal de Pedagogía de Museos) e Industriemuseum (Museo de la Industria) de Solingen, visitaron los países participantes para reunirse a través de talleres para expertos y funcionarios con los *partners* locales y dialogar sobre el tema.

En Bolivia realizamos los talleres en La Paz y cubrimos los costos de viaje y estadía de nueve personas de las ciudades con más museos (Santa Cruz, Cochabamba y Sucre), además llegó gente de Oruro. En este espacio se pidió a los asistentes



En este espacio se pidió a los asistentes diseñar de forma breve una propuesta de formación en Pedagogía de Museos que responda a las demandas locales. Esa fue la base para acercarnos a la Universidad Mayor de San Andrés y sentarnos con los colegas de la Facultad de Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo, en primera instancia (con la

paciencia de repetir a cada nuevo Decano Interino, que era renovado cada 3 meses, el valor y la importancia de nuestro proyecto) y luego a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Un paso importante para sentar las relaciones claras con estos socios estratégicos fue la firma de un convenio interinstitucional que nos permitió trabajar a pesar de los cambios de personal.

En noviembre de 2011 se organizó la Primera Reunión Regional de Multiplicadores en Pedagogía de Museos en Quito – Ecuador. Asistieron tres multiplicadores de cada país participante y un representante de cada Goethe-Institut. El objetivo de la reunión fue encontrar una vía conjunta para configurar un trabajo futuro en equipo:

- Crear una red regional
- Especificar los aspectos más importantes de la pedagogía de museos y
- Crear un currículo con certificación para la Pedagogía de Museos.

Además, se plantearon objetivos específicos según plazos establecidos de 3 y 6 meses, 1 y 2 años y personas responsables de cumplir cada meta.

En la siguiente fase se organizó la visita de expertos y multiplicadores sudamericanos a Alemania, para luego generar las condiciones necesarias que permitan desarrollar de manera conjunta ofertas de capacitación aplicables en los seis países, así como elaborar un currículo. En el caso de Bolivia se nombró a un coordinador, representante de la UMSA y se envió a esta persona al encuentro en Alemania.

En 2012, nosotros como Goethe-Institut La Paz, propiciamos en dos ocasiones un espacio de intercambio denominado “Museos: Hablemos de lo Bueno”. El fin: dar la palabra a algunos museos y espacios culturales del país para, de manera corta, presentar sus experiencias positivas de trabajo y dialogar, sobre la misma, con los colegas del área. Además se cerraron acuerdos tanto verbales como por escrito con tres importantes aliados que se sumaron al proyecto: la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia - La Alianza Francesa y el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, a través de los Museos Municipales.



Como piedra fundamental para este proyecto lanzamos a finales de octubre de 2012 la convocatoria para la pre-inscripción al Diplomado y Curso de Educación Continua “Patrimonio Cultural y Museos”.

INTERCULTURALIDAD Y GESTIÓN CULTURAL

Patricia Cuarita / Bolivia

El concepto de “cultura” es el punto de partida para hablar de “interculturalidad”. Ya sabemos que al respecto existen casi tantas definiciones como autores. Sin embargo, después de consultar algunos, he decidido basar esta presentación en los conceptos del teólogo, filósofo y lingüista Xavier Albó, porque los encuentro accesibles, cercanos y ágiles para contextualizar.

En este sentido, caracterizaré las tres grandes esferas en que los elementos culturales se entrelazan íntimamente:

1. Relaciones con la naturaleza (producción, alimento, vivienda), vinculadas con lo económico.
2. Relaciones sociales (familia, comunidad), vinculadas con lo político.
3. Relaciones simbólicas (lenguaje, religión, arte), vinculadas con el tema que nos compete.

Estos tres ámbitos son el soporte básico de la “cultura”, naturalmente existen más dimensiones en cada uno, pero voy a quedarme con los que pienso que son los más relevantes, pues son aquellos que identifican a las personas de un determinado grupo social (cultura específica) y las diferencian de otro. Asimismo, existen elementos culturales compartidos por grupos humanos de diferentes orígenes y pertenencia cultural (cultura común). Albó dice que la combinación entre ambos es la que hace posible la interculturalidad. Aquí complemento con lo que dice Geert Hofstede respecto de que las personas - independientemente de su pensar, sentir y actuar individual- están confrontadas ante temas comunes (contaminación, guerra atómica, enfermedades, etc.), y que para enfrentarlos es fundamental entender la individualidad que las diferencia. Esta interacción se refiere también a la interculturalidad.

Entonces, vuelvo al concepto de Albó quien sostiene que la interculturalidad es “... la relación entre personas y grupos de personas con identidades culturales distintas. Lo que, por lo tanto, entra de manera más directa en la interculturalidad son las relaciones interpersonales y grupales, así como las actitudes, conductas e intercambios que estas relaciones puedan suscitar”.

Gestión Cultural

Por otra parte, también voy a definir Gestión Cultural en base al planteamiento de Víctor Guédez, mencionado por el Dr. Fernando Cajías en su Cátedra

“Gestión Cultural” del año 2010. Para ello, es necesario partir de los conceptos de:

Administración cultural, entendida como el conjunto de acciones organizacionales (administración, coordinación y evaluación) que se desenvuelven en una empresa o institución para generar determinados conocimientos, bienes o servicios relacionados con el sector cultural y quehacer cultural referido a generar iniciativas, concretar hechos, potenciar y promover manifestaciones artísticas (creación, animación, preservación, divulgación).

La Gestión Cultural es el ámbito donde se conjugan estas dos áreas y donde se cumplen las políticas culturales (“conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población, y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social”. Néstor García Canclini).

En ese sentido, puedo transmitir el concepto sobre Gestión Cultural como ese conjunto de estrategias que, sujetas a las políticas culturales de un determinado medio, facilitan a la sociedad el acceso al patrimonio cultural. Estas estrategias contienen en su definición una adecuada planificación de los recursos económicos y humanos, así como la consecución de unos claros objetivos que permitan llevar a cabo dicha planificación.

Combinación: es la característica básica de mi trabajo en el Goethe-Institut, y de nuestro trabajo como gestoras culturales en entidades internacionales.

Cuando la labor de la Gestión conlleva el componente de la interculturalidad enriquece sus contenidos y también supone retos muy importantes. Y aquí comienzo a responder a la primera parte del título de este primer Encuentro “Retos y buenas prácticas en la Gestión Cultural”:

El gran RETO es moverse en una dinámica intercultural permanente: en base de conocer la otra cultura, desarrollar destrezas que permitan enlazar una cultura y la otra conjugando/combinando sus características e interpretando o “mediando” entre dos visiones de mundo.

Como Asistente Cultural del Goethe-Institut, uno de cuyos objetivos es fomentar un diálogo intercultural permanente, llevo adelante una gama de proyectos culturales que surgen –en Bolivia– en un marco de cooperación estrecha con artistas, instituciones estatales y privadas, museos, empresas, festivales, universidades, organizaciones e institutos culturales de Bolivia y Europa, y –en Alemania– en relación directa con la Central del Goethe-Institut en Múnich y con los Goethe-Institut de la región (países de Sudamérica).

En este sentido, un concierto, una conferencia, un *performance* o una exposición no son el fin último, sino más bien lo es el intercambio que se genera “alrededor de”. La visita de un experto que expone sus conocimientos, los comparte con los profesionales, estudiantes y/o interesados asistentes permite también aprender del conocimiento y la experiencia locales. Además, hay un nivel que está implícito en cualquier contacto y es el cultural. En este punto podría dar ejemplos muy sencillos y cotidianos que comienzan desde el saludo (con la mano, con un beso, con dos) o la (im)puntualidad.

En el camino de la gestión de un proyecto cultural binacional, hay pasos fundamentales que están a cargo del gestor en su rol de mediador/facilitador que va más allá de la traducción de un idioma a otro.

Respecto de la segunda parte del título de este Encuentro: “Retos y buenas prácticas en la Gestión Cultural”, quisiera mencionar un ejemplo estrella comenzando por los protagonistas:

Percy Jiménez dramaturgista. Es el Director Artístico de la Compañía “Textos que Migran”. Ha realizado muchos proyectos artísticos en Bolivia y Argentina y con ellos ha participado en festivales internacionales en Suiza, Francia, Brasil y Chile.

Tilman Raabke es filósofo y lingüista. Fue dramaturgista en el Teatro Nacional (Deutsches Schauspielhaus) en Hamburgo y Director Artístico del Teatro de Cámara de Múnich (Münchner Kammerspiel) y en el Teatro de Lucerna (Luzerner Theater). Desde 2005 enseña en el Centro de Arte y Tecnología de Medios ZKM en la ciudad de Karlsruhe. Desde 2008 es el Director Artístico del Teatro Oberhausen.

El Teatro estatal de Oberhausen es uno de los más antiguos de Alemania. Existe desde 1920. Fue seriamente afectado durante la II Guerra Mundial, pero en los cincuenta albergó obras mundiales fundamentales como Carmen de Bizet o Fiesco y Los Bandidos de Schiller, La Ópera de tres centavos de Brecht, etc.

La historia

El Goethe-Institut y la Compañía Textos que Migran produjeron la obra “Kaspar Häuser Meer” o “Mis muy privados festivales mesiánicos” de la alemana Felicia Zeller. Ésta estuvo varias temporadas, tanto en Bolivia como en Argentina (Buenos Aires), fue llevada a varios festivales nacionales e internacionales. Entre julio y agosto de 2011 concibieron la segunda, titulada “Los B.” Apolíticas consideraciones sobre el nacionalismo Vol. I, inspirada en la novela “Los Buddenbrook” de Thomas Mann. Finalmente, la obra “PIEZAS” sobre textos de Heiner Müller, fue estrenada a finales del año pasado.

En un taller que produjo el Centro de Estudios Teatrales (otra alianza importante del Goethe-Institut en Bolivia) junto al Goethe-Institut, el dramaturgista Tilman Raabke, Director Artístico del Teatro de Oberhausen, y Percy Jiménez se conocieron, se entendieron y comenzaron a trabajar juntos. Jiménez fue invitado para hacer una residencia en Oberhausen, en la producción de “La Tempestad” de William Shakespeare dirigida por Tilman Knabe a principios de 2012.

La experiencia que germinó entre Percy Jiménez y Tilman Raabke y que actualmente se encuentra en una de sus fases más altas preparando un nuevo proyecto para 2013 (una tragedia de Gotthold Ephraim Lessing estrenada en 1772), no se circunscribe al aspecto personal, sino tiene una característica multiplicadora en uno y otro lado: una vez que los actores (con sus diferencias culturales y conocimientos) ejercen diálogo horizontal y empatía, Alemania y Bolivia intercambian y aprenden.

Finalmente. Existe una frase de Johann Wolfgang von Goethe que me gusta mucho:

“Quien no conoce un idioma extranjero no conoce su propio idioma”

“Wer fremde Sprache nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen”

Porque expresa la importancia del conocimiento y la valoración de uno mismo a partir del encuentro con el otro. A través de la creación y el aprovechamiento de espacios de relacionamiento, ambos países alcanzan un enriquecimiento mutuo al comprender y aceptar sus particularidades sociales, políticas y culturales. El reto permanente es encontrarse en el otro.

LA GESTIÓN CULTURAL Y LA FORMACIÓN DE LA AGENDA DE LA EMBAJADA DE BRASIL A PARTIR DE LAS POLÍTICAS BRASILEÑAS

Sérgio Paulo Benevides / Brasil

No es hoy que se observa una importante circulación cultural entre las diferentes sociedades humanas. El teatro y la filosofía de Grecia antigua ultrapasarón fronteras y sobrevivieron al tiempo, las religiones africanas cruzaron los mares y llegaron a América, el intercambio cultural andino puede ser ejemplificado por la influencia de Tiwanaku sobre el imperio Huari.... Ese movimiento se fue intensificando a lo largo de los siglos, y ya en la época de las grandes navegaciones, se constata una gran circulación de bienes culturales, lado a lado con el intenso intercambio de mercadería entre las diversas regiones del mundo.

Hoy, el progreso tecnológico convirtió ese proceso en algo aún más dinámico, facilitando los viajes intercontinentales, conectando personas de países distantes a través de las computadoras, agilizando la difusión de las expresiones culturales. Al mismo tiempo, se registra el aumento de los flujos migratorios, que contribuyen a conectar distintas poblaciones. Actualmente el mundo se estima en una cantidad de 214 millones de migrantes, lo que corresponde a 3,1% de la población mundial, es decir, una de cada 33 personas: un volumen que, reunido, constituiría el 5º país más poblado del planeta.

En un contexto como ese, está claro que el intercambio cultural no es apenas un aspecto accesorio de las relaciones entre los Estados. Los entes estatales no son meras abstracciones ideales o modelos imaginarios, son estructuras políticas a las cuales corresponden poblaciones, viviendo bajo cierta organización y a las cuales corresponde cierto tipo de gobierno. Esos gobiernos conducen formalmente al diálogo interestatal. Sin embargo, el contenido de ese diálogo -y también su forma- está relacionado a las poblaciones que tales gobiernos representan.

Además, la relación entre dos países muchas veces sobrepasa el diálogo formal entre los gobiernos. Las personas viajan, se comunican, intercambian experiencias, establecen redes por distintos motivos, migran, consumen bienes materiales y culturales que vienen de más allá de las fronteras del territorio que habitan, se dejan influenciar por ideas generadas en distintas partes, influncian el pensamiento de otras personas que están a kilómetros de distancia.

Por lo tanto, al dialogar los Estados deben tomar en cuenta que:

- Aquello que motiva y aquello que se produce con ese diálogo tiene relación directa con sus poblaciones.
- Que ese diálogo se aplica en un contexto de relaciones mucho más amplio, que incluye los diversos intercambios directos entre grupos y personas, además del contacto político entre los gobiernos.

Si los intercambios culturales hacen parte de las relaciones entre los pueblos, - de hecho son uno de sus productos directos- la diplomacia cultural debe ser contemplada en la relación entre los Estados.

En gran medida, podemos entender la inserción internacional del Estado brasileño como un instrumento para mejorar las condiciones de vida de la población brasileña. Desarrollo y bienestar son dos elementos que están en el horizonte de la política externa del Brasil. Al posicionarse en el escenario internacional y al relacionarse con otros países, el Estado brasileño busca, en rasgos generales, crear condiciones para garantizar la prosperidad a su población, para dar una mejor vida a las personas que viven en su territorio.

Es posible caracterizar la diplomacia cultural brasileña como elemento con por lo menos tres funciones:

1. Como instrumento para ampliar el conocimiento entre los pueblos, de forma que facilite acuerdos y convergencias políticas, y abrir camino para otros tipos de intercambio (académico, económico, etc.).
2. Como elemento que contribuye para el desarrollo brasileño
3. Como defensa de la identidad brasileña, no en oposición a otros países, pero como plataforma para el posicionamiento de Brasil en el escenario internacional.

Pasando a una dimensión práctica, en la formación de una agenda cultural para las embajadas, se verifica, por ejemplo, que la diplomacia brasileña en general, busca promover la cultura brasileña en sus varios aspectos, dando énfasis a la diversidad cultural de Brasil. Se concentra también la divulgación de la realidad brasileña dando a conocer la historia, la economía, las tradiciones del país, etc., estimula la circulación de artistas de calidad reconocida nacionalmente, pero también de los poco conocidos fuera de Brasil; promueve la lengua portuguesa y el inter-cambio estudiantil.

Esos elementos no deben ser entendidos como una simple propaganda de la cultura brasileña. La circulación de artistas, por ejemplo, tiene como objetivo ponerlos en contacto con productores y con el medio artístico local, de modo que permita establecer diálogos y construir asociaciones. En una escala más amplia, el contacto intercultural nos permite reconocer semejanzas y diferencias, respetar la diversidad entre nuestros pueblos y enriquecernos con esa diversidad, y al mismo tiempo establecer puntos de contacto con base en nuestras similitudes.

Si vamos aún más lejos -y aquí tomo prestadas las palabras de Léopold Sédar Senghor, que fue poeta, político y presidente de Senegal- podemos entender el desarrollo como “la dialéctica del crecimiento económico y del florecimiento cultural”, porque el crecimiento económico, por sí solo, no genera bienestar. Ciertamente, medidas económicas de distribución del crecimiento son necesarias, pero también la absorción de esa prosperidad y su transformación

en algo útil –y culturalmente útil- a las personas, es fundamental para que se pueda mejorar su calidad de vida.

Bajo esa perspectiva, “lo que llamamos de política cultural, no es sino un desdoblamiento y una profundización de la política social”, conforme resaltó cierta vez el gran intelectual brasileño Celso Furtado. Ahora, si esto es verdad en el cuadro general de la política interna de un país, también deberá serlo en su política externa.

Así, si Brasil busca aproximarse a los vecinos para construir una América del Sur más fortalecida, dinámica y pujante, contribuyendo con la consolidación de un sistema internacional multipolar, con menos desequilibrios entre los países y las regiones, la diplomacia cultural brasileña debe ser instrumento de diálogo, de aproximación con los demás países sudamericanos, contribuyendo para la reducción de eventuales desconfianzas por medio de la comprensión mutua.

Es por eso que la Embajada de Brasil en La Paz busca traducir su calendario cultural en un diálogo, en acciones que, efectivamente, resulten en intercambios de diversos tipos, con el público, con gestores culturales, con diferentes instancias de gobierno, en las esferas municipales, departamentales y nacionales. También existe en la Embajada, una preocupación -siempre que fuera posible- de unir acciones culturales a otros temas de la agenda bilateral, porque efectivamente no se trata de transformar la representación brasileña en Bolivia en una oficina de productores artísticos, sino de promover un intercambio útil para los dos países.

Con esas directrices de vista, la Embajada promovió este año 15 actividades culturales (es decir, más de una por mes) con recursos propios y algunas otras con apoyo de nuestros socios, entre los cuales se destacan empresas brasileñas presentes en Bolivia. Se debe subrayar que la inmensa mayoría de esas actividades se desarrolló como colaboración entre autoridades o gestores bolivianos y la Embajada. Es decir, no se trata simplemente de proyectos llevados adelante, en toda su extensión por la representación brasileña en La Paz, sino de un diálogo con base en el interés local. Fue así, por ejemplo, con nuestra participación en el Festijazz, en el Festival Internacional de Teatro de La Paz, en el Festival de Música Barroca de las Misiones de Chiquitos, en la exposición BraBo de ilustradores brasileños y bolivianos que intercambiaron miradas, cada uno, sobre el país del otro, y en la mayoría de nuestros eventos.

Entre las acciones que más evidentemente se conectan con otros puntos en la agenda bilateral, podemos citar el apoyo a la realización de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas Ibero-Americanas (CACI), que este año aconteció en La Paz y las exposiciones fotográficas sobre el Programa de Reasentamiento productivo en Pando y sobre la colaboración entre las futbolistas brasileñas Eliane Nascimento y Joyce Rodríguez con las autoridades deportivas de La Paz y de Tarija en un proyecto socio-deportivo para niñas.

Hasta fin de año tendremos invertido más de \$us. 80.000 en actividades culturales en Bolivia, y no solo en La Paz, sino también en Santa Cruz, Tarija, Cobija, El Alto, Sucre, Potosí y Trinidad, para citar algunas de las ciudades en las que estuvimos presentes con nuestros proyectos. En todos los casos, el apoyo de gestores locales y la sugerencia de proyectos de parte de nuestros

socios bolivianos, gubernamentales o no, fue fundamental. En ese mismo espíritu estamos elaborando nuestra próxima agenda, contando con el apoyo local y de puertas abiertas a aquellos que quieran presentar proyectos que vayan en dirección a la integración y al fortalecimiento de lazos entre Brasil y Bolivia.

SOCIOS CULTURALES Y PROYECTOS CULTURALES SOSTENIBLES CON BOLIVIA

Viviana Rodríguez Loza⁴⁵ / Bolivia

En nuestra experiencia junto a gestores y emprendimientos culturales bolivianos para la construcción de la agenda cultural de Brasil en Bolivia, lo que ha formado verdaderos aliados y socios culturales ha sido la identificación de iniciativas con características desarrolladas a seguir:

- a) Creatividad e innovación, en el sentido de la búsqueda de nuevas prácticas y relaciones democráticas en el campo cultural.
- b) Metodología, organización y planificación responsables. Relacionado al trato permanente entre el sector cultural y el gestor o emprendimiento cultural durante el desarrollo de la actividad y principalmente respecto al manejo de recursos. *Feedback* constante y prestación de cuentas responsable.
- c) Impacto social y contribución cultural para la comunidad, ciudad o país. Formación y legado, que el emprendimiento cultural deje una “marca”, ya sea en realización a talleres, encuentros, seminarios, conversatorios, etc.
- d) Interculturalidad. Uno de los más importantes objetivos que las actividades a realizarse es la integración y el diálogo entre ambos países. Lo que a su vez contribuirá al fortalecimiento de los lazos entre Brasil y Bolivia.

Esas características hacen que podamos formar verdaderos aliados culturales y, por consiguiente, se realicen proyectos culturales sostenibles a largo plazo.

Proyectos culturales sostenibles en Brasil

La abertura del mercado, el proceso de privatización y la remodelación del sector público (promoviendo la descentralización), hacia una sociedad auto-gestora en Brasil, fue el contexto para que mecanismos y leyes hayan sido creadas como apoyo a la cultura, con el objetivo de facilitar los medios de acceso a la cultura, estimular la regionalización de la producción artístico-cultural brasileña, proteger las manifestaciones para garantizar su diversidad, priorizar el producto cultural originario de Brasil y desarrollar el respeto a los valores culturales de otros pueblos y naciones:

- a) *Ley Rouanet*. Se trata del incentivo por renuncia fiscal, presentado a las empresas como forma de actividad vinculada a la responsabilidad social, donde ciudadanos y empresas brasileñas o extranjeras puedan utilizar parte del

⁴⁵ AA del Sector Cultural. Embajada de Brasil

impuesto sobre ganancias en acciones culturales, es decir el propio dinero público.

El apoyo a un determinado proyecto puede ser revertido en el total o en parte para el inversor del valor desembolsado del impuesto debido, dentro de los porcentajes permitidos, 4% para empresas y 6% para personas naturales. El movimiento es realizado del propio sector a partir de la captación de recursos de las empresas privadas.

Los proyectos son aprobados por convocatorias públicas, revisadas por evaluadores anónimos siempre y cuando se encajen en los objetivos de la propia ley. Con esto, nuevas profesiones son creadas como los captadores de recursos, productores culturales que tienen el papel una vez de aprobado el proyecto, ir hacia las empresas interesadas en invertir en su proyecto.

b) Puntos de cultura. El Programa Arte, Cultura y Ciudadanía (Pronac) Cultura Viva iniciado en 2004 por el Ministerio de Cultura de Brasil (Secretaría de Fomento e Incentivo a la Cultura), reconoce y potencializa iniciativas culturales de base comunitaria para el fortalecimiento de una red de creación, formación, gestión, registro, investigación, intercambio, circulación, acceso a bienes y servicios culturales y participación social. El objetivo es construir nuevos valores de cooperación y solidaridad. Los puntos de cultura están articulados por territorio, identidades y por tema de interés.

Punto de cultura no es equipamiento cultural ni espacio físico, es el movimiento cultural de la sociedad.

Surgieron como estímulo a las iniciativas culturales ya existentes de la sociedad civil, por medio de la realización de convenios celebrados después de convocatorias públicas.

Orientado a la población de bajos ingresos económicos, estudiantes, comunidades indígenas, rurales y todo tipo de asociaciones y emprendimientos en combate a la exclusión social y cultural, a través de la generación de empleo y fortalecimiento de las identidades culturales.

Cada punto de cultura recibe un monto de dinero repasado por el propio Ministerio de Cultura, dividido en partes, en un convenio por 3 años. El 80% es financiado por el Ministerio y el restante por la contraparte, que debe generar el socio o aliado ya sea en bienes culturales, servicios artísticos, es decir, productos culturales.

Una de sus características fundamentales es que, posterior a la actividad realizada, cada punto debe dejar todo el material producido: videos, fotos, productos culturales disponibles para ser obtenidos de manera libre por las otras redes culturales articuladas.

Referencias

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1.8313cons.htm

www.cultura.gov.br/culturaviva

CARTA CULTURAL IBEROAMERICANA

Organización de Estados Iberoamericanos

*Presentada por
Susana Bejarano - OEI*

PREÁMBULO

Los Jefes de Estado y de Gobierno de los países iberoamericanos:

Teniendo en cuenta los principios enunciados en la Declaración de la I Cumbre Iberoamericana, celebrada en Guadalajara (México, 1991), y convencidos de que “representamos un vasto conjunto de naciones que comparten raíces y el rico patrimonio de una cultura fundada en la suma de pueblos, sangres y credos diversos”, y de que nuestro “propósito de convergencia se sustenta no sólo en un acervo cultural común sino, asimismo, en la riqueza de nuestros orígenes y de su expresión plural”

Reafirmando la importancia de los instrumentos adoptados y de las acciones emprendidas en el ámbito de la cultura con vistas a su fortalecimiento y a la ampliación del intercambio cultural, por parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en materia de cultura y, concretamente, de los principios enunciados en la “Declaración sobre la Diversidad Cultural” (2001) y en la “Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales” aprobada en la ciudad de París (2005), durante la XXXIII Conferencia General de la UNESCO, en especial sus artículos 12, 13 y 14.

Reconociendo y valorando los programas de desarrollo cultural realizados por los organismos internacionales y mecanismos de cooperación regional y, en especial, el significativo papel que cumple la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), como organización para el desarrollo de la cooperación cultural, así como las funciones que ha comenzado a desempeñar la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) a los efectos de fortalecer la cooperación iberoamericana.

Convencidos de que es en los sistemas democráticos, donde la cultura y su gestión mejor se establecen y desarrollan, y que ese marco permite la libre creación de mecanismos de expresión y asegura la plena participación de los pueblos en la cultura y, en particular, de sus creadores, portadores y destinatarios.

Convencidos igualmente de que la cultura se debe ejercer y desarrollar en un marco de libertad y justicia, reconocimiento y protección de los derechos

humanos, y de que el ejercicio y el disfrute de las manifestaciones y expresiones culturales, deben ser entendidos como derechos de carácter fundamental.

Considerando que el ejercicio de la cultura, entendido como una dimensión de la ciudadanía, es un elemento básico para la cohesión y la inclusión social y, que genera al mismo tiempo, confianza y autoestima no sólo en los individuos, sino también en las comunidades y naciones a las cuales pertenecen.

Conscientes de que el proceso de mundialización parte de profundas inequidades y asimetrías y se desarrolla en un contexto de dinámicas hegemónicas y contra-hegemónicas, generando y profundizando tanto desafíos y riesgos, como influencias mutuas y benéficas, en las culturas de los países iberoamericanos.

Manifestando nuestra contribución específica hacia otros pueblos y culturas del mundo, con el propósito de estimular la construcción de una cultura de paz, centrada en el intercambio, el diálogo intercultural y la cooperación en aras al logro de una mejor convivencia a nivel nacional e internacional.

Resaltando que la diversidad cultural es una condición fundamental para la existencia humana, y que sus expresiones constituyen un valioso factor para el avance y el bienestar de la humanidad en general, diversidad que debe ser disfrutada, aceptada, adoptada y difundida en forma permanente para enriquecer nuestras sociedades.

Reconociendo que la diversidad cultural se manifiesta en identidades organizadoras de territorios y de mundos simbólicos, identidades inseparables de su patrimonio y del medio en que los bienes u obras son creados, así como de sus contextos naturales.

Reiterando el principio de igual dignidad de todas las culturas, y la necesidad de adoptar medidas preventivas para el reconocimiento, la defensa, la promoción y la protección de las culturas tradicionales y las de los grupos considerados minoritarios.

Reconociendo el derecho que las comunidades locales y las poblaciones indígenas poseen sobre los beneficios que se derivan de la utilización de sus conocimientos y tecnologías tradicionales.

Reafirmando que Iberoamérica se manifiesta como un gran sistema donde aparecen elementos únicos y excepcionales, y que es poseedora de un patrimonio cultural común y diverso que es indispensable promover y proteger.

Reconociendo que la cultura iberoamericana es diversa, plural, universalmente difundida y que representa una singular expresión de los pueblos y está dotada de una gran riqueza cultural, una de cuyas manifestaciones más significativas son las lenguas y sus transformaciones, producto de una multiplicidad de aportes interculturales.

Convencidos de que la dignificación de los pueblos indígenas supone la recuperación y preservación de sus lenguas como factor de fortalecimiento de sus identidades.

Destacando el valor estratégico que tiene la cultura en la economía y su contribución fundamental al desarrollo económico, social y sustentable de la región.

Convencidos de que las actividades, bienes y servicios culturales son portadores de valores y contenidos de carácter simbólico que preceden y superan la dimensión estrictamente económica.

Aceptando la importancia de la creación intelectual y la necesidad de equilibrar el derecho al reconocimiento y la justa retribución a los creadores, con la garantía del acceso universal a la cultura.

Reconociendo que la diversidad cultural se nutre y se promueve a través de la libre interacción y el intercambio en condiciones de igualdad entre todas las culturas, de preferencia, mediante la cooperación internacional.

Reconociendo la presencia de culturas emergentes resultantes de fenómenos económicos y sociales como el desplazamiento interno, las migraciones, las dinámicas urbanas, el desarrollo de las tecnologías; culturas que estimulan el surgimiento de nuevas narrativas y estéticas, y refuerzan el diálogo intercultural.

Decididos a contribuir a la consolidación de un espacio cultural iberoamericano, enriquecido por un acervo de experiencias y por la cooperación entre los Estados iberoamericanos; y...

Teniendo en cuenta las Declaraciones emanadas de las Reuniones de Ministros de Cultura y de los Responsables de las Políticas Culturales Iberoamericanas; lo acordado en la Declaración de San José de Costa Rica (2004), en lo relativo a “promover y proteger la diversidad cultural que está en la base de la Comunidad Iberoamericana de Naciones”, y a que se busquen “nuevos mecanismos de cooperación cultural iberoamericana, que fortalezcan las identidades y la riqueza de nuestra diversidad cultural y promuevan el diálogo intercultural”; lo acordado en la “Declaración de Córdoba” (2005), donde se propone a los Jefes de Estado y de Gobierno de la XV Cumbre Iberoamericana avanzar en la elaboración de un proyecto de Carta Cultural Iberoamericana que fortalezca el “espacio cultural común a nuestros países” y establezca un “instrumento innovador de cooperación cultural iberoamericana”; y lo acordado en la “Declaración de Salamanca” (2005), que decide “elaborar una Carta Cultural Iberoamericana que, desde la perspectiva de la diversidad de nuestras expresiones culturales, contribuya a la consolidación del espacio iberoamericano y al desarrollo integral del ser humano y la superación de la pobreza”;

DECLARAN:

I - FINES

- afirmar el valor central de la cultura como base indispensable para el desarrollo integral del ser humano y para la superación de la pobreza y de la desigualdad;

- promover y proteger la diversidad cultural que es origen y fundamento de la cultura iberoamericana, así como la multiplicidad de identidades, lenguas y tradiciones que la conforman y enriquecen;
- consolidar el espacio cultural iberoamericano como un ámbito propio y singular, con base en la solidaridad, el respeto mutuo, la soberanía, el acceso plural al conocimiento y a la cultura, y el intercambio cultural;
- facilitar los intercambios de bienes y servicios culturales en el espacio cultural iberoamericano;
- incentivar lazos de solidaridad y de cooperación del espacio cultural iberoamericano con otras regiones del mundo, así como alentar el diálogo intercultural entre todos los pueblos; y
- fomentar la protección y la difusión del patrimonio cultural y natural, material e inmaterial iberoamericano a través de la cooperación entre los países.

II. PRINCIPIOS

PRINCIPIO DE RECONOCIMIENTO Y DE PROTECCIÓN DE LOS DERECHOS CULTURALES

Los derechos culturales deben ser entendidos como derechos de carácter fundamental, según los principios de universalidad, indivisibilidad e interdependencia. Su ejercicio se desarrolla en el marco del carácter integral de los derechos humanos, de forma tal, que ese mismo ejercicio permite y facilita, a todos los individuos y grupos, la realización de sus capacidades creativas, así como el acceso, la participación y el disfrute de la cultura. Estos derechos son la base de la plena ciudadanía y hacen de los individuos, en el colectivo social, los protagonistas del quehacer en el campo de la cultura.

PRINCIPIO DE PARTICIPACIÓN

La participación ciudadana es esencial para el desarrollo de las culturas en los ámbitos nacionales y en el espacio cultural iberoamericano. Deben existir marcos normativos e institucionales que faciliten dicha participación en todas sus manifestaciones.

PRINCIPIO DE SOLIDARIDAD Y DE COOPERACIÓN

La solidaridad entre los pueblos y países promueve la construcción de sociedades más justas y equitativas, en una Comunidad Iberoamericana con menores asimetrías.

La cooperación horizontal, basada en el respeto y el trabajo mancomunado es el canal privilegiado del espacio cultural iberoamericano.

PRINCIPIO DE APERTURA y DE EQUIDAD

Se debe facilitar la cooperación para la circulación y los intercambios en materia cultural con reciprocidad y equidad en el seno del espacio cultural iberoamericano.

PRINCIPIO DE TRANSVERSALIDAD

En el conjunto de las actuaciones públicas, es esencial tomar en cuenta la dimensión cultural que puedan presentar para el fomento de la diversidad y la consolidación del espacio cultural iberoamericano.

PRINCIPIO DE COMPLEMENTARIEDAD

Los programas y las acciones culturales deben reflejar la complementariedad existente entre lo económico, lo social y lo cultural, teniendo en cuenta la necesidad de fortalecer el desarrollo económico y social de Iberoamérica.

PRINCIPIO DE ESPECIFICIDAD DE LAS ACTIVIDADES, BIENES Y SERVICIOS CULTURALES

Las actividades, bienes y servicios culturales son portadores de valores y contenidos de carácter simbólico que preceden y superan la dimensión estrictamente económica.

PRINCIPIO DE CONTRIBUCIÓN AL DESARROLLO SUSTENTABLE, A LA COHESIÓN Y A LA INCLUSIÓN SOCIAL

Los procesos de desarrollo económico y social sustentables, así como la cohesión e inclusión social, solo son posibles cuando son acompañados por políticas públicas que toman plenamente en cuenta la dimensión cultural y respetan la diversidad.

PRINCIPIO DE RESPONSABILIDAD DE LOS ESTADOS EN EL DISEÑO Y EN LA APLICACIÓN DE POLÍTICAS CULTURALES

Los Estados tienen la facultad y la responsabilidad de formular y aplicar políticas de protección y promoción de la diversidad y del patrimonio cultural en el ejercicio de la soberanía nacional.

III. AMBITOS DE APLICACIÓN

CULTURA Y DERECHOS HUMANOS

Se reconoce la importancia de reforzar el papel de la cultura en la promoción y consolidación de los derechos humanos y se manifiesta la necesidad de que el diseño y gestión de las políticas culturales se correspondan con la observancia, el pleno respeto y la vigencia de los derechos humanos.

Se reconoce, asimismo, la conveniencia de adoptar acciones afirmativas para compensar asimetrías y asegurar el ejercicio de la plena ciudadanía.

CULTURAS TRADICIONALES, INDÍGENAS, DE AFRODESCENDIENTES Y DE POBLACIONES MIGRANTES

Las culturas tradicionales, indígenas, de afrodescendientes y de poblaciones migrantes, en sus múltiples manifestaciones, son parte relevante de la cultura y de la diversidad cultural iberoamericana, y constituyen un patrimonio fundamental para la humanidad.

A tal fin, corresponde:

- adoptar medidas para fomentar el desarrollo de estas culturas, y para garantizar la protección, preservación, transmisión;

- promover los elementos artístico-tradicionales de estas culturas, el conocimiento de sus valores, técnicas, usos e innovaciones e impedir su apropiación indebida en perjuicio de las comunidades a las que pertenecen;
- reconocer los orígenes de las manifestaciones culturales y el derecho a decidir sobre sus conocimientos, innovaciones y prácticas;
- garantizar las condiciones para que se haga efectivo el principio de justa remuneración y un reparto equitativo de los beneficios de la utilización de dichos conocimientos, innovaciones y prácticas;
- reconocer el valor y la diversidad del patrimonio cultural de los indígenas, afrodescendientes, y poblaciones migrantes con el propósito de facilitar su plena participación en todos los niveles de la vida ciudadana;
- reconocer la riqueza del aporte de las poblaciones migrantes al proceso de la interculturalidad en nuestros países; y...
- admitir la persistencia del racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia en nuestras sociedades y reafirmar la necesidad de combatirlos.

CREACIÓN ARTÍSTICA Y LITERARIA

La literatura y las artes son por excelencia expresión de las identidades iberoamericanas y de la riqueza de nuestra diversidad cultural, y representan una inmensa posibilidad de expresión que debe ser estimulada.

La creatividad artística es fuente de sentidos, de identidad, de reconocimiento y enriquecimiento del patrimonio, de generación de conocimiento y de transformación de nuestras sociedades. Por ello, es fundamental el fomento de la producción literaria y artística, su disfrute por toda la ciudadanía y el acceso universal a la educación en las artes.

INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS

Las industrias culturales y creativas son instrumentos fundamentales de creación y de difusión de la cultura, de expresión y afirmación de las identidades, así como de generación de riqueza y crecimiento.

Con el propósito de garantizar, tanto un acceso más democrático a los bienes y servicios que generan dichas industrias, como un intercambio más equilibrado y una difusión de contenidos que expresen la diversidad cultural del espacio iberoamericano, se propende a:

- apoyar y fomentar la producción de contenidos culturales y las estructuras de distribución de actividades, bienes y servicios culturales en el espacio cultural iberoamericano;
- establecer mecanismos de cooperación que promuevan una distribución de sus bienes y servicios culturales en el espacio iberoamericano y en el exterior, con especial atención en el sector cinematográfico y audiovisual, en la música y el libro;

- instrumentar mecanismos que habiliten efectivamente el libre tránsito de bienes culturales en la región, con el firme propósito de promover al máximo la cooperación y el mutuo enriquecimiento cultural de nuestros pueblos, mediante un fluido intercambio de muestras y exposiciones con fines no comerciales;
- promover incentivos y vías de cooperación para la transferencia de tecnología y conocimiento que contribuyan al fortalecimiento de estas industrias en aquellos países en donde se registran menores avances;
- propiciar el desarrollo y el intercambio de estadísticas y estudios sobre las industrias culturales y creativas, y demás áreas de la economía de la cultura; y...
- favorecer acuerdos de coproducción y co-distribución de actividades, bienes y servicios culturales en el espacio cultural iberoamericano, y procurar un acceso preferencial para países que tengan industrias culturales y creativas incipientes.

DERECHOS DE AUTOR

Se incentivarán y protegerán las creaciones expresadas en las obras culturales, científicas y educativas, asumiendo que los derechos de los creadores, equilibrados con la garantía del acceso universal a la información, al conocimiento y a la cultura, son fuentes de desarrollo y bienestar en las naciones.

Se promoverán alternativas para articular el resguardo de los derechos de autor, el desafío planteado por las nuevas tecnologías, el acceso masivo a innovadoras formas de creación y la difusión de bienes y servicios culturales.

PATRIMONIO CULTURAL

El patrimonio cultural representa una larga experiencia de modos originales e irrepetibles de estar en el mundo, y representa la evolución de las comunidades iberoamericanas y, por ello, constituye la referencia básica de su identidad.

Integran el patrimonio cultural iberoamericano, tanto el patrimonio material como el inmaterial, los que deben ser objeto irrenunciable de especial respeto y protección.

Las manifestaciones culturales y lingüísticas de las comunidades tradicionales, indígenas y afrodescendientes, son parte del patrimonio cultural iberoamericano y se les reconocen sus derechos.

La protección del patrimonio cultural a través de su reconocimiento, transmisión, promoción, y el cumplimiento de medidas adecuadas necesita de la participación de la sociedad en su conjunto y es responsabilidad esencial del poder público.

La apropiación social del patrimonio asegura tanto su preservación como el goce y disfrute por la ciudadanía.

Con el objeto de reconocer y de proteger el patrimonio cultural iberoamericano, se promueve la cooperación para evitar la exportación y el tráfico ilícito de bienes culturales, así como para recuperar los bienes ilegalmente exportados.

CULTURA Y EDUCACIÓN

Por la estrecha relación existente entre la cultura y la educación, es necesario:

- reforzar, en los sistemas educativos, el conocimiento y la valoración de la diversidad cultural iberoamericana;
- propiciar la incorporación en los planes y programas de educación líneas temáticas orientadas al estímulo de la creatividad y la formación de públicos culturales críticos;
- incorporar contenidos de la cultura y de la historia iberoamericana, reafirmando sus componentes propios e identitarios, en los currículos y fomentar una perspectiva regional del aprendizaje;
- propiciar que en las zonas donde habitan comunidades tradicionales e indígenas, los planes y programas de educación incorporen sus respectivas lenguas, valores y conocimientos con pleno reconocimiento social, cultural y normativo; y...
- asegurar el derecho de toda la población a la alfabetización y educación básica, así como fomentar el cultivo de la lectura y el acceso al libro, y a las bibliotecas públicas como centros de promoción cultural.

CULTURA Y AMBIENTE

Cultura, naturaleza y ambiente están íntimamente relacionados. Para fortalecer esta relación es necesario:

- fomentar la cultura de la sustentabilidad.
- coordinar medidas de protección y valorización del patrimonio ambiental y del patrimonio cultural
- promover la valorización del ambiente como parte integrante del patrimonio cultural

CULTURA, CIENCIA Y TECNOLOGÍA

El desarrollo cultural iberoamericano precisa del fortalecimiento de la ciencia y la tecnología en la región, desde un enfoque solidario, en beneficio del interés general.

A tal fin, corresponde:

- promover y fortalecer las políticas nacionales y regionales, y la cooperación iberoamericana para el fomento y la difusión de la investigación en ciencia y tecnología;
- facilitar el acceso de todos los sectores de la población a las innovaciones tecnológicas y a sus beneficios; y...

- promover el desarrollo y la utilización de las nuevas tecnologías como oportunidades de creación, producción, difusión y promoción de bienes y servicios culturales, así como su contribución a la formación de nuevos públicos y al intercambio cultural entre los países.

CULTURA Y COMUNICACIÓN

Los medios de comunicación son escenarios para la creación, y cauces importantes para la difusión y el fomento de la diversidad cultural. En tal sentido se debe:

- promover el acceso plural de las comunidades y de los grupos sociales a las tecnologías y a los medios de comunicación;
- favorecer la creación de medios de comunicación en el ámbito iberoamericano para la expresión de las distintas manifestaciones culturales en la región y en el mundo.
 - poner en valor la misión de servicio público cultural que corresponde a los medios de comunicación; y...
 - fomentar el desarrollo de los medios de comunicación ciudadanos y comunitarios que estimulen el diálogo entre las comunidades locales y enriquezcan la presencia de la diversidad en la esfera pública.

CULTURA Y ECONOMÍA SOLIDARIA

Se promoverán acciones para apoyar la creación, producción y circulación de bienes y servicios culturales que se inserten en la esfera de la economía solidaria.

Las políticas públicas culturales deben reconocer estas creaciones en todas sus dimensiones, generando condiciones para su desarrollo, promoviendo su valorización y reconocimiento, tanto en el nivel nacional como en el espacio cultural iberoamericano, y en su relación con otras regiones del mundo.

CULTURA Y TURISMO

La relación entre cultura y turismo implica nuevas acciones, dado el crecimiento de los objetivos e intereses culturales en los servicios turísticos. Esta relación genera desafíos y riesgos que exigen la protección del patrimonio. Asimismo, produce oportunidades que deben ser aprovechadas, para lo cual:

- las actividades turísticas deben tener un trato respetuoso y cuidadoso de las expresiones culturales tradicionales, preservando su autenticidad;
- los beneficios de las actividades turísticas deben contribuir a la sustentabilidad de las expresiones culturales, tanto materiales como inmateriales; y...
- la planificación de las políticas públicas de cultura debe incidir en la dinámica del sector turismo.

IV. ESPACIO CULTURAL IBEROAMERICANO

Iberoamérica es un espacio cultural dinámico y singular; en él se reconoce una notable profundidad histórica, una pluralidad de orígenes y variadas manifestaciones.

La consolidación de un espacio iberoamericano que reconoce la multiplicidad de matices, conlleva voces que dialogan con otras culturas.

Es necesario fortalecer las estructuras regionales de cooperación con la finalidad de crear mejores condiciones para la inserción de Iberoamérica en el escenario global.

En este marco, se promoverán las afirmaciones, ideas y valores consagrados en la presente Carta Cultural, como líneas rectoras en la construcción de un espacio cultural iberoamericano.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

ENCUENTRO BOLIVIANO DE GESTORES CULTURALES

Con el objetivo de generar un espacio de diálogo, integración y reflexión en torno a la gestión cultural, favoreciendo el intercambio de experiencias que permitan conocer las diversas realidades de la práctica de la gestión de la cultura en los distintos escenarios socioculturales del país, la Fundación Visión Cultural, con el apoyo del Ministerio de Culturas, la Universidad Nuestra Señora de La Paz, la Embajada de los Países Bajos, HIVOS y el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, organizó el Encuentro Boliviano de Gestores Culturales, con el tema “Retos y buenas prácticas culturales”, que tuvo lugar en la ciudad de La Paz, Bolivia, del 24 al 26 de octubre de 2012, en instalaciones del Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

La gestión de la cultura en la actualidad es una actividad emergente y dinámica que genera movimientos y alianzas en la línea de desarrollo y cultura. La progresiva presencia de proyectos culturales alcanza un impacto social cada vez más agresivo, como lo demuestran las diferentes prácticas culturales desarrolladas en nuestro medio.

La gestión cultural responde a un espacio cada vez más amplio en las sociedades y colectividades. Esa amplitud está basada en las relaciones entre distintas disciplinas, como cultura y desarrollo, cultura y comunicación, cultura y economía, cultura y ocio, cultura y territorio, etc.; relaciones que cobran mayor importancia en los distintos escenarios culturales.

Uno de los objetivos de la gestión cultural es alcanzar un conjunto de actividades incluyendo la investigación, la vida cotidiana, la creatividad social, el desarrollo humano y cultural, la creación de espacios culturales, los procesos de integración, la gestión transversal entre educación, cultura, turismo, comunicación formación y derechos culturales.

En la actualidad, la gestión cultural busca generar cambios profundos a través de la cultura en sus diferentes manifestaciones, cambios que incidirán en comportamientos, en formas de pensar, en proyectar acciones que generen procesos y transformaciones en distintos contextos y espacios, siguiendo la línea del desarrollo, tanto humano como económico.

Como sostiene la Unesco, las diferencias culturales dejan de ser consideradas como obstáculos para ser apreciadas como oportunidades, ello conlleva comportamientos estratégicos para lograr desarrollo integral, es decir, desarrollo humano, cultural, social y económico.

La cultura genera transversalidad y se relaciona e interactúa con la economía, la sociedad, el turismo, la educación, la tecnología, el deporte, el medioambiente y la religión, entre otros.

El Encuentro:

Durante los tres días se ha podido analizar la situación de la gestión cultural en los diferentes ámbitos a través de una serie de disertaciones, así como conocer algunas experiencias de buenas prácticas, quedando muchas más pendientes para futuras reuniones de esta naturaleza.

El Encuentro generó reflexión, diálogo, integración, sinergia, alianzas, encuentros y re-encuentros entre gestores, productores y artistas.

Se contó con la participación de gestores y promotores culturales de los 9 Departamentos de Bolivia, e invitados de Argentina, Chile, Colombia, España, México y EEUU.

Las líneas de disertaciones fueron en torno a Cultura, Desarrollo, Políticas Culturales, Emprendimientos Culturales, Cooperación, Redes, Patrimonio Cultural y Territorio, Procesos y transformaciones, gestión cultural e institucionalidad, Comunicación, Formación, Públicos y Prácticas culturales.

SE CONCLUYE Y SE RECOMIENDA:

Como parte importante del Encuentro se desarrollaron Mesas de Reflexión en torno a diversos temas, cuyos resultados fueron puestos a consideración de la reunión y plenaria general, que fue instalada a las 17:30 del día viernes 26 de octubre de 2012, con la presencia de los asistentes al Encuentro Boliviano de Gestores Culturales. La misma, fue dirigida por los moderadores de las respectivas Mesas.

Las conclusiones y recomendaciones expresadas en el encuentro manifiestan lo siguiente:

CULTURA, DESARROLLO Y POLITICAS PÚBLICAS

Coordinador: Luis Bredow

La dinámica desarrollada a través de reflexiones, discusiones y testimonios realizados llegó a las siguientes conclusiones:

- Escasa y esporádica vinculación de gestores culturales de diferentes ámbitos y regiones del país con el Ministerio de Culturas, percibiendo deficiencias en efectivizar y aceptar proyectos y propuestas.
- Falta de información sobre formas de acceder a los recursos que el Estado destina a Cultura, así como escasa información a las Alcaldías, Gobernaciones e instancias de la sociedad civil sobre propuestas y convocatorias del Ministerio de Culturas.
- Los gestores culturales independientes y del sector público expresaron la dificultad que tienen para elaborar planes y proyectos de desarrollo cultural por la carencia de indicadores y datos fidedignos, completos y actuales sobre la situación de las actividades culturales y artísticas en el país. Según lo enunciado en la Mesa de Reflexión, el Municipio de

Cochabamba cuenta con esos datos para su territorio, que fue logrado mediante acuerdos con el CESU de la Universidad Mayor de San Simón.

- Existe desorientación en cuanto a los conceptos claves que maneja el Ministerio de Culturas, tales como “Revolución Cultural”, “Descolonización”, “Identidad de la diversidad” e “Integración del país por las nacionalidades”, no claramente definidos, con vacíos de contenido práctico.
- Los participantes de esta Mesa de Reflexión enfatizaron que conceptos y paradigmas de “Desarrollo Económico” y “Desarrollo Humano” ya no son válidos para el Estado Plurinacional, por tanto, no es posible ni conveniente evaluar las políticas públicas desde esa perspectiva desarrollista, y se plantea encontrar un nuevo paradigma acorde a lo pluricultural.

Por lo que se recomienda:

1. Recomienda al Ministerio de Culturas mejorar su capacidad para admitir proyectos de gestores culturales del sector público y de la sociedad civil en beneficio de artistas y artesanos, y cumplir con los compromisos de ejecución.
2. Recomienda al Ministerio de Culturas implementar procedimientos adecuados para la presentación de proyectos. Así como dar seguimiento y coherencia a sus relaciones con el público y con los gestores culturales, tanto del sector público como independiente.
3. Recomienda al Ministerio de Culturas mejorar sus sistemas de vinculación y comunicación con los gestores culturales de Alcaldías, Gobernaciones y de la sociedad civil.
4. Recomienda al Ministerio de Culturas acelerar la implementación de una Unidad o equipo encargado de hacer un relevamiento de datos estadísticos, mapas culturales, georeferenciación de sitios culturales e indicadores culturales a través de un Censo de Culturas.
5. Recomienda a los Gobiernos Municipales y Departamentales informarse sobre la experiencia de relevamiento de información e indicadores culturales del Gobierno Municipal de Cochabamba y replicarla en otras instancias.
6. Recomienda a gestores culturales a contribuir a través de sus proyectos, a la identidad plurinacional e Integración del país y a superar los paradigmas de “Desarrollo Económico” y “Desarrollo Humano.”
7. Recomienda a los Gestores Culturales a conformar una Asociación, Red y a generar alianzas estratégicas para la realización de proyectos culturales. Y a crear un comité impulsor de una futura Asociación.

COOPERACIÓN Y MECENAZGO

Coordinadora: Noreen Guzmán de Rojas

Se efectuó un diagnóstico previo enunciando: que en los últimos tiempos es notable un crecimiento en la oferta y demanda de proyectos y actividades culturales en nuestro país. Este crecimiento está presente, sobre todo, en las ciudades de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz. Siendo necesario impulsar esta tendencia en otras ciudades y poblaciones rurales.

Las producciones culturales que estadísticamente generan más ingresos para el país son: las entradas folklóricas, en especial el Carnaval de Oruro y el Gran Poder. Le sigue, la gastronomía, la producción cinematográfica y festivales.

Es importante observar que los ingresos económicos que estos generan para el país están vinculados con la cadena productiva de los mismos, el turismo y otras actividades relacionadas. Y no por los ingresos, impuestos u otro tipo de aportes que estos puedan generar por la comercialización de productos o servicios culturales. Por lo que podemos deducir que en Bolivia, si bien hay una interesante y potencial producción y demanda cultural emergente, no contamos con un mercado cultural formal y sostenible.

La producción y gestión cultural necesita de cooperación y mecenazgo, para potenciar un mercado cultural que genere más empleos, continuación en su productividad, desarrollo social y sostenibilidad.

Nuestras fuentes de financiamiento (el Estado, la Cooperación Internacional, la Empresa Privada, aportes de personas civiles / Mecenases) no cubren las necesidades de todos. Hay proyectos que no entran con los lineamientos del Estado, cooperación ni con la empresa privada. La demanda por fuentes de financiamiento es cada día mayor y las fuentes son menores.

¿Cuáles son las dificultades para acceder a estas fuentes?

- El Estado: Sistemas administrativos son muy burocráticos y tardan mucho. Lo que provoca poca credibilidad.
- La cooperación internacional se ha reducido.
- La empresa privada está fuertemente ligada al Marketing, donde el contenido y calidad de muchas prácticas, que no son precisamente masivos, se ven negativamente afectados por la falta de atención y apoyo.

A partir de estas reflexiones se establecieron diálogos y discusiones que generaron los siguientes enunciados:

- Se cuenta con una novedad jurídica que debe ser difundida y aprovechada por todos, donde la Constitución Política del Estado, en su Cap. 5, Art. 306, inciso de las Definiciones Económicas, indica que excedentes de las entidades estatales pueden ser reinvertidos en políticas sociales y culturales. Para esto deben definirse formas de rendir cuentas para disponer de este dinero, quedando la duda si este fondo pertenece al TGN y cómo poder acceder a estos excedentes.
- Se observa como ejemplo a la Fundación del Banco Central creada gracias al Banco Central de Bolivia.
- Se observa que la empresa privada puede animarse a dar financiamiento a proyectos y actividades culturales en la medida que el Estado aporte a la Cultura. Actualmente, la Empresa Privada no tiene motivación para este propósito. La Responsabilidad Social Empresarial (RSE), está más abocada al aspecto social, mientras que la cultura tiene escasa cabida. Sería interesante introducir un concepto de Responsabilidad Socio-cultural.

- Es de suma importancia que Bolivia adquiera una Ley de motivación impositiva, que genere desarrollo a través de la cultura en los diferentes sectores sociales del país. Se puede estudiar y observar los beneficios que se han generado en países hermanos como Brasil y Chile, con experiencias positivas en la región.
- La Ley de Mecenazgo es un principio de democracia cultural. Para esto hay que entender que la gran fuente de financiamiento somos las personas con nuestros aportes.
- El proyecto de Ley diseñado por Roberto Laserna, basada en la Ley 843, contempla un incentivo a la cultura y expresiones artísticas para Bolivia, que merece especial atención de parte del Estado, como un verdadero aporte al sector cultural.
- Se observa que no se debe olvidar que el público es un financiador a quien le prestamos un servicio. La cultura también tiene su precio relacionado a un costo de inversión. Hay que educar al público a consumir, retribuyendo con un pago por ello.
- Es importante acceder a financiamientos y fortalecer el sector cultural, para esto es vital asumir una legalidad y formalidad ante el Estado y la sociedad civil. En condiciones justas y equitativas, difícilmente puede haber financiamiento para artistas que no están legalmente constituidos. Por lo que la Ley de Artes y Culturas tiene carácter de urgencia y se convierte en un derecho.
- Ante el anuncio del Ministro de Culturas, Sr. Pablo Groux sobre los proyectos de Ley de Gestión Cultural y Descolonización, es necesario tener acceso a los contenidos de los mencionados proyectos para que sean socializados con los diferentes sectores para su debida discusión.
- Se observa que los enfoques del Estado Plurinacional en cuanto a la descolonización tiene parámetros limitados.
- Se observa la distribución de los 45 millones de bolivianos de presupuesto para cultura en los 9 Departamentos. Los mismos debieran ser descentralizados y equitativos.
- Se observa que la consulta ciudadana dentro el sector es nuestro derecho.

Por lo que se recomienda:

1. A las autoridades de los distintos niveles y órganos ejecutivos del Estado, que el sector artístico cultural sea reconocido como sector productivo. Para esto se concluyen los siguientes pasos:
 - a. Reconocimiento jurídico como profesionales.
 - b. Visibilizarnos. Para ser sujeto de crédito y credibilidad.
 - c. Ley general de Artes y Culturas.
 - d. Ley de Mecenazgo Democrático.
2. La necesidad de crear una figura jurídica para organizar al sector de artistas por parte del Ministerio de Culturas, considerando que el trabajo coordinado y su consiguiente fortalecimiento en redes es de gran importancia.
3. Al Ministerio de Culturas, considerar y evaluar mecanismos que den lugar a la creación de fondos concursables a fin de que proyectos

culturales de instancias estatales y de la sociedad civil puedan beneficiarse y generar desarrollo cultural.

4. La socialización por parte del Ministerio de Culturas de los proyectos de Leyes de Gestión Cultural y Descolonización planteadas por su titular.
5. La consideración urgente como un derecho por parte de los órganos plurinacionales de la Ley de Artes y Culturas.
6. Se recomienda al sector cultural asociativo, privado y público investigar e introducir el concepto de Responsabilidad Cultural.

GESTION CULTURAL (RETOS, OPORTUNIDADES Y DEBILIDADES DE LA GESTIÓN CULTURAL)

Coordinadora: Viviana Saavedra

La dinámica desarrollada a través de reflexiones, discusiones y testimonios generó lo siguiente:

- Se destaca en el país la voluntad del Gestor Cultural, su vocación por la cultura y la asociatividad, la conformación de redes (aunque escasas), la apertura a la diversidad cultural como en su manifestación y producción y la creación del Ministerio de Culturas.
- Se observa que los gestores culturales del país no están organizados jurídica ni legalmente y, por lo tanto, la apropiación del rol del gestor cultural está en cuestión.
- Las experiencias enunciadas por los gestores culturales sobre el desarrollo de la práctica, con escasas experiencias en formación, no conociéndose entre sí, ha dificultado la creación de redes, salvo contadas experiencias.
- Se observa que levantar un proyecto no es la principal función del Gestor Cultural, sino se debe considerar y tomar en cuenta que el Gestor Cultural transforma procesos, y para generar esa transformación de procesos se debe contar con el contexto favorable que requiere el desarrollo de la gestión cultural.
- Se observa que el gestor cultural no cuenta con indicadores que le permitan desarrollar un lenguaje económico, las pocas posibilidades de formación debilitan las capacidades para generar lenguaje político en la gestión cultural, que le permita dialogar con los otros estamentos que construyen ciudadanía.
- Se observa las diversas formas en las que se puede dividir al gestor en áreas públicas o privadas. Y por su exigencia cada vez mayor, el gestor cultural debe ser apto en diversas materias.
- Se observa la escasa existencia de datos e indicadores sobre cultura en el país.
- Se observa la poca o nula relación con órganos de gestión del Estado, y se desconocen a los que fungen como Consejeros Departamentales de Cultura.
- Se observa la escasa participación en la formulación y ejecución de las políticas y leyes que afectan la gestión cultural, como la influencia y politización de la cultura.

Por lo que se recomienda:

1. Trabajar en la cartografía, mapeo y registro cultural.
2. Socializar la Ley de Gestión Cultural.
3. Trabajar en la conformación de la Asociación de Gestores Culturales de Bolivia para la sinergia del sector.
4. Trabajar los gestores culturales en la representación social, a partir de sus regiones y/o ciudades.
5. A los gestores culturales a trabajar por la autosostenibilidad de proyectos, frente a la retirada de la cooperación internacional.
6. A los Gestores a trabajar por el logro de niveles de calidad en la producción (desde formación hasta distribución).

FORMACION Y REDES

Coordinadoras: Analy Fuentes y Ayda Loayza

La dinámica desarrollada a través de reflexiones, discusiones y testimonios realizados generó lo siguiente:

- Se observa la escasa generación de instancias de formación que permitan desarrollar capacidades en los gestores culturales del país.
- Se observa detectar necesidades en materias de contenidos, investigación, así como modelos y metodologías alternativas y creativas de formación acordes a la realidad nacional, para ser incorporadas en los diversos programas de formación, homogenizando las mallas curriculares de las universidades y otros centros de formación.
- Se observa ausencia de estudios de línea base sobre cultura y desarrollo.
- Se observa ausencia de gestión en la generación de condiciones para el diseño y financiamiento de un sistema de reconocimiento por competencias y/o una certificación profesional, debiendo el Ministerio de Educación reconocer dicha denominación y título.
- Se observa la ausencia y descoordinación entre el Estado y la sociedad civil para recoger y sistematizar el saber hacer empírico en Gestión Cultural.
- Se observa falta de políticas culturales que favorezcan la formación artística cultural desde la escuela, donde la gestión cultural debe ser visibilizada.
- Se observa que dentro la formación artística no se acompaña la formación en gestión cultural.

En cuanto a Redes:

- Se observa la ausencia de trabajo colaborativo de desarrollo y fortalecimiento del sector cultural y para gestores culturales, a partir de la generación de una red como instrumento, que sea autosustentable y basada en el compromiso y la acción.
- Se observa la necesidad de aportar con documentación e información generada en otras experiencias similares a fin de optimizar las nuevas propuestas.
- Se observa la necesidad de generar políticas y acciones destinadas a la formación en cultura de Red, como aglutinador y articulador del sector, y contar como uno de sus ejes de desarrollo la formación y actualización en gestión cultural.

Por lo que se recomienda:

1. Establecer una Red de Gestores Culturales, para lo que es necesario constituir un Comité Impulsor, así también reactivar Gestar que se generó en una reunión anterior. Sumarse también al desarrollo y fortalecimientos de iniciativas nacionales ya vigentes como es el caso de “TelArtes”.
2. Al Ministerio de Culturas, acercarse al INE para contar con indicadores culturales y desarrollar una cartografía cultural.
3. Desarrollar un Registro de Gestores Culturales.
4. Al Ministerio de Culturas, a trabajar en políticas culturales consensuadas.
5. Al Ministerio de Culturas, la disolución de los Consejos Departamentales de Cultura por su invisibilidad y falta de resultados.
6. A los organizadores de los Festivales Internacionales de Cultura, a despolitizar la actividad.

La representación de Tarija a través del Director de Cultura de la Gobernación de ese Departamento manifestó el interés de que la próxima versión del Encuentro Boliviano de Gestores Culturales se desarrolle en la ciudad de Tarija.

Al término del evento, se aprobaron en la asamblea las Conclusiones y Recomendaciones del Encuentro Boliviano de Gestores Culturales con sugerencias que fueron incorporadas.

La Paz, 26 de octubre de 2012.





Apoyaron al Encuentro:

