

REVISTA COMUNICACIÓN Y MEDIOS

AÑO 30 / SEGUNDO SEMESTRE 2021 / CHILE



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICEI

44



Políticas culturales en América Latina



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICEI

REVISTA
**Comunicación
y Medios**

Nº
44

Año 30 / 2021
Segundo Semestre
Santiago, Chile.

Revista *Comunicación y Medios* Nº 44

Universidad de Chile

Rector: Doctor Ennio Vivaldi Véjar

Instituto de la Comunicación e Imagen

Directora: Doctora Loreto Rebolledo González

Editor General: Doctor Tomás Peters

Editora: Doctora Claudia Lagos Lira

Asistente: Doctor (c) Cristián Cabello

Editoras invitadas monográfico Nº44:

María Inés Silva, Universidad de Chile, Chile

Lia Calabre, Fundação, Casa de Rui Barbosa, Brasil

Diseño: Puracomunicación

ISSN 0716-3991 / e-ISSN 0719-1529

Todos los artículos son revisados por un mínimo de dos académicos o investigadores de su Comité Editorial o del Referato y la mayoría posee grado de doctor/a en el campo. Para asegurar evaluaciones neutras y sin sesgos de ningún tipo hacia los autores, la revista *Comunicación y Medios* garantiza un arbitraje de "doble ciego".

Durante el proceso de revisión la identidad, tanto de autores y evaluadores, se mantiene oculta. Los factores que se tienen en cuenta en la revisión son la pertinencia, la solidez, la importancia, la originalidad, la legibilidad y el lenguaje del artículo.

Los revisores evalúan el contenido intelectual de los manuscritos, sin importar la raza, el género, la orientación sexual, creencias religiosas, origen étnico, la nacionalidad o la filosofía política de los autores.

Consejo Editorial:

Doctora Ingrid Bachmann,

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Doctor Alejandro Baer,

Universidad de Minnesota, Estados Unidos

Doctora Nancy Berthier,

Université Paris-Sorbonne, Francia

Doctor Miguel Alfonso Bouhaben,

Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador

Doctora Mar Chicharro,

Universidad de Burgos, España

Doctor Felip Gascon i Martín,

Universidad de Playa Ancha, Chile

Doctora Gabriela Gómez,

Universidad de Guadalajara, México

Doctora Charo Lacalle Zalduendo,

Universitat Autònoma de Barcelona, España

Doctora Anna Maria Lorusso,

Università di Bologna, Italia

Doctor Armand Mattelart,

Université Paris VIII-Vincennes-Saint Denis, Francia

Doctora Nancy Morris,

Temple University, Estados Unidos

Doctora María Antonia Paz,

Universidad Complutense de Madrid, España

Doctor Carlos Scolari,

Universitat Pompeu Fabra, España

Doctor Fernando Ramos,

Universidad Complutense de Madrid, España

Doctora Simone Maria Rocha,

Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

Agradecemos la colaboración de evaluadores y evaluadoras del Nº 44:

- Doctor Byron Andino, Universidad UTE, Ecuador
- Doctor Lizandro Angulo Rincón, Universidad del Tolima, México
- Doctora Rossi Alves, Universidade Federal Fluminense, Brasil
- Doctor Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará, Brasil
- Doctora Laura Bezerra, Universidade Federal do Recôncavo Baiano, Brasil

- Doctora Raíza Cavalcanti, Universidad de Chile, Chile
- Doctora Sophia Cardoso Rocha, Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Doctora Juliana Carneiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil
- Doctora Palmira Chavero, FLACSO, Ecuador
- Doctora Catalina Donoso, Universidad de Chile, Chile
- Doctora Deborah Duarte, Universidad de La República, Uruguay
- Doctor Martín Farías, Universidad de Edimburgo, Escocia
- Doctor Luiz Fernandez Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Brasil
- Doctora Carolina Godoy, Universidad de La Frontera, Chile
- Doctor Rubén Arnoldo González, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
- Doctora Mónica Guariglio, Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina
- Doctor João Guerreiro, Instituto Federal do Rio de Janeiro, Brasil
- Doctora Nadia Herrada, Universidad de Chile, Chile
- Doctora Giuliana Kauark, Universidade Federal do Recôncavo Baiano, Brasil
- Doctora Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Brasil
- Doctora Paola Lagos, Universidad Autónoma de Barcelona, España; Universidad de Chile, Chile
- Doctor Fernando López Pan, Universidad de Navarra, España
- Doctor Félix Lossio, Universidad Católica del Perú, Perú
- Doctora Marta Lucia Bustos, Universidad Distrital, Colombia
- Doctora Vivian Luiz Fonseca, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil
- Doctora Ana Rosas Mantecón, Universidad Metropolitana Autónoma de México, México
- Doctora Tetê Matos, Universidade Federal Fluminense, Brasil
- Doctora Ivana Mihal, Universidad de Buenos Aires, Argentina
- Doctor Enrique Núñez, Michigan State University, Estados Unidos
- Doctora María Guadalupe Ortiz Gómez, El Colegio de la Frontera Sur, México
- Doctor Ignacio Ramos, Universidad Mayor, Chile
- Doctora Ana Lucia Ribeiro Pardo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
- Doctora Renata Rocha, Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Doctora Grettel Rodríguez, Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Cuba
- Doctor José Roberto Severino, Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Doctor Juan Suárez Ontaneda, Xavier University, Estados Unidos
- Doctoranda Claudia Vaca, Universidad Católica de la Santísima Concepción, Chile
- Doctora Cristina Venegas, Universidad de California, Estados Unidos
- Doctor Enrique Vergara, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
- Doctora Luana Vilutis, Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Doctor Mariano Martín Zamorano, Universidad de Barcelona, España

ÍNDICE

08 **Editorial N°44**

SECCIÓN MISCELÁNEA

14 **El rol de fact-checkers de los influencers españoles de la alimentación en Instagram**

The fact-checkers role of Spanish nutritionists influencers on Instagram

José Luis Argiñano, Udane Goikoetxea-Bilbao / Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Lejona, España

28 **Memes y reacciones ciudadanas en las campañas electorales de Perú (2016) y Bolivia (2019)**

Memes and citizen reactions in political campaigns in Peru (2016) and Bolivia (2019)

Carlos Gonzales-García y Janeth Villegas-Arteaga / Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima-Perú

44 **Del dicho al hecho. Democratización mediática y medios públicos en Ecuador**

From words to deeds. Media democratization and public media in Ecuador

Gabriela Sánchez y María Punín / Universidad Técnica Particular de Loja, Loja, Ecuador

56 **Antes del estallido: comunicación de lo político en letras de canciones chilenas indie (2005-2018)**

Before the outbreak: communication of the political in lyrics of Chilean indie songs (2005-2018)

Arturo Figueroa-Bustos / Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

SECCIÓN MONOGRÁFICA

- 70 **Tensiones de género(s) y desafíos (trans)feministas: Políticas culturales y gestión pública**
Gender tensions and (trans)feminist challenges: Cultural policies and public management
Marcela País-Andrade / Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
- 82 **El pandemonio como estrategia político-cultural en Brasil**
Pandemonium as a political-cultural strategy in contemporary Brazil
Antonio Albino-Canelas Rubim / Universidad Federal de Bahía, Salvador de Bahía, Brasil
- 93 **Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile**
Mutual aid among musical workers in Chile in times of crisis
Eileen Karmy / Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile
Estefanía Urqueta / Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile
- 106 **La política cultural en territorio: análisis de Puntos de Cultura desde la dimensión del reconocimiento**
Cultural policy on territory: Puntos de Cultura from the dimension of recognition
Romina Sánchez-Salinas / IMESC-IDEHESI-CONICET, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza / Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina
Clarisa Inés Fernández / Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (CONICET-UNLP), La Plata, Argentina
- 118 **La ciudad como panacea: políticas culturales comunitarias y participación en Córdoba (Argentina)**
The city as a panacea: cultural policies and participation in Córdoba (Argentina)
Mariana Gutiérrez / Instituto de Estudios en Comunicación, Expresión y Tecnologías, Córdoba, Argentina

130 **Políticas culturales disputadas: tensiones y desafíos de la cultura en contexto pandémico en Rosario, Argentina**

Disputed cultural policies: cultural tensions and challenges in the context of the pandemic in Rosario, Argentina

Laura Cardini / Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina

RESEÑAS

144 **Sociología(s) del arte y de las políticas culturales**

Tomás Peters

Reseña por Sergio Villena Fiengo

146 **Una etnografía del amor digital**

Judith Duportail

Reseña por Miguel Angulo-Giraldo

148 **Lo que auguran los astros. Espectáculos, maravillas y catástrofes en la prensa chilena (1868-1912)**

Lorena Valderrama y Verónica Ramírez Errázuriz

Reseña por Soledad Quereilhac



Editorial N° 44

Enfrentamos tiempos de disputas simbólicas y conceptuales. Democracia, libertad, crisis, normalidad, futuro, revolución, dignidad, fascismo, entre otros conceptos, se han visto tensionados y resignificados por los procesos políticos y culturales que en Chile hemos vivido en los últimos años. Cada uno de ellos se ha vuelto un elemento crítico para (re)pensar el devenir de una sociedad inédita, contradictoria y en permanente tensión. Como ha señalado el historiador alemán Reinhart Koselleck (2012), los conceptos tienen una historia y, al mismo tiempo, la construyen. Como tales, no solo sirven para responder a interrogantes que emergen en un período sociohistórico determinado, sino que, también, proponen dimensiones de análisis para imaginar las trayectorias futuras de las comunidades. Todo concepto reúne y en él decanta una pluralidad de residuos teóricos, prácticas objetivas y decisiones políticas que dibujan un orden de sentido en un momento histórico. Dichos órdenes de sentido que los conceptos introducen en una sociedad poseen, ciertamente, una estructura que permite delimitar una experiencia particular, pero son lo suficientemente ambivalentes como para servir a vivencias históricas distintas y contingentes.

Todo concepto tiene una memoria acumulada que da forma a un esquema de sentido actual: es decir, cada concepto posee un sentido estructurado que proviene de experiencias pasadas y lo pone al servicio de la interpretación del presente. Sin embargo, al avanzar el tiempo y los desplazamientos espaciales de los conceptos, éstos van siendo problematizados y tensionados en el presente según los nuevos contextos de experiencia. Y eso tiene implicancias tanto en la concepción futura de ellos como en la sociedad en general. Con las crisis y revoluciones —entre otros procesos—, los conceptos pueden adquirir nuevos significados y usos, lo que tiene consecuencias en los horizontes de expectativas de las sociedades. Frente a ello, la experiencia surgida en un nuevo contexto sociopolítico puede redefinir un concepto y crear nuevas semánticas de sentido en el futuro. Y en el caso de Chile esto ha sido especialmente notorio. Luego de la revuelta de octubre de 2019 y, posteriormente, la conformación histórica de una

Convención Constituyente, hemos experimentado un escenario deliberativo único y vital para pensar conceptos *otros*. Desde entonces, se han puesto a prueba nuevas lógicas de sentido en los términos que habíamos creído entender y seguir. Hoy, más que nunca, la invocación y apropiación de conceptos fundamentales como democracia, libertad, derechos y nación, entre otros, se han vuelto un fenómeno de alta densidad y complejidad interpretativa. En su iteración en la esfera pública, cada uno de ellos adquiere un registro de lectura que varía según los posicionamientos estratégicos de diversos agentes sociales. Mientras algunos se esmeran en resguardar los valores patrios y las lógicas económicas hegemónicas, otros tantos buscan desestabilizar los engranajes conservadores y dominantes de un Chile desigual e injusto, buscando crear un nuevo relato social basado en la solidaridad y el encuentro común.

Durante los últimos meses, en Chile se ha acelerado exponencialmente la discusión simbólica del *nosotros*. Gracias a la deliberación social, se han inscrito nuevos registros de sentido en la sociedad chilena. No solo circulan nuevos conceptos como plurinacionalidad y buen vivir, sino también se resignifican otros, como familia, educación pública, ciudadanía y sociedad de derechos. En su conjunto, los tiempos que corren podrían ser caracterizados por la mutación de los significantes comunes. Hoy, se desestabilizan las cristalizaciones comprensivas históricas del entendimiento mutuo. La sociedad de privilegios que primó por décadas parece desplazarse hacia un nuevo acuerdo social basado en la dignidad humana y el respeto a la diversidad cultural. En los discursos y relatos del presente se inscriben nuevos horizontes de expectativas para la sociedad chilena. Sin embargo, estos procesos se perciben, también, en otras latitudes. En efecto, la emergencia de conceptos resignificados no solo activa nuevas interrogantes teóricas y reflexivas, sino que transforma paulatinamente las lógicas cotidianas a nivel global. Tanto la Historia como las historias proyectan nuevas comunidades de sentido. En este escenario líquido, *Comunicación y Medios* piensa sobre los tiempos que habita(mos).

En este nuevo número de *Comunicación y Medios* se tematizan, desde diversas contribuciones y aportes investigativos, una serie de dimensiones sociales, políticas y culturales de la sociedad chilena

y latinoamericana contemporánea. Las diferentes contribuciones no solo introducen interrogantes críticas para pensar los devenires semánticos del presente; develan, también, los escenarios futuros de una sociedad cada vez más acelerada e interpelada por las tecnologías y la experiencia digital.

La sección miscelánea abre con “El rol de fact-checkers de los influencers españoles de la alimentación en Instagram”, de José Luis Argiñano y Udane Goikoetxea. Este artículo indaga sobre la proliferación de las *fake news* en las redes sociales y la creciente preocupación por la alimentación en España. A través de la técnica de *web scraping* a 2.100 comentarios y un seguimiento de nutricionistas españoles en Instagram —*instagrammers* de la salud nutricional—, los autores argumentan que estos *influencers* de la alimentación ejercen una labor de *fact-checking* en Instagram de bajo perfil, sin aprovechar el potencial de los recursos audiovisuales. No obstante —señalan—, esta labor de verificación les permite potenciar una imagen independiente de las marcas comerciales y, paralelamente, construir comunidad con sus seguidores.

En “Memes y reacciones ciudadanas en las campañas electorales de Perú (2016) y Bolivia (2019)”, Carlos Gonzales-García y Janeth Villegas-Arteaga discuten el rol que los recursos tecnológicos han adquirido en el comportamiento social. A partir del análisis de 80 memes y una encuesta a 300 ciudadanos/as de ambos países, este artículo se enfoca en el impacto de estos nuevos dispositivos visuales multimedia en las campañas electorales de Perú (2016) y Bolivia (2019). Según los autores, las categorías estudiadas a partir de los memes resaltan el prestigio/desprestigio de los candidatos, la calidad política desde el punto de vista de figuras y partidos; la pobreza de los mensajes de estos aspirantes; la identificación del candidato con la cultura de su país; y su capacidad intelectual. De las encuestas es posible concluir que el segmento más joven y con menor escolaridad, en ambos países, es el que otorga mayor importancia a los memes como estrategia política.

“Del dicho al hecho. Democratización mediática y medios públicos en Ecuador”, de Gabriela Sánchez y María Punín, contribuye a la discusión latinoamericana sobre el desarrollo mediático y el derecho a la información en nuestra región. El ar-

tículo realiza un análisis descriptivo-comparativo sobre el desarrollo y declive de los medios públicos en Ecuador en los últimos años sobre la base de cuatro de los cinco Indicadores del Desarrollo Mediático de la Unesco (2008), a saber: libertad de expresión, pluralismo, capacitación y fortalecimiento institucional. Según las autoras, no solo se identifican debilidades y errores administrativos en este sector del sistema mediático ecuatoriano a la luz de los postulados propuestos por la Unesco, sino que, también, afirman que la democratización de la comunicación en Ecuador es un intento fallido. En su investigación establecen que en el mapa mediático ecuatoriano no se avizora una consolidación de medios de carácter público y, por el contrario, hay estabilidad en el sector de medios privados. En suma, señalan que la ausencia de un modelo de gestión periodística, distante del poder, es una de las principales causas de este fenómeno y lo inscriben como un caso a considerar para el resto de América Latina.

Finalmente, “Antes del estallido: comunicación de lo político en letras de canciones chilenas indie (2005-2018)”, de Arturo Figueroa-Bustos, es un aporte para pensar, desde los estudios sociales de la música, el estallido/revuelta social de octubre de 2019. En su investigación, Figueroa-Bustos explora la manera en que los músicos *indie*, que no suelen considerarse como particularmente comprometidos con la contingencia, se articulan con el contexto político y sus derivas político-culturales. A través de un análisis textual, el artículo examina las características y énfasis de la “comunicación de lo político” en las letras de 95 canciones escritas por 19 autores chilenos *indie* entre 2005 y 2018. Las letras de estas canciones, argumenta el autor, ya visibilizaban las demandas de la revuelta incluso con más de una década de antelación. Al hacerlo, establece una suerte de “teoría del espejo” entre música y sociedad en el Chile reciente.

Monográfico “Políticas Culturales en América Latina: disensos, tensiones actuales y desafíos”

Convocado por las profesoras María Inés Silva, de la Universidad de Chile, y Lia Calabre, investigadora de la Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil,

este número 44 de *Comunicación y Medios* incluye el monográfico “Políticas Culturales en América Latina: disensos, tensiones actuales y desafíos”. A raíz de las consecuencias derivadas de la pandemia del Covid-19 y las permanentes transformaciones políticas y culturales de nuestra región en la última década, este monográfico propone un mapa analítico sobre la condición presente —y los desafíos futuros— de las políticas culturales contemporáneas en Argentina, Chile y Brasil.

Comprendidas como dispositivos de tensión social, las políticas culturales no se circunscriben a los planes y programas que los Estados diseñan e implementan sobre materias artísticas, sino que deben ser reconocidas como aceleradoras de deliberación simbólica. A través de ellas, se configuran sentidos y sensibilidades sociales que se contraponen con las formas dominantes de comprensión histórica. Las políticas culturales son, justamente, instancias de fomento crítico a las preconcepciones consideradas como *sentido común*. Gracias a ellas se pueden resignificar y/o trastocar las nociones —muchas impuestas por la fuerza y/o por el mercado global— de democracia y libertad. Al hacerlo, buscan en las fronteras, en los márgenes y en los residuos sociales olvidados —o expulsados— esos insumos reflexivos que ayuden a resituar términos como dignidad, justicia, buen vivir y lo *común* en la sociedad. En este monográfico hemos querido indagar en estas premisas y profundizar en propuestas emergentes que ayuden a construir nuevas constelaciones reflexivas sobre las políticas culturales del presente-futuro.

El primer artículo incluido en este monográfico se titula “Tensiones de género(s) y desafíos (trans) feministas: Políticas culturales y gestión pública”, de Marcela País-Andrade. El trabajo explora los disensos, resistencias y negociaciones puestas en juego en *lo político* del proceso cultural. En su artículo, País-Andrade explora un tema de vital importancia para pensar las políticas culturales y la gestión pública hoy: los desafíos que los género(s)/(trans)feminismos exigen a la institucionalidad cultural, tensionándola. A través de una metodología socioantropológica, la reflexión explora cómo el posicionamiento político de visibilizar dichas tramas en los diseños y evaluaciones de las acciones culturales podría generar información que permitiría afinar los niveles de

coordinación y coherencia de dichas acciones. Con ello, País-Andrade inscribe una dimensión clave para el diseño e implementación de las políticas culturales contemporáneas.

“El pandemio como estrategia político-cultural en Brasil”, de Antonio Albino Canelas Rubim, analiza poética y críticamente la relación entre cultura, política y políticas culturales en el Brasil actual. A partir de la noción de pandemio —entendida como una estrategia político-cultural del gobierno del “Mesías Bolsonaro”—, este artículo explora la singularidad de la circunstancia brasileña en el panorama internacional, marcado por el neoliberalismo, el surgimiento de una cultura política autoritaria y administraciones de extrema-derecha, panorama, además, sobredeterminado por la pandemia. Por medio de un diagnóstico arriesgado y comprometido con la situación brasileña, Antonio Albino Canelas Rubim despliega una serie de metáforas y dispositivos analíticos para entender el desempeño político de la cultura brasileña. Además de exponer las contradicciones y peligros de la acción del “Mesías Bolsonaro”, el autor moviliza categorías como pandemia, pandemio, política cultural, guerra cultural y disputas político-culturales para comprender la disputa entre barbarie y democracia en el Brasil contemporáneo.

“Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile”, de Eileen Karmy y Estefanía Urqueta, es el tercer artículo incluido en este monográfico. En él, las autoras no solo describen el escenario crítico de las/los trabajadoras/es del rubro musical durante la pandemia en Chile —caracterizado históricamente por la precariedad e inestabilidad laboral—, sino que, también, argumentan que esta crisis, conjugada con una politización generalizada en la sociedad chilena, condujo a un resurgimiento del apoyo mutuo entre las y los trabajadores de la música. Además de ofrecer una crítica aguda a las acciones estatales orientadas a la protección y cuidado del ecosistema musical local, las autoras describen cómo las y los trabajadores de la música fortalecieron sus organizaciones para ayudarse mutuamente. En suma, esta investigación es un aporte clave para entender cómo las políticas culturales en Chile aún mantienen lógicas burocráticas que carecen de un sentido de urgencia, pero

que, al mismo tiempo, generan lógicas autoconvocadas y resistentes.

Los tres últimos artículos se concentran en la experiencia argentina. En “La política cultural en territorio: análisis de Puntos de Cultura desde la dimensión del reconocimiento”, Romina Sánchez-Salinas y Clarisa Inés Fernández discuten la implementación del Programa “Puntos de Cultura” en Argentina, tanto en su dimensión institucional como territorial. A partir del análisis de dos organizaciones culturales comunitarias —el caso de Chacras para Todos (Mendoza) y el caso de la cooperativa La Comunitaria (Buenos Aires-La Pampa)—, esta investigación señala que los “Puntos de Cultura” constituye una política de alto impacto en la dimensión institucional de las organizaciones, legitimando la acción de éstas en sus comunidades. A su vez —afirman las autoras—, los procesos son impulsados y mediados principalmente por los proyectos y dinámicas de las organizaciones. En suma, indican que esta política ha sido un aporte a la comprensión de una política cultural abierta a los territorios y sus comunidades.

Mariana Gutiérrez, en “La ciudad como panacea: políticas culturales comunitarias y participación en Córdoba (Argentina)”, analiza las políticas culturales en el marco de la valorización global de las ciudades como escala ideal para la descentralización del poder político y la solución de problemas de democratización cultural. Junto con abordar las potencialidades y los límites de la dimensión local en el plano del gobierno, la participación ciudadana y las políticas culturales municipales, este artículo expone los resultados de una investigación cualitativa en Córdoba, Argentina, y problematiza justamente la dimensión participativa de esas políticas. Según Gutiérrez, estas acciones, si bien se desenvuelven en un plano retórico, permiten asignarles un rol más activo y propositivo a sus beneficiarios. En otros términos, y como señala el estudio, dichas políticas culturales reciben legitimación dado que se conciben como otro ámbito en el que la ciudadanía puede participar de los asuntos públicos, aunque las decisiones tomadas no sean sustanciales o las posibilidades de participación efectiva se distribuyan de manera desigual.

“Políticas culturales disputadas: tensiones y desafíos de la cultura en contexto pandémico en

Rosario, Argentina”, de Laura Cardini, cierra este monográfico. Cardini aborda *la cultura* como objeto de la política pública en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina. Además de considerar los cambios políticos derivados de los resultados electorarios de finales del 2019 en la Argentina y analizar la situación del campo cultural y las transformaciones provocadas por la pandemia Covid-19, esta investigación observa de qué modo las políticas locales son capaces —o no— de responder a tales procesos. A partir de una perspectiva socioantropológica —basada en entrevistas a trabajadoras/es culturales y relevamiento periódico y documental—, el trabajo describe cómo las controversias, contradicciones, desigualdades y adversidades suscitadas en el campo cultural de Rosario desembocaron en el colapso de la gestión cultural y devino en modificaciones en el gabinete municipal.

Todos estos artículos ofrecen un diagnóstico crítico sobre el devenir actual de las políticas culturales. Si bien hay experiencias valiosas y con proyección latinoamericana —como los Puntos de Cultura—, el escenario general sigue exigiendo mayores niveles de democratización, participación y valorización social de los Estados sobre el campo cultural. En el análisis meticuloso de las experiencias de los tres países analizados se constata que las políticas culturales se sitúan en un registro problemático y con proyecciones ambiguas. Si bien los Estados han logrado procesos de institucionalización cultural importantes en las últimas décadas, aún hay desafíos infranqueables: la extrema desigualdad en el acceso a las artes, los vaivenes presupuestarios e institucionales de los ministerios de cultura y afines de la región, la excesiva burocracia en la asignación de recursos, la dificultad de la justicia-bilidad de los derechos culturales, la precariedad e inseguridad social de las/os artistas y trabajadores de la cultura, las debilidades programáticas de las instituciones del campo y las transformaciones en las prácticas virtuales y digitales de la población, entre otros fenómenos, exigen elaborar una nueva forma de pensar e imaginar las políticas culturales. En suma, este monográfico ofrece un mapa clave para elaborar un diagnóstico crítico de su situación en América Latina; pero, al mismo tiempo, avizora una proyección esperanzadora sobre el rol de la cultura en el desarrollo y autogestión de las sociedades de la región.

Proyecciones institucionales y nacionales

Antes de poner un punto aparte a esta editorial, parece clave situar el cierre de esta nueva entrega de *Comunicación y Medios* con dos acontecimientos históricos. A inicios de diciembre de 2021, el Consejo del Instituto de la Comunicación e Imagen aprobó por unanimidad el proyecto final de creación de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Gracias al trabajo de la Comisión de Estructura y Departamentalización —y a la participación de académicas/os, trabajadores/as y estudiantes—, este proceso de transformación implica un nuevo capítulo en la historia de las escuelas de Periodismo y de Cine y Televisión de la Universidad de Chile. En ese contexto, *Comunicación y Medios* será parte de la nueva Facultad y éste es el último número de adscripción al Instituto de la Comunicación e Imagen.

El 19 de diciembre del 2021, los chilenos y chilenas eligieron como el 21° presidente de la República al ex dirigente estudiantil y diputado Gabriel Boric Font. Abanderado de la coalición Apruebo Dignidad, Boric es el presidente más votado en la historia del país con más de 4 millones y medio de votos (55,87%) y el más joven pues en marzo de 2022 asumirá con 36 años de edad. El nuevo presidente resitúa un proyecto social y político basado en un crecimiento justo, inclusivo y equitativo. Tanto en su plan de gobierno como en su primer discurso tras haberse impuesto al candidato del

Frente Social Cristiano, José Antonio Kast, Boric establece un nuevo horizonte de expectativas para la sociedad chilena. Con su triunfo, se produce un desplazamiento comprensivo de la democracia, la equidad y los derechos humanos, y la libertad de expresión se establece como base para una democracia profunda y participativa. En síntesis, en su primer discurso frente a millones de chilenas y chilenos se desprende un proyecto político que busca trabajar por un país más solidario y cooperativo, así como también uno basado en el respeto a la diversidad y el desarrollo humano sostenible. Junto con el trabajo de la Convención Constitucional, esperamos que la experiencia surgida en este nuevo contexto sociopolítico permita redefinir conceptos y crear nuevas semánticas de sentido que construyan un Chile común.

Tomás Peters

Editor General

Claudia Lagos Lira

Editora

Referencias

Koselleck, R. (2012). *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Editorial Trotta.

SECCIÓN MISCELÁNEA



El rol de *fact-checkers* de los *influencers* españoles de la alimentación en Instagram

The fact-checkers role of Spanish nutritionists influencers on Instagram

José Luis Argiñano

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Lejona, España
jose.luis.arguinano@ehu.es
<https://orcid.org/0000-0001-8191-6309>

Udane Goikoetxea-Bilbao

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Lejona, España
udane.goikoetxea@ehu.es
<https://orcid.org/0000-0002-9844-5221>

Resumen

Este artículo investiga la proliferación de las *fake news* en las redes sociales y la creciente preocupación por la alimentación. El objetivo es analizar la actividad de los nutricionistas españoles de referencia como verificadores de noticias en Instagram. Tras la elección de 9 nutricionistas *instagrammers*, mediante la técnica de *web scraping* se extrajeron 2.100 comentarios, entre el 1 de enero y el 30 de junio de 2019. A continuación, se procedió a su clasificación mediante un análisis semántico no supervisado y posteriormente se extrajeron los posts relacionados con falsedades (el 3,9%). Los resultados reflejan que estos *influencers* de la alimentación ejercen una labor de *fact-checking* en Instagram de bajo perfil, sin aprovechar el potencial de los recursos audiovisuales. No obstante, esta labor de verificación les permite potenciar una imagen independiente de las marcas comerciales y, paralelamente, construir comunidad con sus seguidores.

Palabras clave: alimentación, nutricionistas, *influencers*, Instagram, *fact-checkers*.

Abstract

This research addresses the spread of *fake news* on social networks and the growing concern about food. The objective is to analyze the role of leading Spanish nutritionists as *fact-checkers* on Instagram. Using the *web scraping* technique, 2,100 posts were extracted, between January 1 and June 30, 2019. They were then classified using an unsupervised semantic analysis and, later, the comments related to falsehoods (3.9%) were selected. The results show that these food influencers performing a fact-checking role on Instagram is a low profile one, they do not take advantage of the audiovisual features of the medium. Nonetheless, such a performance allows them to enhance a role independent from the food industry and, at the same time, to build community with their followers.

Keywords: food, nutritionists, *influencers*, Instagram, *fact-checkers*.

1. Introducción

El aumento de la oferta informativa sobre la alimentación ha discurrido en paralelo al interés y a la preocupación por la comida (Argiñano, 2021a; ComScore, 2018) y, en concreto, por una dieta saludable (Vasconcelos *et al.*, 2021). En su conjunto, es un nuevo interés social mostrado por la ciudadanía a lo largo de los últimos años.

La Sociedad Española de Nutrición Comunitaria¹, a través del grupo de Nutrición Basada en la Evidencia, se ocupa de realizar revisiones sistemáticas de la literatura tanto en castellano como en inglés sobre aquellos aspectos de la nutrición clínica y comunitaria prioritarios. La alimentación y su relación con la comunicación también ha suscitado el interés de los académicos. Desde otra perspectiva, ya en el año 2000, el *Libro Blanco de la Seguridad Alimentaria*, presentado por la Comisión Europea, dedicó un capítulo íntegro a la calidad de la información que recibe el consumidor, un enfoque que concede a los medios de comunicación un papel principal.

El ciudadano siente mayor necesidad de ser guiado, sobre todo, ante la estrecha relación establecida entre alimentación y salud. Han emergido con fuerza las figuras de nutricionistas, periodistas especializados (Marauri-Castillo *et al.*, 2020) o “comunicadores de la salud” (Krishna & Thompson, 2019) que alternan su labor informativa en los medios tradicionales o en *blogs* y en las redes sociales y que suscitan el interés de los internautas, cuyas actividades más frecuentes en la red son leer noticias, navegar en las redes sociales y buscar información sobre temas de salud (Fundación Telefónica, 2017, pp.103-104).

Aproximadamente el 33% de las *fake news* que se viralizan por las redes está relacionado con la salud, y un importante porcentaje tiene que ver con la alimentación (Mariscal, 2020). La Guía de los Bulos en Alimentación², de 2019, elaborada por expertos médicos en el área de la nutrición, se encargó de desmontar algunas de las falsedades más comunes relacionadas con alimentos supuestamente cancerígenos, infectados o peligrosos, el azúcar de las frutas, menús contra el sobrepeso y para diabéticos, los “superalimentos” o estrategias de *marketing*, etc. El Estudio sobre Bulos en Salud³, una

encuesta a profesionales españoles de ese ámbito que ha conocido ya dos ediciones, en 2019 y 2020, planteó que la alimentación es uno de los temas de salud sobre los que circulan más bulos; al menos, así lo creía el 57% de los encuestados.

Tres años antes, el Observatorio de Comunicación Científica de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona creó la web Nutrimedia con el objetivo de evaluar de forma científica la confianza que merecen los mensajes de alimentación y nutrición que se publican en los *mass-media* y en las redes sociales (Nutrimedia, 2017). Las redes sociales y los diarios digitales han ampliado la oferta informativa y, paralelamente, se han multiplicado las campañas de desinformación sobre cuestiones tan variadas como el cambio climático, la inmigración, la salud o la alimentación (Bigas, 2019).

La pandemia del Covid-19 también ha servido de caldo de cultivo de la desinformación. Durante la primera semana de abril de 2020 se detectaron más de medio centenar de *fake news* y alrededor de 1,5 millones de cuentas creadas para su difusión, según datos del Gobierno español (Roldán, 2020). La Organización Mundial de la Salud alertó sobre una *infodemia* –multiplicación de informaciones falsas– en paralelo a la propagación del virus.

Las plataformas sociales más masivas como Facebook, Instagram, Twitter o Google aseguran que han adoptado medidas para mitigar la exposición de sus usuarios a contenidos sin verificar. Sin embargo, las redes sociales continúan siendo una de las mayores fuentes de difusión de *fake news* (Zilles, 2019).

1.1 *Fact-checking*

Gueham (2017) comprobó que la detección de noticias falsas en los medios sociales, con el objetivo de evitar o mitigar los efectos de su proliferación se ha convertido en un objeto de investigación emergente que está atrayendo una enorme atención (Echevarría, 2016; Ufarte-Ruiz *et al.*, 2018). La localización de este tipo de contenidos en los medios sociales presenta características y desafíos únicos que hacen que algunas investigaciones propongan, para combatir esta situación, soluciones de minería de datos (Shu *et al.*, 2017), de carácter colaborativo (*crowdsourcing*), abriendo el proceso de evaluación de los contenidos a los usuarios de las redes

y permitiéndoles calificarlos según su criterio y decidir si les otorga o no credibilidad (Pauner-Chulvi, 2018); o soluciones basadas en procedimientos automáticos y el desarrollo de algoritmos (Shao *et al.*, 2018), ya que hay estudios que evidencian que los materiales informativos elaborados mediante inteligencia artificial resultan más creíbles que los elaborados por humanos (Túñez-López, Toural-Bran & Cacheiro-Requeijo, 2018). Además, junto a los intereses de quienes propagan las falsedades, la credibilidad que generan éstas se agrava por el sesgo de confirmación, un factor subjetivo que impulsa a la audiencia a creer en las noticias que coinciden con sus ideas (Wason, 1960).

Frente a este peligro de desinformación ha surgido el *fact-checking* (Conroy, Rubin & Chen, 2015), una actividad periodística basada en la comprobación a posteriori de informaciones publicadas por los medios de comunicación y en la verificación de las declaraciones o comentarios realizados por líderes políticos o personajes relevantes con alto grado de credibilidad (Choi, 2015). Graves (2013) aclara que estos verificadores de hechos son también participantes activos en un ecosistema de noticias emergente y la autoridad se construye a través de redes discursivas de los medios de comunicación y los actores políticos.

Esa actividad de comprobar información la han asumido las plataformas de verificación de noticias, conocidas como *fact-checkers*. La principal organización es la International Fact-checking Network⁴ (IFCN), fundada en 2015. En España existen cuatro plataformas acreditadas por la IFCN⁵: *Maldito Buló*, *Maldita.es*, *Newtral*, *EFE Verifica* y *Verificat*. Otras plataformas conocidas son *El Tragabulos*, *B de Buló*, *El Objetivo* o *La Chistera*. En el campo de la alimentación, *Salud sin Bulos* ha sellado colaboraciones con organizaciones como la Sociedad Española de Dietética y Ciencias de la Alimentación (Mariscal, 2020).

Aunque todavía no existe un consenso universal sobre el término *fake news*, son muchos los estudios que abordan el problema (Berkowitz & Schwartz, 2016; Zilles, 2019). Para esta investigación hemos optado por adoptar el término *fake news*, como sinónimo de falsedad o desinformación, definido como el contenido que no hace referencia a la realidad o la maquilla (Bhaskaran, Mishra & Nair, 2017; Ramírez-de-la-Piscina, Peñafiel-Saiz & Goi-

koetxea-Bilbao, 2020) a pesar de que la Comisión Europea y la Unesco optan por el más genérico de desórdenes informativos (Ireton & Posetti, 2018, p. 44). Otro nombre, que evita el anglicismo es *buló*, que designa, según la RAE, toda "noticia falsa preparada con algún fin". Magallón (2019) expone el término *unfaking news*, alrededor del cual se pueden englobar las expresiones *fake news*, *desinformación*, *misinformation*, *false stories* o *false news*.

Hoy día este fenómeno afecta a multitud de dimensiones sociales (Bolton & Yaxley, 2017): al sistema político, las relaciones internacionales, las políticas públicas sobre el cambio climático o cuestiones relacionadas con la salud, "como es el caso de los mensajes divulgados por el movimiento contrario a las vacunaciones" (Salaverría *et al.*, 2020: 3).

1.2 Instagram

Instagram nació en el año 2010 como una aplicación para Iphone que permitía compartir imágenes a las que los usuarios les añadían filtros. Fue adquirida por Facebook en 2012 por mil millones de dólares. Su crecimiento en España se acelera desde 2015. El Estudio Anual de las Redes Sociales⁶ señala que, en 2019 y 2020, Instagram es la segunda red más conocida, solo por detrás de Facebook. En tercer lugar está Twitter.

La decisión de convertir Instagram en la red social objeto de estudio se apoya, también en informes como el que cada año publica la Interactive Advertising Bureau⁷, la principal asociación del sector de la publicidad y la comunicación digital en España. En 2015, el 26% de los usuarios encuestados afirmaban conocer y/o visitar Instagram. Cuatro años después, en 2019, el estudio refleja que Instagram es la segunda red social con mayor reconocimiento espontáneo (el 69% de los encuestados, solo superada por Facebook, con el 94%).

En este ecosistema de las redes sociales emerge la figura del *influencer*, una versión moderna del líder de opinión tradicional y, paralelamente, una herramienta de *marketing* cuyo valor reside en saber combinar sus labores de prescriptor con el cuidado y la gestión de su marca personal en un espacio tan propicio como el de las redes sociales (Fernández-Gómez, Hernández-Santaolalla & Sanz-Marcos, 2018).

No parece casual que sea precisamente Instagram la segunda red social más utilizada para seguir a *influencers*, entendidos éstos como líderes de opinión gestados en Internet y, de forma particular, en las redes sociales, con capacidad de prescripción sobre una comunidad cada vez más amplia (Establés, Guerrero-Pico & Contreras-Espinosa, 2019, pp. 220-221) y considerados una fuente calificada (Byrne, Kearney & MacEvilly, 2017) que los convierte en formadores de opinión (Oliveira-Mota *et al.*, 2019). El *influencer* busca solidificar los lazos con esa comunidad para reforzar su marca personal (Brems *et al.*, 2016).

Estos lazos de fidelidad entroncan con un concepto difuso como es el *engagement*, que también se identifica con significantes como compromiso, interacción o participación (Marauri-Castillo *et al.*, 2021) y que se sitúan en la frontera entre el periodismo, el *marketing* y la publicidad. Esta forma de interacción se realiza mediante un proceso de co-creación entre cliente, comunidades, marca y empresa (Vivek, Beaty & Morgan, 2012). En el caso de Instagram, la materialización más evidente, y cuantificable, de la interactividad y la co-creación entre seguidores y seguidos se visualiza en el número de “me gusta” y de comentarios.

El interés de nuestra investigación toma mayor importancia debido a la escasez de estudios previos sobre la verificación de noticias en las redes sociales por parte de los nutricionistas. Hasta ahora, la temática de las investigaciones sobre Instagram se ha centrado en la educación, la salud, el análisis de usuarios, *marketing*, la comunicación política, la adicción o el análisis de los *influencers* (Figueroa-Benítez, González-Quiñones & Machin-Mastromatteo, 2021). En el caso de los *influencers*, se ha focalizado en el perfil de los *instagrammers* y su relación con las marcas.

2. Objetivos e hipótesis

Los objetivos de esta investigación son:

1. Identificar los comentarios sobre *fake news* de los nutricionistas españoles de referencia y clasificarlos según su temática y tipología.
2. Determinar los formatos utilizados en la verificación de noticias.

3. Relacionar el *engagement* con el contenido de los comentarios.

A partir de estos objetivos se plantean las siguientes hipótesis:

H1. Las *fake-news* son un nicho de interés para los nutricionistas.

H2. El engaño y la propaganda son los tipos de *fake* más habituales.

H3. Los formatos audiovisuales son los más utilizados en la labor de verificación.

H4. Los *influencers* ejercen una labor de *fact-checker* basada en su propio conocimiento de la cuestión alimentaria, en lugar de recurrir a plataformas reconocidas de *fact-checking*.

H5. El *engagement* se incrementa cuando los contenidos afectan a grandes marcas de la alimentación.

3. Metodología

El universo de análisis contiene los posts publicados por nueve nutricionistas de referencia entre el 1 de enero y el 30 de junio de 2019. El periodo elegido es justo el previo al comienzo de una investigación en la Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU) sobre la nutrición en los diarios digitales y redes sociales. El trabajo que aquí se presenta corresponde al análisis de las redes sociales.

La selección de los nueve nutricionistas se ha realizado tras un primer filtrado en el que se ha procedido a identificar a las personas más destacadas dentro del ámbito de la nutrición en España en las redes sociales. Para este fin, se ha combinado el uso de buscadores, en los que se han utilizado, entre otros, el concepto “nutricionista” y el seguimiento exhaustivo de las informaciones sobre alimentación de los principales diarios digitales a lo largo de 2018. Se ha valorado el número de seguidores, sus apariciones en los medios y el género. El resultado ha concluido con la selección de los siguientes *instagrammers* (nombre y seguidores):

Carlos Ríos (@carlosriosq (1,4 millones).

Aitor Sánchez (@midietacojea; 241.000).

Lucía Martínez (@dimequecomes; 132.000).

Julio Basulto (@juliobasulto_dn; 29.000).
 Juan Revenga (@juan_revenga; 22.200).
 Virginia Gómez (@dietistaenfuercida; 58.000).
 Miguel Ángel Lurueña (@miguelangelgurueña; 33.400).
 Victoria Lozada (@nutritionisthenewblack; 280.000).
 Juan Llorca (@juanllorca; 382.000).

La extracción de sus posts se realizó cabo mediante la técnica de *web scraping* (Kouzis-Loukas, 2016). De cada uno de los mensajes, se recuperaron datos identificativos clave (cuenta analizada y fecha de publicación), el texto íntegro que acompaña a la imagen y datos sobre *engagement* (*likes del post*). A continuación, se procedió a su clasificación mediante un análisis semántico no supervisado. En una segunda fase, se establecieron categorías que agrupan los temas inducidos en la primera fase, para delimitar y optimizar la investigación (Nida, 1975).

El proceso de extracción concluyó con el rescate de 2.100 *posts*, distribuidos en ocho categorías: alimentación saludable; alimentación infantil; promoción; comida insana/basura/ultraprocesados; alimentación vegana/vegetariana; prescripción; menús y recetas; y personal.

El corpus del análisis son esos 2.100 *posts*. De este conjunto, el codificador procedió a identificar aquellos en los que el *influencer* se refiere a *fake news*, y el resultado fue de 81 *posts* (3,86%). Para esta recopilación se han considerado todo tipo de vocablos utilizados por los *influencers* y relacionados con las falsas noticias. También expresiones referidas a creencias u otras que de forma indirecta aluden a las noticias falsas: "No lo uses como excusa para pedirte otra, pero un estudio indica que el consumo moderado de cerveza ayuda a la digestión" (Carlos Ríos, abril de 2019); "No hay más preguntas, señoría" (Julio Basulto, mayo de 2019). Esta última frase precede a un estudio que relaciona la ingesta de bebidas alcohólicas y la mortalidad cardiovascular. En otros casos, el *influencer* enuncia directamente el engaño: "Las semillas de albaricoque no curan el cáncer y pueden ser muy peligrosas" (Miguel A. Lurueña, junio 2019).

Tras esta exploración y la extracción de las 81 publicaciones, se realizó un análisis de conte-

nido de todas ellas (Igartua, 2006; Bardin, 2002; Krippendorff, 1997).

Tras valorar las fichas utilizadas en investigaciones previas sobre Instagram en el campo de la nutrición (Argiñano, 2021b; & Buyuktuncer, 2018), se elaboró un libro de codificación, que recoge la definición de estas siete variables, excluyentes (si concurren dos variables se codifica la principal): 1. *instagrammer*, 2. comida, 3. temática, 4. tipo de *fake news*, 5. forma de *fake news*, 6. tipo de verificación y 7. formato de verificación. Se han definido así:

1. *Instagrammer*: refiere al nombre del generador del comentario, de entre la lista de los 9 *influencers* seleccionados.
2. Comida: se recoge si la labor de verificación corresponde o no a una noticia relacionada con la alimentación.
3. Temática: distingue los contenidos según las cuestiones que tratan.
 - a) alimentación saludable: comentarios sobre la comida beneficiosa o perjudicial, sus propiedades, forma de ingesta, dietas, etc. –excluyendo los referidos a los apartados b) y c).
 - b) alimentación infantil: el sujeto de la información son los menores de edad.
 - c) comida insana/basura/ultraprocesados: comentarios sobre este tipo de comida.
 - d) alimentación vegana/vegetariana: alimentos de origen vegetal.
 - e) promoción: se informa de actividades públicas en las que toman parte los *influencers*.
 - f) prescripción: se recomienda directamente el consumo de un alimento.
 - g) menús y recetas: se incluyen ideas y formas de preparación de alimentos.
 - h) personal: actividades del *influencer* ajenas a la alimentación.
4. Tipo de *fake news*: Para su definición se ha reparado en trabajos previos (Tandoc, Lim & Ling, 2017) y en investigaciones en las que se refiere a formas de desinformación (Wardle & Derakhshan, 2017). En otros estudios se opta por el término bulo (Salaverría *et al.*, 2020). Tal y como comentan Salaverría *et al.* (2020), la clasificación

de Wardle y Derakhshan, que incluye siete modalidades, mezcla cuatro que son propiamente tipos (“*satire or parody*”, “*misleading content*”, “*imposter content*” y “*fabricated content*”) con tres que son *procedimientos* desinformativos (“*false connection*”, “*false context*”, “*manipulated context*” (Wardle & Derakhshan, 2017, p. 17).

Este listado difiere de la tipología que presentan Tandoc, Lim y Ling ya que éstos, junto a los contenidos satíricos y las falsificaciones de información (“*news parody*”, “*news satire*”, “*news fabrication*”, “*photo manipulation*”), añaden material de publicidad y propaganda (“*advertising and public relations*”, “*propaganda*”), cuyo propósito es la persuasión.

El equipo de Salaverría plantea cuatro tipos: bromas, exageraciones, descontextualizaciones y engaños (Salaverría *et al.*, 2020, pp. 12-13).

Para esta investigación hemos definido cinco tipos de *fake news*:

- a) Propaganda: se falsean datos para promocionar un producto.
 - b) Engaño: los hechos generados son íntegramente falsos y se publican al estilo de la información elaborada por los medios de comunicación de referencia.
 - c) Exageración: es un discurso que tiene trazas de verdad, pero atraviesa el límite de lo verdadero para convertirse en una mentira para tratar de obtener la atención de la audiencia —*clickbait*— (Rubin, Chen & Conroy, 2015).
 - d) Descontextualización: la información se ofrece fuera de su contexto, de tal forma que se entiende de forma errónea.
 - e) Manipulación de imágenes: generación de narrativas falsas a partir de la alteración de fotografías o vídeos.
5. Forma de *fake news*: directa o indirecta. Indica si la noticia falsa, objeto de verificación, es una información recientemente publicada (localizada, por ejemplo, en un periódico o en una cuenta de una red social) o si se refiere a una creencia generalizada, por ejemplo: “el mito de los pesticidas en las fresas” (Carlos Ríos, marzo de 2019).

6. Tipo de verificación: propio o ajeno. Se refiere a si es el propio *influencer* quien desmiente con un post propio la *fake news* o si recurre (mediante enlaces, capturas de imágenes, etc.) a un tercero, por ejemplo, una plataforma de *fact-checking* (Maldito Bulo, etc.), un artículo científico o una publicación en redes sociales de otro nutricionista.
7. Formato de verificación: indica el formato (texto, video, infografía, otra red social, etc.) en el que el *influencer* presenta el desmentido, independientemente de que se trate de una *fake news* directa o indirecta. Evidentemente, el desmentido siempre está localizado en el *post de la cuenta* de Twitter del *influencer*. Se trata de diferenciar si el peso de la acción de *fact-checking* se aplica a la fotografía, el texto que la acompaña, si existe un vídeo, una infografía, si se replica información de la cuenta de una tercera persona, si se incluye un enlace a un artículo científico o a una página web ajena, etc.

Se procedió al cálculo de la fiabilidad intercodificador con un 20% de la muestra entre el codificador principal y un segundo codificador, entrenado previamente. De media se obtuvo un 0,80 en el coeficiente de Kappa Cohen.

4. Resultados

Del total de posts (2.100) publicados en los seis primeros meses de 2019 por los nutricionistas seleccionados para esta investigación, el 3,9% se refieren a falsas informaciones, recogidas en sus cuentas y que, previamente, se han publicado en otros medios o son creencias falsas que estos *influencers* tratan de neutralizar. El *influencer* nutricionista más activo en Instagram es Julio Basulto. Repite esa primera posición cuando se computan las publicaciones relacionadas exclusivamente con las *fake news*. No obstante, Miguel A. Lurueña, el segundo más activo en entradas sobre falsedades, presenta un porcentaje de este tipo de textos (10,6%) superior al de Basulto (2,7%), con relación a sus propios *posts*. Carlos Ríos, el nutricionista con mayor número de seguidores en las redes sociales, ocupa la tercera posición. Estos tres nutricionistas copan el podio tanto en el total de posts como en los referidos sólo a *fake news*. (Tabla 1).

Tabla 1: *Influencers* y número de comentarios totales y sobre *fake news*.

INFLUENCER	COMENTARIOS TOTALES		COMENTARIOS <i>FAKE NEWS</i>	
	n	%	n	%
Julio Basulto	1.189	56,6%	1.189	40,4%
Miguel A. Lurueña	179	8,5%	179	23,5%
Carlos Ríos	167	8%	167	17,3%
Juan Revenga	134	6,4%	134	8,7%
Juan Llorca	119	5,7%	119	1,4%
Aitor Sánchez	100	4,7%	100	8,7%
Virginia Gómez	69	3,3%	69	0%
Mikel Iturriaga	63	3%	63	0%
Lucía Martínez	50	2,4%	50	0%
Gabriela Uriarte	16	0,8%	16	0%
Victoria Lozada	14	0,6%	14	0%
	2.100	100%	2.100	100%

Fuente: Elaboración propia.

Entre el resto de los nutricionistas seleccionados, solo Aitor Sánchez mantiene una preeminencia elevada, con siete *posts* sobre fakes entre el centenar que publicó en Instagram en el periodo analizado. Juan Llorca tiene una aparición residual y el resto de los seleccionados no practica el *fact-checking* en Instagram.

4.1 Temáticas

Alimentación saludable es la temática más habitual de los nutricionistas en Instagram, aunque su prevalencia es mayor en el conjunto de los *posts* que en aquellos referidos exclusivamente a *fake news*. La mayor diferencia entre esos dos conjuntos (Tabla 3) se produce en la categoría de comida *insana / basura / ultraprocesados*, mucho más frecuente cuando el estudio se limita a los comentarios sobre desinformación. Hay un segundo grupo de temáticas que conserva una proporción similar en ambos grupos: *Promoción y alimentación infantil* —suben ligeramente en el apartado sobre fakes— y *alimentación vegana / vegetariana* —algo más habitual en el apartado general.

En un tercer grupo se sitúan las categorías de personal, que sufre un descenso acusado —al comparar el dato total y el correspondiente a *fake news*— y, por último, prescripción y menús y recetas que, si bien tampoco son muy habituales de forma genérica, en el apartado referido a *fake news* simplemente desaparecen. (Tabla 2).

4.2 Tipos de *fake news* y ámbito geográfico

El tipo de *fake news* más habitual es el engaño. “Nunca he trabajado para Catering Naranja” (Aitor Sánchez, en respuesta a un colaborador del programa de Alberto Chicote, en TVE). Aparece en casi la mitad de las codificaciones. Además, se han detectado otras dos formas de *fake news*: la propaganda y la descontextualización, con una ligera mayor frecuencia de la primera. Entre las tres copan todos los comentarios sobre *fake news* de los nutricionistas seleccionados. Ni la exageración ni la manipulación de imágenes aparecen entre las noticias falsas seleccionadas por los *influencers*.

Respecto a la forma de las *fake news*, casi las dos terceras partes son creencias (*fake news* indirecta)

Tabla 2: Temáticas.

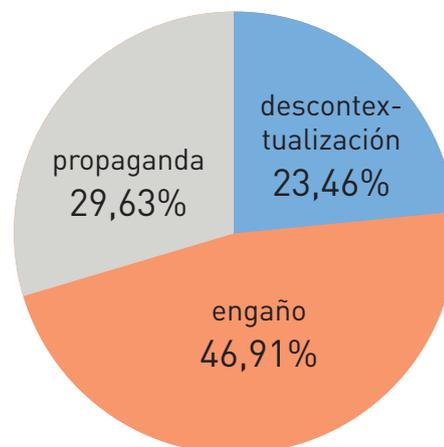
n= 2.100 (total) n= 81 (fake news)	TOTAL		FAKE NEWS	
	n	%	n	%
Alimentación saludable	1.558	75,1%	44	54,2%
Promoción	123	5,7%	5	6,2%
Alimentación infantil	88	4,1%	4	5%
Insana / basura / ultraprocesados	66	3%	21	26%
Alimentación vegana / vegetariana	70	3,2%	2	2,4%
Prescripción	67	3,1%	0	0%
Menús y recetas	47	2,1%	0	0%
Personal	81	3,7%	1	1,2%
Otros ⁸	0	0%	4	5%

Fuente: Elaboración propia.

que se expande de forma habitual por la red. Por lo tanto, algo menos de una tercera parte se refiere directamente a una noticia o una opinión publicada en un medio de comunicación o en una red social (*fake news directa*). Es decir, no se trata, en la mayoría de los casos, de una respuesta inmediata a una *fake* sino que el objetivo es tratar de mitigar el proceso de desinformación generado durante tiempo por creencias que terminan por convencer a parte de la población (“El plátano no estríñe”, Julio Baulto). **(Gráfico 1).**

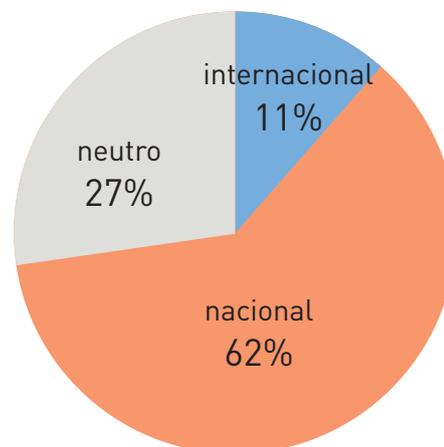
El ámbito geográfico más próximo es el nacional. También es consistente el grupo de comentarios sin ninguna referencia de localización. En cambio, los de carácter internacional son poco habituales. En relación con el tipo de verificación (propio o ajeno), que concreta si el contenido que sirve para desmontar la falsedad (*fact-checking*) es generado por el *influencer* o por un agente externo, el estudio demuestra que, en la mayoría de los casos, el material es de cosecha propia y son menos las ocasiones en las que los nutricionistas recurren a contenidos de terceros, como artículos científicos o plataformas consolidadas de *fackt-checking*. **(Gráfico 2).**

Gráfico 1: Tipos de fake news



Fuente: Elaboración propia.

Gráfico 2: Ámbitos geográficos



Fuente: Elaboración propia.

4.3 Formatos de *fake news*

El formato de verificación más utilizado por los *influencers* en Instagram es el texto, escrito por ellos mismos en esta red social. Se trata, habitualmente, de un texto de no más de un párrafo, en el que niegan la *fake* y exponen un breve argumento para neutralizarla. Hay que especificar que este resultado se refiere exclusivamente al formato en el que se realiza la verificación en sí, aunque la previa recepción y denuncia de la falsedad se haga mediante una fotografía.

Luego del texto, el blog y el video son, respectivamente, las siguientes fórmulas más utilizadas. En el primer caso, son blogs del dominio del propio *influencer*, que utiliza Instagram para reconducir su audiencia hacia un producto más elaborado, como son los textos en su bitácora personal. Los videos, en la mayoría de los casos, se reproducen a través de enlaces a YouTube y presentan una escasa calidad en su producción, sin mayor atractivo que el nutricionista, en primer plano o plano americano, exponiendo su opinión. “Para saber más, teclead en YouTube: ¿es sana esa ‘copita de vino’ diaria?” (Basulto, 2019). Los artículos de prensa incluyen, en su mayoría, entrevistas a los *influencers* o tex-

tos escritos por ellos mismos. Julio Basulto, por ejemplo, es un colaborador habitual de *elpais.es*: “No, la dieta no cura tumores” (5-5-2019).

Los enlaces desde Instagram a Twitter son otro formato recurrente para ejercer la verificación. Como ocurre con los blogs, el propietario del dominio de Twitter suele ser el propio *influencer*.

Los artículos académicos, al contrario que en el formato de prensa, están firmados por autores —o equipos de investigación— ajenos al grupo de nutricionistas seleccionados para este trabajo. Es frecuente su carácter internacional.

En este *ranking*, aparecen a continuación la televisión y la web. En el primer caso también se trata de apariciones de los *influencers*, especialmente de TVE, La Sexta o Antena 3, en los que colaboran con cierta asiduidad. Las páginas de Internet siguen la misma pauta y remiten a webs cuyo administrador es uno de los nutricionistas (*gomino-lasdepetroleo.es*, de Miguel A. Lurueña). Se han localizado varios casos en los que, como una opción paralela de *fact-checking*, los nutricionistas animan a recurrir al buscador Google.

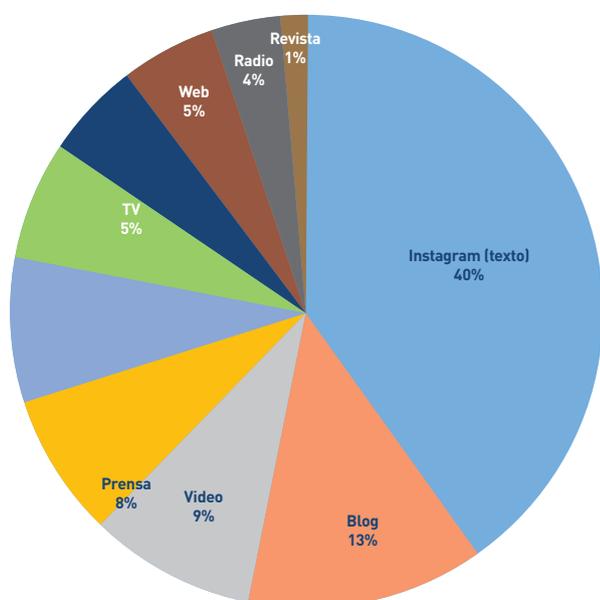
El intento de autopromoción se reproduce en el formato radio, cuando el *influencer* acude a un programa radiofónico: Lurueña: “Hay muchas falsas creencias sobre alimentos que están ampliamente extendidas y que pueden poner en riesgo nuestra salud. Esta mañana hablé sobre ello en @la_ser (minuto 20). Dejo el enlace en mi perfil” (Lurueña, 2019).

La imagen y la revista son los dos formatos menos utilizados. A pesar de que Instagram se define como una red social en la que la fotografía es un recurso central, las imágenes que se han localizado en este estudio refieren a gráficos explicativos que desmienten la *fake* localizada. Por su parte, el recurso de la revista, codificado en una sola ocasión, obedece a una colaboración de un *influencer* en la revista de alimentación Eroski.

4.4 Engagement

Entre las 81 publicaciones sobre falsedades de los nutricionistas seleccionados para esta investiga-

Gráfico 3: Formatos de verificación



Fuente: Elaboración propia.

ción, las doce con mayor número de comentarios de los seguidores están firmadas por Carlos Ríos. La cifra es todavía más significativa si se tiene en cuenta que, en total, tiene únicamente 14 publicaciones sobre *fake news* (hay que recordar que ocupa la tercera posición en el *ranking* del número de comentarios sobre *fake news* publicados). Las primeras posiciones restantes de este *ranking* sobre el *engagement* se las reparten casi en partes iguales Julio Basulto, Aitor Sánchez, Juan Llorca y Miguel A. Lurueña.

Casi la totalidad del conjunto de las publicaciones con mayor interacción se refieren a alimentos ultraprocesados. En concreto, el primero de este *ranking*, con la cifra récord de 2.047 respuestas de los seguidores de Carlos Ríos, denuncia “el exceso de azúcar de productos de éxito de Matrix”. Precisamente, Matrix es la metáfora, extraída de la ficción cinematográfica, que este *influencer* utiliza para referirse a las marcas comerciales que venden alimentos ultraprocesados.

Si se repara en el *engagement*, fijando la mirada en los “me gusta”, el primer puesto también es para Ríos, con un comentario que cosechó 27.276 *likes* y en el que ataca ferozmente a la Agencia Española de Consumo, Seguridad Alimentaria y Nutrición (AECOSAN) por falsedades y le acusa de estar al servicio de la Matrix.

5. Discusión y conclusiones

La verificación de noticias es una actividad que encuentra, al menos, dos actitudes contrarias entre los nutricionistas seleccionados para esta investigación. En un primer grupo, con una actividad menor en el *fact-checking*, se encuentran Julio Basulto, Miguel A. Lurueña, Carlos Ríos, Juan Revente, Juan Llorca y Aitor Sánchez, y que acaparan todos los comentarios. Y un segundo grupo, formado por Virginia Gómez, Mikel Iturriaga, Lucía Martínez, Gabriela Uriarte y Victoria Lozada, que no muestran interés por el *fact-checking* en Instagram. Por lo tanto, la primera hipótesis se cumple de forma parcial.

Dentro de ese primer grupo de *influencers* activos en Instagram, la predilección por las temáticas so-

bre alimentación saludable y ultraprocesados coincide con los resultados de otros estudios (Marauri-Castillo *et al.*, 2021), mientras que ni la promoción ni la alimentación infantil parecen resultar nichos adecuados. Los contenidos personales, tan habituales en las redes sociales, resultan inoperantes para el *fact-checking*.

El engaño es el tipo de *fake* más frecuente. Se puede entender que es la manera más directa de falsear la realidad y, por lo tanto, también la más susceptible de ser verificada. La segunda posición en esta clasificación es para la propaganda, un contenido que genera dudas sobre su credibilidad (Rodríguez-Pérez, 2020) y que introduce a los nutricionistas en la pelea con las grandes marcas, lo que les permite reforzar la sensación de comunidad con sus seguidores (Marauri-Castillo, Pérez-Dasilva & Rodríguez-González, 2015).

La descontextualización aparece relacionada con las *fakes indirectas*, es decir, creencias y mitos atemporales, sin relación con una noticia concreta aparecida en un medio (*fake directa*). Por lo que se cumple la segunda hipótesis.

La preeminencia de los formatos textuales en la labor de *fact-checking*, ya apuntada en otras investigaciones (Ufarte-Ruiz, Anzera & Murcia-Verdú, 2020), colisiona con la identificación de Instagram como una red propicia para publicar imágenes. Ocurre, además, a pesar de que las fotografías proporcionan una mayor interacción con la audiencia (Fernández-Gómez & Martín-Quevedo, 2018). En conjunto, los recursos audiovisuales son poco frecuentes y de escasa calidad técnica salvo las infografías, frecuentes, según otros estudios, en las redes sociales de Carlos Ríos (Marauri-Castillo *et al.*, 2021). Los enlaces desde Instagram a Twitter denotan cierta subordinación hacia esta red, como si resultara más adecuada para la labor de verificación. Se puede sostener que la tercera hipótesis no se cumple.

A pesar de la complejidad que entraña el *fact-checking* (Ufarte-Ruiz, Anzera & Murcia-Verdú, 2020), los resultados muestran que en la mayoría de las ocasiones los nutricionistas desmienten las noticias con su discurso propio, sin recurrir, por ejemplo, a plataformas de verificación, como *maldita.es*, etc. Cabe sostener que se arrojan el papel de jueces validadores (Amazeen, 2015). En los casos, minori-

tarios, en los que recurren a terceros para desmentir falsedades, ejercen el papel de mediadores entre sus seguidores y los medios de comunicación, grupos de investigación o plataformas de verificación.

Tanto si actúan por su cuenta como si recurren a terceros, los nutricionistas se pueden incluir en el modelo de organización generados por grupos independientes —NGO model (Graves & Cherubini, 2016)—, ajenos a los medios de comunicación, con la salvedad que no ejercen en grupo sino de forma individual. Si se repara en las dos formas de acción que identifican Zhou y Zafarani (2018), los resultados muestran una mayor afinidad con la primera, que refiere a que se realiza una verificación manual, basada en expertos de elevada credibilidad. No obstante, en este caso, los expertos son los propios *influencers*, salvo en los casos minoritarios en los que recurren a terceros (artículos científicos). En cambio, la segunda forma de actuación de Zhou y Zafarani, sobre la verificación automática con la asistencia de *software* de contraste, es evidente que escapa a la forma de hacer de los nutricionistas. Por lo cual, se confirma la cuarta hipótesis.

El *engagement* está condicionado, por un lado, por la temática relacionada con los alimentos ultraprocesados y, por otro, por la figura de Carlos Ríos, el *influencer* con más seguidores. Ríos sustenta gran parte de su discurso más exitoso en la “guerra contra Matrix”, un término que le sirve para

identificar al enemigo —las grandes marcas. Se puede interpretar que los nutricionistas intentan impulsar su popularidad y crear una imagen que depende del *engagement* (Marauri-Castillo *et al.*, 2020; Fernández-Gómez, Hernández-Santaolalla & Sanz-Marcos, 2018).

Las cuestiones más cercanas, reflejadas para esta investigación en el ámbito nacional, tienen más éxito, en consonancia con los estudios que han comprobado que los contenidos virales reflejan acontecimientos cotidianos (Freelon, 2017). En síntesis, los nutricionistas españoles realizan una labor limitada, de bajo perfil y poco organizada, como verificadores de falsedades sobre la alimentación en Instagram.

Notas

4. <https://www.nutricioncomunitaria.org/es/grupos-de-trabajo>.
5. <https://bit.ly/31usCrZ>
6. <https://bit.ly/2FyJN3>
7. <https://ifcncodeofprinciples.poynter.org/>
8. <https://ifcncodeofprinciples.poynter.org/signatories>
9. <https://iabspain.es/estudio/estudio-redes-sociales-2020/>
10. <https://bit.ly/2R4t9M4>
11. Otros refiere a los comentarios sobre *fake news* sin relación con la alimentación.

Este texto forma parte de una investigación titulada “Tratamiento mediático y prevención de la obesidad: cybermedios, redes sociales y comunicación institucional”, financiada por MINECO-AEI-FEDER (referencia PID2020-118090RB-I00).

Referencias

- Amazeen, M. A. (2015). Revisiting the Epistemology of *Fact-checking*. *Critical Review*, 27(1), 1-22. <https://doi.org/10.1080/08913811.2014.993890>
- Argiñano, J. L. (2021a). Bebidas energéticas en los cybermedios: fuentes, encuadres y falacias en la construcción de un discurso indulgente. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 12(1), 221-233. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM000002>
- Argiñano, Jose-Luis (2021b). Engagement de los influencers españoles de la alimentación en Instagram. Generar comunidad frente a las grandes marcas. En: Bárbara Castillo-Abdul y Victoria García-Prieto (Coord.) “Prosumidores emergentes: Redes sociales, alfabetización y creación de contenidos”. (pp. 692-710). Dykinson.

- Bardin, L. (2002). *El análisis de contenido*. Akal.
- Berkowitz, D. & Schwartz, D. (2016) Miley, CNN and The Onion. *Journalism Practice*, 10 (1), 1-17. <https://doi.org/10.1080/17512786.2015.1006933>
- Bhaskaran, H., Mishra, H. & Nair, P. (2017). Contextualizing Fake News in Post-truth Era: Journalism Education in India. *Asia Pacific Media Educator*, 27(1), 41-50. <http://doi.org/10.1177/1326365X17702277>
- Bigas, N. (2019). La desinformación llega a la ciencia. *UOC*. <http://bit.ly/36A9WY0>
- Bolton, D. M. & Yaxley, J. (2017). Fake news and clickbait – natural enemies of evidence-based medicine. *BJU International*, 119, 8-9. <http://doi.org/10.1111/bju.13883>
- Brems, C., Temmerman, M., Graham, T. & Broersma, M. (2016). Personal Branding on Twitter: How employed and freelance journalists stage themselves on social media. *Digital Journalism*, 1-17. <http://dx.doi.org/10.1080/21670811.2016.1176534>
- Byrne, E., Kearney, J. & MacEvilly, C. (2017). The Role of Influencer Marketing and Social Influencers in Public Health. *Proceedings of the Nutrition Society*, 76(OCE3), E103. <https://doi.org/10.1017/S0029665117001768>
- Choi, S. (2015). The Two-Step Flow of Communication in Twitter-Based Public Forums. *Social Science Computer Review*, 33(6), 696-711. <https://doi.org/10.1177/0894439314556599>
- ComScore (2018). El sector de la alimentación online en Europa. <http://bit.ly/2VvfNJJ>
- Conroy, N.J., Rubin, V. L. & Chen, J. (2015): Automatic depeption. Method to finding fake news. *Proceedings of the Association for Information Science and Technology*, 52 (1), 1-4
- Echevarría, B. (2016). Más 'fact-checking' contra la posverdad. *Cuadernos de Periodistas*, 33, 9-16.
- Establés, M. J., Guerrero-Pico, M. & Contreras-Espinosa, R. S. (2019). Jugadores, escritores e influencers en redes sociales: procesos de profesionalización entre adolescentes. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, 214-236. <http://doi.org/djs9>
- Fernández-Gómez, E. & Martín-Quevedo, J. (2018). La estrategia de engagement de Netflix España en Twitter. *Profesional de la información*, 27(6), 1292-1302. <https://doi.org/10.3145/epi.2018.nov.12>
- Fernández-Gómez, J.D, Hernández-Santaolalla, V. & Sanz-Marcos, P. (2018). Influencers, marca personal e ideología política en Twitter. *Cuadernos Info*, (42), 19-37. <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.42.1348>
- Figueroa-Benítez, J. C., González-Quiñones, F. & Machin-Mastromatteo, J. D. (2021). Instagram como objeto de estudio en investigaciones recientes. Una revisión de literatura con enfoque en revistas científicas. *Ámbitos. Revista Internacional De Comunicación*, (53), 9-23. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2021.i53.01>
- Freelon, D. (2017). Personalized information environments and their potential Consequences for disinformation. *First draft news*, 38-44. <http://bit.ly/2Nof1LC>
- Fundación Telefónica (2017). Sociedad digital en España. Ariel. <https://bit.ly/2wBULRr>
- Graves, L. (2013). Deciding What's True: Fact-Checking Journalism and the New Ecology of News. [Tesis Doctoral, Columbia University]. Academic Commons. <https://doi.org/10.7916/D8XG9Z7C>
- Graves, L., & Cherubini, F. (2016). *The Rise of Fact-checking Sites in Europe* (Reuters Institute Digital News Report). Reuters Institute for the Study of Journalism.
- Gueham, F. (2017). Le fact-checking: une réponse à la crise de l'information et de la démocratie. *Fondation pour l'innovation politique*. <https://bit.ly/357T2ke>
- Igartua, J.J. (2006). *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. Barcelona. Bosch
- Inan-Erokglu, E. & Buyuktuncer, Z. (2018). What images and content do professional dietitians share via Instagram? *Nutrition & Food Science*, 48(6), 940-948. <http://doi.org/ggbg7b>

- Ireton, C. & Posetti, J. (2018). Journalism, 'fake news' & disinformation: handbook for journalism education and training. *Unesco Publishing*. <https://bit.ly/3LY2ai5>
- Kouzis-Loukas, D. (2016). *Learning scrapy*. Packt Publishing.
- Krippendorff, K. (1997). *Metodología del análisis de contenido. Teoría y práctica*. Paidós.
- Krishna, A. & Thompson, T. L. (2019). Misinformation about health: a review of health communication and misinformation scholarship. *American Behavioral Scientist*, 65(2), 316-332. <https://doi.org/10.1177/0002764219878223>
- Magallón, R. (2019). *Unfaking News: Cómo combatir la desinformación (Medios)*. Madrid: Pirámide.
- Marauri-Castillo, I., Pérez-Dasilva, J., & Rodríguez, M.M. (2015). La búsqueda de la comunidad de marca en las redes sociales. Los casos de Telepizza, Vips y Burger King. *Trípodos*, (37), 133-149. <https://bit.ly/3b50EFS>
- Marauri-Castillo, I., Rodríguez-González, M.M., Marín-Murillo, F. & Armentia-Vizuete, I. (2020). "Instagram y la información sobre nutrición en España". En K. Meso, S. Peña y A. Larrondo (Ed.), *Nuevos actores y estrategias en el espacio mediático compartido* (pp. 205-222). Leioa: UPV-EHU.
- Marauri-Castillo, I., Rodríguez-González, M.M., Armentia-Vizuete, I. & Marín-Murillo, F. (2021). Estrategia exitosa de información sobre alimentación dirigida a millennials: el caso de Carlos Ríos en Instagram. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 12(1), 253-267. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM000001>
- Mariscal, R. (2020). Salud sin bulos. *Distribución y Consumo*, 1(161).
- Nida, E. A. (1975). *Exploring Semantic Structures*. Wilhelm Fink Verlag.
- Nutrimedia. (2017). "La nueva web Nutrimedia ofrece análisis científicos de mensajes sobre alimentación y nutrición". <https://bit.ly/2yaxQgE>
- Oliveira-Mota, J., Casseb-de-Almeida, L., Sarges-Neves, V.H., Barros-da-Silva, E. & Almeida-Oliveira, D. (2019). Análise de conteúdos de posts sobre alimentacao divulgados por influenciadoras digitais na rede social Instagram. *Demetra*, 4, 1-18. <https://doi.10.12957/demetra.2019.39076>
- Pauner-Chulvi, C. (2018). Noticias falsas y libertad de expresión e información. El control de los contenidos informativos en la red. *Teoría y realidad constitucional*, (41), 297-318. <https://doi.org/10.5944/trc.41.2018.22123>
- Ramírez de la Piscina, T., Peñafiel-Saiz, C. & Goikoetxea-Bilbao, U. (2020). Cuando la desinformación amenaza la democracia: Fake news, big data y redes sociales como herramientas de combate. XII Congreso Internacional de Ciberperiodismo. <https://www.youtube.com/watch?v=QFyM8dvF6X0>
- Rodríguez-Pérez, C. (2020). Una reflexión sobre la epistemología del fact-checking journalism: retos y dilemas. *Revista de Comunicación*, 19(1), 243-258. <https://dx.doi.org/10.26441/rc19.1-2020-a14>
- Roldán, D. (5 de abril de 2020). "Más de 1,5 millones de cuentas falsas lanzan bulos en las redes sobre el Covid-19". *elcorreo.com*. <https://bit.ly/2T6KaWe>
- Rubin, V. L., Chen, Y., & Conroy, N. J. (2015). Deception detection for news: Three types of fakes. *Proceedings of the Association for Information Science and Technology*, 52(1), 1-4. <https://www.doi.org/10.1002/pra2.2015.145052010083>
- Salaverría, R., Buslón, N., López-Pan, F., León, B., López-Goñi, I. & Erviti, M.C. (2020). Desinformación en tiempos de pandemia: tipología de los bulos sobre la Covid-19. *Profesional de la información*, 29(3), e290315. <https://doi.org/10.3145/epi.2020.may.15>
- Shao, C., Hui, P. M., Wang, L., Jiang, X., Flammini, A., Menczer, F. & Ciampaglia, G. L. (2018). Anatomy of an online misinformation network. *Plos one*, 13(4), e0196087. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0196087>
- Shu, K., Sliva, A., Wang, S., Tang, J. & Liu, H. (2017). Fake news detection on social media: A data mining perspective. *ACM SIGKDD Explorations newsletter*, 19 (1), 22-36. <https://doi.org/10.1145/3137597.3137600>

- Tandoc Jr., E.C., Lim, Z.W., & Ling, R. (2017). Defining *fake news*. *Digital journalism*, 6(2), 137-153. <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1360143>
- Túñez-López, J.M., Toural-Bran, C. & Cacheiro-Requeijo, S. (2018). Uso de bots y algoritmos para automatizar la redacción de noticias: Percepción y actitudes de los periodistas en España. *Profesional de la información*, 27(4), 750-758. <https://doi.org/10.3145/epi.2018.jul.04>
- Ufarte-Ruiz, M.J., Peralta-García, L., & Murcia-Verdú, F.J. (2018). Fact checking: un nuevo desafío del periodismo. *El profesional de la información*, 27 (4), 733-741. <https://doi.org/10.3145/epi.2018.jul.02>
- Ufarte-Ruiz, M.J., Anzera, G. & Murcia-Verdú, F.J. (2020). Plataformas independientes de fact-checking en España e Italia. Características, organización y método. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 11(2), 1-17. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM2020.11.2.3>
- Vivek, S. D., Beatty, S. E. & Morgan, R. M. (2012). Customer engagement: Exploring customer relationships beyond purchase. *Journal of Marketing Theory and Practice*, 20(2), 122-146. <https://doi.org/10.2753/MTP1069-6679200201>
- Vasconcelos, C., Lopes-Da-Costa, R., Lopes-Dias, A., Pereira, L. & Santos, J. P. (2021). Online influencers: healthy food or fake news. *International Journal of Internet Marketing and Advertising*, 15(2), 149-175.
- Wardle, C., & Derakhshan, H. (2017). Information disorder toward an interdisciplinary framework for research and policymaking. *Consejo de Europa*. <https://bit.ly/349Afpj>
- Wason, P.C. (1960). On the failure to eliminate hypotheses in a conceptual task. *Quarterly journal of experimental psychology*, 12(3), 129-140. <https://doi.org/10.1080/17470216008416717>
- Zhou, X., & Zafarani, R. (2018). *Fake news: a survey of research, detection methods, and opportunities*. *ACM Comput. Surv*, (1) 1-40. <https://arxiv.org/abs/1812.00315>
- Zilles, C. (2019). Social media and the *fake news* problem. *Social Media Headquarters*. <https://bit.ly/346utEQ>

- Sobre los autores:

Jose Luis Argiñano es profesor adjunto en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).

Udane Goikoetxea es profesora en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Licenciada en Periodismo.

- ¿Cómo citar?

Argiñano, J. & Goikoetxea, U. (2021). El rol de fact-checkers de los influencers españoles de la alimentación en Instagram. *Comunicación y Medios*, (44), 14-27. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.64567>

Memos y reacciones ciudadanas en las campañas electorales de Perú (2016) y Bolivia (2019)

Memos and citizen reactions in political campaigns in Peru (2016) and Bolivia (2019)

Carlos Gonzales-García

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
carlos.gonzales1@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-9408-4329>

Janeth Villegas-Arteaga

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima-Perú
jvillegasa@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-5045-2561>

Resumen

Esta investigación se enfoca en el análisis de los memos utilizados en las campañas electorales de Perú (2016) y Bolivia (2019) en Facebook con el objetivo de identificar sus características y las reacciones más notables. Al respecto, analizamos un total de 80 memos que circularon en el marco de dichas campañas y aplicamos una encuesta a 300 ciudadanos entre 18 y 45 años de ambos países. De acuerdo a los resultados, las categorías estudiadas resaltan el prestigio/desprestigio de los candidatos, la calidad política desde el punto de vista de figuras y partidos; la pobreza de los mensajes de estos aspirantes; la identificación del candidato con la cultura de su país, y su capacidad intelectual. En cuanto a lo obtenido por parte de las encuestas, el segmento más joven y con menor escolaridad, en ambos países, es el que otorga mayor importancia a los memos como estrategia política.

Palabras clave: memos políticos; campañas electorales; comunicación política; Perú; Bolivia.

Abstract

This research analyses memos in the context of electoral campaigns of Peru (2016) and Bolivia (2019) on Facebook in order to identify their main features and the most remarkable reactions. Then, we analysed a purposeful sample of 80 memos shared in the course of the aforementioned campaigns and a survey was applied to 300 citizens between 18 and 45 years old in both countries. The study shows that the main features identified highlight the candidates' prestige/discredit, the political quality from the point of view of main players and political parties, the triviality of nominees' messages, the self-identification of nominees with his or her country's culture, and his or her brainpower. Finally, according to the surveys, the youngest and least educated populations in both countries are the ones valuing the greatest relevance to memos as a political strategy.

Keywords: political memos; electoral campaigns; political communication; Perú; Bolivia

1. Introducción

América Latina es una región que atraviesa constantes cambios, a menudo en direcciones opuestas y contradictorias. Desde la década de 1990, muchos países de la región han experimentado el colapso de sus sistemas de partidos a la par de hiperinflación y graves recesiones económicas. En la zona andina, Perú y Bolivia fueron algunas de las naciones donde surgió el autoritarismo competitivo, entendido como el que, si bien las instituciones democráticas existen, el abuso del poder sesga el campo de juego en contra de los opositores (Levitsky & Loxton, 2013). En la década de 2000, la región vio el resurgimiento y el ascenso al poder de la izquierda, para que luego, en el período siguiente, excepto por unos pocos países, se dé una tendencia inversa. A raíz de estos acontecimientos, algunos movimientos de la sociedad civil han ido participando activamente haciendo posible la política de la protesta. En ese contexto, advertimos que los medios digitales se han constituido en soportes que proporcionan herramientas para el debate político interpersonal y los mensajes cívicos en línea, contribuyendo a una mayor participación ciudadana (Shah *et al.*, 2005).

En Perú y Bolivia, rivalizando con el poder movilizador de los modos tradicionales de información y expresión, la participación ciudadana se ha ido dando a través de redes sociales, principalmente a través de Facebook, la más preferida (94%) por peruanos y bolivianos (Ipsos, 2020; Ibáñez, 2021). En esta plataforma, los memes son uno de los instrumentos virtuales que forjan la opinión de los ciudadanos (Tejada, 2020).

Hay una abundante literatura sobre la palabra *meme* desde que el biólogo evolutivo Dawkins la acuñara en su libro *The Selfish Gene* en 1976 (Lumsden & Wilson, 1981; Durham, 1991; Bull, Holland & Blackmore, 2000; Rushkoff, 2010; Leal-Toledo, 2013). Desde entonces y hasta ahora, el concepto se ha convertido en una de las “nuevas ciencias” más exitosas de la inteligencia computacional, extendiendo su influencia a los campos de la antropología, la biología, la cognición, la psicología, la sociología y la sociobiología (Ong, Lim & Chen, 2010).

En internet, la historia de los memes se inició con gifs animados. Éstos comenzaron a compartirse a través de correos electrónicos, dando paso a mensajes informales para entretener. Entre 2000 y 2004, apare-

cieron los primeros memes acompañados por textos creativos en foros y páginas como *Somethingawful.com*, *Milkandcookies.org* y *Fark.org* (Knobel & Lank-shear, 2007). La irrupción y posterior masificación relativa de los teléfonos móviles inteligentes propició el uso de textos más breves. Estas nuevas formas de comunicación comenzaron a divulgar imágenes, videos, canciones, frases o bromas que eran seleccionadas, modificadas y transmitidas masivamente de cuenta a cuenta a través de redes sociales digitales (García, 2014) o por distintos entornos virtuales (Pérez, Aguilar & Guillermo, 2014). Este fenómeno dio lugar a que los memes se convirtieran, paulatinamente, en una estrategia importante en el mundo de las comunicaciones y en las plataformas digitales, espacios donde adoptan el carácter de las personas que los crean y consumen (Rathore, 2019).

Entendemos el meme como una herramienta de comunicación que representa una cultura replicable y transmisible por imitación. Bajo esa perspectiva, esta investigación analiza la participación política en línea durante los periodos electorales presidenciales en dos países andinos. Nos centramos especialmente en los contenidos de los memes políticos y las reacciones que generaron en la cultura digital en cuanto a su uso según rango de edad y escolaridad, fenómenos poco estudiados en el mundo académico (Shomova, 2019). Particularmente, examinamos el uso de estas unidades de información en las elecciones de Perú (2016) y Bolivia (2019), no sólo porque fueron sus últimos procesos electorales de la segunda década del siglo XXI, sino porque se produjeron en dos contextos diferentes en cuanto a su política democrática y económica. Mientras en Bolivia el gobierno del entonces presidente Evo Morales solidificaba y extendía su poder desde 2005 bajo un régimen económico socialista; en el caso de Perú, en tanto, bajo la influencia de un modelo político y económico neoliberal, enfrentaba a convocatoria a un cuarto periodo democrático desde la caída del régimen de Fujimori en 2001¹.

2. Marco teórico

Los memes son parte importante de la estrategia comunicativa de toda campaña electoral porque permiten “concretar formas de pensar, comportamientos y acciones tanto del partido político que

los emite como de la comunidad que los valora” (Piñero-Otero & Martínez-Rolán, 2016). A través de Internet, los memes se convierten en fenómenos virales que comunican “un suceso, material o idea [...] que es seleccionada, modificada y transmitida de persona a persona” (García, 2014, p. 1). Es más, los memes se han vinculado a estrategias que motivan la participación ciudadana en la política con mensajes cortos y sencillos de acuerdo al tipo de público y canal al que se dirige (Gutiérrez, 2010).

Los políticos han entendido que las nuevas estrategias como los memes son la manera más eficaz de “comprimir un hecho político más complejo en un contenido multimedia breve, poderoso y efectivo que genere una reacción inmediata, ya sea a favor o en contra, pero que a nadie le sea indiferente” (Re, 2014, p.39). Además, la política deja de ser “selectiva” pues con el uso de los memes cualquier persona puede enterarse qué pasó, por qué un candidato es elogiado o ridiculizado.

Los memes constituyen un nuevo género de comunicación política y suelen tener al menos una de estas dos características: son bromas internas y provocan una reacción emocional. En las campañas políticas, los memes son utilizados por partidarios y opositores para transmitir información con lenguaje simple e irónico, con humor en un contenedor breve (Flynn, 2019), potente y eficaz que atrae a las personas (Piñero-Otero & Martínez-Rolán, 2016). Sin embargo, cuando los actores políticos los emplean como parte de su plan de *marketing* político digital, deben tomar en cuenta la unidad interna de su partido o agrupación. “Los planes para el desarrollo de estrategias de *marketing* político, la creación de marcas de candidatos, el desarrollo de productos políticos o la comunicación política pueden fracasar si se ignora la solidez interna” (Mahestu & Sumbogo, 2020, p. 694).

Kulkarni (2017) indica que el humor y la sátira (impregnada de ironía) se han usado históricamente en forma de comentario político y esto se ha normalizado como comportamiento en diferentes campañas políticas. Ambas variedades de la comicidad, que dan rienda suelta a sentimientos y emociones que producen placer (Freud, 2012), pueden emplear la estética de la cultura popular que, como sensibilidad, obedece a un conjunto de interacciones entre el mundo y el cuerpo que reflejan “*the whole of our sensate life*” o “la totalidad

de nuestra vida sensible” (Eagleton, 1990, p. 328). En contraste, otros, obviando esta combinación del humor con el alivio y la relevancia cultural, prefieren vincularlo al ámbito del entretenimiento de masas o “sociedad del circo”, “carnavalizando los procesos políticos, desarrollando y fortaleciendo el fenómeno que los investigadores occidentales llaman *politainment*” (Shomova, 2019, p. 159).

3. Marco metodológico

Con el objetivo de identificar las características más notables de los memes utilizados en las últimas campañas presidenciales de Perú y Bolivia de la primera década del siglo XXI —y las reacciones que estos instrumentos virtuales han generado en la red social Facebook—, hemos empleado un método mixto con propósitos descriptivos, ya que con ello podemos identificar un conjunto de factores por los que los memes se convierten en estrategias importantes en las campañas políticas (Malhotra, 2008).

Una primera etapa consistió en analizar memes que circularon durante las campañas políticas de los candidatos a las elecciones generales de Perú y Bolivia. Para ello, se construyó una muestra intencionada a partir de los memes producidos, circulados y compartidos en los *fanpage* de los grupos de redes sociales que cuentan con el mayor número de seguidores e interacción de ambos países (*Política en Bolivia, BOLIVIA SOY!!!, Crítica de la Economía Política-Bolivia, Caricaturas Políticas, Política Perú, POLÍTICA DEL PERÚ*).

Se analizaron 80 memes haciendo uso de una ficha de análisis basada en las dimensiones de información e interactividad, empleadas para evaluar el fomento de la participación ciudadana en sitios web de De Landtsheer, Krasnoboka y Neuner (1999). A eso, agregamos otras tres dimensiones: mensaje, intencionalidad del mensaje y contenido visual, que son empleadas en los estudios de comunicación política.

De esta forma, presentamos los marcos que definen cada una de estas dimensiones:

Información: representa los datos esenciales del meme para el cual se dividió cada muestra en cinco rangos (datos personales del candidato, datos del

partido, datos del contrincante, tema de actualidad y tema de campaña).

Interactividad/ viralización: permite evaluar la popularidad y viralidad de los memes (Beskow, Kumar & Carley, 2020). Para ello, cada muestra se dividió en cinco rangos (número de *me gusta*, número de compartidos, creación de *hashtag*, comentarios e impresiones).

Mensaje: analiza el efecto que produce secuencialmente un mensaje, para el cual se dividió en cuatro rangos (atención, interés, deseo y acción) (Gordillo, 2019).

Intencionalidad del mensaje: para este criterio, se consideraron siete rangos: por rechazo del político, notoriedad del político, notoriedad positiva de sus propuestas, notoriedad positiva del partido, rechazo del contrincante, rechazo de sus propuestas del contrincante y rechazo al partido del contrincante (Vega, Gutiérrez & Torres, 2016).

Contenido visual: este criterio evalúa la estética del meme y permite explorar el nivel de complejidad del diseño. En esta dimensión se analizaron cinco rangos por protagonista del líder político, protago-

nismo de los contrincantes, equilibrio entre gráfica y texto, elementos visuales dinámicos, atractivos y combinación armoniosa de colores (Vargas, 2013).

Para efectos de este trabajo, cada una de estas dimensiones fue trabajada por niveles. El procedimiento que se empleó para la obtención de resultados se realizó mediante los totales adquiridos por cada nivel multiplicado por la posición que ocupan, es decir, el total del nivel uno, se multiplica por uno (8*1), el total del nivel dos por dos (8*2) y así sucesivamente. Se tomó este criterio porque un meme no necesariamente abarca todos los niveles. Es por ello que, mientras más rasgos de cada nivel se cumplan, más sofisticados e interactivos se convierten estos instrumentos virtuales. En ese sentido, si los memes cumplen con todos los niveles, cada dimensión valdría lo siguiente: Información (10), Interactividad/Viralización (20), mensaje (24), contenido visual (50), e intencionalidad del mensaje (56).

El cálculo general se realizó mediante la suma de los subtotales de las tres dimensiones (10+20+24+50+56) que dan un total de 160 puntos. Tomando en cuenta estos criterios, si un meme adquiere el puntaje total, este sería 100% efectivo.

Tabla 1: Ficha de análisis

Ficha de Análisis				País: _____			
Fecha: _____		Nombre del meme: _____					
Íntemes de evaluación de los Meme	Valor	Ponderado	Totales	Íntemes de evaluación de los Meme	Valor	Ponderado	Totales
1. Información				4. Intencionalidad del mensaje			
		Pond*1	10			Pond*4	56
Datos personales del candidato	Valor (0 a 2)			Rechazo del político	Valor (0 a 2)		
Datos del partido	Valor (0 a 2)			Notoriedad positiva del político	Valor (0 a 2)		
Datos del contrincante	Valor (0 a 2)			Notoriedad positiva de sus propuestas	Valor (0 a 2)		
Tema de actualidad	Valor (0 a 2)			Notoriedad positiva del partido	Valor (0 a 2)		
Tema de la campaña	Valor (0 a 2)			Rechazo del contrincante	Valor (0 a 2)		
2. Interactividad / viralización				5. Contenido visual			
		Pond*2	20			Pond*5	50
Número de me gusta	Valor (0 a 2)			Protagonismo del líder político (caricatura, foto o ilustración)	Valor (0 a 2)		
Número de compartido	Valor (0 a 2)			Protagonismo los contrincantes políticos (caricatura, foto o ilustración)	Valor (0 a 2)		
Creación de hashtag	Valor (0 a 2)			Equilibrio entre gráfica y texto	Valor (0 a 2)		
Comentarios	Valor (0 a 2)			Elementos visuales dinámicos y atractivos	Valor (0 a 2)		
Compartidos	Valor (0 a 2)			Combinación armoniosa de colores	Valor (0 a 2)		
3. Mensaje				Total de la columna			
		Pond*3	24				106
Atención	Valor (0 a 2)			Suma total de toda la ficha			
Interés	Valor (0 a 2)						
Deseo	Valor (0 a 2)						
Acción	Valor (0 a 2)						
Total de la columna							
			54				

Fuente: Elaboración propia.

La segunda etapa fue la elaboración de una encuesta con el fin de estudiar el impacto de los memes analizados de Perú y de Bolivia. Al respecto, se elaboró un formulario que fue enviado por Facebook Messenger para contactar a los más de 50 mil miembros pertenecientes a los grupos que hemos seleccionado. De todo ese universo, solo atendieron y respondieron a nuestro cuestionario, entre noviembre de 2019 y febrero de 2020, 304 ciudadanos de sexo masculino y femenino (1%), cuyas edades, recogidas por nuestro instrumento, fluctúan entre 18 a 45 años. El registro y análisis de datos fue trabajado en una base de datos en Excel©.

4. Resultados

4.1 Categorías de los memes en las campañas electorales de 2016 y 2019 de ambos países

El análisis de los memes se organizó en torno a cinco categorías: 1. La reputación del candidato; 2. La realidad política; 3. El discurso político; 4. La identidad cultural, y, 5. La capacidad intelectual del candidato, las cuales se originaron temáticamente de acuerdo a los diversos memes analizados según dimensiones. Al respecto, se observaron varios patrones en común basados en la construcción de la imagen del político (Baeza, 2012; Alonso & Adell, 2011; Llorens 2008). Hemos considerado la ejemplificación de un meme por país a fin contextualizar el análisis realizado en la investigación.

4.1.1 Reputación del candidato

En esta categoría se encuentran los memes enfocados en la vida personal y experiencia laboral del candidato. Muchas de las piezas gráficas tuvieron un enfoque negativo y fueron utilizadas por los contrincantes para desprestigiar al político. En Perú, resaltaron el alcoholismo de Alejandro Toledo; sobre el candidato Alan García, se enfocaron en las denuncias públicas, acciones negativas realizadas durante su periodo de gobierno; en la candidata Keiko Fujimori, en su falta de experiencia laboral. En Bolivia, se enfocaron en el tiempo que Evo Morales estaba en el poder, resaltando que las elecciones no tenían sentido porque el candidato

Imagen 1: Sátira a la reelección de Evo Morales



Fuente: Memes de Evo Morales y los masistas. (2019).

Imagen 2: Toledo en el debate presidencial



Fuente: Memes UCSP. (2016).

En el primer meme, utilizado en la campaña electoral de Bolivia, se hace alusión al personaje de ficción *Spiderman*. Evo Morales, vestido como hombre araña, le advierte a su otro yo, que es él quien también le dará "waska" (látigo). Este mensaje nace a raíz de la declaración de Morales contra la derecha boliviana. En cuanto a la interactividad es intermedia, está centrada en el protagonista, el mensaje es directo (al ser informativo) y de acción porque establece un hecho. La intencionalidad del mensaje es criticar de manera cómica a Evo, ya que ha representado a Bolivia durante varios gobiernos sucesivos. El meme crea la situación y la acopla a una serie animada. En el aspecto visual, estéticamente, cumple con su cometido armonioso: el color y el texto se corresponden sin problemas. Sin embargo, la información que nos brinda, si bien es básica, solo se entendería en el contexto latinoamericano.

En el segundo meme, utilizado en la campaña electoral de Perú, la finalidad es hacer burla de los problemas con el alcohol del expresidente Alejandro Toledo. En el ítem de información, se brinda el nombre y el rostro del protagonista. En la dimensión de interactividad/viralización tuvo mucha acogida por diversos factores que van desde la comicidad hasta el uso correcto del diálogo. Este meme alcanzó 6.133 *likes*, 250 comentarios y 4.400 compartidos. En cuanto al mensaje, el punto de atención, interés y acción es Toledo como una forma de protesta por su comportamiento incorrecto, pero de forma humorística. Esto está relacionado con la intencionalidad del mensaje: el protagonista resulta perjudicado resaltando el arquetipo que representa el expresidente. En cuanto al contenido visual, el protagonista es caricaturizado y puesto en ridículo de forma sutil. La combinación de la gráfica y el texto logran compactarse para lograr la inteligibilidad del mensaje.

4.1.2 Realidad política

Durante estas campañas electorales, algunos memes se enfocaron en la evaluación de la política que tienen Bolivia y Perú. Hicieron hincapié en el populismo, en la facilidad de convertirse en un político y en cómo se pueden manipular los procesos. En el ejemplo expuesto por cada país, se puede visualizar esta categoría con más detalle.

Imagen 3: Candidatos elecciones Bolivia. Bolivianadas.com. (2019)



Fuente: Memes UCSP. (2016).

Imagen 4: César Acuña y Julio Guzmán enfrentando la tacha presidencial



Fuente: El Panfleto, Perú. (2016).

En la **imagen 3**, en cuanto a la interactividad/viralización, este meme obtuvo 10.000 likes, 664 comentarios, 3.900 compartidos e impresiones. En cuanto al mensaje, nos dice que los políticos no deberían representar a la República. Este meme puede ser considerado como pesimista para algunos. La intencionalidad del mensaje es perjudicar la imagen de los candidatos. En lo que respecta al contenido visual, resaltan los protagonistas y contrincantes a través de fotografías. Pese a no tener nombres, el texto ayuda, pero no soluciona el problema de información. Hay presencia de un logo que cubre parcialmente el meme.

En la **imagen 4**, la información textual, a diferencia de otros memes, está dentro de sus propios marcos. El nivel de interactividad que tuvo fue alto (11.000 *likes*, 689 comentarios y 3.700 compartidos); los comentarios, en general, fueron positivos, algunos defendieron a sus candidatos mientras que otros se dedicaron a opinar sobre la realidad política y el tipo de candidatos que tiene el país. En cuanto al mensaje, éste está centrado en figuras que seguramente fueron expulsadas de la contienda electoral, como fue el caso de César Acuña de Alianza para el Progreso y Julio Guzmán del Partido Morado. El texto logra ser preciso y comprensible en el contexto peruano. La intención del mensaje es hacer mofa de la situación de los candidatos. Ambos protagonistas son afectados, pero no son aliados políticos.

4.1.3 Discurso político

Los memes se enfocaron principalmente en el discurso, desde el punto de vista de la comunicación lingüística y la comunicación no verbal. En el caso del candidato de Bolivia, Evo Morales, se resaltan acciones como las de coger un pañuelo para limpiarse las lágrimas al momento de dirigirse a la población. Eso muy bien puede reflejar el lado humano, pero al mismo tiempo lo hace objeto de diferentes memes, apelando a un sentido de debilidad. En la **Imagen 5** se muestra a un político del oficialismo (Álvaro García, del equipo de Evo Morales), que dio unas declaraciones que fueron duramente criticadas: “si había un Evo hace 100 años, no perdíamos el mar”. El punto de interactividad/viralización alcanzó 8.000 *likes*, 202 comentarios, 400 compartidos e impresiones. La intencionalidad del mensaje está enfocada en ridiculizar al político quien tuvo un incidente con un cálculo matemático. En el aspecto visual no existe armonía en el diseño: el texto logra ser legible, pero el color no es compatible.

En el caso de Perú, el meme recogido en la **Imagen 6** apela a la edad y la experiencia del candidato Pedro Pablo Kuczynski (PPK, Peruanos Por el Cambio), en un momento en que este *trolea* a su otro par (Keiko Fujimori, de Fuerza Popular). La información que nos brinda no está completa ya que no se visualiza la fotografía de la contrincante. La interactividad del meme fue alta debido a la composición y la referencia animada. Alcanzó 10.200 *likes*, 1.300 comentarios y 1.500 compartidos. En cuanto al mensaje, centra la atención en los dos candidatos. El interés es fuerte porque PPK es discutido por su amplia experiencia (*lobbysta*) y, en el caso de la candidata Fujimori, por su falta de práctica laboral. La intencionalidad del mensaje fue favorecer a la propuesta y la imagen del protagonista (PPK). En el aspecto visual, se usan dos estilos gráficos, uno real y el otro animado. La composición de imagen y texto es notable. La imagen se muestra como un buen apoyo.

4.1.4 Identidad cultural

Esta categoría se enfoca en los valores, tradiciones y en el comportamiento de los candidatos. Como vemos en el ejemplo, en los memes no se desaprovechan algunas oportunidades para ridiculizar cada acción impopular.

Imagen 5: Sátira a García, un político boliviano

El matemático: $2018 - 100 = 1879$



ERBOL.COM.BO

García: Si había un Evo hace 100 años, no perdíamos el mar

Fuente: Bolivia memes. (2018).

Imagen 6: Las declaraciones de Pedro Pablo Kuczynski tras el debate



Fuente: El Panfleto, Perú. (2016).

En la **Imagen 7**, el meme tuvo la finalidad de ridiculizar por la vía del estereotipo al candidato de origen asiático Chi Hyun Chung. A pesar de obtener un porcentaje de votos importante, no pudo ganar las elecciones por no ser ciudadano boliviano. La información que brinda este meme es básica, no muestra nombres, no toca un tema político, ni menciona a algún contrincante. La interactividad/viralización de este meme tiene un nivel intermedio (4.200 *likes*, 530 comentarios y 300 comparti-

dos). En cuanto al mensaje, el punto de atención, interés y acción está en el candidato. Este meme es una forma de broma racial que se asocia a estereotipos coreanos de k-pop. La intencionalidad del mensaje es ridiculizar al candidato con sorna. En el contenido visual cumple los cánones de diagramación y diseño: el color y la superposición de imágenes logran el objetivo, pero en el texto informativo su falencia es más evidente.

Imagen 7: Una sátira a Chi Hyun Chung. It 's DaniCrist. (2019)

**NO TODO ESTA PERDIDO
AUN FALTA LA PRUEBA
DEL TRAJE DE BAÑO**



Fuente: Bolivia memes. (2018).

La **Imagen 8** se burla del candidato Alfredo Barnechea, quien era un candidato con buena aceptación a nivel de encuestas, pero que terminó marginado de esta medición por algunas malas decisiones tomadas en su campaña en las provincias. Fue el caso de no aceptar comer un chicharrón en un mercado. Por esto lo catalogaron como el candidato de los ricos, con un hombre que no se identifica con el pueblo.

Imagen 8: Barnechea y el incidente del chicharrón



Fuente: CNMemes. (2016).

En cuanto a la información que nos brinda este meme es limitada: no da nombres, ni agrupaciones políticas. Solo en el contexto peruano es posible entender esta representación. Sobre su interactividad cuenta con 400 likes, 20 comentarios y 45 compartidos. Respecto al mensaje este es simple y capta la atención de la audiencia. La intencionalidad del mensaje es, sin duda, perjudicar la imagen del candidato, ya que se hace mofa de su caída en las encuestas. En el aspecto visual el texto es corto y la fotografía por sí sola transmite la idea. El poco uso de efectos visuales logra que el meme pueda presentarse solo, sin ninguna explicación.

4.1.5 Capacidad intelectual del candidato

Diversos memes analizados apelaron al coeficiente intelectual de los candidatos.

Imagen 9: César Acuña y el incidente del plagio



Fuente: CNMemes. (2016).

En la **Imagen 9**, la información que brinda es clara. El candidato presidencial César Acuña es punto de burla por plagio académico, poniendo en evidencia su capacidad intelectual en cuanto a la interactividad/viralización (300 likes, 30 comentarios y 50 compartidos). Pese a ser un meme controversial y de mofa, no consiguió mucha interacción. En cuanto al mensaje, el foco de interés es el protagonista, el mensaje es directo (al ser informativo), de acción porque establece un hecho. En el aspec-

to visual, el protagonista es caricaturizado con el personaje del Chavo del 8 (Ñoño). En la **Imagen 10**, el meme tiene como fin ridiculizar a Evo Morales frente a Nicolás Maduro. A Evo se le compara con un burro, insinuando su poca supuesta capacidad intelectual. El ítem de información no tiene mucho puntaje porque no se da información puntual del partido político, ni del contrincante. En cuanto a la interacción y viralización de este meme resultó efectiva, ya que se alcanzaron más de 300 likes y 80 compartidos. En el mensaje el punto de atención, interés y acción están enfocados en Maduro y Evo Morales, pues se asume que tienen una alianza ideológica. Ambos se apoyan para lograr objetivos políticos. La intención del mensaje busca perjudicar con sarcasmo la imagen de Evo. En el aspecto visual hay un equilibrio entre el texto y el color de la fotografía, la información es precisa y se mantienen las formas estéticas. Tiene un diálogo cómico.

4.2 Resultados generales de las cinco dimensiones

Tomando en cuenta la metodología de conteo expuesta en el punto 3, se visualiza que los memes de Perú son más completos que los de sus pares bolivianos porque cuentan con los siguientes datos: candidato, partido, contrincante, tema de ac-

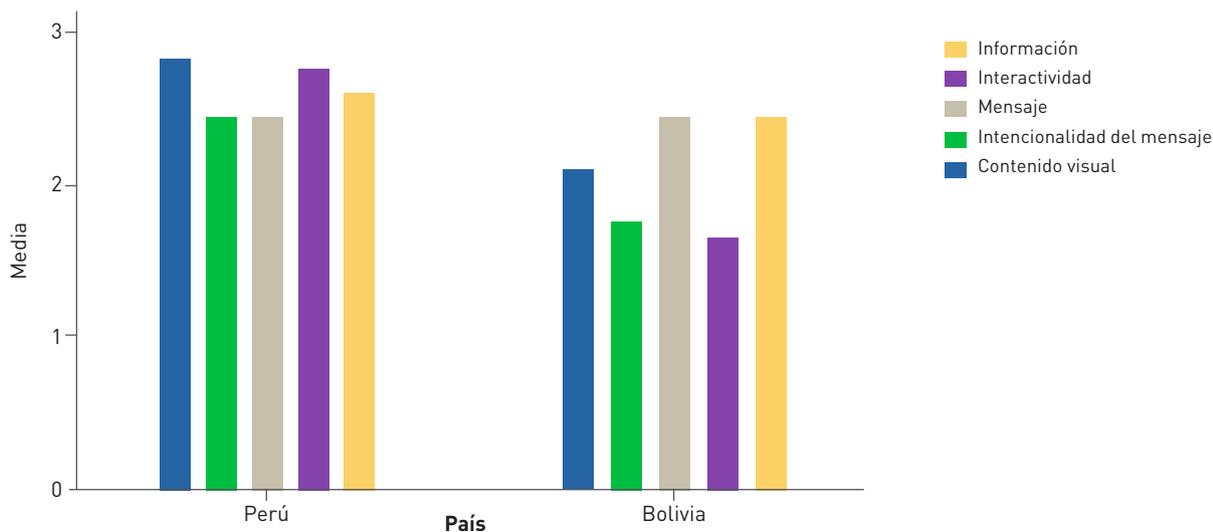
Imagen 10: Nicolás Maduro defendiendo a Evo Morales.



Fuente: Bolivia Memes (2019).

tualidad y tema de la campaña. Asimismo, el nivel de interactividad es alto en comparación de los memes usados en Bolivia, pues estos memes fueron más compartidos, tienen más likes y comentarios. Igualmente, los memes en Perú durante la

Gráfica 1: Resultados generales de las cinco dimensiones



Fuente: Elaboración propia.

contienda electoral tuvieron un nivel de intencionalidad del mensaje alto, es decir, que los memes y sus mensajes se dirigían ya sea con rechazo del político, notoriedad positiva del político, notoriedad positiva de sus propuestas, notoriedad positiva del partido, rechazo del contrincante, rechazo a sus propuestas del contrincante y rechazo al partido del contrincante. Los memes utilizados en las elecciones presidenciales en Bolivia están más enfocados en el mensaje y cumplen con los criterios de atención, interés, deseo y acción. En cuanto al contenido visual, si bien es cierto los memes de Bolivia no presentan un nivel tan bajo, igualmente terminan superados por lo que vemos en Perú, pues sus memes tienen como protagonista al líder político (caricatura, foto o ilustración) o a los contrincantes políticos (caricatura, foto o ilustración). Por otro lado, se visualiza que en ambas campañas políticas hay un equilibrio entre gráfica y texto. De la misma manera, los elementos visuales son dinámicos y atractivos.

4.2 Reacciones frente a los memes utilizados en las campañas electorales de Perú y de Bolivia

Para analizar las reacciones frente a los memes utilizados en las campañas electorales de Perú y

Bolivia fueron recogidas, a través de un cuestionario, las opiniones de 304 ciudadanos de sexo masculino y femenino, cuyas edades fluctúan entre 18 a 45 años en los grupos con más seguidores e interacción de Facebook.

En la **tabla 2** se observa que los bolivianos, en todos los segmentos de edad por nivel educativo, con excepción del de formación superior (36-45 años), consideran que los memes sí son importantes. Principalmente, los ciudadanos más jóvenes y con formación básica son los más inclinados a creerlo así. En el caso del Perú, hay un mayor porcentaje de escépticos, con excepción del rango y nivel de 36-45 años (contrario a lo que sucede en Bolivia) porque el total de encuestados tiende a aceptar los memes como una importante estrategia de comunicación para hacer campaña.

En el caso de Bolivia, el segmento de 46-55 años, en nivel de educación básico, considera que los memes que se usaron sí fueron ofensivos para el partido político de su preferencia (66.7%); mientras que todo lo contrario ocurre con el segmento de 26-35 y de nivel básico, quienes junto con los de nivel técnico, piensan que estos recursos tal vez lo hayan sido (25%) o no lo han sido (50%). En Perú, el total de los encuestados de ese mismo rango de edad, pero con otra formación diferente a la básica, técnica y superior, expresaron que los memes que se emplearon en las redes sociales

Tabla 2: Importancia de los memes por rango de edad y nivel educativo.

Edad	Respuestas	Nivel educativo	Bolivia	Perú
18-25	Sí	Básica	40%	20%
		Técnica	20%	0%
		Superior	0%	0%
	NO	Básica	33,3%	33,3%
		Superior	0%	33,3%
	Tal vez	Básica	0%	20%
26-35	Sí	Técnico	50%	0%
	NO	Básica	50%	0%
		Otros	0%	100%
36-45	Sí	Superior	0%	100%
46-55	Sí	Superior	50%	0%
	NO	Básica	50%	100%

Fuente: Elaboración propia (2020).

Tabla 3: Uso de memes ofensivos para atacar al partido político de preferencia en las últimas elecciones presidenciales.

Edad	Respuestas	Nivel educativo	Bolivia	Perú
18-25	Sí	Básica	40%	20%
		Técnico	20%	0%
		Superior	20%	0%
	NO	Básica	33,3%	33,3%
		Superior	0%	33,3%
Tal vez	Básica	0%	20%	
26-35	Sí	Técnico	25%	0%
	NO	Básica	50%	0%
		Otros	0%	100%
Tal vez	Técnico	25%	0%	
36-45	Sí	Superior	0%	100%
46-55	Sí	Básico	66,7%	0%
		Superior	33,3%	0%
	Tal vez	Básica	0%	100%

Fuente: Elaboración propia (2020).

no buscaban dañar la imagen del candidato de su preferencia. En cambio, los ciudadanos pertenecientes al segmento 36-45 años y de nivel superior expresaron por unanimidad todo lo contrario.

En la **tabla 4**, el 33.3% de los encuestados de Perú y Bolivia, en el rango de 18 a 25 años, con nivel

superior, opinan que cuando no están de acuerdo con el contenido de un meme lo reportan. En su totalidad, este criterio es compartido por el rango de 36 a 45 años, con educación superior, en Perú. La indiferencia hacia este tipo de estrategias se hace notar más en ambos países, sobre todo en los segmentos de 26 a 35 y 56 a 55 años.

Tabla 4: Reacciones cuando no están de acuerdo con un meme político.

Edad	Respuestas	Nivel educativo	Bolivia	Perú
18-25	Comento y comparto	Técnica	20%	0%
	Lo reporto	Básica	0%	33,3%
		Técnica	0%	0%
Superior		33,3%	33,3%	
	Me burlo	Básico	40%	33,3%
26-35	Comento y comparto	Básico	50%	0%
		Técnico	25%	0%
	Soy muy indiferente	Otros	0%	100%
		Técnico	25%	0%
36-45	Lo reporto	Superior	0%	100%
46-55	Comento y comparto	Básica	50%	0%
		Superior	0%	50%
	Soy muy indiferente	Básica	0%	50%
		Superior	50%	0%

Fuente: Elaboración propia (2020).

Tabla 5: Postura cuando otras personas utilizan memes que atacan u ofenden al candidato/ partido de su preferencia.

Edad	Respuestas	Nivel educativo	Bolivia	Perú
18-25	Insulto a los detractores	Básico	50%	25%
	Respondo con otro meme	Técnico	0%	0%
		Básico	33,3%	0%
	Respondo con un argumento	Superior	0%	50%
		Técnico	20%	0%
26-35	Respondo con otro meme	Básico	50%	0%
		Técnico	50%	0%
	Otros	Otros	0%	100%
36-45	Respondo con un argumento	Superior	0%	100%
46-55	Lo reporto	Superior	100%	100%
	Otros	Básico	0%	0%

Fuente: Elaboración propia (2020).

En el grupo de 18 a 25 años, el 50% de bolivianos junto con el 25% de peruanos de nivel educativo básico reconocieron que insultan a los detractores del candidato/partido de su preferencia. En Bolivia, los del rango de 26-35 años, de nivel básico y técnico, prefieren responder usando otro meme. En Perú, es en el grupo de 36 a 45 años, de nivel superior, donde se inclinan más por el uso de argumentos que defiendan a su candidato/partido de su preferencia. En ambos países, los del rango de 46-55 años, de nivel educativo superior, afirman que estarían en condiciones de reportar cualquier meme que consideren ofensivo a los objetos de sus preferencias electorales.

5. Discusión y conclusiones

Según Tenove (2019), los memes funcionan políticamente si son ampliamente compartidos, si ayudan a cultivar un sentido de pertenencia a un "grupo interno" y si hacen una declaración normativa convincente sobre una figura pública o un tema político. Asimismo, si pueden comunicar rápidamente la postura del creador sobre el tema. En una red social como Facebook, cuanto más fuerte sea la respuesta emocional provocada por un *post*, mayor será la intención de difundirlo.

Sin embargo, como ha ocurrido en países como el Reino Unido, cuando se ha examinado el papel de los memes en las campañas políticas de elecciones generales 2017, las bromas virales si bien pueden ser una forma de participación política que compromete a los ciudadanos, sobre todo a los electores más jóvenes y no sirven necesariamente para aumentar el conocimiento político de una situación (McCloughlin & Southern, 2021). En consecuencia, es muy probable que, a partir de los datos aquí expuestos, muchos usuarios peruanos y bolivianos de Facebook hayan visto y compartido contenidos políticos sin haber optado finalmente por ellos.

Lo que sí es posible afirmar es que tomando como base los datos del Latinobarómetro, en los países andinos, como en el resto de la región, existe una ciudadanía insatisfecha, menos tolerante con su clase política y orientada a deslegitimar el sistema político. Debido a ello, han surgido movimientos sociales creados desde las redes sociales digitales que, finalmente, se trasladan a las calles para exigir la salida de toda la clase política, acusada de corrupta (Villanueva, 2021).

La relevancia del estudio viene dada por el hecho de que, a diferencia de los investigadores extranjeros que interpretan activamente el papel de la memética en los procesos electorales, el potencial

político del meme de Internet ha sido escasamente estudiado en Perú y Bolivia.

Las categorías de los memes que advertimos tanto en la campaña de Perú (2016) como en la de Bolivia (2019) se centran en: 1) La reputación del candidato, donde se resalta el prestigio o desprestigio de los aspirantes a la presidencia, ya sea para favorecerlos o perjudicarlos; 2) La realidad política de acuerdo al contexto de cada país, en este caso se destaca más la calidad política tanto desde el punto de vista de los políticos, los partidos políticos y las instituciones; 3) El discurso, que rescata las falencias de los mensajes de los candidatos, pero donde también se resaltan los discursos positivos para posicionarse; 4) La identidad cultural, donde se hace mofa en las facciones, descendencia de los candidatos, así como el nivel de identificación del candidato con la cultura del país, y; 5) La capacidad intelectual, que es uno de los aspectos más usados en estas dos campañas políticas, pues se hace mucho hincapié en la calidad educativa o la experiencia laboral de los candidatos.

Asimismo, estas categorías tienen relación en los resultados obtenidos en las dimensiones mejor usadas en ambas campañas. Por ejemplo, la dimensión de información en la mayoría de los memes analizados brinda datos personales del candidato, del partido, del contrincante; además de tocar temas de actualidad y de campaña. Otra de las dimensiones es la intencionalidad del mensaje, que se enfoca en resaltar las cualidades negativas de los candidatos o partidos. Dado que los ataques son frecuentes, se hace uso de la estrategia de los memes para resaltar aspectos positivos o negativos como el rechazo del político, notoriedad positiva del político, notoriedad positiva de sus propuestas, notoriedad positiva del partido, rechazo del contrincante, rechazo a sus propuestas del contrincante y rechazo al partido del contrincante. Estas categorías se han visto reflejadas en Bolivia, resaltando el tiempo que Evo Morales se mantenía como gobernante de su país, sus rasgos indígenas y su forma de pensar, por ejemplo. En Perú, en tanto, se enfocaron en los casos de corrupción de los candidatos, así como en la condición de adulto mayor de Pedro Pablo Kuczynski, quien fue uno de los principales candidatos de ese proceso. Este tipo de intencionalidad tiene relación con lo investigado por Schreckinger (2018), quien reveló cómo se hicieron memes para mofarse de Hillary Clinton, en-

tonces candidata del partido Demócrata en EE.UU. en las elecciones presidenciales de 2016.

De acuerdo a la encuesta aplicada en Perú y Bolivia, se destaca que en ambos países existe una tendencia a creer que los memes han sido importantes en las últimas elecciones presidenciales. Sin embargo, en Bolivia se visibiliza con más énfasis, en los segmentos de educación básica de 18 a 25 años (40%) y de 26 a 36 años (50%), así como los de nivel superior universitaria de 46 a 55 (50%). Asimismo, en Bolivia, el segmento más joven y con menor nivel educativo de la lista opinó que se han utilizado memes para atacar al partido de su preferencia en las últimas elecciones. Se asume, como ocurrió en las presidenciales nigerianas de 2015, que estas representaciones negativas sirvieron para depreciar los valores electorales de los oponentes y aumentar indirectamente las posibilidades electorales de sus candidatos (Tella, 2018).

Hay autores que sostienen que la combinación de diálogo y conflicto son dos funciones principales que contiene el meme político y puede constituirse en un elemento clave que aumenta la popularidad de un meme y que lo hace viral (Lukianova, Shteynman & Fell, 2019). En nuestro caso de estudio, la viralidad es producto de ciudadanos muy reactivos a publicaciones negativas llenas de emociones. A pesar que, en gran medida, los memes desplegados sobre los candidatos presidenciales puedan servir en gran medida a fines subversivos y a fin de restar valor electoral a los objetivos de un actor específico, puede también, en cuanto a la función de refuerzo del humor, plantear cuestiones sociopolíticas serias para expresar preocupaciones y deseos ciudadanos en un flujo constante de comunicación ascendente (Adegoju & Oyeboode, 2015).

De todos los segmentos estudiados, son los más jóvenes y de nivel de formación básica los que guardan las reacciones más efusivas frente a los memes en las campañas electorales. En ese sentido, los ciudadanos del grupo de 18 a 25 años, de nivel básico (40% en Bolivia y 33.3% en Perú) son los que más usan estos dispositivos para burlarse cuando no están de acuerdo. Con ello, podemos coincidir con Shomova (2019) que un rasgo característico de la política de la Web 2.0 es que, en los segmentos más jóvenes, los memes están cambiando cada vez más su naturaleza de entretenimiento inocente a comunicación política susceptible de bro-

mas y desinformación, transformando, posiblemente, “la sociedad del espectáculo” en “la sociedad del circo”. En otras palabras, estos nuevos espacios de comunicación política pueden convertir el humor satírico, si seguimos a Freud, en una distracción tri-

vial en el mejor de los casos, en una charlatanería peligrosa de desinformación en el peor de los escenarios (McLeod, 2011) o, más allá de las bromas, en un medio de resistencia a los mensajes mediáticos dominantes (Huntington, 2013).

Referencias

- Adegoju, A., & Oyebode, O. (2015). Humour as discursive practice in Nigeria’s 2015 presidential election online campaign discourse. *Discourse Studies*, 17(6), 643-662.
- Alonso, C. & Adell, A. (2011). Marketing Político 2.0. Lo que todo candidato necesita saber para ganar las elecciones. *Gestión 2000*.
- Beskow, D. M., Kumar, S., & Carley, K. M. (2020). The evolution of political memes: Detecting and characterizing internet memes with multi-modal deep learning. *Information Processing & Management*, 57(2), 102170.
- Baeza, N. (2012). *Cómo se construyó el candidato: Un estudio de caso sobre Imagen Política*. (Tesis de licenciatura). Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata.
- Bull, L., Holland, O. & Blackmore, S. (2000). On meme-gene coevolution. *Artificial Life*, 6, 227-235.
- De Landtsheer, C., Krasnoboka, N., & Neuner, C. (2001). La facilidad de utilización de los websites de partidos políticos. Estudio de algunos países de Europa del Este y Occidental (1999). *Cuadernos de Información y Comunicación* (CIC), 6, 107-140. <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0101110107A>
- Durham, W. (1991). *Coevolution: Genes, Culture and Human Diversity*. Stanford University Press.
- Eagleton, T. (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Blackwell.
- Flynn, K. (5 de junio de 2019). *The 2020 meme election: How memes became a mainstream tool in politics*. Digiday. <https://digiday.com/marketing/meme-election-memes-became-mainstream-tool-politics/>
- Freud, S. (2012). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Alianza.
- García, D. (2014). Las imágenes macro y los memes de internet. *PAAKAT*, 6(4).
- Gordillo, M. (2019). Análisis del mensaje publicitario. *Questiones publicitarias*. 2(24), 95-98.
- Gutiérrez, A. (2010). Creación multimedia y alfabetización en la era digital. En Aparici, R. (Coord.). *Educomunicación más allá del 2.0* (pp. 171-185). Gedisa.
- Huntington, H. E. (2013). Subversive memes: Internet memes as a form of visual rhetoric. *Selected Papers of Internet Research*, (14). <http://spir.aoir.org/index.php/spir/article/view/785>.
- Ibáñez, M. (6 de enero de 2021). En 2020 el uso de redes sociales creció un 50%. *La Razón*. <https://www.la-razon.com/financiero/2021/01/06/en-2020-el-uso-de-redes-crecio-un-50/>

- Ipsos. (2020). *Uso de Redes Sociales entre peruanos conectados 2020*. <https://www.ipsos.com/es-pe/uso-de-redes-sociales-entre-peruanos-conectados-2020> INEI.
- Knobel, M., & Lankshear, C. (2007). Online memes, affinities, and cultural production. *A new literacies sampler*, 29, 199-227.
- Kulkarni, A. (2017). Internet Meme and Political Discourse: A Study on the Impact of Internet Meme as a Tool in Communicating Political Satire. *Journal of Content, Community & Communication*, 6(3), 13-17. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3501366>.
- Leal-Toledo, G. (2013). Searching for a foundations of memetics. *Trans/Form/Ação*, 36(1), 187-210.
- Levitsky, S., & Loxton, J. (2013). Populism and competitive authoritarianism in the Andes. *Democratization*, 20(1), 107-136.
- Llorens, R. (2008). La conciencia poética del lector adolescente. *Tabanque, revista pedagógica*, (21), 11-24.
- Lumsden, C. & Wilson, E. (1981). *Genes, Mind and Culture: The Coevolutionary Process*. Harvard University Press.
- Lukianova, N., Shteynman, M., & Fell, E. (2019). Political memes in the 2018 presidential campaigns in Russia: Dialogue and conflict. *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*, 10(1), 71-86. https://doi.org/10.1386/ejpc.10.1.71_1
- Mahestu, G., & Sumbogo, T. A. (2020, August). Marketing of Identity Politics in Digital World [Netnography Study on Indonesian Presidential Election 2019]. In *2020 International Conference on Information Management and Technology (ICIMTech)* (pp. 693-698). IEEE.
- Malhotra, N. (2008). *Investigación de mercados. Un enfoque aplicado*. Pearson Educación.
- McLeod, K. (2011). On pranks. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 8(1), 97-102.
- McCloughlin, L., & Southern, R. (2021). By any memes necessary? Small political acts, incidental exposure and memes during the 2017 UK general election. *The British Journal of Politics and International Relations*, 23(1). <https://doi.org/10.1177/1369148120930594>
- Ong, Y.-S., Lim, M. H., & Chen, X. (2010). Memetic computation-past, present future. *IEEE Computational Intelligence Magazine*, 5(2), 24-31. <https://doi.org/10.1109/MCI.2010.936309>
- Pérez, G., Aguilar, A., & Guillermo, M. E. (2014). El meme en internet: Usos sociales, reinterpretación y significados, a partir de Harlem Shake. *Argumentos*, 27(75), 79-100.
- Piñeiro-Otero, T. & Martínez-Rolán, X. (2016). The use of memes in the discourse of political parties on Twitter: analysing the 2015 state of the nation debate. *Communication & Society*, 29(1), 145-159. <http://dx.doi.org/10.15581/003.29.1.sp.145-160>.
- Rathore, E. (24 de abril de 2019). Living in the Age of Political Memes. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/04/23/style/india-pakistan-political-memes.html>
- Re, F.A. (2014). La política transmediática. *Trama común*, 18(1).
- Rushkoff, D. (2010). *Program or Be Programmed: Ten Commands for a Digital Age*. Soft Skull Press.

- Schreckinger, B. (31 de octubre de 2018). How an internet meme became a Trump campaign slogan. Washington. *Politico*. <https://www.politico.com/story/2018/10/31/trump-jobs-not-mobs-slogan-origin-twitter-reddit-949718>
- Shah, D. V., Cho, J., Eveland, W. P., & Kwak, N. (2005). Information and expression in a digital age. *Communication research*, 32(5), 531-565.
- Shomova, S. A. (2019). 2018 Russian Presidential Elections in the Mirror of Memes: New Realities of Political Communications. *Polis. Political Studies*, 3(3), 157-173.
- Tejada, D. O. (2020). *Discurso multimodal de resistencia en los memes "No a Keiko" antes de la segunda vuelta de las elecciones presidenciales en Perú (2016)*. (Tesis de maestría). Faculty of Humanities, Stockholm University.
- Tella, A. (2018). Humour generation and multimodal framing of political actor in the 2015 Nigerian presidential election campaign memes. *The European Journal of Humour Research*, 6(4), 95-117. <https://doi.org/10.7592/EJHR2018.6.4.tella>
- Tenove, C. (4 de febrero de 2019). The meme-ification of politics: Politicians & their 'lit' memes. *The Conversation*. <https://theconversation.com/the-meme-ification-of-politics-politicians-and-their-lit-memes-110017>
- Vargas, J. (2013). Resultados de la investigación aplicada del análisis de contenido en la comunicación publicitaria gráfica. *Revista de la SEECI*, (32), 41-72.
- Vega, M., Gutiérrez, M., & Torres, F. (2016). Campañas de comunicación: efectos de la configuración del mensaje en la predisposición a la compra de aceite de oliva ecológico. *Revista Española de Estudios Agrosociales y Pesqueros*, 244, 69-104.
- Villanueva, E. (2021). *Rápido, violento y muy cercano: Las movilizaciones de noviembre de 2020 y el futuro de la política digital*. Fondo Editorial PUCP.

- Sobre el autor y la autora:

Carlos Ricardo Gonzales-García es docente investigador (Concytec, Perú) y miembro del Grupo de Investigación MediaLab de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Magíster en Investigación de la Comunicación por la UNMSM.

Janeth Villegas Arteaga es docente de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Magíster en Estudios Avanzados en Comunicación Política por la Universidad Complutense de Madrid. Magíster en Gestión y Dirección de Recursos Humanos por EUDE Business School.

- ¿Cómo citar?

Gonzales-García, C., & Villegas-Arteaga, J. (2021). Memes y reacciones ciudadanas en las campañas electorales de Perú (2016) y Bolivia (2019). *Comunicación y Medios*, 30(44), 28-43. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.64609>

Del dicho al hecho. Democratización mediática y medios públicos en Ecuador

From words to deeds. Media democratization and public media in Ecuador

Gabriela Sánchez

Universidad Técnica Particular de Loja, Loja,
Ecuador
gcsanchez3@utpl.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-9342-0754>

María Punín

Universidad Técnica Particular de Loja, Loja,
Ecuador
mipunin@utpl.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0001-5052-824X>

Resumen

Este artículo hace un análisis descriptivo-comparativo sobre el desarrollo y declive de los medios públicos en Ecuador tomando como referencia cuatro de los cinco Indicadores del Desarrollo Mediático de la Unesco (2008) vinculados con: libertad de expresión, pluralismo, capacitación y fortalecimiento institucional. Identifica debilidades y errores administrativos en este sector de la comunicación a la luz de los postulados propuestos por la Unesco. En Ecuador la democratización de la comunicación es un intento fallido. En el mapa mediático no se avizora una consolidación de medios de carácter público y, por el contrario, hay estabilidad en el sector de medios privados. La ausencia de un modelo de gestión periodística, distante del poder, es una de las principales causas. El caso ecuatoriano puede servir para otros contextos.

Palabras clave: Medios públicos; Ecuador; Indicadores de Desarrollo Mediático Unesco; democratización.

Abstract

This article makes a descriptive-comparative analysis of the development and decline of public media in Ecuador taking as a reference four out of five Media Development Indicators of Unesco (2008) related to: freedom of expression, pluralism, training, and institutional strengthening. It identifies weaknesses and administrative errors in this communication sector in light of the frame proposed by Unesco. The democratization of communication is a failed attempt in Ecuador. In the media map there is no consolidation of public media and, on the contrary, there is stability in the private media sector. The absence of a journalistic management model, distant from power, is one of the main causes. The Ecuadorian case may be useful for other contexts.

Keywords: Public media; Ecuador; Unesco Media Development Indicators; democratization.

1. Introducción

Los Indicadores del Desarrollo Mediático de la Unesco-2008 tienen por objetivo definir un modelo de gestión de los medios de comunicación y, como tal, están relacionados con áreas prioritarias del Programa Internacional para el Desarrollo de la Comunicación (PIDC) que, a saber, son: libertad de expresión, pluralismo en los medios de comunicación social y capacitación para profesionales de medios y fortalecimiento institucional (Unesco, 2008).

Este estudio de carácter descriptivo-comparativo contribuye al diagnóstico y análisis de los medios públicos en Ecuador, cuyo crecimiento no ha sido robusto, ni sostenido. A través de la aplicación de cuatro de los indicadores mediáticos en los medios públicos ecuatorianos es posible contrastar y, posteriormente confirmar el nivel de cumplimiento de los estándares internacionales en estudio.

El uso de indicadores como herramienta de medición permite enriquecer la calidad de la investigación, en relación a la robustez de los sistemas mediáticos, dado que constituyen “una herramienta neutra y objetiva para analizar en un determinado sistema los aspectos de la ecología mediática y así diagnosticar, de una manera rigurosa, el estado de la comunicación en un determinado contexto” (De Frutos, 2014, p.526).

Paralelamente, los medios públicos en Ecuador son un asunto complejo, controvertido y de escasa documentación académica. El sistema de medios públicos ecuatorianos diseñado al alero del proyecto *correísta* nació con el objetivo de contribuir a una comunicación más plural y diversa e intentó competir con los medios privados de alcance nacional que, por años estuvieron, mayoritariamente, controlados por la banca privada del país. Este artículo discute por qué los medios públicos en Ecuador no han tenido éxito, usando los indicadores mediáticos.

De la teoría (servicio público) a la práctica existe un camino por recorrer para que los medios públicos cumplan con la función de promover la información en tanto un derecho social (MacBride, 1980). Magdaleno (2006) sugiere un modelo liberal de comunicación pública; sin embargo, no se concibe un sistema liberal único de medios puesto que debería revisarse el contexto de lo liberal en

un contexto determinado (Rodríguez-Polo & Martín-Algarra, 2012). Becerra y Waisbord (2015), en tanto, señalan que la pluralidad y la diversidad son dos ejes fundamentales en los medios públicos y, por lo tanto, deben actuar como pilar comunicativo y comunicacional de las diferentes necesidades de la democracia.

2. Marco teórico

El estudio de los medios de comunicación social exige una visión integral que incluya dimensiones como su modelo de gestión empresarial y su vinculación con los grupos de poder. El informe *Un solo mundo, voces múltiples* de la Unesco, también conocido como Informe MacBride (1980), ya advertía los riesgos de la cada vez más aguda dependencia de los medios de la publicidad, lo que incluía la concepción del consumo “como un fin en sí mismo” (MacBride, 1980, p.39). Por lo tanto, hay factores que son necesarios distinguir entre los medios públicos y los medios privados.

El Estado, por lo tanto, interviene de múltiples maneras en el sistema mediático. Por ejemplo, a través del diseño y aplicación de políticas de fomento, el financiamiento más o menos estable o generoso de sus sistemas de medios públicos y los marcos regulatorios de las libertades públicas, la expansión de derechos civiles y políticos y el fomento de la opinión pública libre (Bustos, 1998). Desde la perspectiva del sistema mediático, al Estado le asiste el deber de regular el acceso al espacio radioeléctrico en tanto bien público limitado y sujeto a jurisdicción territorial (Córdova, 2012).

Los medios de comunicación públicos son uno de los elementos constitutivos de una sociedad democrática. A diferencia de los medios públicos europeos, por ejemplo, que se basan en los principios de igualdad/universalidad y continuidad/cambio, los medios públicos latinoamericanos aparecen mucho más desdibujados y anecdóticos. Becerra y Waisbord (2015) explican que, al contrario de lo que ha pasado en otras regiones del mundo, en América Latina los medios, en su mayoría, nacieron privados y, en gran medida, continúan siéndolo, casi siempre cercanos o dependientes de los poderes establecidos.

En Ecuador, la historia de los medios públicos es relativamente reciente y no está exenta de controversia en su concepción y aplicación. Como afirma Macaroff (2020): “es uno de los escenarios donde se pone con mayor evidencia la relación entre comunicación y política” y alimenta “un debate público sobre la información” (p. 4).

La Constitución del Ecuador (2008) y la Ley Orgánica de Comunicación (LOC-2013), formuladas en el período de efervescencia ideológica del socialismo del siglo XXI y de la llamada nueva izquierda latinoamericana, han sido fundamentales en el proceso de fundación de los medios públicos ecuatorianos. La creación de un sistema público de medios en Ecuador ha servido para integrar a sectores excluidos, democratizar la comunicación y mejorar la práctica periodística. Sin embargo, ha sido calificada también como una “ley mordaza” que permitió al gobierno monopolizar los medios públicos y fortalecer el autoritarismo (Checa & Barredo, 2016).

En efecto, los medios públicos en Ecuador constituyen un poder nuevo sin bordes conceptuales claros (Panchana, 2020). Por ejemplo, su financiamiento puede originarse del Estado, así como también de la publicidad, transformando su gestión y operación en mixtas (público-privado). En ese sentido, en el contexto de la economía política de los medios (Mosco, 1997), el lucro no se cuenta entre los objetivos de los medios públicos. De hecho, entre las “buenas prácticas” que sugiere la UNESCO (2015) para los medios públicos, el financiamiento público es el más adecuado. No obstante, es importante considerar las dimensiones empresariales en la organización de este tipo de medios, ya que deben cumplir roles de empresa en vista de que se producen y distribuyen como tal (Toussaint, 2009).

Punín y Rencoret (2014), en tanto, advierten una serie de retos para reinventar el periodismo en medios públicos, como revisar las políticas de gestión administrativa y periodística, disminuir las cadenas de radio y televisión del gobierno, incrementar la participación ciudadana, estrechar la conexión con las audiencias y ofrecer una producción mediática diversa, con énfasis en el desarrollo tecnológico y, como tal, conectadas a la figura del prosumidor mediático.

3. Marco Metodológico

A la luz de los criterios de la Unesco sobre el desarrollo mediático, revisamos detalladamente los cuerpos regulatorios más importantes sobre medios en Ecuador, fuentes secundarias y de archivos sobre éstos, en diálogo con los estándares internacionales de la materia. Es un estudio descriptivo que comprende el periodo 2007 a 2020, que abarca el impulso de los medios públicos en Ecuador, su auge y crecimiento, así como su decadencia actual.

Un estudio previo sobre la televisión pública en Ecuador (Rodríguez, 2014) determinó que se cumple con aproximadamente el 50% de lo que sugiere la Unesco. A partir de estos antecedentes, aplicamos cuatro de los cinco Indicadores del Desarrollo Mediático de la Unesco a la naturaleza y estructura de los medios públicos en Ecuador y actualizamos el estado actual de estos, según las categorías citadas.

En la primera categoría, analizamos el marco regulatorio y jurídico vigente en el país, principalmente

Tabla 1: Indicadores del Desarrollo Mediático analizados

Categoría 1:	Un sistema regulador conducente a la libertad de expresión, el pluralismo y la diversidad de medios de comunicación social.
Categoría 2:	Pluralidad y diversidad de los medios de comunicación social, igualdad de condiciones económicas y transparencia en la propiedad.
Categoría 3:	Los medios como plataforma para el discurso democrático.
Categoría 5:	La capacidad infraestructural es suficiente para apoyar a los medios independientes y pluralistas.

la Constitución de la República de Ecuador (2008) y la Ley Orgánica de Comunicación (LOC-2013) y sus reformas (LOC-2019). Identificamos de qué manera este marco regulatorio ha influido en los medios públicos del país. Además, analizamos los reportes de la Relatoría Especial de la Libertad de Expresión de la Organización de los Estados Americanos (OEA) desde su creación (1998) hasta el último informe (2019) que se emitió sobre Ecuador.

En la segunda categoría, revisamos la estructura del mapa mediático y las modificaciones a partir de la aprobación de la LOC-2013 e incluimos otros medios públicos que se consolidaron antes del 2007. En el gobierno de la Revolución Ciudadana se instauró a los medios de carácter público, con el objetivo de democratizar la comunicación y eliminar el monopolio mediático, vía decreto presidencial N°193 el 18 de enero del 2010 cuando se creó la Empresa Pública Televisión y Radio de Ecuador E.P., *RTVECUADOR*, con el fin de ser un medio de comunicación público eficiente, competitivo y moderno.

La tercera categoría estudia la autorregulación. Históricamente, el periodismo ha sido un oficio/profesión de corte liberal. El principio No.5 de la Declaración de Chapultepec (1994), por ejemplo, promueve el flujo informativo, otorgando un peso particular a la responsabilidad ulterior y, con ello, descansa en la responsabilidad y ética profesionales.

Finalmente, en la quinta categoría, se toma como referencia el uso adecuado de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC), la viabilidad con la que se pueda acceder a ellas, y la instrucción apropiada para su uso, con una política sencilla e indispensable en el libre acceso.

4. Resultados

4.1 Categoría 1: un sistema regulador conducente a la libertad de expresión, el pluralismo y la diversidad de los medios de comunicación social

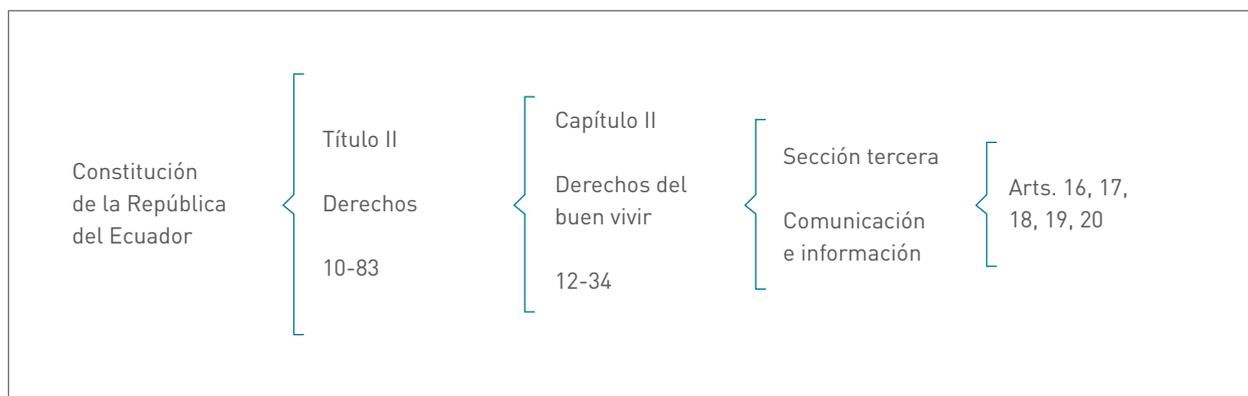
La Constitución aprobada en 2008¹ garantiza la libertad de expresión en sus artículos 16 al 20. Esta sección de la carta fundamental puede graficarse como muestra la **figura 1**.

Como se observa, los derechos relacionados a la comunicación forman parte de los Derechos del Buen Vivir² o, en otras palabras, a la aspiración de ir más allá de un desarrollo convencional (Gudynas & Acosta, 2011).

La introducción al art. 16 garantiza la inclusión de todas las personas a ejercer una comunicación libre, independiente e intercultural y menciona la igualdad de condiciones que deben garantizarse en el uso de frecuencias del espectro radioeléctrico. Luego, el artículo 17 ratifica que deben existir métodos transparentes en la asignación de las mismas:

Se estableció el mecanismo de Concurso Público Abierto y Transparente para otorgar concesiones para medios privados y comunitarios; mientras que para medios públicos la adjudicación es directa (Arts. 108, 109 y 110). Se garantiza la distribución equitativa de frecuencias para medios: 33%, medios privados 33%, medios públicos y 34% medios comunitarios (Acosta, 2017).

Figura 1: Articulados correspondientes a la Comunicación en la Constitución de Ecuador



Fuente: Constitución de la República de Ecuador (2008).

La LOC-2013 fue producto de una consulta popular realizada el 7 de mayo de 2011 y fue aprobada por la Asamblea Nacional con más de la mitad de los votos. Fue promulgada en junio de 2013³.

Mientras que la Constitución se refiere al derecho a la Comunicación (arts. 16, 18 y 384), la LOC-2013 lo consagró como un servicio público, pues establecía las responsabilidades comunes que deben tener los medios de comunicación social en general (art. 71).

Este fue un primer intento de democratizar constitucional y legalmente la comunicación en Ecuador. Sin embargo, el sucesor de Correa, Lenín Moreno (2017-2021) introdujo reformas (LOC-2019) en consonancia con lo que Kitzberger (2020) caracteriza como una “sucesión dentro del oficialismo con ruptura y realineamiento político” (p. 418). En efecto, el sucesor de Rafael Correa, Lenín Moreno, fue el candidato del oficialismo pero paulatinamente rompió políticamente con el *correísmo* y el expresidente Rafael Correa y sus aliados se convirtieron en oposición (Andino, 2020). En el proceso político de la “contrarreforma” (Kitzberger, 2020), Moreno se mostró más dócil ante los medios de comunicación, promoviendo espacios de diálogo a puertas cerradas. Al poco tiempo de instalarse, se reunió con representantes de los medios privados.

Una diferencia destacada es la supresión del carácter punitivo de la LOC-2013. La reforma afectó principalmente el tipo de financiamiento y la distribución equitativa de las frecuencias (arts. 81, 83 y 106). El financiamiento de los medios públicos puede provenir de tres fuentes: recursos de la institución de la que dependen, venta de publicidad y comercialización de productos comunicacionales y, finalmente, donaciones. Se matiza la distribución equitativa de frecuencias: El porcentaje para los medios comunitarios de 34% se mantiene, mientras que, para los medios públicos y privados será el 66% restante, en función de la demanda, pero el sector público no deberá exceder el 10% de las frecuencias. Esto supone una regresión considerando que el principio de distribución equitativa originalmente concebido en la LOC-2013 nunca se cumplió.

Una faceta de esta categoría es la letra de la regulación y, otra, corresponde a las prácticas asociadas a dicho marco. Éstas han sido registradas por distintos organismos, nacionales e interna-

cionales, y permiten identificar cumplimientos insuficientes a esta dimensión. La Relatoría Especial para la Libertad de Expresión dependiente de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) detectó una serie de cambios en Ecuador en estas materias. Desde la creación de esta relatoría en 1997 y hasta el 2006, Ecuador aparece apenas citado en los reportes anuales y no recibió mayores sugerencias de reformas en su marco regulatorio mediático y de ejercicio del periodismo.

Por el contrario, en el período que acá analizamos, la Relatoría mostró una preocupación más aguda respecto al estado de la libertad de expresión en Ecuador en sus sucesivos informes. Un foco de preocupación relevante para el organismo interamericano fueron los Enlaces Ciudadanos (523 en total), que el gobierno de Rafael Correa (2007-2017) emitió cada sábado y las interrupciones gubernamentales en los medios de comunicación a nivel nacional.

A través de estas prácticas, concluía la Relatoría, “se diseñó e implementó una política sistemática para desacreditar, estigmatizar, constreñir y sancionar –mediante el uso del derecho penal y administrativo– a periodistas, medios de comunicación, defensores de derechos humanos y opositores políticos” (OEA, 2018, p. 136). Se trató de una estrategia de comunicación sistemática en la cadena de medios públicos y medios incautados, pero también en algunos importantes medios privados.

4.2 Categoría 2: Pluralidad y diversidad de los medios de comunicación social, igualdad de condiciones económicas y transparencia en la propiedad

Sin duda, la ley ayudó al desarrollo de los medios públicos. Antes de su aprobación, éstos eran prácticamente inexistentes, dado el bajo impacto en las audiencias. Entre 1939 y 2006, hay registro de apenas 12 medios públicos (Panchana & Mena, 2020). **(Tabla 2).**

Durante ese periodo, se confirma una competencia infructuosa, pero también en desigualdad de condiciones frente a los medios privados, los cuales, además, estaban monopolizados por grupos de la banca privada. **(Tabla 3).**

Tabla 2. Medios públicos antes del 2007

Nombre del medio	Clasificación	Año de creación	Estado
Municipal La Voz de Imbabura	Radio	1939	Inactivo
Radio Casa de la Cultura	Radio	1949	Activo
Radio Municipal de Quito	Radio	1953	Activo
Radio Nacional	Radio	1961	Activo
La voz de AIIIECH	Radio	1961	Activo
Radio Vigía	Radio	1983	Activo
Radio Municipal SIGCHOS	Radio	1999	Inactivo
Stereo Rey 96.7	Radio	2000	Activo
Radio Municipal Loja 90.1 FM	Radio	2002	Activo
UTV Televisión Universitaria	Televisión	2005	Activo
Revista Peninsular	Impreso	2005	Activo
Radio Naval	Radio	2006	Activo

Fuente: Panchana y Mena (2020).

Tabla 3. Grupos mediáticos vinculados con la banca

Sector Bancario	Medios de comunicación
Filanbanco	Periódicos: El Telégrafo Canales de TV: Gama TV, Cable-visión, TC Televisión Revistas: La Onda, El Agro, entre otras
Pichincha	Canales de TV: Teleamazonas Revistas: Mundo Diners, Gestión, Fucsia, Soho, entre otras
Banco del Austro	Periódicos: El Mercurio Canales de TV: Telerama Radio: El Mercurio
Banco de Machala	Canales de TV: Caravana TV Radio: Caravana

Fuente: Punín & Rencoret (2014).

Este panorama cambió cuando entró en vigor la Constitución ecuatoriana de 2008 que prohíbe (art. 312) la participación de esos grupos en el sistema mediático: “Tras una década tumultuosa con claro protagonismo de la banca y sus medios, se liquidó de forma democrática, pero inevitablemente conflictiva, la presencia financiera en los medios” (Checa-Godoy, 2012, p. 310).

Desde el 2007 hasta el 2017, los medios públicos aumentaron a 51 según el Registro Público de Medios (RPM-2019). Sin embargo, no se cumplió la

propuesta de distribución equitativa que proponía la LOC-2013. Los medios públicos en el mapa mediático desde que se creó el RPM en los últimos cinco años (2017, 2018 y 2019) se han distribuido como muestra la **Tabla 4**.

En cuanto a la transparencia de la propiedad, considerado en esta categoría, en Ecuador existe la concesión de frecuencias para los servicios de radiodifusión y televisión por medio de un concurso público como parte del proceso de democratización de la comunicación.

Tabla 4. Mapa mediático del Ecuador

Año	Privado	Público	Comunitario	Total
2015	1009 - 93%	33 - 3%	39 - 4%	1081
2016	984 - 90%	61 - 6%	54 - 5%	1099
2017	1058 - 90%	51 - 4%	61 - 5%	1170
2018	1050 - 90%	54 - 5%	65 - 5%	1169
2019	1011 - 87%	73 - 6%	72 - 6%	1156

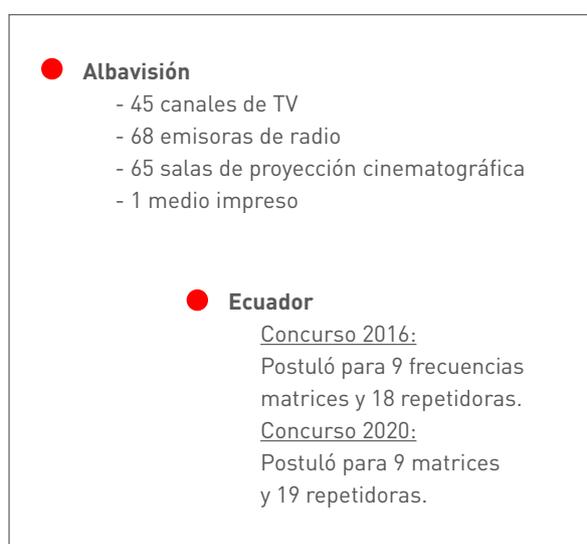
Fuente: Elaboración propia con datos Cordicom (2020).

Para garantizar la transparencia del proceso, entre otros aspectos, se consideraron las veedurías ciudadanas. Sin embargo, se presentaron varias anomalías denunciadas en su momento por distintas organizaciones no gubernamentales. Por ejemplo, se negó el ingreso a una delegada de Fundamedios⁴ y un delegado del Observatorio de Frecuencias a las instalaciones de la Agencia de Regulación y Control de las Telecomunicaciones (Arcotel) para cumplir con el proceso de vigilancia ciudadana; trabas consideradas ilegales e inconstitucionales (Fundamedios, 2016).

Uno de los objetivos del concurso público de frecuencias fue evitar el monopolio mediático. Sin embargo, los observatorios detectaron 104 solicitudes de un mismo conglomerado mediático. En efecto, se trata del magnate mexicano Ángel González, apodado "Fantasma González", propietario de *Albavisión*⁵, una empresa de medios de comunicación presente en más de 15 países, entre ellos, Ecuador. Actualmente, González posee en el país 5 canales de TV, 8 emisoras de radio y 7 medios impresos. Además, de acuerdo con *Plan V* (2020), Ángel González continúa siendo uno de los grandes favorecidos del concurso.

Como se observa en la **figura 2**, González es dueño de más de 150 medios de comunicación. Entre sus empresas en Ecuador, consta el grupo Canela y sus vínculos familiares que intentarían acaparar 42 frecuencias. También es dueño de Andivisión S.A. que compite por una frecuencia matriz y varias repetidoras (Fundamedios, 2020). Esto supone una expansión empresarial interna, haciendo de este concurso un proceso con escasez de transparencia y control.

Figura 2: Medios vinculados a R. Ángel González



Fuente: Elaboración propia con datos de Plan V (2020).

4.3 Categoría 3: el discurso democrático

El principio de autorregulación de los medios y del periodismo y las responsabilidades ulteriores están reconocidos en distintos instrumentos que han alimentado el sistema internacional de derechos humanos, en general, y los estándares en materia de libertad de expresión, en particular⁶.

En el caso ecuatoriano, la responsabilidad ulterior de los medios de comunicación quedó consagrada en la LOC-2013 (art. 20) que proponía: "diseñar e implementar mecanismos de autorregulación que eviten la publicación, y permitan la denuncia y eliminación de contenidos que lesionen los derechos

consagrados en la Constitución y la ley” (numeral 3). La reforma posterior suprimió esto y establece que la responsabilidad ulterior de los medios tendrá lugar “cuando los contenidos difundidos sean asumidos expresamente por el medio o no se hallen atribuidos explícitamente a una persona” (Art. 13).

Estudios previos han identificado distintos elementos y factores que inciden en los mecanismos de autorregulación en el ejercicio del periodismo en Ecuador, en particular, y en la valoración (o no) de los marcos regulatorios en este período. De acuerdo con Oller: “se observa la baja capacidad de autorregulación de los medios de comunicación ecuatorianos debido a las discutidas políticas de regulación del presidente Rafael Correa” (p. 19). Es importante recordar que, mientras la regulación corresponde a las normas jurídicas, la autorregulación comprende la elaboración de normas éticas y de deontología profesional por parte de los propios actores de la comunicación (Checa & Barredo, 2016).

Otros factores que inciden en la autorregulación es la estructura organizacional de los medios de comunicación. Alvarado-Barros y Zamora-Vázquez (2020) catalogan a la autorregulación como un medio ineficaz para lograr el equilibrio entre la responsabilidad y la libertad informativa, tomando en cuenta que la comunicación y el mercado no pueden ir de la mano porque se pierde el principal sentido para el que fueron creados.

El impulso de los medios públicos en Ecuador pretendía establecer una alternativa en la comunicación, que cumpliera los estándares internacionales como los que promueve la Unesco. Sin embargo, la desavenencia de los dos gobiernos —de Correa y Moreno— y una infructuosa e improvisada administración de Medios Públicos EP, limitó su impacto y crecimiento.

4.4 Categoría 5: Infraestructura

La pluralidad es una de las características de esta categoría; y se garantizaría, entre otras formas, con el acceso y el uso adecuado de las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC). En Ecuador, esto se refleja en el artículo 35 de la LOC-2013:

Todas las personas tienen derecho a acceder, capacitarse y usar las tecnologías de información y comunicación para potenciar el disfrute de sus derechos y oportunidades de desarrollo.

El análisis del desarrollo mediático realizado por la Unesco (2011) señala que el 100% de los medios que consultaron, entre públicos y privados, afirmaron que el acceso a las TIC era seguro, fiable y económico, mientras que para los medios comunitarios (71,4%) resultaba costoso y con acceso limitado. El 22,5 % de los periodistas, en tanto, declaran haber recibido capacitación en las TIC.

La digitalización de los medios en la actualidad está en auge. Los medios tradicionales como el periódico, la radio y la televisión se han visto en la obligación de migrar a la red: “Si no fuera por la tecnología que permite traducir lo analógico en digital, no habría comunicación digital. Es más, podría decirse que a estas alturas toda comunicación mediatizada es digital” (Scolari, 2008, p. 82).

Es importante comprender que la funcionalidad de los medios digitales también es gracias a Internet. Dinamarca (2011) describe a esta red de manera metafórica como un omnicerebro de la diversidad y complejidad humana. Además, resalta que las TIC amplían el campo de profundidad de lo que es y puede llegar a ser lo humano.

En Ecuador, los primeros medios digitales fueron *Ecuador Inmediato*, creado el 10 de agosto de 2004 y, *Ciudadanía Informativa*, creado también en 2004. Un estudio realizado por Punín *et al.* (2014) diagnosticó que los medios digitales en ese entonces se movían por la necesidad de emprender, sin embargo, no se tomaba en cuenta que la audiencia es cada vez más exigente. Por ejemplo, había escasa interactividad desarrollada por los medios nativos digitales, a pesar de su presencia en la red, no desarrollaban una retroalimentación con el usuario.

El periodista ha desarrollado nuevas competencias mediáticas a través de la alfabetización digital. González (2016) realizó una investigación sobre el perfil del periodista digital en Ecuador y concluyó que las actividades que realizan la mayoría de ellos están relacionadas con gestión de redes sociales y la redacción de notas, por lo tanto, la autora afirma que “la polivalencia, las multitareas son ‘normales’ en las salas de redacción digital” (p. 763).

En Ecuador también se registra un consumo relevante de periodismo digital por parte del usuario. Según el ranking Alexa (2020), dentro de las 10 páginas web más visitadas en el país, tres son de carácter informativo: *Elcomercio.com* (3er lugar), *Eluniverso.com* (4to lugar) y *Teleamazonas.com* (9no lugar). Todos medios tradicionales que han migrado a la web. Esto supone que los medios nativos digitales aún no se ubican entre las primeras opciones de los usuarios para informarse. Los tres medios que aparecen en el *ranking*, en el caso de los diarios *El Universo* y *El Comercio*, tienen más de 100 años de trayectoria, mientras que, la cadena televisiva *Teleamazonas*, tiene 47 años.

En el caso de los medios públicos, tras el cierre de la empresa Medios Públicos EP —la cual estaba conformada por los principales medios públicos de carácter nacional (*Pública FM*, *Ecuador TV*, diario *El Telégrafo* y diario *El Tiempo*)—, los extrabajadores de estos medios que fueron despedidos intempestivamente decidieron trabajar de forma independiente a través de los principales medios sociales con el nombre de *Periodismo Público Ecuador* y en su página web periodismopublicoec.com.

5. Conclusiones

La aplicación de los Indicadores de Desarrollo Mediático de la Unesco-2008 al caso ecuatoriano establecen una referencia objetiva sobre cómo deben concebirse los medios pluralistas e independientes. Los medios públicos entran en este campo de debate porque el pluralismo y, además, la diversidad, son valores que han guiado la búsqueda del interés público (Mastrini, 2011), aunque en el caso ecuatoriano no es posible verificar que los ideales de pluralismo se hayan concretado.

En la primera categoría, las interpretaciones tienen diversas facetas: “la propuesta del Ejecutivo de Ecuador puede entenderse como un intento de desmonopolizar/desoligopolizar (de manos privadas) el panorama mediático” (Chavero & Oller, 2014, p.165), ejecutadas con la aplicación del artículo 106 de la LOC-2013, que proponía una democratización del espacio radioeléctrico (33% medios públicos, 33% medios privados y 34% medios comunitarios). Esta propuesta de división no se cumplió, sino que

la existencia de medios públicos y comunitarios es mínima en el contexto ecuatoriano actual.

Por otro lado, la independencia editorial es un aspecto que se debe garantizar en este tipo de medios, pero dependerá mucho del contexto político de cada país (MacBride, 1980). En Ecuador hay una gran distancia entre lo que dice la ley y la práctica. Políticas públicas coherentes y el cumplimiento de las mismas son factores que deben considerarse para garantizar un correcto desarrollo mediático en el país, en sintonía con el pluralismo informativo.

En la segunda categoría, identificamos que la consolidación de un “Estado comunicador” (Rincón, 2010), fue reforzada con la creación e impulso a la figura de los medios públicos que entraron a competir en desigualdad de condiciones con los medios privados. “Los medios de comunicación públicos están justificados por razones políticas, por encima de su rentabilidad económica, pues se consideran un instrumento de políticas culturales, una garantía de acceso a la información y, a veces, un instrumento propagandístico” (De Mateo *et al.*, 2009, p. 47). También se deduce que el monopolio mediático perdura en el país, al menos en los medios privados y comunitarios, y que estos últimos pertenecen en su mayoría a instituciones religiosas, sin embargo, es un tema que requiere un estudio aparte y no figura en los objetivos de esta investigación. Las distintas leyes que han intentado impugnar estas irregularidades han sido insustanciales. De hecho, actualmente la LOC-2019 está en desuso y se especula sobre una posible derogación bajo el actual gobierno (El Universo, 2021).

En la tercera categoría, en la cual se analiza la autorregulación de los medios, constituyó otro de los intentos para democratizar la comunicación, sin embargo, el intento resultó fallido. Por un lado, no existió una buena relación entre los principales actores (gobierno, medios y comunicadores) para lograr, también, una corregulación (Pérez & Barredo, 2016); y, por otro, la LOC-2013 fue considerada como una ley mordaza, que incumplía los estándares internacionales en la materia. Ahora, reformada, ha perdido toda fuerza para una autorregulación eficiente como lo sugiere esta categoría.

Con respecto a la quinta categoría, el uso de las TIC en los medios de comunicación, en general, constituye una herramienta indispensable para acercarse a su público objetivo. Sin embargo, el acceso a

la tecnología aún es disparado en el país y, aunque se cuente con los dispositivos como el ordenador o celular, si no existe la conexión a Internet, los dispositivos serán poco aprovechados. Los medios públicos, por su parte, aún están lejos de posicionarse como el informativo principal de la audiencia y, hasta el momento, solo existe un medio público de carácter digital.

De manera general, los medios públicos ecuatorianos cumplen parcialmente estas categorías establecidas por la Unesco. Los procesos regulatorios y políticas públicas con los que cuenta el país para garantizar la transparencia de propiedad no son del todo objetivos, porque a pesar de los concursos y la distribución equitativa de frecuencias establecida en la normativa en un inicio, el control de los medios de comunicación se mantiene concentrado en pocos y poderosos conglomerados.

Los medios privados y comerciales continúan liderando, con mucha ventaja, el mapa mediático del Ecuador actual (2020): 86,86 % para medios privados, 6,96 % para medios públicos y 6,23 % para medios comunitarios. A pesar de los intentos para romper esa brecha, los medios públicos no han capturado la atención de las audiencias, ni se han levantado, en definitiva, como una opción que equilibre el escenario mediático ecuatoriano.

Existió un discurso esperanzador en el que intervino el expresidente Rafael Correa cuando impulsó su creación: “Una televisión pública bien planteada pertenece a la sociedad y esta tiene que ser independiente para que se informe sin temor”. “El rato en que haga publicidad al Gobierno, la manera de sancionarlo será a través de las urnas, como se sanciona en una democracia” (El Universo, 2007).

Ese discurso resultó insostenible pues, desde entonces, se cerraron aproximadamente 15 medios públicos de carácter nacional junto con otros que fueron incautados por el Estado. No se pudo com-

petir con el sector comercial y, con el cambio de gobierno y las reformas de la Ley de Comunicación, estos medios pasaron a un segundo plano.

Los medios públicos vigentes, nacionales y locales, merecen un estudio más detallado para determinar su proceso de supervivencia y objetivos en cuanto a la información como un servicio público, pero también su aporte real a la pluralidad informativa, en un país en el cual, los medios privados, dominan el mapa mediático.

Notas

1. La Constitución es también conocida como la Constitución de Montecristi debido a que en esa ciudad se suscribió la Constitución de 2008, por ser la ciudad natal del Gral. Eloy Alfaro (1842-1912) quien fue el líder de la revolución liberal ecuatoriana.
2. Desde el gobierno de Rafael Correa se implementó la filosofía del Buen Vivir como objetivo central de la política pública. Según Caria y Domínguez (2014), esta ideología constituye elementos claves como la armonía con la naturaleza, satisfacción de las necesidades básicas y democracia. Sin embargo, también hay ejes transversales que consideran el Buen Vivir como proyecto en construcción permanente y como crítica al paradigma de la modernidad de matriz occidental, antropocéntrica, capitalista y economicista.
3. El articulado legal en referencia está disponible en el Suplemento de Registro Oficial No. 22.
4. La Fundación Andina para la Observación y Estudio de Medios (FUNDAMEDIOS) es una ONG fundada en 2007. Su principal objetivo es promover la libertad de expresión a través del monitoreo y supervisión constante ante los ataques que puedan generarse a este derecho humano.
5. Información corporativa en el sitio oficial <http://www.albavision.tv/>
6. Ver, por ejemplo, la Convención Europea de Derechos Humanos (CEDH, 1953), el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos (PIDCP, 1976), la Declaración de Chapultepec (1994) y la Declaración de Principios sobre la Libertad de Expresión, suscrita en Washington (2000).

Referencias

- Acosta, A. (14 de marzo de 2017). Concurso de frecuencias en Ecuador: una mirada desde el sector comunitario. *Observatorio Latinoamericano de Regulación de Medios y Convergencia*. <https://bit.ly/2JWgZ6Y>
- Alexa Internet. (2021). Top Sites in Ecuador. <https://www.alexa.com/topsites/countries/EC>

- Alvarado-Barros, L., & Zamora-Vázquez, A. (2020). Medios de comunicación social en Ecuador frente a la responsabilidad en el cumplimiento de la autorregulación comunicacional. *FIPCAEC*, 5(3), 216-247. <https://doi.org/10.23857/fipcaec.v5i3.238>
- Andino, B. (2020). El nosotros y los otros en los discursos del presidente ecuatoriano Lenín Moreno durante 2018. *Comunicación y Medios*, (41), 29-41. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.55926>
- Asamblea Nacional de Ecuador. (2013, 25 de junio). Ley Orgánica de Comunicación. *Registro oficial del Gobierno del Ecuador* N°22. <http://bit.ly/366bacl>
- Becerra, M., & Waisbord, S. (2015). *Principios y "buenas prácticas" para los medios públicos en América Latina*. UNESCO.
- Bustos, R. (1998). La intervención estatal en los medios de comunicación: la garantía del pluralismo e independencia de los medios. *Comunicación y Cultura*, 3, 79-94. <https://bit.ly/39oLLyJ>
- Caria, S., & Domínguez, R. (2014). El porvenir de una ilusión: la ideología del buen vivir. *América Latina Hoy*, 67, 139-163. <http://dx.doi.org/10.14201/alh201467139163>
- Chavero, P., & Oller, M. (2014). Políticas públicas en comunicación y sistemas mediáticos. El caso de Ecuador. En D. Barredo Ibáñez, M. Oller Alonso, y S. Hernández González (Eds.), *La Comunicación y el Periodismo de Ecuador ante los retos del siglo XXI* (pp. 49-101). Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Checa-Godoy, A. (2012). *La banca y la propiedad de los medios: el caso de Ecuador*. *Revista Latina de Comunicación Social*, 67, 125-147. <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-067-950-125-147>
- Checa, F., & Barredo, I. (2016). Ley de comunicación, medios públicos y libertad de expresión en Ecuador: una mirada desde los periodistas. *ALAI Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 13, 36-47.
- Constitución de la República del Ecuador [Const]. Registro Oficial 449 de 20 de octubre de 2008 (Ecuador). <https://bit.ly/2B93igl>
- Cordicom. (2020). Informe de gestión 2020. <https://bit.ly/3uh75iP>
- Córdova, G. (2012). *Lo público y lo estatal en la comunicación de masas*. Universidad Andina Simón Bolívar. <https://bit.ly/2K4Nkcd>
- De Frutos, R. (2014). Mediciones enredadas. La importancia de los indicadores mediático-culturales para el análisis de los sistemas mediáticos. *Historia y Comunicación Social*, 19 (3), 525-537. <https://bit.ly/2LiJdKp>
- De Mateo, R., Bergés, L., & Sabater, M. (2009). Gestión de las empresas de comunicación. Comunicación Social Ediciones y publicaciones.
- Dinamarca, H. (2011). Internet: De Luces y Sombras. *Razón y Palabra*, (76). <https://bit.ly/3ehJau3>
- El Universo. (29 de noviembre del 2007). Canal estatal inició transmisión con entrevista a Correa. <https://bit.ly/3hPixvq>
- El Universo. (11 de marzo de 2021). Candidato Guillermo Lasso propone derogar Ley de Comunicación y focalizar el subsidio de los combustibles. <https://bit.ly/3h5isq6>
- Fundamedios. (08 de agosto de 2016). El concurso de frecuencias ha perdido toda credibilidad y legitimidad. <https://www.fundamedios.org.ec/concurso-frecuencias-credibilidad/>
- Fundamedios. (14 de septiembre de 2020). 'El Fantasma' ¿otra vez el gran favorecido en el concurso de frecuencias? <https://bit.ly/3eMKpAd>
- González, M. (2016). Periodistas digitales en Ecuador: estudio de seis diarios nacionales de información general en su versión digital. *Opción*, 32(7), 746-766.
- Gudynas, E., & Acosta, A. (2011). El buen vivir más allá del desarrollo. *Revista Quehacer*, (181), 70. <https://bit.ly/3f4z7Y5>
- Kitzberger, P. (2020). Posguerras mediáticas en América Latina: la reforma de la Ley Orgánica de Comunicación en el Ecuador poscorreísta. *PostData*, 25 (2), 417-452.
- Macaroff, A. (2020). *¿Es posible democratizar la comunicación? Debates sobre los medios públicos y privados en Ecuador*. Flacso Andes.
- MacBride, S. (1980). *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. UNESCO.
- Magdaleno, A. (2006). El derecho de acceso a los medios de comunicación públicos de los grupos sociales y políticos significativos en el estado social y democrático de derecho. *Teoría y Realidad Constitucional*, 28, 223-250. <https://bit.ly/2MeQllw>
- Mastrini, G. (2011). *Medios públicos y derecho a la comunicación. Cuadernos de discusión de Comunicación e Información*. UNESCO. <https://bit.ly/3fxM8rC>

- Mosco, V. (1996). *The Political Economy of Communication*. Sage.
- OEA. (2018). *Informe Anual de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos 2018*. Volumen II.
- Oller, M. (2017). La relación amor/odio entre gobierno, medios de comunicación y periodistas en Ecuador. *E-Revista de Estudios Interculturales do CEI – ISCAP*, (5). <https://bit.ly/3m2wAPY>
- Panchana, A., & Mena, L. (2020). El mapa de los medios públicos de Ecuador: entre el auge y la ambigüedad. *Global Media Journal México*, 17 (32), 42-59. <https://bit.ly/3oeuRIk>
- Pérez, J.M., y Barredo, D. (2016). La Ley Orgánica de Comunicación del Ecuador: la comunicación como servicio público y la comunicación responsable. *Derecom*, (20), 61-82. <http://www.derecom.com/derecom>
- Plan V. (14 de septiembre de 2020). 'El Fantasma' ¿otra vez el gran favorecido en el concurso de frecuencias? <https://bit.ly/2ZJw1Sb>
- Punín, M., & Rencoret, N. (2014). Cambios en el mapa mediático del Ecuador: los medios públicos que tenemos y los medios que queremos. *Telos*, 16 (3), 434-446. <https://bit.ly/2HSA0eN>
- Punín, M., Martínez, A., & Rencoret, N. (2014). Medios digitales de Ecuador: perspectivas de futuro. *Comunicar*, 21(42), 199-207. <http://dx.doi.org/10.3916/C42-2014-20>
- Rincón, O. (2010). *¿Por qué nos odian tanto? Estado y medios de comunicación en América Latina*. Centro de competencia en comunicación para América Latina.
- Rodríguez, I. (2014). *La televisión pública en Ecuador, hacia el modelo ideal: un diagnóstico de la televisión pública en cuanto al modelo ideal de lo público de la UNESCO* [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador]. Repositorio Institucional UASB-Digital. <https://bit.ly/2S6OHuy>
- Rodríguez-Polo, X., & Martín-Algarra, M. (2012). Los principios del sistema liberal de medios ante la crisis de la comunicación pública. Una aproximación crítica. *Vivat Academia*, (117), 77-90. <https://doi.org/10.15178/va.2011.117.77-90>
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría Digital Interactiva*. Barcelona. Gedisa.
- Toussaint, F. (2009). Historia y políticas de televisión pública. *Redes.com*, (5), 217-242. <https://bit.ly/3aN3lxt>
- UNESCO. (2008). *Indicadores de Desarrollo Mediático: marco para evaluar el desarrollo de los medios de comunicación social*. UNESCO.
- UNESCO. (2011). Informe de desarrollo mediático en Ecuador. Programa Internacional para el desarrollo de la comunicación. Oficina Quito. <https://bit.ly/30Y240x>
- UNESCO. (2015). *Principios y "buenas prácticas" para los medios públicos en América Latina*. UNESCO.

- Sobre las autoras:

Gabriela Sánchez-Carrión es Licenciada en Comunicación Social y magíster en Comunicación, mención Investigación y Cultura Digital por la Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador). Becaria de investigación del grupo de investigación Comunicación, Poder y Ciudadanía en Red de la misma universidad.

María Isabel Punín Larrea es PhD en Comunicación y Periodismo por la Universidad Santiago de Compostela (España). Docente investigadora del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador).

- ¿Cómo citar?

Sánchez, G., & Punín, M. (2021). Del dicho al hecho. Democratización mediática y medios públicos en Ecuador. *Comunicación y Medios*, (44), 44-55. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.61145>

Antes del estallido: comunicación de lo político en letras de canciones chilenas *indie* (2005-2018)

Before the outbreak: communication of the political in lyrics of Chilean indie songs (2005-2018)

Arturo Figueroa-Bustos

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

artfigueroa@uc.cl

<https://orcid.org/0000-0002-1748-1037>

Resumen

La revuelta social del 18 de octubre de 2019 en Chile fue precedida por una progresiva politización de esa sociedad desde los primeros años de la década del 2000. Con este artículo se explora la manera en que los músicos *indie*, que no suelen considerarse como particularmente comprometidos con la contingencia, se articulan con ese entorno. A través del análisis textual, se reconocen los temas y se examinan las características y énfasis de la comunicación de lo político en las letras de 95 canciones escritas por 19 autores chilenos *indie* entre 2005 y 2018. Se concluye que, a través de diversos contenidos, ponen en relieve las demandas del estallido incluso con más de una década de antelación, remarcando la vinculación generacional con los jóvenes que comenzaban a movilizar distintas causas.

Palabras clave: Música y Política; *Indie*; Letras de canciones; Estallido Social; Chile.

Abstract

The social outbreak of October 18th, 2019 in Chile was preceded by an increasing politicization of that society since the early 2000s. This article explores the way in which indie musicians, who are often considered to not be particularly committed to public affairs, are articulated with their environment. Through Textual Analysis, the themes, characteristics, and emphasis of the communication of the political in the lyrics of 95 songs written by 19 independent Chilean authors between 2005 and 2018 are recognized and examined. We argue that, through different content, they noted the demands of the outbreak more than a decade early, highlighting a generational link with youth who were beginning to mobilize different causes.

Keywords: Music and Politics; Indie; Lyrics; Social Outbreak; Chile.

1. Introducción

La revuelta social ocurrida en Chile a partir del 18 de octubre de 2019 probablemente derivó en la crisis más severa que ha enfrentado el país desde la dictadura de Pinochet. La violencia desatada, las masivas protestas y el decreto de estado de excepción constitucional por parte del gobierno de Sebastián Piñera que desplegó a los militares en la calle e impuso el toque de queda nocturno, concitaron la atención mundial también porque, para muchos, ese cuadro constituyó un símbolo del fracaso del modelo neoliberal (Cuadra, 2020; Mayol, 2020).

Si bien la causa inmediata de la revuelta fue el alza en la tarifa del sistema público de transporte de la capital del país, según explica Claudia Heiss (2020) este proceso —que lanzó a millones de chilenos a las calles con el lema “Chile despertó”— ha tenido como elemento central de discusión política algo mucho más profundo: la demanda por dignidad a partir de la desigualdad y la precarización de las clases medias y medias-bajas que existen en el país.

Esas demandas empiezan a surgir en la década anterior. La desaparición de las esferas del poder de Pinochet, a comienzos de los 2000, coincidió con un resurgimiento del desacuerdo político y la acción ciudadana en Chile (Etchegaray *et al.*, 2018). Los jóvenes, especialmente, comenzaron a impulsar manifestaciones para exigir reformas en varios ámbitos de la sociedad: desde temas de educación a demandas valóricas (Fleet & Guzmán-Concha, 2017). Se trata de una generación que no creció en la época de la represión militar, lo que la diferencia de la previa en cuanto a la expresión del disenso. Por otra parte, son jóvenes que, si bien se han movilizado participando en marchas y a través de redes sociales virtuales, se habían restado de los procesos de votaciones y de otros canales institucionales de participación democrática.

Los músicos *indie* chilenos pertenecen a esa generación, una que nació al final de la dictadura, creció en la transición democrática y vivió su juventud precisamente en ese periodo de politización. En su mayoría, tienen hoy más de 30 y menos de 40 años de edad y, entre ellos, destacan nombres como Gepe y Javiera Mena. Luego del estallido social, varios grabaron canciones alusivas al despertar ciudadano en las calles (como *CaceroLazo* de Ana Tijoux), a la re-

presión policial (*Paco vampiro* de Alex Anwandter) y a sus víctimas (*Regalé mis ojos* de Nano Stern).

Al *indie* no se le suele asociar con un compromiso social y un discurso político sostenido, a diferencia del punk o el rap. Más bien se ha señalado que defiende la independencia del resultado artístico frente a cualquier obligación con cuestiones económicas y sociales, estatus que ha sido aludido de manera crítica por algunos autores (Greif *et al.*, 2011; Lenore, 2014). En efecto, el libro que ha abordado los antecedentes musicales de la reciente revuelta chilena, *Se oía venir: cómo la música advirtió la explosión social en Chile* (Ponce, 2019), menciona sólo tangencialmente el *indie* de los 2000 y se enfoca más bien en el rap, la música urbana, el punk y la electrónica.

Este artículo demuestra que los autores del *indie* chileno sí han articulado su obra con *lo político*. Para ello, se analizó la comunicación de lo político en las letras de cerca de un centenar de canciones publicadas entre 2005 y 2018 por autores que han sido nombrados bajo esa categoría y que ellos mismos se han identificado de ese modo. A partir de conceptos de comunicación, estudios culturales y política, y la metodología del análisis textual, se quiere contribuir a la identificación del reposicionamiento del discurso contemporáneo de lo político en este tipo de dispositivos culturales y, consecuentemente, a la reflexión sobre la participación de dicha generación en la discusión pública a través del discurso de sus letras.

2. Marco teórico

2.1 Definición de lo político

Para investigar la comunicación de lo político, abordamos la perspectiva teórica de los estudios culturales. Este enfoque entiende a la cultura como un sistema de prácticas y creencias que conforman el sentido común de una sociedad en el cual diferentes grupos sociales despliegan representaciones cargadas ideológicamente, disputando, así, la hegemonía sobre los significados (Hall, 2003). Entonces, se entiende que lo político excede la concepción tradicional de lucha de poder, centrada en la organización formal de instituciones de gobierno y partidos, la dictación de leyes y la participación

ciudadana a través del sufragio (e.g., Dahl, 2006). Siguiendo a John Street (2018), lo político abarca un número mayor de actores y movimientos sociales, un número mayor de temáticas y también incluye las micro-relaciones —cotidianas, domésticas— en las cuales se disputa y negocia el poder.

Respecto de la dimensión política de la música popular, Shuker (2017) sostiene que la música ha traducido ideas políticas en formas más accesibles, “identificando problemas sociales, alienación y opresión y facilitando el intercambio de una visión colectiva” (p. 261). Frith (1988), en tanto, agrega que las canciones más accesibles —como el pop— tienen el potencial de articular mejor que otras la comunicación de lo político no partidista.

2.2 Lo *indie*

Bandas de hombres blancos con guitarras eléctricas, bajo y batería que graban discos para sellos independientes y que difunden a través de redes de medios de nicho una música basada en un canon distinto (The Velvet Underground, Joy Division, The Byrds) al de la industria mayoritaria. Así, como lo describe Bannister (2017), se entendía en una primera instancia al *indie* tras el influjo post punk de fines de la década de 1970; el cual a su vez, surge en respuesta a la consolidación del negocio corporativo de la música popular, ese *mainstream* que representan el rock de estadios, pero, también, una música que gana en respetabilidad volviéndose virtuosa, compleja e intelectual. Por eso también el *indie* toma cierta distancia de corrientes de vanguardia y experimentales. Como lo señalan Hesmondhalgh (1999), Hibbett (2006) y Shuker (2017, pp. 184-187), lo *indie* se enlaza con un set de valores relacionado con una lógica de otredad respecto de una gran industria discográfica ya adulta, encasillada y con géneros homogeneizados: con la búsqueda de una independencia artística a favor de una autenticidad que se exprese desde lo simple y desprejuiciado.

Con el nuevo siglo, ese primer canon *indie* ha ido diversificando su sonido debido al influjo de la electrónica, el folk y el hip hop y al abaratamiento del acceso a tecnologías que ha permitido a estos músicos mejorar la calidad de las grabaciones y las mezclas (Fellone, 2018), incorporando a su paleta instrumental de sintetizadores y *samplers*

instrumentos como mandolinas y ukeleles. Pese a esa diversidad de prácticas musicales que actualmente se agrupan bajo la etiqueta de *indie*, este sonido persiste en renegar del virtuosismo, tanto a nivel de la ejecución instrumental como de interpretación, abrazando lo simple y hasta austero como marcas de autenticidad. En ese sentido, usa el formato de canción pop contemporáneo pero, al mismo tiempo, lo desplaza, subvirtiéndolo y revistiéndolo de influencias diversas y, a veces, disímiles o aparentemente contradictorias. La hibridación es clave para el establecimiento de lo *indie*.

El concepto *indie* —de origen anglosajón pero de uso global— no está exento de tensiones. Ese set de valores con que se lo enlaza es leído por sus críticos como una forma de tomar distancia no solo de la gran industria discográfica sino que también de lo político y los proyectos colectivos, acercándose más bien a una expresión cultural del individualismo burgués neoliberal contemporáneo (Lenore, 2014). Al considerar el *indie* como una escena que comparte lugares de actuación y medios de comunicación que la difunden, Garland (2019) evidencia críticamente cómo sus líneas entre interés musical, sociabilidad y promoción se tornan difusas, difíciles de desenredar, lo que conduce en parte a una confusión valórica sobre qué música *indie* —para esa escena— se ha hecho públicamente visible debido a su mérito artístico y qué música *indie* circula falsamente bajo ese nombre a través de lo que llama “alianzas del amiguismo”.

2.3 Lo *indie* e Hispanoamérica

En Hispanoamérica, hacia fines de la década de 1990 comienza a consolidarse el uso de la palabra *indie* en los medios de comunicación para referirse a una nueva generación de músicos locales con ciertas características musicales, industriales y valóricas análogas a las que caracterizan el *indie* anglosajón. Quienes han investigado al *indie* en la región —en particular, en España (Del Val & Fouce, 2016), Argentina (Boix, 2019; Igarzábal, 2018), México (Agúndez, 2010) y Chile— coinciden en que periodistas especializados también la importaron para volver a establecer diferencias con la industria masiva a partir del éxito comercial global de grupos catalogados como “alternativos”.

En Chile, se comienza a hablar de músicos *indie* en los 2000, tras la crisis de las compañías discográficas multinacionales derivada de la masificación de internet y la posibilidad de consumir música sin pagar (Hernández & Tapia, 2017), lo que provocó la emergencia de sellos gestionados en muchos casos por los propios músicos como Quemasucabeza, Algo Records y Cápsula Discos (Urra, 2006). Así, se publican los primeros trabajos de nombres como Gepe, Javiera Mena, Manuel García y Camila Moreno, quienes desplegaron propuestas musicales híbridas —un pop moderno, cosmopolita y tecnologizado que se funde con una relectura de referentes del folclor del país como Violeta Parra y Víctor Jara— y a las que Juan Pablo González (2011) califica como desacomplejadas.

Para los propósitos de este artículo, utilizo el concepto *indie* para agrupar a músicos chilenos que comparten un espacio generacional común, así como las características de género musical antes mencionadas, un lugar en la industria musical, una dimensión valórica y una escena, lo que también considera el uso del término en las notas de prensa que se les han realizado. Y refiero a *indie* y no a independiente debido a que este último término más bien apela a la dimensión industrial y, como informa el Observatorio de Políticas Culturales (OPC), casi la totalidad de la producción discográfica local —desde la música folclórica hasta el jazz o la clásica— es materialmente independiente. En específico, el 98% de la producción fonográfica, que consiste en tirajes bajos —de 500 a mil copias—, es publicado por pequeñas o microempresas (IMI-OPC, 2016). Por lo demás, como plantea Garland (2014), la independencia material ha sido el modo de producción musical en Chile para muchos artistas desde hace varias décadas, sobre todo después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 y el consecuente desmantelamiento de la industria discográfica nacional.

2.4 El contexto chileno

El desarrollo de los músicos *indie* chilenos se produce, según menciona Figueroa-Bustos (2020), en un contexto de resurgimiento del desacuerdo y la acción ciudadana tras la llegada al gobierno del primer presidente socialista desde Allende —Ricardo Lagos, el 2000— y la marginación de

Pinochet de posiciones de poder. Rubí Carreño (2013) añade que es un contexto

en el que los partidos políticos de derecha y de izquierda han perdido legitimidad y representatividad, en el que la agenda política y social está en manos de estudiantes secundarios y universitarios y en que el Estado Chileno y sus instituciones aparecen más bien como instancias que vulneran los derechos (p. 194).

Ese escenario que antecede a la revuelta social de octubre de 2019 está bien documentado en el informe *Los tiempos de la politización* realizado por el PNUD (2015) y contextualiza los hallazgos de este artículo. El texto reflexiona sobre el malestar de los chilenos dando cuenta de un proceso de transformación en la subjetividad de las personas que ha derivado en una demanda de cambios profundos y transversales. Como menciona el informe, “Lo que en el año 2003 era una aspiración de cambio, hoy es más bien una exigencia” (p. 92). Esto va en línea con la detección de una “colectivización del malestar”, cambio de escala en la manera en que los chilenos refieren a los problemas que les afectan: si a comienzos de los 2000 les implicaban solo a ellos o a un grupo específico, en la década siguiente serían la expresión de un problema transversal, común. De este modo, movimientos sociales que actúan como agentes de esta politización a partir de diversas causas —como la estudiantil, la ambientalista, la de la comunidad LGBT, la feminista, la de los trabajadores y la del movimiento mapuche— terminan por converger en un enemigo común: el modelo neoliberal hegemónico sostenido por las élites y los políticos que sostienen una democracia considerada como deficitaria.

En términos de lo *indie*, para Ponce (2019) esa expresión más subjetiva de la politización a partir de causas particulares que terminan convirtiéndose en una gran causa colectiva tiene a la autogestión como lucha. En el texto *Recrudece hasta que rompe: 2019*, refiere a cómo la opción por la autogestión como punto de partida fue un manifiesto inicial y común a esta generación de compositores surgida en la primera mitad de la década del 2000. Y contrasta el *mainstream* de la época —cantantes surgidos de programas de televisión que exacerbaban la competencia— con este circuito levantado sobre valores opuestos como la gestión colaborativa —preservando las individualidades— y la postura al margen de esa industria.

Por supuesto, la vinculación generacional de las canciones de la música popular con los procesos sociales se ha producido en distintos momentos de la historia chilena. Así lo documentan, a partir del paso del siglo XIX al XX, el libro *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950* (González & Rolle, 2005) y, ya en pleno siglo XX, el libro *Canción valiente* (García, 2013). Los hitos más resonantes —que además se articulan con la muestra de este artículo— se relacionan con los tempranos cantos folclóricos recopilados por Violeta Parra y sus propias composiciones, la Nueva Canción Chilena (Víctor Jara, Quilapayún, los Parra), el Canto Nuevo (Schwenke & Nilo, Sol y Lluvia), el pop rock de Los Prisioneros y los albores del rap criollo a fines de la década de 1980. Spencer (2020), en tanto, da cuenta de que esa politización también estaba presente en la producción musical posterior al retorno a la democracia y anterior al estallido social. Entre varios ejemplos, menciona el disco *MúscaxMemoria* (2011), publicado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y en el que, entre otros, participan algunos de los compositores incluidos en la muestra de este artículo, como Perrosky, Cadenasso, Chinoy, Camila Moreno y Pascuala Ilabaca. “Muchos de los discos editados en este período incluyen canciones sobre diversos temas, formando una verdadera bitácora del descontento colectivo acumulado por años” (p. 32). A su parecer, este nuevo cancionero popular viene a renovar las vinculaciones con lo político del antiguo repertorio creado por otros músicos, en particular el de los artistas de la Nueva Canción Chilena. A partir de octubre de 2019, pero en una reflexión perfectamente extensible a otras épocas, Fuentealba (2021) da cuenta sobre las articulaciones de la música en la protesta social de la revuelta y cómo ésta no sólo refleja o acompaña lo social, sino que, además, tiene la capacidad de producirlo, refiriéndose a cómo las personas consiguen significar la experiencia musical desde cuestiones eminentemente emocionales biográficas, desplegándose luego hacia el relato colectivo.

2.5 Letras e involucramiento político

Este artículo entiende a la canción como la canción contemporánea, la cual responde a una lógica de consumo y mediatización, y que está inserta en una industria cultural determinada y que, además, opera como un dispositivo discursivo. Como establece Frith (2014), la comunicación en las cancio-

nes se completa en la interacción entre la música, la letra y sus aspectos performáticos —vocales, instrumentales, sonoros—, por lo que el análisis exclusivo de las letras representa sólo una parte de esa comunicación. En ese sentido, conviene aclarar que este artículo es parte de una investigación mayor sobre la comunicación de lo político de canciones¹.

Sobre las letras, David Machin (2010) dice que son una de las formas en que un artista dice cómo escuchar las canciones, pues contienen el discurso básico que subyace en ellas (p. 79). Hay autores que proponen posibles maneras de entender —y categorizar— las características y énfasis con que las letras se vinculan con las contingencias de una sociedad. Ray Pratt, a partir de la clasificación cultural hecha por Hall respecto del discurso televisivo, propone en su libro *Rhythm and resistance: explorations in the political uses of popular music (1990)* tres formas posibles de involucramiento político en las canciones: aquella que ofrece sustento al sistema imperante (hegemónica), aquella que expresa preocupaciones sociales y frustraciones de la vida cotidiana pero exige poca acción de cambio del *status quo* (negociada) y aquella que desafía a las instituciones dominantes y aboga por una forma de vida diferente (emancipatoria). Street (2018) también distingue entre aquellas canciones que son ideológicas, pues contienen una perspectiva del mundo y de las relaciones dentro de él, y aquellas más autoconscientes y que buscan fijar la atención sobre un contenido ideológico.

Respecto de la forma, muchas letras de la música popular actual no cuentan algo en orden secuencial-temporal. Al contrario, tienden a alterar o borrar la linealidad narrativa. Un ejemplo de ese tipo de compositor moderno es el fallecido David Bowie, músico británico que explicaba que su escritura tenía que ver con la fragmentación del pensamiento por la sobreestimulación de la modernidad (Egan, 2018). Machin (2010) sostiene, a partir de Barthes y su selección de ensayos *Image music text (1977)*, que incluso en textos altamente abstractos es posible encontrar discursos, dividiéndolos y observando separadamente frases y palabras para aprender más de lo que este tipo de textos puede comunicar pues, por ejemplo, “el uso ocasional de palabras cargadas culturalmente puede connotar secuencias de actividad e identidades asociadas con discursos particulares” (p. 97).

3. Marco metodológico

Este artículo sigue esta teorización para la aplicación del análisis textual, metodología que a través de una lectura profunda, inductiva e iterativa, permite identificar patrones, temas, significados ideológicos y culturales a través de categorizaciones. Es decir, analiza la forma, el contenido y la experiencia de la acción social (Lindlof & Taylor, 2002) expresada en productos culturales. Siguiendo a Fürsich (2009), este tipo de análisis cualitativo permite discernir los supuestos ideológicos subyacentes —el significado latente— y también los supuestos y omisiones implícitos, entendiendo al texto en su sentido más amplio, como cualquier práctica u objeto cultural que se pueda leer.

Si bien el análisis textual tiene la limitación de que sólo analiza una parada en el circuito de la cultura, es idóneo para los propósitos de este artículo debido a que ayuda a explicar con profundidad el potencial de un texto de la cultura popular a través de lo que Hall (1975) denomina el “remolajo prolongado”. Es decir, se entiende que más allá de las intenciones de los productores directos y las audiencias, el texto en sí cobra vida propia y, allí, el análisis textual es capaz de encontrar ideas cruciales, incluso en ambigüedades, contradicciones y representaciones aparentemente inocuas. Siguiendo la perspectiva culturalista, en las letras podemos encontrar negociación y lucha por el significado, por el sentido común que define los discursos públicos en los sistemas hegemónicos (Du Gay *et al.*, 2003) y cómo se expresan —o se excluyen— en ellas las sensibilidades culturales actuales (Fürsich, 2009).

Este artículo identifica distintas características y énfasis de comunicación —a partir del involucramiento de las letras de canciones *indie*—, bajo la definición de lo político explicitada con anterioridad y en un contexto generacional e histórico particular de Chile. Las tipologías o clasificaciones de Pratt (1990) y Street (2018) son puntos de arranque para el análisis de las letras, que finalmente depende de lo emergente.

Para la selección de canciones se tomó en consideración el período de publicación 2005-2018 (año del debut discográfico de exponentes *indie*, como Gepe y Manuel García, y el año que puede marcar un cierre de este ciclo generacional, por la contratación de exponentes como Javiera Mena y Gepe por compañías multinacionales). Además, que las canciones hayan sido compuestas, grabadas e interpretadas por autores *indie* chilenos con relevancia mediática tanto nacional como internacional y vigencia. Que, en total, hayan publicado al menos tres discos. Por último, se priorizaron canciones que hayan sido *singles* de difusión, pues un *single* es una decisión comunicativa que busca representar a un trabajo mayor (el disco), y canciones en las cuales una primera escucha diera luces de algún tipo de implicancia con lo político o, bien, los propios autores calificaron como obras más políticas en entrevistas revisadas previamente para este artículo.

Con estos criterios, se llegó a una lista de 95 canciones compuestas por 19 autores. El material para el análisis textual se obtuvo de sitios web oficiales de los músicos —incluyendo páginas en portales de *streaming* como Soundcloud, YouTube y Bandcamp— o de las propias carátulas de las ediciones oficiales.

Tabla 1. Lista de canciones por autor

Artista	Título de canción
Gepe	<i>La enfermedad de los ojos, No te mueras tanto, Por la ventana, Fruta y té, Punto final, Hablar de ti, Hasta cuándo con, Joane</i>
Manuel García	<i>El viejo comunista, Témpera, Alfil, Acuario, María, Corazón para hacer Constitución, Sobre los campos</i>
Nano Stern	<i>Respiren menos, Demasiada información, Vapor, La siembra, La puta esperanza, Tejeque-teje</i>

Perrosky	<i>Que del cielo caiga, Sin rebelión, Contrabanda, Sigo esperando, Abajo</i>
Alex Anwandter	<i>Casa latina, ¿Cómo puedes vivir contigo mismo?, Siempre es viernes en mi corazón, Cordillera, Locura</i>
Camila Moreno	<i>Millones / Incendié, De qué / 1,2,3 Por Mí, Por Ti, Por Todos Mis Compañeros, Libres y estúpidos</i>
Ana Tijoux	<i>Despábilate, 1977, Vengo, Los peces gordos no pueden volar, Shock</i>
Fernando Milagros	<i>Nadadora, Nahual, Marcha de las cadenas, Querido enemigo, Puzzle</i>
Ases Falsos	<i>Fuerza especial, Sal de ahí, Búscate un lugar para ensayar, Yo no quiero volver, Así es como termina</i>
Pedropiedra	<i>Inteligencia dormida, Vacaciones en el más allá, Obrero mundial, Para ti, Rayito/olita</i>
Javiera Mena	<i>Al siguiente nivel, Hambre, Hasta la verdad, Espada, Esa fuerza</i>
Dënver	<i>Los menos, Los bikers, Concentración de campos, Mejor más allá, Los vampiros</i>
Pascuala Ilabaca	<i>Lamenta la canela, Pájaro niño, Rey Loj, El baile del Kkoyaruna, Herencia de hielo</i>
Francisca Valenzuela	<i>Los poderosos, Dulce, Salvador, Entrevista, Armadura</i>
Javier Barría	<i>La misma edad, Parte del circo, Estábamos Unidos de América, Barrio puerto, Un país, un solo habitante</i>
Chinoy	<i>Klara, Canción del terror, De loco medieval, A velocidad</i>
(me llamo) Sebastián	<i>Venir, Niños rosados, Baila como hombre, Hijos del peligro</i>
Dadalú	<i>Se necesita vendedora, Internet, Valora, Ciego</i>
Cadenasso	<i>El encargo, La puerta, Condenado, Esta roca.</i>

Fuente: Elaboración propia.

4. Resultados

Estrofas, frases y palabras de las letras analizadas revelan perplejidad, frustración y descontento con el sistema dominante en Chile desde hace algunas décadas. Respecto del involucramiento con lo político, se observa cierta transversalidad temática, pues una mayoría de autores aborda cuestiones relacionadas con dimensiones como las instituciones, el modelo hegemónico, las élites, el descontento social, las rutinas agobiantes y la precarización. Hay otro conjunto de alusiones vinculables a lo político que son abordadas por un número más acotado de autores: aquellas que refieren al sistema de representación democrático (*Sal de ahí* de Ases Falsos), al medioambiente (Moreno en *De qué*, Ilabaca en *El baile del Kkoyaruna*), al fenómeno migratorio (Gepe en *Joane*, Barría en *Un país, un solo habitante*) y a las disidencias sexuales (García en *María*, (me llamo) Sebastián en *Niños rosados* o

Baila como hombre y Mena en *Hasta la verdad* o *Espada*). El enfoque suele ser crítico.

También, a partir de las clasificaciones antes referidas sobre distintas formas de involucramiento político es evidente, siguiendo a Pratt (1990), una tendencia mayoritaria hacia las letras con un involucramiento negociado; es decir, que expresan preocupaciones sociales o frustraciones de la vida cotidiana pero sin la petición o exigencia de cambios. *Se necesita vendedora* de Dadalú lo ejemplifica a partir de la expresión de frustraciones cotidianas respecto de alguien que debe trabajar en algo que no estudió porque le da una mayor —aunque precaria— estabilidad económica. La frustración puede ser expresada a partir de quien canta aunque, en otras ocasiones, ocurre a partir de la construcción de personajes estereotípicos, como un joven policía uniformado (en *Fuerza especial* de Ases Falsos) o un hombre que acude a una entrevista de trabajo

(en Entrevista, de Francisca Valenzuela). En tanto, *Sin rebelión* de Perrosky ejemplifica el involucramiento negociado a partir de la expresión de una preocupación social: la desigualdad. “Vemos que todo está mal pero nada parece cambiar / Unos ríen por aquí, otros mueren por allá”.

El involucramiento político emancipatorio se expresa en una proporción minoritaria y ese desafío a instituciones dominantes se ejemplifica en frases de *Siempre es viernes en mi corazón* de Anwandter como “Quiero la total destrucción / de este mundo que he conocido” y “Si quiero prenderle fuego a algo, que sea la iglesia y el congreso”.

Respecto de las instituciones, se expresa la desvinculación de esta generación (PNUD, 2015) a partir de un rechazo al mundo adulto, el que mediante su institucionalidad norma las vidas del resto. Así, se mencionan críticamente entidades educativas, medios de comunicación y, en mayor medida, instituciones policiales y religiosas. Respecto de las iglesias, la referencia –si bien no es explícita– se puede estimar que apunta a la Iglesia Católica, como referente de influencia en un país como Chile, rechazando su rol (Camila Moreno en *1,2,3 por mí, por ti, por todos mis compañeros*, Chinoy en *De loco medieval*, Milagros en *Nadadora* y Barría en *Estábamos Unidos de América*). En el caso de la fuerza policial, aparece caracterizada como un instrumento del Estado para reprimir el disenso y mantener el modelo hegemónico. “¿Cuántos fueron los callados? / Pacos, guanacos y lumas²” se pregunta Ana Tijoux (*Shock*), idea que Nano Stern continúa al acusar cómo “callan la rabia con sus jaurías” al hablar de represión policial coercitiva (en *Respiren menos*).

A los políticos se les considera como representantes con dos caras: una pública en la que proyectan con “monólogos”, “discursos” y sonrisa “falsa” una supuesta preocupación por los ciudadanos y otra oculta que se beneficia de sus cargos para mejorar sus patrimonios y posición social (Tijoux en *Shock*, Anwandter en *Cordillera* y Stern en *La siembra*). Las élites son identificadas como personas ligadas a las grandes empresas, quienes realmente tienen el poder en Chile. Javiera Mena, en *Esa fuerza*, alude al que usa sus privilegios para mantener a la gente funcional al sistema: “Y el que tiene el poder / va a programarnos”. Valenzuela, en *Los poderosos*, complementa: “Vienen y van / como si fueran sus tierras”. Moreno critica a las élites a cargo del

negocio farmacéutico: “Ellos dicen ser buenos, reparten pastillas / ay qué pena que le da, pero es mentira” (*Millones*).

En el fondo, para los autores la sociedad chilena tiene un problema de base relacionado con el sistema establecido por unos pocos a una mayoría que permanece cautiva de él —el neoliberalismo— y que está instaurado tan profundamente que, según Dadalú, hace que la gente permanezca ciega ante él (*Ciego*). Cadenasso no encuentra sentido en este modelo hegemónico y plantea marginarse: “Se vuelve urgente salir ahora” (*La puerta*). Otros afirman que el sistema entró en crisis: esta “sociedad abusiva / de mente televisiva” se “desfigura” (Chinoy en *De loco medieval*). Las letras identifican como el origen del modelo a la dictadura, cuyas huellas persisten (*Herencia de hielo* de Ilabaca, *El viejo comunista* de Manuel García, *Concentración de campos* de Dënver, *Que del cielo caiga* de Perrosky). Y la afectación que produce el modelo se expresa, especialmente, en la rutina citadina pues para los autores vivir en una ciudad en el siglo XXI como Santiago de Chile resulta agobiante, con una cotidianidad centrada en el rendimiento y el exceso de estímulos. “En las ciudades va acelerando / el ritmo cruel que nos va matando” (*Respiren menos*, de Stern). Al mismo tiempo, se aborda críticamente una vida percibida en proceso de precarización a partir del sometimiento a incertidumbres acerca del futuro (Pedropiedra en *Obrero mundial*, Stern en *Tejequeteje*, Dadalú en *Se necesita vendedora*).

Finalmente, en las letras analizadas se encuentran frustraciones, dudas y anhelos como también certezas, exigencias y llamados a la acción respecto de una sociedad que ha perpetuado desigualdades y abusos. Es decir, el descontento se articula con distintos tipos de involucramiento político, entre lo negociado y lo emancipatorio. Perrosky sentencia en *Sin rebelión* que “vemos que todo está mal / pero nada parece cambiar” y, en *Abajo*, que al perpetuarse este modelo, “crece el odio”, pero no avanza del diagnóstico. En otras letras, se expresa una certeza de cierta inevitabilidad de un gran cambio social. Anwandter (en *Cordillera* y *Locura*), Dadalú (en *Internet*), Tijoux (en *Los peces gordos no pueden volar*) y Mena (en *Al siguiente nivel*) ponen el acento en lo generacional, pues para ellos en esa nueva generación hay gente más despierta y combativa. Por último, en algunas letras se anticipa de forma más manifiesta la revuelta social ocurrida en Chi-

le. “De vuelta espera una revolución”, afirma Barría (*La misma edad*). “La calle estalla y se alza un grito” complementa Stern (*Respiren menos*). “Llegó el día en que al mismo paso caminamos entre los escombros³”, coincide Milagros (*Marcha de las cadenas*). En este contexto, la identificación de un enemigo común pareciera ser crucial para avanzar del mero descontento. “Si no fuese por ti / yo nunca habría pensado” (*Querido enemigo*, de Milagros).

Respecto del contexto que rodea a estas canciones, la llamada “revolución pingüina” protagonizada por estudiantes secundarios el 2006 puede haber marcado el influjo de algunos autores en cuanto a despertar cierta inquietud y anhelo generacional de cambios. Esto se alinea con la noción de generación en cuanto a la existencia de vínculos a partir de ciertos acontecimientos que marcan fuertemente la vida colectiva de miembros de un grupo social aún en un punto formativo y las nuevas formas de exclusión que de allí emergen (Leccardi & Feixa, 2011). De ese 2006 es *Al siguiente nivel* de Mena, que refiere a una fuerza que ve venir y que va a cambiar la dirección de la sociedad. Meses después, se publicaron canciones con alusiones a distintas demandas sociales como el empoderamiento de las mujeres, la desigualdad social, la precarización laboral y las agobiantes rutinas ciudadanas. Junto con ello, el arribo en 2010 del primer gobierno de derecha en décadas —además, con algunos de sus personeros con un pasado ligado a la dictadura— pudo haber incrementado el involucramiento político de los autores, algo coincidente con un aumento en la masividad y frecuencia de movilizaciones ciudadanas en las calles. En ese sentido, en las letras hay énfasis que se aprecian más a medida que avanza el periodo, hasta 2018: respecto de las movilizaciones, por ejemplo, se transita desde la mera descripción de un paisaje social a una definición más precisa del propósito y el carácter de estos jóvenes y, finalmente, hasta la expresión misma de un momento de inflexión en cuanto a la fuerza incontrarrestable del movimiento de descontento chileno.

5. Conclusiones

Los problemas vinculables con lo político suelen aparecer, en la mayoría de las letras de estos autores *indie*, acotadas y en fragmentos, lo que es

coherente con los modos predominantes de cierta música popular actual problematizados en el marco teórico. Leyéndolas así, fragmentando estrofas, frases, palabras, fue posible identificar esas referencias. Y esa articulación con lo político a través de las letras de sus canciones ocurre desde sus primeros trabajos canónicos, publicados en 2005. Es decir, más de una década antes del estallido social chileno de 2019, había en las letras una percepción crítica de distintos aspectos de la sociedad chilena, lo cual pareciera estar íntimamente relacionado con el largo proceso de politización —impulsado desde los jóvenes— que ocurre durante el periodo que abarca la indagación de este artículo. A medida que el descontento ciudadano crece y acapara con más fuerza la agenda pública con sus diversas demandas, este aparece con mayor frecuencia en las letras.

Aunque hay notables excepciones, una mayoría de letras se vincula con lo político más bien a través de la expresión de preocupaciones sociales o de frustraciones de la vida cotidiana, generalmente relativas a una creciente precarización vital, antes que con llamamientos a la acción colectiva o enunciados ideológicamente situados. Este aspecto comunicativo es el que puede constituir un rasgo más identificatorio de lo *indie* y, al mismo tiempo, marcar algunas diferencias con los discursos más explícitos de músicos chilenos de otras décadas, como los de la Nueva Canción Chilena, pues si bien —como plantea Spencer Espinosa (2020)— aquí puede haber un proceso de renovación de las vinculaciones con lo político del antiguo repertorio musical chileno, al mismo tiempo se produce un importante matiz: lo político suele partir desde lo individual, lo doméstico incluso, y se activa especialmente cuando lo que se percibe amenazado o truncado por el sistema es la autorrealización.

La convergencia de estos autores con el proceso de politización experimentado por el país en el último par de décadas, entonces, es muy posible que sea consecuencia de sus propios problemas como músicos *indie* en un mercado discográfico minúsculo como el chileno. Frustraciones a partir de una precaria estabilidad laboral y económica —y de una sociedad que aún se tensiona en la aceptación de las diversidades— que dificulta la realización a plenitud del proyecto individual, tanto en términos meramente artísticos como en términos de realización personal.

Notas

1. En sus fases sucesivas, dicha investigación abordará la articulación de las letras con la performance musical y con parte de su entramado intertextual como entrevistas de los autores a medios de comunicación y videos.
2. Esos tres chilenismos refieren a la policía uniformada, a los carros que lanzan agua y a los bastones que ésta usa para combatir los desórdenes públicos.
3. Esta palabra puede hacer referencia al despliegue de barricadas en las calles por parte de los manifestantes.

Referencias

- Agúndez, J.R. (2010). *Time for heroes / Time to pretend: los significados del estilo en los consumidores de música indie, de la ciudad de Mexicali* (Tesis de Magister). Universidad Autónoma de Baja California, Baja California.
- Bannister, M. (2017). *White boys, White noise. Masculinity and 1980s indie guitar rock*. Londres: Routledge.
- Boix, O. (2017). Identificaciones y vinculaciones: una propuesta de intersección para analizar la música indie de la ciudad de la Plata (Argentina). *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, (2), 1-25. <https://doi.org/10.1387/pceic.17889>
- Carreño, R. (2013). *Av. Independencia: Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Cuarto Propio.
- Cuadra, A. (2020). Protesta social en Chile, 2019-2020: fracaso de un modelo económico. *Textos y Contextos (segunda época)*, (20), 37-50. <https://doi.org/10.29166/tyc.v1i20.2094>
- Dahl, R. (2006). *A preface to democratic theory. Expanded edition: 50th anniversary edition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Del Val, F. & Fouce, H. (2016). De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis. *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4(1), 58-72. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.105>
- Del Val, F. & Fouce, H. (2017). Indignación y política en la música popular española: el imaginario de los videoclips independientes. *Revista Signa*, 26, 663-676. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:signa-2017-26-5180/Fouce.pdf>
- Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Madsen, Anders K., Mackay, H. & Negus, K. (2003). *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. Londres: Sage.
- Egan, S. (2018). *Bowie por Bowie: entrevistas y encuentros con David Bowie*. Buenos Aires: Planeta.
- Etchegaray, N., Scherman, A. & Valenzuela, S. (2018). Testing the hypothesis of “impressionable years” with willingness to self-censor in Chile. *International Journal of Public Opinion Research*, 31(2), 331-348. <https://doi.org/10.1093/ijpor/edy012>
- Fellone, U. (2018). Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop. *Cuadernos de Etnomusicología*, 12, 259-282. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/17-ugo-fellone.pdf>

- Figueroa-Bustos, A. (2020). La construcción mediática del músico y su producción como política: el rol de la prensa especializada chilena en el encuadre de los músicos independientes (2014-2018). *Contrapulso-Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 2(1), 64-82. <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/14/19>
- Fleet, N. & Guzmán-Concha, C. (2017). Mass higher education and the 2011 student movement in Chile: Material and ideological implications. *Bulletin of Latin American Research*, 36, 160-176. <https://doi.org/10.1111/blar.12471>
- Frith, S. (1988). "Art ideology and pop practice". En Grossberg, L. & Nelson, C. (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp.461-475). Chicago: University of Illinois Press.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Fuentealba, A. (2021). "Me sentí como si fuera invencible, como si fuéramos invencibles". Música y acción colectiva en las movilizaciones chilenas de octubre de 2019. *Contrapulso-Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 3(1), 66-82. <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/89>
- Fürsich, E. (2009). In defense of textual analysis: Restoring a challenged method for journalism and media studies. *Journalism studies*, 10(2), 238-252. <https://doi.org/10.1080/14616700802374050>
- García, M. (2013) *Canción valiente: 1960-1989 Tres décadas de canto social y político en Chile* (2ª ed.) Santiago: Ediciones B.
- Garland, S. (2014). *Music, Affect, Labor, and Value: Late Capitalism and the (Mis) Productions of Indie Music in Chile and Brazil* [Tesis de doctorado]. Columbia University.
- Garland, S. (2019). Amiguismo: capitalism, sociality, and the sustainability of indie music in Santiago, Chile. *Ethnomusicology Forum*. 28(1), 26-44. <https://doi.org/10.1080/17411912.2019.1622431>
- González, J.P. (2011). Posfolklore: roots and globalization in Chilean popular music. *Arbor*, 187(751), 937-946. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5010>
- González, J.P. & Rolle, C. (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- Greif, M., Ross, K. & Tortorici, D. (Eds.). (2011). *¿Qué fue 'lo hipster'?: una investigación sociológica*. Barcelona: Alpha Decay.
- Hall, S. (1975). "Introduction". En Smith, A., Immirzi, E. & Blackwell, T. (Eds), *Paper Voices: the popular press and social change, 1935-1965* (pp.1-24). Londres: Chatto & Windus.
- Hall, S. (2003). "Introducción: ¿quién necesita identidad?". En Hall, S. & Du Gay, P. (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Heiss, C. (2020). Chile: entre el estallido social y la pandemia. *Análisis Carolina*, (18), 1-14. https://doi.org/10.33960/AC_18.2020
- Hernández, D. & Tapia, J. (2017). *Es difícil hacer cosas fáciles: Los diez años que cambiaron la música en Chile*. Santiago de Chile: Libros de la Mujer Rota.
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural studies*, 13(1), 34-61. <https://doi.org/10.1080/095023899335365>
- Hibbett, R. (2006). What Is Indie Rock?. *Popular Music and Society*, 28(1), 55-77, <https://doi.org/10.1080/0300776042000300972>

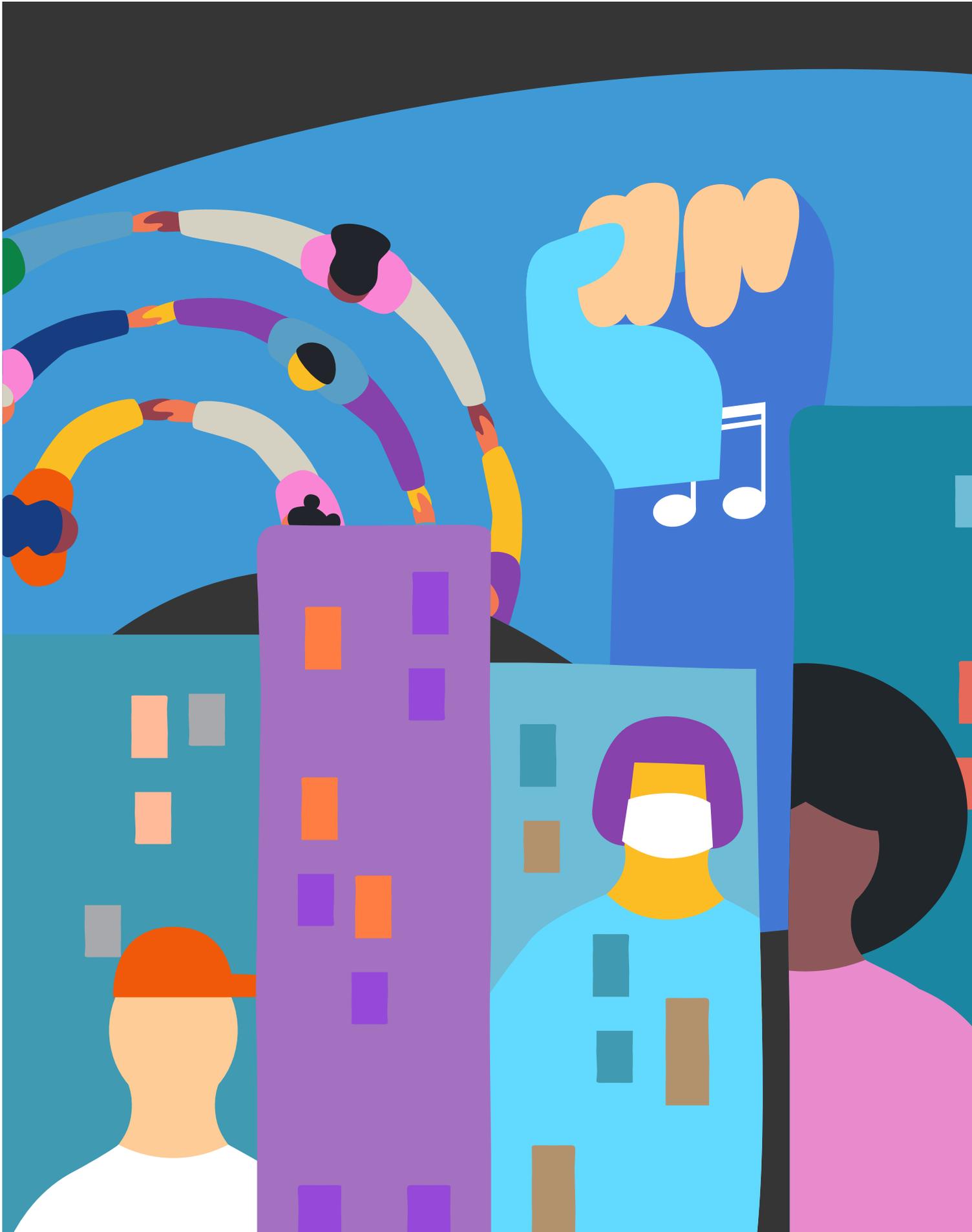
- Igarzábal, N. (2018). *Más o menos bien. El indie argentino en el rock post Cromañón: 2004-2017*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- IMI Chile & OPC (2016) *La industria musical independiente en Chile: cifras y datos para una caracterización*. Recuperado de <https://imichile.cl/documentos/OPC-Musica.pdf>
- Leccardi, C. & Feixa, C. (2011). El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. *Última década*, 19(34), 11-32. <https://doi.org/10.4067/S0718-22362011000100002>
- Lenore, V. (2015). *Indies, hipsters y gafapastas: Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lindlof, T. & Taylor, B. (2002). *Qualitative communication research methods* (2ª ed.). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Machin, D. (2010). *Analysing popular music: Image, sound and text*. Londres: Sage Publications.
- Mayol, A. (2020). Protestas y Disrupción Política y Social en Chile 2019: Crisis de Legitimidad del Modelo Neoliberal y Posible Salida Política por Acuerdo de Cambio Constitucional. *Asian Journal of Latin American Studies*, 33(2), 85-98. www.ajlas.org/v2006/paper/2020vol33no205.pdf
- PNUD (2015). *Desarrollo humano en Chile. Los tiempos de la politización*. <https://www.undp.org/content/dam/chile/docs/desarrollohumano/Informe%202015.pdf>
- Ponce, D. (Ed.). (2019). *Se oía venir: cómo la música advirtió la explosión social en Chile*. Santiago de Chile: Cuaderno y Pauta.
- Pratt, R. (1990). *Rhythm and resistance: Explorations in the political uses of popular music*. Nueva York: Praeger.
- Shuker, R. (2017). *Popular music: The key concepts*. Abingdon: Routledge.
- Spencer, C. (2020). Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020). *Boletín Música*, 54, 29-51. <http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/54/p29-51%20Hacia%20un%20nuevo.pdf>
- Street, J. (2018). *Music and politics*. Cambridge: John Wiley & Sons.
- Urra, C. (2006) *Análisis de la Industria de la Música Popular en Chile* (Tesis de Pregrado). Universidad de Chile, Santiago.

- Sobre el autor:

Arturo Figueroa-Bustos es Doctor (c) en Ciencias de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica y profesor asistente de la Facultad de Humanidades y Comunicaciones de la U. Finis Terrae. Es periodista de la Universidad de Chile.

- ¿Cómo citar?

Figueroa-Bustos, A. (2021). Antes del estallido: comunicación de lo político en letras de canciones chilenas indie (2005-2018). *Comunicación y Medios*, (44), 56-67. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.60801>





SECCIÓN
MONOGRÁFICOS

Tensiones de género(s) y desafíos (trans)feministas: Políticas culturales y gestión pública

*Gender tensions and (trans)feminist challenges:
Cultural policies and public management*

Marcela País-Andrade

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

mapaisandrade@sociales.uba.ar

<https://orcid.org/0000-0003-1164-5691>

Resumen

Este artículo explora los disensos, resistencias y negociaciones puestos en juego en lo político del proceso cultural. Concretamente, examina los problemas que se configuran en el campo de las políticas culturales y su gestión pública vinculadas a las cuestiones de género(s)/(trans)feminismos. Aplicando una metodología socioantropológica, se resignifican como desafíos dos ejes problemáticos que emergieron recurrentemente en el proceso investigativo y que han permitido sistematizar y organizar criterios para construir indicadores. Los resultados reflejan cómo el posicionamiento político de visibilizar dichas tramas en los diseños y evaluaciones de las acciones culturales podrían generar información para mejorar los niveles de coordinación y coherencia de dichas acciones. Asimismo, delimitan pistas para que el sector identifique los problemas/desafíos relacionados con dichas cuestiones presentes en el campo cultural nacional y/o latinoamericano.

Palabras clave: Cultura, Política Pública, Gestión cultural, Sexualidades, Feminismos.

Abstract

This article explores disagreements, resistances, and bargaining within the political dimension of cultural process. It particularly examines problems coming out from the field of cultural policies and its public management regarding gender and (trans) feminists' issues. Following a socio-anthropological methodological framework, we acknowledge two critical dimensions as challenges, but that they resulted from the fieldwork. The article proposes a better planning and sharper criteria in order to build up a more refined set of metrics. Results show how the political standing-point of making such plots visible within both designing and assessment in cultural policies could provide better data in order to improve planning and consistency in such policies. Furthermore, cultural players might draw some paths out of our results in order to identify the main challenges related to such issues in the cultural field, both at a domestic and an international level.

Keywords: Culture, Public Policy, Cultural Management, Sexualities, Feminisms.

1. Introducción

Las investigaciones de las cuales se desprende este artículo¹ surgieron en el año 2009.² Se propusieron explorar desde una perspectiva socioantropológica el campo de las políticas culturales y su gestión pública en Argentina, así como también en algunos países de la región.³ Dichas pesquisas comenzaron a ser interpeladas, desde el año 2013, por nuestra militancia feminista deviniendo en reflexiones orientadas a observar las cuestiones de género en el campo cultural.⁴ Actualmente, el proceso investigativo se propone fortalecer el estudio de la política cultural y su gestión pública en vínculo con dichas cuestiones, incorporando las diversas disputas sexogenéricas que observan lo político de la sexualidad en el campo cultural/artístico a través de la categoría género(s)/(trans)feminismos.⁵

En este artículo reconstruimos, desde una mirada retrospectiva de nuestro proceso investigativo, ciertas tensiones y dificultades con las que nos encontramos de forma permanente e imbricada a la hora de analizar/intervenir en los procesos de diseño y evaluación de las políticas culturales argentinas. En este sentido, observamos los problemas que se configuran en dicho campo y sus gestiones públicas en vínculo con las cuestiones de género(s)/(trans)feministas para proponer criterios que permitan mejorar el diseño y la evaluación de las acciones, proyectos y planes culturales actuales. Entendemos que esta visibilización y sistematización brindará pistas para que otrxs colegas identifiquen novedosos desafíos en el campo cultural nacional y/o latinoamericano.

El texto se organiza de la siguiente manera: en primer lugar, se desarrolla el marco teórico y el marco metodológico desde los cuales se ha realizado el recorrido investigativo. Luego, se analizan críticamente los resultados de dichos procesos. En este punto, se resignifican como desafíos dos problemas que han surgido sistemáticamente en el trabajo: a) la tensión que se provoca al querer operativizar la política pública en el campo cultural y la elasticidad al querer definir la cultura (y su diversidad) en el campo de la política pública, y b) los disensos que se observan entre las complejidades del campo cultural y lo que efectivamente sucede al interior del sector. Identificar estos ejes ha permitido sistematizar y organizar criterios para que

quienes investigan/intervienen en el campo de lo cultural puedan construir indicadores que permitan diseñar y evaluar las políticas culturales y su gestión incorporando las cuestiones de género(s)/(trans)feminista (a mejorar por supuesto). Finalmente, señalaremos algunas conclusiones del trabajo las cuales surgen de nuestra experiencia local (Argentina) pero entendemos que pueden ser representativas y pertinentes para otros países de la región.⁶

2. Marco teórico

Concebimos la investigación sociocultural como “el esfuerzo por relacionar distintas dimensiones de un problema analizando los procesos que se generan en sus interdependencias y relaciones históricas contextuales” (Achilli, 2005, p.17). Desde dicho marco, nuestro abordaje se basa en una perspectiva socioantropológica interpelada por las cuestiones de género(s)/(trans)feminista. Dicho diálogo permite observar las disposiciones que suelen configurarse ante los problemas de las personas reales y actores sociales en momentos y espacios específicos. Así, resignificamos dichas destrezas como prácticas de un saber situado y construido desde las tensiones, negociaciones y resistencias de las categorías académicas previas y el saber local (País Andrade & Igarzábal, 2021).

En este sentido, comprender a las políticas públicas desde la noción de poblaciones-problema (Foucault, 1978) nos acerca al estudio del poder tensionando dicho binomio en tanto términos necesariamente implicados y en conflicto (Shore & Wright, 1997; Shore, 2010). Además, en las tramas en las que se insertan nuestras investigaciones —donde se problematizan los vínculos entre lo cultural, lo político, lo público, el poder, las identidades y las sexualidades— requerimos problematizar y deconstruir de manera crítica los procesos de identidad y diversidad cultural (Wortman, 1996; Lacarrieu, 2008; Lins Ribeiro, 2009; Calabre, 2009; Rebello, 2010; Barbieri, Partal & Merino, 2011; Mariscal, 2012) que se van reconfigurando en relación a las cuestiones de género (Di Marco, 1997; Bonder, 1998) en el marco de los diseños, gestiones y/o evaluaciones junto a las maneras en que se desarrollan los programas, proyectos y líneas de acción

culturales en vínculos con las inequidades socio/étnico/genéricas (Falquet, 2003; Gargallo, 2014; Segato, 2015).

Al dialogar estos enfoques, se observó la necesidad de dar cuenta de las distintas formas de *politización de la cultura* (Wright, 2004). Las mismas van reproduciendo cuestiones políticas —sea explícito o no— al mismo tiempo que van reconfigurando conocimiento histórico, social, localizado y humanizado; es decir, una teoría de la existencia social misma (Quijano, 2007). En esta conversación, propusimos entender las formas de la vida misma y cómo nosotros nos vinculamos con ella. Es decir, identificar las maneras en que esas relaciones son construcciones contingentes que están complejamente ligadas con la organización de la cultura y el poder.

Como resultado de estos debates comprendimos que en el diseño y ejecución de la política cultural pública se cristaliza el conjunto de estrategias organizadas y jerarquizadas por el Estado, que nos permiten entender analíticamente el sentido que se le da a la noción de cultura (y su gestión) en una coyuntura política y social específica. Esto, se pone en juego en dos niveles: por un lado, se operativiza *en y desde* los diversos actores que detentan el poder estatal (instituciones, organismos, personas que ejercen funciones públicas, mercado, grupos sociales, etcétera) dándole sentido a lo que se entiende por lo cultural en un proyecto político dado. Paralelamente, se materializa en las prácticas disruptivas *de y desde* lxs diversxs actores que visibilizan la exclusión e inequidad que se configura en dicha proyección cultural. De esta forma, el campo cultural se encuentra en un permanente proceso destinado a reforzar, rechazar, confrontar y/o negociar estrategias identitarias que les dan sentido político a las prácticas cotidianas (País Andrade, 2016).

Consecuentemente, nuestro sentido político de las prácticas culturales nos obligó a reflexionar sobre la diversidad/desigualdad cultural (Reygadas, 2007; Fraser, 2009) y, específicamente, a complejizar dichos estudios desde las cuestiones de género(s) y su imbricación con las políticas públicas. Por tanto, sumamos a este corpus los trabajos feministas y los de raza para pensar desde enfoques interseccionales (Crenshaw, 1989; Hall, 1992; Viveros, 2016). Como resultado, hemos construido la categoría de *género(s)/(trans)feminismos* para dar cuenta de las implicancias políticas del uso *cultural* de

ciertos términos sociosexuales. En consecuencia, referimos a *género(s)* para desbordar el binomio femenino-masculino e incorporar las identidades trans que implican la materialización de diversas formas de ser y sentirse mujeres o varones. Asimismo, resignificamos la idea de *(trans)feminismos* desde el enfoque transfeminista de Sayak Valencia (2018), quien lo entiende como “una red que considera los estados de tránsito de género, de migración, de mestizaje, de vulnerabilidad, de raza y de clase, para articularlos como herederos de la memoria histórica de los movimientos sociales de insurrección.” (p.31). Ambas nociones nos permiten configurar la categoría de *género(s)/(trans)feminismos* para construir un aporte teórico-metodológico que permita visibilizar y poner en diálogo las distintas genealogías políticas y teóricas de cada uno de estos campos. Si bien no es intención de este artículo profundizar en estos debates subrayamos que —en Latinoamérica— los trabajos de género, los estudios trans y el movimiento feminista, no necesariamente han desarrollado los mismos caminos y criterios abriéndose entre sí (y al interior de cada campo) críticas, pugnas y distancias en relación a las formas de entender, negociar, negar, discernir y/o desafiar a la política pública y al Estado.

Resumiendo, en este artículo exploramos las complejidades empíricas que han surgido en la dialéctica entre las discusiones teóricas-metodológicas y el trabajo de campo; resignificándolas como desafíos a tener en cuenta para construir criterios que permitan mejorar el diseño y la evaluación de las acciones, proyectos y planes culturales. A los fines analíticos los hemos dividido en dos, a saber: a) la tensión que se provoca al querer operativizar la política pública en el campo cultural y la elasticidad al querer definir la cultura (y su diversidad) en el campo de la política pública (en esta compleja relación dialéctica se observa (sobre todo) al momento de diseñar y/o ejecutar las acciones culturales); y b) Los disensos que se observan entre las complejidades del campo cultural y lo que efectivamente sucede al interior del sector.

3. Marco Metodológico

La metodología socioantropológica de los estudios realizados se basan en una mirada relacional y multisituada en tanto focalizamos en las relaciones

sociales implicadas en las dinámicas locales (Shore, 2010). Dicha metodología parte del supuesto de que todo proceso social humano se desarrolla inscrito en relaciones sociales, que pueden ser de diverso carácter: simétricas, asimétricas, conflictivas, no conflictivas, etcétera. Por tanto, nuestra experiencia de trabajo, basada fuertemente en la etnografía —entendida como la presencia directa y sostenida del investigador en el lugar donde se encuentran los actores/miembros de la unidad sociocultural que desea estudiar (Guber, 1991)— fue una instancia central para la producción de conocimiento: la participación como formadora y capacitadora —desde el año 2013 hasta la actualidad— en el Programa de Formación en Gestión Cultural Pública (PFGCP) dependiente de la Dirección Nacional de Innovación Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación y las estancias de investigación sostenidas en diferentes regiones del país, me permitieron “estar ahí” en el diseño, ejecución y evaluación de acciones que se desarrollaron a lo largo y ancho del territorio. Específicamente para este artículo profundizamos en experiencias territoriales de formación, capacitación e investigación realizadas en las provincias del Noroeste (NOA) y Noreste (NEA) de Argentina, pues son las regiones donde más tiempo hemos sostenido el trabajo en campo.

Nuestro corpus está conformado por la revisión de fuentes secundarias desde el 2013: a) sistematización de las actividades del PFGCP; relevamiento de los espacios y actividades culturales que se han recuperado desde el sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), específicamente de las regiones mencionadas; folletos de las actividades, material periodístico, audiovisual y en redes sociales acerca de las actividades que se realizaron durante períodos concretos, entre otros; b) información cuantitativa que brinda la Segunda Encuesta de Consumo Cultural a nivel nacional (la primera fue en 2013). Esta, por primera vez, elabora un informe específico sobre la condición de las mujeres en el campo cultural al que denominó: “Mujeres en la cultura. Notas para el análisis del acceso y la participación cultural en el consumo y el mercado de trabajo”.⁷ Y c) revisamos leyes vinculadas a las distintas acciones del Estado en cuanto a sexualidades.⁸

Además, las técnicas utilizadas en la investigación fueron: a) entrevistas en profundidad a diferentes funcionarixs, artistas y gestorxs culturales de las regiones mencionadas, conformando un total de 15

fuentes clave; b) 10 observaciones participantes y no participantes en organismos culturales con el fin de ser parte de los momentos organizativos y/o decisorios de lxs diseños, ejecuciones y evaluaciones de proyectos culturales, como también de registrar diálogos, actitudes, prácticas, gestos de las distintas personas en otros espacios como eventos culturales, conversatorios, talleres y cursos; c) más de 40 charlas formales e informales con personas clave del sector cultural (referentes de las actividades culturales nombradas y referentes de la gestión de políticas culturales) para identificar ejes problemáticos en el campo vinculados a las cuestiones sociogenéricas. Las mismas han sido producto de un muestreo no probabilístico —entre el 2013 y mediados de 2020— conocido como *bola de nieve* en la que la autora de este escrito —como formadora en el PFGCP, participante de la Red de Gestión Cultural Argentina e investigadora del campo cultural— comenzó a contactar a diversxs artistas/gestorxs para el estudio quienes, a su vez, fueron incorporando artistxs/gestorxs nuevxs que conocían y éstxs, a otrxs; d) Dichas experiencias han sido analizadas cualitativamente con el propósito de observar las diversas estrategias que desarrollaron los grupos y/o artistas/gestorxs de forma individual a fin de transversalizar las demandas (trans)feministas de la época en el sector cultural en el cual se desarrollan. Las unidades de análisis seleccionadas congregaron a artistas, gestorxs culturales, funcionarixs, empleadxs y otrxs agentes de las instituciones —oficiales y no oficiales; de nivel nacional, provincial, municipal— involucradxs en la implementación de prácticas, programas, proyectos y líneas de acción que recuperaran las perspectivas centradas en el reconocimiento de las diversidades (sexuales, étnico/raciales, etarias, otras).

4. Resultados de los estudios empíricos: resignificando las dificultades como desafíos posibles

El 10 de diciembre del año 2015 asumió la presidencia de la Nación Argentina Mauricio Macri representando a la Coalición política “Cambiamos”. La finalizada gestión (10 de diciembre de 2019) implementó acciones políticas, económicas y socioculturales enmarcadas en discursos con tintes liberales, desarrollistas y conservadores. Los años del “Macrismo” (2015-2019) reconfiguraron eco-

nómica y socialmente los sentidos de *lo político*, interpelando los programas, proyectos y/o líneas de acción que se venían produciendo durante el período *Kirchnerista* (2003–2015).⁹ Dicha trama, se resignificó en el campo cultural en y desde la noción del *emprededurismo* (Comaroff & Comaroff, 2011), reivindicando y profundizando ciertas políticas de *empoderamiento* —proyectadas por los Organismos Internacionales (la Organización de Naciones Unidas; las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura; el Banco Interamericano de Desarrollo, entre otros)— que fueron profundizadas y desplegadas sin sentido crítico.

Pese al escenario descrito, en esos años se fortalecieron los movimientos de la sociedad civil para *resistir* y defender los derechos adquiridos durante los gobiernos anteriores (2003–2015). En este sentido, los grupos que subsistieron a la reorganización y/o desfinanciamiento de programas y directrices públicas (diversidades sexuales, migrantes, etnias, entre otros) resultaron estratégicos como dispositivos de resistencia, de lucha y de transformación de la realidad social. Sin embargo, dichas acciones gubernamentales a nivel nacional lograron permear de formas particulares (falta de presupuesto, vaciamiento de tareas, disminución de recursos humanos, etc.) los vínculos entre el diseño, la ejecución y la evaluación de las acciones culturales (Vich, 2014; Yáñez, 2014; País Andrade, 2016; Peters, 2019; Fuentes & Tasat, 2019; Molina, 2021) y las cuestiones de género(s)/(trans)feminismos. Sobre todo, ha llamado la atención cómo los movimientos de #NiUnaMenos desde el año 2015 y la “Ola Verde” feminista del 2018 generaron una fuerte visibilización de lo político de la sexualidad (Rubin, 1989), en el ámbito de las políticas culturales y sus gestiones.

4.1 Campos problemáticos

Teniendo en cuenta el contexto sociopolítico argentino observado, en los apartados siguientes reconstruiremos algunas limitaciones y posibilidades al momento de pensar en el diseño y la evaluación de las acciones culturales públicas observadas en clave de género(s)/(trans)feminismos. Para ello, hemos reconstruido analíticamente dos grandes campos problemáticos identificados en nuestros trabajos a partir de situaciones, narraciones y preocupaciones que se repetían en las entrevistas, observaciones en campo y el “estar ahí” de nues-

tras investigaciones. La intención es resignificarlos como desafíos actuales del sector para construir criterios empíricos que permitan mejorar el diseño y la evaluación de acciones, proyectos y/o planes culturales (y sus gestiones) imbricando las complejidades cotidianas y políticas que implican las cuestiones sexogenéricas. Dichos criterios los organizamos como preguntas metodológicas y teóricas —en un cuadro que cierra este apartado— para ser puestas en diálogo con las prácticas de intervención e investigación de quienes gestionan lo cultural en la actualidad.

4.1.1 Lo Político del diseño y la ejecución de las acciones culturales públicas

El primer eje problemático que identificamos en este artículo se convirtió en uno de los principales problemas en nuestro trabajo de campo al interrogar(nos) sobre: ¿Qué entienden lxs diferentes actores del campo cultural por política cultural pública? ¿Quiénes participan? ¿Quiénes quedan afuera? y, más específicamente, ¿qué entienden por “cultura”? Algunos ejemplos que podemos citar —en las voces de las personas que hemos entrevistado— acerca de las razones de las que dan cuenta quienes han gestionado proyectos o programas específicos cuando naufragan *sus* propuestas son: “[...] en ese espacio no les interesa lo propuesto porque no tienen ‘cultura’ para apreciar el producto ofrecido” (trabajadora cultural, 2016); “[...] hay que acercarlos la cultura de alguna otra forma [...], tenemos que ser más creativos” (trabajador cultural, 2016); “[...] fue gratuito y público y de todas maneras no participaron; ya no sabemos cómo hacer para que vengan” (artista, 2016); “desde la Secretaría hicimos un diagnóstico exhaustivo de lo que no había en la ciudad, invertimos recursos financieros y humanos en crear el Museo y no va nadie” (funcionario, 2016).¹⁰

Por medio de estas breves expresiones ejemplificamos cómo las personas que trabajan en el ámbito de la cultura, muchas veces, tienen la idea de que la cultura es algo dado, estático, ahistórico, homogéneo, universal, sin diferencias sociales y/o sociogenéricas en los diversos grupos humanos. Nos permite observar, además, que en la actualidad y en nuestro territorio nacional, que quienes gestionan *lo cultural* (País Andrade, 2016) —en general— enmarcan las acciones que realizan cabo desde la

combinación de ciertos paradigmas (sabiéndolo o no): el de *la cultura como recurso* (Yúdice, 2002), el de la *democratización* cultural (García Canclini, 2005) y/o el de la cultura *participativa* (Vich, 2018). Estas experiencias, junto a otras, nos permitieron acordar —con quienes habitan los espacios culturales (por medio de talleres, charlas, diseños conjuntos de acciones culturales, entrevistas, entre otras)— que *la cultura es culturas* (Geertz, 1987) y, por tanto, es proceso; que en su definición se imbrican realidades muy diversas; que contiene la necesidad de entablar criterios de convivencia, ciudadanía, tolerancia y respeto (Miller & Yúdice, 2004), y que, además, se propone como campo de derechos humanos que transforma y/o reproduce, incluye/excluye, etcétera. Así, la inherente presencia de lo político en el campo cultural (Giménez, 2007) sustenta que el proceso de diseño y de desarrollo de una política cultural sea una decisión política.

De esta manera, lo que se entenderá por política cultural y su gestión pública permitirá identificar a los agentes culturales relevantes con quienes dialogar en función del programa y/o proyecto particular. Éstos deberían contar con procesos diagnósticos críticos que identifiquen previamente a dichos agentes, quienes serán los que facilitarán las redes participativas para la operatividad de la acción decidiendo cómo participarán de los momentos de diseño, gestión y/o evaluación. Estos pueden ser personas que trabajen en la función pública, burocracias intelectuales, personas creadoras, artistas, personas que trabajen en el sector empresarial, públicos y asistentes (Ejea, 2011). A los actores sociales nombrados, debemos sumarle: las políticas públicas y los proyectos nacionales, provinciales y municipales vigentes, los diversos colectivos socioculturales, los movimientos y/o comunidades específicas (como las de derechos humanos, mujeres, varones, no binarios, personas transgénero e intersexuales, indígenas, migrantes, movimientos por la tierra, en la actualidad no podemos dejar de pensar en los movimientos sanitarios y ecológicos que se profundizan en el contexto de pandemias mundiales, entre otros).

4.1.2 Lo político en la ejecución y evaluación del sector cultural

Las complejidades anteriores nos obligaron a recuperar las formas en que el campo de la cultura pú-

blica argentina ha encontrado para medir/evaluar los distintos procesos e impactos sociogenéricos en las acciones culturales de la última década. Esto nos ha permitido indagar en los disensos que se observan entre las complejidades del campo cultural y lo que efectivamente sucede al interior del sector. En el año 2013, la Secretaría de Cultura realizó la Primera Encuesta Nacional de Consumos Culturales por medio del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), dependiente de la Dirección Nacional de Industrias Culturales y se transformó en el instrumento privilegiado en brindar información estratégica para tomar decisiones en el campo cultural. En ella se dio cuenta de los gustos, las preferencias, los usos, las percepciones y las valoraciones que tiene la ciudadanía en relación a la cultura, en general, y de los consumos culturales en particular.

En el año 2017, se aplicó la Segunda Encuesta a nivel nacional la cual, por primera vez, considera cuestiones de género y elabora un informe específico sobre la condición de las mujeres en el campo cultural al que denominó: “Mujeres en la cultura. Notas para el análisis del acceso y la participación cultural en el consumo y el mercado de trabajo” (SInCA, 2018). Dicho informe se presenta con el objetivo de convertirse en

un avance de la investigación sobre la perspectiva de género en el sector cultural, analizada desde la óptica del acceso, el consumo y la participación cultural, por un lado; y del mercado laboral, el empleo del sector cultural y las profesiones culturales por otro (p. 3).

Recomendamos consultar la publicación *online* del informe donde se pueden observar con claridad los datos a partir de gráficas y tortas porcentuales —ya que por cuestiones de espacio editorial no podemos explayarnos— y, así, vislumbrar con mayor claridad los datos destacados.

Dos cuestiones por demás importantes se desprenden del trabajo señalado: por un lado, el informe es una oportunidad para visibilizar el lugar de mujeres y hombres tanto en el acceso a la participación del campo cultural como a las condiciones de quienes trabajan en dicho espacio —retoma y visibiliza, por cierto, las incomodidades que veníamos registrando en nuestras experiencias de campo—; por otro, nos deja un sinsabor cuando observamos que los datos

no nos permiten dar cuenta de la situación actual de los colectivos vinculados a las diversidades y/o disidencias en el campo de la cultura argentina. Del mismo modo, tampoco observa las relaciones políticas/activistas/militantes que tienen dichos colectivos que desde la sociedad civil resisten/tensionan/demandan reconocimiento político para el acceso al propio campo cultural que disputan (lo cual pudimos ir observando con mayor fuerza a partir del 2015). Por otro lado, no da cuenta de las formas en que se reproducen las prácticas sexistas manifiestas en las tensiones, negociaciones y resistencias del trabajo vinculado a lo femenino y/o feminidades en el propio sector. Lo dicho se pudo observar en las gestiones culturales situadas donde sobrevolaban las inquietudes relacionadas con las incomodidades e inseguridades de qué hacer con las demandas de los distintos grupos artísticos feministas/disidentes/diversos que resignifican temas que hasta ahora no habían sido ponderados por el campo de las políticas culturales públicas y su gestión. Algunos puntos que afloraron en las experiencias de campo y las charlas formales e informales que hemos realizado fueron: cómo incorporar la perspectiva de género a los proyectos culturales y/o a las propias prácticas de las políticas en sus instituciones; qué hacer con las demandas juveniles y/o de los diferentes grupos que militan cuestiones de género y los feminismos en nuestros territorios de acción; cómo los nombramos; cómo materializamos en demandas la desigualdad al interior del sector relacionadas con las contrataciones e inequidad salarial en tanto mujeres, varones, trans; entre otras.

En este sentido, el informe señalado nos permite observar dónde y cómo estamos. No obstante, falta la pregunta que incluya a las diversidades/disidencias y muestre la situación laboral y/o de acceso en y al campo cultural de todas las personas según su condición sexogenérica y las inequidades presentes.

Asimismo, permite repensar la herramienta evaluativa como un proceso de construcción social de conocimiento en el campo de las políticas y su gestión. Siendo parte constitutiva de un escenario específico y desde el cual se resignifica como una categoría de análisis propia de dichas trayectorias. Por eso necesitamos reflexionar nuestros instrumentos de medición cultural en el propio proceso de indagación de las políticas públicas con las cuales intervenimos/investigamos implicando que los mismos sean di-

señados de manera contextualizada, situada y específica. De esta forma, al preguntarnos, siguiendo a Cris Shore, “¿qué quiere decir política pública en este contexto? ¿Qué funciones tiene? ¿Qué intereses promueve? ¿Cuáles son sus efectos sociales? Y ¿cómo este concepto de política pública se relaciona con otros conceptos, normas o instituciones dentro de una sociedad en particular?” (2010, p.29). Debemos incorporar a la reflexión, también, las siguientes preguntas: ¿Qué vamos a evaluar *en y desde* dicha acción? ¿Para qué vamos a evaluar? ¿Quiénes van a evaluar? ¿A quiénes se va a evaluar y por qué?, entre otras.

Sabemos que la evaluación siempre es relativa a los parámetros y/o referencias que nos hemos propuesto lograr (lo cual puede ir modificándose y/o re-direccionarse durante el desarrollo de ciertas acciones para lograr los objetivos previstos). La evaluación requiere también de la creatividad de quienes implementan estas tareas, de las redes construidas, de los recursos y del presupuesto disponible. Generalmente, la evaluación presenta diversas complejidades: ¿Cómo?, ¿cuándo? ¿quiénes?, ¿para qué?, etcétera. Sin embargo, es necesario relevar los procesos evaluativos como herramientas necesarias para monitorear la direccionalidad de las acciones, detectar aciertos/problemas/dificultades durante su desarrollo y el impacto final del mismo. Que se conviertan en herramientas “observadoras” de los propios procesos.

En esta línea, entender la evaluación como comprensión y no como valoración (Barbieri, Partal & Merino, 2011); reflexionar dicho proceso como técnica y política de trayectorias institucionales; observarla de manera tal que permita: la conceptualización y la formulación de criterios sustantivos que sean eficaces, pero también eficientes para comprender los cambios socioculturales que los territorios y el propio sector demanda; la identificación de las dificultades subjetivas que esos cambios encuentran; la habilidad de pensar indicadores que observen los aspectos de esos territorios; y, también los cambios de época que se demandan. Comprender estas cuestiones nos lleva a recuperar perspectivas multidimensionales, de género(s), (trans)feministas e interseccionales para generar procesos evaluativos sólidos que sean coherentes con metodologías participativas e inclusivas.

4.2 Criterios para diseñar y evaluar acciones, proyectos y/o planes culturales (y sus gestiones) transversalizados por las cuestiones de género(s)/(trans)feminismos

Siguiendo las ideas fuerza que hemos retomado de nuestros trabajos empíricos en el punto anterior, construimos ciertos criterios que hemos organiza-

do y sintetizado —en y desde la dialéctica entre las voces de los territorios andados y las teorías discutidas— en el siguiente cuadro en forma de interrogantes que intuimos podrían ser útiles en la construcción de indicadores perspicaces para diseñar y/o evaluar nuestras acciones culturales *gestionando feminismos*.

Cuadro 1. Preguntas para transversalizar las cuestiones de género(s)/(trans)feminismos

Preguntas para Transversalizar las cuestiones de género(s)/(trans)feminismos		
Garantizar inclusión básica	Fundamentar bienestar	Generar oportunidades
<p>¿Qué estamos entendiendo por cultura?</p> <p>¿Qué estereotipos de género identificamos en el campo cultural en el que nos movemos?</p> <p>¿Qué prácticas socioculturales se desprenden de ellos?</p> <p>¿Cuáles queremos/podemos transformar?</p> <p>¿Cuánta formación tenemos sobre la cuestión de género(s)?</p> <p>¿Con qué accesos de formación contamos?</p> <p>¿Cómo “adecuamos” los cambios socioculturales?</p> <p>¿Están impactando los movimientos sociales relacionados a las demandas (trans)feministas en nuestra planificación cultural?</p> <p>¿A quiénes estaremos incluyendo en nuestra propuesta?</p> <p>¿Qué legitimación y presupuesto tenemos para la propuesta?</p> <p>¿tiempo?</p> <p>¿Cuántas mujeres, varones, diversidades están trabajando en nuestra propuesta?</p> <p>¿Utilizaremos un lenguaje inclusivo?</p> <p>¿Incorporamos categorías de la epistemología feminista?</p> <p>¿Cuáles?</p> <p>¿Qué entendemos por minorías en este espacio?</p> <p>¿Qué experiencias y actores que hayan trabajado con estas perspectivas incluiremos en nuestra propuesta y cuáles no?</p> <p>¿Por qué?</p>	<p>¿Cómo podemos identificar la importancia de los aportes generados al incluir la cuestión de género(s) en nuestro proceso sociocultural y las limitaciones que vamos encontrando?</p> <p>¿Qué experiencias, demandas, vacíos, tensiones, inequidades, podemos ir identificando en la propuesta?</p> <p>¿Con quienes estamos implementando la propuesta?</p> <p>¿Quiénes no están?</p> <p>¿Qué necesidades están surgiendo?</p> <p>¿Por parte de quiénes?</p> <p>¿Qué estrategias estamos implementando?</p> <p>¿Con quiénes la estamos pensando?</p> <p>¿Quiénes están participando?</p> <p>¿Quiénes no?</p> <p>¿Cómo nos sentimos?</p> <p>¿Cómo creemos que se sienten quienes participan de la propuesta?</p> <p>¿Cómo se sienten quienes participan de la propuesta?</p> <p>¿Qué conocimientos venimos generando (territoriales, culturales, vivenciales, conceptuales, metodológicos)?</p> <p>¿Están impactando en la comunidad en la que estamos?</p> <p>¿Estamos dando cuenta del estado de situación local de las mujeres, las diversidades/disidencias sexuales y los géneros?</p> <p>En la formulación del presupuesto</p> <p>¿Estamos contemplando un apartado para programas de diversidad, inclusión, accesibilidad?</p>	<p>¿En qué medida las demandas de los movimientos (trans)feministas actuales contribuyen en nuestra proyección de cultura?</p> <p>¿Cómo estamos aportando a esto?</p> <p>¿Qué sucede con el acceso a la experiencia sociocultural según género(s)?</p> <p>¿Participan de la misma forma?</p> <p>¿Contemplan a la comunidad trans y/o no binaries?</p> <p>¿Pensamos que los espacios donde se realizan sean amigables para incluirlas?</p> <p>¿Estamos considerando que asistan con hijxs y/o personas a cargo?</p> <p>¿Creamos espacios temporales posibles para que las personas asistan a nuestras propuestas según los roles sociales predeterminados?</p> <p>¿Hay igualdad de oportunidades para todxs lxs integrantes del grupo y/o equipo que despliegan las propuestas?</p> <p>¿Hay personas del colectivo LGBTQIQ+?</p> <p>¿Algunx de ellxs ocupa roles destacados?</p> <p>¿Las redes sociales de Cultura brindan información relacionada al rol de las mujeres y/o feminidades gestorxs, emprendedorxs, trabajadorxs, artistas?</p> <p>¿Creamos espacios de conocimiento y reflexión al respecto o solo lo hacemos el 8 de marzo, el día del Orgullo gay, alguna reina, etc.?</p> <p>¿Cuáles serán los espacios y las maneras de discusión colaborativos, participativos y/o de investigación acción que podemos diseñar desde nuestras experiencias socioculturales?</p> <p>¿Estamos articulando con otra/s área/s de gobierno para llevar adelante programas relacionados?</p>

Fuente: Elaboración propia a partir del trabajo de campo desarrollado entre 2016-2019.

5. Conclusiones

Reflexionar sobre los problemas que hemos transitado en nuestro proceso investigativo en el campo de las políticas culturales y sus gestiones imbricando las cuestiones de género(s)/(trans)feminismos —que hemos reconfigurado en términos de desafíos—, nos permitió proponer ciertos criterios a tener en cuenta para mejorar los procesos de acciones, proyectos y planes culturales. Dichos puntos demuestran que el posicionamiento político de visibilizar y tensionar las identidades sexogenéricas en los procesos de diseño y evaluación podrían generar información para mejorar los niveles de coordinación y coherencia entre los diferentes programas, planes y proyectos en el campo cultural argentino (con posibilidades de ser un aporte para toda la región). Intuimos, también, que facilitarían el diálogo con otras políticas socio-culturales destinadas a las mismas poblaciones. Entendemos que reflexionar sobre los procesos de diseño y evaluación en esta clave implica, por un lado, la deconstrucción de ciertas categorías tradicionales universalistas —sobre cómo diseñar y evaluar— desde categorías que provienen de la epistemología feminista. Por otro lado, nuestro contexto nacional/regional/mundial exige ponerse en diálogo con metodologías situadas y participativas provenientes de un conocimiento local y comunitario que dé cuenta de las complejidades cotidianas que se configuran en torno a las diversidades culturales y la reivindicación de derechos en el crítico contexto socio-sanitario actual. Este giro contribuirá al campo de las políticas culturales de gestión pública, que sean situadas y pertinentes a las comunidades a las que se proponen servir.

Notas

1. Agradecemos a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por los reconocimientos y los subsidios otorgados a los diferentes proyectos que son la base fundamental de este artículo.
2. El primer grupo de investigaciones a las que referimos han quedado plasmadas en el libro: *Cultura, Juventud, Identidad: una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios* (País Andrade, 2011).
3. Damos cuenta de estas pesquisas en el libro *Cultura y desarrollo en América latina. Actores, estrategias, formación y prácticas* (País Andrade y Molina Roldán, 2013).
4. La interpelación de la perspectiva de género(s) al estudio de la Política Cultural y su gestión se observan en el libro *Identidades culturales en y desde las fronteras. Un enfoque de género a la(s) políticas y a la(s) práctica(s) culturales juveniles* (País Andrade, 2016).
5. Se puede profundizar en nuestro reciente trabajo *De la cultura al feminismo* (País Andrade & Igarzábal, 2021).
6. Para Joan Scott (1988), la *experiencia* puede entenderse como el resultado de un complejo entramado de representaciones sociales que circulan en la sociedad y la cultura, la experiencia como producto histórico, social y cultural.
7. Se puede ver el informe completo en este sitio: <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=1>
8. Ley 25.673 de Creación del Programa de Salud Sexual y Procreación Responsable (2002); ley 26.150 de Educación Sexual Integral (2006); la ley 26.485. Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en los Ámbitos en que Desarrollen sus Relaciones Interpersonales (2009); la modificación del artículo 2 de la ley 26.618 de Matrimonio Civil (conocida como la Ley de Matrimonio Igualitario en 2010); la ley 26.743 de Identidad de Género (2012); la ley 26.842 de Prevención y sanción de la trata de personas y asistencia a sus víctimas (2012); y en la actualidad (2020), la ley 27.610 de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE); la ley 27.611 de Atención y cuidado integral de la salud durante el embarazo y la primera infancia (conocida como la Ley de los Mil Días) y la ley 27.636 de Promoción del acceso al empleo formal para personas travestis, transexuales y transgénero "Diana Sacayán - Lohana Berkins" (2021).
9. Es en dicha década donde se comienza a configurar el proceso político de origen peronista denominado Kirchnerismo. En efecto, en este período se delinearon ciertos programas, proyectos y líneas de acción caracterizados, en términos generales, por discursos que rechazaban las miradas del neoliberalismo, las políticas económicas desarrollistas y los tratados del libre comercio. Se promulgaron (con matices por supuesto) políticas públicas destinadas a la defensa del Mercosur, el alineamiento internacional latinoamericano y la revalorización de los Derechos Humanos. En esta última línea, se reivindicaron ciertas acciones y/o programas gubernamentales garantes de derechos a las minorías vulneradas como grupos migrantes, indígenas, juventudes, mujeres, diversidades sexuales, LGBTTTIQ+, entre otros. ("Autor/a", 2018).

10. Estas afirmaciones han sido registradas y sistematizadas durante el mes de octubre del año 2016 en el Marco del Programa de Formación en Gestión Cultural Pública (Dirección Nacional de Formación Cultural) del Ministerio de Cultura de la Nación.
- Hemos elegido estas citas por ser representativas de ciertas nociones que se repiten cotidianamente en los distintos ámbitos de formación y espacios de discusión con artistas y/o trabajadorxs de la cultura.

Referencias

- Achilli, E. (2005). *Investigar en antropología social. Los desafíos de transmitir un oficio*. Laborde Editor.
- Barbieri, N., Partal, A., & Merino, E. (2011). Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales? *Papers*, (96) 2, 477- 500. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v96n2.139>
- Bonder, G. (1998). "Género y Subjetividad: avatares de una relación no evidente". En S. Montecino & A. Obach (Ed.), *Género y Epistemología. Mujeres y disciplinas*. Universidad de Chile.
- Calabre, L. (2009). *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. FGV.
- Comaroff, J. & Comaroff, J. (2011) *Etnicidad SA*. Katz.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, (1)1989, 139-167. <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- Di Marco, G. (1997). "Las mujeres y la política en los '90". En B. Schmukler & G. Di Marco (Comps.), *Madres y democratización de las familias en la Argentina contemporánea*, Biblos.
- Ejea, T. (2011). *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- Falquet, J. (2003). Mujeres Feminismo y Desarrollo. Mujeres feminismo: un análisis crítico de las políticas de las instituciones internacionales. *Desacatos*, (11), 13-35.
- Foucault, M. (1978). "La «gouvernementalité»"; curso del *College de France*, año 1977-1978. «Seguridad, territorio y población», (167-168), 12-29.
- Fraser, N. (2009). Feminism, Capitalism and the Cunning of History. *New Left Review*, (56), 97-117.
- Fuentes, E. & Tasat, J. (Comps.). (2019). *Gestión Cultural en Argentina*. RGC libros.
- García Canclini, N. (2005). "Todos tienen cultura. ¿Quiénes pueden desarrollarla?". Conferencia para el *Seminario sobre Cultura y Desarrollo en el Banco Interamericano de Desarrollo*. Washington, Georgetown University.
- Gargallo, F. (2014). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y Proposiciones de las Mujeres de 607 Pueblos de Nuestra América*. Ed. Corte y Confección.
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.

- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. CONACULTA/ITESO.
- Guber, R. (1991). *El salvaje metropolitano*. Editorial Legasa.
- Hall, S. (1992). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión Editores-IEP- Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar.
- Lacarrieu, M. (2008). "Identidad, Diversidad Cultural y Globalización. La gestión de la diversidad cultural y las identidades en el contexto de la globalización. Retos y Desafíos para las políticas públicas de la cultura". *Primer Congreso Argentino de Cultura* (pp.171-187). Secretaría de Cultura de la Nación, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.
- Lins Ribeiro, G. (2009). Diversidade cultural enquanto discurso global. *Ava, Revista de Antropología*, (15), Universidad Nacional de Misiones. <https://www.redalyc.org/comocitar/oa?id=169016753001>
- Mariscal, J. L. (Coord.) (2012). *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica. Estados, Universidades y Asociaciones*. UDGvirtual.
- Miller, T. & Yúdice, G. (2004). *Política cultural*. Gedisa.
- Molina, A. (2021). Gestión y estudios culturales: un encuentro posible, un desafío permanente. *Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. 7 (13), 375-392. <https://orcid.org/0000-0001-6722-4787>
- País Andrade, M. (2011). *Cultura, Juventud, Identidad: una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios*. - 1a ed. - Buenos Aires, Argentina: Estudios Sociológicos Editora.
- País Andrade, M. y Molina Roldán, A. (Compiladoras). (2013) *Cultura y desarrollo en América latina. Actores, estrategias, formación y prácticas*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Cooperativas.
- País Andrade, M. (2016). *Identidades culturales en y desde las fronteras. Un enfoque de género a la(s) políticas y a la(s) práctica(s) culturales juveniles*. Buenos Aires, Argentina: Antropofagia.
- País Andrade, M. (Compiladora). (2018). *Perspectiva de géneros. experiencias interdisciplinarias de intervención/investigación*. Buenos Aires, Argentina: Fundación CICUUS.
- País Andrade, M. e Igarzábal, B. (editoras). (2021). *De la cultura al feminismo*. TOMO I y II Colección Culturas Políticas. Serie Cultura y Género(s). Buenos Aires: RCG ediciones.
- Peters, T. (2019). "Oferta y consumo cultural. Los desafíos de un concepto sospechoso". En R. Chavarría et al., (2019), *Conceptos Clave de la Gestión Cultural. Enfoques desde Latinoamérica* (pp.271-292). Volumen I. Ariadna Ediciones, .
- Quijano, A. (2007). "Colonialidad del poder y clasificación social". En S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp.93-126). Siglo del Hombre Editores.
- Rebello, D. (2010.) *Programa cultura viva: novos desenhos de políticas culturais na contemporaneidade*. Universidade Federal Do Rio de Janeiro.
- Reygadas, L. (2007). "La desigualdad después del (multi)culturalismo". En A. Giglia, C. Garma & A., de Teresa (Comps.). *¿Adónde va la antropología?* (pp. 341-364). UAM-Iztapalapa.
- Rubin, G. (1989). "Notas para una teoría radical de la sexualidad". en C. Vance (Comp.), *Placer y peligro* (pp.113-190). Revolución.
- Segato, R. (2015). "Introducción: Colonialidad del poder y antropología por demanda". En R. Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda* (pp.11-34), Prometeo.

- Scott, J. W. ([1988]1999). *El Género: Una categoría útil para el análisis histórico*. Fondo de Cultura Económica. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Shore, C. (2010). La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la “formulación” de las políticas. *Antípoda*, (10), 21-49.
- Shore, C. & Wright, S. (1997). “Introduction: Policy. A new field of anthropology”. En *Anthropology of Policy: Critical Perspectives on Governance and Power*. Routledge, 3-39.
- SInCA. (2018). “Mujeres en la cultura. Notas para el análisis del acceso y la participación cultural en el consumo y el mercado de trabajo”. Ministerio de Cultura, Argentina. <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=1>
- Valencia, S. (2018). El transfeminismo no es un generismo. *Pléyade*, (22), 27-43. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000200027>
- Vich, V. (2014). *Desculturalizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Siglo XXI Editores.
- Vich, V. (2018). “¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura)”. En C. Yáñez (Ed.), *Praxis de la gestión cultural* (pp.47-54). Universidad Nacional de Colombia.
- Viveros, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 52, 1-17.
- Wright, S. (2004). “La politización de la cultura”. En M. Boivin, A. Rosato & V. Arribas, *Constructores de otredad* (pp.128-141). Antropofagia.
- Wortman, A. (1996). Repensando las políticas culturales de la transición. *Sociedad*, 9, 63-84.
- Yáñez, C. (Ed.). (2014). *Emergencias de la Gestión Cultural en América Latina*. Universidad Nacional de Colombia (Sede Manizales), Facultad de Administración, Departamento de Ciencias Humanas.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

- Sobre la autora:

Marcela País-Andrade es Licenciada y Profesora en Sociología. Doctora de la Universidad de Buenos Aires (Antropología) y Posdoctora en Ciencias Sociales por la misma Universidad. Investigadora independiente del CONICET en el ICA/FFyL-UBA donde desarrolla diversas investigaciones/intervenciones (trans)feministas en el campo cultural.

- ¿Cómo citar?

País-Andrade, M. (2021). Tensiones de género(s) y desafíos (trans)feministas: Políticas culturales y gestión pública. *Comunicación y Medios*, (44), 70-81. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.60956>

El pandemonio como estrategia político-cultural en Brasil

Pandemonium as a political-cultural strategy in contemporary Brazil

Antonio Albino Canelas Rubim

Universidad Federal de Bahía, Salvador de Bahía, Brasil

rubim@ufba.br

<https://orcid.org/0000-0001-6953-7533>

Resumen

El artículo analiza la relación entre cultura, política y políticas culturales en Brasil, a partir de la noción de *pandemonio*, entendida como una estrategia político-cultural del gobierno del “Mesías Bolsonaro”¹. La noción permite develar la singularidad de la circunstancia brasileña en el panorama internacional, marcado por la existencia del neoliberalismo, el surgimiento de movimientos autoritarios y gobiernos de extrema-derecha y sobredeterminado por la pandemia. El análisis permite señalar los dispositivos desencadenados por el pandemonio para ser implementados en una estrategia político-cultural. El texto moviliza categorías como pandemia, pandemonio, política cultural, guerra cultural y disputas político-culturales para comprender el desempeño político de la cultura en el presente brasileño y sus contradicciones. El análisis utiliza, como procedimientos, textos teóricos, escritos críticos sobre la situación y los escasos estudios ya realizados sobre el tema. La lucha político-cultural, que se desarrolla hoy en Brasil, pone en juego la disputa entre barbarie y democracia.

Palabras clave: Políticas culturales, guerra cultural, pandemonio, pandemia, Brasil actual.

Abstract

The article analyzes the relationship among culture, politics, and cultural policies in Brazil, based on the notion of pandemonium, understood as a political-cultural strategy of the *Mesias Bolsonaro* administration. The notion allows unveiling the singularity of the Brazilian circumstance in the international panorama, marked by the existence of neoliberalism, the emergence of authoritarian movements and governments, and overdetermined by the pandemic. The analysis provides the means to pinpoint the expedients triggered by the pandemonium to be implemented as a political-cultural strategy. The text sets in motion categories such as pandemic, pandemonium, cultural politics, cultural war and political-cultural disputes in order to understand the political performance of culture in Brazilian current days and its contradictions. The analysis employs, as procedures, theoretical texts, critical writings about the state of affairs, and a few studies already carried out on the subject. The political-cultural struggle, which is taking place in Brazil nowadays, brings into play the dispute between barbarism and democracy.

Keywords: Cultural policies, cultural war, pandemonium, pandemic, current Brazil.

Vivo en tiempos oscuros.
 Un lenguaje sin malicia es signo de
 estupidez,
 una frente sin arrugas es un signo de indiferencia.
 El que todavía se ríe es porque todavía no
 recibió la terrible noticia.

¿Cuáles son estos tiempos, cuando
 hablar de flores es casi un crimen.
 ¿Significa guardar silencio ante tanta injusticia?
 Bertold Brecht (2012)

Vivimos en tiempos oscuros
 donde las peores personas perdieron el miedo
 y las mejores
 han perdido la esperanza.
 Hannah Arendt (2008)

1. Brasil y la barbarie que nos acecha

Vivir o sobrevivir tiempos oscuros requiere una comprensión cuidadosa del pensamiento. Necesita ir, sutil, al corazón de los tiempos oscuros y su sociedad: su angustia, su represión, sus esperanzas, los intereses, las contradicciones y sus tensiones. El pensamiento obliga a comprender cómo es que los tiempos oscuros son posibles, qué opciones hay para superarlos y qué resguardos crear para que la barbarie no se repita. Theodor Adorno, en un texto sobre educación, afirmó, de manera incisiva: "Para la educación, la exigencia de que Auschwitz no se repita es primordial. Precede a cualquier otro de tal manera que, creo, no debería ni necesita ser justificado" (Adorno, 1986, p. 33). Parafraseando a Theodor Adorno, en tiempos oscuros, el primer requisito del acto de pensar humano, demasiado humano, debe ser su compromiso umbilical contra la barbarie.

Los tiempos oscuros contemporáneos amenazan a la humanidad. La perversa combinación entre la creciente desigualdad que produce el neoliberalismo y el surgimiento de movimientos autoritarios y gobiernos de extrema derecha ha producido tiempos sombríos en el escenario internacional. En los años 2020/2021, la pandemia de un nuevo coronavirus determina el escenario actual de estos tiempos oscuros. La conjunción del neoliberalismo, el

neofascismo y la pandemia tiene efectos *vis* sobre la vida y la convivencia cívica.

La pandemia ha provocado cambios radicales en la vida cotidiana: distancias sociales, el uso de mascarillas, la interrupción de actividades, el confinamiento, la sobrecarga de los servicios de salud y muertes. El impacto de la pandemia en el campo cultural es enorme y, también, paradójico. La cultura en vivo, cara a cara, fue una de las primeras áreas paralizadas y será, probablemente, una de las últimas en volver a la vida. La cultura sufre, de hecho, profundamente debido a la pandemia, pues la convivencia es la fuerza vital de las comunidades. La cultura virtual, mediada por dispositivos sociotecnológicos, demostró ser un compañero saludable para las multitudes solitarias confinadas en extensas cuarentenas; confinamientos y conectividad posibles en la medida que las condiciones sociales lo permitan debido a las desigualdades que existen y que se agudizan globalmente. La cultura mediatizada se ha vuelto fundamental para la salud mental y el bienestar psicológico de las personas sometidas a situaciones extremas de intensa soledad, con relaciones sociales en suspenso. Sin embargo, la pandemia ha afectado negativamente a las culturas mediatizadas, cuando sus existencias necesitan ser renovadas con nuevas obras que requieren una manufactura de convivencia viva.

Cabe destacar la expansión viral de las actividades *online*, mediada por redes informáticas. Evidentemente, era un fenómeno preexistente a la pandemia. Sin embargo, su actual difusión a escala global ha provocado el aumento vertiginoso de trabajos remotos, la implementación de educación a distancia, la realización de reuniones vía plataformas digitales, actividades en versión *lives*, por mencionar sólo algunos ejemplos. En otras palabras, la vida/realidad distante se ha convertido cada vez más en momentos de vida/realidad compartida. La sociabilidad contemporánea, conjugando la convivencia y la televivencia (vivencia a distancia) se impuso con la pandemia. Se puede decir, sin temor a equivocarnos, que con la pandemia nos hemos vuelto efectivamente contemporáneos (Rubim, 2020). Es difícil imaginar que este efecto secundario de la pandemia desaparecerá cuando se supere la emergencia sanitaria.

Brasil vive y sobrevive, con dificultad, en la cruel escena contemporánea. Este ensayo reflexiona so-

bre la singularidad de la inserción brasileña en este contexto internacional, con especial énfasis en los vínculos entre la política, la cultura y las políticas culturales, a partir de un conjunto articulado de reflexiones que busca develar tal escenario.

El argumento principal se refiere a la singularidad de la circunstancia brasileña. El escenario internacional, perfilado a trazos gruesos, conjuga la hegemonía neoliberal, el surgimiento de los neofascismos y sus expresiones de violencia física y simbólica en distintas partes del mundo, además de una pandemia que contamina el planeta. Brasil sobrevive a la situación de manera extrema por la vía de implementar un neoliberalismo radical, de imponer un régimen autoritario y una peculiar combinación de pandemia y pandemio. Esta conformación requiere, por lo tanto, la costura de una reflexión sobre la singularidad del caso brasileño.

Visitar la etimología de las nociones de pandemia y pandemio contribuye a clarificar el análisis. Pandemia proviene del griego antiguo y reúne *pan* (todo, todos) más *demos* (personas). A diferencia de la endémica, un aumento anormal del número de personas infectadas por una enfermedad en una región específica, la pandemia se propaga geográficamente, abandona su lugar de origen y se esparce por el mundo. El prefijo *pan* hiperboliza su significado.

Pandemonium, en tanto, tiene orígenes literarios e ingleses. John Milton, en su poema épico "El paraíso perdido", de 1667, inventó la expresión para nombrar el centro gestor del infierno. Importó los vocablos griegos *pan* (todo, todos) y *daimon* (deidad menor, demonio). Pandemonium era, entonces, el palacio donde los demonios se reunían bajo la presidencia de Satanás. En el siglo XIX, el significado del término cambió a "confusión salvaje". Hoy, en su uso contemporáneo, se ha convertido en sinónimo de "confusión, caos, desorden"². Antonio Houaiss también traduce pandemonium como una asociación de personas para hacer el mal.

Además de aparecer como un recurso literario o retórico, el vocablo pandemio y su(s) significado(s) tiene una relevancia impresionante y un poder analítico expresivo en la escena brasileña. Este ensayo discute el potencial analítico de la noción de pandemio y la singularidad del panorama nacional combinando pandemia y pandemio en la temporalidad real.

En Brasil, las formas extremas de (sobre)vivir los tiempos oscuros llevaron a tejer un vínculo singular entre pandemia y pandemio, configurando la proposición del texto: la singularidad de la combinación entre pandemia y pandemio en términos internacionales. En la gran mayoría de los países, con excepciones que pronto se rectificaron, la pandemia se vivió con las dificultades inherentes a su inusual circulación y tasa de contagio. Aunque Brasil no se encontraba entre los primeros países afectados, no abordó la pandemia en términos mínimamente organizados. Por el contrario, frente a la pandemia, sobresalió el pandemio.

Esta reflexión busca aclarar las conexiones más cercanas entre pandemia y pandemio. Tal es la relación básica entre ambos fenómenos: Un pandemio en el (mal) tratamiento de la pandemia. Los ejemplos vividos en la experiencia brasileña son numerosos: subestimación de la pandemia, descuido y descoordinación en abordarla; un manejo caótico de ésta; compras de productos que supuestamente servirían para tratar la pandemia, como fue el caso de la cloroquina; desprecio por la distancia social y el uso de mascarillas; resistencia al confinamiento; presión para mantener las actividades con el pretexto de no paralizar la economía; insensibilidad ante el incremento de infectados y muertos; choque de la gestión federal con los gobiernos provinciales y municipales, que adoptaron las recomendaciones de la Organización Mundial de la Salud (OMS); actitudes ambiguas en todo momento; descalificación de la eficacia de la vacuna; retraso en el proceso de adquisición de vacunas; ausencia de un plan nacional de vacunación eficaz, y corrupción en la compra de vacunas, entre otras.

La destrucción de la capacidad técnica, el desdén de los expertos y la negación de la ciencia emergieron como componentes fundamentales del pandemio en la mala gestión de la pandemia. Lo anterior, junto con la rotación de cuatro ministros de salud en medio de la pandemia y la militarización generalizada del Ministerio del área, produjeron un severo pandemio en la acción federal en relación con la pandemia. Los resultados de este pandemio llevan a Brasil a la situación descontrolada y trágica en la que se encuentra hoy: más de 20 millones de infectados y casi 600 mil muertos, según datos a octubre de 2021.

Pandemonio no se limita al pésimo manejo de la pandemia. También implica la acumulación simultánea de numerosas situaciones caóticas, que se entrelazan y provocan un intenso desorden en el escenario nacional. Entre las muchas circunstancias caóticas, cabe mencionar: el caos económico, incluso anterior de la pandemia y que el país experimenta desde 2015, sin que las administraciones de Michel Temer ni de Mesias Bolsonaro demuestren la capacidad de formular un proyecto económico coherente para enfrentarla, además de la repetida cantilena, la necesidad de nuevas reformas ultra neoliberales; el caos social, con tasas de desempleo entre las más altas jamás registradas en la historia de Brasil, con la fuerte expansión de las desigualdades, la inflación, la miseria y el hambre, que vuelve a colocar al país en el mapa mundial del hambre; el caos ambiental expresado en grandes accidentes ambientales, como el incendio en el Pantanal, la quema en la selva amazónica y la exorbitante legalización de plaguicidas, muchos de los cuales están prohibidos en varios países, además de la fuerte reducción de la aplicación de los delitos ambientales; el caos político persistente, provocado por las fricciones entre el ejecutivo, el poder judicial y el legislativo, así como por los intentos de imponer mecanismos autoritarios en el campo político y la sociedad; el caos educativo / universitario provocado por los reiterados ataques a la autonomía universitaria, así como por los recortes presupuestarios a la educación y a las universidades públicas, en particular; el caos del campo científico debido, entre otros elementos, a la disminución presupuestaria destinada a la investigación y a la formación de investigadores; el caos cultural, foco de este ensayo, derivado de los ataques del gobierno central y de sus aliados contra la cultura y los actores de la cultura, de la censura, la represión y la asfixia financiera al campo cultural. La combinación de todos estos casos en tiempo real produce un pandemonio brutal en el escenario nacional.

Recurrir a la noción de ideología de Adorno puede resultar ilustrativo para pensar en el pandemonio dominante en el escenario brasileño. Gabriel Cohn, estudioso del filósofo alemán, explica que la ideología es "...una apariencia socialmente necesaria, precisamente porque la conciencia que produce en los miembros de la sociedad se adhiere a su forma ya terminada, la única que aparece" (1986, p. 11). La correlación que establece Adorno, en su peculiar manera de significar la noción de ideología,

entre apariencia e ideología, puede ser estimulante para pensar en la visibilidad y sensación del pandemonio que se apodera de la gestión federal y, lamentablemente, de la vida cotidiana brasileña.

Es sugerente imaginar que el pandemonio, además de su apariencia caótica, deriva de un proceso complejo, que combina el desencadenamiento del caos como estrategia para lograr objetivos bien definidos, aunque cargados de tensiones. Pandemonio no debe traducirse como una mera ausencia de proyecto/programa político. Más bien, debe entenderse, sin más preámbulos, como un instrumento deliberado de una estrategia política refinada. Giuliano Da Empoli, al estudiar varias estrategias desarrolladas en la lucha por el poder en varios países del mundo contemporáneo, afirma que "el juego ya no consiste en unir a las personas en torno a un denominador común, sino, por el contrario, en encender las pasiones del mayor número posible de grupos para luego agregarlos, incluso por defecto" (2020, p.21). Tal política "cuántica" puede recurrir a posiciones razonables o absurdas, siempre que movilicen las aspiraciones y temores de los votantes (p. 20).

No es de extrañar que la "política cuántica" movilice de manera recurrente el odio, como lo demuestra Patrícia Campos Mello (2020) al analizar las elecciones brasileñas de 2018 y la estrategia electoral de Mesias Bolsonaro. Se trata de transformar a los oponentes en enemigos para destruir, poniendo en jaque la lógica adversaria inmanente a la democracia (Mouffe, 2018). Al reemplazar esta lógica con la dualidad amigo-enemigo, se abre la posibilidad de desencadenar violencia simbólica y/o física para destruir a los oponentes que se han convertido en enemigos.

El odio no fue puesto en escena por Mesias Bolsonaro, un insignificante diputado federal, sino por la estrategia de las clases dominantes brasileñas. Con la anuencia de algunos medios de comunicación, esta estrategia incluía movilizar un odio intenso hacia el Partido de los Trabajadores (PT) y sus líderes principales con el propósito de despojarlos de todo poder federal, aunque en ello la democracia resultara herida de muerte.

El pandemonio, aparentemente caótico por producir situaciones caóticas simultáneas y en diversos ámbitos, no impide que el gobierno de Mesias Bol-

sonaro busque alcanzar sus fines políticos. Por el contrario, opera como un recurso de poder para lograr sus principales objetivos declarados, a saber: la implementación de medidas ultra neoliberales y la implantación de un régimen con carácter de dictatorial en el país, con el desmantelamiento del frágil estado de bienestar social y una debilitada democracia brasileña, hecha andrajos desde el golpe mediático-jurídico-parlamentario de 2016.

Vale la pena esbozar, incluso como hipótesis, los procedimientos de la estrategia del caos que pueden condensarse, sintéticamente, en los siguientes dispositivos: 1. Creación constante e intensa de narrativas (muchas de ellas conspirativas) sobre el mundo; 2. Manipulación continua de la agenda pública a través de la proliferación de factoides; 3. Uso intensivo de noticias falsas (*fake-news*); 4. Ataques y retrocesos para probar la capacidad de resiliencia de la institucionalidad; 5. Uso reiterado de discursos de odio; 6. Difusión del odio y autorización/preparación de la violencia física y simbólica; 7. Transformación del oponente en enemigo a liquidar; 8. Destrucción de la lógica contradictoria inherente a la democracia, y 9. Desencadenamiento de la guerra cultural.

2. Pandemonio, cultura y políticas culturales

El pandemonio contamina todas las actividades de gestión y se impone en las más diversas facetas de la vida social. La cultura se presenta como uno de los campos más afectados por esta estrategia del pandemonio. Como he discutido en trabajos previos (Rubim, 2020b; 2021), el desempeño político-cultural del gobierno de Mesias Bolsonaro no se restringe a sus cuerpos institucionales de cultura. Atraviesa toda la estructura de poder e, incluso, sectores sociales ajenos a las agencias federales; estrategia impulsada por los sectores más ideológicos y fundamentalistas del *bolsonarismo*. La promoción de la "guerra cultural" reafirma la cultura en un lugar destacado en el proceso de desatar el pandemonio como estrategia.

Entre 2003 y 2016, Brasil experimentó un momento único. En ese período, las clases tradicionalmente dominantes no controlaban al gobierno nacional,

como había ocurrido durante siglos. Sin embargo, permanecieron en el poder. Con limitaciones –debido a coyunturas particulares, alianzas y reconciliaciones–, el gobierno federal desarrolló políticas de distribución para combatir la enorme desigualdad social existente e implementar políticas de reconocimiento, con el propósito de visibilizar y de dotar de legitimidad a sectores históricamente oprimidos, excluidos de la vida nacional.

Con éxitos y fracasos, aciertos y errores, entre 2003 y 2016 se diseñaron e implementaron políticas orientadas a reconocer y fomentar las diversidades social y cultural brasileñas, aunque adoptaron tonos distintos si comparamos los gobiernos de Luiz Inácio "Lula" da Silva (2003-2010) y Dilma Rousseff (2010-2016). En efecto, los brasileños experimentaron dos momentos diferentes en cultura y políticas en el sector: el período del presidente Lula y los ministros de cultura Gilberto Gil y Juca Ferreira, con un fuerte desempeño político-cultural, y el del gobierno de la presidenta Dilma y sus ministras de cultura, Ana de Holanda y Marta Suplicy, con un nivel menos intenso de intervención político-cultural (Rubim, 2015; Calabre, 2015). El regreso de Juca Ferreira al Ministerio de Cultura, en el segundo gobierno de Dilma Rousseff (2015-2016), no logró darle a las políticas culturales el impulso que habían alcanzado en años anteriores. Desde el principio, el gobierno de Rousseff se vio minado por actos desestabilizadores e intentos de desestabilización, que hicieron inviable dicha administración hasta la consumación del golpe mediático-legal-parlamentario de 2016.

A pesar de las ambigüedades y las contradicciones, la innovación en las políticas culturales, la creatividad de los programas y proyectos, y la amplitud de la participación de los agentes culturales, colocaron al Ministerio de Cultura en un horizonte político que nunca antes había alcanzado en la historia de la nación. Esto fue particularmente evidente durante el gobierno de Lula y la gestión ministerial de Gilberto Gil. Entre 2003 y 2008, Brasil experimentó el período más brillante de diseño e implementación de políticas culturales en el país, ya sea por el desarrollo de múltiples experiencias creativas o por la ampliación de los estudios sobre políticas culturales, entre otros.

Los gobiernos post golpe de 2016 comparten un espíritu de reflujo conservador en este aspecto. En efecto, las administraciones de Michel Temer y de

Mesías Bolsonaro coinciden en su animosidad contra la cultura y la intención de dismantelar las políticas, programas y proyectos culturales inaugurados en el período 2003-2016. Esto incluye episodios explícitos de censura y agresiones a expresiones culturales concretas.

Sin embargo, vale la pena señalar diferencias de escala al comparar ambos procesos. Michel Temer intentó eliminar el Ministerio de Cultura y fracasó debido al movimiento desencadenado por el campo cultural que ocupó las sedes del ministerio en todo el país (Barbalho, 2017; 2018). Bolsonaro profundizó el ímpetu para dismantelar la institucionalidad del sector cultural con la transformación del Ministerio de Cultura en una mera secretaría, vinculada fortuitamente al Ministerio de Ciudadanía y, luego, en noviembre de 2019, al Ministerio de Turismo. Además, en poco más de dos años y medio de gestión, los responsables institucionales del área federal de cultura ya han sumado cinco nombres: Henrique Pires (hasta agosto de 2019), Ricardo Braga (agosto/septiembre 2019), Roberto Alvim (septiembre de 2019 / enero de 2020), Regina Duarte (marzo / mayo de 2020) y Mário Frias (junio de 2020 en adelante).

La gestión de Bolsonaro ha elegido la cultura como enemigo, junto con la educación, la ciencia, las artes, las universidades públicas y los asuntos relacionados con las llamadas minorías, especialmente las manifestaciones de género, los afrobrasileños, LGBTQIA+ y los pueblos indígenas. Las actividades vinculadas a los trabajadores urbanos y rurales también se vieron profundamente afectadas, así como los derechos sociales, laborales y de seguridad social. Sectores como la agricultura familiar, que produce gran parte de los alimentos que se consumen en Brasil, se han visto muy perjudicados por la falta de políticas gubernamentales.

Así, vale la pena enumerar, aunque sea brevemente, el pandemio provocado en el ámbito cultural, desde el inicio de la administración del “Mesías” Bolsonaro en 2019: extinción del Ministerio de Cultura, su reducción institucional a una mera secretaría y su arbitraria vinculación con el Ministerio de Ciudadanía y luego al Ministerio de Turismo; cinco directores pasan por la secretaría en poco más de dos años y medio; el dismantelamiento de políticas públicas culturales; la discontinuidad de programas y proyectos en el área; la obstrucción de ca-

nales colegiados de participación político-cultural, como conferencias y consejos, por ejemplo; la asfixia financiera al campo cultural; la prohibición de actividades culturales; la censura; la persecución de las expresiones culturales, las artes, las ciencias, la educación y las universidades públicas; la represión a los actores de la cultura; los ataques a las libertades de creación y de expresión; la defensa de narrativas anticulturales como el negacionismo, el terraplanismo, el supremacismo de diverso cuño, entre otros. En síntesis, una declaración de guerra cultural.

Es imposible, dentro de los límites de este ensayo, detallar todos los ataques a la cultura, ya discutidos pormenorizadamente en trabajos previos (Rubim, 2020; Santos, 2021). Pero valga enumerar brevemente la gestión del “Mesías” Bolsonaro en la cultura: Se paralizaron acciones fundamentales, como el Sistema Nacional de Cultura y el Plan Nacional de Cultura, ambos previstos en la Constitución brasileña, y el Programa Cultura Viva, que inspiró el movimiento Cultura Viva Comunitaria en diversos países del mundo y en América Latina. Los recursos presupuestarios de la nación en la función cultural, que en 2013 alcanzaron los 2 mil millones de reales (algo así como 400 millones de dólares), se redujeron drásticamente en 2020 a solo 220 millones de reales (Brandão, 2021). Estos y otros datos ilustran la guerra cultural desatada contra la comunidad cultural en Brasil.

Se debe prestar especial atención a diferenciar claramente entre guerra cultural y disputa político-cultural. Mientras que la disputa político-cultural expresa la pluralidad y diversidad inmanente a la sociedad y la vida democráticas —y refleja la riqueza cultural de la democracia existente—, la guerra cultural está guiada por principios diametralmente opuestos. Se levanta contra la pluralidad y la diversidad y busca imponer de manera autocrática e intolerante un pensamiento único, con raíces autoritarias, conservadoras y fundamentalistas. Mientras la disputa política-cultural diverge, pero reconoce el derecho del otro a ser y tener concepciones diferentes, la guerra cultural busca suprimir la alteridad, la pluralidad y la diversidad. Más que eso, pavimentó peligrosamente, al desencadenar el odio, la posibilidad de recurrir a la violencia simbólica e, incluso, a la violencia física, que pretende aniquilar toda alteridad y diferencia cultural, de la que siempre se sospecha.

La guerra cultural está asociada a la lógica y los regímenes totalitarios. La disputa necesaria por la hegemonía política y cultural es parte del entorno democrático. La distinción entre guerra cultural y disputa por la hegemonía político-cultural surge como una cuestión fundamental para caracterizar las relaciones entre política y cultura en el mundo contemporáneo, en general, y en Brasil, en particular. Cualquier descuido con la indistinción entre fenómenos aparentemente cercanos tiene un fuerte impacto en la cultura, la vida y la democracia en la sociedad.

La discusión de la guerra cultural trae a la luz otra dimensión de las condiciones únicas del contexto brasileño. Se refiere a las influencias en la formulación de la guerra cultural. Explora asociado a una miríada de pensamientos autoritarios, especialmente los que impregnaron el siglo XX y aquellos de más reciente data, surgidos en las primeras décadas del presente siglo. Una de las posibles conexiones sería asociar la noción de guerra cultural con la cruzada contra el marxismo cultural, una noción acuñada, según Iná Costa, a principios de la década de 1990 por "...cristianos fundamentalistas, ultraconservadores, supremacistas -en resumen, la extrema derecha estadounidense" (Costa, 2020, pp. 37-38). Olavo de Carvalho, ideólogo jefe del bolsonarismo, residente en Estados Unidos, puede ser un artesano de las conexiones con la extrema derecha estadounidense y de las articulaciones entre guerra cultural y cruzada contra el marxismo cultural.

Las limitaciones espaciales del artículo no permiten una discusión más densa de las ideas que inspiraron la guerra cultural bolsonarista. Basta señalar como posibles fuentes de la guerra cultural el pensamiento autoritario contemporáneo presente en el panorama internacional actual. Venício Lima (2021) traza un buen cuadro de las tramas del pensamiento autoritario internacional. Sin embargo, esta afirmación no retiene la singular guerra cultural bolsonarista. Michel Löwy señaló que el principal referente político-ideológico del bolsonarismo es la dictadura cívico-militar de 1964-1985 y no sus relaciones con movimientos autoritarios y fascistas nacionales o internacionales anteriores. El autor considera que el bolsonarismo es un neofascismo, con características sui-generis (Löwy, 2021).

En una perspectiva más centrada en la guerra cultural, otro autor ha buscado enfatizar la singu-

laridad del fenómeno, por sus conexiones con la dictadura civil-militar. João Cezar de Castro Rocha (2021) ha insistido en la estrecha conexión entre la guerra cultural bolsonarista y el pensamiento desarrollado por el régimen militar.

El papel destinado a las "políticas culturales", relacionadas con la gestión de Mesias Bolsonaro, debe ser discutido en este escenario. Cualquier intención de algo incluso cercano a las políticas culturales sólo parece tener sentido en este contexto. En él, la cultura se instrumentaliza y opera dentro de objetivos delimitados, casi sin trazos de autonomía, ni siquiera relativa. El impulso eminentemente instrumental de la cultura obstaculiza e, incluso, inhibe la conformación de una política que busca desarrollar la cultura, aun aquella sintonizada con los valores de la extrema derecha. En estas circunstancias, el gobierno no ha logrado articular hasta ahora una política cultural eficaz en el sentido estricto del término. La construcción de la política cultural requiere un conjunto de requisitos, muchos de los cuales no están a su alcance y otros, incluso, son contradictorios con el desempeño político-cultural de la gestión de Bolsonaro.

El concepto de política cultural que indico a continuación, en diálogo con el enfoque de Néstor García Canclini (1987; 2001), puede ser una buena medida de la distancia que debe superarse entre la situación actual y las condiciones necesarias para hablar de política cultural, guiada por las formulaciones autoritarias, conservadoras y fundamentalistas de la actual administración federal. Así, entiendo la política cultural como un conjunto articulado, consciente, continuo, deliberado, sistemático y planificado de intervenciones, formulaciones y/o actuaciones de diversas entidades culturales (Estado, sociedad, comunidades e instituciones culturales, entre otras) con el objetivo de: satisfacer las demandas y necesidades culturales de la población; estimular el desarrollo simbólico; construir hegemónicas para conservar o transformar la sociedad y la cultura, y garantizar la ciudadanía y los derechos culturales. La política cultural activa recursos institucionales, de infraestructura, regulatorios, financieros y de personal. Presta especial atención a las dimensiones organizativas de la dinámica cultural. Para que exista, la política cultural exige superar la instrumentalización de la cultura por la política e inaugura una nueva relación, en la que la política es un instrumento y un propósito cultural (Rubim,

2019). A diferencia de todo esto, la cultura en la gestión de Mesias Bolsonaro, una vez más, se está instrumentalizando como objetivos expresamente político-ideológicos y apenas contempla algunas de las características de la definición anterior.

Hasta hoy, los sectores democráticos y de izquierda no parecen haber prestado la debida atención al fenómeno político de la guerra cultural con sus novedades y preocupaciones. Este texto no pretende analizar este problema, que es muy peligroso para la democracia. En lugar de tal horizonte, es necesario enfocar las actitudes del campo cultural ante esta situación. Como los estudios aún son escasos y, por tratarse de un proceso en marcha, varias de las observaciones aquí desarrolladas tienen el carácter de hipótesis con el propósito de construir senderos para develar tales manifestaciones.

Alexandre Barbalho propuso que el campo cultural se politice a partir de su inmersión y diálogo con el conjunto de políticas culturales desarrolladas en Brasil desde 2003, en particular con la administración de Gilberto Gil en el Ministerio de Cultura (Barbalho, 2017; 2018). El peculiar proceso de politización estuvo estrechamente asociado al desarrollo de políticas públicas para la cultura como nunca había sucedido en Brasil. En otras ocasiones, la politización de la cultura se produjo movilizándose otros expedientes, como las movilizaciones del campo cultural en defensa de las libertades y la democracia y contra las dictaduras, como las del Estado Novo (1937-1945) y la cívico-militar (1964-1985).

3. Resistencia, resiliencia y rebeldía cultural

Con el golpe mediático-jurídico-parlamentario de 2016 —las elecciones antidemocráticas de 2018, la toma del poder federal por la extrema-derecha y la guerra cultural declarada—, el proceso de politización agregó estas nuevas variables, haciéndolo mucho más complejo. Ha dejado de ser movilizad solo por políticas culturales anteriores (2003-2016) y ha incorporado nuevos componentes. No es casualidad que los segmentos más reconocidos del campo cultural y mayoritarios, también, se hayan opuesto al golpe (2016) y se hayan manifestado a favor de la candidatura presidencial de Lula y, tras

su inviabilidad político-legal, apoyaron la candidatura de Fernando Haddad; se opusieron, primero, al candidato (2018) y, luego, al gobierno de “Mesías” Bolsonaro (2019 en adelante) y participaron creativamente en la campaña *Lula Livre*, por la libertad de Luiz Inácio Lula da Silva, preso político entre 2018-2020. Solo unos pocos segmentos particulares de la cultura estaban a favor de las actitudes del “Mesías” Bolsonaro, cargadas de misoginia, homofobia, racismo y otros prejuicios y actitudes y prácticas discriminatorias.

La complejidad del campo cultural, que aglutina áreas, manifestaciones y condiciones muy diversas y desiguales, se inserta de manera notable sobre los procesos de politización y las actitudes críticas que se encuentran en el campo cultural. Son necesarios estudios más profundos para una comprensión más precisa y detallada del posicionamiento del campo de la cultura con relación al gobierno del “Mesías” Bolsonaro y su desempeño en el ámbito de la cultura y las políticas culturales.

La politización, combinada y desigual, de ciertos segmentos culturales merece ser estudiada, ya que no tiene un grado similar en función del sector cultural analizado: artistas independientes, culturas digitales, culturas eruditas, culturas de identidad, culturas populares, culturas universitarias, industria cultural, entre otras. Dichos espacios culturales tienen diferentes inserciones políticas, sociales, económicas e, incluso, culturales, generando posibilidades desiguales de politización y actuación en el escenario contemporáneo de disputas en Brasil.

Los segmentos de las comunidades universitarias, especialmente públicas, vinculadas a la educación, la ciencia, las artes y la cultura, tienen posiciones muy críticas con el gobierno nacional. Algo similar parece ocurrir con los agentes culturales vinculados a las culturas identitarias, atacados a diario por miembros y simpatizantes de la gestión federal. En el ámbito de las culturas populares, los activistas que tenían más vínculos con programas culturales, como Cultura Viva, creado en la gestión de Gilberto Gil, tienen una postura crítica más definida sobre el gobierno, mientras que otros permanecen en silencio y distantes de las disputas políticas, inmersos en las necesidades de todo tipo, debido a las condiciones de vida de las personas. En las llamadas culturas eruditas, la alienación parece ser aún mayor, si no cierto apoyo para el gobierno. Pero el

reciente descontento con los excesos del gobierno, evidenciado en numerosas encuestas de opinión, parece afectar a estos y otros sectores culturales y cambiar sus puntos de vista. Dentro de la industria cultural, con todos los patrones aliados y acostumbrados a las órdenes del gobierno, muchos famosos se oponen expresamente al “Mesías” Bolsonaro y una fracción minoritaria lo apoya, como los artistas vinculados a la música country, un tipo de música comercializada asociada al mundo rural, especialmente la agroindustria. En el universo de los artistas independientes, también parece predominar la actitud crítica hacia el gobierno, así como entre los jóvenes creadores vinculados a las culturas digitales, aunque también hay simpatizantes del gobierno y militantes de extrema derecha. El estudio de los comportamientos y pensamientos de agentes y comunidades culturales es fundamental para una mejor comprensión del panorama político-cultural brasileño contemporáneo.

Dichos desafíos específicamente en el campo cultural implican la lucha por la preservación crítica de las experiencias de políticas culturales democráticas ocurridas entre 2003 y 2016, que los gobiernos de Temer y Bolsonaro intentan sistemáticamente borrar, destruir y silenciar. Parafraseando a Walter Benjamin, el pasado está en peligro ya que está en continua disputa en el presente. En sus famosas tesis sobre la filosofía de la historia, Benjamin escribió poéticamente: “Articular históricamente el pasado no significa saber ‘cuán verdaderamente ha sido’. Significa involucrarse en una reacción tan violenta como ésta que aparece en un instante de peligro” (Benjamin, 1967, p. 45).

Paralelamente a la disputa por el pasado y por la memoria, es vital profundizar y avanzar experimentos radicalmente democráticos e innovadores en políticas culturales siempre que sea posible, dado que Brasil es un país de organización constitucional federal, con cierta autonomía de los gobiernos provinciales y municipales, incluso liderado por sectores democráticos y de izquierda. El ejemplo del Consorcio Nordeste, que está construyendo los gobernadores de los nueve estados del Noreste, todos opuestos al “Mesías” Bolsonaro, es emblemático en este sentido. El Consorcio asumió un papel relevante en la lucha contra el pandemio de la acción federal ante la pandemia. Muchas de las medidas defendidas por la OMS fueron tomadas de manera decisiva por los gobiernos provinciales y

municipales, aliviando los efectos catastróficos del pandemio federal sobre la gestión desastrosa de la pandemia.

La resistencia, la resiliencia y la rebeldía cultural emergen en el escenario político. Tuvieron un lugar destacado en la oposición política al gobierno de Mesias Bolsonaro. Las disputas, los conflictos, las movilizaciones, las protestas y las insurgencias ocurren en circunstancias diversas y dispersas que toman diferentes tonos, a menudo puntuales y, a veces, más generales. La politización ahora también se está produciendo como resultado de los ataques y la posibilidad de barbarie. En las elecciones municipales de 2020, a pesar de resultados mayoritariamente adversos, varios candidatos políticos se adueñaron de la cultura, varios de ellos victoriosos. En definitiva, desde el golpe de 2016 y las elecciones antidemocráticas de 2018, el ámbito cultural se ha mostrado como un entorno mayoritariamente comprometido con la democracia, la diversidad cultural y las libertades.

El episodio más llamativo de esta trayectoria de luchas ha respondido hasta el momento con el nombre de Ley Aldir Blanc, aprobada casi por unanimidad por la Cámara de Diputados y el Senado Federal. La movilización más integral del campo cultural se articuló con partidos de la izquierda democrática y parlamentarios (diputados federales y senadores) y resultó en la aprobación de la Ley Aldir Blanc, con el objetivo de brindar apoyo de emergencia a trabajadores e instituciones culturales, con una inversión estimada de 3 mil millones de reales (aproximadamente unos 600 millones de dólares), valor muy superior a los presupuestos movilizadas por la secretaría nacional de cultura. Cabe mencionar la importancia de los recursos obtenidos para el campo cultural en un escenario y gobierno tan adverso a la cultura.

Más que eso, es necesario señalar otra victoria inscrita en la ley: la distribución de recursos a través de provincias y municipios, en una lógica claramente descentralizada, inspirada en el Sistema Nacional de Cultura (SNC), una política de cultura pública creada e impulsada bajo los gobiernos de Lula y de Dilma, y paralizada durante las administraciones de Temer y Mesias Bolsonaro. Al revivir el SNC, movilizando provincias y municipios, la ley Aldir Blanc también permitió la animación de varias discusiones en torno a una conferencia popular de

cultura, emprendida por la sociedad civil y la comunidad cultural, ante la negación de las conferencias nacionales de cultura como sucedieron en los gobiernos de Lula y de Dilma.

Todavía parece difícil tener una valoración completa de la efectividad de la ley de Aldir Blanc y, en particular, de su proceso de distribución, pero ya su conquista en un contexto tan adverso a la cultura no puede sino ser leída como una gran victoria política en el campo cultural y para sectores democráticos de la sociedad brasileña. Se han realizado y se están ejecutando varios estudios, e incontables debates, que deberían dar lugar a un panorama más rico y preciso de los impactos de la Ley Aldir Blanc en el entorno cultural brasileño, incluso considerando la pandemia y el pandemio.

El tamaño de la victoria depende en gran medida de los desarrollos gatillados por la ley. Como legislación de emergencia, tiene límites de tiempo claros. El enfrentamiento efectivo de la grave situación cultural actual en Brasil requiere políticas

y leyes más permanentes. Entre otros movimientos políticos y culturales en el Brasil de hoy, todavía se destacan las movilizaciones en torno a dos nuevas leyes culturales: la Ley Aldir Blanc II y la Ley Paulo Gustavo, además de luchas diversas y difusas contra los ataques a la cultura. En esta perspectiva, la movilización del campo cultural y de la sociedad civil brasileña contra la barbarie y a favor de la democracia, incluida la democracia cultural, emerge como vital. Queda por ver si la lucha por la conquista de la Ley Aldir Blanc puede servir de catalizador para nuevos y más persistentes movimientos y si la sociedad brasileña podrá detener la barbarie y construir una democracia sustantiva tan esencial para el presente y el futuro de Brasil.

Notas

1. Jair Mesias Bolsonaro.
2. <https://www.dicionarioinformal.com.br/>

Referencias

- Adorno, T. (1986). Educação depois de Auschwitz. En G. Cohn (Org.), *Theodor Adorno*. São Paulo, Ática, (pp. 33-45). (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54).
- Arendt, H. (2008). *Homens em tempos sombrios*. Companhia das Letras.
- Barbalho, A. (2017). Em tempos de crise. O MinC e a politização do campo cultural brasileiro. *Políticas Culturais em Revista*. Salvador, 10 (1), 23-46.
- Barbalho, A. (2018). Política cultural en tiempos de crisis: el Ministerio de Cultura en el Gobierno de Temer. *Revista de Políticas Públicas*. São Luiz, 22 (1), 239-260.
- Benjamin, W. (1967). *Ensayos escogidos*. Sur.
- Brandão, S. (Org.) (2021). *Brasil: cinco anos de golpe e destruição*. Editora da Fundação Perseu Abramo.
- Brecht, B. (2012). *Bertold Brecht poemas 1913-1956*. Iluminuras.
- Calabre, L. (2015). Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos de 2011-2014. En A. Rubim, A. Barbalho, & L. Calabre (Orgs.), *Políticas culturais no governo Dilma*. Editora da UFBA (pp. 33-48).
- Cohn, G. (1986). OHN, Gabriel. Adorno e a Teoria Crítica da Sociedade. En G. Cohn (Org.), *Theodor Adorno* (7-30). Ática [Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54].
- Costa, I.C. (2020). *Dialéctica do marxismo cultural*. Expressão Popular.

- Empoli, G. (2020). *Engenheiros do caos*. Vestígio.
- García Canclini, N. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En García Canclini, N. (Org.), *Políticas Culturales en América Latina* (pp.13-59). Grijalbo.
- García Canclini, N. (2001). Definiciones en transición. En D. Mato (Org.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales em tiempos de globalización* (pp.57-67). Clacso.
- Lima, V. (2021). Nota sobre 'política quântica' e tradicionalismo: cultura, política e comunicação em tempos de Bolsonaro. En A. Rubim & M. Tavares, *Cultura e política no Brasil atual*. Editora da Fundação Perseu Abramo (pp.19-129).
- Löwy, M. (2021). Dois anos de desgoverno. Ascensão do neofascismo. *A Terra é redonda*. Recuperado el 1 de marzo de 2021. <https://aterraredonda.com.br/dois-anos-de-desgoverno-a-ascensao-do-neofacismo>.
- Mello, P.C. (2020). *A máquina do ódio*. Companhia das Letras.
- Mouffe, Ch. (2018). *Por um populismo de esquerda*. Autonomia Literária.
- Rocha, J. (2021). *Guerra cultural e retórica do ódio*. Editora Caminhos.
- Rubim, A. (2015). Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. En A. Rubim, A. Barbalho, & L. Calabre, (orgs.), *Políticas culturais no governo Dilma*. Editora da UFBA (pp.11-31).
- Rubim, A. (2019). *Por um conceito atualizado de política cultural*. Salvador, (texto inédito).
- Rubim, A. (2020). La acción político-cultural del gobierno de Mesías Bolsonaro. *Alteridades*. México, (60), 9-20- www.alteridades.izt.uam.mx/index/Alate/issue/view/66
- Rubim, A. C. (2021). Equilibrio político-cultural del gobierno de Bolsonaro. En A. Rubim & M. Tavares. *Cultura y política en Brasil hoy* (pp. 37-55). Editorial de la Fundación Perseu Abramo.
- Santos, M. T. (2021). *El arte como enemigo. Las artes reaccionarias, el regreso de la censura y la guerra cultural en Brasil (2013-2021)*. [Tesis doctoral No Publicada] Universidad Nacional de Brasília.

- Sobre el autor:

Antonio Albino Canelas Rubim es profesor de la Universidad Federal de Bahía. Investigador del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico. Magíster en Ciencias Humanas (UFBA), Doctor en Ciencias Sociales (Universidad de São Paulo), Post-Doctor (Universidad de Buenos Aires), Ex-presidente de la Asociación Nacional de Investigación y Postgrados en Comunicación. Exsecretario de Cultura del Estado de Bahía.

- ¿Cómo citar?

Rubim, A.C. (2021). El pandemonio como estrategia político-cultural en Brasil. *Comunicación y Medios*, (44), 82-92. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.61417>

Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile

Mutual aid among musical workers in Chile in times of crisis

Eileen Karmy

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile
eileen.karmy@upla.cl
<https://orcid.org/0000-0003-4174-9694>

Estefanía Urqueta

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,
Valparaíso, Chile
estefania.urqueta@pucv.cl
<https://orcid.org/0000-0003-4174-9694>

Resumen

La pandemia global del Covid-19 generó la suspensión de conciertos y otras actividades musicales presenciales, agudizando la precariedad e inestabilidad de las y los trabajadores de la música, quienes laboran en la llamada *gig economy*. En Chile, esta crisis apareció cinco meses después del inicio de una revuelta social que buscó un cambio estructural del sistema. En este artículo planteamos que esta crisis, conjugada con una politización generalizada en la sociedad chilena, condujo a un resurgimiento del apoyo mutuo entre las y los trabajadores de la música. Ante la sensación de abandono del Estado, la ausencia de políticas culturales adecuadas a las características del trabajo artístico, las y los trabajadores de la música fortalecieron sus organizaciones para ayudarse mutuamente. Desde una perspectiva interdisciplinaria, este artículo discute la revitalización de prácticas y valores de la ayuda mutua entre las y los trabajadores de la música.

Palabras clave: Trabajo artístico, apoyo mutuo, organización social, políticas culturales, precariedad laboral.

Abstract

The COVID-19 pandemic provoked the cancellation of live music events and other face-to-face musical activities, aggravating the precarious and unstable working conditions of musical laborers, who work within the logics of the gig economy. In Chile, this crisis arrived five months after the beginning of a social movement towards structural changes. This article argues that such a crisis, combined with a political awareness in Chilean society, led to a resurgence of mutual aid between musical workers. Given the state neglect, the absence of cultural policy suitable for artistic work, musical workers strengthened their organizations to help each other. Based on an interdisciplinary approach, we demonstrate the reflourishing practices and mutual aid values between music workers.

Keywords: Artistic work; mutual aid; social organization; cultural policy; precarious working conditions.

1. Introducción

¡Cuántas veces no hemos tenido que poner una firma y unas monedas en las listas de colectas para ayudar a compañeros enfermos, en desgracia o a las familias de fallecidos! Cuántas veces no hemos sentido, también pena y vergüenza al ver que el músico tiene que recurrir poco menos que a la caridad pública! Por suerte, parece, ahora, muy pronto, todo esto va a terminar.

Pablo Garrido (1939, p. 225).

Con la emergencia sanitaria mundial del Covid-19 manifestada en Chile a mediados de marzo de 2020, de la noche a la mañana se suspendieron conciertos y otras actividades musicales presenciales, como talleres y clases, que fueron canceladas o adaptadas al formato en línea. Esto generó un impacto para quienes trabajan en la música en vivo, que, tras la irrupción de internet, ha sido una de las actividades que más ha aumentado sus ingresos (Wikström, 2013). Esto dejó en evidencia la crisis de la institucionalidad cultural estatal chilena, cuyas políticas, planes y programas no se adecuaron a las circunstancias ni a la particularidad del trabajo artístico. Esta crisis, acompañada por una politización generalizada de la ciudadanía a raíz del movimiento social de octubre de 2019, provocó una sensación de desprotección del Estado frente a la inestabilidad laboral. Ante ello, las y los trabajadores de la música activaron sus propias redes y organizaciones para proveer la ayuda directa que requerían. Así, evidenciamos un resurgimiento del apoyo mutuo entre las y los trabajadores de la música.

Este artículo surge de una investigación sobre el impacto de esta doble crisis en las y los trabajadores de la música en Chile realizada durante el año 2020 en el contexto de la pandemia. Indagamos en las medidas adoptadas por distintos agentes del mundo de la música para enfrentar este escenario, analizando planes y programas implementados por el gobierno chileno en materia de cultura y las acciones desplegadas por organizaciones de trabajadores de la música. El análisis lo realizamos desde la perspectiva del trabajo artístico con un marco teórico y metodológico interdisciplinario

y novedoso que conjuga elementos de los estudios de música popular, la historia cultural, la sociología y los estudios del trabajo.

Los resultados presentados buscan contribuir a la emergente literatura académica sobre el trabajo artístico en Chile y, específicamente, sobre el trabajo musical, sumándonos a una discusión más amplia de un marco teórico con ciertos consensos desarrollado por países del norte global. Además, pretendemos visibilizar las condiciones laborales de las y los trabajadores de la música para el diseño de políticas culturales adecuadas a su realidad. El aporte de esta investigación resulta en una de sus limitaciones acerca del carácter emergente de estudios académicos sobre este tema en Chile y América Latina. Por esta razón, esta investigación cualitativa concentra su corpus de análisis en documentos digitales de prensa, sitios web estatales y de gobierno, además de plataformas *online* y redes sociales oficiales de organizaciones de trabajadores de la música. A su vez, realizamos entrevistas a organizaciones, seleccionadas como estudios de caso por el desarrollo de prácticas de apoyo mutuo.

Nuestro argumento es que, durante la emergencia sanitaria, precedida por una crisis social en el país, las y los trabajadores de la música vivieron un proceso de toma de conciencia sobre sus condiciones laborales y materiales que se expresó en la organización de la ayuda mutua. Este proceso se intensificó frente a la escasa presencia del Estado hacia la protección de sus trabajos y vidas. Comenzaremos analizando las características del trabajo musical, basado en las lógicas de la *gig economy*, para exponer las condiciones de precariedad a las que quienes trabajan en este campo se enfrentaron a raíz de la crisis social y la emergencia sanitaria. Indagaremos en las políticas culturales dirigidas hacia quienes trabajan en la música a la luz de sus condiciones laborales. Finalmente, delineamos las principales características de la ayuda directa que los mismos trabajadores de la música desarrollaron, para lo cual será fundamental recurrir al concepto de *apoyo mutuo*, entendido como bidireccional y recíproco. Éste, además, permite la creación de estructuras solidarias para organizar la ayuda mutua. Nuestro estudio evidencia un resurgimiento del apoyo colectivo entre las y los trabajadores de la música junto con una reconocimiento y valoración de su labor como un trabajo. De este modo,

concluimos que hay una persistencia histórica del apoyo mutuo vinculada a la precariedad y una necesidad de pensar críticamente las políticas, planes y programas culturales en relación a ella.

2. El trabajo musical

El trabajo musical se caracteriza por su lógica de *gig economy*, que traducimos como la economía de la tocata. En este estudio concebimos como trabajadores de la música a músicos y a las y los trabajadores de la cadena productiva del mundo de la música. Con músicos nos referimos a todas aquellas personas trabajando o “buscando empleo remunerado en el campo musical” (Williamson & Cloonan, 2016, p. 8)¹. Por razones metodológicas, no consideramos a aquellas que hacen música por placer y sin pretensiones de generar ingresos. Estos trabajadores desarrollan su labor de manera independiente, sin contrato o, como mucho, con contratos de palabra o estacionales. Por esta razón, no tienen un ingreso estable, sino que éste depende del número y la recurrencia de actividades que realicen, gozando muy pocos de ellos seguridad social.

Esta característica del trabajo musical no es exclusiva al contexto chileno ni al tiempo contemporáneo. Por el contrario, como se ha planteado ampliamente, el trabajo musical es de naturaleza independiente e informal. De hecho, se acuñó el término *the gig economy* para referirse a trabajos independientes o de corto plazo, donde los trabajadores se sustentan con diversos trabajos de tiempo parcial que no proveen beneficios propios de empleos tradicionales, como seguro de salud o previsión social (Hook, 2015). Un ejemplo son los empleos que ofrecen empresas como Uber, subcontratando a trabajadores por períodos cortos, en vez de puestos a tiempo completo (Cloonan & Williamson, 2017, p. 493). Lo interesante aquí, como plantean Cloonan y Williamson, es que este concepto comenzó a ser usado para describir una situación laboral considerada precaria y de explotación que no es exclusiva del ámbito musical, pero cuyo nombre proviene de él. Esto nos lleva a reflexionar acerca de las condiciones laborales de los músicos.

Aunque el uso de este concepto en el mundo de la economía sea relativamente nuevo, las nociones

de precariedad y de trabajo inmaterial en labores artísticas son de larga data, pues los músicos han trabajado en la *gig economy* (antes de que se denominara así) “durante la mayor parte del siglo [veinte] y la naturaleza de su trabajo no ha sido tomada en consideración” (Cloonan & Williamson, 2017, p. 494). De manera similar, sobre la base de su estudio del trabajo musical en Grecia, Tsioulakis argumenta que éste “siempre ha sido precario”, y, por lo mismo, mucho antes del período de austeridad, los músicos “ya tenían herramientas para enfrentar la crisis” (2020a, p. 164). Siguiendo a Tsioulakis, sostenemos que la experiencia de las y los trabajadores de la música en este período de crisis, nos dará luces sobre cómo proteger las industrias culturales, especialmente a sus trabajadores (2020b).

En Chile, las y los trabajadores de la cultura (creadores, intérpretes, gestores y técnicos) laboran en un contexto de precariedad de base: un 88,3% trabaja sin contrato y un 59% no está afiliado a ningún sistema de pensiones ni de seguridad social (Brodsky, Negrón & Possel, 2014, p. 24, 35). Para los trabajadores de las artes performativas, como la música, esta situación es más problemática, porque su trabajo rara vez se traduce en un producto material fácilmente medible. Esto implica una dificultad para generar ingresos asociados al resultado del trabajo y complejiza la valoración económica de la labor artística. Esto último está ligado al antiguo problema del arte como trabajo (Becker, 1982; Goehr, 1992) y, en particular, a la dificultad de concebir a los músicos como trabajadores (Kraft, 1995; Stahl, 2013). Además, la idea de que la música es resultado del talento, el goce y la genialidad individual más que del esfuerzo (Miller, 2008), genera autoexplotación laboral (Gross & Musgrave, 2020), trabajo no remunerado (Brook, O'Brien & Taylor, 2020) y otras inequidades.

3. De una crisis social a una crisis sanitaria: “llegó la hora de reinventarse”

Las manifestaciones sociales iniciadas el 18 de octubre de 2019 evidenciaron las tareas pendientes del proceso de democratización de los últimos treinta años. Uno de los principales malestares expresados en las calles fue la profundización del

programa neoliberal instalado durante la dictadura cívico-militar de Pinochet (Riethof, 2019). La magnitud de la protesta impactó también la vida cotidiana y el desarrollo de las actividades urbanas, como la música en vivo.

A nivel global, el punto de quiebre que generó la descarga masiva de archivos musicales y audiovisuales en la década de los 2000 llevó a las grandes corporaciones discográficas a repensar el lugar de la inversión en la cadena de producción musical. En Chile, la realización de eventos en vivo se ha constituido como un sector rentable de inversión y ha pasado a ser una importante fuente laboral (ODMCh, 2020, 12-13). En el marco post-revuelta social del 18 de octubre de 2019 se cancelaron eventos masivos, como festivales, conciertos, fiestas de año nuevo y cerraron temporalmente bares, restaurantes, centros culturales y educativos que forman parte del circuito laboral de la música en vivo, reduciendo las opciones laborales. Incluso, bandas musicales ya legendarias como los integrantes de la Sonora de Tommy Rey —que han dedicado toda su vida adulta a la música en vivo—, a solo un mes del estallido social plantearon que había llegado “la hora de reinventarse” a causa de la cancelación de sus conciertos (CNN, 2020). Este panorama se agudizó con la llegada de la crisis sanitaria.

La venta de boletos de espectáculos de música en vivo entre 2018 y 2019, como efecto de la crisis social, bajó en un 22,9% (ODMCh, 2021). La pandemia tuvo un impacto aún mayor, cayendo drásticamente la venta de entradas en un 76,5% durante 2020. La combinación de ambas crisis condujo a un desplome del 86,7% en la venta de entradas (ODMCh, 2021). La imposibilidad de realizar conciertos con público en vivo y/o presencial, impactó profundamente en los ingresos de músicos y técnicos, así como en sus condiciones materiales (ODMCh, 2020, pp. 20-30). Después de una primavera interrumpida por las movilizaciones sociales de 2019, el estado de excepción y el arribo de la pandemia el último mes del verano de 2020, la precariedad ya característica del sector se agudizó exponencialmente (ODMCh, 2020). Y, sobre todo, si consideramos que la informalidad en las y los trabajadores de la música es de un 89% (ODMCh, 2020) y en un país donde los trabajadores informales históricamente han sido *outsiders* de la distribución de bienes y servicios de las políticas sociales (Farías, 2019).

4. Las políticas culturales hacia los trabajadores de la música

La conceptualización teórica de política cultural busca destacar su pluralidad, pues no pueden ser reducidas sólo a la acción gubernamental. Hay múltiples actores involucrados en su formulación, mediación y recepción (García Canclini, 1987), los roles que asumen los agentes directos de los circuitos culturales (mercado, administración pública o comunidad) también son plurales (Brunner, 1987) o bien, pueden ser un puente desde el soporte de las instituciones entre los registros estético y antropológico (Miller & Yúdice, 2004). De hecho, como define la etnomusicóloga Ana María Ochoa, la política cultural es en efecto “la movilización de la cultura llevada a cabo por diferentes tipos de agentes —el Estado, los movimientos sociales, las industrias culturales, instituciones tales como museos u organizaciones turísticas, asociaciones de artistas y otros— con fines de transformación estética, organizacional, política, económica y/o social” (2003, p. 20).

En esta sección, exploramos las acciones tomadas por el Estado de Chile en las últimas décadas, desde la política cultural, hacia los trabajadores de la música. Analizaremos el diálogo que la sociedad civil ha realizado con la institucionalidad cultural, especialmente en el contexto de la doble crisis. La política cultural del Estado chileno, a pesar de querer desligarse de su pasado dictatorial de censura, promoviendo espacios de reparación simbólica tras la violación sistemática a los derechos humanos, se caracteriza por su perfil subsidiario y de concursabilidad (Peters, 2020). Así, el modelo de Estado del proyecto neoliberal que se caracteriza por el repliegue de su accionar y el traspaso de gran parte de sus responsabilidades a entes privados, mediante la tercerización de servicios, también impacta en el mundo de la cultura. Esto apunta al florecimiento de una industria cultural próspera y competitiva, en la cual el principal apoyo a las y los trabajadores de la cultura se hace de manera indirecta mediante concursos de fondos públicos, lo que afecta la continuidad de proyectos y horada cualquier opción de estabilidad laboral y de trabajo digno (OPC, 2014, p. 219).

En este sentido, con la doble crisis, social y sanitaria, las acciones estatales no dieron abasto con un Plan Económico de Emergencia basado en bo-

nos que no cubrían las necesidades básicas de los grupos familiares más vulnerables². La escasa presencia del Estado frente a la crisis que experimentaron las y los trabajadores de la cultura, en general, y de la música, en particular, activó campañas y petitorios que distintas organizaciones del sector presentaron durante la emergencia sanitaria, las cuales analizaremos en la siguiente sección³.

Entre las iniciativas internacionales desarrolladas por los Estados para ayudar a los trabajadores de la cultura a enfrentar la crisis, han existido ejemplos de ayudas materiales directas (Platea Magazine, 2020; BAE Negocios, 2020). En el caso chileno, sólo luego de que los gremios de trabajadores de la cultura elevaran su voz denunciando la urgencia del problema (Becerra, 2020) y exigiendo al gobierno disponer de fondos (Solo Artistas Chilenos, 2020), el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio (MINCAP) abrió un nuevo concurso de fondos de emergencia para la generación de contenidos virtuales. Si bien éstos se traducirían en una ayuda concreta para algunos, respondieron a la misma lógica subsidiaria, de concursabilidad y tercerización de servicios de las instituciones culturales del Estado (Olmedo, 2020).

El carácter de estos fondos de emergencia, en vez que fueran de acceso directo a los que cualquier trabajadora o trabajador de la cultura postulase por perfil socioeconómico o cesantía —como solicitaban las organizaciones de músicos (SINAMUARCHI, 2020)—, fueron entregados por calidad y pertinencia de los proyectos postulantes. Otro problema que observamos fue el escaso monto que podían destinar los proyectos por concepto de honorarios por persona (un máximo de \$300.000). En la convocatoria del Consejo de Fomento a la Música Nacional también consideramos problemática la separación de los postulantes por género musical, ofreciéndole un monto máximo de \$448.180 a quienes compusieran obras clásicas o doctas, mientras que por una obra de carácter popular o raíz folclórica, un máximo de \$336.134. En los concursos anteriores del MINCAP, estos dos últimos géneros figuraban separados y ahora competían por un mismo fondo, gozando los doctos del privilegio de competir entre ellos (MINCAP, 2020).

Estos fondos de emergencia no subsanaron el problema de necesidad de apoyo hacia las y los trabajadores de la cultura. Por una parte, existió una

muy baja tasa de postulación⁴ y una evaluación insuficiente —un 2,4 en una escala de 1 a 7— con la que las y los trabajadores de la cultura calificaron las ayudas del MINCAP. En este sentido, constatamos que no solo fue evidente la insuficiencia del plan de apoyo hacia las necesidades del sector, sino también su desconexión con la realidad material y laboral de las y los trabajadores culturales (OPC, 2021).

La particularidad de las condiciones laborales de las y los trabajadores de la cultura, al responder a las lógicas de la *gig economy*, significó que el 54% no recibiera ninguna de las medidas de apoyo que destinó el gobierno a los trabajadores y las familias en general (OPC, 2020), porque no cumplían los requisitos para solicitarlas⁵. Por el contrario, la mayoría (un 59,3%) recurrió a sus propios ahorros o recibió ayudas de familiares, amigos o vecinos (OPC, 2021).

Consideramos que la pandemia, al llegar a Chile a meses del estallido social, se encontró con una ciudadanía empoderada y organizada, y, al mismo tiempo, con trabajadores de la música que se desempañan de manera independiente, a honorarios, por lo que son muy sensibles a momentos de crisis. En este contexto, surgieron y se consolidaron redes de apoyo desde la sociedad civil frente a la desprotección estatal. Al no encontrar apoyo en las instituciones estatales, las y los trabajadores de la música develaron con su activismo una vez más “la precaria situación histórica de la industria musical chilena” (IMUVA, 2020b).

5. Ayuda mutua como respuesta a la crisis: antecedentes y resurgimiento

En esta sección afirmamos que, al encontrar insuficientes las medidas implementadas por el Estado en un contexto de catástrofe mundial y crisis económica, las y los trabajadores de la música recurrieron a sus propios pares, articulando redes de ayuda mutua, donde primó el tejido y el afianzamiento de lazos comunitarios desde la virtualidad y la acción concreta de ayuda material. En su estudio de las catástrofes de los siglos XX y XXI, como la pandemia del Covid-19, Rebecca Solnit (2020) muestra cómo de éstas emergen co-

munidades fortalecidas. La sociedad civil prioriza la organización social y el bien común que, a través de la creatividad y el acopio de recursos, se materializan en acciones generalizadas de altruismo y ayuda mutua para enfrentar los desafíos. Este tipo de acciones se pueden rastrear desde la publicación de Peter Kropotkin (1902) en que conceptualiza la noción de apoyo mutuo como una alternativa al darwinismo social de la segunda mitad del siglo XIX, proponiendo que la solidaridad y la cooperación son las mejores armas para la sobrevivencia. Con esto demostraba que la garantía para la evolución de la humanidad es la práctica de la ayuda mutua y no la lucha mutua ni la competencia (Kropotkin, 1902).

La ayuda mutua tuvo expresión desde mediados del siglo XIX con la expansión del anarquismo y el movimiento mutualista. En Chile las y los trabajadores comienzan a formar sociedades de resistencia y de socorro mutuo en el marco de la llamada "cuestión social", cuando aún no existían leyes de seguridad social, ni ningún tipo de protección legal para los trabajadores. Si bien había importantes diferencias ideológicas entre estas organizaciones, eran de base comunitaria y solidaria. Primero, organizaron la ayuda mutua buscando el bienestar físico de sus miembros, para luego extender su alcance a intereses colectivos, como el desarrollo intelectual y el cambio social⁶.

A lo largo del siglo XX, los valores, ideologías y formas de las organizaciones de trabajadores mutaron según las circunstancias sociales y económicas. También han cambiado las nociones sobre el trabajo en cultura, alcanzando en el último tiempo una mayor aceptación social como una labor que debe ser remunerada y a sus trabajadores, concebidos como sujetos de derecho (Pinochet, 2020). Sin embargo, la persistencia histórica de la precarización del cuidado del cuerpo de las y los trabajadores, por ser considerados sólo una fuerza de trabajo ha sido una constante (Illanes, 2020). En Chile, en los últimos treinta años, a pesar de la implementación del modelo neoliberal, el quiebre del tejido social heredado de la dictadura y los cambios en la industria musical, existen experiencias formales de asociatividad entre las y los trabajadores de la música, pero sin la "capacidad de aglutinar a todos los músicos y menos de hacer valer sus derechos frente a los sectores público y privado" (Karmy, Brodsky, Facuse & Urrutia, 2015, pp.19-20). Entre

ellas encontramos sindicatos, como el SINAMUAR-CHI (Sindicato de Músicos y Artistas de Chile); gremios como la Unión Nacional de Artistas (UNA) en la que participan músicos; la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) 2015 que, además de gestionar derechos, ha asumido un rol gremial frente a instancias de negociación política. También existen organizaciones informales para establecer redes de colaboración local, nacional o producir festivales y conciertos⁷. Observamos una alta capacidad organizativa con fines creativos y la gestión de derechos de autor, mas una baja asociatividad con fines gremiales y laborales lo que dificulta una mejora en las condiciones laborales de las y los trabajadores de la música (OPC & IMICHILE, 2016).

Con la doble crisis, surgieron nuevas iniciativas que apuntaron a visibilizar y mejorar las condiciones económicas de las y los trabajadores de la música. Entre ellas, Managers Asociados de Músicos en Chile (MAMCHI) inició la campaña #MásMúsicaChilena en abril de 2020, para difundir producciones locales. De manera similar, el Gremio de la Industria Musical de Valparaíso (IMUVA) creó *playlists* de música chilena en plataformas *streaming* para difundir a artistas nacionales y preparó una guía sanitaria para realizar conciertos *online* de manera segura (IMUVA 2020a). En mayo de 2020, emerge la Asociación Gremial de Trabajadores de las Artes y Espectáculos (AGTAE) para apuntar directamente a la crisis, organizando talleres en línea e informando sobre las ayudas estatales. AGTAE se sumó también a la campaña internacional #AlertaRoja con una intervención pública en Santiago en septiembre de 2020.

Otras acciones buscaron generar ingresos directos para las y los trabajadores del sector. Entre ellas, algunas instituciones culturales tanto públicas, privadas y de gestión privada con financiamiento público, decidieron mantener su programación musical anual, pero desde plataformas virtuales o, bien, ofreciendo sus plataformas para que los mismos músicos realizaran talleres y conciertos en línea. A su vez, la SCD ofreció repartir mil millones de pesos entre sus asociados, dependiendo de los derechos generados por cada socio (El Mostrador, 2020).

Estas iniciativas ayudaron a sortear la agudización de la precarización laboral de las y los trabajadores de la música, sensibilizando al público de la situa-

ción y generando ayudas materiales. Sostenemos que las y los trabajadores de la música afectados por la doble crisis, al observar un apoyo escaso por parte de la institucionalidad cultural del Estado, gestionaron iniciativas de apoyo mutuo, dando pie a una revitalización de estas prácticas solidarias, horizontales y recíprocas de larga data. La autogestión adquirió, entonces, un nuevo protagonismo para cubrir necesidades de subsistencia como alimentos y mercadería, y organizada bajo las lógicas del apoyo mutuo.

5.1 Estudios de caso de apoyo mutuo para ayudas directas: CONATEMUCH y TRAMUS

En esta sección analizamos dos organizaciones que gestionaron acciones para proveer ayuda directa y material a las y los trabajadores de la música en el contexto de la doble crisis. Las acciones fueron gestionadas desde la solidaridad y la organización de base voluntaria y demuestran un fortalecimiento del tejido social y una revitalización del apoyo mutuo frente a la escasa protección estatal hacia el mundo de la cultura.

La Corporación Nacional del Teatro Musical Chileno (CONATEMUCH) es una organización no gubernamental formada el año 2009 que busca promover el “desarrollo, especialmente de personas, familias, grupos y comunidades que viven en condiciones de pobreza y/o marginalidad” (CONATEMUCH, 2020b). Sus actividades abarcan ámbitos de educación, cultura, trabajo, entre otras, y consideran el teatro musical como un medio de transformación social (2020b). Sus miembros realizan labores relacionadas con el teatro musical, en tanto intérpretes, compositores, técnicos, bailarines, productores y directores, entre otros. En 2020, contaba con 100 afiliados y/o asociaciones afiliadas con mil artistas en todo Chile. Sus referentes son el Sindicato de Actores y Actrices de Chile (SIDARTE) y la SCD, y relevan la coordinación con organizaciones como la SCD, la UNA y la Sociedad de Directores Audiovisuales, Guionistas y Dramaturgos, porque desde “ahí se generan las políticas públicas” (Soto, 2020). Con éstas consolidaron sus redes de trabajo frente a la doble crisis. CONATEMUCH lleva un tiempo cabildeando para ser reconocida en la Ley de Artes Escénicas (Ley 21.175) y, también, por la contingencia, participan en la CICE

dialogando con el gobierno para el “bienestar de los artistas en general” (Soto, 2020).

En esta situación, miembros de CONATEMUCH consideraron necesario realizar acciones de ayuda mutua por el grave impacto laboral de la pandemia. En asamblea, fue acogida la moción para iniciar la campaña “Es hoy por ti, mañana por mí” (Figura 1) que reunió alimentos no perecibles y/o dinero para ayudar directamente a los trabajadores del teatro musical que “han perdido trabajos y [...] en consecuencia no tienen dinero para alimentarse” (CONATEMUCH, 2020a). En otras palabras, para otorgar un apoyo a la subsistencia biológica-corporal de sus integrantes y, al mismo tiempo, apelando al valor de la reciprocidad y la solidaridad de clase, visible en el lema de la campaña: “Solo el pueblo ayuda al pueblo” (Figura 1). Además, frente a esta situación, existió un mayor interés de las y los integrantes por participar en instancias de discusión de la labor gremial, facilitado por la mayor periodicidad de las asambleas, ahora en formato virtual, con lo que articularon nuevas comisiones de trabajo (educación, comunicaciones y ley de artes escénicas). Estas transformaciones han descentralizado el trabajo de representación que antes recaía en el directorio

Figura 1. Afiche de la campaña “Es hoy por ti mañana por mí” de CONATEMUCH.

CONATEMUCH
CORPORACIÓN NACIONAL DEL TEATRO MUSICAL CHILENO

“ES HOY POR TI... MAÑANA POR MÍ”
TRABAJADORES-AS DEL TEATRO MUSICAL:

SOLO EL PUEBLO AYUDA AL PUEBLO

CAMPAÑA DE ALIMENTOS NO PERECIBLES O APORTE EN DINERO PARA COMPRAR MERCADERIA EN AYUDA A NUESTROS COLEGAS DE TEATRO MUSICAL QUE ESTAN COMPLICADOS AL NO TENER TRABAJO POR LA CONTINGENCIA NACIONAL.

APORTE EN DINERO: CUENTA RUT: 10.332.379-7 / TITULAR: DAVID CLAUDIO SOTO CARRASCO / ASUNTO: APORTE
CONTINGENCIA MAIL: ACTOR.DAVID@GMAIL.COM

ENTREGA DE ALIMENTOS NO PERECIBLES COMUNICARSE CON MARCELO SANTANA AL TELEFONO +56954711949 PARA IR
A RETIRAR SU APORTE DE MERCADERIA O IR A DEJARLOS A ANGAMOS 6791 SAN RAMÓN

Fuente: Facebook CONATEMUCH.

La segunda organización es Trabajadoras de la Música, Mujeres y Disidencias (TRAMUS), red transfeminista autoconvocada que se organizó para la marcha del 8 de marzo de 2019 para proveer apoyo, contención y organizar activismo político. Desde mayo de 2020 ha sido una de las interlocutoras con el Estado en el Consejo de la Música, presentando su agenda de género para el sector musical (El Desconcierto, 2020). A diferencia de CONATEMUCH, TRAMUS es una red informal, sin personalidad jurídica, a la que puede unirse cualquier mujer o disidencia que trabaje en el sector musical y adscriba al manifiesto publicado en su sitio web (Videla, 2020). Su objetivo es promover la organización colectiva de mujeres y disidencias en la música, con un enfoque feminista, enfatizando en la sororidad y está compuesta por “todxs quienes se desempeñan en el ámbito de la música” (TRAMUS, 2019). TRAMUS ganó visibilidad con las movilizaciones de octubre de 2019, participando en manifestaciones y adscribiendo a las demandas de la ciudadanía.

Con la emergencia sanitaria, publicaron comunicados haciendo un llamado a la solidaridad y a “actuar en conjunto”, ya que, como se demostró el 18 de octubre, es lo que “nos hace más poderosos en estas situaciones” (TRAMUS, 2020a). Interpelaron al MINCAP para escuchar a los sectores que representan la cultura y a tomar medidas “suficientes para subsanar y proteger a trabajadores/trabajadoras” (TRAMUS, 2020a). Hicieron circular un petitorio con medidas en relación a la contingencia sanitaria y la necesidad de “una mesa de diálogo para abordar, desde el enfoque de género, un plan de medidas de emergencia para el sector musical” (TRAMUS, 2020b). Tras la realización de una encuesta para conocer el impacto de la pandemia en la red, pusieron en marcha un plan de ayuda directa al que llamaron Plan SOS. Este plan consistió en repartir canastas de mercadería entre sus integrantes. Éstas fueron financiadas desde la autogestión y ensambladas a partir del trabajo voluntario con campañas como “lucatón para las canastas” y “aprende junto a TRAMUS”, con talleres y cursos en línea, impartidos por las mismas personas asociadas a la red, reuniendo un fondo colectivo, bajo el lema “entre todes nos cuidamos” (TRAMUS, 2020c; **Figura 2**). La reciprocidad a la que apela este lema y la lógica del fondo colectivo, hacen eco de las antiguas sociedades de resistencia y las mutualistas, organizaciones que,

al administrar un fondo común y autónomo, se constituirían como sujetos autónomos y soberanos (Salazar, 2012).

Figura 2. Afiche campaña “Aprende junto a TRAMUS”.



Fuente: Facebook TRAMUS.

Si bien ninguna de estas organizaciones explicitó un vínculo de sus prácticas de colaboración con las organizaciones de trabajadores y músicos del pasado, es interesante observar cómo, a pesar de esa aparente desconexión, existen continuidades en las prácticas de ayuda ancladas en la memoria social que resurgen en tiempos de crisis (Illanes, 2020). Lo novedoso de estas dos campañas es, sin embargo, la noción de “trabajadores” al centro de sus demandas, ampliando la conceptualización de lo que significa trabajar en música, incluyendo a todos quienes trabajen en oficios y profesiones involucrados en su cadena productiva. Otra novedad de estas campañas la constituye su agenda política para incidir en la política cultural, como la inclusión en la Ley de Artistas en el caso de CONATEMUCH, y la agenda feminista, en el caso de TRAMUS. Y, por último, además de una noción de solidaridad gremial, específicamente en el caso de TRAMUS, hay también una solidaridad entre mujeres y disidencias sexuales, poniendo la sororidad al centro como un valor aglutinador y de motor de cambio.

La revitalización del apoyo mutuo viene con nuevas nociones sobre el trabajo musical y un enfoque de género que proyecta una transversalidad que se condice con un interés político que va más allá del netamente gremial.

6. Conclusión

En este artículo planteamos que la pandemia develó y sigue profundizando tanto la precariedad de las y los trabajadores de la música en Chile, como el abandono del Estado, asuntos que ya venían discutiéndose durante el proceso de concientización anti-neoliberal del movimiento de octubre. Analizamos las condiciones laborales de las y los trabajadores de la música desde una perspectiva interdisciplinaria, destacando la informalidad y la independencia como los principales elementos que le dan forma a la llamada *gig economy*. Planteamos que, con la irrupción de la crisis social de octubre 2019, el volumen de trabajo en la música disminuyó, lo que se agudizó con la cancelación de espectáculos en vivo debido a la pandemia a partir de marzo de 2020. Al mismo tiempo, analizamos las políticas culturales que implementó el Estado en el contexto de la doble crisis, develando cómo éstas no se ajustaron a la realidad material de las y los trabajadores de la música ni a la naturaleza de su trabajo.

Demostramos cómo la combinación de la doble crisis mostró una reactivación de la organización entre trabajadores de la música que desarrollaron campañas como la promoción de la escucha de música chilena, colectas de dinero y entrega de alimentos. Estas campañas fueron lideradas por organizaciones autogestionadas y autofinanciadas, que surgieron o tomaron fuerza con la revuelta de octubre. Los estudios de caso evidenciaron la revitalización de la ayuda mutua entre las y los trabajadores de la música, con la gestión de ayudas directas de base horizontal fundamentadas en los valores de solidaridad gremial y de género, apostando al cambio social y la incidencia en la política cultural ¿Podrán constituirse estas redes de solidaridad en un nuevo actor social frente a la institucionalidad cultural chilena, para promover la valorización social hacia la labor de los trabajadores de la música?

El trabajo musical se ha caracterizado por su precariedad desde mucho antes que se conjugara esta doble crisis. Por ello, sostenemos la importancia de no retomar una normalidad que ha sido largamente desigual e injusta para las y los trabajadores de la música. Por el contrario, es necesario priorizar cómo diseñar una política pública que asegure condiciones laborales dignas, con un pago equitativo y el resguardo de los derechos sociales para las y los trabajadores de la música en el país.

Notas

1. Esta y todas las traducciones al castellano de citas publicadas originalmente en otros idiomas son de las autoras.
2. Una iniciativa fue el Bono COVID, de \$50.000 por cada beneficiario (alrededor de USD \$70) o el Ingreso Familiar de Emergencia, que consistió en una entrega de dinero durante tres meses (Ministerio Secretaría General de Gobierno, 2020).
3. La cesantía en las actividades artísticas, de entretenimiento y recreativas ocupó el segundo lugar del sector más golpeado por el desempleo (Molina, 2020).
4. El Monitoreo Nacional de Trabajadores de la Cultura, quienes en su mayoría trabajaban en música, arrojó en junio que el 76% de los encuestados no postuló a los fondos de emergencia del MINCAP (OPC, 2020, p. 22). En octubre de 2020, la cifra cambió a un 61% que no postuló (OPC, 2021). Llama la atención el bajo porcentaje de postulación, considerando que un 81% vio disminuida su principal actividad laboral cultural o dejó de trabajar en ella y un 69% tuvo una baja en sus ingresos (OPC, 2020).
5. Aquellas medidas sociales a las que accedieron los trabajadores de la cultura, en un primer momento, fue la devolución anticipada de impuestos y la caja de alimentos (22% y 17% respectivamente) (OPC, 2020). En un segundo momento, un 22,7% accedió al Ingreso Familiar de Emergencia, un 20,5% al aporte fiscal para la clase media y un 18,9% a préstamos de la ley de protección de los trabajadores independientes (OPC, 2021, 3). Estas ayudas estaban destinadas a las y los trabajadores independientes en general.
6. La fundación de la Sociedad de la Igualdad (1850) fue relevante en la materialización de estos valores. En el caso de los músicos, en 1889 se crea la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Santiago (Karmy, 2019).
7. Por ejemplo, las organizaciones de trabajadores constituidas tras los procesos de formación del programa estatal Escuelas de Rock (Urqueta, 2019) o los festivales La Matria Fest y Ruidosa Fest.

References

- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Los Angeles: University of California Press. London.
- Becerra, A. (19 marzo, 2020). Mario Rojas: "Existe un clima de desamparo con los artistas". *Diario Uchile*. Recuperado de <https://radio.uchile.cl/2020/03/19/mario-rojas-existe-un-clima-de-desamparo-total-con-los-artistas/>.
- Brodsky, J., Negrón, B., & Pössel, A. (2014). *El escenario del trabajador cultural en Chile. Artes visuales, artes escénicas, literatura, música, audiovisual*. Proyecto Trama/ Observatorio de Políticas Culturales. Recuperado de https://ec.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2020/10/0_50_El-Escenario-del-Trabajador-Cultural-en-Chile.pdf
- Brook, O., O'Brien D. & Taylor, M. (2020). *Culture is Bad For you. Inequality in the cultural and creative industries*. Machester University Press.
- Brunner, J. (1987). Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades. En N. García Canclini (Ed.), *Políticas Culturales en América Latina* (pp. 175-203). Cultura y Sociedad.
- Cloonan, M. & Williamson, J. (2017). Introduction. *Popular Music and Society*, 40(5), 493-498. <https://doi.org/10.1080/03007766.2017.1351117>
- CNN. (27 noviembre, 2020). "Tommy Rey por cancelación de eventos: 'Llegó la hora de reinventarse porque la cosa no está fácil'". Recuperado de https://www.cnnchile.com/cultura/tommy-rey-por-cancelacion-de-eventos_20191127/
- CONATEMUCH. (18 marzo, 2020a). Es hoy por ti mañana por mí. [Imagen adjunta]. [Actualización de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/1278252442272993/photos/a.1278262918938612/2727247637373459/?type=3&theater>
- CONATEMUCH. (3 agosto, 2020b). CONATEMUCH. [Imagen adjunta]. [Actualización de estado]. Facebook. <https://web.facebook.com/TeatroMusicalChileno/photos/pcb.3062159997215553/3062159873882232>
- El Desconcierto*. (22 mayo, 2020). "Red de Trabajadoras de la Música participa por primera vez en el Consejo de la Música". Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2020/05/22/red-de-trabajadoras-de-la-musica-participa-por-primera-vez-en-el-consejo-de-la-musica.html>
- El Mostrador*. (14 abril, 2020). "SCD repartirá \$1.000 millones entre sus socios y afiliados por la crisis del coronavirus". Recuperado de https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/04/14/scd-repartira-1-000-millones-entre-sus-socios-y-afiliados-por-la-cri-sis-del-coronavirus/?fbclid=IwAR1eI0ayrJZTJFHBxr7_zYhZuCM11BksTEVPjA-QNZozRrWng6hDNTsnVMvU
- Farías, A. (2019). *Políticas sociales en Chile: Trayectoria de inequidades y desigualdades en distribución de bienes y servicios*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García (Ed.), *Políticas culturales en América Latina* (pp. 13-61). Cultura y Sociedad.
- Garrido, P. (10 noviembre, 1939). Descanso para el músico. Lo que debe saber el público. Una justa petición de los músicos. *Las Últimas Noticias*, p. 225.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Clarendon Press.
- Gross, S.A & G. Musgrave. (2020). *Can Music Make You Sick? Measuring the Price of Musical Ambition*. University of Westminster Press.

- BAE Negocios. (20 marzo, 2020). "Habrá fondos para que la cultura pueda sobrevivir al aislamiento". Recuperado de <https://www.baenegocios.com/cultura/Habra-fondos-para-que-la-cultura-pueda-sobrevivir-al-aislamiento-20200320-0037.html>.
- Hook, L. (29 diciembre, 2015). Year in a Word: Gig Economy. *Financial Times online*. Recuperado de <https://www.ft.com/content/b5a2b122-a41b-11e5-8218-6b8ff73aae15/>
- Illanes, M. (9 julio, 2020). Núcleo Historia Social Popular y Autoeducación Popular de la Universidad de Chile. Primera conversación pandémica con María Angélica Illanes. [video adjunto]. [Actualización de estado]. *Facebook*. https://www.facebook.com/watch/live/?v=273039510574458&ref=watch_permalink.
- IMUVA. (25 abril, 2020a). Guía sanitaria enseña a realizar transmisiones musicales vía streaming de forma segura. Recuperado de <http://imuva.cl/guia-sanitaria/>
- IMUVA. (20 agosto, 2020b). Declaración de la Red de Asociaciones de Música Chilena ante la crisis sanitaria y económica que afecta al sector. Recuperado de <http://imuva.cl/declaracion-de-red-de-asociaciones-de-musica-chilena-ante-la-crisis-sanitaria-y-economica-que-afecta-al-sector-2/>.
- Karmy, E., Brodsky, J., Facuse, M. & Urrutia, M. (2015). *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile*. CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20150520052544/ElPapelDeLasPolitciasPublicas.pdf>.
- Karmy, Eileen. 2019. "The Path to Trade Unionism: Musical Work in Chile (1893-1940)" Tesis de doctorado. Universidad de Glasgow. Recuperada de <http://theses.gla.ac.uk/75178/>
- Kraft, J. P. (1995). Artists as Workers: Musicians and Trade Unionism in America, 1880-1917. *The Musical Quarterly*, 79(3), 512-543. <http://www.jstor.org/stable/742442>
- Kropotkin, P. (1902). *Mutual aid: a factor of evolution*. McClure Phillips & Co.
- Miller, K. H. (2008). Working musicians: Exploring the rhetorical ties between musical labour and leisure. *Leisure Studies*, 27(4), 427-441. <https://doi.org/10.1080/02614360802334963>
- Miller, T., & Yúdice, G. (2004). *Política Cultural*. Gedisa.
- MINCAP. (2020). Línea de circulación y creación artística. Fondo de la Música. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Recuperado de <https://www.fondosdecultura.cl/linea-de-circulacion-y-creacion-artistica-fondo-de-la-musica/>.
- Ministerio Secretaría General de Gobierno. (2020). Apoyo a los ingresos de las familias. Recuperado de <https://www.gob.cl/planeconomicoemergencia/apoyo/>.
- Molina, T. (10 junio, 2020). Encuesta UC: Tasa de desempleo en mayo sube hasta un 11,2% a nivel nacional por crisis sanitaria. *Emol*. Recuperado de <https://www.emol.com/noticias/Economia/2020/06/10/988696/Tasa-desempleo-UC-112.html>
- Ochoa, A. (2003). *Arenas movedizas: arte, cultura, política*. ICANH.
- ODMCh. (2020). *Diagnóstico de la Industria Musical Chilena. Estallido Social y Covid-19*. Observatorio Digital de la Música Chilena. Recuperado de [https://www.api.odmc.cl/DiagnosticodelaIndustriaMusicalChilena.EstallidoSocialyCOVID-19\(7\).pdf](https://www.api.odmc.cl/DiagnosticodelaIndustriaMusicalChilena.EstallidoSocialyCOVID-19(7).pdf)
- ODMCh. (2021). *Informe de caracterización de la industria musical chilena. Hacia un ecosistema de la música. Capítulo 2: Música en vivo*. Observatorio Digital de la Música Chilena. Recuperado de https://www.api.odmc.cl/Maestra_ODMC_CAP2_VF.pdf
- Olmado, C. (8 mayo, 2020). El acelerador neoliberal en las políticas culturales "anticrisis". *El Mostrador*. Recuperado de <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/05/08/el-acelerador-neoliberal-en-las-politicas-culturales-anticrisis/>

- OPC. (2014). *El escenario del trabajador cultural en Chile*. Santiago de Chile: Proyecto Trama, Observatorio de Políticas Culturales. Recuperado de <http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/publicaciones/el-escenario-del-trabajador-cultural-en-chile/>
- OPC. (2020). *Monitoreo nacional trabajadores de la cultura. Primeros resultados, septiembre 2020*. Observatorio de Políticas Culturales. Recuperado de <http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/wp-content/uploads/2020/09/primerosresultadosmonitoreo1-1.pdf>.
- OPC. (2021). *Segundo monitoreo nacional trabajadores de la cultura. Resultados, febrero 2021*. Observatorio de Políticas Culturales. Recuperado de <http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/wp-content/uploads/2021/02/2do-Monitoreo-de-Trabajadores.pdf>
- OPC & IMICHILE. (2016). *La industria musical independiente en Chile. Cifras y datos para una caracterización*. Observatorio de Políticas Culturales e Industria Musical Independiente Chile. Santiago: SCD. Recuperado de http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/publicacion-imi-opc_versiononline_24-04/
- Peters, T. (2020). Políticas culturales y desigualdad en Chile: apuntes desde un estado de emergencia. *Revista Pléyade*, 2020, 253-261. <http://www.revistapleyade.cl/wp-content/uploads/Pleyade-especial-Revueltas-en-Chile-2019-020.pdf>
- Pinochet, C. (2020). Antropologías del arte en tiempo presente: una aproximación desde sus nudos problemáticos. *Revista Antropologías del Sur*, 7 (13), 63-78. <https://doi.org/10.25074/rantros.v7i13.1729>
- Platea Magazine. (13 marzo, 2020). "El gobierno alemán promete ayudas a artistas y entidades musicales tras las cancelaciones por coronavirus". Recuperado de. https://www.platmagazine.com/noticias/8546-el-gobierno-aleman-promete-ayudas-a-artistas-y-entidades-musicales-tras-las-cancelaciones-por-coronavirus?fbclid=IwAR188L_s4tt39PdkIMPUi992o-8M99_2X8xg_80yNLcnL-Q00yI8k7c58o
- Riethof, M. (25 octubre, 2019). Chile protests escalate as widespread dissatisfaction shakes foundations of country's economic success story. *The Conversation*. Recuperado de https://theconversation.com/chile-protests-escalate-as-widespread-dissatisfaction-shakes-foundations-of-countrys-economic-success-story-125628?utm_source=twitter&utm_medium=twitterbutton
- Salazar, G. (2012). *Movimientos sociales en Chile: Trayectoria histórica y proyección política*. UQBAR.
- SINAMUARCHI. (2020). "Comunicado a la opinión pública". Sindicato Nacional de Músicos y Artistas de Chile. Recuperado de <http://sinamuarchi.cl/web/index.php/2020/05/27/comunicado-a-la-opinion-publica/>.
- Solnit, R. (2020). *Un paraíso en el infierno: Las extraordinarias comunidades que surgen en el desastre*. Capitan Swing.
- Solo Artistas Chilenos. (19 marzo, 2020). "Artistas exigen medidas de protección al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio por coronavirus". Recuperado de <https://soloartistaschilenos.cl/organizaciones-artisticas-declaracion-coronavirus/>.
- Soto, D. (2020, 30 septiembre). Entrevistado por las autoras, Santiago de Chile.
- Stahl, M. (2013). *Unfree Masters: Recording Artists and the Politics of Work*. Duke University Press.
- TRAMUS. (2019). Red de Trabajadoras de la Música y Disidencias. Recuperado de <https://www.tramus.cl>.
- TRAMUS. (21 marzo, 2020a). Entre todes nos cuidamos. [Imagen adjunta]. [Actualización de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/trabajadoras musica/photos/pcb.144489007055385/144488970388722>

- TRAMUS. [@trabajadorasmusicas]. (22 marzo, 2020b). TRAMUS, Trabajadoras de la música, mujeres y disidencias. [Imagen adjunta]. [Imagen]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B-DnwZIJG9u/>
- TRAMUS. (10 abril, 2020c). Aprende junto a TRAMUS. [Imagen adjunta]. [Actualización de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/trabajadorasmusicas/photos/a.105912444246375/150395559798063/?type=3&theater>
- Tsioulakis, I. (2020a). *Musicians in Crisis. Working and Playing in the Greek Popular Music Industry*. Abingdon, Oxon y New York: Routledge.
- Tsioulakis, I. (16 diciembre, 2020b). "How Greek musicians weathered an economic crisis could help UK performers help COVID fall-out". *The Conversation*. 16 de diciembre de 2020. Recuperado de <https://theconversation.com/how-greek-musicians-weathered-an-economic-crisis-could-help-uk-performers-handle-covid-fall-out-152125/>
- Urqueta, E. (2019). El aporte del programa estatal Escuelas de Rock en la formación y condiciones laborales del músico popular. Una aproximación desde la política cultural chilena de posdictadura. (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperada de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/22956>
- Videla, M. (17 septiembre, 2020). Entrevistada por las autoras, Santiago de Chile.
- Williamson, J., & Cloonan, M. (2016). *Players' work time: A history of the British Musicians' Union, 1893-2013*. Manchester University Press.
- Wikström, P. (2013). La industria musical en una era de distribución digital. *Cambio: 19 ensayos clave sobre cómo internet está cambiando nuestras vidas*. BBVA. Recuperado de <https://www.bbvaopenmind.com/articulos/la-industria-musical-en-una-era-de-distribucion-digital/>

- Sobre las autoras:

Eileen Karmy es académica del Centro de Estudios Avanzados y Departamento de Artes Integradas de la Universidad de Playa Ancha. Socióloga de la Universidad Alberto Hurtado, Magíster en Artes mención Musicología de la Universidad de Chile y Doctora en Música por la Universidad de Glasgow. Investiga sobre música popular, su historia social y significaciones políticas, el trabajo y organización gremial de músicos.

Estefanía Urqueta Contreras se tituló de Pedagogía en Historia, Geografía y Ciencias Sociales de la Universidad Católica de Valparaíso. Es Magíster en Artes mención Música de la Universidad Católica de Chile. Profesora de historia, educadora artística e investigadora sobre música comunitaria, organizaciones laborales de músicos y políticas culturales.

- ¿Cómo citar?

Karmy, E. & Urqueta, E. (2020). Música en tiempos de crisis: precariedades del trabajo artístico y resurgimiento del apoyo mutuo en Chile. *Comunicación y Medios*. (44), 93-105. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.61381>

La política cultural en territorio: análisis de Puntos de Cultura desde la dimensión del reconocimiento

Cultural policy on territory: Puntos de Cultura from the dimension of recognition

Romina Sánchez-Salinas

IMESC-IDEHESI-CONICET, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza/ Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina
rssalinas@untref.edu.ar
<http://orcid.org/0000-0001-5269-900X>

Clarisa Inés Fernández

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (CONICET-UNLP), La Plata, Argentina
clarisafernandez@conicet.gov.ar
<http://orcid.org/0000-0001-6760-1968>

Resumen

El artículo analiza la implementación del Programa Puntos de Cultura en Argentina en su dimensión institucional y territorial observando dos organizaciones culturales comunitarias: el caso de *Chacras para Todos* (Mendoza) y el caso de la cooperativa *La Comunitaria* (Buenos Aires-La Pampa). La metodología utilizada ha sido cualitativa, valiéndonos de entrevistas en profundidad, observación participante y análisis de fuentes secundarias en el período 2013-2018. Los principales resultados indican que se trata de una política de alto impacto en la dimensión institucional de las organizaciones, volviendo legítimo el accionar de las mismas en sus territorios. A su vez, los procesos son impulsados y mediados principalmente por los proyectos y dinámicas de las organizaciones. Finalmente, la indagación demuestra que, cuando se incorporan al análisis las distintas escalas (local, nacional e internacional), el Programa presenta un alto impacto como política de reconocimiento.

Palabras clave: políticas culturales, organizaciones comunitarias, reconocimiento, Puntos de Cultura, Argentina.

Abstract

The article analyzes the performance of the policy *Puntos de Cultura* in Argentina regarding both its institutional and community dimensions. To do so, two local cultural organizations were observed as case studies: *Chacras para Todos* (Mendoza) and the co-op *La Comunitaria* (Buenos Aires-La Pampa). We applied a qualitative design, conducting in-depth interviews, participant observation, and reviewing secondary sources over the 2013-2018 period. The main results indicate that this is a high-impact policy in the institutional dimension of the organizations, legitimating their actions in their communities. The results also point out that the processes in the community dimension are mainly driven and mediated by the organizations' projects and dynamics. Finally, the study shows that the policy has a strong impact when incorporating different scales (local, national and international) into the analysis.

Keywords: cultural policies; community organizations; recognition; Puntos de Cultura; Argentina.

1. Introducción

El artículo analiza la política de Puntos de Cultura (PdC), iniciativa que ha adquirido notable relevancia en los debates y acciones sobre políticas culturales en Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo XXI. Nos centraremos en revisar críticamente su implementación en Argentina, observando dos organizaciones comunitarias en el período 2013-2018. Los objetivos que guían la reflexión del artículo se vinculan a los procesos que se desarrollan en las organizaciones y sus comunidades a partir de la implementación del Programa y las dimensiones en las que éste impacta. Desde una perspectiva que integra las distintas escalas en juego, observamos cómo una política nacional que sustenta su legitimidad en redes y programas internacionales, al mismo tiempo, apropiada y resignificada por las organizaciones locales a través de usos diferenciales de “repertorios de clasificación y nominación a los que recurren para construir definiciones colectivas” (Noel, 2011, p. 39).

Reconocemos, junto con Barbieri, Partal y Merino (2011), que es fundamental repensar diversas metodologías de evaluación de las políticas culturales públicas, que no estén centradas en relevar solo aspectos de las “externalidades de la cultura” (p.24), o circunscritas a registros cuantitativos o de consumo. Es, en ese sentido, que recuperamos la idea de construir un análisis que registre simultáneamente aspectos relativos a la intervención territorial de la política en su dimensión más visible y material, así como también aquellos procesos intangibles que operan en el orden de lo simbólico y la experiencia de quienes integran los grupos involucrados. A partir de estas premisas, identificamos un área aún poco explorada en la evaluación de políticas culturales de base comunitaria, a la que esperamos realizar un aporte con este trabajo. Asimismo, la revisión de estudios previos sobre PdC en Argentina indica que la mayor parte abordan el Programa en tanto política pública: sus inicios, los paradigmas en los que se inscribe, los conceptos de cultura que promueve, el análisis de su impacto, entre otros¹. En este trabajo posamos la mirada sobre las organizaciones, es decir, ahondamos en los significados y dinámicas que se despliegan en las comunidades a partir de la intervención de la política.

Las reflexiones se basan en investigaciones previas de las autoras de este trabajo, donde encontramos un denominador común: el teatro comunitario argentino² como objeto de estudio (Fernández, 2015, 2018, 2020; Fernández *et al.*, 2017; Sánchez Salinas, 2014, 2018a, 2018b, 2020). Respecto a las perspectivas teóricas utilizadas, pondremos en diálogo herramientas de distintas disciplinas como la sociología, la antropología, la gestión cultural y los estudios culturales.

Trabajamos con una metodología cualitativa, valiéndonos de entrevistas en profundidad³, observación participante y consulta de fuentes secundarias (Marradi, Archenti & Piovani, 2007). El recorte temporal responde a los momentos claves de articulación entre las organizaciones y el PdC (2013-2018), pero también incluye procesos que se extienden a la actualidad. Los datos extraídos del trabajo de campo son analizados en clave contextual desde una perspectiva histórica y relacional, procurando evitar miradas duales al momento de analizar la relación entre el Estado y las organizaciones de la sociedad civil.

Los casos seleccionados son la Cooperativa *La Comunitaria* (provincias de Buenos Aires y La Pampa) y *Chacras para todos* (provincia de Mendoza). Ambos casos presentan características comunes que los vuelven significativos para el análisis del problema. En primer lugar, se trata de organizaciones que, en sus territorios, son referentes de la cultura comunitaria, no sólo a nivel local, sino también porque representan a organizaciones de la región en las redes culturales del sector. Ambos proyectos comenzaron como grupos de teatro comunitario, integran la Red Nacional de Teatro Comunitario⁴ y participan activamente en el Movimiento de Cultura Viva Comunitaria (CVC). Además, se ubican en pueblos o ciudades intermedias alejadas de los centros donde se diseñan y disputan los sentidos de las políticas culturales. Esto es particularmente relevante dentro de los grupos de teatro comunitario, ya que presentan, en general, una tradición muy acentuada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Los estudios y experiencias de grupos de otras provincias tienen menor visibilidad y son escasos (Sánchez Salinas *et al.*, 2014; Fernández *et al.*, 2017). Por último, se trata de organizaciones comunitarias con cierta esta-

bilidad, antigüedad e institucionalidad (más de 10 años) que se han vinculado en distintas ocasiones con PdC a través de la financiación de eventos y capacitaciones, entre otros.

El artículo, describe, en primer lugar, la política de PdC, para luego avanzar con el análisis de los casos en su articulación con el Programa y, finalmente, desarrolla una serie de reflexiones que configurarán nuevos aportes para pensar la relación entre Estado y organizaciones comunitarias, específicamente aquellas pertenecientes al campo del arte y la cultura.

2. El Programa Puntos de Cultura en Argentina

El programa nacional PdC fue presentado oficialmente en Argentina en el año 2011, a través de la Dirección Nacional de Participación y Organización Popular de la Secretaría de Políticas Socioculturales del Ministerio de Cultura de la Nación (Secretaría de Cultura de la Nación, 2011). El mismo brinda apoyo económico, técnico y capacitaciones a redes de cultura comunitaria y organizaciones de la sociedad civil que desarrollen proyectos culturales comunitarios para la inclusión social, la revalorización de la identidad local y la participación ciudadana (Benhabib, 2018).

El lanzamiento del Programa en el país se produjo gracias a una conjunción de procesos que venían dándose a nivel internacional, regional y nacional. A nivel internacional encontramos un importante movimiento de organizaciones y organismos a inicios del siglo XXI, que destacan la relevancia de la cultura como factor imprescindible para el desarrollo de las sociedades, a partir de la mirada de la diversidad y el rescate de la identidad (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2001, 2005). A nivel regional, en Brasil, la gestión presidencial de Luiz Inácio *Lula* da Silva y su ministro de cultura, Gilberto Gil, creó en el año 2004 el Programa Cultura Viva (PCV) de Cultura, Educación y Ciudadanía. Dentro del PCV encontramos el antecedente de *Pontos de Cultura*, que brindaba ayuda económica a organizaciones comunitarias de la sociedad civil y las integraba en una red de intercambio de experiencias, fortale-

ciendo a aquellas organizaciones que contaran con una trayectoria comprobable en trabajo territorial y privilegiando las experiencias de contextos con mayor vulnerabilidad social.

En paralelo, diversas redes latinoamericanas y caribeñas —como la Red de Latinoamericana de Arte y Transformación Social o la Articulación Latinoamericana de Cultura y Política— se nuclearon en la Plataforma Puntos de Cultura Viva Comunitaria, la cual proponía que se destine el 0.1% de los presupuestos nacionales a la actividad cultural comunitaria, independiente y autogestiva. En Argentina, este movimiento tuvo su organización representante en el colectivo Pueblo Hace Cultura, conformado por organizaciones sociales, culturales, medios de comunicación populares y fuerzas políticas de todo el país.

PdC ha sido objeto de reflexión por parte de los propios funcionarios que estuvieron involucrados en su surgimiento e implementación, tanto en Brasil (Turino, 2013; Santini, 2017) como en Argentina (Benhabib, 2018; FuentesFirmani, s/f; Lucesole, 2016). Otras investigaciones lo han abordado como objeto de análisis (Mihal, 2014; Lacarrieu & Cerdeira, 2016; Rodrigues de Melo, 2016; Brizuela & Barrios, 2017; Wortman, 2017; Mello, 2018, 2019) o estudiaron su implementación e impacto en Brasil (Barbosa & Calabre, 2011; Vilutis, 2009; Bentes, 2016; Rachild, 2016) y en Argentina (Prato & Segura, 2018; Fernández, 2020; Sánchez Salinas, 2020; Wajnerman, 2018; Borda-Chauvin, 2020), por mencionar sólo algunos.

Benhabib (2018) postula tres puntos importantes que constituyen la política de PdC: la transmisión directa de fondos hacia las instituciones a través de las distintas líneas de aplicabilidad del programa, el fortalecimiento de una Red Nacional de PdC —a partir del armado de una Comisión Nacional de PdC y un Consejo Cultural Comunitario⁵ que permita construir una co-gestión participativa— y la formación e intercambio de experiencias. Con variaciones importantes, este Programa se ha mantenido a lo largo de los años, hasta constituirse en un modelo a seguir por varios países latinoamericanos. Por otro lado:

El programa presenta una serie de limitaciones que están ligadas a la inestabilidad de los vaivenes presupuestarios de cada gestión; el escaso desarrollo de la instancia participativa del programa y

la limitación que presenta el hecho de que el programa no pueda constituirse en ley le otorga una inestabilidad dependiente de la gestión de turno (Fernández, 2020, p.3).

Estas limitaciones se inscriben en una estructura administrativa que, como han señalado estudios previos sobre Argentina y la región, cuentan con un grado de institucionalidad cultural baja o débil. Ello se refleja en la inestabilidad de los programas, la ausencia de documentación pública, la escasa planificación y sistematización de las acciones culturales, la inexperiencia en gestión cultural de quienes ocupan los cargos claves, entre otras debilidades (Rebón *et al.*, 2013; Tasat *et al.*, 2014; Mendes, 2015; Bayardo, 2016; Lerman, 2020). Desde una perspectiva histórica, también se ha señalado que tradicionalmente las políticas culturales en Argentina se caracterizaron por la falta de soporte presupuestario, la concentración de recursos en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la inexistencia de una institucionalidad robusta (Zamorano, 2016).

En cuanto a las potencialidades del Programa, consideramos que éste habilitó la ayuda para sectores marginados o invisibilizados del campo cultural hegemónico, posibilitó flexibilizar procesos administrativos que facilitaron el acceso al Programa para muchas organizaciones, propuso una mirada de la política cultural que se distanció del paradigma de la democratización cultural (García-Canclini, 1987) para promover proyectos genuinos de las comunidades que ya se encontraban en marcha, incluyó la dimensión territorial como constitutiva, propuso un espacio participativo a las organizaciones a partir de la conformación de un Consejo Comunitario, estableció instancias de encuentro regionales e internacionales y se mantuvo vigente a través de las gestiones gubernamentales de distinto signo político, incluyendo además iniciativas de capacitación (Fernández, 2020).

Siguiendo a Fraser (2000), podríamos decir que PdC se aproxima a una política redistributiva en lo económico en tanto realiza una transferencia efectiva de recursos a organizaciones culturales históricamente desplazadas de la esfera pública. Se trata, además, de una política de reconocimiento simbólico en tanto: a) detenta el “lenguaje del reconocimiento” (p.55), ya que es el mismo programa el que define cuáles son los *puntos* de la cultura comunitaria de Argentina (se denomina

Puntos de Cultura a aquellas organizaciones que han ganado alguna convocatoria); b) implica una nueva jerarquización en la “representación” de las organizaciones culturales comunitarias a nivel institucional, es decir, un nuevo status en términos de “participación igualitaria” (p.63)⁶, y c) el hecho de que PdC sea una política presente en muchos países de la región, implica que las luchas a favor “de la redistribución y del reconocimiento” (Fraser, 2000) de estas organizaciones adquieren mayor resonancia al pasar de un marco de referencia local-nacional a uno global, volviendo legítimas las disputas en sus territorios, como discutiremos en los casos analizados.

3. La Comunitaria

La *Cooperativa La Comunitaria* es una organización social comunitaria con trece sedes en la provincia de Buenos Aires (Rooseveld, Sundblad, Mirapampa, Sansinena, González Moreno, Fortín Olavarría, San Mauricio, Trenque Lauquen, Colonia Seré, Villa Sauce Florentino Ameghino y Cañuelas) y 4 sedes en la provincia de La Pampa (General Pico, Realicó, Santa Isabel, Santa Rosa). Las actividades de la organización comenzaron en el 2006 de la mano de María Emilia De la Iglesia (actriz y comunicadora nacida en Sansinena), quien creó un grupo de teatro comunitario en su pueblo natal. Prontamente, las actividades del grupo se ampliaron geográficamente —a otros pueblos del Partido de Rivadavia y de la provincia de La Pampa— y se diversificaron hacia proyectos productivos, acciones sociales solidarias, talleres artísticos de distintas disciplinas y comedores. Su constitución como cooperativa (Matrícula Nacional N° 46373) tuvo lugar en el año 2011, pero su mayor expansión se inició en el año 2017, momento en el cual comenzó a articular con otras organizaciones como el Movimiento de Trabajadores Excluidos en su rama Rural (MTE Rural)⁷ y la Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP)⁸.

Los referentes de *La Comunitaria* identifican en este momento un cambio de rumbo de la organización, en tanto reconfiguró su actividad hacia las necesidades básicas y profundas que los pueblos estaban atravesando: el desempleo, la precarización laboral, la pobreza. Dicha apertura y di-

versificación profundizó también el conflicto con el Municipio, el cual se agudizó hacia finales del año 2019 cuando el poder municipal no reconoció el contrato de comodato que había firmado con *La Comunitaria*. Allí se establecía que hasta diciembre de 2019 —con una renovación automática por cuatro años más en el caso de ser reelegido el Intendente Javier Reynoso—, *La Comunitaria* tendría la posesión en comodato del galpón que la organización utilizaba en la ciudad de América, Partido de Rivadavia. Al ser reelecto, el Intendente Reynoso comenzó una batalla legal y política que involucró a todo el pueblo, ya que desde el Municipio querían desalojar a la cooperativa de este galpón. Se trata de un espacio que se encontraba abandonado, fue ocupado por *La Comunitaria* en el año 2012 y reconstruido en su totalidad con la ayuda solidaria de los integrantes del grupo y vecinos de la zona. Su adquisición y puesta a punto constituye no solo un logro material sino también simbólico y político para la cooperativa. Aunque no discutiremos en profundidad este conflicto, sirve para ilustrar la complejidad del caso y la trayectoria del enfrentamiento con las autoridades municipales.

3.1 La Comunitaria y Puntos

La cooperativa *La Comunitaria* comenzó a participar del Movimiento de CVC y del colectivo Pueblo Hace Cultura en el 2012. En ese sentido, la organización, a través de sus referentes, fue parte de los debates por la formulación del programa y su diseño junto a otras organizaciones y representantes estatales.

Creo que el programa no solo tiene que apoyar a las organizaciones con apoyo económico sino que tiene que alentar la politización de la puesta en red más allá del programa, porque la idea de la cultura viva comunitaria es más que un programa, somos un movimiento. El programa puede ayudar, pero la perspectiva política tiene que seguir estando en las organizaciones. (Carla, referente de La Comunitaria, nov. 2019).

En relación a su incorporación como PdC, la organización fue seleccionada en el 2016 por primera vez para ser beneficiaria del Programa. En esa oportunidad, se le brindó una ayuda de 50 mil pesos que se destinó a la compra de equipamien-

to. Ese mismo año La Comunitaria participó del Encuentro Nacional de PdC que se realizó en la Ciudad de Buenos Aires y De la Iglesia fue elegida como la representante de la Provincia de Buenos Aires en el Consejo Cultural Comunitario. En el año 2017 recibió también financiación de PdC para la organización del Encuentro de Redes de CVC que se desarrolló en Rivadavia, como antesala del Primer Congreso Nacional de CVC (2019). En esa ocasión el Programa PdC brindó ayuda en la compra de un almuerzo comunitario y algunos pasajes. Para el mismo evento *La Comunitaria* obtuvo el apoyo del Programa de Ibercultura Viva.

En el contexto del 2016, 2017 fue importante el apoyo del programa (PdC) porque acá teníamos una situación super adversa y no se podía creer que ese programa nos daba apoyo y el Municipio no nos daba ni agua. En ese sentido, fue muy importante. (Carla, referente de La Comunitaria, 11/2019).

Así, el vínculo entre La Comunitaria y PdC ha fortalecido mayormente la dimensión institucional de la organización, en tanto su impacto estuvo más vinculado a la generación de lazos, la búsqueda de financiación —que, si bien fue significativa para el grupo, no fue determinante— y la posibilidad de intervenir en instancias deliberativas en relación al Programa y su implementación, que con acciones en territorio.

Un informe elaborado por el equipo de PdC y distintas universidades nacionales (Ministerio de Cultura de la Nación, 2015), destaca ciertos puntos de partida interesantes para pensar nuestro caso. Si bien dicho informe no considera entre los casos que estudió el de La Comunitaria (porque no ingresó al programa hasta el 2016), sí especifica la idea de que las organizaciones comunitarias son las protagonistas de las transformaciones de sus territorios, porque sus integrantes conocen profundamente la matriz cultural de sus comunidades, sus problemas y necesidades. En ese sentido, los recursos que brinda el Estado (y cuya distribución y jerarquización merece una discusión aparte) deben ser gestionados por las organizaciones en función del desarrollo de su trabajo territorial. Por otro lado, se remarca como requisito la recuperación de los saberes locales, en una revalorización de las estrategias de la economía popular, y la dimensión colectiva de articulación entre instituciones y espacios comunitarios locales con el Estado.

A partir de estas premisas esbozadas por informe, nos preguntamos cuál es la injerencia de PdC en la dimensión territorial del desarrollo de *La Comunitaria*, entendiendo por la misma las transformaciones concretas que se dan en el espacio geográfico en sentido amplio (Brizuela & Barros, 2017) —como la toma de espacios, la modificación edilicia, la creación de nuevas sedes, la ampliación de actividades, la promoción de instancias de reflexión en las comunidades, la transformación o creación de normativas, la articulación con otras organizaciones e instituciones—, tanto como aquellas que afectan las subjetividades de sus integrantes y que remarcaban Barbieri, Partal y Merino (2011) —la identidad, participación ciudadana, el reconocimiento y gestión del conflicto, la revalorización de las “clases no productivas” (p. 487), el desarrollo autónomo y promoción de la creatividad de las personas, entre otras—.

Consideramos que el programa PdC no ha tenido una injerencia significativa en la dimensión territorial de *La Comunitaria*, ya que esta organización posee gran independencia de acción en la proyección de actividades, las cuales no se planifican en base a los recursos disponibles o a las posibles ayudas económicas, sino que se ejecutan a partir de estrategias múltiples, dentro de las cuales los lazos de solidaridad y asociativismo son cruciales. Por otro lado, *La Comunitaria* ha ido incorporando con el paso de los años una mayor articulación con una multiplicidad de instituciones y organizaciones, lo cual alentó la diversificación en las estrategias de acción (Fernández, 2020). En ese sentido, las acciones de *La Comunitaria* que generaron instancias de transformación más evidentes en el territorio no se iniciaron ni estuvieron condicionadas por los beneficios del programa PdC.

En el caso de *La Comunitaria* observamos que se trata de una organización social que se ha vinculado fuertemente con políticas públicas culturales y sociales, pero su mayor trabajo territorial está estructurado sobre un entramado asociativo que involucra tanto a las comunidades en las cuales están ubicadas sus sedes, como a distintas organizaciones de base que trabajan con sectores productivos populares rurales en distintas partes del país.

El programa PdC fue importante para nosotros. A *La Comunitaria* no le cambió la vida, sino que le cambió la vida ser parte del movimiento de cultura

viva comunitaria, articular con las otras organizaciones y todo lo que vino después. (Carla, referente de *La Comunitaria*, Nov. 2019).

Tal como vemos, para el caso de *La Comunitaria* el programa PdC ha sido relevante en tanto política de ingreso a una multiplicidad de espacios de intercambio y reconocimiento con otras organizaciones de la cultura comunitaria, así como también abrió las puertas al diálogo estrecho con referentes territoriales del ámbito estatal. La dimensión institucional, tal como la llamamos, es parte fundamental de la proyección de la organización, tanto dentro de su región como también en un sentido amplio, a nivel nacional y latinoamericano. Este aspecto, profundamente legitimador, unido a la relevancia que adquirió el trabajo territorial de *La Comunitaria* en sus 17 sedes, configuran una de las mayores fortalezas de la organización en la actualidad.

4. Chacras para Todos

Chacras para Todos es un proyecto artístico comunitario ubicado en la localidad de Chacras de Coria del departamento de Luján de Cuyo en la provincia de Mendoza (Argentina). Surgió en el año 2008 a partir de la iniciativa de tres residentes del lugar que percibían a la comunidad como fragmentada tras experimentar durante los últimos años un crecimiento demográfico acelerado de su población y la transformación del lugar en un polo residencial y gastronómico de los sectores con mayor poder adquisitivo de la provincia. El objetivo principal de *Chacras para Todos* fue trabajar a favor de la integración en la diversidad y recuperar la identidad local “perdida” (CHPT, 2017, s/n)⁹, conformándose, en un comienzo, como un “proyecto artístico comunitario independiente”, que abarcaba un amplio abanico de actividades y disciplinas artísticas. Debido a su capacidad de gestión y de articulación con otras organizaciones, instituciones y redes, uno de los aspectos más desarrollados de *Chacras para Todos* ha sido el institucional. Así, además de las actividades de formación, ensayos y presentaciones artísticas, han dinamizado la vida artístico-cultural de su comunidad a partir de la organización de festejos tradicionales como el carnaval y las vendimias distritales. Este aspecto también se vio fortalecido por la capacidad de acceder a convocatorias y apoyos

financieros gracias al perfil profesional del equipo coordinador y de muchos/as integrantes.

Debido a esta trayectoria, *Chacras para Todos* ha cumplido un rol protagónico en la conformación de las redes y movimientos locales y regionales, así como ha disputado espacios de reconocimiento de la cultura comunitaria en la esfera pública (Sánchez-Salinas, 2020). Se trata de una organización que se transformó en un puente entre los distintos ámbitos de lo local (público, privado, comunitario) y en los distintos niveles (municipal, provincial y nacional) dentro del sector cultural comunitario

4.1 De Punto a Círculo de Cultura: la extensión a nuevos horizontes

El primer intercambio de la organización con PdC fue en el año 2013 cuando lanzaron una convocatoria que estimulaba la expansión de actividades culturales a partir de proyectos ya existentes y con antigüedad en un mismo territorio. Era una línea de apoyo destinada a grandes centros culturales comunitarios: los "Círculos de Cultura"¹⁰, una categoría del Programa en articulación con el Plan Nacional de Igualdad Cultural¹¹. El objetivo era fortalecer proyectos culturales comunitarios de todo el país para mejorar su funcionamiento y estimularlos a replicar su experiencia en la formación de emprendimientos cooperativos con el fin de desarrollar talleres, espectáculos barriales, imprentas populares, discográficas, radios o canales de televisión comunitarios. La convocatoria estipulaba que cada Círculo de Cultura debía conformar tres cooperativas culturales en su entorno, debiendo estar inscritas en el Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social (INAES).

Chacras para Todos resultó seleccionado con el proyecto "De acequias, arte y memoria, entre todos hacemos historia" (CHPT, 2013), convirtiéndose en el primer y único "Círculo de Cultura" de la Región Nuevo Cuyo (de 24 proyectos presentados, se seleccionaron siete, uno por región). Fue así que, en el año 2013, la organización se enfrentó al desafío de emprender actividades fuera del territorio y al compromiso de que esas iniciativas se constituyeran como una cooperativa cultural¹². En consecuencia, destacamos que, para el caso estudiado, el vínculo con el Programa implicó una ampliación

efectiva del alcance de su proyecto. Incluso la organización pudo contribuir con la formación no sólo de tres cooperativas con financiamiento del programa, sino que también ayudó a que surgieran cuatro más sin financiamiento. Este énfasis en lo territorial por parte de PdC puede enmarcarse en un proceso más amplio de "territorialización de dispositivos institucionales" que caracterizó la política institucional de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner (Perelmiter, 2016, p.222). Dentro de este esquema, la política de PdC a partir del desarrollo de modalidades que complementaban la mera transferencia de recursos, logró una mayor proximidad a los "territorios" a través de las organizaciones de la cultura comunitaria. Para nuestro caso, este proceso de ampliación territorial y promoción cultural a partir de la conformación de cooperativas, posicionó a *Chacras para Todos* como un referente en términos de gestión y formalización de actividades artísticas y culturales que años más tarde le permitiría al grupo volver legítima una disputa con el gobierno municipal por el uso del teatro Leonardo Favio ubicado frente a la plaza principal de Chacras de Coria (Luján de Cuyo, Mendoza).

Si bien por el alcance de sus actividades *Chacras para Todos* siempre había sido un actor relevante como productor de políticas culturales locales, esto se hizo manifiesto cuando entró en disputa con el gobierno local intentando "resignificar las interpretaciones dominantes de lo político o desafiando prácticas políticas establecidas" (Álvarez, Dagnino & Escobar, 2008, p. 24).

4.2 Usos y apropiaciones estratégicas de PdC

Durante los primeros cinco años (2008-2012), *Chacras para Todos* "había itinerado por diferentes instituciones (escuelas, espacios del municipio, la parroquia), hasta que lograron *recuperar* el antiguo cine-teatro de la localidad ubicado frente a la plaza principal que había permanecido cerrado la última década" (Sánchez Salinas, 2020, p. 163). Después de ocho años de mantener un pacto para el uso del espacio con el municipio local, en 2016 les solicitaron retirarse argumentando que realizarían una modernización del teatro. Ante esta situación, *Chacras para Todos* dinamizó la conformación de una Red local (La Red Cultural de Chacras de Coria), reuniendo a un número significativo de instituciones y agentes cul-

turales de la localidad en defensa de una propuesta de co-gestión del teatro (municipio y la Red)¹³.

En este proceso, *Chacras para Todos* fue involucrando a los integrantes de la Red en disputas y sentidos que circulaban en el movimiento de CVC. La estrategia fue movilizar repertorios de actores no locales que legitimaran el accionar del grupo en otras escalas, apoyándose, a su vez, en el valor que le otorgaba ser una referencia central del Programa en tanto único Círculo de Cultura de la región Cuyo. Fue así que lograron visibilizar el conflicto local, consiguieron apoyos para defender la causa del teatro e, incluso, gestionaron subsidios para solventar sus proyectos. En este sentido, el evento más significativo fue el Aniversario de la Red Cultural de Chacras de Coria (2017), para el cual ganaron un subsidio internacional del programa Ibercultura Viva en la convocatoria a Redes. El festejo se realizó en co-gestión con PdC en el marco del Encuentro Regional de Puntos de Cultura de Nuevo Cuyo. Esta alianza le brindó a la Red fondos para pasajes, alojamiento y comida para contar con un mayor número de organizaciones de otros departamentos y provincias. También al Programa le permitió un anclaje local para difundir y fortalecer el Consejo de Cultura Comunitaria en una región donde la política no lograba el alcance esperado.

Es probable que, sin el apoyo del movimiento de CVC, el aporte financiero de Ibercultura Viva y la legitimidad de *Chacras para Todos* en tanto "Círculo de Cultura", la posibilidad de crear y sostener la red local hubiese estado debilitada. Y, a la inversa, solamente con el apoyo local no hubiera alcanzado para darle visibilidad al conflicto y sostener el derecho a la co-gestión del espacio. En este juego de escalas, entre lo local-municipal, lo nacional y lo internacional, quedó de manifiesto que el hecho de ser reconocidos por PdC fue clave en el proceso de volver legítima la disputa por el espacio en y más allá de la comunidad de Chacras.

En síntesis, *Chacras para Todos* apeló a una estrategia local (la conformación de la Red Cultural de Chacras) a partir de un repertorio de un actor social nacional (el programa PdC) y transnacional (el movimiento de CVC) para legitimar sus concepciones. El hecho de haber dejado de responder a referentes territoriales y empezar a estar crecientemente influenciado por procesos de otros espacios geográficos, no implicó que aquella disputa

resultara des-territorializada, en todo caso fue "re-territorializada", "trans-territorializada" o "multi-territorializada" (Mato, 2007). La estrategia "multi-territorial" le permitió legitimar la disputa con el municipio no sólo por la propuesta de co-gestión de un espacio cultural central en esa comunidad, sino también por el modelo de gestión de las políticas culturales, donde lo que estaba en juego era el grado de apertura del Estado para el diseño de las políticas locales. En definitiva, después de diez años de trabajo, lo que el conflicto por la reforma del teatro evidenció fue que *Chacras para Todos* era un actor legítimo para disputar la orientación de las políticas culturales en el territorio y que el programa de PdC y las redes culturales jugaron un rol decisivo en dicho proceso de legitimación.

5. Conclusiones

A partir de lo analizado, podemos afirmar que PdC es una política de alto impacto a nivel simbólico que incide en la dimensión institucional de las organizaciones, volviendo legítimo el accionar de éstas en sus comunidades. En el caso de Chacras para todos, el Programa promovió que el grupo avance en la constitución de un proyecto cultural más amplio y territorialmente extendido, lo cual lo fortaleció institucionalmente y configuró un rasgo legitimador tanto a nivel nacional como regional. Las alianzas establecidas con distintas redes y el Programa resultaron estratégicas para que la organización visibilice y se posicione ante el conflicto con el municipio local. En el caso de La Comunitaria, se trata de una organización que contaba con un entramado asociativo fuerte previo a su contacto con el Programa. En ese sentido, la injerencia de PdC a nivel territorial no fue significativa, pero sí lo fue en la dimensión institucional, al igual que el caso de Chacras. Es notorio que en ambos casos la vinculación con PdC ha sido relevante, pero fueron las organizaciones las encargadas de canalizar, gestionar y desarrollar sus proyectos culturales.

Otro aspecto significativo que se desprende del análisis señala la divergencia en los usos y apropiaciones que cada organización realiza del Programa, en función de los objetivos que plantean sus proyectos político-culturales, el rol de sus líderes y su situación coyuntural (especialmente su anclaje territorial). La

indagación muestra que distintos usos y apropiaciones de PdC se vuelven una estrategia eficaz en la gestión de los conflictos locales, cuando hay divergencia de modelos, criterios o afinidades políticas entre los gobiernos municipales y las organizaciones.

Por último, destacamos que, para el caso argentino, y pese a la débil institucionalidad de los organismos de cultura, el Programa ha tenido mayor impacto como política de reconocimiento que como política pública de transferencia de recursos financieros, como apuntan también otros trabajos (Sánchez-Salinas, 2020). Si bien siguen siendo múltiples las limitaciones del Estado (burocráticas, administrativas y culturales) al momento de garantizar instancias participativas en la gestión de las políticas culturales públicas -y, en este sentido, los objetivos principales de PdC encuentran un problema estructural (Turino, 2013), el análisis muestra que el Programa alcanza de forma gradual e incipiente la dimensión política de la representación y la dimensión cultural del reconocimiento (Fraser, 2006). Señalamos la importancia de continuar estudiando este tipo de políticas que trabajan con organizaciones vinculadas a comunidades e identidades históricamente desplazadas y excluidas, dado que su permanencia garantiza el ingreso efectivo de las mismas dentro de la estructura gubernamental y nos acerca al horizonte de políticas culturales más igualitarias.

Notas

1. En el siguiente apartado (n° 2) se detallan y describen los antecedentes.
2. El teatro comunitario argentino es un teatro "de vecinos para vecinos", realizado por personas no profesionales del teatro (con excepción del director o directora y eventualmente miembros del equipo de coordinación), que se reúnen para elaborar mediante el ejercicio de memoria colectiva una obra de teatro que cuente la historia de su ciudad, pueblo o barrio. Los grupos son heterogéneos tanto en su constitución etaria como en la condición socioeconómica, política y religiosa de sus integrantes. Son grupos autogestivos que suelen utilizar el espacio público para sus puestas en escena. En Argentina existen aproximadamente 50 grupos.
3. Los entrevistados serán presentados a través de seudónimos.
4. La Red Nacional de Teatro Comunitario fue creada en 2003 como una instancia de organización colectiva e intercambio para los grupos del país. En Argentina tuvo un rol protagónico en las disputas con el Estado por el reconocimiento de la actividad teatral comunitaria y en Latinoamérica en la conformación de espacios como la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social y la Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria.
5. El Consejo Cultural Comunitario fue una plataforma creada por el Programa en el Encuentro Nacional de PdC 2016, en la que participaban representantes de organizaciones, redes y colectivos culturales de todo el país. Además de estar constituido por representantes de todas las regiones, tenía participación de distintas redes temáticas dentro de las cuales se incluía la Red Nacional de Teatro Comunitario donde participaban *La Comunitaria* y *Chacras para Todos*. Actualmente no está en funcionamiento.
6. Para la autora la política del reconocimiento no se detiene en el modelo de la identidad, sino que "aspira a generar soluciones institucionales" (Fraser, 2000, p.64). Dentro del problema del marco de la justicia, incluye tres dimensiones: "la dimensión política de la representación, la dimensión económica de la distribución y la dimensión cultural del reconocimiento" (Fraser, 2006, p.35).
7. El Movimiento de Trabajadores Excluidos es una organización social nacional que impulsó la conformación de cooperativas y grupos de economía popular que luchan por la demanda de tierra, techo y trabajo. Este movimiento tiene una rama rural denominada MTE Rural.
8. La Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP) es una organización gremial independiente de todos los partidos políticos, representativa de los trabajadores de la economía popular y sus familias.
9. La abreviación del nombre del grupo "CHPT" seguida de fecha, indica la fuente del grupo consultada (proyectos de subsidios, publicaciones en redes sociales, notas, entre otras) y se detallan en las referencias al final del artículo.
10. Del mismo modo que PdC había tomado como referencia el programa homónimo de Brasil, la idea de los Círculos de Cultura se asemejaba a los *Pontões de Cultura* de la política brasileña.
11. El Plan Nacional de Igualdad Cultural "Inclusión en la diversidad" fue una política implementada por el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios, y la Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación en el año 2012. La articulación con el Programa PdC se realizó a través del Programa de Fondos Concursables del Plan.
12. Para profundizar sobre las implicancias para la organización de la extensión de sus actividades a nuevos territorios cf. Sánchez Salinas (2018b, 2020).
13. La propuesta de la Red Cultural de Chacras era la co-gestión del teatro (gobierno y organizaciones), así como la participación en el diseño del proyecto de modernización del espacio. Para ampliar sobre la disputa cf. Sánchez-Salinas (2018b).

Referencias

- Álvarez, S., Escobar, A. & Dagnino, E. (2008). "Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América latina". En *Culturas en América Latina y el Perú. Luchas, estudios críticos y experiencias*. III Foro de democratización global: Culturas para la transformación social. Lima, Perú.
- Barbieri, N., Partal, A. & Merino, E. (2011). Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales?. *Papers, Revista de Sociología*, 96, 477-500. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v96n2.139>
- Barbosa, F. & Calabre, L. (2011) (Orgs). *Pontos de Cultura: olhares sobre o programa cultura viva*. IPEA.
- Bayardo, R. (2016). Hacia un panorama del desarrollo de la gestión cultural en Argentina. En A. Canelas Rubim, C. Yañez Canal & R. Bayardo. (Org.), *Panorama da gestão cultural na Iberoamérica* (nº23, pp.15-34). EDUFBA.
- Benhabib, D. (2018). "Puntos de Cultura. Dinámica de lo impensado". En V. Prato & S. Segura (Ed), *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017* (pp. 231-256). RGC Ediciones.
- Bentes, I. (2016). "Cultura viva: Processo culturais inovadores". En M. Ortiz (Comp), *Cultura urbana para la inclusión en América Latina. SEGIB Secretaría General Iberoamericana*.
- Bordat-Chauvin, E. (2020). La cultura y la austeridad. Análisis etnográfico en un programa cultural argentino. *Alteridades*, 30(60), 67-76. www.doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alt/2020v30n60/Bordat
- Brizuela, J. & Barros, J.M. (2017, 12-15 de septiembre). *Dimensões de uma política transnacional intercultural: o Programa Pontos de Cultura na Argentina*. [Presentación de Ponencia] XIII Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, Salvador, Bahía, Brasil.
- Chacras para Todos (2013) "De acequias, arte y memoria, entre todos hacemos historia". (Proyecto de subsidio presentado en convocatoria de Círculos de Cultura 2013 del Programa, inédito).
- Chacras para Todos. (2017). Rendición de subsidio Circulación Internacional de Elencos del Instituto Nacional del Teatro, obtenido para la gira de la obra "De muros a puentes". (Inédito).
- Fernández, C. (2015) La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia : Historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014) (Tesis de posgrado presentada en la Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Doctora en Ciencias Sociales). <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1170/te.1170.pdf>
- Fernández, C., Bidegain, M., Falzari, G. & Sánchez-Salinas, R. (2017). "Nuevas estrategias colectivas de gestión teatral. El caso del grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia" (pp.140-195). En *Modelos de Gestión Teatral, Casos y experiencias 1*. Colección Estudios Teatrales. Ediciones del Instituto Nacional del Teatro. <https://www.recursosculturales.com/descarga-gratis-modelos-de-gestion-teatral-trabajo-publicado-por-el-int/>
- Fernández, C. (2018). Políticas culturales en acto. Teatro comunitario argentino: entre el Estado y la autogestión. *Papers, Revista de Sociología*, (3), 447-477. <https://doi.org/10.5565/rev/papers.2430>
- Fernández, C. (2020). Estado y políticas culturales en Argentina. Un análisis comparativo entre el Kirchnerismo y la Alianza Cambiemos (2007-2017). *Sociohistórica*, (45), 1-17. <https://doi.org/10.24215/18521606e102>
- Fraser, N. (2000) Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento. *New Left Review*, 3, 55-68. <https://newleftreview.es/issues/4/articles/nancy-fraser-nuevas-reflexiones-sobre-el-reconocimiento.pdf>
- Fraser, N. (2006) Reinventar la justicia en un mundo globalizado. *New Left Review*, 36, 31-50. <https://newleftreview.es/issues/36/articles/nancy-fraser-reinventar-la-justicia-en-un-mundo-globalizado.pdf>
- Fuentes-Firmani, E. (s/f). *Programa Puntos de Cultura de la Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación. Una propuesta de mejoramiento de sus resultados* (Tesina de grado inédita para la Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Tres de Febrero, Argentina.
- García-Canclini, N. (Ed.) (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo.
- Lacarrieu, M. & Cerdeira, M. (2016). "Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural". *Políticas Culturales*, 9, 10-33. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/71896/CONICET_Digital_Nro.787bc26b-a3c8-42b0-8111-524e28e2d490_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

- Lerman, G. (2020). *La comunidad futura. Ruinas, instituciones culturales y otras imagerías*. RGC Libros.
- Lucesole, R. (2016). Puntos de Cultura. Política cultural y construcción de subjetividades. Reflexiones sobre la práctica (2011 - 2015). (Trabajo Integral final de la Especialización en Gestión Cultural y Políticas Culturales, Instituto de Altos Estudios Sociales). Universidad Nacional de San Martín, Argentina. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/573>
- Marradi A., Archenti N., & Piovani J.I. (2007). *Metodología de las ciencias sociales*. Emecé.
- Mato, D. (2007). "Cultura, Comunicación y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas". En D. Mato, & F. Maldonado (Eds.), *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización* (pp.10-75). Perspectivas latinoamericanas.CLACSO.
- Mello, D. (2018). Políticas culturales en disputa. Un estudio antropológico de los sentidos de cultura, cultura popular y política cultural en Puntos de Cultura. (Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. http://ibercultura-viva.org/wp-content/uploads/2020/03/Políticas_culturales_en_disputa_Un_estud.pdf
- Mello, D. (2019). El programa Puntos de cultura y sus destinatarios: un estudio de caso en la Provincia de Buenos Aires. *Katálisis*, 1, 181-190. <https://doi.org/10.1590/1982-02592019v22n1p181>
- Mendes, P. (2015) *Políticas Culturales: Rumbo y Deriva. Estudio de casos de la (ex) Secretaría de Cultura de la Nación*. RGC Libros.
- Mihal, I. (2014). Inclusión digital y gestión cultural en el Mercosur: el Programa Puntos de Cultura. *Estudios de Comunicación y Política*, 34, 126-137. <http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/ana/IvanaMihalPuntosCultura.pdf>
- Ministerio de Cultura de la Nación. (2015). Puntos de Cultura, una política transformadora. Relevamiento y análisis del impacto territorial. Recuperado de: https://puntos.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/sites/17/2018/08/Puntos-de-cultura_Maquetacio%CC%81n-1.pdf
- Noel, G. (2011). Guardianes del Paraíso. Génesis y Genealogía de una Identidad Colectiva en Mar de las Pampas, Provincia de Buenos Aires. *Revista del Museo de Antropología*, 4 (1), 211-226. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v4.n1.5487>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2001). *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2005). *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. Recuperado de: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/convention-text>
- Perelmiter, L. (2016). *Burocracia plebea. La trastienda de la asistencia social en el Estado Argentino*. UNSAM EDITA.
- Prato, A. V. & Segura, M. S. (Eds.). *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades entre 2003 y 2017*. RGC Ediciones.
- Rachid, S. (2016). *Cultura Viva: Enrendando ciudadanía en Bahía*. (Trabajo final integrador Especialización en Gestión Cultural, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín). <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/168>
- Rebon, M., Tasat, J., Mendes Calado, P., Basualdo, J., Martínez, S. & Fiore, L. (2013). "La cultura como política pública: la gestión de la cultura a nivel local" (197-204). En *Indicadores Culturales: cuadernos de políticas culturales*. EDUNTREF.
- Secretaría de Cultura de la Nación. (2011). Resolución 2641/2011. Creación del Programa Nacional Puntos de Cultura. Argentina.
- Rodriguez De Melo, B. E. (2016). Desenvolvimento e políticas culturais de base comunitária na América do Sul: estudo comparado Brasil-Argentina. (Tesis para Mestrado em Desenvolvimento Sociedade e Cooperação Internacional). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/20771>
- Sánchez-Salinas, R. (2020). Las políticas culturales y su rol en la definición de elementos identitarios en organizaciones comunitarias: el caso de Chacras para Todos en la provincia de Mendoza (Argentina). *Cuaderno 116* | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 159 - 178. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi116.4139>
- Sánchez-Salinas, R. (2018a). Resonancias actuales de la comunidad: el teatro comunitario argentino como espacio de recreación de lazos de pertenencia. *Revista Question*, (59), 1-18. <https://doi.org/10.24215/16696581e067>

- Sánchez-Salinas, R. (2018b). Las organizaciones culturales y su vínculo con el Estado: el caso del teatro comunitario mendocino. En M. Segura & A. Prato (Eds.) *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades entre 2003 y 2017*. RCG Libros.
- Sánchez-Salinas, R. (Coord.) (2014). *El movimiento teatral comunitario argentino - Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*. Ediciones del CCC.
- Santini, A. (2017). *Cultura viva comunitária. Políticas culturais no Brasil e na América Latina*. ANF Produções.
- Tasat, J. (Comp.) (2014). *Políticas culturales públicas*. EDUNTREF.
- Turino, C. (2013). *Puntos de cultura. Cultura Viva en Movimiento*. RGC Ediciones.
- Vilutis, L. (2009). *Cultura e juventude: a formação dos jovens nos pontos de cultura*. (Dissertação- Mestrado, Faculdade de Educação da Universidade: Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Cultura, Organização e Educação). <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-23092009-132908/en.php>
- Wajnerman, C. (2018). "Interculturalidad y políticas públicas: Estado y organizaciones en el programa Puntos de Cultura". En A. Prato & M. Segura (Eds), *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2007* (pp.257-278). RGC Ediciones.
- Wortman, A. (2017). Políticas culturales y legitimidad política en tiempos de crisis. El caso del Programa Puntos de Cultura de Argentina. *Revista Pol. Cult.* 1, 138-160. https://www.researchgate.net/publication/324955387_Políticas_culturales_y_legitimidad_política_en_tiempos_de_crisis_el_caso_del_Programa_Puntos_de_Cultura_en_Argentina.
- Zamorano, M. (2016). La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista: entre la hegemonía y la diversidad. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 70, 53-83. <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/zamorano1.pdf>

- Sobre las autoras:

Romina Sánchez Salinas es Doctora en Sociología (IDAES-UNSAM), Licenciada en Sociología (UNCuyo Mendoza) y especialista en Gestión y Política en Comunicación y Cultura (FLACSO Argentina). Realiza estudios post-doctorales con beca CONICET con sede en el Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo. Profesora en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ha realizado distintos estudios e informes en el ámbito público siendo parte de áreas estadísticas de cultura (Instituto Nacional del Teatro y en Data Cultura del Ministerio de Cultura del GCBA). Es miembro del Observatorio de Políticas Culturales y Culturas Políticas del Centro Cultural de la Cooperación.

Clarisa Fernández es Doctora y Magister en Ciencias Sociales (FaHCE, UNLP), Especialista en Producción de textos críticos y Difusión mediática de las artes (UNA), Licenciada y Profesora en Comunicación Social (FPyCS, UNLP). Es Investigadora Asistente del CONICET y docente en la materia Política de la Información de la Carrera de Bibliotecología de la FaHCE, UNLP. Trabaja con temáticas vinculadas a las políticas públicas culturales y organizaciones artísticas comunitarias, específicamente grupos de teatro comunitario argentino

- ¿Cómo citar?

Sánchez Salinas, R., & Fernández, C. (2021). La política cultural en territorio: análisis de Puntos de Cultura desde la dimensión del reconocimiento. *Comunicación y Medios*. (44), 106-117. <https://doi.org/110.5354/0719-1529.2021.60975>

La ciudad como panacea: políticas culturales comunitarias y participación en Córdoba (Argentina)

The city as a panacea: cultural policies and participation in Córdoba (Argentina)

Mariana Gutiérrez

Instituto de Estudios en Comunicación, Expresión y Tecnologías, Córdoba, Argentina

marucgutierrez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4035-5100>

Resumen

Este artículo analiza las políticas culturales en el marco de la valorización global de las ciudades como escala ideal para la descentralización del poder político y la solución de problemas de democratización cultural. Se recogen antecedentes relevantes sobre las potencialidades y los límites del nivel local en el plano del gobierno, la participación ciudadana y las políticas culturales municipales. Luego, se reportan los resultados de una investigación reciente realizada en Córdoba (Argentina) a partir de entrevistas y análisis de documentos. Se concluye que la dimensión participativa de esas políticas se desenvuelve en un plano retórico y permite asignarle un rol más activo y propositivo a sus beneficiarios. A la par, dichas políticas culturales reciben legitimación dado que se conciben como otro ámbito en el que los ciudadanos pueden participar de los asuntos públicos, aunque las decisiones tomadas no sean sustanciales o las posibilidades de participación efectiva se distribuyan de manera desigual.

Palabras clave: Políticas culturales locales, Democratización cultural, Participación ciudadana, Gobiernos locales.

Abstract

This article analyzes cultural policies in the context of global appraisal of cities as the ideal scale to decentralize political power and to address problems of cultural democratization. Critical antecedents are collected on the possibilities and limits that the local level presents in the fields of government, municipal cultural policies, and citizen participation. Then, the results of a recent investigation carried out in Córdoba (Argentina) based on interviews and document analysis are reported. We conclude that the participatory dimension of these policies unfolds on a rhetorical level and assigns a more active and purposeful role to their beneficiaries. At the same time, these cultural policies are legitimized since they are conceived as another possible dimension to enhance participation of citizens in public affairs, even if the decisions taken are not substantial or participation is unevenly distributed.

Keywords: Local cultural policies, Cultural democratization, Citizen participation, Local governments.

1. Introducción

La valorización de las ciudades, a las que se le adjudica un rol protagónico en la transformación social y el desarrollo, constituye un fenómeno de creciente relevancia. Sin embargo, el entusiasmo por la escala local ha sido catalizado por la difusión internacional de innovaciones en el ámbito de la acción pública que ya cuentan con varias décadas de expansión. Los fundamentos ideológicos de éstas pueden abarcar desde imaginarios comunales y municipalistas (Bookchin, 2015; Thompson, 2020) —que reivindican la defensa de los “comunes urbanos” y el derecho a la ciudad (Zárate, 2020)—, hasta una narrativa de reforma de la administración pública inspirada por el neoliberalismo (Christensen & Lagreid en Dupin-Meynard & Négrier, 2020).

En línea con los primeros y su ideal de descentralización democrática, hacia finales de la década de 1980 e inicios de los 1990s, en Latinoamérica se despliegan una serie de innovaciones participativas con el afán de mejorar la calidad de la democracia recientemente recuperada en el continente. La incorporación de la sociedad civil en la toma de decisiones de políticas públicas y al control democrático comienza a conceptualizarse como “participación ciudadana”.

En afinidad con las segundas, en varios países de América Latina la adopción del Consenso de Washington y la ulterior jibarización del Estado nacional en su rol desarrollista implicó un auge descentralizador. Como corolario, y sumado al reflujó de la globalización, “los gobiernos locales emergieron a una *mayoría de edad*” (Mendes, 2012, p.130) asumiendo mayores responsabilidades en sus propios procesos de crecimiento.

Tras varias décadas de innovaciones democráticas en el ámbito local, diferentes voces críticas señalan que los estados han estimulado la participación de manera desigual. Esto permite reconocer la presencia tanto de “proyectos participativos construidos en torno a la profundización y expansión de la democracia participativa, como la permanencia de la lógica neoliberal y la reconfiguración del poder estatal por medio de la sociedad” (Sorribas & Garay, 2014, p.40). De hecho, al analizar las “nuevas prácticas participativas” impulsadas por las élites políticas,

Moini (2017) observa que éstas son diseñadas y activadas para obtener el apoyo de las élites económicas y, al mismo tiempo, proteger las decisiones públicas de las consecuencias impopulares de las políticas neoliberales.

Por su parte, Dagnino (quien se ha ocupado de analizar el régimen democrático brasilero, la institucionalidad participativa de la región, y el vínculo entre cultura y política) ha remarcado la presencia de una “confluencia perversa” entre el proyecto neoliberal y el proyecto democrático-participativo. Tal fenómeno provoca, según la autora, una crisis discursiva fundada en las referencias comunes que se utilizan tanto en un proyecto político como en el otro. Ambos “requieren una sociedad civil activa y propositiva”. Sin embargo, avanzan “en direcciones opuestas y hasta antagónicas” (Dagnino, 2018, p.681).

En el campo de las políticas culturales (en tanto políticas estatales), en la década de 1990 los gobiernos locales también asumieron mayores responsabilidades que en décadas anteriores, cuando el protagonismo de los niveles nacional y provincial de toma de decisión era hegemónico (Tasat, 2009). En consonancia, el trabajo de Basile (2020) —que aborda la repercusión de ese auge en las políticas culturales de la ciudad de Córdoba—, corrobora la hipótesis de que en las últimas décadas del siglo XX se comienzan a priorizar las intervenciones locales por sobre las políticas culturales de base nacional. Según señala la autora, esto ocurre simultáneamente en varias urbes latinoamericanas, a partir de una nueva dinámica de articulación entre políticas culturales transversales y el desarrollo económico urbano. La lógica globalizante y la exacerbación del “modelo político económico neoliberal que, como parte de sus estrategias de descentralización, asignó nuevos roles a los gobiernos locales en el entramado internacional” (Basile, 2020, p.155), subyace a esos fenómenos.

Ahora bien, desde fines del siglo XX a la fecha, no sólo la intervención pública ha tenido mayor preeminencia en la formulación de políticas culturales, sino que también ha resonado el creciente protagonismo que adquiere la participación en las sociedades occidentales actuales. Así, el “giro participativo” (Bonet & Négrier, 2018) de las políticas culturales tiene consecuencias en la vida cultural y en las estrategias que desarrollan actores e instituciones culturales.

Al calor de estos fenómenos que se venían gestando desde finales del siglo XX, en diversos países y ciudades de América Latina emergen las denominadas políticas culturales de base comunitaria. Éstas, difundidas por una red de organizaciones autodenominadas Movimiento Cultura Viva Comunitaria, se presentan como una innovadora política cultural de corte participativo.

No obstante, el desarrollo de estas políticas se erige en la tensión entre el clima progresista de fomento de la participación de las organizaciones sociales en las acciones públicas y los procesos de configuración de lo global en lo local, producidas en el marco de la gobernanza neoliberal (Brown, 2016; Piñero, 2019). Este panorama implica, también, una disputa entre representaciones diferentes en torno a lo cultural y a la participación misma que se condensan (siempre de manera parcial y contingente) en las políticas culturales instituidas.

En relación a las políticas estatales de cultura comunitaria en Argentina, una investigación previa permitió abrir una serie de interrogantes en cuanto a los límites de su potencial democratizante y participativo (Sorribas & Gutiérrez, 2020). Dicha indagación demostró que las políticas públicas de cultura subnacionales en Argentina y los mecanismos de participación en su definición e implementación siguen siendo un ámbito poco explorado, tanto por académicos como por los propios gobiernos locales. Por esa razón, este artículo analiza las políticas culturales locales en el marco de la valorización global de las ciudades como panacea ante problemas de la democratización cultural o para la descentralización del poder político.

Proponemos dos hipótesis de trabajo. Por un lado, que la escala local en las políticas culturales no significa mayores niveles de participación efectiva, sino que posibilita el uso instrumental de la participación como forma de legitimación de la acción pública. Por otro, que la participación real está limitada a las redes de actores públicos y sociales preexistentes, reforzando las conclusiones obtenidas en trabajos previos (Sorribas, Eberhart & Gutiérrez, 2016; Sorribas & Gutiérrez, 2021) sobre el funcionamiento de las instituciones participativas locales en Córdoba.

Para eso, en primer lugar, se reconstruyen antecedentes relevantes sobre las potencialidades y

los límites de la escala local, en el plano del gobierno local, de la participación ciudadana y de las políticas culturales municipales.

En segundo lugar, a la luz de esos antecedentes, analizamos las concepciones de la participación subyacentes en las políticas culturales locales. Reportamos los resultados de un estudio cualitativo realizado en Córdoba (Argentina). Para dicha investigación, se realizaron dos entrevistas en profundidad con participantes de la sociedad civil en el Concejo Municipal de Cultura Comunitaria (realizadas en 2017 y 2020), dos entrevistas en profundidad con referentes de Cultura Viva Comunitaria que participaron en el proceso de redacción de la Ordenanza de Festejos Comunitarios del Carnaval y una entrevista estructurada con una funcionaria de la Dirección de Cultura Viva (ex Dirección de Cultura Comunitaria). Además se recurrió a fuentes secundarias como el texto de las Ordenanzas 12500 y 12957 de la Municipalidad de Córdoba. Se analizó el corpus mediante un tipo de análisis de contenido cualitativo específico denominado análisis categorial temático (Gutiérrez, 2019).

2. Antecedentes relevantes sobre las potencialidades y los límites de la escala local

2.1 Gobierno local y participación ciudadana

Cierta literatura de corte politológico señala que el nivel de gobierno local está en mejores condiciones de favorecer la participación ciudadana. Para Pratchett, algunas instituciones cuasi-democráticas “fragmentarían a la comunidad al focalizar su accionar en asuntos que se corresponden a áreas particulares de servicios” (2004, p.359). Sin embargo, en el caso del gobierno local, en su carácter “multipropósito”, albergaría la representación del interés general de la comunidad. En concomitancia, la mayor proximidad de las autoridades locales con la ciudadanía favorecería que se ocupen más directamente de los problemas y preocupaciones de ésta a través de políticas públicas pertinentes.

En cuanto a la participación ciudadana, ya sea a través de órganos de participación (concejos) o mediante procesos participativos, Pratchett (2004)

señala que la escala local de gobierno es la apropiada para su desarrollo ya que facilita la accesibilidad y mayor compromiso entre la ciudadanía y las instituciones. Respecto de los órganos de participación, Pérez y Navarro (2000) sostienen que son innovaciones democráticas orientadas a adecuar las decisiones gubernamentales a las demandas o necesidades particulares planteadas por la ciudadanía, alejada de una concepción meramente electoral de participación, asociada comúnmente al nivel central o nacional. La posibilidad de generar políticas públicas más situadas, así mismo, tiene que ver con el desarrollo de la receptividad (*responsiveness*) por parte de las autoridades locales, “complementada y desafiada por las amplias oportunidades para la participación que las instituciones democráticas locales ofrecen a los ciudadanos” (Pratchett, 2004, p.361).

Como corolario, el gobierno local estaría dotado de cierta autonomía, entendida como capacidad de desarrollar la identidad local a través de los procesos políticos y de las “formas preferidas” de practicar la política respecto del nivel central. Las instituciones políticas locales serían el foro en el que se puede expresar esa identidad local (Pratchett, 2004).

No obstante, todo ese contexto aquí señalado (mayor cercanía entre representantes y representados y mayor influencia/centralidad de las decisiones que se toman en el marco de procesos deliberativos), no puede darse por sentado.

Según Sorribas & Gutiérrez (2021), el nivel de gobierno local no garantiza *per se* la mayor participación ni incrementa las “virtudes cívicas” de las autoridades dado que el diseño institucional también tiene injerencia, propiciando u obstruyendo dichas posibilidades. En tanto y en cuanto el diseño de la institucionalidad participativa no contemple las asimetrías de poder, los dispositivos deliberativos/participativos podrían fungir como instrumento de legitimación estratégica de la dominación política.

2.2 Políticas culturales locales y de base comunitaria en ciudades de América Latina

A partir de la década de 1990, en el intento de fortalecer las democracias recién recuperadas así como sus instituciones, en América Latina la

sociedad civil comienza a ser incorporada en la toma de decisiones y en distintos mecanismos de control de poderes. Este giro se ha denominado “participación ciudadana”. En el terreno propio de las políticas culturales oficiales, la participación ciudadana en su versión asociada a órganos de participación cuenta con mayor desarrollo en Brasil. En ese sentido, las propuestas brasileñas han sido pioneras en la configuración de una institucionalidad participativa en áreas como la de cultura, contando con un Consejo Nacional de Política Cultural y con diferentes consejos en niveles subnacionales (Calabre, 2010; Rubim, Fernandes & Rubim, 2010). La participación institucionalizada puede ser asociada, también, a procesos en los que se incluye a la ciudadanía por un corto período de tiempo y puede comprender acciones de incidencia o *lobby* con legisladores, reparticiones estatales locales y funcionarios para definir un programa concreto o diseñar una política sectorial. Durante el ciclo de gobiernos progresistas en la región, se formularon numerosos proyectos de ley en las áreas de cultura y comunicación que habían sido elaborados por diferentes sectores de la sociedad civil o a los que ésta había contribuido decididamente (Gutiérrez, 2019).

Sin embargo, las políticas públicas de cultura subnacionales en Argentina y los mecanismos de participación en su definición e implementación siguen siendo un ámbito poco explorado, tanto por académicos como por los propios gobiernos locales.

Mendes (2012), en su análisis sobre las políticas culturales locales de doce municipios de la provincia de Buenos Aires, concluye que en las políticas implementadas existen serios déficits de comunicación con los destinatarios de las políticas y con la sociedad civil en general. El discurso que prima es el de la democratización en el acceso a los bienes culturales, por lo que la participación de la ciudadanía es escasa.

Para distinguir ese modelo de “políticas culturales de democratización” de otras, en las que subyace un concepto de cultura diferente y se le atribuye otro rol al Estado y a la ciudadanía, Mendes (2015) propone una modelización tripartita, que supone otros dos tipos de políticas públicas de cultura, las políticas democráticas (o de “democracia cultural”) y las políticas recursistas.

Las primeras se caracterizan por asimilar la cultura con las bellas artes, con una concepción estética y vinculada a la historia y la filosofía occidentales. El rol del Estado tiene que ver con la preservación del patrimonio y la difusión de la producción artística y de la ciudadanía, y se espera que se eduque en base a ese saber “universal” y esos valores estéticos *verdaderos*.

Al hablar de políticas democráticas, Mendes hace referencia a la concepción de cultura en sentido antropológico, con un Estado que fomenta la “participación de la ciudadanía en la vida cultural” (2015, p.96) y, como consecuencia, se espera que esta cambie su actitud, desde la expectación a la participación.

Por último, el modelo recursista, difundido principalmente en la obra de Yúdice (2002 2019), concibe a la cultura como un recurso valioso para hacer frente a una serie de problemas o fenómenos que antes les eran ajenos. Por ejemplo, cuestiones relacionadas con el desarrollo económico, la ampliación de la participación, la reducción de las desigualdades y la exclusión social y mejorar la calidad de vida, entre otros. Se espera, por consiguiente, que los Estados intervengan en dichos asuntos a través del diseño e implementación de políticas culturales. En este modelo, la ciudadanía actúa a través de movimientos sociales, posicionando diferentes temáticas en la agenda pública.

Otros trabajos previos que abordan las brechas de implementación de las políticas culturales argentinas (tanto nacionales como subnacionales) señalan que las carteras de cultura y sus funcionarios conciben a la cultura tanto en su registro antropológico como estético-ilustrado, pero, en la práctica, los esfuerzos se orientan mayormente hacia la promoción del acceso a bienes y productos-artístico culturales (Mendes, 2015; Morais, 2018; Gutiérrez, 2019). Esto implica una convivencia de modelos democráticos y democratizantes en las políticas culturales.

En relación al plano municipal, Tasat (2009) reconoce una orientación hacia la oferta de servicios culturales, en el sentido de programación de eventos y espectáculos, la preservación del patrimonio cultural y las propuestas de formación artística. En consonancia, Mercadal (2020), al analizar las políticas culturales locales de Villa María (Argentina),

registra una concepción difusionista de la cultura predominante, basada en fortalecer el acceso a bienes y servicios culturales. Resulta evidente, también, que se confunden políticas con programación de actividades, existiendo una tendencia a interpretar que el traslado de propuestas generadas desde la gestión cultural municipal a diferentes espacios de la ciudad conduciría a la inclusión o ampliación de públicos.

Despegándose de ese modelo de políticas, la retórica participacionista y localista está especialmente presente en las que se dieron en llamar políticas culturales comunitarias. Académicos y participantes de movimientos estético-políticos exaltan el carácter innovador y participativo de esas políticas que encuentran su germen en el Programa Cultura Viva implementado en Brasil a partir de 2004 (Gutiérrez, 2019; Infantino, 2019; Prato & Segura, 2018). La novedad estaría puesta en que, en un proceso de construcción de la política pública de “abajo hacia arriba”, el Estado reconoce las iniciativas culturales generadas en los territorios donde ocurren, así como sus propias necesidades y planes de trabajo.

La difusión de políticas culturales de base comunitaria en la región también tuvo su repercusión en las decisiones del Ministerio de Cultura de Argentina a través de su Programa Puntos de Cultura, en funcionamiento desde 2011. En una investigación previa (Gutiérrez, 2019), demostramos la relación entre las representaciones de la “cultura comunitaria”, la formulación de políticas participativas y la instrumentalización de la cultura en Argentina (2011-2019).

El programa Puntos de Cultura en Argentina nació como una política de transferencia de recursos hacia organizaciones culturales comunitarias. Fue transformado su discurso, de la inclusión hacia la co-gestión, a partir de instrumentar ciertas instancias de concertación (Comisión Nacional de Puntos de Cultura y Consejo Federal de Cultura Comunitaria), habilitando la participación de representantes regionales en las decisiones de la política pública (Gutiérrez, 2019; Gutiérrez & Sorribas, 2020).

Además, en un intento de conformar el “sector de la cultura comunitaria”, obtuvieron difusión esos marcos interpretativos resonando en actores subnacionales. En consecuencia, se comienzan a

implementar políticas de cultura bajo esa concepción de cultura a nivel provincial (Entre Ríos) y municipal (Córdoba). No obstante, el Programa Puntos de Cultura argentino continúa funcionando de manera centralizada, a diferencia de la experiencia brasileña, que traspasa sus recursos a gobiernos estatales y municipalidades para efectuar las convocatorias en esos niveles. Los trabajos que indagan específicamente en la implementación de la descentralización de la política cultural comunitaria en Brasil (Cardoso, 2011; Lima, 2013; Souza, 2013), brindan pistas de utilidad para comprender las ventajas de ese modelo. Frente a la “paradoja de escala” (Gutiérrez & Sorribas, 2020) la localización se presenta como una posibilidad de afrontar las debilidades de los Estados nacionales que diseñan políticas de Puntos de Cultura y de dar lugar/participación a ámbitos estatales municipales o sub-municipales mejor articulados con actores colectivos e institucionales presentes en el territorio.

Los antecedentes recogidos confirman lo señalado por Bonet y Négrier (2018) en cuanto a la emergencia de nuevos modelos de políticas culturales. Esta no implica la eliminación de los paradigmas previos, lo que produce su coexistencia. Con más o menos predominancia de unos sobre otros en diferentes configuraciones del ecosistema plural de proyectos y políticas culturales, la superposición involucra paradigmas de excelencia cultural, democratización cultural, democracia cultural y economía creativa. Cada paradigma se relaciona con una visión específica sobre la participación.

Teniendo en cuenta las contribuciones hasta aquí sistematizadas, en el próximo apartado se reconstruye el estudio de caso que nos permite elaborar conclusiones sobre el modelo de política cultural y la concepción de la participación presentes en las políticas públicas vinculadas a la cultura comunitaria en Córdoba (Argentina).

3. Políticas culturales en Córdoba

3.1 Resultados

Los procesos participativos desarrollados en torno a la Ordenanza de Festejos Comunitarios de Carnaval y la Ordenanza de Promoción de la Cultura

Viva Comunitaria se encuentran emparentados, dado que involucran en Córdoba a una serie de participantes que ya tenían trayectoria en procesos de incidencia en legislación en materia de cultura a nivel nacional (Proyecto de Ley en Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente y Proyecto de Ley Federal de las Culturas).

Según los entrevistados que participaron en encuentros latinoamericanos de Cultura Viva Comunitaria, esas instancias propiciaron la consolidación de la identidad colectiva y, a su vez, funcionaron como estrategia de incidencia política. Esto se debe a que, en esos ámbitos, los referentes de las organizaciones tienen más posibilidades de interactuar con funcionarios estatales con injerencia en el diseño e implementación de políticas culturales de diversos niveles. Un entrevistado de la ciudad de Córdoba relata el proceso de incidencia en la ordenanza de “Festejos comunitarios del Carnaval” generada gracias al vínculo que pudo establecerse en un Congreso de Cultura Viva Comunitaria con funcionarios de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba:

... cuando aparece esto de que se hacía el Congreso en Bolivia, ese fue el espacio de encuentro (...) Era una línea de trabajo invitar a funcionarios que pudieran ir, pudieran conocer, pudieran entender el por qué de Cultura Viva Comunitaria. Es un objetivo acercar a las políticas públicas y acercar a funcionarios que se interesen. Ellos viajan allá y con ellos comenzamos todo un proceso que termina, por ejemplo, en la Ordenanza de Carnaval (Entrevista HV, comunicación personal, 17 de marzo de 2017).

La ordenanza en cuestión (Ord. 12500/2015), aprobada el 30 de noviembre de 2015, en la Ciudad de Córdoba, promueve convocatorias anuales para apoyar con recursos económicos los Festejos Comunitarios de Carnaval, es decir

actividades, de entrada libre y gratuita, relacionadas con la citada fiesta popular, llevadas adelante durante los meses de febrero y marzo en espacios públicos de la Ciudad por agrupaciones de carnaval, organizaciones de la sociedad civil, centros vecinales, organizaciones barriales (...) cuya propuesta artística está integrada mayoritariamente por mascaradas, comparsas, bailes, desfile de murgas (...) y toda otra relacionada con la festividad” (Ordenanza N° 12500; 2016, p.1).

A partir del proceso de incidencia, se consiguió que la ordenanza contemple la cobertura de seguros de responsabilidad civil, cobertura médica y de seguridad para los beneficiarios, así como el apoyo de diferentes áreas operativas municipales que, con anterioridad a la legislación, debían autorizar la realización de festejos mediante numerosos trámites burocráticos.

Las “organizaciones de carnaval” de la ciudad de Córdoba fueron las primeras en generar acciones colectivas acompañadas por la Universidad Nacional de Córdoba y la Secretaría de Cultura Municipal. El proceso comenzó en 2012 a partir de la necesidad percibida de agilizar las habilitaciones para estas expresiones artísticas que tienen lugar en algunos territorios sub-municipales. La intención inicial era que la ordenanza contemplara todas las manifestaciones artístico-culturales que tuvieran lugar en la vía pública. Sin embargo, esto se vio imposibilitado debido a la escasa organización de esos otros sectores y la falta de interés en dialogar con el municipio por diferencias político-ideológicas con el partido oficialista.

Aunque haya habido un proceso participativo para obtener el apoyo municipal, lo comprometido por parte de la Secretaría está orientado a la oferta de servicios culturales, en el sentido de programación de eventos y espectáculos, la preservación del patrimonio cultural y las propuestas de formación artística. Esa característica es coherente con lo que señalaba Tasat (2009) al analizar otras políticas culturales municipales.

A su vez, esta política cultural podría considerarse bajo el enfoque del “modelo democrático” descrito por Mendes, en tanto que las acciones estatales promovidas fomentan la “participación de la ciudadanía en la vida cultural” (2015, p.96) y, como consecuencia, se espera que ésta cambie su actitud, desde la expectación a la participación. Como se menciona en la Ordenanza en cuestión, la Secretaría de Cultura será la encargada de “establecer los mecanismos de selección de los proyectos beneficiarios, como así también determinar las formas de apoyo, asegurando una amplia participación de las organizaciones comunitarias con la intención de promover nuevos festejos de carnaval” (Ord. 12500/2015).

El sentido subyacente de participación es el “ser parte” tanto de la fruición como en la producción

cultural. Pero ello no implicaría participar también en las decisiones o criterios relativos a la implementación de la política cultural, como sí lo contempla la Ordenanza de Cultura Comunitaria, al prever un mecanismo de participación sostenido, el Consejo Municipal de Cultura Comunitaria.

Para la Ordenanza de Cultura, también los encuentros de Cultura Comunitaria (en particular, el 3er Encuentro de Puntos de Cultura y 1er Encuentro de Redes de IberCultura) tuvieron un rol importante. Esto es así dado que, más allá de convocar a los beneficiarios del Programa Puntos de Cultura, se invitó a una serie de organizaciones culturales comunitarias con trabajo territorial y funcionarios de las carteras de cultura de diversos municipios.

No éramos Punto de Cultura, pero éramos una organización invitada porque habíamos trabajado con Cultura de Barrio. Varias de las organizaciones que viajamos esa vez no éramos Puntos de Cultura pero sí teníamos trabajo acá en territorio. Ahí nos encontramos con Lucrecia¹ (Entrevista M.B, comunicación personal, 7 de octubre de 2020).

Ese fue el puntapié inicial, según las fuentes entrevistadas, para abrir un espacio de diálogo importante a favor de la ordenanza de Promoción de la Cultura Comunitaria en Córdoba. De esa manera, se consolidó un proceso participativo, aprovechando la capacidad organizativa y los conocimientos de actores que ya estaban movilizados y compartían un lenguaje y una trayectoria de activismo. El proceso redundó en la generación de conocimiento experto tanto en actores colectivos como en los funcionarios que continuaron en sus cargos.

En dicho proceso de incidencia, una entrevistada señala que es importante la receptividad de parte de los funcionarios para que se genere ese proceso participativo, pero lo distingue de una receptividad general, considerando la complejidad estatal y alejándose de una visión monolítica:

No fue el Estado el que decidió, sino que fuimos nosotros a la par de integrantes del Estado (...) no creas que todo el Estado, como una cuestión homogénea, sino que estas dos personas que saben de qué se trata y saben el valor estratégico de este instrumento legal para las organizaciones de cultura comunitaria. Entonces, teníamos ahí como “compañeros en la lucha” que están justamente en lugares

estratégicos que nos ayudaron a nosotros a poner esta ordenanza y que saliera (Entrevista M.B, comunicación personal, 7 de octubre de 2020).

Esto es relevante dado que confirma que la proximidad de las autoridades locales con la ciudadanía favorece que se ocupen más directamente de los problemas de ésta, canalizándolas en las decisiones de políticas públicas.

Sin embargo, los grupos más organizados o articulados en red, con mayor interés/activismo y que tienen contacto con funcionarios de las gestiones culturales municipales, son los que lograron efectivamente participar en el diseño de programas culturales o en la legislación. Esto comprueba que la democratización y los procesos participativos a nivel local se distribuyen de manera diferencial entre áreas sub municipales (territoriales y administrativas).

Por otro lado, el Consejo Municipal de Cultura Comunitaria, en tanto instancia de participación institucionalizada, no se encuentra en funcionamiento. Según los entrevistados, esa paralización se debe a que no se ha reglamentado aún la cantidad y renovación de integrantes para que exista una efectiva participación de las organizaciones culturales comunitarias.

3.2 Discusión

Existe una fuerte retórica participacionista en las acciones y discursos de las políticas culturales comunitarias que se difundieron desde Brasil² a otros países, regiones y localidades de Iberoamérica. En Argentina, la articulación en redes del Movimiento Cultura Viva Comunitaria propició diferentes acciones colectivas para la incidencia en la legislación y en el diseño e implementación de políticas sectoriales a nivel nacional. En el caso de Córdoba, también a nivel municipal. Asimismo, estas políticas culturales incorporan innovaciones democráticas en carácter de “órganos de participación”, como el Consejo Cultural Comunitario, la Comisión Nacional de Puntos de Cultura o el Consejo Municipal de Cultura Comunitaria de Córdoba. Sin embargo, según se observa, la alusión a la participación en los discursos analizados tiene más que ver con el intento de desmarcarse de las “políticas cultura-

les de democratización por acceso” o difusionistas, esperando de los beneficiarios de esas políticas un rol “protagónico”.

En la elaboración de ordenanzas como la de Festejos comunitarios de Carnaval (Ordenanza 12500/2015) y la Promoción de la Cultura Viva Comunitaria (Ordenanza 12957/2019), el proceso participativo no surgió inicialmente de la institucionalidad participativa, sino por iniciativa de la acción colectiva. Sin embargo, los funcionarios de la cartera de cultura mostraron receptividad y brindaron una serie de alternativas que los sectores movilizadores pudieron interpretar como oportunidades políticas (Leiras, 2007).

En el caso de la Ordenanza de Promoción de la Cultura Viva Comunitaria se incorporó un órgano, el “Consejo Municipal de Cultura Comunitaria”, habiendo tomado como modelo políticas culturales de base comunitaria de otras ciudades de América Latina e intentando dotar a los colectivos del sector de posibilidades para la toma de decisiones de la política institucional. Tras la sanción de la ordenanza, queda pendiente poner en funcionamiento efectivo dicha instancia, debido a que en el texto de la norma no estaban aún establecidas cuestiones fundamentales como la cantidad de integrantes, la procedencia sectorial o el procedimiento de renovación de los miembros. La importancia de avanzar en la reglamentación reside en la necesidad de renovar la participación, dado que la primera conformación tenía la intención de servir como antecedente. Pasada esa primera instancia participativa *ad hoc* para la redacción de la ordenanza, el Consejo requiere:

que se reglamente y que se elija con otra metodología, que no sea a dedo, sino que sean realmente representativos los integrantes (...) para que se vaya a dialogar así, con la Provincia, con el Municipio, con quien corresponda. Inclusive con otras organizaciones de cultura comunitaria que no se identifican como tales y hace mucho tiempo que están haciendo trabajo en el territorio (Entrevista M.B., comunicación personal, 7 de octubre de 2020).

La narrativa de valorización de las políticas culturales comunitarias subnacionales puede rastrearse en la transformación de la política cultural Puntos de Cultura durante la presidencia de Mauricio Macri (2015-2019). Ante las medidas de

ajuste inspiradas por su proyecto político neoliberal, el desfinanciamiento y la desjerarquización del Ministerio de Cultura, la voluntad de los decisores políticos a cargo de la política pública oficial jugó un rol fundamental para “conformar el sector de la Cultura Comunitaria”³ (Gutiérrez, 2019). Se activaron los mecanismos de participación previstos desde el inicio del Programa Nacional Puntos de Cultura (2011) y se propusieron espacios de encuentro entre miembros del movimiento de Cultura Viva Comunitaria, beneficiarios de Puntos de Cultura y funcionarios estatales de niveles provinciales y municipales para que actúen como “difusores” (Romanutti, 2018) de políticas culturales de base comunitaria de alcance local.

En el caso de las políticas culturales locales abordadas, se demostró que pudieron ser aprovechados los beneficios de la proximidad o cercanía con las autoridades para canalizar ciertas necesidades del sector de la cultura comunitaria. Sin embargo, esa apertura a la participación estuvo desigualmente distribuida dado que ni las posibilidades de incidencia ni todavía el mecanismo de participación previsto habilitó la participación de otras organizaciones de sectores culturales afines a la cultura comunitaria, barrial o territorial.

Consideramos que la participación se constituye eminentemente en una retórica de las políticas culturales locales aquí abordadas, sujeta a dos modelos de políticas culturales. Por un lado, a aquel que cifra la participación como posibilidad de intervenir en el campo artístico, no solo en la fruición sino también en la producción, otorgándole a la ciudadanía un rol más activo que en las políticas culturales de corte difusionista. Por el otro, al modelo recursista, en tanto que la política cultural se legitima a sí misma en su carácter instrumental, con el propósito de abordar diversos problemas, como, por ejemplo, la demanda por mayor inclusión y la ampliación de la participación ciudadana.

4. Conclusión

En América Latina, las diversas formas de la participación ciudadana han surgido como innovaciones democráticas (con un importante desarrollo en Brasil) y han sido institucionalizadas con la preten-

sión de enriquecer la democracia local y ampliar la intervención de la ciudadanía en el campo de decisiones que le afectan. Sin embargo, los órganos de participación también se han configurado como instancias de legitimación de decisiones de funcionarios o influenciadas por élites que tienen una participación desproporcionada en el proceso de toma de decisiones.

En relación a eso, el estudio de caso presentado en este trabajo constituye una evidencia importante para sustentar la hipótesis de la participación instrumental. Esto es, que la dimensión de la participación se desenvuelve en un plano retórico y permite asignarle un rol más activo y propositivo a sus beneficiarios. A la par, dichas políticas culturales son legitimadas por la ciudadanía por el mero hecho de concebirse como un ámbito más en donde es posible decidir sobre asuntos públicos, aunque la evidencia demuestre que las decisiones tomadas de manera participativa no son sustanciales o la participación se distribuye de manera desigual. Esa legitimación está asentada en el supuesto que “si la participación es importante para esa política, entonces la política pública será mejor” (Dupin-Meynard & Négrier, 2020, p.11).

Por lo dicho, confirmamos que la escala local en las políticas culturales no significa necesariamente mayores niveles de participación efectiva, pero sí propicia el uso instrumental de la participación como forma de legitimación de la acción pública.

Asimismo, el estudio de caso confirma la hipótesis de la participación corporativa. Varias voces críticas de la institucionalidad participativa señalan que la ampliación de la participación suele producirse al interior de la sociedad política. Esto es, que se reproducen las tradicionales relaciones de poder entre los sistemas técnico-políticos y una ciudadanía cuyo repertorio obedece a prácticas partidarias-electorales (Sorribas & Gutiérrez, 2021; Echavarría *et al.*, 2021)

En suma, aunque se piense a las ciudades (y sus gobiernos locales) como “protagonistas” del cambio social, se incorpore a la sociedad civil en la formulación y monitoreo de las políticas públicas mediante la participación ciudadana o se intente democratizar la cultura mediante políticas que se adapten a las necesidades del territorio, no hay garantías de la reducción de las desigualdades generadas por la gobernanza neoliberal.

Más bien, estos terrenos se configuran como campos de disputa en sí mismos, donde los sentidos que circulan pueden estar asociados más a un proyecto neoliberal que a uno democrático participativo, o viceversa, y en donde juega un rol decisivo la subjetivación política⁴ (individual y colectiva) de quienes intervienen en esa disputa.

Trascendiendo la perspectiva liberal de la democracia (aquella vinculada a un Estado de Derecho que se presupone incluyente), otros análisis son posibles. Entender a la democracia asociada al despliegue de acciones conflictivas que hacen ver “como comunes a sujetos y problemas que antes no eran considerados como parte del espacio establecido como común” (Quintana, 2015, p.76), habilita nuevas reflexiones. Aquellas que no sólo consideren los efectos de la incidencia de los movimientos o acciones colectivas en la fijación de agendas de los Estados, sino que hagan foco también en la búsqueda de nuevos significados por parte de esos movimientos, en torno a lo cultural y lo participativo. Construcción de sentidos que pone en marcha una política cultural en sí misma.

Notas

1. En referencia a una funcionaria de la Dirección de Cultura Comunitaria (actualmente Dirección de Cultura Viva).
2. El programa Cultura Viva de Brasil, transformado en 2014 en política de Estado mediante la ley 13018, es uno de varios modelos de políticas que se han imitado en otros países. De manera similar, sucedió con políticas públicas como *Bolsa Família*, *Fome Zero* (Hambre Zero) y el Presupuesto Participativo (Gutiérrez, 2019).
3. La cita corresponde a una entrevista con funcionarios a cargo del Programa Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura de la Nación realizada en 2018 en el marco de una tesis de maestría. El corpus de la investigación referida estuvo conformado tanto por fuentes primarias (observaciones participantes en encuentros de Cultura Viva Comunitaria y Puntos de Cultura y entrevistas semiestructuradas) como fuentes secundarias (resoluciones ministeriales).
4. El vínculo con el Estado, la confrontación con las maneras tradicionales de entender la participación política y la militancia territorial, y la visibilización de las desigualdades producidas por procesos de centralización geográfica, son las dimensiones que asociamos a la subjetivación política de los colectivos culturales comunitarios. Para un debate detallado, ver Gutiérrez (2020).

Referencias

- Basile, M.V (2020). Las políticas culturales municipales en los años noventa. El caso de la ciudad de Córdoba (Argentina, 1991 -2003). *Mediaciones*, 16(25), 142-157. <https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.16.25.2020.142-157>
- Bookchin, M. (2015) *The Next Revolution*. Verso.
- Bonet, L. & Négrier, E. (2018). The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts. *Poetics*, 66, 64-73. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.02.006>
- Brown, W. (2016) *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. Malpaso.
- Calabre, L.(2010) *Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Banco do Nordeste do Brasil.
- Cardoso, S. (2011). *Programa Cultura Viva e seu processo de estadualização na Bahia*. (Tesis de maestría). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.
- Dagnino, E. (2018) “Confluencia perversa, desplazamiento de sentido, crisis discursiva”. En B. Brin-gel & A. Brasil (Coords), *Antología del pensamiento crítico brasileño contemporáneo* (pp. 679-700). CLACSO.
- Dupin-Meynard, F. & Négrier, E. (2020) *Cultural Policies in Europe: a Participatory Turn?*. Éditions de l'Attribut.

- Echavarría, C., Sorribas, P., Romanutti, V., Gutiérrez, M., & Cinco Chavez, D. (2021). *La participación de la ciudadanía en Córdoba desde un abordaje multidisciplinario: principales tendencias y nuevos interrogantes*. XIV Congreso Nacional y VII Congreso Internacional sobre Democracia, Rosario, Argentina.
- Gutiérrez, M. (2019) La "Cultura Comunitaria" como práctica y como política pública: Un análisis desde la perspectiva de actores colectivos e institucionales [Tesis de Maestría en Sociología] Universidad Nacional de Córdoba
- Gutiérrez, M. (2020) De beneficiarios de una política cultural a subjetividades políticas: uso político de derechos y experimentación política en la Cultura Comunitaria argentina. *Methados Revista de Ciencias Sociales*, 8 (1) 50 – 61 <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v8i1.335>
- Gutiérrez, M. & Sorribas, P. (2020) Acciones colectivas y políticas culturales de base comunitaria. *Cartografías del Sur. Revista de Ciencias, Artes y Tecnología* 12 (1) 252-285 <https://doi.org/10.35428/cds.vi12.198>
- Infantino J. (2019), *Disputar la cultura. Arte y Transformación social*. RGC.
- Leiras, M. (2007). "La incidencia de las organizaciones de la sociedad civil en las políticas públicas. Definiciones, explicaciones y evaluaciones de la literatura especializada local e internacional". En C. Acuña, & A. Vacchieri (Comps.), *La incidencia política de la sociedad civil* (pp. 17- 66). Siglo XXI .
- Lima, L.(2013). *Desafíos jurídicos e administrativos da política cultural comunitária: um estudo dos Pontos de Cultura no estado de São Paulo*. (Tesis de Maestría). Universidade de São Paulo.
- Mendes, P. (2012) Las políticas culturales de los gobiernos locales en la Argentina. *Rev. pueblos front. digit.*, 7(13) 127-146. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-41152012000100005&lng=es&nrm=iso.
- Mendes, P. (2015) *Políticas Culturales: Rumbo y deriva*. RGC libros.
- Mercadal, S. (2020). *Creación y sociedad: la gestión cultural pública en Villa María*. Lago Editora.
- Moini, G. (2017). Participation, neoliberalism and depoliticisation of public action. *SocietàMutamentoPolitica*, 8(15), 129-145. <https://doi.org/10.13128/SMP-20853>
- Morais, I. P. (2018). Cartas, juegos y naipes. Producción teórica sobre sociedad civil y políticas culturales argentinas entre 2002 y 2017. En V. Prato & S. Segura (Comps.), *Estado, sociedad civil y políticas culturales: rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017*. RGC Libros.
- Pérez, M.& Navarro, C. (2000) Política y sociedad en el ámbito local: el nuevo localismo, *Foro Internacional*, 161,451-466. <https://forointernacional.colmex.mx/index.php/fi/article/view/1574/1564>
- Piñero, M.T. (2019) Micropolíticas de neoliberalismo punitivo en Argentina. En M.T. Piñero & J. Foa Torres (Comp), *Neoliberalismo: Aproximaciones a las razones de su éxito*. (pp. 11-26). Cuadernos de Investigación. CEA. FCS
- Pratchett, L. (2004) Local Autonomy, Local Democracy and the 'New Localism'. *Political Studies*, 52, 358-375. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9248.2004.00484.x>
- Prato, A. V. & Segura, M. S. (2018). *Estado, sociedad civil y políticas culturales: rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017*. RGC Libros.
- Quintana, L. (2015). ¿Un derecho que no es un derecho? El derecho como estructura política del desacuerdo, *Ciencia Política*, 10 (19), 69-93. <https://doi.org/10.31381/inkarri.v0i6.1230>
- Romanutti, V. (2018). *Listos para ser usados: el papel de los difusores de procedimientos participativos en la planificación urbana local*. [Presentación de Ponencia]. Primer Congreso Nacional de Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.

- Rubim, A., Fernandes, T., & Rubim, I. (2010). *Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura*. EDUFBA.
- Sorribas, P. & Garay, Z. (2014). La participación, entre la democracia participativa y la democracia directa: Aportes desde un enfoque psicosocial. *Polis*, 2 (10), 39-69. http://scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-23332014000200003
- Sorribas, P., Eberhart, L. & Gutiérrez, M. (2016) Instituciones de democracia participativa en Córdoba. Una aproximación al análisis de organizaciones sociales participantes y sus vínculos con partidos políticos. XII Congreso Nacional y V Congreso Internacional sobre Democracia. Rosario.
- Sorribas, P. & Gutiérrez, M. (2021). Inovações democráticas na perspectiva de seus participantes. Uma abordagem para o ajuste social percebido. *Revista Debates*, 15 (1), 143-167. <https://doi.org/10.22456/1982-5269.110386>
- Souza, C. (2013). *Pontos de cultura: uma inflexão na política cultural brasileira?*. (Tesis de Maestría). Universidade Federal da Bahia.
- Tasat, J. (2009). Políticas Culturales de los gobiernos locales en el conurbano bonaerense. En *Indicadores Culturales 2009* (pp. 61-70). EDUNTREF. http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores_culturales/2009/Politicass%20-%20Jose%20Alejandro%20Tasat.pdf
- Thompson, M. (2020). What's so new about New Municipalism? *Progress in Human Geography*. 44 (1) 1-26 <https://doi.org/10.1177/0309132520909480>
- Yúdice, G. (2002) El recurso de la cultura. Gedisa.
- Yúdice, G. (2019). Políticas culturales y ciudadanía. *Educação & Realidade*, 44 (4)1-24. <https://doi.org/10.1590/2175-623689221>
- Zárate, L. (2020) "Lecciones pandémicas, derecho a la ciudad y nuevo municipalismo Transformaciones que no pueden esperar". En M. Dammert-Guardia, P. Vommaro & L. Bonilla. (2020) *Múltiples miradas para renovar una agenda urbana en crisis* (pp. 44 - 56). CLACSO. Recuperado de: https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2020/10/Desigualdades-urbanas_N1.pdf

- Sobre la autora:

Mariana Gutiérrez es Doctoranda en Ciencia Política, Magíster en Sociología y Licenciada en Administración por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Becaria doctoral cofinanciada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina) y la UNC.

- ¿Cómo citar?

Gutiérrez, M. (2021). La ciudad como panacea: políticas culturales comunitarias y participación en Córdoba (Argentina). *Comunicación y Medios*. (44), 118-129. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.61456>

Políticas culturales disputadas: tensiones y desafíos de la cultura en contexto pandémico en Rosario, Argentina

Disputed cultural policies: cultural tensions and challenges in the context of the pandemic in Rosario, Argentina

Laura Cardini

Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina

auracardini@conicet.gov.ar

<https://orcid.org/0000-0001-9807-075X>

Resumen

Este artículo aborda la cultura como objeto de la política pública en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina. En medio de los cambios políticos producto de los resultados eleccionarios de finales del 2019, analizamos la situación del campo cultural público y las transformaciones provocadas por la pandemia Covid-19. Observamos de qué modo las políticas locales son capaces (o no) de responder a tales procesos, a través del análisis de acontecimientos que repercutieron públicamente desde finales del 2019, 2020 y los inicios del 2021. Con perspectiva socioantropológica basada en entrevistas a trabajadoras/es culturales y relevamiento periodístico, registramos algunas de las controversias suscitadas en y desde el sector cultural, en tanto oportunidades para observar el escenario adverso, contradictorio y desigual de las políticas culturales en un contexto específico, que desembocó en el colapso de la gestión cultural y devino en modificaciones en el gabinete municipal.

Palabras clave: Políticas Públicas, Trabajo cultural, Pandemia, Conocimiento socioantropológico.

Abstract

This article addresses culture as an object of public policy in the city of Rosario, Santa Fe province, Argentina. In the midst of the political changes resulting from the the political elections by the end of 2019, we analyze the situation of the public cultural field and the transformations caused by the Covid-19 pandemic. We observe how local policies are capable (or not) of responding to such processes, through the analysis of events that had a public impact since the end of 2019, during 2020, and at the beginning of 2021. Within a socio-anthropological perspective based on interviews conducted with cultural workers and reviewing journalistic material, we review some of the controversies raised in and from the cultural sector, as opportunities to observe the adverse, contradictory, and unequal scenario of cultural policies in a specific context, which led to the collapse of cultural management and provoked in modifications in the municipal cabinet.

Keywords: Public policies, Cultural work, Pandemic, Socioanthropological knowledge.

1. Introducción

La investigación que da cuerpo al presente artículo se enmarca en los estudios que desarrollamos en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET) y en la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y parten de una perspectiva socioantropológica para abordar las políticas culturales en el contexto argentino, específicamente en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, en la región centro de la Argentina. Ubicada en la zona sur de dicha provincia, la ciudad tiene un total de un millón de habitantes, representa la tercera parte de la población de la misma y ha ocupado históricamente un lugar destacado a nivel económico y productivo.

En un contexto de cambios políticos y de rumbos en las políticas públicas en todos los niveles del Estado —por los resultados eleccionarios de 2019 en Argentina¹—, con apenas unos meses de nuevos mandatos, se sumó la pandemia provocada por el coronavirus. Las medidas en materia epidemiológica se iniciaron el 20 de marzo de 2020 mediante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) que confinó a la población en sus hogares (Decreto Nacional 297/2020 y prórrogas). Dicha disposición se implementó junto a medidas estatales tendientes a proporcionar información, prevención y contención del contagio del virus. Con diversos anuncios, medidas y normativas, se alternaron el aislamiento y el distanciamiento social, con la progresiva apertura de actividades y espacios. A nivel nacional, la situación respecto de las consecuencias de la propagación del virus fue variable según las regiones respecto de índices de contagios y de muertes. En la provincia de Santa Fe, el mes de octubre de 2020 constituyó el pico máximo en la expansión del Covid-19.

Hasta la llegada de la pandemia, nuestro trabajo de campo, que incluía entrevistas a funcionarias/os y trabajadoras/es de las áreas intervinientes y observaciones, era central. Sin embargo, las condiciones de aislamiento y distanciamiento social condujeron a centrarnos en ciertos acontecimientos que tuvieron como protagonista al sector cultural mediante repercusiones publicadas en los medios masivos de comunicación locales². Este acento teórico-metodológico respondió a las transformaciones provocadas por las medidas implementadas debido a la pandemia no sólo so-

bre el campo cultural analizado, sino también en nuestras propias condiciones de trabajo socioantropológico, limitado en el acceso presencial a los espacios laborales cotidianos (Boletín Oficial de la República Argentina, 2021)³.

El proceso iniciado a finales de 2019 con el cambio de gobierno y el 2020 con la propagación de la pandemia Covid-19, impulsó a interrogarnos acerca de las transformaciones experimentadas por el campo cultural en torno a: ¿Qué procesos cobraron visibilidad respecto de la situación del sector cultural al interior del Estado y de las organizaciones artísticas culturales, que se vinculan a las políticas públicas municipales producto de la crisis provocada por la pandemia? ¿Qué aspectos de las demandas del sector cultural se detonaron a partir de las medidas asociadas a la pandemia? Estas demandas, ¿estaban presentes con anterioridad a este proceso transnacional? Para aproximarnos a las respuestas recorreremos ciertos sucesos publicados en la prensa y en portales de la ciudad, que se dieron a finales de 2019, el transcurso del año 2020 hasta los primeros meses del 2021: asunción de autoridades de área y discursos de la nueva gestión; demandas y manifestaciones de sectores artístico-culturales y de agrupaciones independientes; renunciaciones de integrantes de dependencias estatales y cambio de autoridad de la cartera cultural. Detenernos en estos acontecimientos permite abordar concepciones, condiciones y desafíos actuales de las políticas culturales en el contexto mencionado⁴.

2. Perspectiva teórico-metodológica

En un sentido amplio, las políticas culturales son un conjunto de intervenciones y de actuaciones que se generan tanto desde los ámbitos estatales, como desde distintos actores, las que, en una dialéctica con las primeras, pueden reforzarlas, rechazarlas y/o confrontarlas (García Canclini, 1987; Achilli, 1998). Desde un punto de vista estructural, consideramos las tendencias y formulaciones de las políticas públicas a nivel general y las trayectorias institucionales de las gestiones culturales particulares; donde se generan fuertes entrelazamientos entre el Estado y los movimientos culturales (Landi, 1987). Tomar en cuenta a los distintos agentes y sujetos

involucrados en las políticas culturales, ya sea desde el ámbito estatal, comunitario o privado, implica, además, considerar la agencia, los intereses contradictorios, los posicionamientos desiguales y las disputas de poder entre los diversos actores (Crespo *et al.*, 2015). Y, en un sentido estricto, las políticas culturales constituyen un campo de problemas que se conformó internacionalmente y que impactó a través de la creación de instituciones públicas, organismos y conferencias en la segunda mitad del siglo XX (Bayardo, 2008)⁵.

Bayardo (2008) propone una periodización de las políticas culturales en términos de “generaciones” a partir de un primer momento signado por la centralidad de las artes y el patrimonio, en tanto corpus consagrado en la edificación de la nación; una segunda instancia que focaliza en las industrias culturales y los medios de comunicación; y una tercera centrada en la imbricación de cultura y desarrollo que propicia una ampliación de la noción de cultura. Estas variaciones registradas a partir del análisis de conferencias y declaratorias internacionales, se sucederán en el transcurso de las distintas décadas y sedimentarán en perspectivas más amplias pero, a la vez, instrumentales de lo cultural como recurso (2008). Y, entre mediados y finales de los 90, las matizaciones devendrán en el papel protagónico de la diversidad cultural y en una especificación más precisa de bienes, servicios e industrias caracterizados como culturales (2008). Para el caso de Argentina y el contexto que analizamos, el impacto de estos hitos que configuran el campo de las políticas culturales a nivel internacional presenta grados variables de resonancia y de correlación con la temporalidad de los procesos atravesados en los planos locales.

Partiendo de los matices teóricos que este campo experimentó tanto a nivel internacional, regional como local, proponemos abordar concepciones y prácticas de la situación del sector cultural de Rosario a través de lo publicado en medios masivos de comunicación locales⁶. Asimismo, consideramos trabajo de campo previo al recorte temporal señalado en la introducción y conversaciones informales con distintos actores y agentes. La lectura del material se realizó teniendo en cuenta aspectos de los contenidos de las notas: a qué actor se privilegiaba (a los grupos artísticos-culturales, a los interlocutores autorizados en esta materia); los contextos de significación en los que estos actores eran colocados de manera privilegiada (en el contexto

de la lucha política, de la precariedad, entre otros) y; el modo de definición de los actores (el Estado, los grupos independientes o autogestivos), que deriva en el problema de los conflictos (en términos de antagonismo, diferencia u oposiciones) (Sunkel, 1987)⁷, en este caso, respecto de las políticas culturales municipales.

3. Resultados preliminares

3.1 Institucionalización de la cultura en Argentina y en Rosario

En Argentina los antecedentes de institucionalización de las políticas públicas en materia cultural se remontan a la creación de la *Comisión Nacional de Cultura* (1933). En los cuarenta se crea la *Subsecretaría de Cultura de la Nación* (1948) y, en los cincuenta, se suman importantes instituciones, tales como: el *Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales* (INCAA) y el *Fondo Nacional de las Artes* (FNA). Como apunta Bayardo (2008), la existencia de reparticiones que agrupen a distintas instituciones culturales en un mismo sector de la administración pública se cristaliza en el siglo XX (2008) y en Argentina coexisten dos modelos: uno centralista, en el cual “el Estado interviene activamente en el diseño, financiamiento e implementación de políticas culturales, estableciendo prioridades, planes y programas de acción” (2008, p.18) y otro, en el cual la intervención del Estado es limitada y se orienta a la asignación de fondos hacia el ámbito cultural (en referencia a la mencionada Subsecretaría y al FNA).

De modo general, en los ochenta las cuestiones centrales pasan por las libertades y la democratización en todos los ámbitos de la sociedad. Así, en el contexto de reapertura democrática a partir de 1983, se registran procesos de transformación de las estructuras administrativas en todos los ámbitos de las políticas públicas, con la presencia de planes nacionales, en cuya retórica resuenan elementos del campo, tales como la deselitización y democratización cultural. Sin embargo, ello no se tradujo en actividades culturales articuladas. En ese marco, en Argentina se genera un Plan Nacional de Cultura y un Programa de Democratización de la Cultura (Landi, 1987).

En la década de los noventa, se formula el Plan Federal de Cultura (Getino, 1995), contexto en el cual las medidas de corte neoliberal enfatizan en la disolución del ámbito estatal y la idea de “gestión cultural” se convierte en hegemónica, sobre todo en los espacios de formación del sector cultural (Elía, 2009; País, 2016; Cerdeira & Lacarrieu, 2016).

En las primeras décadas del siglo XXI, el énfasis se vuelca a la construcción de igualdades con acento en la perspectiva de los derechos, a través de medidas tendientes a la ampliación de las ciudadanías (Raggio, 2015). En ese marco, se desarrollan procesos de institucionalización del sector cultural a través de la creación de nuevos organismos, funciones y atribuciones de los ya existentes (Cerdeira & Lacarrieu, 2016), entre los cuales se crea el *Ministerio de Cultura de la Nación* en 2014 (degradado a Secretaría de Cultura de la Nación durante 2018 y 2019 bajo la órbita de un mismo Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología). En 2020, el restituido Ministerio de Cultura reeditó acciones en materia de relevamientos, encuentros y convenios, tomando como eje el retraimiento registrado desde el año 2019 y, sobre todo, con miras a paliar las condiciones agravadas por la pandemia Covid-19.

A nivel de la ciudad de Rosario, la creación de la primera área cultural se remonta a 1937 con una *Dirección de Cultura*, dependiente de la Secretaría de Gobierno municipal y, entre los años 1960 y 1970, está presente el accionar del FNA a través de programas y planes que arriban a la ciudad mediante acciones puntuales, en una lógica dirigida a actividades específicas en torno a las artes plásticas, música, teatro, literatura (Catálogo FNA, 1964) y artesanías (La Tribuna, 1978), por mencionar algunas.

A partir de la reapertura democrática, en la década de 1980, comienzan a surgir dependencias en la esfera cultural desde la órbita estatal municipal, tales como la *Subsecretaría de Cultura, Turismo y Educación*. Desde nuestra perspectiva, se trata de un momento clave de las políticas culturales del municipio y donde las autoridades que encabezan la cartera pertenecen a sectores artísticos de la ciudad con un vasto recorrido y reconocimiento en sus campos. Este período se caracteriza por la restitución del papel del Estado luego del período dictatorial que busca distanciarse del proceso represivo con discursos y acciones en términos de deselitización de la cultura, de pluralismo y de democra-

tización en todas las esferas, pero las mismas no estaban sustentadas en una política en términos de coordinación y planificación.

Avanzado el siglo, ya en la década de 1990, el área pasa a constituirse como *Secretaría de Cultura, Turismo y Educación*, lo cual implicó disponer de presupuesto propio. Para ese entonces, la dependencia contaba con 29 instituciones entre museos; teatros; bibliotecas; escuelas (Museología, Danzas y Arte Escénico y Música); organismos estables; editorial; servicio educativo; una Dirección de Promoción Cultural, de la cual dependían talleres de participación barrial; centros culturales; casas de Cultura y dependencias del Complejo Astronómico Educativo (Informe Anual 1992-Febrero 1993).

En esos años, el país navegaba la década neoliberal con medidas político-económicas como la flexibilización laboral, la privatización de servicios públicos, la concentración de actividades bancarias y financieras, mientras se producían desempleos masivos, se agudizaba la pobreza y las desigualdades sociales. Pese a las adversidades socioeconómicas del contexto nacional, en Rosario la gestión socialista⁸ impulsó distintos procesos: descentralización político-administrativa en seis distritos y modificaciones en la institucionalidad del sector cultural. En otro nivel de las políticas, para algunas funcionarias, funcionarios y trabajadores, incorporarse al trabajo en el Estado se inscribió en las concepciones de transformación social heredadas de prácticas artísticas y experiencias políticas de las décadas anteriores (1960, 1970) y que, a la vez, interpeladas por la coyuntura, eran una vía de salida ante la crisis registrada en esos años⁹.

En simultáneo, y durante la misma década de los noventa, las tendencias hegemónicas internacionales que instalaron lo cultural como recurso para el desarrollo arribaron a la ciudad e incidieron en el primer Plan Estratégico para Rosario (PER, 1998) que, por primera vez, incluye la dimensión cultural como una de sus líneas estratégicas (Cardini, 2018). Mientras se expandían las franjas de esparcimiento y ocio para el consumo y la promoción urbana, en otras zonas de la ciudad se exacerbaban las dificultades en el acceso a los servicios sociales, educativos, de transporte y vivienda. Y en las primeras décadas del siglo XXI, el proceso de ampliación de las dependencias culturales se dio en simultáneo con las innovaciones en la “institu-

cionalidad normativa”, con la nueva denominación del área, que en 2000 se conformó como *Secretaría de Cultura y Educación*¹⁰.

Este proceso de ampliación y complejización del organigrama institucional cultural responde a la composición del campo artístico-cultural de la ciudad caracterizado por sus vinculaciones históricas entre grupos artísticos, organizaciones e instituciones, la apuesta de los gobiernos municipales, principalmente desde el período democrático de convocar a referentes del ámbito artístico al frente de las áreas estatales en cultura. El empuje de y entre colectivos artísticos, organizaciones culturales y movimientos entró a los agentes claves en y con la estructura burocrática de las áreas estatales.

Actualmente, la ciudad cuenta con 46 dependencias entre las que se incluyen bibliotecas públicas, museos, centros culturales, escuelas de arte, salas y teatros, espacios para la infancia. Además, cuenta con una planta total de 1.026 trabajadores/as pertenecientes a las áreas culturales municipales (Municipalidad de Rosario, 2018).

3.2 La llegada de la pandemia y las políticas para el sector cultural

En 2019 el resultado electoral significó cambios en la composición político-partidaria en todos los niveles del Estado: nacional, provincial y municipal. Modificaciones que, para el sector cultural, se expresaron en la reconfiguración de áreas y sus jerarquías, entre otras acciones.

A nivel nacional, la cuenta satélite del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA, 2020) informaba que en 2019 se registraba la caída de la actividad cultural respecto de años anteriores. Y en 2020, impulsada por el restituido Ministerio de Cultura Nacional, circuló una Encuesta destinada a engrosar la carga del sistema, que sirvió de primer estado de la cuestión del sector cultural. Desde esa área se asignó una inversión de 66.750.0000 millones de dólares en medidas destinadas a atender la emergencia sanitaria y se amplió en 133.500.000 millones de dólares el monto destinado a profundizar y dar continuidad a las políticas implementadas con el Plan Federal de Cultura (Ministerio de Cultura de la Nación, 2020).

La gestión provincial inició un registro de agentes, grupos y espacios culturales cuyos primeros datos arrojaron la cifra de 1.300 proyectos culturales, vinculados a las postulaciones presentadas en el plan de fomento 2020, medida implementada en el marco de las restricciones impuestas por la pandemia, pensada como “política para la reactivación productiva del sector” (Ministerio de Cultura Provincia de Santa Fe, 2020). El Ministerio de Cultura destinó 2.202.750.000 de dólares americanos para 400 proyectos de todo el territorio provincial. Y la convocatoria, que cerró en el mes de septiembre, contempló distintas líneas de apoyo para los rubros de Artes Escénicas, Artes Visuales, Artesanías, Audiovisual, Diseño, Editorial, Espacios Culturales, Música y Videojuegos (Ministerio de Cultura Provincia de Santa Fe, 2020). Asimismo, en mayo de 2020, este organismo ya había realizado el primer concierto en vivo y sin público, bajo modalidad virtual.

A nivel local municipal, la demanda de conocimiento del propio sector había sido enunciada, solicitada y proclamada en varias oportunidades, como modo de conocer el “termómetro de la cultura en Rosario” (Foro de Producción Artística y Social de la Cultura, 2017) a fin de recabar información sustantiva para las futuras acciones (relevamientos sectoriales que vinieron de la mano de los propios protagonistas en clave autogestiva).

A este reclamo, se sumó la percepción en términos de “lentitud” por parte de la cartera cultural para reaccionar a las críticas condiciones del sector frente al Covid-19. Esto puso en evidencia la ausencia de una política general para la esfera cultural municipal y expresó la emergencia de nociones y prácticas contrastantes respecto del papel del Estado y del propio trabajo cultural. Desde nuestra perspectiva —y como resultado del análisis de registros de material de campo—, uno de los aspectos que opera como sustrato en las demandas y discusiones de la trama de las políticas culturales se vincula con ciertas concepciones acerca del trabajo cultural en términos de “no trabajo” o “gusto”, algo que se corporiza de diversas maneras. De allí que, frente a la emergencia sanitaria y las restricciones producto de las medidas, las y los trabajadores culturales fueran “no esenciales” —respecto de las actividades permitidas más directamente relacionadas con el ámbito de la salud—, comprensible en un contexto de pandemia. Pero lo difícil de entender es por qué, luego de

tres meses de instaladas las restricciones, no se abordaron las condiciones de precariedad y vulnerabilidad del sector (a 100 días de interrumpidas las actividades artísticas-culturales locales). Estas características, padecidas por trabajadoras y trabajadores culturales, se observan tanto en las propias dependencias culturales —falta de recursos, infraestructura, entre otros—, como en sectores artístico-culturales de la ciudad, donde suelen generarse entrecruces de pertenencias desde “dentro” y “fuera” del Estado. Estas consideraciones en torno al trabajo cultural más general funcionaron como agravantes de la intemperie en la que quedó el sector independiente y autogestivo frente a la emergencia suscitada por la pandemia. Y que, como veremos en la secuencia de publicaciones locales, con el correr de los meses aumentó la conflictividad, expresada desde agrupaciones y organizaciones de distintos campos artísticos de la ciudad y desde los agentes estatales.

3.3 Asunción de autoridades y discursos de la nueva gestión: el orden, el control y el respeto

En 2019 el cambio de gobierno en Rosario se expresó en el protagonismo de la fracción radical¹¹ que integró la coalición política del gobierno socialista, resultando intendente un líder del Partido Radical¹². Tras la asunción de nuevas autoridades de todo el gabinete en diciembre de 2019, se anunció la primera actividad impulsada desde el municipio bajo el título “el verano del respeto”: “volver a ser buenos vecinos. Volver a ponernos el casco. Tirar la basura en su lugar. No invadir la senda peatonal. Es disfrutar pero respetar el descanso del otro (...) volver a una Rosario de la que estemos orgullosos, de la que se hable bien en todo el país” (Rosario Noticias, 2020).

En marzo de 2020 y en circunstancias de la apertura de las Sesiones del Consejo Deliberante, el Intendente inauguró el año con las siguientes palabras:

Empezar a ordenar la ciudad no es solamente administrar una crisis. Ordenar es estar, controlar, actuar. Y, sin dudas, ordenar es respetar”. Por este motivo, el intendente anunció que se integrarán y se unificarán los organismos de control en una única agencia (Rosario Noticias, 2020).

El discurso del “control”, el “orden” y el “respeto”, fue impulsado por las nuevas autoridades en el poder, vinculado a los altos índices de violencia y muertes registradas en la ciudad en las últimas décadas y con un claro énfasis en las políticas de seguridad.

La retórica del respeto impregnó las actividades culturales masivas del área cultural durante los primeros meses de mandato. Y según palabras de la nueva funcionaria del área, procedente del campo de la educación a cargo de la Secretaría (Intendencia Municipal de Rosario, 2019), la directriz de la gestión era expresada en términos de: “convertir a Rosario en la ciudad del respeto, de la solidaridad y la convivencia” (Rosario 3, 2019). Ese sello se trasladó a la esfera cultural sin una política orgánica y específica para el sector, en un contexto en el cual ya se percibía una disminución de los recursos del área¹³.

3.4 Medidas en pandemia y conflictividad local

El inicio de las actividades culturales luego del triunfo electoral se hacía eco de lo propugnado desde la Intendencia con la retórica del respeto y el control. Un énfasis que ponía en evidencia el acento de la gestión de gobierno en la regulación y los controles urbanos¹⁴. Según lo registrado por parte de personal de algunas áreas, el cambio de rumbo en relación a los acentos de la gestión de gobierno se venía gestando en el devenir de las alianzas de la coalición política.

En la ciudad de Rosario, las medidas de aislamiento provocaron el cierre de numerosos espacios culturales, dependencias administrativas y de exposición. En medio de los cambios de rumbo de las políticas públicas producto de los resultados electorales del 2019 y las medidas provocadas por la pandemia en 2020: ¿en qué situación se encontró el campo cultural público en Rosario y Santa Fe? El parte registrado en el sector cultural anunciado y denunciado a través de distintos medios de comunicación y redes sociales, era una realidad no escuchada desde antes de la crisis mundial generalizada recrudescida por la pandemia. Los alertas del sector se hicieron visibles a partir de reclamos específicos procedentes de distintos espacios y

organizaciones de las artes plásticas, el teatro, la música, las artesanías, los centros culturales independientes y técnicos de eventos, por nombrar algunos. Tal como refiere un manifiesto elevado por diversos grupos artísticos y culturales de la ciudad, luego de 100 días de implementación de las medidas sociosanitarias que impedía el desarrollo de la actividad laboral del sector, la situación se había “tornado desesperante” para las y los trabajadores de la cultura, que hacían pública la ausencia de escucha por parte de las autoridades, falta de pagos a las y los artistas que habían sido contratados por el área en el año anterior (presupuesto importante asignado al área¹⁵ pero sub ejecutado por parte de la cartera cultural) (Redacción Rosario, 2020).

En esa misma dirección, otro comunicado insistía en el reclamo hacia la Intendencia y, en específico, a la Secretaría de Cultura y Educación. En ese texto, se reiteraba el estado de movilización y demanda de algún tipo de ayuda económica, frente a la prohibición de trabajar debido a las medidas sociosanitarias, una decisión que según indicaron se tomó “sin contemplar cómo vamos a sobrevivir” (El Ciudadano y la Región, 2020). El escrito aludía al llamamiento a distintas dependencias estatales a las cuales habían sido derivados desde el área cultural, tales como el Ministerio de Desarrollo Social de Santa Fe, de ahí al Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, sin obtener respuestas hasta ese momento, cuando se contaban 110 días de interrupción de la actividad (El Ciudadano y la Región, 2020).

Luego de reuniones entre agrupaciones y autoridades, se implementaron medidas puntuales tales como la entrega de bolsones con alimentos y líneas de subsidios para distintas ramas de la actividad. Y, simultáneamente, ciertas noticias exponían que los presupuestos destinados al área cultural estaban siendo recortados¹⁶, aludiendo: denuncias de subejecución, interrupción de obras que habían sido iniciadas en la gestión anterior¹⁷ y renunciadas de directores y coordinadores de distintas dependencias. Entre las razones de las desvinculaciones de los cargos se mencionaban: escasez de asignación presupuestaria luego de la pandemia, disminución de recursos —ya asignados en el ejercicio 2019—, ajuste presupuestario en el área de cultura, insuficiencia de las respuestas del municipio al sector (Rosario 12, 2020).

En este escenario, ¿cómo dar crédito al discurso del “respeto” si las condiciones materiales necesarias para el desarrollo de las labores de las áreas estatales y los derechos de los grupos de artistas y productores culturales no estaban garantizados? En este sentido, la Ley 27.467 de emergencia sanitaria y el Decreto 457 a nivel nacional (Boletín Oficial de la República Argentina, 2020) planteaban medidas de distinto orden tendientes a afrontar la pandemia, entre las cuales los fondos presupuestales debían ser redirigidos hacia las áreas de salud en todos los ámbitos jurisdiccionales del país (resolución que constituye un elemento importante en la consideración del estado de situación de los recursos asignados frente a la pandemia). Al mismo tiempo, dado que las y los trabajadores culturales no eran ni son considerados “esenciales” dentro de las disposiciones impuestas por el contexto de pandemia, esta lateralidad respecto de la especificidad de la labor se sumó a la crítica situación de los sectores culturales independientes de la ciudad. Sin negar la importancia que tales medidas representan en términos sanitarios y el papel de las y los llamados trabajadores esenciales en cuanto a sus tareas en la atención, contención y cuidados respecto del virus, la situación del sector seguía agravándose y deteriorándose.

Hacia fines del año 2020, y mientras aumentaban las tensiones en el ámbito cultural, la atención de las autoridades se centró en la confección de protocolos que garanticen el regreso de actividades bajo las condiciones sanitarias requeridas en las disposiciones generales, debates acerca del regreso a la presencialidad en los distintos espacios, apertura de salas, centros culturales y museos, además de espectáculos, actuaciones, presentaciones al aire libre, la realización de clases y toda la variedad de tareas que componen la actividad del sector cultural. Según la autoridad del área cultural: “para que la actividad productiva cultural comience. Porque entendemos que la cultura no es solamente un entretenimiento, sino que es una actividad productiva de la cual vive mucha gente, y actores, actrices, bailarines, músicos...” (Funcionaria en Santone, 2020).

La apertura del techo de un importante teatro y la preparación de los museos para la futura visita de público, fueron agregándose —no sin contradicciones— a las actividades para y del sector cultural. Y en el mes de diciembre se observó cierta flexibilización de las medidas asociadas al DISPO en el

marco de fuertes presiones de distintos sectores: extensión de los horarios de apertura y de cierre de comercios y bares y ampliación de actividades exceptuadas. Pero las medidas no fueron sólo la respuesta a las presiones. El sector cultural ya experimentaba un retraimiento económico durante el 2019 y los anuncios de inicio de la apertura de espacios, elaboración de protocolos, pruebas piloto de eventos y líneas de fomento eran impostergables para la supervivencia de artistas, productores y gestores culturales, con o sin pandemia.

Las tensiones evidenciadas en las dependencias culturales estatales no sólo se hicieron visibles en las repercusiones de manifiestos, concentraciones y marchas frente al municipio; en el mes de febrero de 2021, una escalada de publicaciones y expresiones en las redes sociales, desembocó en la renuncia de la máxima funcionaria a cargo del área de cultura. En su lugar asumió un actor del campo artístico local con una vasta trayectoria en la gestión de diversas acciones y espacios culturales estatales (Intendencia Municipal de Rosario, 2021).

Mientras el sucesor en el cargo asumía la tarea, expresaba: “vamos a hacer una gestión de posguerra” (4 de febrero de 2021. *Rosario 3*) y se posicionó desde el inicio en la condición crítica del área. Aquí vislumbramos un contorno a este corto período —diciembre 2019 a febrero 2021— donde lo cultural parece haberse desdibujado en acciones aisladas sin una mirada que congregue sólidamente a los diversos y complejos sectores que conforman el campo cultural de la ciudad. El cambio de figura al frente de la cartera cultural parece retomar la tradición de las gestiones anteriores, al convocar a un artista reconocido de la ciudad que es parte de la planta de trabajadores y trabajadoras estatales (El Ciudadano y la Región, 2021).

Pasados unos meses del cambio de autoridad en cultura municipal, la controversia acerca de la capacidad de maniobra —sin presupuesto¹⁸— no parece encontrar solución. Y en una entrevista a un medio de comunicación local que aludía a la escalada de conflictos que se siguen suscitando en el sector, la autoridad de la cartera hizo alusión a las polémicas sobre las imposibilidades del área para dar solución a los reclamos de distintas agrupaciones, al comparar el presupuesto en cultura con una “milanesa” (Radio Sí, 2021). En alusión al magro presupuesto del área cultural producto

de la reorientación de fondos hacia Salud por las medidas de emergencia, el secretario expresaba: “Lo que hacemos con el pedazo de milanesa que nos queda es tratar de repartirlo lo mejor posible” (Bulsicco, 2021).

4. Consideraciones finales

Para responder a las interrogantes iniciales, repasamos algunos momentos claves de las políticas culturales públicas de la ciudad de Rosario a través de cambios en su institucionalidad normativa, representaciones y prácticas respecto a la cultura, el trabajo y el Estado que articulan las principales transformaciones del sector cultural (Cardini, 2020). Las modificaciones en la composición del gobierno a nivel municipal y las condiciones provocadas por la pandemia Covid-19 confluyen en un nuevo punto de inflexión para las políticas culturales que es preciso leer en términos de continuidades, rupturas y/o profundización de los procesos ya presentes en la configuración del campo cultural de la ciudad.

Las disputas actuales por los sentidos acerca de lo político, la cultura y el trabajo, por parte de distintos/as agentes del campo cultural puede esquematizarse, por un lado, respecto a la histórica apelación de Rosario como “ciudad de la creación” en la planificación estratégica (PER, 1998) y como cualidad-capacidad de sectores, espacios y agrupaciones artístico-culturales de la ciudad. Y por otro, respecto de los lineamientos recientes que exaltan la retórica del orden, el control y el respeto como corsé normativo (y luego sanitario) de las políticas de gobierno recientes antes y durante la pandemia.

El itinerario de las gestiones culturales locales desde la apertura democrática en adelante con variaciones, se caracteriza por su apuesta al reconocimiento de la labor cultural, creativa y artística que hace a la identidad de la ciudad. Así, el cambio en la autoridad máxima del área cultural —por su trayectoria— podría estar en sintonía con el reconocimiento de las experiencias acumuladas de las gestiones de la cartera; además de contener en potencia la posibilidad de encauzar los conflictos hacia “adentro” y hacia/con el “afuera” del Estado. Pero, estas afirmaciones resultan cuestionables frente a

la profundización de las desigualdades en las condiciones de vida del sector cultural caracterizado por la precariedad en sus relaciones contractuales y situaciones laborales de las últimas décadas, agravadas y evidenciadas por la pandemia Covid-19.

El dominio público que adquirieron los sucesos que enumeramos, se convirtieron en oportunidades para observar el escenario adverso, contradictorio y desigual de las políticas culturales en un contexto específico bajo el cimbronazo de la pandemia, que desembocó en el colapso de la gestión cultural y devino en el primer cambio en el gabinete municipal. Y esto también está ligado a las sospechas del deslizamiento hacia medidas tendientes a incorporar la dinámica empresarial en la configuración de las políticas culturales de la ciudad. Lo que está en el centro de estos debates es una concepción del Estado neoliberal que reduce las políticas en cultura a través del recorte en el área, la disminución de actividades libres y gratuitas en espacios emblemáticos de actuación, cierre de programas y proyectos de larga data, y redirige cada vez más su atención hacia los sectores empresariales de la ciudad.

¿Las políticas y las instituciones —en este caso en cultura son capaces de liderar, acompañar o impulsar procesos de transformación y cambio social? Si pensamos que los agentes de las políticas involucran a toda una trama de sujetos, organizaciones y agentes podemos responder que sí, dado que fueron precisamente integrantes del propio plantel burocrático quienes denunciaron públicamente las condiciones de desfinanciamiento del área, y/o los propios colectivos artístico-culturales quienes reclamaron abiertamente medidas para la subsistencia del sector cultural de la ciudad. Si nos ubicamos en la posición del gobierno actual, bajo la figura de las autoridades a cargo del área cultural, la respuesta se torna ambigua, con el colapso de esa gestión cultural que devino en el primer cambio en el gabinete municipal y un nuevo referente que asume el área como “campo de batalla”.

Los desafíos actuales sobre el Estado, las políticas públicas y la cultura pueden formularse a través de las siguientes preguntas: ¿serán las políticas, las instituciones y los diversos agentes culturales capaces de atravesar indemnes las transformaciones ocasionadas por la pandemia? ¿Cuán respetuosas podrán ser las acciones y políticas futuras para y

con el sector cultural con escasos recursos económicos producto de los redireccionamientos por la emergencia sanitaria? ¿Cómo quedarán configuradas las políticas culturales del municipio en el contexto de tratamiento de las políticas de seguridad y “control”? ¿Tendrá la cultura como esfera de las políticas públicas un papel “esencial” destacado en la construcción de una sociedad menos violenta, desigual y post-pandémica? Con estas preguntas llegamos a otro punto de partida para analizar los desafíos actuales y futuros de las políticas culturales contemporáneas en América del Sur.

Notas

1. Con el gobierno nacional al frente de la Alianza Cambiemos, en 2019 se realizaron elecciones generales que modificaron la composición de las autoridades en todos los niveles jurisdiccionales del contexto aludido: presidencia, gobernación de la provincia de Santa Fe e intendencia de la ciudad. Los resultados eleccionarios dieron como ganadores a referentes del peronismo a nivel presidencial y provincial, y al radicalismo en su alianza junto a diversos sectores políticos en la intendencia de Rosario.
2. El relevamiento de documentos periodísticos nos condujo a rastrear los episodios seleccionados a través de prensa local: Diario *La Capital*, *El Ciudadano* y *la Región*, Suplemento *Rosario 12* del Periódico *Página 12*, periódicos en línea: *Redacción Rosario*, *Rosario Express*, *Rosario Noticias*, *Rosario 3* y radios de la ciudad como LT3, LT8 y Radio Sí.
3. Desde el 20 de marzo de 2020 hasta octubre del 2021, en los ámbitos de trabajo en los cuales nos desempeñamos como investigadoras y docentes, se implementó “la estricta y prioritaria prestación de servicios mediante la modalidad de trabajo remoto (...) para las y los agentes de todas las jurisdicciones, organismos y entidades del Sector Público Nacional (Boletín Oficial, 2021).
4. En este artículo retomo parte de la argumentación desplegada en otros escritos (Cardini, 2021). Agradezco a la Revista y sus editoras/es por la oportunidad de complejizar las reflexiones producto de las observaciones de las y los dictaminadores.
5. En estos pasajes recuperamos referencias teórico metodológicas que hemos mencionado en otros artículos (Cardini, 2020).
6. Retomamos parte de los aportes del debate comunicación/cultura y la caracterización de las notas periodísticas en tanto poseen una estructura abierta, implican una manera de escribir marcada por la exterioridad de la periodicidad y un modo de lectura que rompe la distancia del escritor al situarlo en el

- espacio de una interpelación permanente con los lectores (Martín-Barbero, 1987).
7. Con distancias en tiempos, contextos y perspectivas, seguimos algunos de los postulados de la propuesta de Sunkel (1987) —quien trabajó en el espacio de la prensa masiva en Chile buscando comprender los modos de representación de lo popular—, para abordar lo cultural a partir de acontecimientos puntuales de las políticas culturales en el contexto rosarino desde diciembre de 2019 a febrero de 2021 (vía fructífera para el tratamiento del material periodístico local). Del corpus total de notas relevadas hasta el momento, hemos utilizado las que comprenden los acontecimientos mencionados en la introducción.
 8. Con variaciones según los mandatos específicos, desde 1989 el gobierno municipal estuvo al frente del Partido Socialista Popular.
 9. En otros trabajos profundizamos en las trayectorias políticas y militantes de las y los funcionarios y trabajadores de áreas estatales (Cardini, 2018, 2020).
 10. Durante la primera década del siglo XXI, más específicamente en 2007, también la composición política al frente del gobierno municipal, en coalición con otros sectores políticos, se irradió a nivel provincial. En materia de cultura ese período planteó diversas acciones inéditas como la creación del primer Ministerio de Innovación y Cultura del país.
 11. La Unión Cívica Radical fue fundada en 1891 por Leandro N. Alem.
 12. El Frente Progresista Cívico y Social (FPC y S) es una coalición política entre el Partido Socialista, el Partido Radical y Generación para un Encuentro Nacional (GEN) que en 2019 ganó las elecciones municipales al frente del radical Pablo Javkin.
 13. Según información proporcionada por trabajadores/as de áreas, la disminución de los recursos limitó cantidad y frecuencia de las actividades programadas durante el 2019; algo que se empezó a percibir en los meses posteriores a las elecciones del mes de agosto de 2019 y hasta la asunción de las nuevas autoridades de gobierno en diciembre de 2019 y los inicios del 2020 hasta el comienzo de la pandemia.
 14. Con anterioridad a los resultados electorarios del 2019, la fracción política que asume el gobierno municipal, remitía la existencia de una sobredimensión del área cultural, en contraste con el menor número en la composición de la agencia de control y convivencia —para mayor información consultar página institucional del municipio—.
 15. El municipio de Rosario tiene una política de transparencia institucional, que implica la publicación del proyecto de presupuesto anual por finalidad. Si observamos la secuencia de presupuestos proyectados del 2019 al 2021, en el ítem Promoción Cultural y Educativa, el porcentaje asignado se mantiene: 5,3%, 5,1% y 5,1. Por motivos de espacio hemos recortado la información correspondiente al período seleccionado.
 16. Los ajustes económicos al interior de las dependencias estatales en cultura se expresaron en la falta de acceso a recursos mínimos para el funcionamiento cotidiano de las actividades (papel, tinta para imprimir, acceso a conectividad, por nombrar algunos insumos), y el retroceso en las asignaciones previamente convenidas para la realización de distintas labores proyectadas y acordadas. En otras situaciones, la no asignación de indicaciones y/o tareas para el personal era percibido como un proceso de vaciamiento de programas e instituciones.
 17. Un ejemplo en esta línea es lo sucedido con el proyecto de ampliación de un importante museo, obra que respondía a un acuerdo de las gestiones provincial y municipal previas y que pese a encontrarse en su etapa inicial —con la extracción de añosos árboles y la excavación del predio— en enero de 2020 fue interrumpida por el gobierno actual.
 18. Esta expresión podría resultar infundada si seguimos la progresión de los presupuestos que mencionamos en parágrafos anteriores, pero las declaraciones de las autoridades y los relatos de trabajadores/as de las dependencias expresaban de distintas maneras la disminución significativa de los recursos del área.

Referencias

- Achilli, E. (1998). Vivir en la pobreza urbana. El derecho a una interculturalidad no excluyente. *Revista Lote*, Nº 18. <http://www.fernandopeirone.com.ar/Lote/nro018/achilli.htm>.
- Bayardo, R. (2008). Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 7 (1), 17-29.
- Boletín Oficial de la República Argentina. (2021). Decisión Administrativa 280. Modalidad de trabajo remoto. <http://www.boletinoficial.gob.ar/>

- Boletín Oficial de la República Argentina. (2020). Decreto Nacional 457. Decreto de Necesidad y Urgencia que Modifica el Presupuesto General de la Administración Nacional para el Ejercicio 2020. <http://www.boletinoficial.gob.ar/>
- Bulsicco, A. (6 de julio de 2021). Emergencia Cultural en Rosario: Programa "Nadie es perfecto". [Transmisión de radio]. *Radio Sí*. Recuperado de <https://ar.radiocut.fm/audiocut/dante-taparelli-sobre-emergencia-cultural/>
- Cardini, L. (2021). *Entre creación y respeto: lineamientos de la gestión cultural en las políticas públicas recientes de la ciudad de Rosario, Santa Fe*. Ponencia presentada en el 12 CAAS. La Plata, Argentina.
- Cardini, L. (2020). Itinerarios de las políticas culturales públicas en la ciudad de Rosario, Argentina. *Desacatos 63. Revista de Ciencias Sociales*, pp. 70-85.
- Cardini, L. (2018). Lo cultural en la planificación estratégica de la ciudad de Rosario. *Actas del CEACU*. Rosario: FH y A., UNR.
- Cerdeira, M. & Lacarrieu M. (2016). Formación y profesionalización de agentes culturales en América Latina. Experiencia del Instituto de Cultura Pública del Ministerio de Cultura de la Nación (2013-2015). XII ENECULT, Encuentro de Estudios Multidisciplinarios em Cultura.
- Crespo, C., Morel, H., & Ondelj, M. (Comp.). (2015). *La política cultural en debate: diversidad, performance y patrimonio cultural*. Ediciones CICCUS.
- Elía, C. (2009). La formación profesional para la gestión y administración en el sector de la cultura argentina. *Revista Aportes para el Estado y la Administración Gubernamental, Edición, 23*, 107-118.
- El Ciudadano y la Región. (2020, 1 de julio). Sectores en crisis. Artistas, músicos, artesanos y trabajadores de la cultura piden reunión con Javkin. <https://www.elciudadanoweb.com/artistas-musicos-artesanos-y-trabajadores-de-la-cultura-piden-reunion-con-javkin/>
- El Ciudadano y la Región. (2021, 4 de febrero). *Primer cambio de la gestión Javkin*. <https://www.elciudadanoweb.com/el-reconocido-artista-dante-taparelli-es-el-nuevo-secretario-de-cultura-de-rosario/>
- Fondo Nacional de las Artes. (1964). Artes y letras argentinas, Año VI. Buenos Aires.
- Foro de Producción Artística y Social de la Cultura. (2017). Secretaría de Cultura y Educación, Municipalidad de Rosario.
- García Canclini, N. (Ed.). (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. Editorial Grijalbo.
- Getino, O. (1995). Políticas públicas y legislación. En *Las políticas culturales en la Argentina*. (pp. 339-352). Ediciones Colihue.
- Intendencia Municipal de Rosario. (2019). Decreto Municipal 2404. Secretaria de Cultura y Educación. Designación. <https://www.rosario.gob.ar/normativa/verArchivo?tipo=pdf&id=156611>
- Intendencia Municipal de Rosario. (2021). Decreto Municipal 157. Secretario de Cultura y Educación. Designación. Boletín Oficial Electrónico N° 1166. <https://www.rosario.gob.ar/normativa/>
- Landi, O. (1987). "Campo cultural y democratización en Argentina". En García Canclini, N. (Ed.) *Políticas Culturales en América Latina*. (pp. 145-173). Editorial Grijalbo.
- La Tribuna* (1978, 5 de junio). Arte popular argentino en la Estación Fluvial. Rosario. Archivo del Museo de la Ciudad de Rosario, Secretaría de Cultura y Educación, Municipalidad de Rosario.
- Martín-Barbero, J. (1989). *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. Ediciones Gili, S.A.
- Ministerio de Cultura. (2020). Medidas para el sector de la cultura ante el COVID-19. Argentina. Consultado el 20/11/2020 de: <https://www.cultura.gob.ar/medidas-en-el-sector-cultural-ante-el-covid-19-8932/>
- Ministerio de Cultura Provincia de Santa Fe. (2020). Plan de Fomento. Argentina. Consultado el 24-11-2020 de: <https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/235842>
- Municipalidad de Rosario. (2018). Listado de personal. Secretaría de Cultura y Educación. Septiembre 2018. Consultado el 12-10-2018 de: <http://www.rosario.gob.ar/web/>
- País, M. (2016). "Políticas y Gestión cultural pública en Argentina. Apuntes teóricos-metodológicos para su investigación/intervención". En M. Rotman (Comp.). *Dinámicas del poder. Procesos patrimoniales, políticas y gestión de la Cultura* (pp. 243-275). Editorial FFyL.
- Plan Rector Rosario (PER). (1998). Programa de "Autonomía local, modernización y descentralización municipal". Argentina. https://www.rosario.gob.ar/web/sites/default/files/per_1998.pdf

- Raggio, L. (2015). "Los Derechos Culturales. Estado, medios de comunicación y organizaciones de la sociedad civil". En M. Rotman (Comp.), *Dinámicas de poder. Procesos patrimoniales, políticas y gestión de la cultura* (pp. 211-241). Editorial FILO, UBA.
- Redacción Rosario. (2020, 26 de junio). Reclamo sin respuesta. Los artesanos autoconvocados vuelven a movilizarse. <https://redaccionrosario.com/2020/06/26/los-artesanos-autoconvocados-vuelven-a-movilizar-se/>
- Redacción Rosario. (2020, 1 de junio). Los espacios culturales se declaran en emergencia. *Redacción Rosario*. <https://redaccionrosario.com/2020/06/01/los-espacios-culturales-culturales-se-declaran-en-emergencia/>
- Renuncia masiva de directores de cultura municipal. (2020, 3 de diciembre). Como autor *Rosario Express*. <https://rosarioexpress.com.ar/interior/866>
- Rosario Noticias. (2020, 3 de enero). Una ciudad mejor, entre todos: la Municipalidad lanzó la campaña «El verano del respeto». <https://www.rosarionoticias.gob.ar/page/noticias/id/239366/title/Una-ciudad-mejor%2C-entre-todos%3A-la-Municipalidad-lanz%C3%B3-la-campa%C3%B1a-%C2%ABEl-verano-del-respeto%C2%BB>
- Rosario Noticias. (2021, 4 de marzo). Apertura de las Sesiones del Consejo Deliberante de Rosario. <https://www.rosarionoticias.gob.ar/page/noticias/id/250335/title/Javkin:-%C2%ABVamos-a-unificar-los-organismos-de-control%C2%BB>
- Rosario 12. (2020, 4 de diciembre) Renuncias en direcciones generales de Cultura municipal. No quieren seguir en la gestión *Página 12*, Suplemento Rosario 12. <https://www.pagina12.com.ar/309801-no-quieren-seguir-en-la-gestion>
- Rosario 3. (2019, 11 de noviembre) *La próxima secretaria de Cultura defendió a Scalona: "Es un gran profesional y persona"*. <https://www.rosario3.com/informaciongeneral/La-proxima-secretaria-de-Cultura-defendio-a-Scalona-Es-un-gran-profesional-y-persona--20191111-0047.html>
- Rosario 3. (2021, 4 de febrero). *Vamos a hacer una gestión de posguerra*. <https://www.rosario3.com/politica/Dante-Taparelli-nuevo-secretario-de-Cultura-Vamos-a-hacer-una-gestion-de-posguerra-20210204-0012.html>
- Santone, G. (2020, 18 de noviembre). *Apertura del techo corredizo en el Teatro La Comedia, en la reapertura de los espacios*: Programa "Una tarde perfecta" [Transmisión de radio]. LT8. Recuperado de: <https://ar.radiocut.fm/audiocut/carina-cabo-secretaria-cultura-rosario/#>
- Sistema de Información Cultural de Argentina (SInCa). (2020). ASPO & Cultura. <https://www.sinca.gob.ar/VerNoticia.aspx?Id=58>
- Sunkel, G. (1987). "La representación del pueblo en los diarios de masas. *Diálogos de la Comunicación*, 17. Lima.

- Sobre la autora:

Laura Cardini es Licenciada en Antropología y Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora Titular, Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

- ¿Cómo citar?

Cardini, L. (2021). Políticas culturales disputadas: tensiones y desafíos de la cultura en contexto pandémico en Rosario, Argentina. *Comunicación y Medios*, (44), 130-141. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.61251>



An illustration featuring stylized human figures in various colors (yellow, orange, red, blue, green) against a blue background. The figures are shown from the back, holding open books or documents. The word 'RESEÑAS' is written in white, bold, sans-serif capital letters across the center, with a white underline. The overall style is flat and modern.

RESEÑAS

Sociología(s) del arte y de las políticas culturales

Peters, Tomás. (2020). *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Santiago: Metales Pesados. 205 páginas. ISBN 978-956-6048-25-1



El libro de Tomás Peters hace un recorrido amplio sobre los debates contemporáneos en el campo de la sociología del arte y sus entrelazamientos históricos y teóricos con las políticas culturales. El tratamiento de ese problema se organiza en cinco capítulos y una síntesis final, precedidos por una breve presentación de Eduardo Nivón, estudioso mexicano de la cultura y académico de la Universidad Metropolitana Autónoma de México.

Los propósitos y alcances del libro se enuncian en la "Introducción". La hipótesis de partida es que

la sociología del arte ha entrado, en los últimos años, en una crisis epistémico-disciplinar que le ha exigido un desplazamiento desde lógicas sustentadas en modos de hacer (metodologías descriptivas y aplicables en cualquier contexto y escenario cultural) hacia nuevos

modos de pensar en cooperación con el obrar crítico del arte. Esta trayectoria, denominada como parte de la (nueva) sociología del arte, tiene implicancias directas en las formas de pensar las políticas culturales contemporáneas. Bajo la complejidad social y global, estas últimas se ven compelidas a reflexionar sobre sus objetivos y funciones, así como también de sus voluntades críticas (p. 25)

El primer capítulo, "Diferenciación y constitución moderna del sistema arte", está destinado a una síntesis crítica de la genealogía del sistema del arte como un sistema funcional específico, elaborada por el influyente sociólogo alemán Niklas Luhmann en su libro *El arte de la sociedad*, publicado en alemán en 1995 y traducido al español por Javier Torres Nafarrate y colaboradores en 2005.

"Del *l'art pour l'art* a lo crítico-político del arte" presenta una discusión centrada en la "estética sociológica", según la categorización que propone la socióloga francesa Nathalie Heinich en su libro introductorio a la sociología del arte. En oposición al posicionamiento epistemológico y político favorable a la neutralidad valorativa en el que insiste esa autora desde un punto de vista *weberiano* —Heinich no es mencionada por el autor, pero parece inevitable traerla a escena—, Peters rescata como fundamental el papel político-crítico del arte, retomando así la veta de la denominada Escuela de Frankfurt, en particular Theodor Adorno y Walter Benjamin.

"La sociología del arte de P. Bourdieu: posicionamiento en el campo de batalla" es el tercer capítulo y ofrece un análisis comprensivo de los aportes de este sociólogo francés, quien estudia el arte desde la teoría de los campos. Peters destaca como un aporte sustantivo de Bourdieu su atención a la lógica conflictiva que opera dentro del campo artístico, sin descuidar las tensiones entre el campo artístico y otros campos

sociales, relación en la que el concepto de poder simbólico ocupa un lugar central. Así, la autonomía del arte —su autorreferencialidad, en términos de Luhmann— no implica un enclaustramiento del campo, sino la posibilidad de incidencia incrementada del arte en lo político —en la dimensión cultural de la política— desde su propia especificidad.

El capítulo "La sociología del arte en Francia: cortes y confecciones" revisa los desarrollos de la sociología del arte *posbourdiana* en el contexto francés. Algunos de estos debates fueron presentados al público hispanohablante en otro valioso libro, publicado recientemente también en Chile: *Sociología del arte. Perspectivas contemporáneas* (FACSO-RIL, 2017), bajo la coordinación de Marisol Facuse y Pablo Venegas. La "nueva sociología de las artes" ajusta cuentas con Bourdieu y reintroduce una preocupación por la obra y su lugar en la escena política, resituando la discusión sobre su potencia crítica sin desatender —la acusación hecha a la "estética sociológica"— los condicionamientos propios del campo artístico¹.

"Sociología del arte y políticas culturales: un modelo de análisis integrado" presenta una valiosa genealogía de las políticas culturales desde los años 60 en Francia y sus consiguientes desarrollos a escala global, con la contribución fundamental de la UNESCO. Este es el capítulo central del libro, pues retoma las revisiones críticas de la estética sociológica y la sociología del arte —así como introduce elementos de la filosofía del arte francesa contemporánea, con autores como Rancière y Deleuze-Guattari— y los enlaza, teórica e históricamente, con el problema relativo a las políticas culturales.

Así, el interés de Peters por las sociologías del arte no se limita —que ya sería mucho— a su aporte a la reconstrucción de la genealogía del arte, la configuración de la institución *arte* (sistema según Luhmann, campo según Bour-

dieu y mundo, según Becker —un importante autor, situado en otra tradición intelectual, el pragmatismo y el interaccionismo norteamericanos, ausente en este libro) y la potencia crítica del arte (tema central en el segundo capítulo). Tampoco se restringe a una preocupación tecnocrática en la gestión cultural, tendencia hoy a la orden, sino que propone un profundo entrelazamiento entre las políticas culturales y la reflexión crítica que aportan la sociología del arte y la estética sociológica, reunidas bajo la égida de la “crítica cultural”.

El libro cierra su recorrido enciclopédico, comprensivo y crítico, con una “síntesis integrada: complejidad, conflicto e intervenciones”. El autor resume sus reflexiones en un diagrama, donde ordena los temas y problemas en discusión en cuatro cuadrantes de un sistema de coordenadas: en el eje vertical se sitúan las dos grandes corrientes de la sociología del arte abordadas en el libro, la tradición francesa y tradición alemana; mientras que, en el eje horizontal, sitúa la “sociología del arte” y la “estética sociológica”. Esa síntesis toma sentido en un tercer eje implícito, que el autor subsume en el eje horizontal, pero que bien podría ser un eje independiente: la crítica cultural y las políticas culturales. Un tercer eje haría menos problemática la ubicación de los autores en los cuadrantes, como es el caso de Luhmann en el lado de la estética sociológica, Adorno-Benjamin o Rancière y Guattari-Deleuze del lado de las políticas públicas.

Es oportuno destacar el argumento político del libro. En palabras del propio autor:

no es posible comprender la complejidad de los debates hasta aquí esbozados sin considerar las fuerzas, deseos y luchas que en materia cultural y artística se crearon desde la gubernamentalidad pública. Las políticas culturales están relacio-

nadas con la gubernamentalidad (Foucault): normalizar el sí mismo y a los otros... las convenciones se transmiten en espacios institucionales que poseen un poder-conocimiento que se proclama como legítimo e inevitable.... Define la hegemonía de los gustos personales (lo individual), así como también los relatos generales comunes (lo nacional) (p. 173).

Precisamente, porque “la política cultural nace para configurar y conducir a los sujetos éticamente incompletos con el fin de crear una armonía social sugerida: no la impone con violencia, sino con poder simbólico” (p.175), Peters considera fundamental reactualizar el papel crítico del arte, decaído en beneficio de la especulación mercantil y la neutralidad valorativa instalada por cierta sociología del arte. Sostiene, además, que el paradigma contemporáneo del arte potencia esa reactualización, ya que: “Las obras de arte cumplen una función social clave en la configuración social contemporánea, ya que develan y revelan cómo lo disonante, marginal, olvidado y fugaz que la sociedad contemporánea (el capitalismo) rechaza, produce formas simbólicas que reivindican posibilidades otras de sociabilidad. Y es justamente ahí donde la nueva sociología del arte busca reforzar su foco analítico” (p. 181).

Como corolario, el libro plantea seis desafíos —líneas de fuga para indagaciones posteriores— para pensar las políticas culturales desde la crítica cultural de cuño sociológico, los cuales apuntan a producir un nuevo reparto de lo sensible, como diría Rancière. Esos desafíos, que se han intensificado a raíz de la emergencia sanitaria por el virus Covid-19, son: Tecnologización y digitalización de la experiencia cultural; Diversidades globales y locales; Temporalidades biográficas y organizacionales; Gestión del conocimiento y toma de decisiones: Decisiones colectivas, con-

senso aparentes; Gestión educativa de las artes y el desafío cultural contra la desigualdad.

Para finalizar, ubico el valioso aporte de Tomás Peters en la escena intelectual chilena contemporánea más amplia, la cual viene realizando importantes contribuciones en el campo de la sociología del arte, la crítica cultural y la gestión cultural. Su reflexión sobre la sociología del arte revela afinidades electivas y lazos de cooperación con otros autores y colectivos, como el núcleo de Sociología del arte de la FACSU-Universidad de Chile, con Marisol Facuse como referente. En cuanto a la crítica cultural, el autor abreva de los medulares aportes de Nelly Richard y sus múltiples investigaciones y proyectos editoriales sobre la nueva escena del arte y los problemas políticos relativos a la dictadura y la posterior transición aún inconclusa hacia la democracia —incluida la democracia cultural— en ese país. No queda más que recomendar con entusiasmo la lectura de este libro, cuya publicación con Metales Pesados es un acierto, pues es una editorial independiente chilena que se ha convertido en un referente en temas relacionados con el arte y la cultura, los cuales -afortunadamente- también están circulando globalmente en formatos electrónicos.

Sergio Villena Fiengo

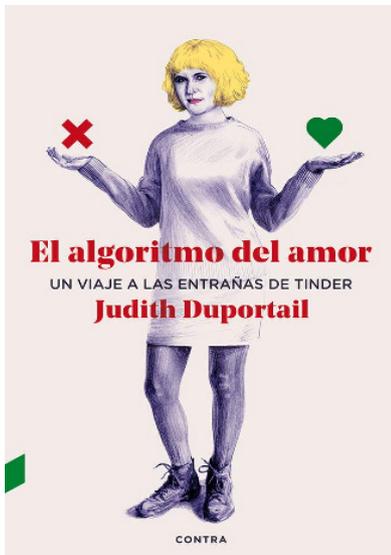
Universidad de Costa Rica
sergio.villena@ucr.ac.cr

Nota

1. Sobre las resonancias de la “nueva sociología de las artes” en el contexto hispanoamericano, ver La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanoparlante, editado por Arturo Rodríguez Morató y Álvaro Santana Acuña (Gedisa, 2017).

Una etnografía del amor digital

Duportail, Judith. (2019). *El algoritmo del amor: un viaje a las entrañas de Tinder*. Barcelona: Contra. 179 páginas.



¿Puede una persona encontrar al amor de su vida mediante un aplicativo de citas? Esta interrogante es el centro de la investigación que realiza Judith Duportail (2019) en su primera publicación propia. Mediante el uso de los recursos de la etnografía digital, la autora recorre como usuaria e investigadora los pasos de todos aquellos que buscan el amor —o un sentimiento que se asemeje a ello— a través de sus teléfonos celulares mediante el aplicativo de citas y relaciones Tinder.

En el mundo, más de 80 millones de personas tienen una cuenta en Tinder. El éxito de la aplicación parece ser sencillo: lo descargas gratuitamente, creas un perfil con tus mejores fotos, colocas tus gustos y tus preferencias y, finalmente, escoges a

qué tipo de personas estás buscando. Además, existe una versión pagada de la aplicación que te otorga una mayor probabilidad de escoger a los perfiles más solicitados, así como de conseguir que ellos te tomen en cuenta. Sin embargo, más allá de las elecciones, lo más importante está en el inicio: ¿Cómo es que una aplicación de libre uso genera rentabilidad? Los datos personales de cada usuario son el gran negocio detrás de esta plataforma dedicada a unir parejas.

Duportail (2019) narra su propio viaje y los encuentros con los rostros, labios y mensajes de distintas personas que se contactan con ella en París (Francia) y Berlín (Alemania). A lo largo de los 16 capítulos de *El algoritmo del amor. Un viaje a las entrañas de Tinder* (2019), la inmersión en primera persona muestra el paso a paso del relacionamiento digital posmoderno. El celular te muestra entre 1 y 5 fotos de alguien, además de los 500 caracteres con los que éste intenta captar tu atención. Si te gusta, deslizas su foto hacia la derecha de la pantalla. Si el futuro, potencial, amante te encuentra en su *app* y desea conocerte, girará tu foto de la misma forma. Automáticamente, la pantalla de ambos tendrá una alerta de *match* o coincidencia¹. El encuentro por el futuro amor comienza allí.

Este ejercicio simple de elección se repite innumerables veces en cada teléfono celular. Tras cada rechazo (izquierda) o aprobación (derecha), aparece sucesivamente otra fotografía de una nueva persona. La lista parece interminable. La autora descubre, entonces, el éxito de la aplicación: el modelo de recompensa aleatoria utilizado en los tragamonedas genera en los usuarios una expectativa constante por la siguiente jugada. Todos quieren saber

si la siguiente vez podrán obtener un premio o no: quizá el amor de su vida todavía no aparece en su pantalla.

Algunas preguntas aparecen alrededor del texto: ¿Cuántas fotos debes deslizar hacia la derecha para encontrar el *match* de tu vida? ¿Con cuántos *match* puedes hablar al mismo tiempo para concertar una cita? ¿Cuántas citas debes esperar hasta ratificar que acabas de encontrar el amor? Duportail (2019) se interroga constantemente sobre su propia seguridad para amar y empezar una relación; sin embargo, no deja de pensar en la aceptación de los otros sobre ella misma. Más allá de a quiénes ella pueda elegir, lo importante es también ser elegida, ser seleccionada para la siguiente fase de un concurso donde evaluamos y nos evaluamos permanentemente.

¿A cuántos le parecerá atractiva? ¿Cuántos desean salir con ella tras leer la descripción en la que afirma —en broma— que tiene 5 estrellas en BlaBlaCar (una aplicación para viajes en vehículos compartidos)? En el capítulo 13 se descubrirá que una de cada 2 personas que usa Tinder quisiera conocerla. O, en otras palabras, tiene un nivel de deseabilidad de 55%.

Si la identidad, como recuerda Hall (2010), es un relato que se reconstruye constantemente, la identidad de los sujetos que entregan sus datos a una aplicación de citas está asociada directamente a la tasa de éxito que reciban: a esta aprobación que les otorga un nivel de deseabilidad frente a millones de potenciales amores detrás de la pantalla. En la construcción por el propio reconocimiento, la imagen que los otros construyen de uno se ve reducida a una aprobación eliminatoria en la que todo vale con tal de recibir el visto bueno del otro.

Badiou (2017) destaca que el amor se encuentra amenazado en tiempos de páginas de citas: donde todos buscan una seguridad constante por las coincidencias, por las similitudes, por los lugares comunes que un algoritmo determina como idénticos; el amor se destaca en su inconmensurabilidad como imperfecto, transgresor y revolucionario. En un contexto donde los sujetos tienen poco tiempo para conocer a los otros y experimentar el ensayo-error constante, la vergüenza y la transición de la identificación—diferenciación en relación con ese otro; el deseo por disminuir los riesgos y dejar la elección del amor de tu vida en las redes de una *app* nos tintinea constantemente en la pantalla.

Duportail (2019) descubre, sin embargo, que el algoritmo del amor no se ejerce libremente. Todos los usuarios no son tus posibles amores y tampoco lo son aquellos que tú pareces desear. El algoritmo que determina el éxito de tu siguiente cita reproduce en cada fase “el modelo patriarcal de las relaciones heterosexuales” (p.156).

El gran descubrimiento del libro no acaba en las 802 páginas que Tinder le entrega a la autora con todos los datos que tiene de ella desde el día en que se registró gratuitamente en el aplicativo. Las elecciones que hacen los usuarios acerca del siguiente amor parecen no aparecer libremente ni determinados por sus simples elecciones iniciales: el algoritmo construye un imaginario del posible amor perfecto en el que el nulo riesgo por la diferencia

social, económica e ideológica está atravesado por los roles de género machistas:

Solo a modo de ejemplo, imaginemos que Harry y Sally son dos usuarios registrados [...]. En este ejemplo, Harry tiene diez años más que Sally, gana US\$10.000 más que ella al año y tiene un máster, mientras que Sally solo tiene un grado. A pesar de las diferencias, el servidor atribuirá al perfil de Sally una puntuación alta que aumentará sus posibilidades de aparecer en la lista de resultados de Harry. [...] Sin embargo, si es Sally quien hace la búsqueda y el servidor evalúa el perfil de Harry, se puede obtener un resultado distinto. Así, si es Sally quien tiene diez años más, gana US\$10.000 más y tiene un máster, mientras que Harry solo tiene un grado, el servidor atribuirá una puntuación baja al perfil de Harry, con lo que tendrá menos posibilidades de aparecer en la lista de resultados de Sally (Duportail, 2019, pp.55-56).

Finalmente, el objeto de estudio de Duportail no solo es Tinder —la empresa que generó ingresos por 1.000 millones de euros en 2019—, sino las propias relaciones que se construyen a partir del reconocimiento de un amor escogido para ti a partir de algoritmos supuestamente libres, pero que reproducen esquemas sociales e ideológicos.

En la búsqueda por la siguiente cita que te lleve a no abrir la *app* nunca más, los usuarios entregan sus da-

tos personales gratuitamente a una empresa lista para identificar tus emociones, clasificar tus gustos y conocer tus deseos, incluso los más perversos. Cada vez que navegas por ella, tus pasos quedan grabados y son almacenados, distribuidos y clasificados. El costo del amor ideal es la entrega completa de una huella en el mundo digital. Este libro es importante porque nos ayuda a tomar consciencia de ello y a conocer los alcances de la *plataformización* de las relaciones sociales, incluso las íntimas.

Miguel Angulo-Giraldo

Universidad Científica del Sur,
Lima, Perú
angulo.runa@gmail.com

Nota

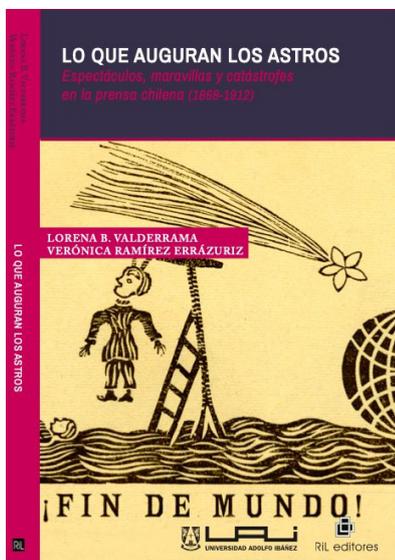
1. Esta denominación es la que utiliza la plataforma para dar cuenta de que dos usuarios han coincidido en aceptarse mutuamente para conocerse.

Referencias

- Badiou, A. (2017). *Elogio del amor*. Asociación Civil Mírame Bien.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar.

Lo que auguran los astros. Espectáculos, maravillas y catástrofes en la prensa chilena (1868-1912)

Valderrama, Lorena & Ramírez Errázuriz, Verónica. (2020). *Lo que auguran los astros. Espectáculos, maravillas y catástrofes en la prensa chilena (1868-1912)*. Santiago: RIL Editores – Universidad Adolfo Ibáñez.



El libro *Lo que auguran los astros. Espectáculos, maravillas y catástrofes en la prensa chilena (1868-1912)* de las investigadoras Lorena Valderrama y Verónica Ramírez Errázuriz, se inscribe en una zona de los estudios latinoamericanos interdisciplinarios, vinculados a una historia social y cultural de las ciencias, que afortunadamente han venido desarrollándose en el Cono Sur en las últimas

dos décadas. Se trata de una zona que estaba ciertamente vacante en la gran área de las humanidades y que emerge como interlocutora obligada de la tradicional historiografía de las ciencias.

Concretamente, el libro analiza la relación entre la prensa y la ciencia en Chile a fines del siglo XIX y principios del XX, periodo en que la industria periodística se modernizó y se transformó. El foco está puesto en la divulgación del saber astronómico y, ligado a éste, el sismológico y el meteorológico en la prensa chilena del período, pero el trabajo trasciende, por cierto, el objeto. Porque el abordaje no se circunscribe a los eventos que siempre han incumbido a la historia de las ideas científicas y de las disciplinas consagradas hoy en tanto tales, ni incluye dentro de la noción de “ciencia” al compendio de teorías exitosas que fueron construyendo el acervo de conocimientos aceptados actualmente; sino que, por el contrario, lejos tanto del anacronismo como de la linealidad causal, el libro sintoniza con la amplitud de relaciones sociales y culturales, y la variada red de mediaciones que involucran todo el proceso del desarrollo de las ciencias. Ramírez Errázuriz y Valderrama plantean, desde la introducción, el interés por los ámbitos de producción, circulación, apropiación y transformación del conocimiento científico y de sus interconexiones.

Las autoras buscan atender a esa gran red que trazan los conocimientos científicos, recuperando los lazos entre el ámbito profesional y/o institucional de las disciplinas científicas con los diferentes actores sociales involucrados tanto en la recepción como en la producción misma o en la reelaboración de conocimientos. Uno de los aspectos mejor logrados es el análisis y el foco puesto en la

interacción entre expertos, autodidactas y público lector de material científico, la circulación y retroalimentación de saberes, y la ampliación de la noción de ciencia en un sentido social y cultural. También es acertada la forma en que refutan el sentido unidireccional de la noción de “divulgación”, según la cual “los públicos desempeñan un papel pasivo”. Señalan las autoras que quienes así conciben la divulgación

entienden la comunicación como una mera transmisión de información desde un emisor a un receptor. Este proceso consistiría en que unas personas clasificadas como expertos (los que saben) generarían conocimiento de forma aislada y, luego, decidirían comunicarlo a otras personas tipificadas como legos, profanos o inexpertos (“los que no saben”), de una forma que fuese comprensible para éstos, dentro de su ignorancia científica y su pasividad epistemológica (p.14).

Por el contrario, *Lo que auguran los astros busca* “comprender a las audiencias como activas y prestar más atención a las materialidades (soportes y espacios), a las prácticas (de lectura, circulación, traducción, distribución, apropiación), a los procesos de comunicación científica, a la transformación y a la resignificación de los conocimientos y experiencias” (p.15). Atender, por ejemplo, al rol de los divulgadores en la prensa y a la interacción con sus públicos les permite asir de manera más acertada un fenómeno rico y complejo.

En este sentido, el trabajo de análisis sobre la prensa en tanto espacio de divulgación, de representación y de espectacularización de la actividad científica, inscribe también a este libro en el área de los estudios

sobre prensa gráfica en el siglo XIX y su rol en la conformación de campos disciplinarios y artísticos. La prensa es, desde esta perspectiva, fuente doble: no sólo es el soporte de ciertas temáticas que se relevan como “información”, sino también – de manera inseparable – un espacio donde estudiar las formas textuales y discursivas, atravesadas inexorablemente por una historicidad. Cómo se nombran los acontecimientos, cómo se titulan los artículos (cuando, en efecto, se colocan títulos), qué frases, inflexiones del idioma e imágenes se emplean para dar cuenta de ciertos fenómenos es materia significativa, es un dato de la historia y por lo tanto sujeto al análisis de las investigadoras.

Como fuente compleja, casi como compañera prosaica de la novela decimonónica, en la prensa del período efectivamente hablan muchas voces, hay una polifonía desordenada y por momentos orientada controladamente, pero se trata sin dudas de una fuente inagotable para trabajar imaginarios sociales, la noción de discurso social (en el sentido de Marc Angenot), las proyecciones futuras que parten de las carencias o miedos del presente, las polémicas y las luchas por las formas de consagración social. En este sentido,

las cartas y los relatos testimoniales sobre las catástrofes naturales publicadas en los periódicos, los artículos e ilustraciones incluidas en las revistas culturales y magazines, resultan objeto de atención del libro, así como la circulación de poemarios populares (*La Lira Popular*), que verificaban diferentes acontecimientos astronómicos y catastróficos.

También es enriquecedora la reconstrucción de trayectorias de sujetos ligados a la sismología, la astronomía, la meteorología, entre otras derivas, tanto sujetos que provenían de la academia o de la educación formal, como otros autodidactas, exogámicos o divulgadores; tanto de origen europeo como latinoamericano. Se focaliza aquí en el análisis de las formas de consagración dentro y fuera del campo estrictamente científico, para los casos de Rudolph Falb, astrónomo austríaco que predijo terremotos y que confrontó con Rudolph Hoernes; de Camille Flammarion; de Arturo Middleton y su trayectoria en la Armada; de Alfred Cooper, entre otros. En muchos casos, las autoras detectan que no importa cuál fuera la formación de base o la pertenencia institucional, todos buscaban ganar prestigio, fama y, por ende, cierta legitimidad social en la prensa y en su actuación para el público, a través

de conferencias. Es aquí donde se refuta la idea cristalizada de que los expertos sólo se dirigen a otros pares y debaten sólo entre pares, dado que se detecta el rol que cumplían, el prestigio social y cultural frente a las grandes audiencias y cómo ese prestigio repercutió también, como factor activo, en el campo científico mismo. Además, ese desempeño público contribuyó a la configuración de una imagen de la ciencia particular en la sociedad.

Lo que auguran los astros es el resultado de una sólida investigación en archivos hebdomadarios y del diseño de preguntas pertinentes y sagaces sobre un fenómeno que no sólo toca al desarrollo y circulación de ciertos saberes científicos o al puntual proceso de modernización de la prensa chilena, sino –en un sentido más cabal– a las formas en que la sociedad del pasado lidió con el conocimiento secular y sus derivas.

Soledad Quereilhac

Profesora Asociada

Universidad de Buenos Aires/Conicet
solquerei@gmail.com



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICEI

www.comunicacionymedios.uchile.cl

