

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Estudios Internacionales y Comunicación

Convocatoria 2012-2014

Tesis para obtener el título de maestría en Comunicación con mención en Opinión Pública

Aproximaciones a la construcción de las políticas culturales en Quito y sus discontinuidades

Vanessa Steffani Bonilla Obando

Asesor/a:

Isabel Ramos Ávila

Lectores/as:

Anahí Macaroff

Christian Arteaga

Quito, diciembre de 2023

## **Dedicatoria**

A Romina, mi fortaleza.

## Índice de contenidos

Resumen.....	7
Agradecimientos.....	8
Introducción .....	9
Capítulo 1. La cultura y los estudios culturales .....	20
1.1 Hacia una definición de cultura.....	20
1.1.1 La cultura y el mercado .....	21
1.1.2 Una aproximación a la re- apropiación cultural .....	22
1.2 Los estudios culturales: una mirada crítica sobre su mecanismo de despolitización social. .....	24
Capítulo 2. Industria cultural y la sociedad del espectáculo .....	33
2.1 Max Hokheimer y Theodor Adorno una perspectiva crítica de las Industrias Culturales .....	33
2.2 De La Industria Cultural A La Sociedad Del Espectáculo .....	36
2.3 La industria cultural, el escenario de acción .....	37
2.4 Desenlace entre industria cultural y sociedad del espectáculo.....	41
2.5 Pregunta General: .....	43
2.5.1 Preguntas Específicas:.....	43
2.6 Objetivo General: .....	44
2.6.1 Objetivos Específicos:.....	44
2.7 Hipótesis Específicas: .....	44
Capítulo 3. Metodología de investigación empleada .....	46
3.1 Estrategia metodológica. ....	46
3.2 Guía de entrevistas .....	47
3.2.1 Entrevista a Gestores culturales .....	47
3.2.2 Entrevista a personas del barrio .....	48
3.3 Entrevistas a profundidad.....	48
3.4 Relevamiento bibliográfico .....	49
3.5 Resultados de los datos obtenidos .....	49
Capítulo 4. Esfera pública y construcción de políticas culturales.....	51
4.1 La tecnología, la comunicación y los bienes culturales. ....	52
4.2. Políticas Culturales institucionales.....	57
4.3. Políticas culturales: perspectivas, alcances y aciertos.....	61

Capítulo 5. Conclusiones..... 73  
Referencias ..... 77

## **Lista de Ilustraciones**

### **Ilustraciones**

Ilustración 4.1: Políticas Culturales: paradigmas, agentes y modos de organización.....	62
Ilustración 4.2: Talleres implementados.....	66

## **Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis**

Yo, Vanessa Steffani Bonilla Obando, autor/a de la tesis titulada “Aproximaciones a la construcción de las políticas culturales en Quito y sus discontinuidades” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestra en Comunicación con mención en Opinión Pública, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el beneficio no sea obtener un beneficio económico.

Quito, diciembre de 2023.



---

Firma

Vanessa Steffani Bonilla Obando

## **Resumen**

Este trabajo sistematiza la reflexión sobre los derechos culturales del Distrito Metropolitano de Quito, las formas en las que se construye una visión específica de hacer cultura, pensar sus inicios, su historia, su presente. Desde un punto de vista crítico e interpretativo: se mira la construcción de políticas públicas culturales, desde dónde se piensa la ciudad, el barrio; cómo se ejecutan y cuáles son las posibles mediciones de las intervenciones urbanas. En este camino interesa revelar cuáles son las distintas visiones de cultura e intervención que se han aplicado a lo largo de estos años, no solo en el barrio, sino en general en la ciudad. El impacto real de las políticas públicas culturales en sus destinatarios y la responsabilidad ética y política en su implementación.

En este sentido, este trabajo se propone incentivar la discusión de lo que se concibe como cultura, desde dónde se plantean las políticas culturales. Sí, en las intervenciones existe concordancia de pensar el espacio alrededor del quehacer cotidiano de la gente que habita el barrio, y si hay una relación entre lo que se produce ahí y los grandes lineamientos institucionales sobre cultura desde el municipio y el gobierno central. Esto, con el fin de que este trabajo contribuya a mirar con todos estos elementos, las formas y concepciones con las que se ha venido planteando las políticas culturales urbanas en Quito.

Otra de las aristas de esta tesis es mirar el ejercicio que implica realizar un levantamiento de información de las varias instituciones que están a cargo de estas políticas culturales y cuán relacionadas se encuentran, cuánto trabajan y realizan mediación de manera articulada y si es posible pensar una política cultural conjunta a largo plazo.

Todo este proceso se realiza con un cruce teórico práctico que dialoga con autores que han trabajado la temática de políticas culturales en la región, los aportes y críticas que estos han realizado y se alimenta la investigación con entrevistas a agentes culturales de la ciudad.

Finalmente, es de particular interés, que este trabajo pueda aportar en un futuro en las formas en las que se plantea la construcción de políticas culturales para la ciudad e intentar visibilizar esas otras prácticas que se encuentran por fuera de la institucionalidad.

## **Agradecimientos**

Esta tesis ha sido un proceso de idas y venidas, de derrotas y victorias; y en todo este tiempo, se ha cruzado gente valiosa, gente que me ha sostenido y acompañado.

Quiero agradecer a mi familia: a Patricio y Susana, a Leonardo, mis tíxs y primxs; a mis amigos del Colectivo Plan Arteria: Darío Granja y Adrián Balseca por su camaradería y aportes a mi trabajo. A mi tutora de tesis, Isabel Ramos quien ha sido una compañera, una amiga y una maestra en todo este tiempo de compartir. A mis jefes: Ana Rodríguez, Mauro Cerbino, Fabiano Kueva, Rosa Jijón, Isabel Miño y Belén Albornoz. A mis profesores/as, por su cariño y valiosas enseñanzas: Roberto Follari, Wladimir Sierra, Susana Sel, Amparo Marroquín, Luis Barrios, Fernando García. Y especialmente, a Rafael Polo por sus consejos, recomendaciones y paciencia.

A mis amigos y amigas que han estado en este proceso: Alejandra Santillana, Lama Al Ibrahim, Oscar Molina, Marco Panchi, Consuelo González, Andrea González, Christian Argüelles, Esteban Coloma, Camilo Baroja, Camilo Cruz, Gabriela Jaramillo, Sofía Luna, Patricia Toscano, Mónica Albuja, Christina Polit, Ana Cristina Vera, Michele Dolcetti, Sara Rojas y Gladys Molina. A mis compañeras de maestría, Dana Morbidelli y Mireya Murgueytio.

Y finalmente, a todas las personas que ayudaron a construir este trabajo, que me permitieron conocer sobre sus vidas y encontrarme en sus voces; que me ayudaron a comprender una memoria, un territorio, una experiencia; a lo hegemónico y a las alternativas que día a día resisten –negocian-se enfrentan-acuerdan.

A todas y todos, Gracias

## **Introducción**

Empiezo indicando que esta investigación fue realizada entre los años 2013 y 2014, en el contexto de la alcaldía de Augusto Barrera y un primer momento de alcaldía de Mauricio Rodas. Este trabajo da cuenta de la complejidad, las relaciones y los desencuentros de las producciones y reproducciones de los consumos culturales en Quito, tomando como referencia algunos procesos que se realizaron en el corte temporal ya indicado, por ejemplo, la implementación de un Centro de Desarrollo Comunitario en el Barrio La Roldós y como esta relación entre pobladores, territorio e institución se diversifica con la intervención municipal a través de la construcción de este espacio comunitario.

Los Centros de Desarrollo Comunitario (CDC) forman parte del programa de política pública del Municipio de Quito de la alcaldía de Barrera, que tienen su sustento en el reconocimiento, acceso y fomento de iniciativas culturales y artísticas. Su objetivo es generar impactos en el desarrollo de los individuos, así como conglomerados y colectivos fortaleciendo la creación, formación, participación, el disfrute de vecinos/as, con el fin de mejorar la convivencia, el desarrollo integral en los espacios públicos comunes. La ciudad de Quito cuenta con 35 CDCs, que se encuentran enmarcados en el proceso de “Programa Cultura en territorio (Quito Cultura Viva)”; esta es la apuesta por fortalecer las experiencias culturales que nacen en los barrios, y reforzar el carácter comunitario de los estos.

Para esta investigación se tuvo acceso al Informe de gestión 2009 – 2014 de la Fundación Museos de la Ciudad por parte de una de las fuentes que son parte de esta investigación, Ana Rodríguez que fue su directora ejecutiva, en el periodo: septiembre 2012 a mayo 2014. En este documento se define al detalle las líneas de trabajo y las políticas distritales, la gestión en cada uno de los espacios bajo la administración de la Fundación Museos, cerrando el componente de educación y los beneficios desde los ámbitos sociales y políticos y que se debe fortalecer.

De este documento se extrae la definición del programa Quito Cultura Viva que fue pensado y trabajado durante la alcaldía de Barrera:

El proyecto de Cultura en Territorio, asumido por la Fundación Museos de la Ciudad en el 2013, inició su gestión alineado con las propuestas del Plan Nacional del Buen Vivir 2013 – 2017, el Plan de desarrollo del DMQ 2012 – 2022, el Plan distrital de Culturas 2012 – 2022, y tomando como base que el arte en sus diferentes expresiones tiene en sí mismo la potencialidad de: transformar lo diferente en singular y valioso; abrir canales

para establecer lazos sociales en torno a las producciones de cada sujeto; y de estimular procesos de comunicación e intercambio. Se constituye como un proyecto que genera espacios de participación capaces de promover el desarrollo y la participación de la ciudadanía.

Quito Cultura Viva, asumió el desafío de trascender sus límites físicos para democratizar el acceso a la cultura y fortalecer la creación, formación, participación y disfrute de producciones y expresiones artísticas, generadas dentro y fuera de los barrios, por parte de la ciudadanía del Distrito Metropolitano.

Su propuesta cultural se enfocó en que los espacios públicos promuevan la creatividad y el desarrollo de lenguaje, las formas de expresión corporal y cultural, así como la producción de textos y símbolos que caractericen las particularidades de la cultura, saberes y modelos identitarios, que facilitan el surgimiento de formas de ser, de pensar, de relacionarse, de valorizarse.

Para ello se implementaron programas y proyectos concretos que permitieron el verdadero ejercicio y cumplimiento de los derechos culturales y las prácticas de gestión cultural, que a través de la asignación óptima de recursos y la ejecución planificada de proyectos, permitió revitalizar la esfera pública y el desarrollo armónico e integral de la población, a través de la promoción de actividades recreativas e intelectuales que respondieron a la necesidad de procesar las diferencias de forma incluyente y solidaria.

Democratizar y desconcentrar el acceso a la cultura para fortalecer la creación, formación, participación y disfrute de producciones y expresiones artísticas, generadas dentro y fuera de los barrios, es uno de los objetivos principales de este programa (Rodríguez 2014, 75).

Lo que interesa de este informe es revisar la propuesta y lo dicho en el texto sobre cuáles son los desafíos y lo que se propone fortalecer en relación con todos los ámbitos de la cultura. Como concibe la institución la relación entre Estado y la gente. También coloca varios objetivos que permiten fortalecer el quehacer de la cultura en el Distrito Metropolitano de Quito. Y también intenta mostrar que pasos se ha seguido y como esta propuesta puede pretender construir algún tipo de interlocución con las próximas autoridades.

Esta tesis muestra cómo se conjuga la relación de sus habitantes y su memoria colectiva vinculada con el territorio en la producciones y reproducciones culturales, pero primordialmente la producción y consumo de bienes culturales, así como las maneras de

interacción de sus habitantes en relación con las políticas públicas que se ha generado desde la intervención Municipal y la creación del CDC.

Es necesario indicar que el alcalde del Distrito Metropolitano de Quito entre el 3 de julio 2009 hasta mayo del 2014 fue Augusto Barrera. Y que entre finales de 2013 y principios del 2014 se encontraba en la campaña para su reelección para un segundo periodo -en la que no resultó ganador-. Para estas elecciones, el alcalde electo sería Mauricio Rodas. Por lo que las aproximaciones de este trabajo se enmarcan entre el 2013 y el 2014 periodo en el que se da la coyuntura antes explicada.

Para esta pesquisa, se toma como referencia uno de los CDCs que se encuentra en el barrio La Roldós, este barrio cuenta con 73,60 hectáreas y 11.166 habitantes y su mayor población se concentra en jóvenes de 19 a 35 años esta información es parte el Censo Poblacional y de Vivienda del 2010. Este barrio se ubica al noroccidente de Quito, y acoge es el más grande CDC de la urbe.

De la observación del espacio en el trabajo de campo se pudo observar que cuenta con amplias áreas verdes, salas de exposiciones, de cines, lectura, música, informática, apoyo escolar, biblioteca, ludoteca, centro digital, baterías sanitarias, recepción y áreas de circulación, según el reporte de las autoridades del espacio este tienen una inversión que bordea el millón de dólares y sirve a más de 74.000 personas.

Este CDC se construyó sobre la base de una casa comunal, que por 25 años permaneció abandonada y en total descuido, la misma fue intervenida y reparada por el cabildo.

Actualmente está provista de una sala de cine de tercera dimensión, áreas para capacitación en informática, manualidades, baile, teatro y biblioteca, todo de acceso gratuito. Además, cuenta con un comedor que por una cantidad representativa atiende a los niños/as para que realicen tareas dirigidas.

Pero más allá de los accesos que ha generado este espacio, lo que intentaré visibilizar son las nuevas posibilidades y dinámicas alrededor de la política pública relacionada con la cultura y la circulación de bienes culturales. Ya que esta intervención ha transformado en menor o en mayor medida, dependiendo las dinámicas del barrio y de sus habitantes, posibilitando la opción de plantearse nuevas formas de relacionamiento en el territorio, entre la gente, en relación con los accesos de una construcción distinta de cultura y de la propia institución, incluyendo funcionarios y mediadores.

Se señalaba en el diagnóstico y plan de desarrollo vecinal de los barrios populares del noroccidente de Quito, publicado en 1992, que el acceso a espacio público está directamente relacionado con la ampliación de derechos y el acceso a la diversidad cultural:

Al interior de los barrios existen carencias de espacios públicos por la misma manera como se han originado los barrios: el criterio de planificación dominante es la distribución de la tierra para el mayor número posible de lotes en el caso de lotizadores particulares e incluso en aquellos terrenos lotizados por cooperativas de pobladores. Y, en los casos de barrios incorporados en conurbación. En sus inicios, como es lógico no fueron planificados como urbanos (La Comuna, huasipungos, huertos familiares o casarlos al costado del antiguo camino a Nono) (1992,49).

La apuesta por la construcción de una política pública distinta ha producido disonancias y convergencias individuales en las lógicas barriales, en sus formas de comunicar y de consumir bienes culturales, y de crear sus propias maneras culturales alrededor de estas nuevas características que posibilitan, y al mismo tiempo problematizan la ya compleja situación de esta comunidad en particular.

Las políticas públicas tienen varias maneras de ser construidas, se puede identificar algunas formas de construirlas como: plantearlas desde un discurso nacionalista, al tratar de identificar e impulsar lo propio, lo auténtico, lo original como una forma purista de sostener una tradición, pero finalmente está articulado desde un lugar arbitrario que da cuenta de una forma de ver y hacer cultura vinculada con estereotipos y una mirada de Nación. Otra puede ser aquella que toma lo popular y tiende a estilizarlo para dar cuenta de una originalidad, que a pesar de ser popular es maniobrada para contener una *alta cultura* que permita hacer de ella una exquisitez.

Pero antes de dar cuenta de estas discusiones, es vital plantear una cuestión previa y es como la modernidad ha construido una especificidad en Latinoamérica que marcan una diferencia con la modernidad europea, Eliana Alemán (2012) retoma a Larraín y explica cuáles son estas diferencias, para este trabajo se toman cuatro de las categorías que propone:

Clientelismo y personalismo político y cultural: la incorporación de miembros al Estado o a otras instancias (universidades, medios de comunicación. etc.) se sigue haciendo a través de redes clientelares, de amigos o partidarios.

Tradicionalismo ideológico: los grupos dirigentes aceptan y promueven cambios en la esfera económica, más no los necesarios para la transformación de otras esferas, como la familia.

Autoritarismo: es una tendencia que persiste en los modos de actuar en la acción política y otras esferas (organizaciones públicas y privadas, vida familiar). Según Larraín su origen está relacionado con “los tres siglos de vida colonial en que se construyó un fuerte polo cultural indo-ibérico que acentuaba el monopolio religioso y el autoritarismo político”.

Racismo encubierto: según Larraín está relacionada con la valorización excesiva de la “blancura” y la visión negativa de indios y negros (Alemán 2012, 381).

Esto, que recoge Alemán del pensamiento de Larraín sobre la construcción de la modernidad en Latinoamérica delinea el mapa de las relaciones que se entrecruzan dentro de un Estado y que tejen una forma específica de articular y articularse, mostrando que el habitamos espacios racistas, autoritarios que dan cuenta de redes clientelares que tienen un orden de prelación de ciertas esferas más que de otras. Y con esos hilos que se trenzan también hay otro componente importante que es la clase social, que para Bourdieu es:

La clase social no se define por una propiedad (...) ni por una suma de propiedades (...) ni mucho menos por una cadena de propiedades ordenadas a partir de una propiedad fundamental (la posición en las relaciones de producción) en una relación de causa a efecto, de condicionante a condicionado, sino por la estructura de las relaciones entre todas las propiedades pertinentes, que confiere su propio valor a cada una de ellas y a los efectos que ejerce sobre las prácticas (Bourdieu 1988, 104).

Utilizando esta cita, podemos comprender que las clases sociales se construyen en un campo, con un *habitus* y constituyen capitales distintos en cada instancia. Y en este espacio complejo hay una presencia de gusto y prácticas culturales que responden a privilegios o desventajas que también muestra un proceso de exclusión respecto a políticas públicas, presencia del Estado y desinterés de la misma sociedad en otros y que finalmente responden a un modelo y estructura de desigualdad.

En la investigación de Tejera y Castro es posible visibilizar un estudio que se realiza en México y que da algunas pautas sobre la relación entre partidos y clases sociales, por ejemplo, indica que el autoritarismo y la desigualdad siguen siendo la constante en las relaciones políticas, y estas, si bien garantizan la participación de diversas fuerzas políticas ubicadas en

el ámbito partidario, no parece influir en la transformación de las condiciones de inequidad social y económica prevalecientes en el país, así también reconoce que hay un cambio político y que este ha generado una ampliación de la democracia en el país, pero que en varios estados ha sido más un procedimiento para el recambio de las distintas facciones de las elites políticas y económicas, y no un elemento para ampliar las bases de decisión de la población sobre el rumbo de la economía y la sociedad.

La tendencia que encuentra indica que el voto por convicción se expresa en zonas de mayor desarrollo económico y educativo, mientras que en las zonas de mayor atraso prevalece el voto ligado a redes políticas y adhesiones identitarias. En este sentido, lo que se muestra es que el comportamiento electoral parece estar relativamente relacionado con el desarrollo social de las diversas zonas del país y que mientras menos dependencia a mecanismos de intermediación, el comportamiento electoral es más heterogéneo (Tejera y Castro 2014, 19).

Esto quiere decir, que las clases sociales más acomodadas pueden decidir porque tienen menos dependencia económica, y las preocupaciones del día a día y la sobrevivencia no les perturban como a otras secciones. En este estudio también se indica que no está garantizada la participación de todos los sectores de forma equitativa, a pesar de que gran parte de quienes pueden elegir son ciudadanos porque es imposible hablar de igualdad dónde existe desigualdad y marginación económica, étnica, de género y estructurales.

Lo que se hace evidente es que no se modifica el modelo económico, las elites económicas y políticas se redistribuyen los ámbitos de influencia, y los gobiernos estatales reproducen las prácticas políticas tradicionales para mantener la gobernabilidad, sustentadas en la atención a las demandas coyunturales y la búsqueda de relaciones clientelares para mantener el control político. Como resultado, son entidades donde las elites políticas se mantienen en el poder y la alternancia partidaria se circunscribe a las facciones que la integran (Tejera 2014, 25).

Hay un modelo político que impone las decisiones políticas y económicas que está ligado directamente con las características sociales de los dirigentes, es decir de los partidos políticos y a los intereses a los que pertenecen. Los partidos políticos sostienen un modelo desde las prácticas cotidianas de cadenas de mando, escuela política para sus cuadros, de la claridad en la cadena de mandos, es decir hay un interés en el core del partido: cual, y cómo es la relación

con los operadores políticos y los militantes, y esa, así como la ideología se cuele en la política como forma práctica.

Los políticos son también, desde luego, actores sociales, inscritos por lo tanto en el mundo social, y su *habitus* puede ser remitido a una posición en ese mundo. Sin embargo, y más allá de las críticas que esta concepción de la vida social ha tenido, a la sociología política ha mostrado que la autonomía relativa del campo político no permite deducir un *habitus* político de un *habitus* social. Y esto, entre otras cosas, porque el ingreso al mundo político supone la entrada a otro campo de lucha, en el que las posiciones de los actores no se desprenden directamente de las posiciones en el campo social (Offerlé, 1999) (Vommaro 2015, 43).

Entonces, pensar la cultura es también mirar en cómo esta esta inserta en el mundo de la política y la historia de las relaciones de poder y clases sociales. Dar cuenta de los procesos culturales y sus diversas formas de construirse, para esta pesquisa es mirar en un territorio específico y cómo las dinámicas de sus habitantes son afectadas por una política pública realizada, en este caso, por el Municipio de Quito, que muestran un dialogo de la experiencia con los procesos comunitarios y los del consumo de bienes culturales, los conocimientos culturales, la reproducción y producción de estos.

En Quito, durante varios gobiernos tanto seccionales como nacionales, el interés por desarrollar políticas culturales ha sido más por un “deber ser” antes que por un interés real de construir una política pública a largo plazo. La gestión de recursos alrededor de fomentar, apoyar y generar cultura en la ciudad ha estado relacionada directamente con el apoyo político a las gestiones de turno, y esto se evidencia por la carencia de una política cultural clara y permanente que haya trascendido al cambio de autoridades. Cada proyecto político se ha acercado a la cultura de forma distinta, sin mirar realmente los aciertos y errores de las políticas anteriores, viendo a estos procesos como posibles actos que generarán un apoyo a la gestión o en votos para elecciones futuras. El Proyecto de la Ley Orgánica de Culturas promovido en el 2009 por el gobierno de Rafael Correa es un ejemplo de cómo un proyecto de ley se interconecta con un proyecto político.

En medio de la intervención institucional, la escritura y aplicación de un modelo de política pública sobre cultura, en algunos casos, ha estado vinculada a la discusión de ¿qué es cultura? y todo lo relacionado con este tópico. Otros tantos no lo han discutido y lo han reducido a la cultura al uso de recursos para programar eventos culturales y promocionar a ciertos artistas

cercanos a quien, en ese momento, ostenta un cargo público. Han sido pocos los funcionarios tanto en gobierno nacional como local que han transparentado sus cuentas y la distribución de fondos públicos.

Por lo tanto, este trabajo investigativo, trata de dar cuenta de todas estas posibilidades y de las limitaciones de la política pública vinculada con la reapropiación de los habitantes de su barrio en condiciones distintas a través de los accesos dados por la intervención municipal.

Para trabajar esta investigación se tomará cuatro ideas generales que permitirán ingresar a la investigación y complejizar las relaciones entre la gente, el barrio, los consumos culturales, la disputa constante que se da entre los habitantes de barrios populares, y las políticas públicas construidas desde el Municipio dentro del Distrito Metropolitano de Quito y su articulación con el Ministerio de Cultura.

No se intentará describir la historia de un territorio sin su vinculación directa con el quehacer cultural nacional. La intención de tomar como punta de lanza al barrio La Roldós y su CDC, no como específico pero que si permita ejemplificar para lograr rastrear y buscar las iniciativas, trayectorias, sondear experiencias y ubicar lugares comunes que puedan conectar con las generalidades de las prácticas culturales y de la política pública nacional de las instituciones encargadas de elaborar, ejecutar e implementarlas en el ámbito social local, es decir, lugares tangibles o intangibles donde se han ido construyendo sentidos y significados.

La cuestión no es averiguar cómo una determinada intervención se refleja en los individuos, sino mostrar cómo la gente produce, crea y construye una experiencia, alrededor y desde esta intervención, que solo se puede comprender, si se asume una identidad tanto subjetiva como colectiva, mostrando las complejidades del contexto y el trasfondo de la producción.

Identificar, por otro lado, las acciones del actor social y movimiento colectivo -si existiera-, y sí este posee una organización y un nivel de demandas que les permite lograr un nivel de identidad o identificación.

Asimismo, se intentará visualizar si existe la construcción de un actor cultural; si las demandas del actor social están situadas y orientadas hacia el derecho a la producción de sentidos desde los discursos propios o próximos a sus contextos y puede respaldar o interpelar a la “cultura oficial” o a los sentidos comunes, y se encuentran en común circulación, es que se puede hablar de actor cultural.

Para dar cuenta de todas las aristas del trabajo, se pretende construir varias opciones para tener una aproximación a estas dinámicas. Se marcará diversas opciones de acercamiento a

este fenómeno cultural, por ejemplo, la noción de “capital simbólico” desarrollado por Bourdieu (1997):

El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica: una propiedad que, responde a unas “expectativas colectivas”, socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico (Bourdieu 1997, 171-172).

Es decir, existe una colectividad que para Bourdieu son los agentes sociales que están conectados entre sí, sin un contacto físico. Este contacto se logra mediante unas expectativas colectivas desde el ámbito simbólico, que están socialmente constituidas y que son las percepciones que se construyen alrededor de valoraciones que les ayudan a percibir, conocer y reconocer el mundo que les rodea.

Los habitantes de un territorio son finalmente, agentes sociales que han logrado traducir las expectativas colectivas de su conglomerado construyendo un capital simbólico, que gesta, construyen e intercambian bienes culturales y simbólicos. A la vez, es lo que sostiene, permite el crecimiento, constante cambio y evolución en el territorio que reconoce la producción de sentidos y de bienes culturales.

Existen varias formas de relación entre sujetos, territorio y subjetividades. Para dar cuenta de la relación de los pobladores con su lugar, Karl Marx (1985) menciona:

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su antojo, bajo circunstancias elegidas para ellos mismo, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente existentes, dadas y heredadas (Marx s.a, 15).

Entender cómo se relacionan las personas de un territorio con su entorno, su vida cotidiana y la producción y reproducción de bienes culturales, hay que entender las condiciones sociales bajo las cuales se construyen, su memoria, su historia, su presente y su futuro, tomando en cuenta las particularidades, pero también dejando constancia de cómo están insertos en un país, una ciudad y en un modelo. Esto permitirá mostrar las contradicciones y la pertenencia a una clase social y las consecuencias de estar en esos contextos.

A partir de esta información esta tesis se ha estructurado en cuatro capítulos:

El **primer** apartado que corresponde al marco teórico constituye las definiciones con las que se trabajará esta investigación en conjunto con las ya presentadas en esta introducción. Se habla de la cultura y los estudios culturales, haciendo un intento de definición de cultura, luego pasando por una visión crítica de la relación entre cultura y mercado, luego se pasa a una deliberación sobre lo trabajado en Latinoamérica sobre estudios culturales, con varios de sus pensadores, que es el marco para desarrollar este trabajo.

El **segundo** capítulo de este trabajo está pensado desde la construcción de un marco contextual que permita entender el escenario del objeto de estudio, poniendo en discusión un tema que está en auge en este momento y que exige pensarlo porque es parte de la propuesta como política pública estatal que es el gran concepto de las industrias culturales su relación con eso que Debord llama sociedad del espectáculo y cierra con un apartado en que se propone un desenlace entre industria cultural y sociedad del espectáculo. Por último, en este capítulo se recogen el problema de investigación, los objetivos, las hipótesis y la justificación que marcaron el desarrollo de esta tesis.

Para el **tercer** capítulo de esta investigación es necesario indagar sobre esfera pública y construcción de políticas culturales que es el tema central de este trabajo, su vinculación con los bienes culturales, las políticas culturales institucionales y cerrar con una propuesta de perspectivas, alcances y aciertos. Además de proponer la estrategia metodológica, concebida cualitativamente, y haciendo uso fundamental de las entrevistas a profundidad a agentes claves de la cultura en el Distrito Metropolitano de Quito como herramienta clave para el desarrollo de este trabajo. Para ello se estructura un guion de entrevista que permite recopilar toda la información para hacer el análisis de la información y pasar al procesamiento e interpretación de los datos.

En el punto **cuarto** de este trabajo se exponen lo desarrollado con la metodología de entrevistas a profundidad y los resultados de lograr articular tanto las propuestas teóricas tratadas en los dos primeros capítulos con el análisis particular del capítulo tres que muestra el contexto en conjunto con los datos levantados con metodología empleada, así como las debidas interpretaciones que permiten dar respuesta a la interrogante principal de este estudio sobre cómo se proponen y construyen las políticas culturales en Quito y cuáles son las relaciones con el territorio y sus habitantes. Además de mostrar la articulación que existe entre los planes nacionales y locales y su posibilidad de pensar en políticas culturales que sobrevivan al cambio de autoridades.

Finalmente, cierra con las conclusiones que recogen los principales hallazgos fundamentales del estudio, así como da respuesta a las interrogantes e hipótesis planteadas.

## Capítulo 1. La cultura y los estudios culturales<sup>1</sup>

En este capítulo se hace una revisión a los principales referentes teóricos que han trabajado la definición de cultura para darle paso a la discusión de los estudios culturales que son parte de la tradición latinoamericana de pensamiento sobre el tema.

### 1.1 Hacia una definición de cultura

Para intentar describir y darle cuerpo a una definición de cultura utilizaremos dos teorizaciones de Raymond Williams (1958) y Stuart Hall (1994). Williams (1958), señala que cultura es el conjunto de valores, costumbres, creencias y prácticas que constituyen la vida de un grupo específico. La cultura lleva un conocimiento implícito del mundo, es decir la cosmovisión de los seres humanos (Eagleton: 2001, 58), a esto sumamos la visión de Hall sobre cultura que menciona que los hombres establecen formas apropiada de actuar en contextos específicos, sin olvidar que es histórica, social y política (Hall 1994).

Con las teorías de Raymond Williams (1958), se incorpora la estructura de sentimiento, articula elementos objetivo y subjetivo que se dan en la relación de cualquier sociedad. La estructura del sentimiento relacionado entre la experiencia y la realidad material, complejizando la relación de cultura y poder, además reconoce que la cultura debe ser histórica.

Para mirar la cultura es necesario entender que esta no puede caer en la mirada civilizatoria, porque desde esa visión tiene una apronta colonialista. Es decir, son unos pocos los *cultos* y se fortalece la idea de una sola cultura, y está sola cultura es una hegemónica que es concebida como la única que se puede construir y que se puede ejercer. Esta forma de hacer cultura anula a las producciones realizadas dentro de otros contextos que están por fuera de esta única cultura hegemónica. Al mismo tiempo elimina la posibilidad de otras culturas y legitima una sola.

La otra forma es desde el exotismo, y esto se invalida en la medida en que recaería en el eurocentrismo, pero no es valorada dentro de sus parámetros, sino que sirve para revalorizarse como cultura hegemónica. Por último, mirar a la cultura solo como ilustración cuando se propone la salida del mito, pero al final esta regresa porque la ideología se agota en la fechitización de la técnica, entonces tiene la justificación de la razón, aunque su actuar sea

---

<sup>1</sup> Parte de este capítulo ha sido trabajado en la materia de Epistemología de la Comunicación con el profesor Roberto Follari en el año 2013 en el cursado de la Maestría en Comunicación con Mención en Opinión Pública

irracional. Todas estas características anteriores solo servirán para excluir las varias producciones culturales que se hacen por fuera de estos parámetros.

Ante estas características, vale la pena notar el concepto que desarrolla García Canclini (2001) en relación con la hibridación de las culturas, ya que permite mirar cómo los grupos están involucrados entre sí, que no son monolíticos, sino que están articulados, que cada conjunto de personas tiene características de otros y que eso permite enriquecer culturalmente el accionar colectivo. Contrastando esta visión de Canclini, se retoma la visión de Williams con relación a la producción cultural de lo local y lo general, de lo particular y lo general ya que esto complejiza las prácticas, mostrando que cultura son forma de vida, dándole importancia tanto a la construcción individual, como al individuo en relación con su colectividad.

### **1.1.1 La cultura y el mercado**

La relación entre mercado y cultura en el capitalismo tardío es intrínseca, el mercado controla lo que se produce y coloca estándares que le permiten legitimarse en cada reproducción cultural. Esto permite que se normalicen discursos sin la necesidad de imponer nada, sino que de la manera más relajada vaya incrustándose poco a poco en los consumidores y que estos sin mayor rechazo acepten lo que la sociedad del espectáculo les está dando, sin necesidad de buscar por fuera de ella, sino que se quedan saciados con lo que se oferta, ya que por años el sistema mismo nos ha entrenado para consumir de una sola forma, un mismo formato que cambia de actores pero que mantiene un solo discurso hegemónico.

Cabe destacar que los procesos de circulación de bienes se articulan a las formas en que se configura la producción cultural, es decir, dentro del ámbito de acción a partir del cual pueden movilizarse dentro de la esfera del comercio. El tipo de circulación de los bienes culturales está necesariamente vinculada al tipo de decisiones que se establezcan en cada uno de los escenarios descritos y, depende mucho del circuito al cual se quiera llegar. Así se construye particulares formas de consumir que le permiten acceder a cualquier espacio.

Entre las décadas de los sesenta y ochenta, la reflexión estaba orientada al tipo de ideología dominante que se transmitía en los productos o mensajes de las industrias culturales. Desde la óptica particular en América Latina, la importancia del consumo como una práctica en donde se puede apropiarse y resignificar los contenidos de un orden dominante, es decir, el interés era de carácter “simbólico” alrededor de los bienes culturales por sobre sus valores de uso o cambio. Según García Canclini:

Los productos denominados culturales tienen valores de uso y de cambio, contribuyen a la reproducción de la sociedad y a veces a la expansión del capital, pero en ellos los valores simbólicos prevalecen sobre los utilitarios y mercantiles. Un automóvil usado para transportarse incluye aspectos culturales; sin embargo, se inscribe en un registro distinto que el automóvil que esa misma persona — supongamos que es un artista— coloca en una exposición o usa en una performance: en este segundo caso, los aspectos culturales, simbólicos, estéticos predominan sobre los utilitarios y mercantiles (Canclini en Sunkel 2002,4).

Lo que Canclini intentó mostrar es que, aunque las producciones de bienes culturales se adscriban en un mercado, la importancia está subordinada a la dimensión simbólica. Como en el caso de Martín Barbero, que trabajó sobre el tema de *mediaciones*, estas mediaciones son entendidas como ese “lugar” desde el cual es posible percibir y comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción, (...) y que también responde a las exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de ver (Barbero en Sunkel 2002:5).

Tanto para Canclini como para Barbero y su teoría de Estudios Culturales es posible dentro del mismo mercado. Desde una mirada distinta, no desde el valor de uso y de cambio de los bienes culturales, sino más bien como la gente se reinterpreta, se apropia de estos bienes. En la mirada de Mery Douglas y Baron Isherwood “el doble papel” de las mercancías “como proporcionadores de subsistencia y establecedores de las líneas de las relaciones sociales” (Douglas e Isherwood en Sunkel 2002:2).

Entonces surge la pregunta, ¿es posible ser más que consumidores de bienes producidos por la *sociedad del espectáculo*, solamente mirando desde otra perspectiva el consumo, es posible reinvertirse como colectividad con los mismos productos que nos convierten en consumidores?

### **1.1.2 Una aproximación a la re- apropiación cultural**

En este apartado se intentará responder al cuestionamiento de si es posible generar una reapropiación y reinterpretación de los bienes culturales producidos por el mercado, solamente cambiando la perspectiva, regresemos a ver a la cultura. La cultura es la forma a través de la cual transformamos la naturaleza y la naturaleza nos transforma. Esto sucede a partir del trabajo, entonces es la incorporación de la producción humana en las formas que sea, y para que esto suceda es siempre importante tomar en cuenta el medio social, ya que

tiene mucha relación con el medio, es decir, el ser humano debe producir para reproducirse socialmente, el trabajo es constitutivo de la persona, según Marx, en su libro *El Capital*.

Entonces hay que tener en cuenta que la cultura no se puede mirar por fuera de las condiciones políticas, es decir la complejización de la cultura en relación con el contexto, la historia, las construcciones específicas que los seres humanos hacen de ella. Y no se puede pensar en una sola cultura, cómo integrar las distintas culturas, cómo romper con los espacios de privilegio en los que se discute el tema de cultura.

Y esa es la clave para entender que, si se puede buscar construir alternativas alrededor de la reinterpretación y la producción de bienes culturales, pero que la clave no se encuentra solamente en cambiar la perspectiva, sino que es necesario cambiar el modo de producción. Como se presentan las cosas, los contenidos producidos bajo la sociedad del espectáculo por más que se quieran reinterpretar desde los estudios culturales, estos siguen reproduciendo estereotipos, discursos preelaborados, se sigue mirando a las personas como consumidores dentro de un mercado. Entonces en esas condiciones cualquier producción está condicionada, por ejemplo, a los accesos a ciertos bienes culturales y a otros no, a la lucha de clases y que al limitarse por estas no da cuenta de las demandas reales de la población y que finalmente no transforman nada a su alrededor, sino que más bien se van acomodando al mercado y hacen que los consumidores no dejen de serlo.

Finalmente, es importante tomar en cuenta que las formas de legitimación se hacen a través de los campos de la cultura y la comunicación, sean estos por la mediatización o al pensar lo cotidiano con relación a la realidad, por tanto, es importante que estos espacios sean un ámbito de reflexión, que se empiece por complejizar la realidad, solo así es posible construir verdaderos bienes culturales alternativos.

Mucho del trabajo realizado por los Estudios Culturales han mermado la política cultural de los países en latinoamericanos, y ha hecho que los espacios de políticas públicas sean cooptados por la industria cultural. Lo que al parecer se pretende es unificar y homologar las prácticas culturales independientes a las Industrias Culturales, entonces ¿Cómo garantizar la investigación, la producción y la distribución de las prácticas independientes que provienen de la pluralidad y multiplicidad de lógicas en el hacer frente al relato homogenizante de las industrias culturales? Porque resulta imposible querer colocar ambas cosas en la misma balanza, ya que son escalas económicas distintas, son competencia que no se relacionan en el modo de ver el consumo y la distinción simbólica, así como de inscripción distinta, con

modos de circulación específicas: lo que esto muestra es que hay que repensar cómo se construyen las políticas de los Estados y que es lo que están promoviendo, ya que en este juego las condiciones son inequitativas y complejas.

Tanto en la industria cultural como en la sociedad del espectáculo el individuo es ilusorio no sólo debido a la estandarización de sus modos de producción, sino también a sus formas de representación. La repetición universal de los términos adoptados por las diversas medidas termina por hacer a esta de algún modo familiar, la ciega repetición y la rápida difusión de palabras establecida relaciona la publicidad con las consignas del orden totalitario. Y para terminar con esta relación apuntan Adorno y Horkheimer que es el triunfo de la publicidad en a la Industria Cultural (que también se aplica a la Sociedad del Espectáculo), es la asimilación forzada de los consumidores a las mercancías culturales, que en este texto han sido desenmascaradas ya en su significado

## **1.2 Los estudios culturales: una mirada crítica sobre su mecanismo de despolitización social.**

En América Latina dos pensadores han sido determinantes a la hora de reflexionar y pensar cómo es la apropiación de carácter simbólico que las personas hacen de los bienes culturales dentro de la industria cultural. Ellos son Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero, sus estudios se ha centrado en desarrollar una teoría a la que denominaron Estudios Culturales. Entre las décadas de los sesenta y ochenta, la preocupación de los estudios había sido orientada a interpretar los consumos en relación con ideología dominante, es decir cómo utilizar los consumos culturales para mantener e incrementar el consumo y acentuar un discurso mercantil, mediante el uso de la cultura. Este mensaje se transmitía en los productos de las industrias culturales mediante los medios de comunicación. Ante esta forma de observar los consumos culturales, ambos académicos introdujeron desde su construcción teórica, la importancia del consumo no solo como parte de fortalecer la mercantilización de estos bienes, sino como una práctica en donde se puede apropiar y resignificar los contenidos de un orden dominante. Es decir, estaban interesados en el carácter *simbólico* de los bienes culturales por sobre sus valores de uso o cambio.

Durante los ochenta y noventa, la teoría de los Estudios Culturales (EC) han sido la línea a seguir dentro de los estudios de comunicación en América Latina, la fascinación que causaron sus postulados en académicos de varias disciplinas de las ciencias sociales por mucho tiempo llenaron un vacío, que con el trascurso de los años, se ha evidenciado que fue creado por ellos

mismos, y este vacío es el poder del receptor de interpretar, deconstruir y transformar contenidos dados en los medios de comunicación y revalidarlos a su antojo, deseo o necesidades, mostrándose a sí mismos como dueños de lo que consumen y por tanto constructores de realidades que dan cuenta de sus particularidades, sus preocupaciones o identidades individuales.

Años más tarde, otros autores inician una crítica a estos estudios, buscando sus antecedentes, sus postulados y preguntado: ¿cómo esta reinterpretación del individuo ha sido ignorada? y ¿cómo en tan poco tiempo los EC se convirtieron en una tendencia masiva dentro de las ciencias sociales?, en especial de la comunicación, además ¿cómo se puede ignorar la indeleble influencia y control que tiene el mercado dentro de la construcción y difusión de bienes culturales?

Las críticas alrededor de la teoría de los Estudios Culturales, se dirigió hacia su compleja relación con la realidad social, ya que sus postulados lo que más bien han logrado ha sido despolitización social en latinoamericana alrededor de la crítica de lo que los medios de comunicación reproducen, evidenciando que existen varias contradicciones dentro de ella, en los estudios de caso aplicados y a los conceptos desarrollados alrededor de los EC.

Si bien el origen de los EC estuvo relacionado con lo popular, con la educación, con las prácticas barriales (trabajados por los Cultural Studies de la Escuela de Birmingham), como lo señala Follari en su libro *teorías débiles*, lo sucedido en América Latina tuvo un camino distinto, como señalaremos a continuación.

Para mostrar esta problemática me inscribo dentro de la economía política de la cultura para dejar ver que la producción cultural tal cual la muestran los EC, se ha convertido en una inmutable mercancía, además intentaré develar cuales son las relaciones de poder que generan, así como mostrar en breves rasgos el conflicto de la propiedad de los medios de comunicación que aflora alrededor del tratamiento a los contenidos culturales. Utilizaré los aportes críticos, teóricos e investigativos de Roberto Follari y Florencia Saintout desde la crítica de estos, y del otro lado Jesús Marín Barbero desde las mediaciones y Canclini desde la cultura y su concepto de *hibridez*.

Empezaré diciendo que los EC son una teoría latinoamericana de comunicación que fue desarrolla principalmente por dos exponentes: Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini, ellos en sus trabajos dan prioridad a la cultura sobre la comunicación y empiezan a discutir el término: *la cultura popular* (como la cultura que hay que recuperar, aquella que ha estado

perdida o subestimada), derrumbando la visión dualista entre el mundo popular decadente y el mundo de la alta cultura. Para ellos la cultura popular son las tradiciones intocadas de los sectores populares que reflejarían una cultura con criterios emancipatorios, reivindicando la cultura de los de abajo, fortaleciendo la pertenencia y la identidad colectiva.

Desde el decenio de los ochenta los EC han sido la forma canónica de conocer a los latinoamericanos en el mundo, y según Saintout en su texto: *Los estudios socioculturales y la comunicación*; un mapa desplazado, estos “significaron herramientas básicas para pensar los medios como configuraciones culturales históricas y la cultura, como aquello que designa la dimensión simbólica presente en todas las prácticas, afirmando su imbricación en lo económico y social” (Saintout, s/f: 148). Los EC en un primer momento llegaron a reubicar la mirada en que toda forma de categorizar terminaba siendo una cierta política para imponer un discurso propio.

Pero a esta afirmación la misma Saintout le encuentra críticas, por ejemplo, que los EC ven fundamentalmente con una mirada culturalista, “donde las dimensiones del poder se desdibujan, apareciendo la idea de que los sentidos flotan en el aire sin ningún tipo de constricción material, donde las desigualdades son sólo diferencias desprendidas de todo tipo de andamiaje histórico” (Saintout, s/f, 148), siendo funcionales al contexto de producción y circulación del modelo neoliberal.

Una muestra de esto ha sido la revalorización de contenidos como las telenovelas que cuentan las mismas historias, que, con sus narrativas, han sido probados una y otra vez, y que han sido puestas en escena con ligeros cambios de forma y no de fondo. Este tipo de contenidos propone dos fines principales, uno, apostar a un éxito rotundo, es decir, el contenido como mercancía garantizada y dos, seguir difundiendo, sosteniendo y reforzando estereotipos que funcionan en comunión con el sistema en el que nos desenvolvemos, patriarcal y heteronormado, esto con el fin de mantener el statu quo, conservando el mito populista de las audiencias *impermeables*. Aquí Follari hace una crítica:

Un caso muy claro es el referido a la idea de que quien ve TV establece márgenes propios de interpretación, de acuerdo con su background cultural y su concreto entorno. Esto es un avance, si alguien antes pensaba que la TV influía unidireccionalmente, a todos por igual, y a través de todos y cada uno de sus mensajes homogéneamente, Si bien que muchos creyeran tal cosa no es muy probable, las discriminaciones al respecto no estaban-antes del libro de M. Barbero *De los Medios a*

*las Mediaciones*-suficientemente trabajadas, o ni siquiera esbozadas, y fue ese libro el que consiguió plantearlas. Pero tal logro se ha pagado con un retorno a la ingenuidad transparentista en la concepción del sujeto: las personas "saben qué hacer con la TV", "no se dejan engañar", "no necesitan intelectuales que pretendan pensar por ellos' Etc., (Follari 2002) (Sánchez Ruiz 2005, 15).

Pero será tan así, será que ¿la gente sabe qué hacer con la TV?, más bien aquí es donde se presenta el problema, aquí es donde esa ilusión de “no dejarse engañar” y “tener control sobre lo que ve” se muestra compleja, porque al parecer lo que más bien se hace es banalizar su contenido sin mirar las implicaciones de la construcción de discursos bajo ciertos estereotipos que son reforzados sutilmente en la programación diaria.

Recogiendo el trabajo realizado por Omar Rincón: *Televisión; pantalla e identidad*, alrededor del uso de la televisión y su comunión con la postura de que la gente sabe qué hacer con la televisión:

En la sociedad actual todos buscan información de lo que está pasando en su ciudad, país o en el mundo; las personas quieren saber cómo planificar sus expectativas y realidades cotidianas y saben que la información que reciben por televisión les puede ayudar a entender su contexto socio- cultural. La televisión ha demostrado ser un eficiente medio para distribuir información. Su importancia aumenta todos los días debido, en gran medida, al costo cada vez más alto de otros medios como diarios y revistas, la tendencia a la baja lectura en la comunidad y, sobre todo, al atractivo audiovisual y la facilidad de recepción de la televisión. En esta situación comunicativa, la información televisiva se constituye en uno de los puntos de referencia más comunes para toda una sociedad, ya que es por televisión la mayoría de información que la gente recibe, y la pantalla se ha convertido en un punto de encuentro entre lo global (lo que sucede en el mundo) y lo local (lo cercano) entre sujetos dispersos que poca posibilidad tienen de juntarse oficialmente (Rincón 2001, 71).

En esta cita, se puede identificar claramente cuáles han sido las posturas de los EC en Latinoamérica en relación con la construcción y difusión de los consumos culturales, el dejar de cuestionar cómo se construye la televisión y la legitimación que esta de la sociedad del espectáculo en post de construir una identidad, y dándole la potestad absoluta a la televisión de proporcionar la mirada acertada del contexto sociocultural que vive la gente.

Esa ingenuidad sobre el quehacer de la televisión, esa ilusión de estar bien, de sentirse bien y de no tener la necesidad de desarrollar una mirada crítica ante el mundo que vivimos, igualmente es reforzada por los EC. Por ello es importante complejizar los contenidos que son transmitidos en cada uno de los canales de difusión, sea estos radio, televisión, prensa o la ahora nueva herramienta comunicativa, como es el internet, todas estas al ser pasadas por el filtro de los EC, ya que la información que estos canales distribuyen, lo que hacen es que el destinatario se quede solo en la ilusión de que los contenidos que le están proporcionado está convirtiendo a estas narrativas en lo que él quiere y desea, pero lo que realmente sucede es que estos mensajes se vuelven acrílicos y se banalizarán muy rápidamente.

Contrastando lo antes dicho, y revisando desde la lectura de los EC dado por Barbero estos son optimistas, ya que el lector termina siendo el reinterprete del mensaje, cualquier producto de los medios masivos es intervenido por el ciudadano común, que transversalizada por su construcción de *cultura popular* le da un sentido particular a este. Pero entonces lo que este proceso hace más bien es anular todo lo trabajado por la teoría crítica de la escuela de Frankfurt<sup>2</sup>, que sostiene que el receptor no puede manipular lo que le llega, sino que más bien la mirada ante estos hechos es ingenua, su visión es simplista porque no da cuenta del pensamiento histórico.

La escuela de Frankfurt no fue una teoría de la comunicación, sino una filosófica y social que pertenece a la teoría crítica, y que fue vinculada a Latinoamérica con la perspectiva particular de Barbero y Canclini. Las formas del mundo mediático de las EC de los 80's y 90's, fueron la cultura masiva de la ética, cultura unidimensional sin crítica, llena de una entrada superficial que fue la tónica en donde se insertó esta visión.

Es así como Barbero y Canclini desecharon tanto al marxismo como a los frankfurtianos y volvieron a su teoría acrílica, a esto le sumamos que también reinterpretaron a Benjamin:

Aquel lugar común de los "estudios culturales" por el cual Benjamin habría sido un adversario declarado y total de T.Adorno, a la vez que un abierto partidario de la cultura de masas; incluso (vaya a saberse como) a fin a la actual cultura de masas,

---

<sup>2</sup> Se denomina así a un grupo de investigadores que trabajaron las teorías de Hegel, Marx y Freud y que se considerarían considera representantes de la teoría crítica. El centro en donde trabajarían sus teorías se denominaba Instituto de Investigación Social, inaugurado en 1923 en la ciudad de Fráncfort- Alemania. Algunos de sus integrantes fueron Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Jürgen Habermas, Axel Honneth, Alfred Sohn-Rethel y Walter Benjamin

mediática y virtual, por cierto muy lejana en el tiempo de la que le toco experimentar a Benjamin (Follari 2004,1).

Esta afirmación nos muestra que es imposible llegar a leer que Benjamin apostó a que lo sublime y rupturista se asumiera de por sí a los sectores subordinados, ya que él con su libro de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, a lo que apostaba era a fomentar el uso de la reproducción en masa para que llegara a la mayor cantidad de personas, pero que estos contenidos mostraran una alta calidad de contenido, pero lo que terminaron haciendo los EC fue más bien fetichizar la cultura de masas obligando a pensarlo como un contenido necesariamente valioso como señala Follari en su texto *Las deudas impagas con la Escuela de Frankfurt*. Sin importar si el contenido era o no de buena calidad, lo que importara es que llegara a todos y todas.

Por otro lado, esta argumentación nos permite mirar cómo el campo<sup>3</sup> de los EC, se vuelve un principio en disputa, ya que no estudian la propiedad de los medios, ni complejiza por ningún lado su valorización es entorno al consumo, el capitalismo se justifica por la gran maquinaria de producir bienes, y la primicia ingenua y masiva hace que la gente no sepa nada de lo que está por fuera de su entorno (tomando en cuenta, que de una u otra forma, su realidad ha sido en gran parte influenciada por los consumos de lo que se ofrece en los medios de comunicación), por tanto se vuelve un ignorante satisfecho de sí.

Los EC pretenden mostrar que el consumo es la era de la ciudadanía y que el estado está en abstracto, es así como el consumo es otra forma de política, el espacio efectivo de disputa para los EC solo se da “por dar cuenta de otras realidades”, es decir porque terminan siendo elementos de legitimación que se niega a ser pesimista. Esto indica que el buscar siempre la satisfacción dentro de un estado de bienestar le da la legalidad para anular cualquier voz discente con lo que pasa en el mundo. “La ideología dominante se impone directamente sobre las clases dominadas, las que no tenían acceso a la propiedad y control de los medios de comunicación, entre otros aparatos ideológicos” (Sánchez Ruiz 2005,14).

Sánchez Ruiz nos da otro elemento para revisar los conceptos de EC, él da cuenta de que mirar los contenidos culturales desde esta visión solo legitima el Estado de bienestar, ya que consolida “las diferentes formas de ver el mundo” despolitizando y anulando cualquier voz

---

<sup>3</sup> Este campo se refiere al concepto que Bourdieu trabaja, se refiere al espacio de reconocimiento y apropiación de lugares y espacios de disputa, el lugar de posiciones jerarquizadas de inclusión y exclusión.

disidente, ya que para cada uno habría una realidad cómoda, olvidándose de los problemas sociales y políticos. Además, se deja de lado la complejidad de la propiedad de los medios, ya que en su mayoría esta propiedad la detentan las clases dominantes que mediante los medios de comunicación autentifica sus discursos. Es así como, siendo parte de esta sociedad de bienestar, volvemos presos de nuestros propios deseos, o tal vez de esos deseos creados por este el mundo capitalista en el que vivimos.

Dos movimientos contemporáneos nos colocan ante la tentación de imaginar que podríamos no pertenecer a ningún lugar. Una de esas corrientes es el proceso globalizador, o sea, la desterritorialización de empresas, capitales, bienes, comunicaciones y migrantes, [...] Otro es el intento de superar los subjetivismos y alcanzar una mirada objetiva, basada en una producción científica universalizada, que aboliría las diferencias culturales como estructuras -soportes de diversas modalidades de conocimiento (Canclini 1998, 38).

Utilizando esta cita de Canclini, se puede identificar otra de las formas de inscribirse de los EC dentro de la realidad ha sido el concepto de multiculturalidad, que fue desarrollado por este autor. Al respecto hay que hacer una crítica sobre este término, ya que, con relación a la diferencia, la desigualdad puede desaparecer, bajo la retórica de respeto a la diversidad se llega fortalecer al statu quo, desaparece la idea de dominación, esta teoría lo arrincona porque ya no hay un problema, la cultura dominante se impone sobre las otras. La ideología hegemónica se introduce y al final el lugar ideológico de defender las libertades es el libre mercado.

Es tanto que en consecuencia, los discursos que nos llevan a valorar cada una de las culturas con sus peculiaridades, a explotar mediáticamente la multiculturalidad lo que nos hace es buscar los puntos en que cada una de ellas se diferencia de la otra, pero estas diferencias son en la superficie, en la forma, y en esa búsqueda obsesiva anulamos por completo los problemas de accesos a derechos básicos, a las disputas de clases o a las semejanzas con otros grupos humanos que al final lo buscan los EC es fragmentar la realidad para no permitir la cercanía con el otro, el reconocimiento.

Los EC miran a los medios de comunicación como si no tuvieran peso en la recepción, también anulan cualquier crítica a la propiedad de los medios y forma de producción que responde a estos, dicen que los medios no tienen efecto inmediato, ni efectos sobre los

sujetos. Así como tampoco se preguntan por la propiedad de los medios, el monopolio de estos y quiénes están detrás de la producción de contenidos:

Un aspecto fundamental de este enfoque, que se puso de moda en Latinoamérica durante las dos últimas décadas del siglo, fue el énfasis que se dio analíticamente a la actividad de los receptores mediáticos. Las audiencias fueron vistas ya no como tabulas rasas inermes que cual esponjas recibieran y absorbieran todo lo que los medios les enviaran, sino con diferentes grados de selectividad y acciones de apropiación, resemantización y "uso" de los mensajes mediáticos. Incluso, se llegó a afirmar que en realidad las audiencias populares "subvertían" tales mensajes (Miller y Philo 2002). Se cayó en el extremo de un populismo de los receptores (Seaman 1992), lo que también se denominó "democracia semiótica" (Fiske 1987). El proceso de recepción era tan complejo, multimediado, y las audiencias eran tan activas y selectivas, lo que se combinaba con la polisemia propia de cualquier mensaje (también exagerada), que finalmente parecía que los mensajes no ejercían prácticamente ninguna influencia sobre sus receptores (Sánchez Ruiz 2005, 14).

Esto nos muestra que la consecuencia ideológica al parecer se oculta con los EC, porque muestran que la recepción depende de la condición de codificación según el bagaje de cada individuo, es decir, la deconstrucción del mensaje y transmisión del mismo depende de la capacidad de las personas de entender lo que se les está mostrando (un estudiante universitario interpretará el contenido de forma distinta que un obrero), pero dado que ambos están inmersos en una sociedad siempre darán cuenta de que la cultura dominada no está libre de la cultura dominante, por tanto no hay una otredad absoluta y lo simbólico es mercancía y opera como objeto del mercado.

Con este despliegue teórico, se recupera la visión marxista, con miras a politizar lo que despolitizado por los EC y esa es la importancia de la economía política de la comunicación en América Latina, que no abandona la dialéctica ni fragmenta la realidad, sino que al profundizar en el análisis permite que aparezcan otras voces disidentes bajo esta teoría:

Los EC se han debilitado progresivamente en su comprensión de la dimensión económica, por una parte, política por la otra, y social por la tercera. La dimensión cultural aparece como el foco de análisis, desde el cual "lo demás" es una especie de contexto configurador, sin límites precisos ni tematización detallada [...] Pero al desafiarse la legitimidad de los recortes disciplinares, la situación cambia

radicalmente: se está pretendiendo que el solo discurso de los EC da razón suficiente del conjunto de los fenómenos sociales, ya que no se encargaría de ninguno en particular. Los EC se olvidan que son estudios específicamente culturales, y se arrojan una imposible mirada omniabarcativa. [...] Doble inconveniente: deslegitimar a los discursos específicos realizados desde esos espacios científicos, y a la vez proponer como válido uno propio que no puede dar cuenta de tales especificidades (Follari 2002, 90).

A pesar de que los mismos ideólogos de los EC se han hecho críticas sobre su teoría como Canclini que ha señalado sobre ella: “encontraremos múltiples referencias a la "americanización" cultural, expresiones de rechazo a lo neoliberal apelaciones a atacar la desigualdad y no sólo atender a la diferencia no es consistente con la tematización general en la que se ubica” (Follari 2002, 101), no han faltado otros teóricos que desde fuera también lo han hecho, este es el caso de Roberto Follari quien sostiene que:

Mientras exista una tensión entre el mundo existente y el deseable, hay la base axiológica para la crítica y el rechazo de lo existente. Cuando, en cambio, se ha tirado la toalla y aceptado al capitalismo tal cual es como si fuera un destino -sin advertir ni asumir su necesaria historicidad y los conflictos en la constitución de su continuidad- resulta fácil apostrofar a cualquiera que haga una toma crítica de distancia respecto de lo dado (Follari 2004, 3).

Los EC terminan siendo desde su particular forma de manifestar el mundo no una transformadora de la relación social sino es la reproductora de discursos porque utiliza el mensaje según sus necesidades acorde a los intereses del sujeto. Con todo lo aquí expuesto, habrá que hacer un balance de cómo los EC han influido el tratamiento de muchos de los temas de consumos culturales e industrias culturales, cómo este discurso ha afectado a la construcción de políticas de consumo, y plantearse una crítica permanente y sistemática para suprimir de todo cuanto se pueda esta mirada y empezarla a constar con una mucho más política, más compleja como es la economía política de la cultura para sí, romper con todas las deslices y fallas que nos ha heredado este tratamiento de la cultura y de la comunicación en Latinoamérica.

## Capítulo 2. Industria cultural y la sociedad del espectáculo <sup>4</sup>

*La ciudad y las industrias culturales no sólo como objeto de conocimiento sino también como lugares donde se imagina y se narra, un sitio que, como escribe el poeta Francisco Morales, se recorre una y otra vez apre(he)ndiéndole. Rafa Saavedra (Valenzuela 2004, 49).*

### 2.1 Max Hokheimer y Theodor Adorno una perspectiva crítica de las Industrias Culturales

En este apartado analizaremos el concepto de Industrias Culturales, partiendo de la premisa que entendemos este concepto, no sólo como el estudio de los medios, sino el estudio subjetivo de la ideología, que posteriormente se convierte en industria de la conciencia, ya que hace énfasis de cómo esta industria estratégicamente disuelve toda capacidad de una conciencia crítica colectiva, produciendo un efecto de mito que encubre una verdad que no concuerda con la realidad.

Como lo señala Bolívar Echeverría en su introducción al texto de Walter Benjamín (2003), la industria cultural, sostiene que esta “es la reproducción que reafirma la universalidad del capital y que excluye a la reflexión en todo ámbito en el que la industria cultural se legitima”:

Producida y consumida en una capa o un nicho aristocratizante de la sociedad, apartado de aquella circulación de formas que antes lo conectaban con la estetización espontánea de la vida. (...) Mirando esta estetización como la producción artística tradicional de la vida cotidiana manejada por la industria cultural, cuya consistencia es difícil de precisar dada su sujeción al negocio del espectáculo (Echeverría en Benjamin 2003, 26-27).

Siendo la estandarización de los formatos lo que produce en la industria cultural un proceso de desublimación, la búsqueda de la estetización también cae en el negocio del espectáculo, debido a que la siquis de la gente dentro de la industria cultural encuentra el placer pero sin acción, es decir, convierte a las personas en consumidores sin crítica, y ésta a la vez se ha apropiado de todo momento en la vida diaria y lo ha convertido en mercancía para ser

---

<sup>4</sup> Parte de este capítulo ha sido trabajado en la materia de Comunicación y Cultura con la profesora Susana Sel en el año 2013 en el cursado de la Maestría en Comunicación con Mención en Opinión Pública

consumida, convirtiendo a la vida cotidiana es una espectacularización constante, subsumido el tiempo de ocio y abarcado cada instante de la existencia de las personas.

Lo que M. Horkheimer y Th. W. Adorno encuentran es una masa amorfa de seres sometidos a un “estado autoritario”, manipulada al antojo de los *managers* de un monstruoso sistema generador de gustos y opiniones cuya meta obsesiva es la reproducción, en infinidad de versiones de todo tipo, de un solo mensaje apologético que canta la omnipotencia del capital y alaba las mieles de la sumisión (Echeverría en Benjamin, 2003, 25).

Horkheimer y Adorno (1998) sostienen que “la participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos standard” (Horkheimer y Adorno, 1988: 147), por tanto, se asume que la industria cultural al producir personas con los mismos gustos, las mismas necesidades y los mismo intereses, solamente tendrá que producir objetos culturales únicos que se destinarán al consumo en cualquier parte del mundo, con las mismas características que ya han sido trabajadas por la industria cultural. Las mercancías culturales *prefabricadas* le son otorgadas a los individuos, de tal manera que estos anulan al consumirlas toda capacidad de crítica sobre dicha mercancía.

Este proceso ideológico se legitima, porque se reproduce deliberadamente, mediante la creación de bienes estándares en innumerables lugares dentro de una relación de manipulación, generando necesidades y afianzándose cada vez más, porque el consumidor no hace nada por clasificar u organizar lo que le llega por la industria cultural, ella se convierte en el cedazo que previamente ya esquematizó lo producido por ella, como sostienen Adorno y Horkheimer en su ensayo sobre La Industria Cultural, Ilustración como engaño de masas.

Esta industria hace alianzas con transnacionales, que son usadas para masificar el consumo, construyen un mismo discurso bajo un formato específico que anclado y desanclado de colectividad en colectividad se impone, y como las particularidades de cada una de ellas ya han sido eliminadas por la industria cultural es fácil imponerla como la única e irrefutable verdad.

Desde la dialéctica del iluminismo se extrae una cita que refuerza aún más la idea de que tanto la producción cultural y el sistema social son uno solo, si en algún momento la cultura se construía desde un lugar de enunciación distinto al del sistema dominante, a partir de la industria cultural esta distinción se eliminó “Por el momento la técnica de la industria cultural

ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social” (Horkheimer 1988, 148).

Observando las características dadas sobre industria cultural, se evidencia que esta ha logrado, desde sus varias imposiciones tácitas, limitar en este caso, las posibilidades de autogestión porque la cultura homogénea tiene carácter es convertir a todo, incluyendo a los bienes culturales en mercancía.

Desde otra entrada podríamos señalar que el fenómeno de la industria cultural está bajo transformaciones provocadas por la globalización y la convergencia tecnológica; por lo tanto las industrias culturales no son la causa, ni determinan las representaciones, identidades o sentidos de la realidad que los individuos perciben actualmente, más bien, puede decirse que con ellas “los individuos entablan una serie de interdependencias, gracias a las cuales pueden crear representaciones, identidades diversas y sentidos propios de las realidades y los mundos que habitan”(Pereira 2008, 25).

Por tanto, aunque la industria cultural esté cercado a toda construcción cultural, es posible romper con la hegemonía capitalista mediante la circulación de contenidos, es decir, fragmentando la lógica de que el único fin de producir bienes culturales sea la ganancia, en este caso, que las producciones culturales no sean concebida como mercancía sino que pueda ser considerada como una creación que da cuenta de las identidades y sentidos de un particular conglomerado de personas que no logran estar atravesados por el mercado pero que logran su propia creación cultural .

La cultural oficial que se ha constituido, proviene de las esferas trasnacionales, pero es innegable reconocer, que, dada las contradicciones sociales, también, en menor parte, existen otras que se ha constituido al margen, al margen del consumo de la industria cultural. Esta industria lo que hace es construir un formato que se aplica a todos los productos tanto televisivos como radiales que trasversalizan la producción de bienes culturales, imponiendo fija una política cultural, haciendo que toda la cultura esté dentro de un proceso de dominación, y esto acarrea una dominación colectiva, que se legitima no por la fuerza, que se va incrustando poco a poco y termina legitimando también al sistema. Los bienes culturales sufren el mismo proceso, con el proceso manufacturado se termina por homogenizar en la sociedad de masas mediante la reproductibilidad técnica.

## 2.2 De La Industria Cultural A La Sociedad Del Espectáculo

La vida cotidiana de los seres humanos está rodeada -queramos o no- de bienes culturales, bienes que son producidos bajo una lógica de reproducción en masa, y que con el paso del tiempo y las innovaciones tecnológicas los estereotipos que han sido impuestos por estos se han mercantilizado de una mejor forma gracias a la técnica, además estas nuevas tecnologías han cambiado las dinámicas y lógicas en la circulación de contenidos culturales.

Un acercamiento teórico a este fenómeno se inscribe en la economía política de la cultura, donde la producción cultural se transforma en mercancía, que al mismo tiempo develar cuáles son las relaciones de poder que genera, así como mostrar en breves rasgos el conflicto de la propiedad que se forma alrededor del tratamiento a los contenidos culturales. Para ello señalaremos los aportes teóricos de Horkheimer y Adorno (1947), Debord (1967), Benjamin (1936) y Echeverría (2001).

La representación del consumo de bienes culturales, desde las llamadas industrias culturales, hasta lo que hoy se ha consolidado como la *sociedad del espectáculo*, han mantenido una constante en la forma en que estos contenidos son producidos, el fin de estos y finalmente las circulaciones de dichos bienes.

Tomando a Guy Debord (1999), la vida entera de las sociedades es una acumulación de espectáculos y que finalmente todo se ha convertido en una representación del modo de producción existente, convirtiendo al espectáculo en la sociedad misma y en un instrumento de unificación. En su tesis 4, claramente define: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes” y, al igual que la industria cultural, la sociedad del espectáculo ocupan y controlan todo el tiempo de las personas, tanto en sus momentos de ocupación como el del ocio (Debord 1999, 38).

En la sociedad del espectáculo: el mundo está invertido, lo verdadero es un momento de lo falso, (Debord 1999, 40), es decir el mundo irreal impuesto por ella, se convierte en el permanente engaño que termina por ser la única verdad, es en el monopolio de las apariencias. Como lo refiere Debord en su tesis 19, el espectáculo fue la interpelación de la actividad humana dominada por las categorías de ver, convirtiendo al ver en la forma única de referirse a sí mismo y a lo que están atravesando en la vida, es decir, filosofando la realidad, en esta misma tesis, acota que “es la vida concreta de todo hombre la que se ha degradado al convertirse en un universo *especulativo*” (Debord 1999,44). Explicando así que tanto lo que la personas producen y consumen está controlado por la condición de la sociedad como

espectáculo, que sostiene un discurso de autoelogios constante, ocultando de por sí cualquier conflicto entre las personas y la clase, anulando cualquier tipo de problemas o tensiones relacionado a posición económica, política o social de la gente, beneficiando las condiciones de vida de unos cuantos en reprimenda de la mayoría de población.

Con relación a la sociedad del espectáculo y los medios de comunicación que compete a este trabajo, la tesis 24 de Debord, da una señal clara de qué sucede: “la comunicación es esencialmente unilateral; de modo que su concentración contribuye a centralizar en las manos de la administración del sistema los medios que le permiten perpetuar justamente esa administración” (Debord, 1999:46), mostrando así que los intereses de la sociedad del espectáculo están cargados en todos los contenidos ofertados por los medios de comunicación.

Este trabajo da mayor relevancia, ya que es donde recae su importancia, a comprender su proceso, que radica en que tanto la industria cultural dentro del proyecto ilustrado del que nos hablaban Horkheimer y Adorno como la sociedad del espectáculo dentro crítica de las burocracias como forma de reproducción de la sociedad capitalista de Deboard, permite dar cuenta, de cómo el capitalismo se ha apropiado del tiempo del ser humano, tiempo que es repartido entre el trabajo, la satisfacción de sus necesidades biológicas, sus horas de descanso y dentro de éste la usurpación del ocio, ya que la diversión se ha convertido en la prolongación del trabajo y como indica Horkheimer y Adorno:

Lo decisivo hoy (...), es la necesidad intrínseca al sistema de no dejar en paz al consumidor, de no darle ni un solo instante de sensación de que es posible oponer resistencia. (...) La industria cultural ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. Huida y evasión están destinadas por principio a reconducir al punto de partida. La diversión promueve la resignación que quisiera olvidar precisamente en ella (Horkheimer y Adorno 1998, 186).

Los aportes de los autores citados permitirán a la larga, cuestionar las maneras de producir bienes culturales, así como provocar la crítica de las estructuras desde las cuales se realizan estas construcciones.

### **2.3 La industria cultural, el escenario de acción**

La Industria Cultural no es sino negocio en el espacio que es ocupado por la vida cotidiana, negocio porque es el espacio de la subjetividad de la hegemonía del capitalismo tardío, algo que ya lo indicó Benjamin en su texto, *Paris, capital del siglo XIX*: en donde ya explicaba que lo que sirve para divertir a la clases obrera consisten en un fetiche, fetiche que es la

mercancía, y que “se abandona entonces a sus manipulaciones al disfrutar de la enajenación de sí mismo y de los demás (...), extendiendo esta pretensión a los objetos de uso cotidiano igual que al cosmos” (Benjamin 1972, 180-181). Esta cita refuerza lo dicho, la diversión ha sido capitalizada por el mercado, ocupando todo el tiempo el ser humano, en especial la vida cotidiana y como dice el mismo Benjamin “todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancía” (Benjamin 1972, 186).

En referencia al estado de la mercancía su relación con la imagen, Benjamin explica: “Es una imagen que expone la mercancía por antonomasia: en cuanto fetiche. Imagen que exponen los pasajes que son casas a la vez que astros. Imagen que expone la prostituta que es a la vez vendedora y mercancía” (Benjamin 1972,185), es la mercancía la que le da la caracterización a los objetos y personas, ya que, dentro de la sociedad del espectáculo, estas se convierten en mercancía eliminando sus características particulares, prescindiendo de toda individualidad y solo siendo contados como consumidores.

Luego de la imagen es importante revisar el tema de la estetización del mundo y su relación con la sociedad del espectáculo, en palabras de Echeverría en su introducción: *Arte y Utopía* haciendo un acercamiento al trabajo de Walter Benjamin:

En nuestros días, la “estetización” del mundo no se cumple ya a través de una formalización de la producción espontánea de arte bajo la acción de las “bellas artes”; ha dejado de ser, como sucedía anteriormente en la sociedad moderna, un efecto que se extiende sobre la vida cotidiana a partir de la producción artística tradicional (de la baja o de la alta cultura). Ahora es, por el contrario, el resultado de un cultivo “salvaje” de las formas de ese mundo en la vida cotidiana (...), es decir, dentro de un marco de acción manipulado directamente por la “industria cultural” y su encargo ideológico. Se da, por ejemplo, a través de fenómenos como los actuales “conciertos” de rock, que no implican simplemente una alteración de la forma concierto propia de la “alta cultura” sino una destrucción de esa forma y una sustitución de ella por “otra cosa”, cuya consistencia es difícil de precisar, dada su sujeción al negocio del espectáculo (Echeverría 2003, 26-27).

La estatización del mundo en la industria cultural no se entiende como sociedad común acercándose a las obras bellas, ya no se admira la obra bella, la belleza industrializada se ha apropiado de la vida cotidiana, y, de hecho, toma cosas escogidas de la vida cotidiana para venderlas como bellas. Y siendo que como todo pasa por la industria cultural, las formas de

experimentar el arte ya no son las mismas, por eso ya no es la formalidad del concierto tradicional donde se disfrutaba de la música solamente, sino que, en un concierto, por ejemplo, se hace difícil entender si lo que se consume es la música, o es el espectáculo visual, o es la compañía o que es lo que termina siendo ese consumo.

Como teorizan Horkheimer y Adorno: La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos standard. Productos que son modificados con las características del lugar a donde son exportados pero que en su fondo tienen el mismo contenido, es la reproducción de un contenido que ya ha sido probado y que termina siendo una fórmula aplicable a cualquier contexto.

El mundo contemporáneo se encuentra colonizado por las industrias culturales, es decir cosificados, como dice Echeverría en su libro *definición de la cultura*, son las instituciones las que producen el tejido social, en una temporalidad específica que tienen dos campos, el primero la *rutina*, donde se cumple los códigos y las normas y que se los vive de forma práctica y ritual, en el segundo el campo extraordinario que tiene momentos de ruptura y pone a los códigos en duda, estos momentos es la *fiesta*, el *juego* y el *arte*. El juego es la suspensión momentánea, muestra el carácter arbitrario de la ley y es la ruptura de la regla; en cambio en la fiesta, al ser partícipe de ella, la gente se retira organizadamente de la ley y es llevada al terreno de lo imaginario y de lo sagrado, dentro de ella se construye el rito, que es el momento de fundación y refundación de una comunidad y que implica un momento de distancia, sin borrar el límite, solo termina por colocar uno nuevo. Y en cuanto al arte, este es un asunto cotidiano, ligado a la filosofía intrínseca de la poesía, dando nuevos umbrales de significación, que transgrede la palabra.

Y en esta economía actual, la diversión que puede ser *fiesta*, el *juego* y el *arte* y ésta a la vez ha sido subsumida también por la industria cultural ya que su poder sobre los consumidores está mediatizando la diversión. Los productos de esta diversión están mercantilizados y el placer termina petrificándose, colonizando el aburrimiento, porque el espectador no necesita ningún pensamiento propio, toda la conexión lógica que requiere un esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada:

El individuo es anulado por completo frente a los poderes económicos. Al mismo tiempo, éstos elevan el dominio de la sociedad sobre la naturaleza a un nivel hasta ahora insospechado. Mientras el individuo desaparece frente al aparato al que sirve,

éste le provee mejor que nunca. En una situación injusta la impotencia y la ductilidad de las masas crecen con los bienes que se les otorga. La elevación, materialmente importante y socialmente miserable, del nivel de vida de los que están abajo se refleja en la hipócrita difusión del espíritu. Siendo su verdadero interés la negación de la cosificación, el espíritu se desvanece cuando se consolida como un bien cultural y es distribuido con fines de consumo. El alud de informaciones minuciosas y de diversiones domesticadas corrompe y entontece al mismo tiempo (Horkheimer y Adorno 1998, 54).

Es decir, la industria cultural controla todas las formas en las que el ser humano pretende ser libre, mostrándole una salida falsa, la de la diversión, que al final termina siendo una jaula en donde todo está controlado por ella, controlando el placer porque este está ligado netamente al mercado, a los *clichés* de la cultura que terminan por aniquilarse en sí misma, eliminando su capacidad pensante, reprimiendo su imaginación y así terminar siendo solo una mercancía cultural.

Para Horkheimer y Adorno, el placer en la industria cultural es inducido, por esta y ha sido instrumentalizado por los medios masivos, por tanto es la erosión de la percepción estética humana que al final es una mercancía cultural más que algo estético, es el empobrecimiento tal de los contenidos, mediante el abaratamiento de la calidad y de los costos para masificarlos, y terminan siendo una herramienta de enajenación, eliminando toda posibilidad de crítica o de ponerlo en cuestión, es así como estas son industrias que florecen en los círculos de la reproducción social. Por esta razón es que el mundo contemporáneo se encuentra colonizado por las industrias culturales

En tanto, a la alienación en relación a la sociedad del espectáculo, aproximándose a una al contexto actual, Debord postuló en su trabajo, que los sentimientos de alienación desde la dominación actual de las subjetividades, podían ser explicados por las fuerzas invasivas del espectáculo, utilizando a los medios de comunicación, la publicidad o el cine para hacer un acercamiento a su naturaleza seductora dentro del capitalismo consumista, concluyendo que la alienación es más que una descripción emotiva: sino que este es el resultado de procesos históricos que llevaron a la conformación de su estructura que ha sido estimulada históricamente por el capitalismo.

Así como Horkheimer y Adorno, Debord también reflexiona desde el campo marxista sobre la utilización de todo el tiempo del ser humano, incluyendo al ocio, a través de la industria

cultural o la sociedad del espectáculo respectivamente, mirando la transformación del obrero en consumidor, un consumidor que formaría parte del ya llamado estado de bienestar:

Mientras que en la etapa primitiva de la acumulación capitalista “la economía política no ve en el proletario sino al obrero” que debe recibir el mínimo indispensable para conservar su fuerza de trabajo, sin tenerlo en cuenta jamás “en su ocio, en su humanidad”, esta orientación de las ideas de la clase dominante se invierte tan pronto como el grado de abundancia alcanzado en la producción de mercancías exige una colaboración adicional del obrero. Este obrero, súbitamente redimido del desprecio total que le notifican con claridad todas las modalidades de organización y vigilancia de la producción, fuera de ésta se ve todos los días tratado aparentemente como una persona importante, con solícita cortesía, bajo el disfraz de consumidor. Entonces el humanismo de la mercancía toma a su cargo “el ocio y la humanidad” del trabajador, simplemente porque ahora la economía política puede y debe dominar estas esferas como economía política. La “negación completa del hombre” ha tomado así a su cargo la totalidad de la existencia humana (Debord 2008, 55-56).

José Luis Pardo, en la introducción a la Sociedad del Espectáculo hace una inducción al momento en el que el autor vive cuando escribe el texto, y dice que Debord trabajará sobre el tema de la enajenación hegeliana ya había sido trabajada por Marx para mostrar que la base material era la explotación económica de los trabajadores, Debord que vive en la postguerra, en el florecimiento de la sociedad de consumo de masas y de la industria del ocio asociada a la economía de la abundancia con la generalización de los medios de comunicación audiovisual, y dirá que el trabajo de éste, se centrará en la colonización del ocio, en que el “seudocio” del proletario es una masa de consumidores pasivos, satisfechos y que consumen sin oponer resistencia alguna (Debord 2008, 12).

#### **2.4 Desenlace entre industria cultural y sociedad del espectáculo**

La cultura es una mercancía paradójica, se halla sujeta a la ley de intercambio pero que ya ni siquiera es intercambiada, se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Y eso es lo que permite que al ser tan escurridiza cale en todas partes, siendo un producto para el consumo en masas, nadie la controla, y a nadie le interesa controlarla ya que así, su efecto de estandarización de contenidos surte efecto. El valor de uso en la recepción de los bienes culturales es sustituido por el valor de cambio; en lugar del goce se impone el participar y estar al corriente; en lugar de la competencia del conocedor, el aumento de

prestigio. El consumidor se convierte en coartada ideológica de la industria de la diversión, a cuyas instituciones no puede sustraerse (Horkheimer y Adorno 1998: 203). No por ser algo en sí mismo, sino porque se lo puede intercambiar. Y por ello buscan fundirse con la publicidad porque permite que ciertos bienes culturales circulen en los medios de comunicación. Tanto en la industria cultural como en la sociedad del espectáculo el individuo es ilusorio no sólo debido a la estandarización de sus modos de producción, sino también a sus formas de representación y es en la publicidad en donde tomará impulso. La repetición universal de los términos adoptados por las diversas medidas termina por hacer a esta de algún modo familiar, la ciega repetición y la rápida difusión de palabras establecida relaciona la publicidad con las consignas del orden totalitario. Y para terminar con esta relación apuntan Adorno y Horkheimer que es el triunfo de la publicidad en a la Industria Cultural (que también se aplica a la Sociedad del Espectáculo), es la asimilación forzada de los consumidores a las mercancías culturales, que en este texto han sido desenmascaradas ya en su significado.

Las afirmaciones que realiza en ambos textos responden a momentos históricos correspondientes a una sucesión de eventos que configuraron, tanto la sociedad del espectáculo como la industria cultural, pero no solamente se ven con este momento, se ven revalidadas e intensificadas, como dice Benjamin “Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar” (1972,190), a pesar de la dilatación desmesurado y sin control de las industrias de en la cotidianeidad, el poder en la apariencia absoluta de los medios de comunicación como realidades innegables que se interponen permanentemente en nuestra experiencia, de su constante interpelación siendo una demostración irrefutable de que las estructuras de poder que operaban el mundo, Benjamin le apuesta a las fisuras de estos sistemas, la posibilidad de construir por fuera una opción distinta, dejando la esperanza de poder de construir y eclosionar algo diferente a lo ya impuesto.

Seguramente lo expuesto por estos autores, las críticas de Adorno, Horkheimer, Debord y Echeverría a este manera de producir contenidos sostenidos en un sistema y en una lógica que es controla en absoluto por ellos, pueden dejarnos con la sensación de un horizonte totalmente desesperanzador, donde se evidencia los juegos de poderes que determinan una forma compleja de relacionarse, en el que la capacidad de la gente para revertir las dinámicas parecería un lugar sin salida, algo sin remedio, un decreto que al parecer ha sido controlado por ellos y que la idea de resistencia a ellas solo han sido ilusiones vigiladas en cada momento y a cada persona para darnos una falsa esperanza, que ha terminado por solo ser un delirio.

Sin embargo, también nos deja pensar otras posibilidades, el revelar este discurso, el hacer este ejercicio de una crítica también muestra que hay posibilidades de nuevas lecturas que nos permitirán desmontar este accionar. Reformular la lectura de la sociedad del espectáculo y la industria cultural o cómo hoy la llaman algunos, las industrias creativas, y todo esto nos concede la oportunidad de una mejor comprensión alrededor no sólo del sistema, sus instituciones, sus dinámicas, entre otros, sino del sentido mismo desde el cual se hagan estas posteriores relecturas sobre este tema.

Es por eso que, detrás de estas críticas hay una profunda tarea intelectual que debería tener, espacio privilegiado de discusión; ya que como estos autores han demostrado es una subjetividad que se objetiviza cuando se mercantiliza y que controla todo nuestro tiempo de ocio, que nos mantiene produciendo a cada momento de nuestra vida para un sistema que no muestra que le interese la gente, sino que privilegia los suyos sobre el de las personas, pero además, es necesario entender que esta crítica demanda una conexión profunda con las dinámicas reales de cultura, de producción, que permita que se pueda transformar para trasgredir, asumiendo el lugar político que nos corresponde en el mundo.

Por lo antes expuesto, el presente proyecto de investigación pretende analizar las razones de la falta de claridad y coherencia en la formulación e implementación de políticas culturales en el Distrito Metropolitano de Quito, así como las distintas visiones que se pueden tener al momento de plantear conceptos tan amplios como la misma definición de cultura, además en el capítulo uno y dos se han mostrado las grandes discusiones teóricas desde la sociología, la antropología y la ciencia política para dar cuenta de la complejidad de pensar la institucionalidad, el territorio y los marcos tanto metodológicos - teóricos para plantear y hacer política pública.

## **2.5 Pregunta General:**

¿Cómo se ha construido la visión de cultura para construir la política pública en el distrito metropolitano de Quito, identificando los hitos más importantes hasta el año 2014?

### **2.5.1 Preguntas Específicas:**

1. ¿Qué documentos han servido de base y se han producido con relación a la definición de cultura y de políticas culturales hasta 2014?
2. ¿Cómo han modificado el quehacer cotidiano en los territorios y su gente las políticas públicas implementadas por el gobierno local?

3. ¿Cómo funcional la relación entre gobierno local y gubernamental al momento de implementar políticas culturales y cómo estas tienen o no impacto en la población y territorio?

## **2.6 Objetivo General:**

Investigar y analizar críticamente las políticas públicas culturales en el Distrito Metropolitano de Quito, con el fin de comprender cómo se ha construido la visión de cultura.

### **2.6.1 Objetivos Específicos:**

1. Explorar los documentos oficiales, discursos y declaraciones relacionadas con las políticas culturales para comprender cómo se define y conceptualiza la cultura desde el nivel municipal y gubernamental.
2. Describir las acciones desarrolladas por la intervención municipal e institucional dentro del territorio, en torno a la diversificación de consumos de bienes culturales.
3. Investigar la coordinación entre instituciones responsables de políticas culturales y evaluar el impacto de las políticas culturales en los destinatarios/as.

A partir de los objetivos previstos, el siguiente proyecto plantea hipótesis:

### **2.7 Hipótesis Específicas:**

H1: Durante la campaña electoral de Ecuador de 2021 el noticiero estelar “24 Horas” de Teleamazonas priorizó los temas electorales y políticos dejando de lado otros temas como H1 Las políticas públicas culturales son lineamientos que cambian dependiendo de que persona asuma el cargo en secretarías o ministerios,

H2 La discusión teórica alrededor de la cultura y las políticas culturales tienen unas visiones sesgadas y se plantean desde los aportes que tienen poco que ver con las realidades de los territorios

H3 La relación entre estamentos institucionales locales y gubernamentales es nula.

Luego de exponer las preguntas de investigación, los objetivos y las hipótesis de este trabajo, pasaremos al capítulo 3 para contar sobre qué es lo que sucede en la esfera pública con relación a la construcción de políticas culturales para entender si hay una falta de alineación, coordinación y evaluación efectiva en las políticas culturales en el Distrito Metropolitano de Quito, lo que podría estar afectando la eficacia y la inclusividad de estas políticas, abordando estas cuestiones desde una mirada crítica, utilizando las entrevistas a profundidad y la visita al CDC de La Roldós, para cerrar con recomendaciones para mejorar la situación.

Con estos planteamientos de la investigación se pasará a describir la estrategia metodológica, que se explicará con detalle.

### **Capítulo 3. Metodología de investigación empleada**

En el capítulo anterior quedaron trazados los objetivos tanto general como específicos que rigen esta investigación, y además las preguntas de investigación. Con ello, pasaremos en este apartado a establecer la estrategia metodológica para responder a las interrogantes planteadas, así como las hipótesis expuestas.

En correspondencia con los objetivos previstos, para esta investigación se utilizará una perspectiva cualitativa y la revisión bibliográfica tanto de la revisión general como de la producida en Latinoamérica y por las mismas instituciones locales o nacionales, lo que permite obtener resultados y trazar unas respuestas para el ahora con una perspectiva a futuro.

#### **3.1 Estrategia metodológica.**

Se trabaja realizando entrevistas a profundidad, levantamiento de archivo sobre la construcción del concepto de cultura y de las definiciones que han marcado las propuestas teóricas- metodológicas y de intervención con relación a la implementación de políticas públicas culturales. En ese sentido, se tomarán fuentes secundarias y fuentes primarias. Se realizarán entrevistas a personas pertenecientes a los territorios donde los CDCs existen, así como a actores culturales vinculados al proyecto de los CDCs o a la gestión institucional desde el Municipio de Quito que está encargado de implementar la política pública, así como a expertos en el tema que pertenece al campo de la investigación y gestión cultural.

Para identificar a los posibles agentes se realiza una observación participante en las actividades del CDC y se visibilizará a las posibles fuentes, realizando una selección de informantes relevantes. Cuando se realiza investigación social hay que reconocer que es muy difícil ser objetivos, pero entonces, es vital reconocer que hay subjetividades y relaciones construidas con las cuales se hace los contactos y se realiza los enlaces para realizar la investigación

Se realizan entrevista para obtener datos a través del diálogo mutuo que permita luego de interrogaciones direccionadas obtener datos que de otro modo serían muy difíciles conseguir.

Las entrevistas se realizaron a gestoras culturales como que han tenido cargo de gestión dentro de la institución en dos casos, y en el tercero ha sido una actora permanente de la gestión cultural de la ciudad, el enfoque principal y la temática versaron sobre la concepción de cultura personal y su vinculación con la institucionalidad, las política pública cultural en Ecuador y si tienen referentes de políticas en otras partes del mundo, cuales creen que son los principales pilares para construir política pública en Ecuador, sus relaciones con la

construcción de política pública en Quito, si fueron agendas personales- colectivas o lineamientos con la institución y los encargados en ese momento, la relación que tienen desde sus distintos puestos de poder y la población, su experiencias previas en temas culturales y desde la gestión privada antes y con el gobierno de Rafael Correa. Cómo ha sido su relación con los centros de desarrollo comunitario y la programación del mismo y finalmente e intentando cerrar las entrevistas y con sus definiciones de cultura, Cómo se construye públicos, cómo se diversifica el consumo de bienes culturales y si es posible pensar en cultura por fuera del clientelismo comercial y político, cómo lograr separar los intereses de la empresa privada o de temas coyunturales políticos de la propuesta de contenidos culturales y para cerrar cuales debería se los métodos para medir la *eficiencia o el éxito* en las programaciones y asistencias en el tema cultural.

### **3.2 Guía de entrevistas**

Para las entrevistas se propusieron una serie de preguntas que permitan indagar sobre las formas en las que se interviene y ejecuta en el mundo de la cultura:

#### **3.2.1 Entrevista a Gestores culturales**

1. ¿Qué es cultura para ti?
2. ¿Cómo viviste tu concepción de cultura personal con tu vinculación a la institucionalidad?
3. ¿Crees que existe una política pública cultural en Ecuador?
4. ¿Cuáles serían los principales pilares para construir política pública en Ecuador?
5. ¿Cuáles fueron sus relaciones con la construcción de política pública en Quito, implementaron algo o fue solo seguir lineamientos desde el alcalde?
6. ¿Cuál fue su relación desde la secretaria de cultura con la ciudadanía, la gente?
7. ¿Cuáles han sido tus experiencias en el campo de la cultura en los barrios del distrito metropolitano de Quito?
8. ¿conoces los CDS, sabes cuáles son sus programaciones, como te parecen?
9. ¿Cómo se construye públicos, como se cambia el consumo de bienes culturales?
10. Es posible pensar en cultura por fuera del clientelismo, votantes y con de la empresa privada como subvención y constructor de contenidos

11. ¿Cómo se debería medir la eficiencia - el éxito en las programaciones y asistencias a viene culturales?

12. De los lineamientos y programas que dejaste en tu paso por el municipio de Quito y el Ministerio de Cultura, ¿qué ha quedado y aún mantiene el espíritu con el que se lo pensó?

### **3.2.2 Entrevista a personas del barrio**

1. ¿Qué es cultura para ti?

2. ¿Cómo viviste tu concepción de cultura personal con lo que sucede en tu barrio?

3. ¿Sientes que al Estado le interesan los temas de la cultura?

4. ¿Cuáles serían las principales acciones u obra con relación a la cultura que identificas en tu barrio??

5. ¿Cuáles son tus relaciones con la comunidad y el territorio?

7. ¿Cuáles han sido tus experiencias en el tema de acceso a cultura tanto en tu barrio como en otros lugares? ¿Dónde?

8. ¿Conoces los CDCs, sabes cuáles son sus programaciones, como te parecen?

10. Es posible pensar en cultura por fuera del clientelismo, votantes y con de la empresa privada como subvención y constructor de contenidos

### **3.3 Entrevistas a profundidad**

Para esta investigación, el enfoque teórico metodológico es el cualitativo, entendiéndolo como el estudio de la realidad que se ejecuta en un contexto determinado, tomando la interpretación de que los hechos son realizados por los sujetos y el propio investigador, como base válida de análisis y comprendiendo estas interpretaciones a partir del contexto de relaciones en las cuales se ubican los sujetos. Este método logrará un diálogo entre la observación de campo y la teoría que ayudará a tener una perspectiva más amplia de comprensión de las disputas y negociaciones.

La observación de campo permitirá aguzar los sentidos para estar atenta al texto y el contexto para obtener información y registrarla para el análisis, y así obtener el mayor número de datos sobre producción y reproducción de contenidos culturales, sobre la relación de los habitantes del barrio y así mismo de estos con el CDC para contrastar lo que la gente dice y lo que hace.

Es importante indicar que las entrevistas realizadas fueron grabadas y transcritas en su totalidad pero que se tomaron las partes significativas para esta tesis, no se colocaron todas las respuestas

y estas fueron segmentadas y dialogadas entre ellas, aunque no se las haya hecho en el mismo lugar.

### **3.4 Relevamiento bibliográfico**

Aquí es importante anotar que la información que se levantó con relación a la información de las políticas culturales en Ecuador tiene como corte temporal de lo producido a partir de la creación del ministerio de cultura en el 15 de enero de 2007 hasta lo producido en el cierre de la alcaldía de Augusto Barrera en febrero de 2013.

Si se tomarán documentos académicos producidos en Latinoamérica como referentes a sus experiencias sobre la construcción de políticas públicas culturales en sus países. Y esto conjugado con grandes pensadores que vienen de la comunicación, la sociología, antropología y ciencia políticas para analizar el tema de las políticas culturales.

### **3.5 Resultados de los datos obtenidos**

En este acápite es importante indicar que este trabajo se planteó en un primer momento realizar una etnografía en los territorios en especial en el Barrio de La Roldós, cuando el objetivo de este trabajo se planteó dentro del barrio, una indagación en las dinámicas propias del lugar y como este se relaciona con la ciudad. Para lograr un trabajo de territorio histórico y que dé cuenta de su devenir hasta la intervención del centro de desarrollo comunitario.

Al llegar al trabajo de campo a finales del 2013 principios del 2014, convivir con el barrio y en él se volvió inviable, no solo por las dinámicas internas del lugar (lejanía, transporte escaso, apertura de sus habitantes y seguridad), por lo que la entrada metodológica cambió, aunque se hizo un recorrido del territorio, no fue posible concretar la etnografía, la observación participante si logro identificar que la gente, en su mayoría, es de clase obrera y sale del barrio para laborar en otros sitios de la ciudad.

Este trabajo se permeó, entonces, de esta corta observación participante, y el foco de investigación cambió y se trasladó a otro lugar de enunciación. Que es la creación de políticas culturales en la ciudad, cómo es que estas decisiones se producen, se logran y se ejecutan, si realmente hay un acercamiento al territorio o son imposiciones que asumen como si intervenir en un barrio del norte, centro o sur de la ciudad es igual. ¿Cómo se piensa en las personas que ocupan un sitio de decisión dentro de la cultura en la ciudad?, ¿cuáles son las relaciones con la empresa privada? y ¿cuál es el papel del Estado en este proceso, tanto del gobierno seccional como el central?, ¿Dónde se toman las decisiones para la intervención cultural?

En ese momento, se identifican personas que pueden dar un testimonio del territorio, y otras que han sido instructores o que han ocupado lugares de poder y de toma de decisiones. Que han implementado procesos culturales en los barrios.

Finalmente, para evaluar que los datos obtenidos de las entrevistas a profundidad y el relevamiento bibliográfico que dialogan para mostrar, proponer y construir una tercera mirada el problema de las políticas culturales en el distrito metropolitano de Quito, sin olvidar que también hay un estado que da lineamientos mayores.

Estos elementos contribuyen a explicar la relevancia de los temas y su nivel de jerarquización dentro de la construcción o no de las políticas culturales y como estas afectan al territorio y a su gente.

#### Capítulo 4. Esfera pública y construcción de políticas culturales<sup>5</sup>

En este capítulo, se relacionará el estado de la cuestión, las discusiones teóricas sobre conceptos que podrían estructurar el quehacer de la población en temas de cultura y su articulación con procesos de producción, circulación y reconocimiento de sentidos de una sociedad particular, de una época específica de un momento histórico, que comulgan en un tiempo y lugar construyendo representaciones de sí mismo y del mundo en el que habitan, todo esto, con el rol que juega el Estado cuando interviene en el ámbito de las llamadas políticas culturales.

Partiendo de este lugar, es importante indicar que en este texto no se reconoce a las políticas culturales, como indican en su texto introductorio de *Intervenir Cultura*;

Suele darse por supuesto que las políticas culturales son aquellas que hace el Estado cuando interviene en el vasto mundo de los espectáculos artísticos de diversas disciplinas, en el cuidado de los museos y de las instituciones de conservación de los múltiples acervos históricos o estéticos o, también cuando desarrolla un rol pedagógico en las escuelas de arte, en la difusión de tendencias a través de muestras, en el apoyo a la formación de sus protagonistas o en el fortalecimiento de los públicos (Margulis, Urresti y Lewin 2014, 9).

Sino más bien a otro lugar de enunciación, a una dirección diferente, una concepción más amplia e integral de cultura, desde el plano de las significaciones y de los intercambios simbólicos, como dicen Margulis, Urresti y Lewin, en el repertorio de signos y significaciones que poseemos e impulsamos, que organizan nuestra interacción y comunicación, y orientan nuestras prácticas habituales. Con este nuevo escenario o esta complementariedad es necesaria una reconsideración de los marcos específicos desde una nueva perspectiva y con nuevos métodos, pero que aún no ha sido vista en la elaboración y ejecución de políticas culturales, que todavía mantiene la concepción ilustrado – humanista de cultura.

El Estado transforma la cultura siendo un agente que interviene en los procesos sociales de construcción de sentidos desde hacer obra pública, urbanizar ciudades, facilitar procesos productivos, facilita tendido de fibra óptica para redes digitales, al promover el turismo, cuando regula la comunicación, etc. Es decir las condiciones físicas pero también cuando coloca en el espacio público discusiones sobre igualdad de género o derechos humanos y a la

---

<sup>5</sup> Parte de este capítulo ha sido trabajado en la materia de Comunicación, opinión pública y democracia con la profesora Isabel Ramos en el año 2013 en el cursado de la Maestría en Comunicación con Mención en Opinión Pública

vez interviene en la redacción de contenidos para publicaciones escolares o implementan un determinado plan de salud: “En todos estos casos el Estado está interviniendo en la cultura, porque está afectando los sistemas de producción, circulación, distribución y reconocimiento del sentido: el Estado y todos los actores que intervienen eficazmente en estos procesos hacen también política con y en cultura”, lo indican Margulis, Urresti y Lewin en su texto introductorio. Con esta introducción se empezará a indagar en las maneras como la cultura, el Estado, la comunicación, los gobiernos, la tecnología y las políticas públicas se encuentran enlazados.

#### **4.1 La tecnología, la comunicación y los bienes culturales.**

Esta relación es importante discutirla, dado que en el proyecto del gobierno de Rafael Correa se planteó una real comunicación pública y la implementación de medios que produzcan contenidos por fuera de las lógicas mercantiles, esta proceso tuvo un presupuesto para producir contenidos y cambiar la manera en la que se venía haciendo comunicación en Ecuador, según la propia misión de su página web, *Garantizar el derecho ciudadano a una comunicación libre, intercultural, incluyente, diversa y participativa; a través de contenidos que formen, informen y entretengan fomentando y fortaleciendo la pluralidad y diversidad en la comunicación.* Con estos principios, los medios públicos abrieron espacios para producir e importar contenidos culturales. Junto con esto, también el ministerio de cultura implementaba fondos concursables y el Consejo de Cinematografía de Ecuador, eran tiempos en los que era posible pensar en un gran sistema cultural, incluyente y por fuera de las elites que habían impuesto una visión ilustrada de Cultura.

Para dar cuenta de la influencia de la tecnología en la circulación de bienes culturales, es necesario hacer un recuento de qué ha pasado en Ecuador; el regreso a la democracia a finales de la década del setenta y principios de los ochenta marcó una nueva reorganización del escenario político y por supuesto supuso un cambio en las relaciones de los diversos actores sociales, es de entenderse que, entonces el proceso de desarrollo se asentó en los sectores urbanos, imponiéndose una cultura burguesa que tomó como principio de organización: la mercancía y consumo de objetos / y bienes culturales, y es en ese mismo momento que se genera un interesante crecimiento de los medios de comunicación, como la radio y televisión.

En el juego de la memoria y el olvido, los medios de comunicación cumplen un papel fundamental en la construcción de una opinión pública, es decir de aquella que, desde una visión burguesa, fabrica un tratamiento periodístico que tiene sus dinámicas y su desarrollo de

la prensa. Pero para entender esta construcción de opinión pública, es necesario retomar las ideas de Bourdieu y preguntarnos, qué tan general es lo general, reconocer que la opinión pública no es la sumatoria de opiniones individuales, que esta opinión pública es la muestra de figuras de pensar cognitivas que provienen de la dimensión colectiva y que, finalmente detrás de esta opinión no solo se articula un individuo, sino que es la muestra de marcos cognitivos de referencias grupales que están articuladas en la opinión que se emite y se hace general.

Los medios de comunicación tradicionales han olvidado su relación social y han predominado otras relaciones en detrimento de una comunicación en diálogo. Sus contenidos dan cuenta de sondeos o mediciones que terminan por ubicar ciertos temas en función de los líderes o de ciertas élites que emiten opiniones para el consumo, transformando algunas veces la noticia en mercancía, estableciendo un modelo de producción de las empresas periodísticas en un sistema de producción que condiciona en modo en el que se producen la información en los *mass medias*.

La opinión pública debe ser entendida como un lugar posible de la participación en la relación de poder, como un medio para cuestionar el poder de las élites y disputar la construcción de la agenda que ha venido dictaminando las formas y maneras de entender la realidad y comprender la vida pública, es decir como el escenario de disputa del sentido común.

Al buscar construir la memoria de un hecho, el contexto histórico puede hacerse desde, por ejemplo, el acceso a los archivos locales, archivos periodísticos, y la realización de entrevistas, que, si no se realiza desde un compromiso desde la subalternidad, queda en la superficie, mostrando un periodo histórico pero que es la recolección de una opinión pública construida con limitaciones y con la emisión de criterios de una construcción mediada por una agenda mediática.

Por esto asumir una crítica, una mirada desde la subalternidad, en diálogo, mostrando un acercamiento crítico a la historia y los hechos por memorias de 'unos otros' que están en desigualdad, que existen otras esferas y no solo la esfera burguesa, estas condiciones surte una especie de episodio de ruptura, que no solo se queda en el espacio de deliberación pública de los líderes de opinión que emiten contenidos que fabrican un consenso. Sino que se entiende a lo público como accesible y común, reconoce que hay otras formas de cultura que no es la elitista o de la alta burguesía, como dice Nancy Fraser.

Para hacer una revisión de cómo es construida la esfera pública habermasiana, y cuáles serían las críticas a ella, retomo el trabajo de Narvaez Montoya, que en su texto *Cultura política y cultura mediática. Esfera pública, intereses y códigos*, trabaja esto:

i) Que la esfera pública está constituida primero que todo por agentes sociales y no por medios; (...) iii) que el espacio mediático no constituye una ampliación de la esfera pública sino una restricción de la misma, puesto que niega la visibilidad a las posiciones críticas y a los agentes antihistóricos; iv) que no hay una superación de la esfera pública burguesa y un paso a la esfera pública democrática y plural, sino un regreso a la esfera pública unánimista y excluyente; v) que en el espacio mediático no hay un cambio en los sujetos de la esfera pública y un paso de la esfera pública ilustrada y elitista de sujetos racionales a otra plural y culturalmente diversa, sino un cambio en los medios y las técnicas, al pasar de la comunicación cara a cara a la mediatización impresa y de esta a la mediatización audiovisual (Montoya 2005, 202).

Hay que reconocer que la memoria es vida, que es algo que está siendo vivido en este momento y se vive desde un presente, pero que al mismo tiempo está lleno de olvidos, nos da pie para entender que existen otras formas de memoria, otras las dinámicas sociales, que hay memorias que se borran, y cosas que se olvidan. El olvido se construye no solo desde la violencia, sino también desde situaciones simbólicas, desde una escritura de una historia oficial que es escrita desde un lugar de enunciación que muestra sus propios intereses de clase.

Comprender que las memorias individuales no existen, y que la memoria surge de relaciones sociales y entender que los imagineros de la memoria, también pueden ser señores del poder jugar con los otros y los convierten en peones semióticos. Por eso es importante situar a los imagineros para pensar los imaginarios construidos, entender ¿cuáles son las consecuencias y los usos de esta memoria oficial?, ¿de dónde vienen y de dónde provienen?, ¿cuáles son las consecuencias del uso de esas imágenes de esos otros?

Para este trabajo he decidido utilizar un episodio particular que muestra las dinámicas y la construcción de un clima de opinión, un campo periodístico, de una opinión pública, pero, asimismo, de las posibilidades de romper con esto a través del recogimiento de otras esferas públicas en donde las condiciones para participar de lo público logran de una forma u otra intentar romper con la exclusión, distinción y la ruptura de un *habitus*.

Como dice Bourdieu, al explicar el funcionamiento de cómo el campo periodístico actual reporta un evento o un hecho, y cómo este actúa sobre los periodistas que lo reportan dice:

la influencia que los mecanismos de un campo periodístico cada vez más sometido a las exigencias del mercado (de los lectores y de los anunciantes) ejercen, en primer lugar, sobre los periodistas (y los intelectuales periodistas, y luego, y en parte a través de ellos, sobre los diferentes, campos de producción cultural: el jurídico, el literario, el artístico el científico (Bourdieu 1997, 101).

Es sumamente interesante también mostrar que estos grupos al ser públicos débiles, como caracteriza Fraser, se han transformado coyunturalmente en públicos fuertes, al disputar las formas como son representados en los medios de comunicación

En la lógica específica de un campo orientado hacia la producción de ese bien altamente perecedero que son las noticias, la competencia por la clientela tiende a adoptar la forma de una competencia por la prioridad, es decir, por las noticias más nuevas (la primicia informativa), y ello tanto más, evidentemente, cuanto más cerca se está del polo comercial (Bourdieu 1997, 103).

Los miembros de los grupos subordinados no tendrían espacios para deliberar entre ellos sobre sus necesidades, objetivos y estrategias. No tendrían foros donde adelantar procesos comunicativos que no estuvieran, por decirlo así, supervisados por los grupos dominantes (Fraser, 1997, 114).

Esto es un problema general que se visibiliza en la estandarización, la exclusión y la elaboración de políticas públicas frente a la producción cultural, Fraser dice sobre los contrapúblicos subalternos, “No obstante en la medida en que estos contra -públicos surgen como respuesta a exclusión es dentro de los públicos dominantes, contribuyen a extender el espacio discursivo” (1997, 116).

Esto nos permite pensar en cómo pensamos la cobertura mediática y como desde otros espacios podemos romper con “La imposición del mercado, que se ejerce por mediación del efecto de campo: en efecto, muchas de esas primicias informativas que se buscan y se valoran en tanto que bazas en la conquista de la clientela” (Bourdieu, 1997: 108) como ver a estos grupos subalternos, y sería interesante poderlos ver y discutirlos como el espacio donde se construye identidades y particularidades representaciones y símbolos.

Los medios de comunicación tradicionales se han olvidado de las políticas que concuerde con la idea de formación de públicos, de construcción de políticas culturales, de democratización de la cultura para dar énfasis a lo que de por sí ha sido impreso desde su creación, la

importancia de la mercantilización de los contenidos que, finalmente condicionan su forma de abordar los contenidos.

Para Wladimir Sierra, en el texto *Marxismo y Teoría Crítica: dos voces interpelantes de la modernidad capitalista* en el libro *Bolívar Echeverría: trascendencia e impacto para América Latina en el siglo XXI* explica que, la circulación capitalista provoca que la actividad humana básica, la praxis productiva, quede subyugada a los requerimientos de valorización del valor, es decir, que el trabajo productivo termine esclavizado a la avidez reproductiva del capital y pierda con eso su vinculación directa con las necesidades surgidas del desenvolvimiento *normal* de la sociedad. Cuando la finalidad de la producción de un bien ya no es la satisfacción de una necesidad humana complementaria, sino que la compra de ese bien termina encaminada al incremento del dinero (expresión del valor valorizado) la sociedad ha trastocado (o más bien ha extraviado) el sentido humanizante del proceso productivo.

Fraser, nos da una pista de cómo podemos romper con esta lógica que dice hay que prestarle atención a la existencia de los múltiples públicos porque eso da cuenta de las sociedades multiculturales que no son culturalmente homogéneas y que dan cuenta de los diversos valores, identidades y estilos culturales. Y que el modelo de esfera pública burguesa que describe Habermas es limitado para poder dar cuenta de la actual democracia existente propiciando la inclusión y no la exclusión.

Otra de las ideas fuertes de Fraser es entender que la desigualdad social en la relación entre los públicos, como al estar segmentados, o subordinados los contenidos producen y se replican en la opinión pública de las mismas maneras.

Entender que el arte y la cultura son productos de la modernidad, y que la cultura puede estar bajo condicionamientos de consumo fácil, también muestra que la cultura se puede construir en disputa, en diferenciación de espacios de activación de confrontación permite entender a los públicos no como emisores y receptores, sino que, en la esfera pública, se conviertan a los públicos en subalternos y en contra públicos y se transformaren en un elemento de emancipación.

La resistencia y la resignificación de lo hegemónico en la apropiación de la cultura, el ver a los derechos como construcción y a las historias como disputas permite formar otras visiones y disputar en los medios de comunicación siendo públicos fuertes ciertos presupuestos que potencias la exclusión y la discriminación y todo esto junto con la elaboración de políticas

públicas porque sin esto la reivindicación de los contrapúblicos no logran ser inclusivos y totalizantes.

Las políticas públicas el conjunto de normas explícitas destinadas a regular el desarrollo de un determinado sector y también de territorios, y es importante este último porque al pensar en territorio también pensamos en su gente y la diversidad de ella.

#### **4.2. Políticas Culturales institucionales**

La mirada de los intentos por construir política pública en la ciudad y su vinculación con las concreción del proyecto de los centros de desarrollo comunitario se tomar desde el 2011 hasta el 2014, se toma este periodo debido a que, es el momento en el que surgen los Centros de Desarrollo Comunitario en la alcaldía de Augusto Barrera y el momento en el que se plantea esta investigación, en esta fase también se anota que fue una instancia previa la discusión de la ley de Cultura Culturas, se discutirá la sistematización de los encuentros realizados por el ministerio de cultura en donde consta un borrador de la ley de culturas en 2009 pero que no se ha discutido en su versión final y solo ha pasado la consulta prelegislativa, así como el documento de *políticas para una revolución cultural*, que también fue desarrollado por el ministerio de cultura en el 2011.

En ambos textos se propone un diálogo con diversos actores sociales y propiciar mayor socialización de lo que se pretende construir en el ámbito de la cultura sosteniendo como principal hito el tema de memoria social y patrimonio y la forma como se garantiza el ejercicio pleno de los derechos culturales a través de la promoción de las expresiones culturales diversas que conviven en el país.

Según el documento del ministerio de cultura:

La equidad parte del reconocimiento de que existen diferencias entre los seres humanos provocadas por vivir en lugares determinados, por tener una edad particular o una capacidad diferente, por su condición de género o étnica o por su inserción en la estructura social y económica de un país (2011:16).

Cabe indicar que el Ministerio de Cultura en el Ecuador fue creado por el presidente Rafael Correa el 15 de enero de 2007, asumiendo las responsabilidades que antes manejaba la Subsecretaría de Cultura que pertenecía al Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador. En el 2013 paso de llamarse Ministerio de Cultura a Ministerio de Cultura y Patrimonio, hasta ese año, ya habían pasado 5 ministros, cada uno con una agenda particular y dando énfasis en las temáticas en las que eran especialistas, varios de ellos no dieron seguimiento a políticas y

responsabilidades que se adquirieron sus antecesores. La creación del Ministerio de Cultura se da cuando el gobierno de Correa, respondiendo a Constitución Política de la República Del Ecuador de 1998, artículo 62 dice: Es obligación del Estado promover y estimular la cultura, la creación, la formación artística ya la investigación científica;

La cultura es patrimonio del pueblo y constituye elemento esencial de su identidad. El Estado promoverá y estimulará la cultura, la creación, la formación artística y la investigación científica. Establecerá políticas permanentes para la conservación, restauración, protección y respeto del patrimonio cultural tangible e intangible, de la riqueza artística, histórica, lingüística y arqueológica de la nación, así como del conjunto de valores y manifestaciones diversas que configuran la identidad nacional, pluricultural y multiétnica. El Estado fomentará la interculturalidad, inspirará sus políticas e integrará sus instituciones según los principios de equidad e igualdad de las culturas (Artículo 62).

Cabe indicar, que esta Constitución Política fue elaborada en 1998, pero hasta el 2007 este punto sobre Cultura no había sido tomada en cuenta de una manera profunda. Para entender este momento histórico, se puede remontar a 1998, donde la participación ciudadana dentro del proceso de configuración de la Asamblea Constituyente de 1997-1998 fue vital y fue un momento en el que se vivía la erosión de la legitimidad del Estado y el asentamiento de la crisis de representación, existió una movilización de los movimientos sociales (indígenas, sindicales, mujeres, entre otros) que derrocó al gobierno de Bucaram destituido por el Congreso en febrero de 1997, invocando el art. 100 de la Constitución, en donde el pleno de la Cámara resolvió en sesión extraordinaria declarar a Bucaram cesante en sus funciones por incapacidad mental; y la confusa solución de dicha crisis, culminó con el nombramiento de Fabián Alarcón como presidente interino, ante el desconocimiento de la sucesión presidencial de la vicepresidenta Rosalía Arteaga. En esta convulsión social, los agentes colectivos logran disputarle al Estado una instancia en donde se cambiaría la Constitución 78 y se llamaría a una Asamblea Constituyente, esta nueva Constitución era vista como la posibilidad de un cambio de la situación del país.

La Asamblea de 1997 tiene tres ejes por sobre todo que se modifican y tiene que ver con de la estructura constitucional. Uno, modifica el carácter de las relaciones del Estado con la economía, al reducir su intervención en el proceso económico y productivo, a cambio de fortalecer funciones de regulación y control; dos, refuerza el

presidencialismo como régimen político, al intentar, bajo una concepción reductiva de gobernabilidad, fortalecer al poder ejecutivo; tres, introduce importantes avances en la definición constitucional del sistema democrático, al legislar sobre el reconocimiento y ampliación de los derechos ciudadanos.

El gobierno de Rafael Correa llega a la presidencia en el 2007 con un amplio respaldo de movimientos sociales y agrupaciones de izquierda que vieron en este proceso la posibilidad de retomar las luchas sociales por igualdad de derechos, el retorno a la institucionalidad, y porque en su propuesta política recogía las demandas de los movimientos sociales, entre ellos los indígenas. En este primer momento, antes de la Asamblea Constituyente, es cuando se retoma los principios de la Constitución Política de la República del Ecuador del 1998 y se crea el Ministerio de Cultura respondiendo a las demandas de quienes apoyaron la elección del gobierno de la revolución ciudadana, que en ese momento, en el 2007 estaba tomando forma y mostraba una particular forma de hacer gobierno y política pública, de hacer cultura y la vinculación con el tema social, se configuraba un estilo de hacer gobierno, una mayor inversión en salud, educación y cultural, sectores que en anteriores gestiones habían sido relegados.

Para esta tesis se realizó un levantamiento de bibliografía en entre el 2013 y el 2014, las producciones oficiales sobre gestión cultural, ley de cultura y políticas públicas eran, Políticas para una Revolución Cultural, producido por el Ministerio de Cultura del Ecuador en el 2011 con la ministra de cultura Erika Sylva Charvet, que pretendía ser un marco conceptual y filosófico de lo que esta cartera de Estado haría como institución rectora de la política cultural en el país, que se plantea desde cuatro ejes programáticos contenidos en el documento: descolonización, derechos culturales, emprendimientos culturales y nueva identidad ecuatoriana contemporánea, en este documento indica que estos cuatro ejes “deberán sustentar la acción pública a favor del desarrollo cultural del país: interculturalidad, equidad integral, fortalecimiento de la institucionalidad y posicionamiento internacional de las culturas del Ecuador.” En este texto se describe brevemente la historia del Ecuador desde una mirada descolonizadora, explora los intentos de construcción de Nación y luego describe una serie de acciones particulares, pero finalmente no termina por definir políticas culturales generales, más bien describe la construcción de un Estado todo poderoso, gestor, ejecutor, planificador, interventor, que distribuye fondos económicos y sume la construcción de infraestructura tangible e intangible. Pero ese Estado es también el espacio que asigna cargos de libre remoción, es decir si no se alinea a la política del momento es removido o si no representa el

interés particular de los encargados en ese momento de subsecretarías, ministerios, espacios institucionales finalmente. Olvidándose de que el Estado es el espacio por el que cada vez y cuando cambia de funcionarios públicos y que cada uno impone su visión de cultura y de intervención, dado que no existe reglas claras, los informes y actividades entre gestión y gestión, rara vez es utilizado por el siguiente encargado. Además de ser propuestas generales que no aclaran realmente cómo ser aplicadas en territorio. Ejemplo: “Promover la recuperación y potenciación de la memoria social y el patrimonio cultural tangible (material) e intangible (inmaterial) en todos los campos de la producción artística y cultural”.

En el 2007, cuando se crea el ministerio de cultura y su primer ministro es Antonio Preciado, se escribe el Plan Nacional de Cultura del Ecuador: Un camino hacia la revolución ciudadana desde la cultura 2007-2017. Dividido en cuatro partes, la primera es un análisis general del contexto ecuatoriano y su relación con los derechos culturales, la siguiente es un acercamiento a conceptos claves, un encuadre teórico de otras propuestas de organismos internacionales y a especialistas nacionales y extranjeros. En el tercero se propone un conjunto de características metodológicas que terminan por guiar la planificación, ejecución y evaluación del plan. Y en la cuarta se reconocen cinco ejes estratégicos u se incluye una matriz lógica. Es un texto que enumera derechos y los generaliza, si bien reconocerlos y nombrarlos no logra salir de eso, no indica cómo ir de lo general a lo particular. Describir y hacer un estado de las condiciones de posibilidad son importantes, pero es necesario pasar del diagnóstico y los datos a la acción.

En una entrevista para este trabajo, la ex secretaria de Cultura Mariana Andrade en el primer momento de la alcaldía de Mauricio Rodas conversó e indicó documentación sobre su plan de trabajo dentro del Municipio. Documento que fue dejado en la Secretaria como insumo de los próximos encargados de esa cartera. Como indica la entrevistada, fue un documento que se gestionó y que vinculó varias áreas de producción de cultura en el Distrito, donde se explicaba cada componente y cómo este había sido discutido y aplicado en su gestión.

Así mismo en otra de las entrevistas producidas para esta investigación, Ana Rodríguez directora del Centro de Arte Contemporáneo, y posterior Subsecretaria de Cultura en la administración de Augusto Barrera y luego funcionaria del ministerio de Cultura bajo el mando de Guillaume Long explica que en todos sus cargos se deja una documentación de respaldo, no solo de lo realizado, sino de las diversas maneras como estos actos se construyeron y se fueron realizando en cada una de sus gestiones. Incluyendo diagnósticos, debates teóricos y la puesta en acción de la intervención en cultura dentro de la institución.

Al revisar los documentos públicos y aquellos documentos que los propios entrevistados han producido a lo largo de su trabajo dentro de las diversas instituciones, podemos concluir que muy pocos utilizan de insumo a lo producido por otros colegas, sea esto porque no pertenecen a los mismos partidos políticos o porque sus ideas de aplicación de bienes culturales dentro de la institución difieren de sus antecesores. También es de recalcar que muchos de los temas se discuten una y otra vez en estos documentos, los mismos cuestionamientos y las posibles políticas para resolverlos, pero es lamentable que no se haga esta revisión de los informes anteriores, dado que esto permitiría no estar detrás de temáticas similares una y otra vez, que vuelven desde cero con cada cambio de autoridad.

Las discusiones alrededor de la construcción de una ley de culturas reconoce que ha sido el Estado oligárquico el que manejó históricamente un concepto elitista de cultura, definida en términos meramente estéticos; Aunque el estado no sea el encargado de crear cultura, sí debe propiciar las mejores oportunidades para que esto ocurra teniendo un marco legal y administrativo que generen herramientas suficientes para el desarrollo de sus manifestaciones culturales, garantizando el ejercicio pleno de los derechos culturales de los ciudadanos.

En varios documentos institucionales y en la ley se dispone que todas las personas tienen derecho de acceso a bienes y servicios culturales diversos en el espacio público, que el Estado configurará y normará como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad y adoptará medidas a promover la participación de todas las personas, colectivos, pueblos y nacionalidades en el espacio público. Se define al espacio público como las calles, plazas, parques y demás bienes de dominio público destinados a la libre circulación de las personas. Tendrán el mismo carácter bajo las condiciones establecidas en ley, los demás lugares abiertos al público con el fin de realizar actividades de comercio, alimentación, recreación, entretenimiento o enseñanza. También se considera como espacio público a la esfera mediática conformada por bienes y servicios de propiedad privada o pública destinados a la transmisión o comunicación de contenidos informativos, culturales, publicitarios o destinados al entretenimiento, independientemente del soporte y las tecnologías utilizadas en su difusión.

### **4.3. Políticas culturales: perspectivas, alcances y aciertos**

En un primer momento hay que entender que las políticas culturales como tal, en el Ecuador son lineamientos generales que cambian de gestión en gestión, y que marcan no solo la forma de aplicarlas en cada gobierno, tanto local como nacional, sino que son lógicas que también se

impregnan en los espacios privados, generando un estado generalizado de prácticas, aquí un cuadro de un libro en el que Néstor Canclini es editor, Políticas culturales en América Latina, escrito en 1987, donde explica varios de los procesos en donde lógicas privadas y públicas han estado, y siguen estando a manera de ciclos sin fin y acomodándose a momentos históricos.

**Ilustración 4.1: Políticas Culturales: paradigmas, agentes y modos de organización**

CUADRO I

*Políticas culturales: paradigmas, agentes y modos de organización*

Paradigmas	Principales agentes	Modos de organización de la relación política-cultural	Concepciones y objetivos del desarrollo cultural
Mecenazgo liberal	Fundaciones industriales y empresas privadas	Apoyo a la creación y distribución discrecional de la alta cultura	Difusión del patrimonio y su desarrollo a través de la libre creatividad individual
Tradicionalismo patrimonialista	Estados, partidos e instituciones culturales tradicionales	Uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo para la identificación de todas las clases	Preservación del patrimonio folclórico como núcleo de la identidad nacional
Estatismo populista	Estados y partidos	Distribución de los bienes culturales de élite y reivindicación de la cultura popular bajo el control del Estado	Afianzar las tendencias de la cultura nacional-popular que contribuyen a la reproducción equilibrada del sistema
Privatización neoconservadora	Empresas privadas nacionales y transnacionales, y sectores tecnocráticos de los Estados	Transferencia al mercado simbólico privado de las acciones públicas en la cultura	Reorganizar la cultura bajo las leyes del mercado y buscar el consenso a través de la participación individual en el consumo
Democratización cultural	Estados e instituciones culturales	Difusión y popularización de la alta cultura	Acceso igualitario de todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales
Democracia participativa	Partidos progresistas y movimientos populares independientes	Promoción de la participación popular y la organización autogestiva de las actividades culturales y políticas	Desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación con sus propias necesidades

Fuente: Canclini 1987, 27.

Este cuadro explica brevemente paradigmas de gestar políticas culturales, que pueden ir solos o complementarse, aplicados a las intervenciones públicas o privadas, incluyendo sectores gubernamentales, de instituciones de la sociedad civil o de otros actores con capacidad de acción suficiente, que apuntan a introducir cambios en el plano cultural, nos muestra fórmulas que han sido usadas en otros lugares y que, por supuesto, Ecuador no ha sido excepción. Lo interesante de este mapa es que indica que son procesos que se han repetido en esta época moderna y que se gestiona dependiendo de quién esté a cargo de los espacios culturales.

Es imperioso entender que las acciones y prácticas que engloban a las políticas culturales no son solo una tarea exclusiva estatal hay otros actores de la sociedad civil que ejercen influencia en el quehacer cultural. Marangulis hace una anotación sobre este particular:

El ámbito de las políticas culturales, sobre todo de aquellas a cargo del Estado o de alguna agencia estatal, suele estar centrado en la educación y en acciones que procuran convocatorias populares con el consiguiente rédito político: así son frecuentes las acciones culturales que se orientan hacia los espectáculos musicales, recitales de rock o de otras modalidades de música popular (...) También hacia el cuidado y preservación del patrimonio histórico y particularmente el arquitectónico, y la promoción de expresiones artísticas de distinto tipo: por ejemplo, visita gratuita a museos, organización de feria de libros, o de festivales de cine, subsidios a la enseñanza y al producción de cine, etc. En la mayoría de estos casos la cultura es concebida como acceso, divulgación o posesión de bienes vinculados con el saber, el arte o los espectáculos; estos muchas veces están relacionados con las llamadas industrias culturales.

Pero también las políticas culturales pueden proponerse otros objetivos, con frecuencia más dificultosos: intervenir en los códigos culturales, modificar los *habitus*, incidir en los comportamientos, en las creencias, en los prejuicios y, en general, en la forma en que un grupo humano se relaciona con el mundo, percibe los acontecimientos, se comunica con los otros; en los modos en que aprecia y procesa el contexto material y Social en el que está inmerso (Margulis 2014, 16).

Al plantearse estos dos escenarios disímiles se concluye que las políticas culturales varían en su complejidad y alcance desde donde se concibe la cultura y cómo es el proceso de intervención, cuáles son los fines, si estos son más coyunturales o permanentes. Cabe indicar que no todas las políticas culturales han sido contrahegemónicas y progresistas, muchas de ellas como es el ejemplo en la Alemania nazi sirvieron para reforzar discursos de racismo, prejuicio y restricción de las libertades y derechos humanos de otros colectivos sociales, dejando instaurados simbolismos que hicieron cuerpo en acciones de exclusión y en la sociabilidad diaria que aún permanecen.

Aquí hay que indicar básicamente las dos maneras en las que, se usa el equipamiento cultural y el fomento de la cultura en la planificación urbana, por el uno la meta es el desarrollo de los sectores económicos vinculados a la producción de bienes culturales a partir del fomento a las industrias creativas, (diseño – textil, web, gráfico- cine, radio, televisión, moda, publicidad, fotografía, arquitectura) y por el segundo en cambio todo lo que tiene que ver con la generación de servicio culturales para el atractivo fisco y comercial a través de la recuperación del patrimonio. Estas dos maneras han sido difusas al verlo aplicado en la

ciudad de Quito, las políticas culturales o sus intentos, no han logrado tener agendas claras y lo que se ha hecho es un mix de posibilidades que son coyunturales y que no están ancladas a grandes proyectos. En este caso el tema de Cultura Viva y los Centros de Desarrollo Comunitario como no solo la posibilidad de ofrecer servicios por fuera del centro, e ir a las periferias, sino también con la idea de ofertar no solo bienes culturales sino también de salud, por ejemplo, de una idea de ver más integralmente el territorio de Quito, en sus complejidades y en el momento histórico por el que estaba atravesando. Regresando al documento Informe de Gestión 2009-2014 de la Fundación Museos de la Ciudad:

La administración 2009 – 2014 de la Fundación Museos de la Ciudad ha trabajado bajo una guía conceptual que ha dado sostenimiento al trabajo cotidiano, socializando cambios institucionales que recayeron en el fortalecimiento de la gestión cultural.

Con respecto al modelo museológico - educativo, éste se sustenta en principios teóricos y metodológicos que fortalecen las acciones y prácticas educativas que los museos venían desarrollando. Se implementó una programación de actividades culturales y educativas que contribuyen con la creación de un pensamiento sensibilizado y consciente, preparado para la valoración conservación del patrimonio y para la construcción de ciudadanía. Apunta hacia una acción museística cuyo referente sea el ser humano, sus producciones culturales y su carácter de ser simbólico, creativo y productor de sentido.

El modelo se enmarca en la corriente cognitivo- constructivista y no formal del aprendizaje, que sostiene que el conocimiento se da por un proceso de construcción interno e individual, donde la información nueva se incorpora, se integra a esquemas preexistentes. Este modelo privilegia la acción, la vivencia y la experimentación como condiciones y garantías del aprendizaje, que puede ser siempre perfectible, pues los errores no son lo contrario del aprendizaje sino, más bien, su base.

El conocimiento individual, se encuentra en permanente interacción con la sociedad; se aprende de la experiencia de los otros. Así se desarrollan conceptos como los de igualdad, justicia y democracia, de esta manera el aprender se convierte en una búsqueda de conocimiento en lugar de una transmisión de este.

La Fundación fundamenta sus actividades en teorías del aprendizaje que ofrecen distintas herramientas y estrategias centradas en la activación del pensamiento, a través del desarrollo de capacidades sensitivas y perceptivas del ser humano (Rodríguez 2014, 15-17).

El trabajo realizado por la Municipalidad en la Alcaldía de Barrera según este informe de gestión también tuvo otras aristas como: programa de cultura en territorio (Quito Cultura Viva), programa de mediación comunitaria, programa de espacio público, programa de participación ciudadana, sistema metropolitano de museos y centros culturales (SIMMYCC), en educación trabajaron en dos áreas: gestión del conocimiento y un plan de profesionalización para mediadores. Además, se realizaron publicaciones, investigaciones y videos. Para esta pesquisa interesa saber que indica este informe en relación con la apuesta de Programa Cultura en territorio (Quito Cultura Viva) y dice:

Quito Cultura Viva es un programa de establecimiento de procesos de creación y fortalecimiento de la ciudadanía, destinado a dar continuidad a las capacidades artísticas de los distintos colectivos usuarios de los Centros de Desarrollo Comunitario, ubicado en la Administraciones Zonales del MDMQ, razón por la que ha sido gestionado desde varias líneas estratégicas de implementación y articulación interinstitucional, que facilitaron el trabajo del equipo y permitieron implementar los proyectos planteados (Rodriguez 2014, 75).

Que además agrega 4 procesos agradados de valor que se encargan de implementar políticas públicas locales y planificar, gestionar ejecutar las acciones programáticas en el territorio: **Escuelas metropolitanas de arte y cultura** que están a cargo de la formación artística para el fortalecimiento del tejido social y establecimiento de redes de convivencia. **Quito Lee** que es animar a la lectura para crear las narrativas intergeneracionales en el territorio y recuperación de la memoria. **Cine Q** para la formación de ciudadanas críticas que se apropian del lenguaje audiovisual para reflexionar sobre realidades para vinculaciones intergeneracionales y el proceso **Barrio Museo** para la creación y exposición de las artes plástica en el espacio público, esta información es obtenida del mismo documento (Rodriguez 2014, 75).

Sobre las escuelas metropolitanas de arte y cultura el informe indica que se implementaron los CDCs de las 8 administraciones y que lo hicieron con talleres e formación artística y que responden a la necesidad de acceso y democratización del arte y la cultura fuera de los circuitos tradicionales y basados en los territorios y “opera en la actualidad en 35 Centros de Desarrollo Comunitario con 151 talleres formativos, con una cobertura de 1,600 personas” (Rodriguez 2014, 75).

A continuación, es importante indicar que talleres fueron impartidos y se reportan en el informe de gestión. También es importante indicar que no todos los talleres se hicieron a la

vez y se ofertaron desde un principio de esa manera, se propusieron algunos y se fueron retroalimentando también con relación a los intereses de cada lugar, pero eso sí, se mantenía una programación desde la Secretaría de Cultura y la módulo que estaba encargada de Quito Cultura Viva.

#### Ilustración 4.2: Talleres implementados

<b>Artes Plásticas</b>	Dibujo y pintura para niños.
	Dibujo y pintura para jóvenes
	Dibujo y pintura para adultos.
	Dactilopintura
	Bases para el graffiti
	Arte urbano
	Ilustración manual y digital
	Escultura y modelado
	Arte reciclaje
<b>Artes Vivas</b>	Danza contemporánea para niños
	Danza contemporánea para jóvenes
	Danza contemporánea para adultos
	Danzas nacionales
	Danzas urbanas
	Capoeira
	Teatro y creación escénica
	Teatro y clown
<b>Música</b>	Guitarra para niños
	Guitarra para adultos
	Percusión
	Música del mundo
	Música para niños
	Ensamble contemporáneo
Coro	

Fuente: Rodríguez 2014,77.

Sobre el proceso Quito Lee es importante indicar que para el 2013 se realizaron acciones conjuntas con el Ministerio de Cultura y Patrimonio si hicieron *La FIL en el barrio* en los CDCs. se implementaron talleres periódicos de lectura, campaña de donación de libros, entre otras actividades.

Para le proceso Cine Q hubo funciones al aire libre y funciones mensuales en los CDCs, la oferta inició nel el CDC La Roldós:

logró beneficiar durante el primer año a un total de 62.558 personas a través de las actividades 80 propuestas en 8 Centros de Desarrollo Comunitario, uno por Administración Zonal del DMQ. Los CDC's escogidos fueron: Calderón, La Roldós - Pisulí, Zámbez, San Marcos, Atahualpa, Chillogallo, Alangasí y Tumbaco (Rodríguez 2014, 80).

El último Barrio Museo consiste en tener muestras itinerantes de los museos a cargo de la Fundación Museos, iniciativas de arte urbano y espacios públicos concertados a través de las administraciones zonales.

De este informe de gestión lo que es importante también es que plantean una propuesta hacia el 2014-2022 que es una muestra de autoevaluación y de pasos a seguir en la posteridad sobre el proyectado de Quito Cultura Viva:

Trabajar con enfoques que profundicen la construcción ciudadana desde el arte y la cultura, la creatividad y reflexión, así como la apropiación del espacio público, ha encontrado la necesidad de basar nuestros objetivos, actividades y tareas, en componentes ideológicos que nos permitirán alcanzar nuestras metas en beneficio de los y las habitantes

del Distrito Metropolitano de Quito. A continuación, su descripción:

Componente 1 Pensamiento crítico y desarrollo comunitario. - Para aportar en procesos de desarrollo Informe de gestión FMC 2009 – 2014 comunitario a través del arte y la cultura, es importante contar con la generación de información, de contenidos teóricos, de metodologías lúdicas, así como, promover procesos de participación comunitaria que permitan contribuir con la construcción paulatina de una ciudadanía con pensamiento crítico, basado en las experiencias de los territorios y en las buenas prácticas ciudadanas.

Componente 2 Lúdico-Educativo. - Este componente considera al arte como medio didáctico en la construcción, resignificación o consolidación de sentidos, de imaginarios colectivos e identidades.

Componente 3 Participación y apropiación del espacio público. - Nuestra propuesta de formación, disfrute y creación artística-cultural se presenta como una oportunidad alternativa que considera al arte como elemento fundamental para promover la integración social y el rescate de la identidad. En este sentido, la participación ciudadana a través del arte y la cultura implica la apropiación de espacios públicos para facilitar el acceso y disfrute de nuestras muestras artístico-culturales, talleres de formación artística, activaciones de fomento a la lectura y espacios de encuentro para la reflexión.

Componente 4 Comunicativo. - Parte de conocer y atender las necesidades culturales y artísticas en el territorio, es generar insumos comunicativos que permitan una

convocatoria masiva de la comunidad a participar de las muestras, exposiciones y activaciones en el espacio público. (Rodriguez 2014, 83).

Este informe da cuenta de la visión desde la institucionalidad, pero para poder tener una mirada multidimensional se realizaron algunas entrevistas a funcionarios de otro gobierno local, así como personas del barrio y mediadores de Quito Cultura Comunitaria, para tener otras visiones del proceso. El trabajo de campo permitió comprender tanto desde el lado de las gestoras o tomadoras de decisión, como del lado de algunos de sus pobladores, aunque es importante indicar algo de lo que ya se habló en la metodología al describir las entrevistas a profundidad que es que para que se sostengan los proyectos es necesario que la población mantenga sostenidamente su participación en ellos, pero es complicado esto porque fue fácil evidenciar que muchos de los vecinos y vecinas no habitan los territorios por las jornadas laborales extensas, desplazamientos distantes y lejanos de sus casas, entonces la permanencia y sostenimiento dificulta la participación permanentemente en los talleres o actividades, y que muchas veces los procesos eran individuales en los CDCs. Así mismo para quien no está en el barrio permanentemente, sobre todo en los jóvenes es difícil construir de la nada el sentido de pertenencia e identidad al territorio. Los jóvenes sienten que para obtener o producir bienes culturales tiene que salir de sus barrios o lo que hacen es un proceso colectivo pequeños, con sus amigos, por ejemplo, pero que esto no genera un sentido colectivo en el territorio en sí.

También indican que muchos de los acercamientos no fueron en armonía, que en un principio sentían una invasión a su espacio, que faltó talleres de preparación para la intervención de la infraestructura y posterior con los talleres y actividades que se realizan y que dependiendo de los mediadores y mediadoras y des sus intereses y ofertas su acercamiento fue más armonioso y que las actividades les fueron interesando de otras maneras pero que a veces sentían que no sincronizaban directamente con sus necesidades. Pero lo que sí concibieron es que finalmente se sentían mirados por un Estado, que ya no tenían que salir de sus territorios para encontrar algún taller y que eso les dibujaba otras realidades, luego ver sus productos en alguna casa abierta o exposición pública y para esto se dan 3 testimonios: joven del Barrio La Roldós, señora del Barrio La Roldós, y mediador CDCs:

Sentimos como si ahora realmente éramos tomados en cuenta, porque siempre nos tocaba ir a cualquier cosa, como conciertos, o talleres para jóvenes al centro, y eso cuando nos enterábamos de que había, sentíamos ser parte, que le importábamos a alguien, al gobierno (Juan L., 2014).

Cuando había actividades y podíamos ir todos los días a hacer cosas distintas, como el cine, era emocionante, había personas que no habían ido nunca, es que vivir acá, es como vivir en otro planeta, te sientes excluido, entonces tener este gran espacio, donde van jóvenes, sus papás y hasta viejitos, yo solo iba los fines de semana, las cosas bonitas pasaban entre semana, pero por mi trabajo no podía ir (Lucia P., 2014).

El arte es para todos, nosotros decimos aquí que no es que la gente dice que yo no puedo, ¿no? Aquí no, no puedes porque no quieres, porque no te lanzas en serio, si la gente dice, no, eso es como muy trivial así no, el no me lanzo, el que no puedes, si puedes el arte es muy importante. Entonces, el arte y la política, no se llevan muy bien porque el artista que se meta la política termina haciendo ya no termina siendo muy digamos muy transparente como somos los artistas y vemos, vemos la visión muy a los 360°, no somos como los caballos que nos ponen esas cosas y no podemos ver a los lados, no, el artista ve todo si ve lo bueno y ve lo malo. Por eso la mediación comunitaria funcionó muy bien en los cinco años porque la mayoría éramos artistas y podíamos criticar y autocritica (Daniel G., 2014).

Al cambiar de administración, entre Barrera y Rodas, el proyecto de Cultura Viva fue finiquitado, y los Centros de Desarrollo Comunitario pasaron a llamarse Casas Somos, como se indica al principio de este apartado y luego de conversar con Mariana Andrade, la primera secretaria de Cultura de la gestión de Rodas indicó que no entendía el por qué las Casas Somos pertenecían a la subsecretaria de Territorio y no a la de Cultura.

Mariana explica que había algunas dificultades:

Más de orden administrativo porque los CDCs están dentro de las administraciones que tienen el jefe de cultura y que tienen responsables entonces lo que nosotros queríamos hacer era ordenar que estos jefes de Cultura tenían que administrativamente ser desde la Secretaría de Cultura, me entiendes porque sus lineamientos no son políticos que generalmente el territorio es político. Es, tenían que pasar a responder a la Secretaría de Cultura entonces cuando yo planteo esta, este ordenamiento de la Secretaría yo planteo que toda la gestión cultural territorial, aquí entraban los jefes de cultura. (esta entrevista se realiza mientras Mariana indica su plan de trabajo y el informe de su gestión que está guardado en un cajón y que no es un documento público) (Mariana A., 2014)

Lamentablemente una de las constataciones de esta investigación es que hay mucha producción de informes y levantamiento de datos que cada administración o persona a cargo

produce en su gestión pero que no es posible acceder a ella de maneras fáciles o se necesita acercarse a la persona para solicitar la información y así como no hay un archivo general y colectivo tampoco hay una memoria institucional de evaluaciones y auto evaluaciones de quienes en este caso han sido mediadores de los procesos por lo que la discusión sobre las contribuciones que la memoria puede aportar a la operación historiográfica que inicia, a mediados del siglo XX, al usar a la historia oral y al recuerdo como dispositivos que permiten registrar las experiencias de vida de sectores marginales que hasta ese momento solo habían sido vistos desde las elites y que desde ese instante empiezan a activarse con sucesos como el holocausto o las dictaduras militares en América Latina que comienzan a ser contadas desde los sobrevivientes o familiares que recuerdan los hechos. Nos permiten preguntarnos por los archivos, por la memoria y el material sistematizado de estos procesos y momentos históricos.

La gente que trabaja en el sector de la cultura lamentablemente para el 2014 tiene pocos referentes de sistematización de estos procesos, académicas como Paola de la Vega ha producido varios documentos y libros de índole más académico, pero retomando los procesos históricos y de territorio en los que ha participado como gestora cultural y ha tomado el lugar de investigadora para levantar y describir procesos de la gestión que han pasado y pasan en la ciudad de Quito. Para Ricoeur el proceso de la memoria se realiza a través del testimonio, y el proceso del testimonio al de archivo constituye la primera mutación histórica de la memoria viva, construyendo personas y lugares de la memoria que es necesario redescubrir, porque al apropiarse de la historia de la propia vida de uno, se reconstruye el pasado y se proyecta un futuro.

Todo lo explicado con anterioridad nos permitirá darle un enfoque teórico metodológico al ejercicio del levantamiento de información a través de las entrevistas a profundidad,

Según el modelo de negocio impuesto por el sistema postcapitalista, los bienes culturales, la actividad cultural se empiezan a homogeneizar porque los canales para difundirlos están controlados por grupos monopólicos que decide que es lo que se va a vender, si no pasas por la tv no existes, genocidio cultural, los gustos sobre que consumir o no, por tanto se limitan las posibilidades de producir cosas destinadas que las que están asignadas por el formato impuesto por los medios de comunicación tradicionales, y luego la imposibilidad de acceso a contenidos y bienes culturales diversos a los que se ha acostumbrado ofertar en la limitada gama de la programación.

Está toda la teoría de Yúdice de la cultura, como recurso ya se empieza a ver que la cultura digamos de alguna forma está mucho más relacionada al desarrollo humano, ¿no? Entonces de eso es muy de los 90 con la Carta de Naciones Unidas y demás y este desarrollo humano está relacionado al desarrollo de habilidades de los sujetos, de habilidades, pero de qué tipo, entonces ahí te pones a ver que ahí estás hablando de unas habilidades empresariales, ¿no? Entonces de alguna forma opera una representación de la cultura como de alguna forma, como no sé una no, no quiero decir solución, pero si un recurso justamente para enfrentar la pobreza, ¿no?, entonces ese es un discurso muy de los 90 y la cooperación entra con eso a América Latina a formar gestores, pero esta es la idea también de formar empresarios, ¿no? O sea, porque la gestión es un término, digamos, netamente empresarial claro, entonces ahorita mismo estoy tratando de hacer como una genealogía del término a ver de dónde viene, pero claro, eso no quiere decir que la gente aquí asumió el término tal cual, o sea, eso se ha ido resignificando, ¿no? Entonces bueno, llega así y eso implicado también que otras prácticas que ha habido aquí de organizar y de movilizar sentidos culturales que han estado como mucho más vinculados y por tradición en América Latina la cultura ha estado muy ligada a la transformación social, ¿no? Entonces todo eso se diluye con la llegada de esta categoría de gestión que algunos teóricos lo leen como una tecnología de gobierno, o sea, desde Foucault, ¿no? Entonces dices bueno, o sea, sí, la gestión de alguna forma digamos que se interioriza en la población y todo el mundo como que tiene ese deseo de hacer de la cultura, algo empresarial y genera ganancia, entonces porque está todo ese discurso global, ahí y también operando, ¿no? Y nosotros no nos escapamos, no nos escapamos de eso entonces en Quito específicamente cuando eso aterriza coincide y yo creo hasta ahora que no es gratuitamente con todo en los planes de regeneración urbana fuertes de los 90, ¿no? Entonces yo no creo que eso sea coincidencial porque claro, o sea, además ahí aparecen una serie de políticas para ir este desarrollo, tú sabes o sea espacio que se considera degenerado, físicamente o socialmente entre comillas que le califican así lo primero que se hace es pensar en su transformación en museo o centro cultural como fórmula, entonces tales, así que tienes más de 30 museos, centros culturales o espacios en el centro no más entonces esto es de este imaginario de cultura con regeneración y con también con la generación de lo que el BID llamó en su momento y sigue llamando, no en claves económicos, o sea, tú montas ahí un museo, un centro cultural y eso va expandiendo el efecto, no? Entonces generándote una serie de negocios alrededor. Entonces claro, cuando cuando la gestión llega en ese momento con todo ese discurso hay

una serie de gente que comienza a profesionalizarse en eso, o sea, porque aquí el trabajo cultural en ese sentido no era profesional eran los que se les llamaba gestores empíricos y hasta ahora se le sigue llamando así, pero tú dices claro y ya si piensas en el propio centro y en otras comunidades y es más evidente aún en las comunas, no, que que están en la zona digamos de esta periurbana, ¿eh? Ahí ves todavía que sobreviven como unas formas, ¿eh? Digamos de estas sociedades tradicionales formas de organizarse y y que tienen digamos una cierta institucionalidad que es propia, no sí, entonces eso escapa de alguna forma a toda la normativa y y regulación que que se plantea la gestión porque además es bien chistoso, pero claro la gestión es, o sea, para mí es absurdo ahorita. Estoy tratando como de deconstruir todo, no sé si de deconstruir, pero estoy tratando como de hacer un análisis crítico de todos los de instrumentos que usa la gestión porque al final acaban siendo entre comillas universales, no, entonces tú ves siempre parte la gestión para armar un proyecto de la representación de un problema, pero esos problemas normalmente, ya te vienen dados desde una institucionalidad (Paola V., 2014).

Este capítulo cierra con las reflexiones de Paola que muestra la necesidad de sobre pasar las discusiones de los 90s pero no sin antes entender cuáles han sido sus legados y como ha reconfigurado el escenario de la cultura en Ecuador y en Quito.

## Capítulo 5. Conclusiones

Pensar qué es cultura, reflexionar el ejercicio diario de construcción de cultura con el otro y para el otro, es primordial cuando se piensa en política pública. ¿Cuál es el sentido más allá de la instrumentalización?, más allá de buscar financiamiento o espacios de circulación – difusión – reproducción de la cultura, nos permite saber el valor de lo que hacemos y de cuáles son las reales demandas de la población y un territorio. Discutir las herramientas de cómo hacer que esto se vuelva más operativo es importante, pero es necesario pensar las condiciones de posibilidad que nos envuelven el ámbito de la institución, pero también de los y las trabajadores de la cultura que están involucrados en el quehacer cotidiano.

Comprender que el arte y la cultura son procesos heterogéneos y que no son parte de una hegemonía que nos inserta solo en una mercantilización, que nos deja adheridos en los avatares del mercado financiero, y que propugna una industria de consumo donde la cultura termina por producir bienes estándares con una estetización particular, que finalmente la cosifica en pro de producir personas con los mismos gustos, las mismas necesidades y los mismo intereses para producir objetos culturales que se destinarán al consumo en cualquier parte del mundo, con las mismas características que ya han sido trabajadas por la industria cultural de otras partes, eliminada toda capacidad de crítica o de reconocimiento a otras formas de hacer cultura porque ya ha sido amoldada para consumir de una manera particular.

Si bien este trabajo parte de una criticidad a la forma de concebir a la cultura dentro de las Industrias Culturales y los estudios culturales, hace varios recorridos en el escrito, planteando en su primer capítulo y segundo es una discusión que va de lo general que es la definición de cultura y las reflexiones que le atañen para luego pasar a pensar la sociedad del espectáculo y lo que le atañe para pensar las industrias culturales, para seguir el camino y repasar varias teorías sobre la esfera pública y construcción de políticas culturales desde la concepción de las mismas hasta mirar lo que pasa en las institucionales para cerrar en procesos más comunitarios y de territorio.

Una de las conclusiones luego de este recorrido es que es importante caminar hacia el fortalecimiento de la construcción de una institucionalidad más fuerte y que es necesaria una Ley de Cultura porque es imperioso no solo trabajar desde la permanente disputa, también es necesario plantear la negociación para lograr un punto medio en beneficio de quienes promueven la cultural, que haya reglas claras, procesos más comunes y se hagan las

discusiones en mesas de trabajo para buscar el beneficio de todos los actores de la cadena de valor de la cultura.

El reconocer que no podemos ser competidores con las industrias de otros países, como Colombia- Brasil y Argentina, nos permite encontrar otras posibilidades como son las posibilidades de alianzas con los agentes culturales, es plantearse otras posibilidades. Es reconocer que necesitamos de organización entre el sector para que las demandas sean articuladas no solo como individuales sino como colectivas para emprender no solo pequeños espacios de discusión sino una real construcción de políticas culturales en Ecuador.

Para dejar de pensar en la coyuntura y plantear objetivos a más largo plazo. Hacer una reflexión sustantiva y ser claros en nuestros propósitos, sin dejar de lado la autocrítica y empezar a propiciar no solo espacios de financiación sino ejes claros para que la institución no se desvincule de la responsabilidad de proteger la cultura a través de la financiación estatal.

Finalmente esto, da cuenta de que no hay un proyecto nacional de cultura, que todas estas políticas están reducidas al fortalecimiento de la una cultura que no está planteada en un plan nacional que logre vincular a varias instituciones, sino que cada institución se acerca e interviene a *su manera* en los distintos barrios o con las diferentes organizaciones que existen, la principal forma es la entrega de fondo para eventos coyunturales que no piensan en una permanencia de proyectos culturales, este respaldo económico no es entendido bajo un proyecto macro, que se construya desde la crítica, sino desde micro espacios, espacios que dan cuenta de sus propias dinámicas pero que no se articulan en algo macro. Es por eso necesario que se trabaje en una Ley de Cultura ha si como se ha planteado ya la Ley de Comunicación, esto permitirá varias cosas: primero que haya una gran normativa que pueda ser igualitaria en todos los espacios, segundo que para la creación de la misma se fomenten espacios de diálogo colectivo y se fomente el encuentro y la formación de redes de trabajo no solo para este tema, sino que se organicen para la garantía de los derechos culturales.

Si bien cada gobierno o gestión y sus funcionarios realizan propuestas e informes con datos y acciones estas no son evaluadas y permanentemente quien se acerca a la gestión propone nuevamente planes o lineamientos sin revisar a profundidad y mantener procesos ya realizados que podrían ser mejorados o aplicar cambios mínimos que permitan garantizar secencialidades tanto para la gente, la institución y los territorios.

Esto lleva a pensar y preguntarse también por la construcción del concepto nación, quienes son ciudadanos y como se está manejando el tema de construcción de política cultural y si finalmente la subjetividad política de los individuos se refleja en una conciencia colectiva o más bien esta se presenta de forma separada e individual.

Preguntarse también porque consideramos ciudadano, si solo es válido aquel que responde a las lógicas de cultura oficial y si no lo hace ¿no es un ciudadano? Que pasa con la construcción de autonomía y si esas instituciones están fomentando este tipo de otras formas que ser y si garantizar esos derechos culturales tanto a la institucionalidad o lo que venga y ella como a las personas que desde la autonomía también crean, difunden y circulan cultura.

Pero esto interpela a un concepto mayor que toma a la cultura como algo enorme que se escapa de toda posibilidad de ser normada por el Estado. Lo pertinente sería más bien concebir cual es el papel del Estado dentro del proceso cultural y la construcción de políticas culturales, es así que el Estado, en el deber ser de sus funciones, tendría que garantizar condiciones para que de manera libre y diversa la ciudadanía pueda generar prácticas culturales, tomando en cuenta sus condiciones, contextos y diversidades, que los actores no se vean obligados o forzados a consumir solo prácticas culturales transnacionales que tienen poca relación con la construcción de identidades locales y diversas, sino que en ese proceso logren además de reproducir, producir sus propios bienes culturales y logren que la oferta y demanda entre en la negociación de la construcción de sus identidades colectivas y en el interés nacional como prácticas culturales propias, y así diversificar las formas de construir identidades y de entenderlas socialmente.

Esta circulación de materiales culturales aportan al fortalecimiento de las capacidades de las personas, en especial de jóvenes de la ciudad de Quito, debido a que son los jóvenes los directos consumidores de estas propuesta, ya que en su relacionamiento sociales: las discusiones y flujos de contenidos se vuelven coherentes con sus contextos, sin dejar por fuera la crítica de un sistema mundial que está en crisis, y que al mismo tiempo les permite reflejar sus necesidades individuales y colectivas.

Asimismo, los jóvenes al estar en constante cuestionamiento y tensión con su identidad y la autoridad, necesitan construir espacios donde puedan desarrollar una producción alternativa de contenidos culturales que se ajuste a sus búsquedas como individuo y como colectivo, dentro de una sociedad caracterizada por la exclusión y gobernada por una lógica *de un*

*mundo adulto*, con una intrínseca violencia estructural y con la reproducción constante de estas dinámicas de poder desde todos los ámbitos de la sociedad.

Es vital cruzar todas estas discusiones con la pertinencia de género, de raza, de clase, de privilegios y por qué no poder pensar en las neurodivergencias y las diversidades sexo genéricas.

Muchas de las veces hacemos discusiones sobre el Estado y los derechos culturales pensando que la sociedad es homogénea, es vital hacer el cambio y que estas discusiones sean atravesadas por nuevas discusiones para sentir que realmente estamos pensando y construyendo un Estado más inclusivo y diverso.

Otra de las cosas se fue evidentes en este trabajo es la necesidad de líneas de investigación, pero también de fomento en el área de la cultura y el arte, un archivo general que pueda acoger lo producido en cada administración zonal, local o nacional y que esta memoria pueda ser física y digital al alcance de todos y todas.

Por lo que el camino es construir nuevas formas de comunicar, de explorar maneras distintas de plantear investigaciones, políticas culturales, en este caso, pero que estas nuevas formas también permeen el quehacer desde la academia, lo institucional y lo cotidiano. Que permitan visibilizar lo que ha sido invisibilizado. Sin olvidar que la ideología también se instala a través de discursos y prácticas que parecen neutrales.

## Referencias

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. 1947. “Prólogo y Cap La Industria Cultural”. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana: 3 -33.
- Aleman, Eliana. 2012. “Modernidades Latinoamericanas”. *Política y Cultura en América Latina*. Medellín: Ediciones UNAULA: 381.
- Bourdieu, Pierre (comp). 1979. *La fotografía. Un arte intermedio*. México: Editorial Nueva Imagen.
- Bourdieu, Pierre.1988. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Altea.
- Bourdieu, Pierre.1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 1997. “La influencia del periodismo”. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama: 101-118.
- Britto, Luis. 1994. *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas: Nueva sociedad
- Canclini, Néstor. 1987. *Políticas culturales en América Latina*. México, D.F.: Grijalbo.
- Coraggio, José Luis. 1991. *Ciudades sin rumbo: investigación urbana y proyecto popular*. Quito: Sociedad Interamericana de Planificación: Centro de Investigaciones CIUDAD.
- Debord, Guy. 2008. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Diagnóstico y plan de desarrollo vecinal de los barrios populares del noroccidente de Quito.1992. Quito: CIUDAD
- Eagleton, Terry. 2001. “Modelos de cultura y La cultura en crisis”. *La idea de cultura*. Barcelona: Paidós: 11- 82
- Ezequiel Ander Egg. 2005. *La política cultural a nivel municipal*. Buenos Aires: Lumen-Hvmanitas.
- Fraser, Nancy (1997): “Pensando de nuevo la opinión pública: una contribución a la crítica de las democracias existentes” *Iustitia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*, Bogotá: Siglo del Hombre editores, Universidad de los Andes: 95-133.
- Hall, Stuart. 1980. *Codificar y Decodificar. Cultura, Media y Lenguaje*. London: Hutchinson.
- INEC (2010) censo poblacional e indicadores del 2010 en la administración zonal La Delicia según barrio-sector. Disponible en [http://sthv.quito.gob.ec/images/indicadores/Barrios/demografia\\_barrio10.htm](http://sthv.quito.gob.ec/images/indicadores/Barrios/demografia_barrio10.htm)
- Modonesi, Massimo. 2010. “Subalternidad, antagonismo, autonomía”. *Marxismo y subjetivación política*. Buenos Aires: UBA Sociales Publicaciones. Prometeo. CLACSO: 27-3.
- Marx, Carlos. s.a. “Cap 1” *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Cali: Amanecer
- Ministerio de Cultura del Ecuador. 2009. *Ley de Cultura: cien conquistas ciudadanas*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador: Oficina de Cooperación Técnica.
- Ministerio de Cultura de la República del Ecuador. 2011. *Políticas para una Revolución Cultural*. Quito: Ministerio de Cultura.
- Narváez Montoya, Ancízar. 2005. “Cultura política y cultura mediática. Esfera pública, intereses y códigos” en Bolaño César, Guillermo Mastrini y Francisco Sierra (ed.)

*Economía política, comunicación y conocimiento: una perspectiva crítica latinoamericana.* La Crujía: Buenos Aires. 201 – 227.

- Rodríguez, Ana. 2014. *Informe de Gestión 2009-2014 de la Fundación Museos de la Ciudad.* Quito: Fundación Museos de la Ciudad.
- Sierra Wladimir. 2014. “Marxismo y Teoría Crítica: dos voces interpelantes de la modernidad capitalista” en Luis Arizmendi, Julio Peña y Lillo E., Eleder Piñeiro, coordinadores *Bolívar Echeverría. Trascendencia e impacto para América Latina en el siglo XXI.* 1.<sup>a</sup> ed. Quito: Editorial IAEN.
- Sunkel, Guillermo. 2002. “Una mirada otra. La cultura desde el consumo” *Estudios y otras prácticas latinoamericanas en Cultura y Poder.* Caracas: CLACSO y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.
- Tejera Gaona, H y Castro Domingo, P. 2014. “Hacia una perspectiva integral de la democracia en México: sobre elecciones, cultura y ciudadanía” en H. Tejera Gaona, E. Rodríguez, & P. Castro Domingo, *Continuidades, rupturas y regresiones. Contradicciones paradojas de la democracia.* México. México: UAM/Juan Pablos.
- Tejera Gaona, H. 2014. “Las paradojas de la democracia en la Ciudad de México. Redes políticas y elecciones” en H. Tejera Gaona, E. Rodríguez, & P. Castro Domingo, *Continuidades, rupturas y regresiones. Contradicciones paradojas de la democracia.* México. México: UAM/Juan Pablos
- Vommaro, G. 2015. “Contribución a una sociología política de los partidos”. en G. Vommaro, & S. D. Morresi, *Hagamos equipo. PRO y la construcción de la nueva derecha en Argentina.* Buenos Aires: Ediciones UNGS.
- Williams, Raymond. 1980. “Cultura” *Marxismo y Literatura.* Barcelona: Península/ Oxford Univ. Press. 21-31.
- Williams, Raymond. 1980. “La Hegemonía” *Marxismo y Literatura.* Barcelona: Península/ Oxford Univ. Press. 129-164.