

ECUADOR Debate

CONSEJO EDITORIAL

José Sánchez-Parga, Alberto Acosta, José Laso Ribadeneira,
Simón Espinosa, Diego Cornejo Menacho, Manuel Chiriboga,
Fredy Rivera Vélez, Marco Romero.

Director: Francisco Rhon Dávila. Director Ejecutivo del CAAP
Primer Director: José Sánchez Parga. 1982-1991
Editor: Hernán Ibarra Crespo
Asistente General: Margarita Guachamín

REVISTA ESPECIALIZADA EN CIENCIAS SOCIALES

Publicación periódica que aparece tres veces al año. Los artículos y estudios impresos son canalizados a través de la Dirección y de los miembros del Consejo Editorial. Las opiniones, comentarios y análisis expresados en nuestras páginas son de exclusiva responsabilidad de quien los suscribe y no, necesariamente, de ECUADOR DEBATE.

© ECUADOR DEBATE. CENTRO ANDINO DE ACCION POPULAR

Se autoriza la reproducción total y parcial de nuestra información, siempre y cuando se cite expresamente como fuente a ECUADOR DEBATE.

SUSCRIPCIONES

Valor anual, tres números:

EXTERIOR: US\$ 45

ECUADOR: US\$ 15,50

EJEMPLAR SUELTO: EXTERIOR US\$. 15

EJEMPLAR SUELTO: ECUADOR US\$ 5,50

ECUADOR DEBATE

Apartado Aéreo 17-15-173B, Quito-Ecuador

Telf: 2522763 . Fax: (5932) 2568452

E-mail: caaporg.ec@uio.satnet.net

Redacción: Diego Martín de Utreras 733 y Selva Alegre, Quito.

PORTADA

PuntoyMagenta

DIAGRAMACION

Martha Vinueza

IMPRESION

Albazu Offset



ISSN-1012-1498

ECUADOR DEBATE 81

Quito-Ecuador, Diciembre del 2010

PRESENTACION / 3-6

COYUNTURA

La pobreza en la “revolución ciudadana” o ¿pobreza de revolución?

Juan Ponce y Alberto Acosta / 7-20

Diálogo sobre la coyuntura: Causas y consecuencias del 30 de septiembre / 21-32

Conflictividad socio-política: Julio-Octubre 2010 / 33-42

TEMA CENTRAL

Las cambiantes concepciones de las políticas culturales

Hernán Ibarra / 43-50

Notas sobre “política cultural”

Iván Carvajal / 51-62

Del consumo de cultura a la cultura del consumo: una mutación antropológica

José Sánchez Parga / 63-74

Las “políticas culturales” en la Casa de la Cultura Ecuatoriana entre 1944 y 1957: desavenencia o armonía entre Benjamín Carrión y Pío Jaramillo Alvarado

Anne-Claudine Morel / 75-92

Entre análisis, política y moral: Intelectuales latinoamericanos en un contexto mundial

Michiel Baud / 93-116

DEBATE AGRARIO

Tungurahua rural: el territorio de senderos que se bifurcan

Pablo Ospina / 117-152

ANÁLISIS

Modelo productivo y modelo sindical en Ecuador

Raúl Harari / 153-168

Entre cruces del estado penal: el caso ecuatoriano neoliberal, 2003-4

Chris Garcés / 169-198

RESEÑAS

Refundación del Estado en América Latina: perspectivas desde
una epistemología del Sur / 199-204

Administración de Poblaciones, Ventriloquía y Transescritura / 205-208

Rosa Luxemburg o el precio de la libertad / 209-214

¿Qué esperar de las ONG? Enfoques y prácticas de desarrollo rural
en los países andinos / 215-218

TEMA CENTRAL

Las cambiantes concepciones de las políticas culturales

Hernán Ibarra

La cultura y los bienes culturales como objeto de políticas específicas han transitado desde concepciones limitadas por un concepto tradicional de cultura a otro de naturaleza multicultural. El asunto crucial de las políticas culturales, es el de la configuración de un espacio público en el que están presentes los intereses del Estado, las industrias culturales; y, los creadores y artistas.

Lo que se designa como políticas culturales ha tenido definiciones cambiantes que corresponden a las diferentes concepciones sobre la cultura, sus actores y las intervenciones estatales vigentes después de la primera mitad del siglo XX. Las definiciones de la cultura como valores universales con un canon uniforme establecido desde las perspectivas de las elites culturales, han sido cuestionadas y se ha arribado a concepciones de la cultura centradas en la diversidad y la diferencia.

Una política cultural puede ser establecida como cualquier otra política pública dirigida a la economía, la educación y la salud, lo cual supone definir un ámbito específico que cubra aquello que es considerado lo cultural, y es precisamente esto lo que ha cambiado radicalmente en las últimas cuatro décadas. Se puede afirmar que cuando los Estados

nacionales construyen sus imaginarios y símbolos, realizan una política cultural, aunque no de una manera explícita. Por ello, pueden existir históricamente políticas culturales implícitas, como aquellas arraigadas sobre todo en la acción educativa, por ejemplo cuando se privilegia la difusión de un idioma nacional. Las políticas culturales explícitas, es decir, aquellas que se formulan con el propósito expreso de intervención estatal en el área cultural, se iniciaron en Europa después de la década de 1950. Por ello, la definición general de política cultural, propuesta por Néstor García Canclini, como “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación

social”,¹ amplía el concepto a la intervención de otros actores que están fuera del Estado.

El lugar de las industrias culturales

En general, predomina una tendencia a darle a la política cultural una dimensión que está dominada por aquello que el Estado define y realiza como acción cultural claramente establecida. Sin embargo, desde los años cincuenta del pasado siglo, la escuela de Frankfurt puso en la palestra la importancia de las industrias culturales como productoras de bienes que tenían una dimensión social y económica creciente sustentada en el desarrollo de los formatos de divulgación impresa y los medios audiovisuales. Y realmente las industrias culturales han realizado una potente política cultural que ha significado un manejo selectivo de la alta cultura y de las culturas populares bajo principios de la racionalidad mercantil. Las industrias culturales son las productoras de bienes culturales en los que se distinguen países con fuertes mercados internos para esos bienes que están en capacidad de exportarlos a otros países.² En tanto que los países con débiles mercados culturales se tornan en dependientes de la oferta de las industrias culturales externas. Este sería el fundamento de la hegemonía cultural a escala internacional.

En un argumento muy cuestionador de las industrias culturales, Guy Debord, presenta una crítica a la sociedad del espectáculo como el imperio de productos culturales que conllevaban la alienación masiva a la que había que responder con una acción cultural autónoma y experimental que contradijera las lógicas que imponía el mercado.³ Debord asignaba a las vanguardias culturales un papel impugnador del arte y les daba una función movilizadora de iniciativas políticas desde el cuestionamiento de la vida cotidiana.

Hacia los años sesenta, Raymond Williams utilizó la distinción entre la buena y la mala cultura. Estas resonancias morales, provenientes de alguien que había realizado iluminadores análisis de la cultura moderna en Gran Bretaña, resultan sorprendentes puesto que comprendía a la “mala” cultura como los productos culturales mercantiles de bajo nivel. En cambio, Umberto Eco, relativizó el impacto degradador de las industrias culturales, puesto que concibió que éstas efectuaban una divulgación de la alta cultura que antes fue impensable.

Las relaciones entre arte y política se han presentado insistentemente a través de las vanguardias culturales. Éstas han sido corrientes culturales contrarias del orden cultural dominante que han propuesto nuevas maneras de producir literatura y arte. Si bien las vanguardias

-
- 1 Néstor García Canclini, “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en Néstor García Canclini (ed.), *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México D.F., 1987, p. 26.
 - 2 Donald Sassoon, “Acerca de los mercados culturales”, *New Left Review*, No. 17, noviembre-diciembre 2002, Madrid, pp. 86-98.
 - 3 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Madrid, 2000.

culturales dejaron de desempeñar un papel desestabilizador del espacio cultural que cumplieran en las primeras décadas del siglo XX, han seguido nutriendo movimientos experimentales y expresiones que frecuentemente se han caracterizado por impugnar las formas culturales oficiales. Las vanguardias confluyen en la definición de los espacios culturales y pueden terminar institucionalizando sus contenidos impugnadores.

El caso francés

Una perspectiva de mucha influencia en la definición de las políticas culturales provino de Francia, con la creación del Ministerio de Cultura en 1959 durante el gobierno de De Gaulle, quien encargó a un intelectual prominente, André Malraux, la gestión de la nueva institución. Su antecedente fue la concepción de sector cultural que se había forjado en el período del Frente Popular (1935-1938) cuando se crearon las casas de la cultura. En un país de una alta tradición centralista, el Ministerio tuvo como objetivo el lograr una confluencia del espacio artístico y literario francés con una política de divulgación cultural, potenciando los equipamientos culturales.⁴ El imperativo del momento fue el fortalecimiento del imaginario nacional francés mediante la invención de una política cultural como un punto de convergencia y coherencia, entre las representaciones que se atribuye el Estado

sobre el arte y el mundo cultural, ante la sociedad junto a una acción pública sistemática. Todo esto suponía delimitar instituciones y campos de intervención específicos con la inercia de los mecanismos de legitimación del campo cultural.

La creación del Ministerio de Asuntos Culturales en Francia sucedió en una coyuntura política específica, la descolonización del África francesa y el ascenso del general De Gaulle, amigo de Malraux. En la parte administrativa, se estableció una institucionalidad proveniente de las funciones culturales que se ejecutaban en el Ministerio de Educación. Por ejemplo, se transfirió la antigua Dirección de Artes y Letras, en tanto que un segmento del cuerpo administrativo provino de aquellos funcionarios que habían quedado disponibles en las ex colonias francesas. En los años sesenta, la acción del Ministerio se concretó en la creación de las Casas de la Cultura a nivel local, reproduciendo los conceptos culturales parisinos hacia las localidades y tomando arraigo en las intelectualidades locales. Aunque el Ministerio asumió la promoción del cine, se dejó de lado a la radio y la televisión. Particularmente para Malraux, que ponía énfasis en la cultura impresa, los medios audiovisuales eran una “fábrica de sueños”.⁵ Solo en 1981, cultura y educación se fusionaron en un solo Ministerio; y, en 1997, el Ministerio de Cultura se hizo cargo de la radio y la televisión pública.

4 Philippe Urfalino, “La historia de la política cultural”, en Jean-Pierre Rioux y Jean François Sirinelli, *Para una historia cultural*, Taurus, México, 1999, pp. 333-334.

5 Herman Lebovics, *La misión de Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*, EUDEBA, Buenos Aires, 2000, p. 129.

Estado nación y política cultural

Es posible afirmar que los Estados tienen una política cultural que responde a las concepciones que han guiado su definición nacional. De este modo, la construcción de identidades nacionales en América Latina dependió de un sistema educativo que de manera institucional llevó adelante la construcción de los imaginarios y símbolos que identificaban lo nacional. Estas concepciones identitarias eran homogeneizadoras; en algunos países, desarrollaron el mestizaje como ideología, pero sobre todo ignoraron las culturas indígenas o las incorporaron como fundamento nacional remoto, lo que Blanca Muratorio ha llamado "patriotismo arqueológico". Todo esto fue muy consistente hasta la primera mitad del siglo XX dependiendo de un concepto tradicional de cultura que remitía a las manifestaciones ilustradas del arte y la literatura, dejando en un plano secundario las culturas populares bajo la noción de folklore. Por este motivo se asignó a ciertas instituciones un papel condensador de las iniciativas culturales. La Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944), el Instituto Nacional de las Bellas Artes de México (1948), la Casa de la Cultura del Perú (1962), son ejemplos de instituciones a las que el Estado delegó funciones culturales con relativa autonomía, más allá de lo que fueron las secciones culturales de los Ministerios de Educación. Los encargados de dirigir estas instituciones correspondieron a la figura del gran intelectual como lo definió Gramsci:

aquellos personajes que condensaban y administraban los saberes culturales sobre todo delimitados por la alta cultura con el predominio de las raíces europeas.

Paradigmas de las políticas culturales

En la Declaración Universal de los Derechos del Hombre de 1948, apareció originalmente el "derecho a la cultura": "Todos los individuos tienen derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad". Esto es lo que fundamentó inicialmente las políticas culturales.

En la elaboración de la política cultural en Europa, según Vidal-Beneyto, existieron tres paradigmas, vigentes hasta los años ochenta.⁶ El primero fue el mecenazgo que corresponde a los agentes privados y públicos que deciden el apoyo discrecional a determinados creadores en tanto caben en la definición de la cultura como una elaboración espiritual. Esta concepción enraizada en la versión tradicional de arte y cultura imperó hasta mediados del siglo XX. En la década de 1950 predominó el paradigma de la democratización de la cultura que ponía énfasis en la difusión de la producción cultural de las elites. Desde 1970 se impuso el paradigma de la democracia cultural donde se daba importancia a un concepto socioantropológico de cultura. Este paradigma fue impulsado por la UNESCO.

En una síntesis sobre la trayectoria de las políticas culturales, García Canclini, identificó algunos paradigmas que orien-

6 José Vidal-Beneyto, "Hacia una fundamentación teórica de la política cultural", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, No. 16, 1981.

taron su formulación en América Latina: mecenazgo liberal, tradicionalismo patrimonialista, estatismo populista, privatización conservadora, democratización cultural y democracia participativa.⁷ El mecenazgo cultural se caracteriza por la creación y distribución discrecional de la alta cultura. Mientras que el uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo para una identificación de la sociedad es propio del tradicionalismo patrimonialista. En cambio el estatismo populista propone la distribución de los bienes culturales de elite y reivindica la cultura popular como una acción estatal. La privatización conservadora promueve transferir al mercado simbólico privado las acciones públicas de la cultura. De modo diferente, la democratización cultural, promueve la difusión y popularización de la alta cultura. Finalmente, la democracia participativa, es la promoción de la participación popular y la organización autogestionaria de las actividades culturales y políticas. No se trata de que estos paradigmas hayan ocurrido en sucesión cronológica, aunque es obvio que algunos de ellos pueden coexistir en una disputa por estructurar el desarrollo cultural. Para algunos paradigmas, la cuestión de la participación e intervención del Estado es fundamental (estatismo populista y democratización cultural). Para la privatización conservadora, es vital la función de la empresa privada y el mercado. Se debe notar que estos paradigmas sobre

todo tuvieron su mayor concreción en los países del Cono sur. Y muchos países no conocieron políticas culturales de signo populista como las que impulsó el peronismo. En cambio, en Brasil, en los años sesenta y setenta, durante las dictaduras militares, se llevó adelante un generoso auspicio estatal a las actividades culturales de elite, promoviendo el cine nacional y las ciencias sociales, si bien, bajo un ambiente de censura.⁸

A comienzos de los años ochenta aparecieron concepciones que trataban de vincular la cuestión de la identidad al desarrollo a través de la introducción de un concepto de cultura que tenía aspectos de naturaleza antropológica. Esto aparece muy claramente en la *Declaración de México sobre las políticas culturales* de la UNESCO según la cual, "la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y creencias".⁹ Aún cuando esto incluye ya la pluralidad y diversidad cultural, existía una tensión con la identidad y la soberanía nacional, conceptos predominantes en las definiciones de los Estados nacionales. Por otra parte, se introdujo también el imperativo de vincular la cultura al desarrollo económico. Además, la necesidad de

7 Néstor García Canclini, "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", 1987, p. 27.

8 Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, Brasiliense, Sao Paulo, 2006 [1985].

9 UNESCO, "Declaración de México sobre las políticas culturales", en *Cultura*, V. No. 14, 1982, p. 13.

poner atención al desarrollo de industrias culturales nacionales.

El giro multicultural

Entre los años ochenta y noventa se instauró en América Latina una época neoliberal que generó la erosión de las políticas culturales orientadas por el Estado. Se produjo el avance de concepciones que ponían al mercado como factor decisivo en la acción cultural. Junto a la globalización económica como un proceso de crecientes flujos financieros y productos en el mercado mundial dirigidos por empresas transnacionales, se planteó también que se producía una globalización cultural con la unificación de modos de vida y símbolos culturales facilitados por el vertiginoso desarrollo de las tecnologías de comunicación. Esta visión de la globalización cultural ha sido cuestionada puesto que; entre otras cuestiones, es necesario entender las articulaciones locales a las dinámicas globalizadoras, aunque no se puede ignorar que efectivamente existen núcleos culturales transnacionales en el consumo cultural, lo cual ha dado lugar a la controversia sobre la hegemonía cultural transnacional. Una posición postula que existe un imperialismo cultural caracterizado por la dominación cultural desde la penetración de culturas extranjeras del norte en los países del sur. Otra posición sostiene que la ya histórica presencia de las industrias culturales del norte ha creado un sedimento cultural como una memoria que ha cons-

tituido una cultura popular transnacional con modos locales de recepción y consumo.¹⁰ Y no se debe olvidar que países como México o Argentina tuvieron capacidad de exportar sus productos culturales hacia otros países de América Latina.

Sin embargo, y desde distintas expresiones y visiones, a través de acciones colectivas y otras formas contestatarias, irrumpen reivindicaciones acerca de la multiculturalidad y la ampliación del significado del patrimonio cultural a partir de la noción de patrimonio intangible que incluía tradiciones orales, fiestas y elementos expresivos. A fines del siglo XX, el Banco Mundial, proponía la potenciación del patrimonio cultural como un bien que puede ser valorizado. Y emerge también la transformación de la cultura en un espacio de valoración económica con la economía de la cultura que desarrolló mediciones e indicadores para el sector cultural.

El concepto de diversidad cultural, ya influido por ideas multiculturales, apareció en el 2001 con la Declaración Universal sobre la diversidad cultural. “La diversidad cultural es, ante todo, un hecho: existe una gran variedad de culturas que es posible distinguir rápidamente a partir de observaciones etnográficas, aún cuando los límites que marcan las lindes de una cultura específica sean más difíciles de determinar de lo que parece a simple vista”.¹¹

Un giro importante en la elaboración de políticas culturales en Europa provino de los procesos de descentralización del

10 Renato Ortiz, *Mundialización y cultura*, CAB, Bogotá, 2004.

11 UNESCO, *Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural* (Resumen), 2010, p. 3.

Estado después de 1980. Se reivindicaba lo local y lo regional como identidades opuestas a las identidades nacionales, lo que impulsó importantes debates sobre las bases regionales del Estado nacional y promovió la animación cultural. Y también pasaba a ocupar un lugar central la necesidad de situar lo cultural como parte de reinención de las ciudades. A los procesos de renovación urbana y valorización de los centros históricos se unía la demanda por insertar los componentes multiculturales de ciudades caracterizadas por nuevas corrientes migratorias así como por la necesidad de potencializar industrias culturales locales.¹² El protagonismo ha estado del lado del consumo cultural impulsado por los flujos de turismo.

Cuando se pone en práctica la cuestión del patrimonio intangible, se tornan en objetos a ser rescatados no solo desde las culturas indígenas, sino también por gobiernos locales. Por ejemplo, la patrimonialización del tango en Argentina se halla vinculada a una política nacional y local de reivindicación de una identidad urbana desde los años noventa, coincidiendo con un relanzamiento de academias de baile y el desarrollo del turismo. La UNESCO declaró en 2009 al Tango Patrimonio Cultural Inmaterial de

la Humanidad luego de una gestión del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y la Intendencia de Montevideo.¹³

En los países Andinos, como un efecto del acceso a las nuevas tecnologías de reproducción, se ha producido un inusitado desarrollo de las industrias culturales de raíz popular originadas en el abaratamiento de las tecnologías de producción electrónica y digital. Se trata de los circuitos de producción y consumo de música, cine y programas cómicos que usan el CD y DVD. Son pequeñas y medianas empresas que se han desarrollado al margen de políticas públicas de fomento.¹⁴ Han sido una manera original de crear mercados culturales sustentados en la informalidad. Pero esto ha estado superpuesto a la producción informal de discos y videos provenientes de la industria global que ha colapsado ante las redes internacionales de producción digital.

Como se puede advertir, un asunto crucial para la definición y promulgación de las políticas culturales, consiste en la configuración de un espacio público en el que están presentes los intereses del Estado, de las industrias culturales, los creadores y artistas. Todo esto en el marco de cambiantes concepciones acerca de lo que es la cultura y los bienes culturales,

12 Eric Corijn, "Las políticas culturales en el centro de la política urbana", *Claves de razón práctica*, No. 119, febrero 2002, Madrid, pp. 62-67.

13 Hernán Morel, "El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires", *Cuadernos de Antropología Social*, No. 30, 2009, Buenos Aires, pp. 155-172.

14 Sobre el Perú, ver Santiago Alfaro, "El lugar de las industrias culturales en las políticas públicas", en Guillermo Cortés y Víctor Vich, *Políticas culturales. Ensayos críticos*, IEP/INC/OEI, Lima, 2006, pp. 137-175. Acerca del cine popular ecuatoriano ver Miguel Alvear y Christian León, *Ecuador bajo tierra. Videografías en circulación paralela*, Fundación Cultural Ochoymedio, Quito, 2009.

en momentos en que se producen variadas articulaciones en las que las fronteras entre las culturas locales y transnacionales se han ido tornando porosas, y sobre todo, ante escenarios de

disputas que tienen como objeto la obtención de recursos y direccionamientos donde pugnan viejas y nuevas concepciones sobre el destino de la pluralidad cultural.