

ÓRGANO OFICIAL DEL
ALMA MÁTER DESDE 1909



UNAH
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE HONDURAS

► N° 1 - AÑO 2016

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD

► EDICIÓN

DIRECCIÓN DE CULTURA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS

Rectora

Dra. Julieta Castellanos

Vicerrectora Académica

Dra. Rutilia Calderón Padilla

Vicerrector de Orientación y Asuntos Estudiantiles

Abog. Ajax Irías

Vicerrector de Relaciones Internacionales

Dr. Julio Raudales

Junta de Dirección Universitaria

Msc. Aleyda Lizeth Romero. Presidenta

Abog. Martha Arguijo Bertrand. Secretaria

Lic. José Manuel Torres. Pro-Secretario

Dr. Ramón Romero Cantarero

Dr. Valerio Gutiérrez López

Msc. Melba Esperanza Baltodano

Lic. Juan Carlos Ramírez

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD

Edición Dirección de Cultura 2015

Director:

Mario Hernán Mejía

Revisión y asesoría editorial:

Carmen Cruz

Textos:

Mario Hernán Mejía - Carmen Cruz - Néstor Ulloa
Nadia Cáceres - Ramón Caballero - Gabriel Galeano - Allan Nuñez
Ana María Cadena - Lázaro Israel Rodríguez - Sebastián Ladrón de
Guevara - George Yúdice - Sergio Mendizábal

**Comentarios a las fotografías de la
Colección Fototeca Nacional Universitaria**

Jesus de las Heras

Textos entrevistas

Samaí Torres

Imagen de la portada:

III Seminario Internacional de Gestión Cultural Universitaria.
Políticas, estrategias y observatorios

Diseño Gráfico:

Mónica Andino

Impresión:

Producción:

Dirección de Cultura
(direccion.cultura@unah.edu.hn)

Edificio de Rectoría y Administrativo “Alma Máter”
8vo nivel, Ciudad Universitaria, UNAH Tegucigalpa,
Honduras, Centroamérica.

Índice

7 Introducción.

AÑO ACADÉMICO ÓSCAR ACOSTA

8 Publicaciones en el marco del año académico 2015.

VINCULACIÓN UNIVERSIDAD SOCIEDAD

11 Arte y cultura para la esperanza.

21 Foro: El centro histórico del Distrito Central: políticas públicas y participación ciudadana.

RESEÑA DE LIBRO

24 Antología Patepluma.

ARTES VISUALES

27 Arte para aprender arte, una propuesta de experiencia estética. En el marco de la exposición Dalí frente a Miró en el Centro de Arte y Cultura de la UNAH.

38 Surrealismo: antecedentes históricos y ambiente cultural.

42 La revitalización del arte.

45 Reflexiones en torno al manifiesto por un arte revolucionario e independiente.

COOPERACIÓN CULTURAL INTERNACIONAL

51 Honduras en Ecuador.

GESTIÓN DEL CONOCIMIENTO

54 III Seminario Internacional de Gestión Cultural Universitaria.

56 La observación de los hábitos culturales en la comunidad universitaria: un peldaño hacia la construcción colectiva de políticas culturales universitarias.

64 Universidades creativas y responsabilidad cultural: ¿extender la extensión?.

73 Economía de la cultura: La cultura en el discurso económico y el efecto de los observatorios culturales.

92 Colaboración de las universidades con las comunidades.

101 Universidad, cultura y transformación en Centroamérica.

109 Entrevistas a los conferencistas internacionales del III Seminario Internacional de Gestión Cultural Universitaria: políticas, estrategias y observatorios para Diario El Heraldo.

117 La formación superior en gestión cultural en Honduras: Antecedentes y desafíos.

123 FOTOTECA NACIONAL UNIVERSITARIA

Gestión Cultural y Reforma Universitaria

EL 15 DE ENERO DE 1909 aparece el primer número de la Revista de la Universidad como una publicación científica y cultural asumida como el órgano oficial de la institución bajo la dirección de don Rómulo E. Durón.

En su prolongada vida, la Revista de la Universidad ha transitado por diferentes etapas y sus páginas dan cuenta del desarrollo histórico de la vida académica y nacional desde la primera mitad del siglo XX hasta el presente año 2016 que celebramos los 169 años de fundación de la máxima casa de estudios del país.

En este dilatado espacio de tiempo, la UNAH ha contado con 40 rectores, 24 en su período pre-autónomo y 16 en su período autónomo; en la actual gestión de la Rectora Julieta Castellanos, se profundiza el proceso de reforma universitaria con la finalidad de elevar la calidad de la enseñanza e innovar su estructura orgánica y administrativa.

Las actuales Normas Académicas y en particular el Programa Lo Esencial de la Reforma Universitaria, reconocen la cultura y las artes como campos de estudio que el estudiante está obligado a cultivar como parte de su formación integral; en ese sentido, se

asume como responsabilidad de la UNAH “Ampliar la difusión cultural, científica y artística” y “participar en la conservación del conjunto de saberes y conocimientos que constituyen la cultura nacional y universal”.

En este contexto la actual Dirección de Cultura, asume nuevos roles y desafíos para hacer de la gestión cultural una función estratégica prioritaria para el desarrollo de las funciones sustantivas de la UNAH: docencia, investigación y vinculación universidad-sociedad.

El cultivo de la creatividad y la innovación constante está ligada al desarrollo de la ciencia, el arte y la cultura teniendo en cuenta los retos globales, la transformación tecnológica y la dinámica internacional.

Con el presente número, se inaugura una nueva etapa para la Revista de la Universidad y queremos dejar constancia de los principios y enfoques en que se sustenta nuestro quehacer en relación con la misión cultural asignada a la UNAH.

Mario Hernán Mejía
Director de Cultura
UNAH

Publicaciones en el marco del Año Académico 2015

Carmen Yadira Cruz Rivas
Subdirectora de Cultura UNAH



Archivo CAC-UNAH

LA DIRECCIÓN de Cultura de la UNAH realizó las acciones estratégicas y operativas del Año Académico 2015, coordinando de forma participativa el Macro Proyecto Cultural “Óscar Acosta: La identidad cultural de la nación”, el cual involucró a Facultades y Centros Universitarios Regionales para su ejecución.

Entre las actividades realizadas para contribuir con la difusión de la vida y obra del Poeta Óscar Acosta, la Dirección de Cultura propuso la publicación de un número especial de la Revista de la Universidad, órgano oficial del Alma Máter desde 1909, dedicada al Año Académico 2015, la cual cuenta con 7 artículos de reconocidos académicos y escritores de Honduras: Aleyda Romero

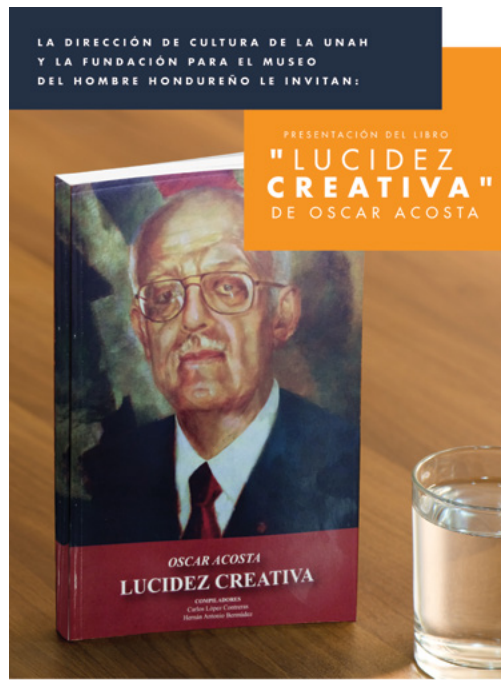
y Karla I. Herrea; Pompeyo del Valle; Hernán Antonio Bermúdez; Carlos López Contreras; Rolando Kattán; Juan Ramón Martínez y Ricardo Alonso Flores. Todos ellos presentan a Óscar Acosta desde sus diferentes facetas: como poeta, diplomático y gestor cultural.

La segunda publicación del año fue “Óscar Acosta Lucidez creativa”, esta edi-

ción se trata de un esfuerzo en conjunto de la UNAH, a través de la Dirección de Cultura, y la Fundación para el Museo del Hombre Hondureño. Como lo menciona uno de los coordinadores de la edición, el Abogado Carlos López Contreras, en el prólogo del libro: “el título responde a la naturaleza del homenajeado, un escritor lúcido, además de lúcido, por su claridad, ingenio, transparencia y precisión en sus inspirados escritos. Atiende también al intento de ubicar la personalidad multidimensional de Óscar Acosta en las diversas actividades en que destacó, en el tiempo y en el espacio.” “Óscar Acosta Lucidez creativa” cuenta con 21 artículos sobre la vida y obra del poeta. Entre los autores de estos artículos destacan: Leonel Alvarado; José Antonio Funes; Rafael Leiva Vivas; Rolando Kattán; Ramón Oqueli; Julio Escoto; entre otros.

Otra de las publicaciones es “El Arca” de Óscar Acosta, un libro que se reeditó en el marco de las relaciones de cooperación internacional de la Dirección de Cultura de la UNAH con la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, por iniciativa de la Embajada de Honduras en Ecuador y con el apoyo de la Dirección de Asuntos Educativos, Culturales y Científico-Técnicos de Cancillería de Honduras. La presentación del libro se realizó el pasado mes de octubre de 2015 en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, en Quito, Ecuador, y cuya presentación estuvo a cargo del Dr. Nery Alexis Gaitán, profesor de la Escuela de Letras de la UNAH.

Finalmente, desde la Dirección de Cultura de la UNAH, pensamos en dar a conocer la vida y obra del Poeta Acosta al mayor número de personas posible, especialmente a toda la comunidad universitaria: alumnos, profesores y personal administrativo a través de una “Antología básica de Óscar Acosta”. Esta Antología estuvo a cargo de la Carrera de Letras de las UNAH – Valle de Sula y coordinado por el Lic. Mario Gallardo. “La Antología Básica de Óscar Acosta” es el



Martes 17 de Noviembre.

Fundación para el Museo del Hombre

6:30 p.m.



Portada Revista Universitaria.

Invitación del evento “Óscar Acosta Lucidez Creativa”.



Presentación El Arca Honduras Cancillería



Presentación Lucidez creativa FMHH



Portada del Libro El Arca

resultado del Seminario de Literatura Hondureña, el cual fue dedicado exclusivamente al estudio y discusión de la obra del poeta y cuyo trabajo se realizó durante varios meses. Citamos textualmente la contraportada del libro: “Fue necesario rastrear la bibliografía existente en torno a la obra de Acosta, tampoco se dejaron por fuera sus incursiones en los campos del periodismo, la gestión cultural y la edición de libros y revistas. Y para completar la visión, se rastrearón entrevistas, conferencias y la correspondencia que Acosta sostuvo con intelectuales de su época, por lo que fue necesario realizar varias visitas a los fondos literarios de Ciudad Universitaria y de la Universidad Pedagógica, así como a la

Biblioteca Nacional, en Tegucigalpa. Luego fue el tiempo de las jornadas de estudio y discusión que dieron forma a las muestras antológicas de poesía y narrativa, así como a los ensayos que se incluyen en esta edición.”

Con estas cuatro publicaciones intentamos dar una visión integral del Poeta Óscar Acosta, figura clave de la literatura nacional. Consideramos éste como uno de los aportes más importantes que la UNAH hace a nuestro país en el marco del Año Académico 2015.



Presentación El Arca en Ecuador

ARTE Y CULTURA PARA LA ESPERANZA

Mario Hernán Mejía
Director de Cultura UNAH



Jóvenes del Barrio Nueva Esperanza, Copán Ruinas, Honduras.

EL DOCUMENTO conceptual del Programa Juventud, Patrimonio y Turismo (JPT) de la oficina multipaís de la UNESCO para México y Centroamérica, destaca la existencia de graves problemas de desempleo, pobreza extrema, marginalidad e incidencia del crimen y la violencia en amplios sectores de la juventud centroamericana

na como algunos de los principales retos a los que se enfrentan las políticas públicas de la sub-región.

La posibilidad de ofrecer empleos remunerativos y de elevar los niveles de ingreso de los jóvenes es por tanto uno de los ejes indispensables de cualquier estrategia de políticas públicas de juventud en Centroamérica.

Entre las diversas actividades que habría que incorporar a las estrategias de empleo juvenil se destaca el turismo sostenible. La acelerada expansión del turismo en las últimas décadas ofrece un potencial de oportunidades para posibles soluciones pero hasta el momento éstas no han sido utilizadas adecuadamente.

La UNESCO posee una valiosa experiencia en el ensayo de modelos de empleo juvenil y de apoyo a emprendedores jóvenes a partir del turismo, específicamente mediante la experiencia exitosa del programa Youth PATH (Youth Poverty Alleviation Through Tourism and Heritage).

El proyecto Youth PATH fue diseñado e implementado por la UNESCO en 14 países y territorios del Caribe través de su Oficina Multipaís de Kingston, Jamaica, en coordinación con las Comisiones Nacionales de la UNESCO de la sub-región durante el período 2003- 2010 y abarcó diferentes tipos de intervenciones en una amplia diversidad de contextos existentes en los países y territorios beneficiados (Bahamas, Barbados, Belice, British Virgin Islands, Dominica, Granada, Guyana, Jamaica, Netherlands Antilles, St. Kitts and Nevis, Santa Lucia, San Vicente y las Granadinas, Surinam, y Trinidad -Tobago).

El proyecto estuvo dirigido al grupo poblacional de personas jóvenes, principalmente en las edades comprendidas entre 15 y 25 años, residentes en comunidades pobres, desempleados y generalmente en situación de exclusión social, incluyendo jóvenes con antecedentes delictivos.

La puesta en marcha del

Proyecto Juventud Patrimonio y Turismo Sostenible en Centroamérica, cobra una dimensión cultural al buscar la puesta en valor del sitio cultural y su aprovechamiento como recurso cultural para la generación de emprendimientos liderados por jóvenes en el ámbito del sector turístico que beneficien a las comunidades circunvecinas de los sitios seleccionados en el proyecto.

Para la implementación del proyecto en Honduras, UNESCO designó a la UNAH a través de la Dirección de Cultura como su unidad técnica y ejecutora que contextualizara la metodología diseñada y enfocara el proyecto de acuerdo al contexto local/nacional.

El proyecto tomó como base territorial el municipio de Copán Ruinas, en específico el Barrio Nueva Esperanza, por su proximidad al sitio arqueológico patrimonio de la humanidad.

El proyecto buscó aplicar una estrategia de desarrollo

local a partir de la identificación de los recursos culturales y naturales que permitiera a la población joven y adultos mayores de la comunidad de Nueva Esperanza, barrio del Municipio de Copán Ruinas, desarrollar emprendimientos creativos o fortalecimiento de existentes de base cultural a partir de las metodologías probadas y aplicadas en contextos similares en proyectos impulsados por la UNESCO.

La estrategia consistió en desarrollar posibilidades de empleo juvenil y apoyo a emprendedores en los procesos de revitalización y puesta en valor de su propia herencia histórica vinculada al legado maya en Copán y que subsiste en el imaginario colectivo pero sin las capacidades y oportunidades de capitalizarlos como *activos productivos* que mejoren su calidad de vida.

El Barrio Nueva Esperanza está ubicado en la periferia, al norte del municipio, su población está integrada por migrantes provenientes de diferentes

municipios de la Mancomunidad Maya-Chortí que desarrollan trabajos relacionados con la prestación de servicios en los hoteles y comercios de la ciudad y algunos son artesanos. Los jóvenes residentes cuentan con un pequeño centro comunal y la escuela pública como únicos espacios de encuentro y por lo tanto limitadas oportunidades para su desarrollo.

La escuela pública cuenta con dos maestras permanentes, una de ellas cumple la función de directora y en su predio se ubica un espacio significativo (un Árbol de Mango) para la memoria histórica de las comunidades indígenas de la zona en virtud que fue un espacio de encuentro para la conformación de la Organización Indígena Maya-Chortí durante dos décadas de trabajo organizativo.

LOS INICIOS DEL PROYECTO EN COPÁN RUINAS

La convocatoria para la selección de los beneficiarios directos se realizó con la participación del Centro

Universitario Regional de Occidente (CUROC) de la UNAH en seguimiento a los acuerdos de la primera

reunión de coordinación celebrada en su sede en los meses de Agosto de 2014.

El CUROC recomendó contactar un gestor cultural local con previo conocimiento de la zona para la



Tradición Oral Maya-Chortí, Fundación Riecken

convocatoria e identificación de los futuros beneficiarios quien posteriormente fungió como enlace del proyecto y coordinador local de las actividades.

La convocatoria se realizó de manera directa por el coordinador local quien sugirió atender la población de jóvenes del Barrio Nueva Esperanza considerando la existencia de jóvenes hijos de migrantes provenientes de las diferentes comunidades de ascendencia Maya-Chortí y por el significado del Barrio en el devenir histórico de estas comunidades.

El barrio y en particular los predios de la actual escuela pública fueron el epicentro donde surgieron movimientos de

reivindicación indígenas y sus principales liderazgos como Cándido Amador Recinos (nombre de la escuela) que tuvo un papel central en el surgimiento de la actual Organización Indígena Maya-Chortí que realiza acciones de trabajo organizativo, acciones de incidencia política, social y económica sobre sus derechos ancestrales.

De manera paralela se convocó a jóvenes emprendedores de la zona identificados por el coordinador local del proyecto quienes ya contaban con un proyecto de emprendimiento y cuya presencia en las jornadas de capacitación fue de un aporte vital para compartir sus expectativas con los más jóvenes y

constituirse en un referente para el desarrollo del proyecto y sus subsecuentes acciones de seguimiento.

Una de las motivaciones del grupo, la mayoría ex alumnos de la Escuela Cándido Amador Recinos del barrio, fue la posibilidad de organizar como resultado del proceso un grupo de danzas regionales orientado al turismo cultural que se encuentra en proceso de fortalecimiento por parte de la Dirección de Cultura.

La primera fase del proyecto consistió en identificar y documentar expresiones culturales y recursos patrimoniales, incluyó un mapeo de actores culturales claves de la comunidad: adultos mayores, educadores, gestores culturales, gobiernos locales, entre otros.

Para el desarrollo del *Inventario de Recursos Culturales y Naturales* se adaptaron instrumentos de diagnóstico para el patrimonio inmaterial y se establecieron grupos de trabajo por categorías patrimoniales; los resultados de estos trabajos fueron presentados en el Taller N° 2 *Presentación y Validación del Diagnóstico Comunitario*.

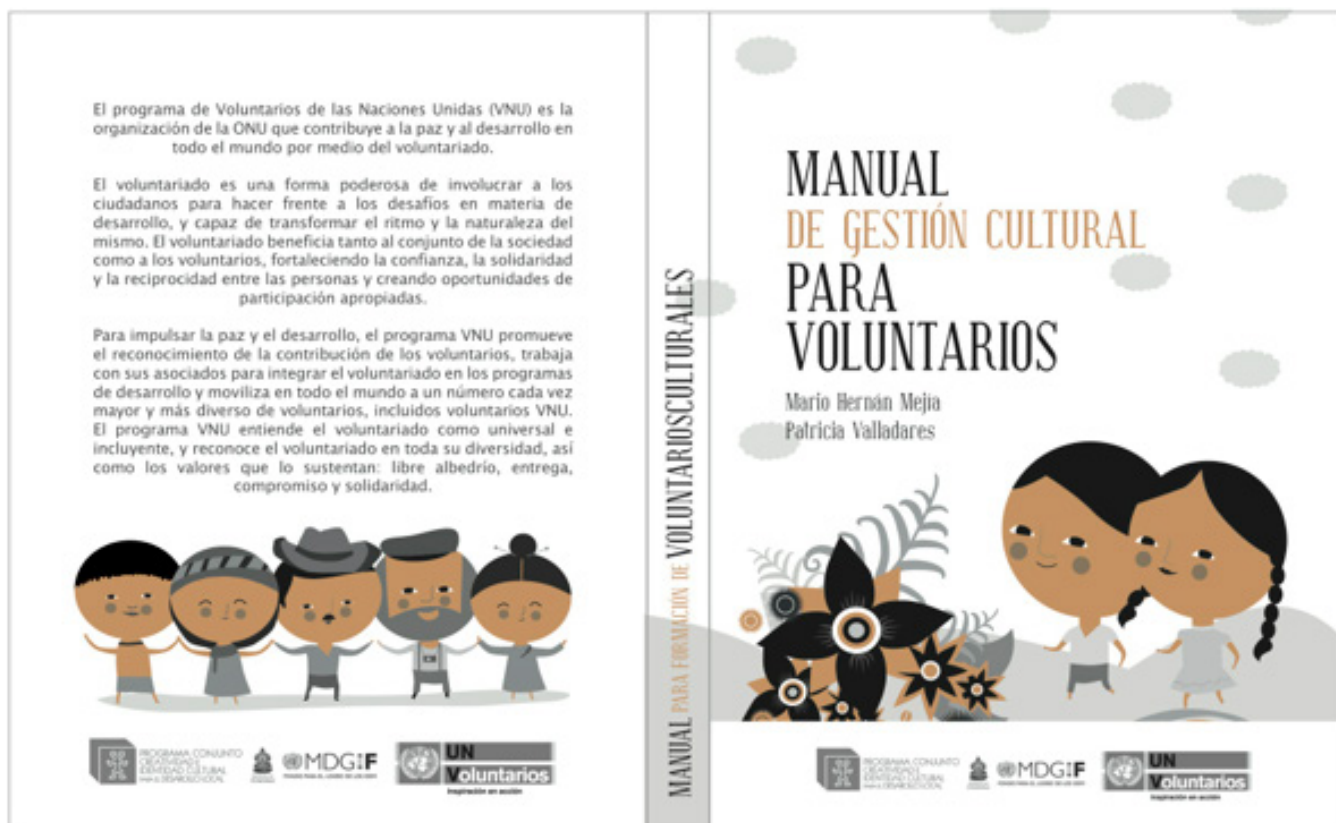
A partir del diagnóstico

comunitario, se analizó y debatió sobre las potencialidades de cada una de las expresiones, valorando saberes, accesos y recursos disponibles.

La segunda fase se orientó a fortalecer las capacidades creativas para realizar acciones de revitalización y recuperación de la memoria histórica del barrio y la mancomunidad Maya-Chortí e identificar posibles emprendimientos orientados al turismo cultural.

El objetivo general del proyecto se planteó en el sentido de “Crear un modelo de desarrollo local sostenible que tenga como eje central la formación de capacidades para la puesta en valor del patrimonio cultural tangible e intangible a partir del impulso a emprendimientos de turismo cultural sostenible como generadores de empleo local que beneficie a jóvenes en condiciones de vulnerabilidad socio-económica.”

El primer objetivo específico fue “Desarrollar las capacidades y oportunidades locales de jóvenes en situación de riesgo social para el emprendedurismo orientado al turismo cultural con referencia al Sitio de Patrimonio Mundial,”



(Parque Arqueológico de Copán).

Las actividades formativas se orientaron al logro de tales objetivos y es así que en el plan de trabajo se consideraron los siguientes talleres desarrollados a lo largo del proyecto:

Taller 1: Introducción al Mapeo de recursos culturales y naturales; uso herramientas de diagnóstico. Se capacitó al grupo de jóvenes sobre las bases conceptuales de un diagnóstico comunitario, presentaciones de los manuales de la UNESCO y buenas prácticas.

Taller 2: Presentación y Validación del Diagnóstico

Comunitario. En este taller se validaron y recopiló información valiosa sobre expresiones culturales locales en especial de la tradición oral.

Taller 3: Fortalecimiento de Capacidades Creativas para el Diseño y Realización de Productos y Servicios Culturales respondió al proceso de validación de los informes de diagnóstico de recursos culturales y naturales con líderes comunitarios, ancianos y padres de familia.

Taller 4: Comunicación Cultural Comunitaria, fue impartido por los profesores Jorge Rosa y Jorge Orellana del Centro

Universitario Regional de Occidente, CUROC de la UNAH con el objetivo de capacitar a los beneficiarios del proyecto en cómo crear e identificar mensajes claves para posicionar y promover el proyecto de revitalización y emprendimiento cultural en el Barrio Nueva Esperanza de Copán Ruinas.

Para la capacitación y como Material de referencia les fueron entregados a los participantes ejemplares del *Manual de Gestión Cultural para Voluntarios* editado por el Programa de Voluntarios de Naciones Unidas en el marco del Programa Conjunto de Naciones Unidas “Crea-

tividad e Identidad Cultural para el Desarrollo Local” y transferidos a la Universidad Nacional Autónoma de Honduras a través de la Dirección de Cultura para su uso en actividades formativas de gestión cultural.

El *Manual de Gestión Cultural para Voluntarios* se concibe como un instrumento para la movilización y capacitación de recursos humanos para trabajar en el campo de la cultura y el desarrollo de manera voluntaria y/o profesional.

La estructura de contenidos inicia con una serie de conceptos básicos sobre cultura, patrimonio cultural, cultura / desarro-

llo y voluntariado, continua con el enfoque de derechos humanos para las políticas culturales como acciones positivas que los Estados están llamados a cumplir.

En la tercera y cuarta unidad se ofrecen una serie de herramientas de diagnóstico de expresiones culturales, facilitación de

proceso creativos para la innovación social orientados a hacer de la cultura un factor de desarrollo; técnicas de animación sociocultural y estudios de caso de gestión cultural comunitaria en Honduras.

La propuesta de contenidos se fundamenta en la premisa que la formación

de voluntarios culturales o voluntarios para el desarrollo cultural, requiere de un conocimiento especializado del campo cultural, desarrollo de competencias para identificar los elementos que lo componen; elaborar diagnósticos de expresiones culturales; identificar las múltiples interrelaciones de la cultura con otras esferas

de la vida en sociedad.

Como Resultado del Taller el CUROC realizó un video documental del proceso disponible en la siguiente dirección:

<https://youtu.be/ITRdlduQkHM>



Ing. Jorge Rosa, del Centro Universitario Regional de Occidente, CUROC, grabando entrevistas a jóvenes y líderes comunitarios



Facilitador del Taller 2 Mario H. Mejía con líderes comunitarios participantes

Participantes y facilitador del Taller 1 para inicio de diagnóstico comunitario. Octubre / 2014



LOS MANUALES DE LA UNESCO



Herramientas Cultura y Desarrollo 1



Herramientas cultura y desarrollo 2



Herramientas cultura y desarrollo 3

Los manuales para los diagnósticos comunitarios, revitalización del patrimonio y gestión cultural comunitaria, pertenecen a la serie de “Herramientas Cultura y Desarrollo” de la Colección “Identidades y patrimonio cultural” del Programa Conjunto “Revitalización cultural y desarrollo productivo creativo en la Costa Caribe de Nicaragua”.

Esta colección reúne las publicaciones generadas en las actividades bajo la responsabilidad de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), entre ellas, la implementación del Fondo de Investigaciones para la Revitalización Cultural (FIR).

Respecto a la implemen-

tación de los manuales desarrollados por la UNESCO, el proyecto toma como base los fundamentos de la investigación comunitaria en el sentido de asumir el plan de trabajo del proyecto como un “diálogo de saberes”¹ entre los conocimientos ancestrales y el llamado conocimiento científico o ciencia.

De ahí la importancia del conocimiento tradicional como una particular manera de explicar e interpretar la realidad; el Manual enfatiza las características que hacen único este conocimiento que parte de una serie de valores comunitarios e interpretaciones socialmente construidas.

La revisión de la tabla de características del conocimiento tradicional, además

¹ UNESCO, 2012, Manual de Investigación Cultural Comunitario, San José, pp. 12

de orientar la validación de las expresiones locales, permitió reforzar en el imaginario colectivo de los jóvenes y líderes comunitarios su trascendencia para el fortalecimiento de su identidad cultural, en especial las expresiones de naturaleza inMaterial como la tradición oral y los conocimientos tradicionales en áreas de salud, cuidado del medio ambiente, entre otros.

El enfoque de Investigación Acción Participativa para la revitalización cultural fue adoptado en el proceso de trabajo con los jóvenes para el levantamiento del inventario considerando su intencionalidad:

“...más que un mero proceso de preguntar y documentar, es un proceso

de fortalecimiento donde la comunidad participa para reflexionar sobre las distintas situaciones que obstaculizan el disfrute de sus derechos colectivos y plantear acciones para resolver los problemas, ya sea dentro de la misma comunidad o ante el Gobierno Central, los Gobiernos Municipales y las instancias internacionales”.²

En el segundo taller revisamos aspectos puntuales del Manual de Revitalización del Patrimonio Cultural Costa Caribe de Nicaragua, que nos pareció de suma importancia y pertinencia para el proceso del proyecto “*Arte y Cultura para la Esperanza*” del cual tomamos el siguiente principio orientador:

² UNESCO, 2012, Manual de Investigación Cultural Comunitario, San José, pp. 12

“...el desarrollo socioeconómico es indispensable para la revitalización cultural de los pueblos, y a la vez, su cultura es un elemento clave para lograr acciones efectivas de desarrollo. En este sentido, antes de desarrollar opciones de turismo, se debe fortalecer y revitalizar la cultura, de manera que sea este empoderamiento y arraigo cultural el que permita promover el turismo cultural”.

El Manual de Revitalización del Patrimonio Cultural, orientó las acciones para fortalecer la memoria histórica local y la puesta en valor de las propias expresiones ancestrales y contemporáneas en el Barrio Nueva Esperanza en el sentido de:

- Habilitar a los miembros de la comunidad en técnicas de investigación para que, desde el seno de su comunidad, puedan conocer y estudiar su propia cultura.

- Empoderar la comunidad con el proyecto de revitalizar su cultura y ponerla en valor.

- Destacar el protagonismo de personas portadoras de la cultura y el compromiso de devolver sus saberes a la comunidad y encadenar esos saberes y recursos a propuestas de desarrollo local.

- Ofrecer una guía, con procedimientos claros y formatos de presentación para cada etapa del proceso de revitalización. (Manual N° 2 p. 10)

Los resultados de las acciones de diagnóstico, revitalización, nos dejan una serie de lecciones aprendidas, la primera relacionada con el proceso de diagnóstico; nos percatamos que el proceso formativo para desarrollar las capacidades investigación-acción, requiere de una programación más sistemática y continua que permita consolidar las capacidades técnico/logístico en su

realización.

En subsecuentes réplicas del modelo y como acción posterior, retomaremos el proceso de investigación-acción participativa a partir de la capacitación que permita asumirse como una comunidad de investigación y aprendizaje, establecer las alianzas necesarias y el protocolo a seguir de acuerdo a lo establecido en el Manual de Investigación Cultural Comunitaria N° 1 (p. 36).

En suma, resaltamos los siguientes aspectos en cuanto a la relevancia y uso de estas herramientas:

Los manuales ofrecen una base teórica sólida para el abordaje de diagnósticos comunitarios y sus categorías de investigación. Su aplicación para el diagnóstico, en caso del proyecto “*Arte y Cultura para la Esperanza*”, se vio limitado por la edad y nivel escolar de los jóvenes beneficiarios y su tiempo disponible.

Su aplicación y utilidad

se enfocó más al proceso de revitalización para lo cual el Manual de Revitalización del Patrimonio Cultural N° 2 brindó una guía al equipo facilitador en cuanto a los productos que debe generar un proceso de revitalización como resultado del proceso, (p. 16) lo cual logramos de manera significativa.

Es de interés para la UNAH utilizar los manuales como herramientas y guías pedagógicas para la consolidación del modelo ensayado en Copán Ruinas y para implementar futuros proyectos orientados a la revitalización de expresiones culturales en otras regiones del país.

A partir de los manuales, estamos en la posibilidad de generar un protocolo de investigación-acción participativa en el marco de un proyecto con alcances similares para todas las regiones del país.

GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIA

La gestión cultural comunitaria en el marco del proyecto consistió en generar actividades desde la comunidad beneficiaria y para esta misma comunidad entorno a la diversidad

de las expresiones culturales y de los bienes patrimoniales culturales presentes en su territorio; lo anterior para activar la participación de los jóvenes en la vida cultural de su comunidad

tanto como beneficiarios de las actividades culturales como principales protagonistas en su creación, gestión y sostenibilidad.

La fase correspondiente

a la “gestión cultural” buscó que los jóvenes disfruten de la vida cultural local y la conciban como un espacio propio de expresión de su creatividad. Es por ello que en esta fase las dimensiones

social y humana sobrepasan la dimensión económica.

En consideración a lo anterior, las actividades realizadas desde la gestión cultural comunitaria en el marco del proyecto fueron las siguientes:

1. TALLER DE COMUNICACIÓN CULTURAL COMUNITARIA

Visita a la Comunidad “La Pintada”

En el marco de este taller, los jóvenes participantes del proyecto *Arte y Cultura para La Esperanza*, visita-

ron la comunidad indígena La Pintada, conocida por sus telas elaboradas en los telares tradicionales y por la artesanía de tusa de maíz.

Durante la visita realizaron un registro de fotos para alimentar su página de

Facebook, contribuir al registro documental, al mural comunitario y orientar sus ideas de emprendimientos culturales y creativos. Durante el recorrido compartieron con personas jóvenes y adultos de las comunidades.



2. ELABORACIÓN DEL PERIÓDICO MURAL COMUNITARIO

El periódico mural está elaborado con la historia de la comunidad de Nueva Esperanza, imágenes de los sitios visitados para la elaboración del diagnóstico comunitario al igual que los proyectos de emprendimientos presentados por los jóvenes beneficiarios del proyecto.

Página de Facebook

Se creó una página en Facebook para informar de manera permanente a la población de los avances del proyecto y alimentada por los propios jóvenes y el coordinador local del proyecto. Se puede visitar la página como *Arte y Cultura Para La Esperanza* en la siguiente Dirección:

<https://www.facebook.com/pages/Arte-Y-Cultura-Para-LaEsperanza/747575678689613?fref=photo>

3. FERIA CULTURAL DE JÓVENES EMPRENDEDORES

Con mucho éxito se realizó la Feria Cultural de Jóvenes Emprendedores como acción para la revitalización cultural de la comunidad de Nueva Esperanza; fue un día lleno de actividades, evento que por primera vez se realiza en



Jóvenes del Barrio Nueva Esperanza en su visita a la comunidad La Pintada

la comunidad. Durante la feria, se exhibieron comidas y bebidas típicas, artesanías, obras de arte, presentaciones de danzas regionales y la puesta en escena del Juego de Pelota Maya de Fuego.



En proceso de elaboración el periódico mural.



Doña Anita, líder comunitaria



Jóvenes participantes del teatro Maya



Presentación Escuela de Arte SACBÉ



Autoridades de UNESCO y UNAH

LOGROS Y LECCIONES APRENDIDAS

El proyecto permitió a la UNAH, a través de la Dirección de Cultura, iniciar un proceso de Vinculación Universidad-Sociedad en el campo de la cultura. Para ello se involucró a uno de sus Centros Universitarios Regionales (CUROC) con sede en Santa Rosa de Copán quienes conocían el territorio gracias a experiencias previas de investigación. En términos metodológicos se enriquece la acción cultural de la UNAH en este campo al incorporar los manuales de la UNESCO a las metodologías de trabajo y al conocimiento académico como un *diálogo de saberes*.

El Centro Universitario Regional de Occidente (CUROC) tuvo a su cargo la convocatoria inicial, impartió el Taller de Comunicación Cultural Comunitaria, orientó respecto a asuntos de imagen, uso de redes sociales y se encargó de la producción del video documental. Estas relaciones interuniversitarias se han fortalecido y darán continuidad a los trabajos iniciados con mayor presencia del CUROC en la zona y a través de nuevos proyectos orientados a fortalecer las capacidades para el emprendimiento creativo.

El proyecto estableció otros vínculos con actores

locales importantes como el Museo Escolar Casa Kinich, que administra Asociación Copán, la Cámara de Comercio de Copán Ruinas quienes manifestaron la mejor disposición de trabajar de manera conjunta en áreas de mutuo interés.

El Gobierno Central no tuvo una incidencia directa en el proyecto; si facilitó información y acceso a través de las autoridades del Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAI) a los jóvenes beneficiarios a los sitios arqueológicos de Copán, Rastrojón, Las Sepulturas y El Puente.

A continuación enumeramos los principales logros obtenidos:

- ☛ Desarrollo de un modelo piloto de investigación comunitaria local sobre expresiones del patrimonio cultural inMaterial y sitios naturales.

- ☛ Realizado un mapeo de actores culturales claves de la comunidad beneficiada que incluye, jóvenes, adultos mayores, gestores culturales, autoridades, cámaras de comercio y emprendimientos existentes.

- ☛ Desarrolladas las capacidades de investigación, valoración y empen-

dimiento de jóvenes de escasos recursos del Barrio Nueva Esperanza de Copán Ruinas.

- ☛ Primer Inventario de Recursos Culturales y Naturales del Valle de Copán y guía didáctica.

- ☛ Abierto un espacio de diálogo entre la comunidad y la academia para el desarrollo de acciones de vinculación universidad-sociedad en el campo de la cultura.

- ☛ Recuperación de un espacio público de especial significado para la comunidad y mancomunidades indígenas Mayas-Chortí.

- ☛ La Feria Cultural de Jóvenes Emprendedores, será una actividad permanente del Barrio para la revitalización de sus expresiones tradicionales.

- ☛ Identificación de recursos culturales con potencial para el desarrollo de emprendimientos juveniles.

- ☛ Proceso de recuperación de la memoria histórica y revitalización de expresiones culturales iniciado a partir del conocimiento y posterior puesta en valor del patrimonio cultural y el legado maya de Copán por parte de los jóvenes beneficiarios y adultos mayores.

- ☛ Restaurado el mural de la Escuela que narra a través de imágenes la memoria histórica del Barrio.

- ☛ Abierto un espacio de diálogo y alianzas locales entre el proyecto, el museo infantil Casa Kinich, las comunidades indígenas de La Pintada y Carrizalón y la Comisión Nacional de UNESCO.

- ☛ Documental sobre el proceso y logros del proyecto producido por el Centro Universitario Regional de Occidente, CUROC.

RECURSOS WEB DEL PROYECTO:

1. **Página de Facebook:**
<https://www.facebook.com/pages/Arte-Y-Cultura-Para-La-Esperanza/747575678689613?fbf=photo>

2. **Documental del proyecto:**
<https://youtu.be/ITRdl-duQkHM>



Foro: El Centro Histórico del Distrito Central: Políticas públicas y participación ciudadana

27 DE OCTUBRE DE 2015, ANTIGUA PENITENCIARÍA CENTRAL,
AUDITORIO JOSÉ CECILIO DEL VALLE, UNAH

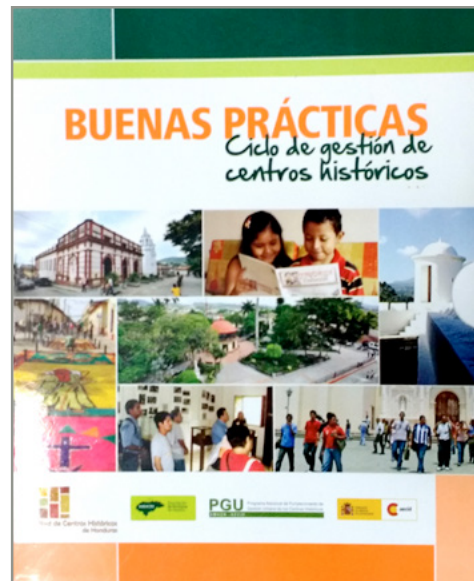
Mario Hernán Mejía
Director de Cultura UNAH

I. ANTECEDENTES:

DESDE el año 2007, en el marco del convenio suscrito entre el Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IAHA) y la Alcaldía Municipal del Distrito Central, AMDC, se plantea la creación de un Comité Ciudadano que da origen a la actual Comisión Ciudadana del Centro Histórico del Distrito Central (CCH/DC).

La Comisión Ciudadana es un ente civil, apolítico, sin fines de lucro y de carácter voluntario cuyo objetivo es apoyar la revitalización del Centro Histórico del Distrito Central, a través de la participación ciudadana en la promoción, gestión y defensa del patrimonio cultural de la capital de la República.

Esta organización ciuda-

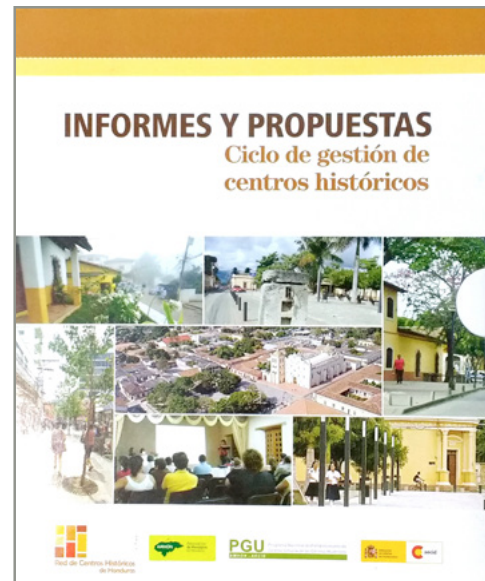


Parte de los Materiales producidos en la serie "Ciclo de gestión de centros históricos".

dana surge ante la necesidad de establecer un canal de comunicación permanente entre la población y las autoridades municipales en condición de corresponsabilidad, apoyo y trabajo conjunto.

En ese mismo sentido y

con base en una serie de elementos identificados por el *Diagnóstico de Participación y Cooperación en el Sector Cultura y Arte del Municipio del Distrito Central (MDC)*, se evidencia la necesidad de construir una *Estrategia de Cooperación y Participación en la Gestión*



Cultural del Distrito Central, como mecanismo de concertación, planificación y ejecución de medidas de política cultural para el MDC.

En el marco de esta estrategia se contempló la organización de un Foro

en el cual participaron las instancias públicas y privadas que tienen como campo de acción el Centro Histórico del Distrito Central; hicieran planteamientos y propuestas sobre sus respectivos roles de cara a construir un modelo de gestión participativo que considere las necesidades culturales de los agentes presentes en el territorio y las políticas; así como conocer los planes y proyectos de las autoridades municipales y nacionales en la Materia.

El *Plan Estratégico Ciudadano para la Revitalización del Centro Histórico* considera esta zona como de alto valor patrimonial, con vocación **residencial, comercial y turística** por lo que cualquier actividad que no sea compatible con estos usos deberá ser cancelada y regulada por el Juzgado de Policía competente, esto en base al Reglamento del Manejo del Centro Histórico del Distrito Central, publicado en el diario oficial *La Gaceta* No. 32784 con fecha de 28 de marzo del 2012 en su artículo No.31.

En ese sentido, el Plan de la Comisión establece cuatro ejes estratégicos en los cuales se enmarcan las diferentes problemáticas identificadas por diferentes diagnósticos y procesos actualmente en marcha que afectan el desarrollo urbano y el equilibrio entre el desarrollo económico y el desarrollo sociocultural.

(Participación, Patrimonio, Revitalización y Habitabilidad).

El mismo Plan ubica tres **ejes transversales (coordinación y vinculación entre agentes; gestión, promoción y comunicación)** que hacen referencia a los asuntos críticos y estratégicos que otorgan un marco referencial para la definición de mecanismos de cooperación e incidencia política que pueden ser la base para la definición de políticas culturales participativas y un plan estratégico de la gestión cultural en el Distrito Central.

II. CENTROS HISTÓRICOS, UNIVERSIDAD Y NUEVOS MODELOS DE GESTIÓN

Una de las funciones sustantivas de la UNAH es la Vinculación Universidad-Sociedad; esta relación está en plena sintonía con el mandato establecido en el Art. 160 de la Constitución de la República de Honduras a la universidad: ...Contribuirá a la investigación científica, humanística y tecnológica, a la *difusión general de la cultura y al estudio de los problemas nacionales.*

Por su parte el Art. 6 de la Ley de Educación Superior, refiere a la cultura de una manera integral: *...el incremento del saber y la conservación, creación y transformación de la ciencia, la filosofía, las artes, las técnicas y las demás mani-*

festaciones de la cultura y la capacidad de proyección en beneficios de la sociedad, en cuya transformación debe participar.

La UNAH se ha sumado en los últimos años a los esfuerzos que viene desarrollando la *Comisión Ciudadana del Centro Histórico*; la Universidad tiene vínculos históricos y simbólicos con los centros históricos de las ciudades gemelas de Comayagüela y Tegucigalpa que comprenden el Distrito Central.

Desde sus inicios, el Centro de Arte y Cultura (CAC-UNAH) despliega una serie de acciones de investigación y vinculación comunitaria en Comayagüela.

En el año 2015, la UNAH se sumó a los esfuerzos por restaurar el histórico Castillo Belluci en el Barrio La Leona junto al Instituto Hondureño de Antropología e Historia, IHAH, los vecinos y las oficinas correspondientes de la Alcaldía Municipal del Distrito Central.

El *Antiguo Paraninfo* de la Universidad que albergó durante años a la Galería Nacional de Arte, está en un proceso de recuperación y restauración para convertirse en un espacio de uso cultural y académico con el cual la UNAH completará su presencia en el Centro Histórico del Distrito Central.

La UNAH a través de la Dirección de Cultura, fue receptora de una serie de Materiales producidos por el *Programa Nacional de Fortalecimiento de Gestión Urbana de los Centros Históricos*, PGU-AMHON que reúne informes técnicos, propuestas metodológicas, audiovisuales y buenas prácticas en la gestión de centros históricos del país, entre ellos destacamos:

- *Manual de Procesos y Procedimientos para el Control Urbano de los Centros Históricos.*
- *Informes y propuestas Ciclo de Gestión de los Centros Históricos.*
- *Buenas Prácticas en la Gestión de Centros Históricos.*
- *Centros Históricos de Honduras: testimonios de nuestra historia.*

La UNAH es considerado un actor clave en la *Estrategia de Cooperación y Participación en la Gestión Cultural del Distrito Central*, que se construye como un mecanismo de concertación, planificación y ejecución de medidas de política cultural para el Municipio del Distrito Central.

El Foro celebrado en octubre de 2015, se concibió como una acción de implementación de la Estrategia de cooperación con el objetivo principal de “Conocer las expectativas ciudadanas y del sector cultural respecto a las políticas, planes y programas del gobierno



Diseño: MUA – 2015

local y central respecto a la recuperación y puesta en valor del Centro Histórico del Distrito Central y explorar un modelo de gestión que considere las necesidades de los actores culturales y ciudadanía que habita y vive nuestro Centro histórico”.

Los Centros Históricos, por sí mismos y por el acervo monumental que contienen, representan no solamente un incuestionable valor cultural sino también económico y social. Los Centros Históricos se constituyen en los espacios de mayor impacto de la nueva tendencia del desarrollo urbano que convoca a nuevos actores e interesados movidos por los valores patrimoniales y de prestigio cultural con que cuentan, esto se ve como ventaja competitiva a los ojos de los inversionistas.

Esta nueva concepción

sobre los Centros Históricos requiere de nuevos modelos de gestión, de una institucionalidad renovada y una ciudadanía participativa que puedan establecer las articulaciones convenientes entre las políticas, regulaciones y los requerimientos para lograr intervenciones multidimensionales que superen una visión simplista del fenómeno e integre otras variables como las sociales, económicas y políticas.

La convención de Quito (normas internacionales sobre la conservación y utilización de monumentos y sitios Históricos, 1977) define como Centros Históricos a todos aquellos asentamientos humanos vivos, fuertemente condicionados por una estructura física proveniente del pasado, reconocibles como representativos de la evolución de un pueblo.

La actual Gerencia del Centro Histórico del Distrito Central, cuenta con un instrumento de política cultural denominado *Plan de Gestión Cultural para el Centro Histórico del Distrito Central 2014-2018* que está siendo incorporado a los planes de inversión municipal de la Alcaldía Municipal del Distrito Central para los próximos años.

Las acciones de revitalización del Centro Histórico que contiene el Plan de Gestión Cultural incluye la animación de espacios públicos, el estímulo a la creación y producción artístico cultural, la participación ciudadana y sus agentes culturales y el fortalecimiento de un sentido de pertenencia y responsabilidad ciudadana en la preservación de nuestro patrimonio cultural.

Es nuestra intención

como Dirección de Cultura de la UNAH, contribuir a la construcción de estos espacios de participación para enfrentar los retos que supone una gestión profesional del Centro Histórico de la capital hondureña y hacerlo con un sentido de corresponsabilidad; asimismo es para la Universidad un deber ineludible contribuir con el desarrollo integral de la nación y en específico con la preservación del patrimonio cultural.



Presentación del libro:

Antología de Letras Pateplumas

Néstor Ulloa
Profesor de la Escuela
de Letras UNAH

CREO que debo comenzar diciendo que de Santa Bárbara hay ciertas cosas que siempre han llamado poderosamente mi atención: el hermoso calificativo “patepluma”, su fama de ser el departamento que produce las mujeres más bellas de Honduras, su tradición literaria, su gran riqueza de cultura popular y por supuesto, el legado de la resistencia indígena, sublimada con la rebelión de los Macholola.

En cuanto a la tradición y producción literaria, los nombres de Jesús Aguilar Paz, José María Tobías Rosa Y Rigoberto Paredes, están inscritos en los anales de la historiografía literaria del país, y no necesitan mayor presentación; sin dejar de mencionar una cosecha contemporánea de poesía y narrativa joven, de calidad indiscutible.

Hoy me corresponde el honor y sobre todo la

responsabilidad de presentar a ustedes un libro sugestivamente llamado “Antología de letras pateplumas”, que por su propia designación se nos ofrece como lo que es, una recopilación, o por decirlo en términos más terrenales, una probadita de lo que los antologados son capaces de crear o recrear.

El texto está estructuralmente dividido en cuatro partes, correspondiéndose con el número de creadores recopilados; y tiene un signo común: la literaturización de la vida pueblerina detenida en el tiempo y la herencia de la tradición oral del occidente del país. No ahondaré en formalismos académicos, porque eso me impediría

transmitir a ustedes el cúmulo de sensaciones derivadas de mi experiencia como lector, de esta primera cosecha en letra impresa de estos cuatro nuevos quijotes de la literatura hondureña.

“Letras con sabor a río” es la puerta de entrada y uno automáticamente piensa en el hermoso e imponente Ulúa. Esta primera parte nos presenta una recopilación de narrativa y poesía de Emig Paz. Encontramos aquí una pequeña muestra



LIBRO

Antología de Letras Pateplumas

Autores jóvenes de Santa Bárbara

Viernes 21 de agosto
 Librería Universitaria, UNAH
 4:00 p.m.

de narrativa donde la mayor parte de los textos tiene como tema lo fatal de la vida y lo inevitable de eso que llamamos destino, excepto en “La resurrección”, y “Reyna de los ángeles”, donde la vida es celebrada a plenitud. De este último debo decir que en mi humilde opinión es su mejor trabajo; un texto en el que un tema que se puede considerar un tanto escabroso, nos llega lleno de ternura, sensibilidad e inocencia; casi haciendo eco de aquella máxima legada hace un par de milenios, en donde se nos manda que “el que esté libre de pecados que lance la primera piedra.”

También es necesario mencionar que en el relato que lleva por nombre “Una muerte asesina”, nos encontramos con un intento de experimentación con el lenguaje, específicamente con la sintaxis; lo que desconcierta de entrada al lector, pero a medida se avanza en la lectura, ese uso casi anacrónico de la sintaxis se torna familiar y sin temor a equivocarme, su uso responde a la estructura circular del relato, como para dejarnos claro que al derecho o al revés, a toda acción, por ley natural le corresponde una reacción de igual o mayor magnitud.

En la muestra poética del mismo autor, de quien diré que aunque su muestra narrativa es menor que la de poesía, me gusta más como narrador que como poeta, porque lo siento más libre con el movimiento del arado en la prosa que con el de las olas en los versos. Pero igualmente nos presenta hermosas y sugestivas imágenes como: “La gente de esta tierra/ compró el silencio/ envuelto en papel brillante/ y calla tenue/ la sangre caída de la luna...”. También lo encontramos casi contradiciendo terrenal y tajantemente a Santa Teresa de Jesús cuando nos dice: “Solo sé que vivo/ porque no muero/ en esta cruz de la vida...” o en otro momento expresa que “que bella es la vida/ porque no muero.” Sus textos poéticos se nos ofrecen así, como una celebración a la vida y la esperanza, aún después de una “Mañana de resaca”, donde la esperanza también es sinónimo de lucha por construir la patria.

Ulises Guzmán Bennet nos presenta “Relatos de mi tierra”, donde encontramos relatos que denotan un afán por el rescate de los personajes del pueblo, lo que acerca su propuesta narrativa con el lector, pues no importa si conocemos o no a los personajes, porque la familiaridad con la que

son tratados establece los nexos necesarios.

Estos relatos son una muestra del buen camino recorre la narrativa de un país que se ha distinguido por ser un “país de poetas”; y augura, por supuesto, mejores obras en el futuro. Así las cosas, no puedo dejar de mencionar que el afán de Guzmán Bennet por dejar expreso un contenido político-social en numerosas acotaciones en los textos, rompe a veces esa complacencia entre lector y texto, a la que ya me he referido antes. Aunque de igual forma, debo señalar que el que para mí es su mejor texto se circunscribe en esta temática y es prueba de lo que digo; pues en “El costo de una herejía”, donde la denuncia es el texto mismo, lo que se nos presenta es la eterna lucha de clases, la opresión ejercida desde el poder y la casi eternamente negada reivindicación del vencido.

Su narrativa no cierra las puertas a la ironía y al sarcasmo, palpables en “Curando los animales del animal”. El humor también está presente en “El circo” o en “El intrépido y la intrépida”. Pero estos recursos no son accidentales, obviamente responden a una intencionalidad estética, para que la esencia

del relato se sienta, como se siente una hoguera en mitad de la noche.

“Relatos” es el nombre con el que se nos presenta una serie de textos, cuya autoría corresponde a Romelio Baide Cardona. Estos relatos se nutren de la anécdota del pueblo y la maleabilidad de la tradición oral, a las que Baide Cardona intenta inmortalizar a través de la literaturización de los sucesos que los originan.

Quiero señalar que en entre estos relatos destaca “La eterna compañera”, un texto introspectivo y lúcido sobre un esquizofrénico, desde la perspectiva de un narrador omnisciente.

Quiero destacar un hallazgo importante: de forma global, existe en los textos un intento de lograr la casi personificación de un universo propio que está por encima de cualquier otro personaje. Me refiero a la comunidad de Agua Blanquita, que es el lugar en donde transcurre la casi totalidad de los hechos narrados. La gran importancia no es del poblado en sí, sino que radica en el adjetivo que forma parte de su nombre, donde el diminutivo expreso es en realidad un superlativo usado para connotar la

transparencia e inocencia de sus pobladores, personajes de los textos, y que se convierte en el *leiv motiv* de los relatos.

Cerrando la muestra nos encontramos con “Tierra, Dioses y Nostalgia”, relatos bajo la manufactura de Marlon R. Rodríguez, donde los temas principales son: la ciega influencia religiosa, fenómenos sobrenaturales y temas de la literatura oral, donde encontramos una de las tantas andanzas de tío conejo.

A mi juicio, su relato mejor logrado es un relato breve llamado “Déjà vu fungi”, donde los pequeños representantes de este reino natural se nos presentan como pequeños hombrecitos, quienes ante el sueño

utópico de un lugar paradisíaco del que han oído hablar, no parecen darse cuenta de su ciclo vital, lo que produce la plausible sensación de un eterno *déjà vu* que se integraría como parte del mismo.

Rodríguez también nos presenta una muestra de su poesía, y de él debo decir que, derivado de mi experiencia como su lector, me gusta más como poeta que como narrador; pues esgrime un tratamiento sencillo en apariencia y sustancia del hecho poético; pero detrás de esa sencillez se esconde un cosmos abierto a las indagaciones. Para muestra, el poema “Nada”:

“Nada puedo ofrecerte/
Nada me pertenece. /
Sólo poseo los pies fríos
de la noche/ las auroras
en mis pestañas y suspiros

que dejé colgados/ en el horizonte/ donde habita el alba.”

Los temas de estos textos poéticos van desde la herencia ancestral indígena de Santa Bárbara, el amor, el olvido, hasta la crueldad del tiempo.

Termino diciendo que a este libro que hoy se nos ofrece, debemos verlo como lo que es: una recopilación antológica de textos con signos comunes, con ideales comunes, y que como todo primer libro, es el primer paso, el obligado punto de partida desde el cual mediremos la evolución de los futuros textos que nos brinden sus autores.

Hoy por hoy, recibimos estas letras pateplumas con la alegría, la esperanza y las

miles expectativas con las que se recibe a un recién nacido, pero su nivel de aceptación y legitimación no dependerá de sus creadores, ni de este servidor que hoy lo presenta, sino de los lectores; ellos son los que tienen la última palabra.

Arte para aprender, una propuesta de experiencia estética

En el marco de la exposición Dalí frente a Miro en el Centro de Arte y Cultura de la UNAH, Honduras, C.A.

Msc. Nadia Cáceres¹

Museógrafa del Centro de Arte y Cultura (CAC) de la UNAH

¹ Bachiller en Artes Gráficas, Licenciada en Arte Plásticas, Diplomado en Educación Superior, Máster en Desarrollo Local, Diplomado en la Enseñanza de las Artes Visuales en contextos de Riesgo y Exclusión Social, labora como Jefe de Museos del CAC -UNAH.

RESUMEN

Este artículo recoge las experiencias desarrolladas en el marco del proyecto museográfico **Arte para Aprender Arte, propuesta expositiva: Dalí frente a Miró**, que nace desde el enfoque metodológico² que

2 “...Estas acciones artístico-pedagógicas han sido diseñadas por el profesorado y alumnado del Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica de la Universidad de Granada, como parte del Proyecto de Innovación Docente “Nuevas Misiones Pedagógicas” en el marco de la “II Semana Internacional UNESCO de la Educación Artística” del 22 de mayo al 9 de junio del 2013, en la ciudad de Granada, España. Arte para aprender, Arte para Enseñar, está pensada para que los visitantes sean los verdaderos protagonistas y sus creaciones visuales, las obras más importantes. Está especialmente diseñada para grupos de

propone la **Universidad de Granada** como herramienta para el aprendizaje de las Artes Visuales en espacios expositivos, propuesto en el marco del **Diplomado en la Enseñanza de las Artes Visuales en Contextos de Riesgo y de Exclusión Social**, desarrollado los meses de Julio – Agosto del 2015, en coordinación con la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Así mismo, teoriza sobre las nuevas formas de hacer y ver la museología participativa desde una visión localista desde el territorio

visitantes y dispondrá de personal de apoyo para realizar las distintas acciones artísticas entorno a cada obra expuesta...” (Universidad de Granada y Fundación Caja Granada, 2013).

y de las estrategias comunicativas museográficas a partir de las experiencias estéticas.

Palabras clave: Enfoques Museológicos, Museografía Experiencia Estética, Metodologías en Arte, Pedagogía Museística, Aprendizaje, Visitante y Espacio expositivo.

INTRODUCCIÓN

DESDE finales del siglo XX, con la llegada de los enfoques de la Nueva Museología y posteriormente de la Museología Integral, los cambios en los museos y en las prácticas museográficas se han vuelto cada vez más evidentes alre-

dor del mundo. Estos enfoques han visto la necesidad de crear plataformas pedagógicas museológicas integrales, partiendo de los intereses de los ciudadanos circunscritos en un territorio. Ambos enfoques abogan por los derechos culturales de los actores del museo, por una participación activa y por un espacio museológico pensado desde lo local.

Estos nuevos paradigmas museológicos entiende a los museos como instituciones al servicio del público, “...- que son - en esencia un instrumento más para y de la comunidad que lo apoya, que será utilizada como una insti-



Imagen. Litografía de Joan Miró. Colección expuesta en el CAC-UNAH

tución para conseguir sus objetivos comunitarios...” como un instrumento intrincado y potencialmente poderoso para la construcción de la memoria colectiva, para hacer resurgir acuerdos, propiciar la imaginación y provocar nuevos descubrimientos entre muchos otros atributos. Su objeto de interés es la misma comunidad a la que hace participar en la preservación, investigación, creación y difusión de su propio patrimonio. (Burón Díaz, 2012, pág. 181). Las exigencias y las deudas hacia los ciudadanos (los visitantes) son más evidentes, -estos quieren espacios vivos-, donde se les retrate, se les hable, se les aporte, se les conmueva, se les seduzca y se les estimule. (Piug, 2004, pág. 49).

Recientemente la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) realizó una encuesta latinoamericana de hábitos y prácticas culturales 2013”. El estudio analiza los hábitos de consumo de cultura en una gran variedad de dimensiones: lectura de periódicos y libros, consumo de televisión, radio, cine, teatro, video, música; la utilización de computadoras, el acceso al correo electrónico, Internet y redes sociales; las visitas a lugares del patrimonio cultural, la celebración de eventos culturales,

la asistencia a conciertos y en general, el acceso a los bienes y servicios culturales y su participación en ellos. En el caso de Honduras resultó aplazada, por ser uno de los países con bajas prácticas y hábitos culturales. A pesar de los esfuerzos de los Centros Culturales del Distrito Central, en la última década, por mantener elevada oferta cultural, el informe revela el bajo interés local en la cultura.

Las estadísticas reflejan que el 84 por ciento de los hondureños nunca ha visitado un teatro, 88 por ciento no ha asistido a un evento cultural y el 77 por ciento jamás ha visitado un sitio patrimonial. Así mismo, revela que el 60 por ciento de la población no tiene el hábito de la lectura, ni siquiera por ocio. Estas estadísticas nos hacen inferir que solo 33 por ciento posee las herramientas básicas de lectura visual y el 77 por ciento son analfabetos visuales. (Organización de Estados Iberoamericana para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), 2014).

Esto nos lleva a cuestionarnos ¿Para quiénes estamos trabajando las instituciones de la cultura? ¿Seguiremos en las buenas intenciones? ¿Seguiremos apostando por propuestas que continúan manteniendo una cultura de

invernadero, encerrada en los teatros, los museos, las bibliotecas, seguiremos con las estrategias de comunicación museográficas para el círculo de los de siempre?

Tenemos que propiciar espacios museísticos integrales para los ciudadanos con acciones pedagógicas legibles y participativas desde y para el territorio.

“...El 90 por ciento de la humanidad lleva una vida de completa privación - física, emocional, cerebral-, o bien no contribuye en nada a la suma de la comprensión, o ensayo moral en nuestra condición civil. [...] estar en contacto, por modesto que sea, con los movimientos del alma y del espíritu en metafísica, y en ciencias abstractas, aprehender, aunque sea de vaguedad, lo que significa - el lenguaje visual, la vaguedad de las ³ experiencias estéticas-, la “música en” y “el pensamiento para”, es intentar colaborar un poco en el tortuoso y siempre amenazado progreso [...] humano [...] comprender, ser capaz de transmitir

3 La experiencia estética es un tipo de satisfacción que nos produce la pura contemplación de una realidad. La estética es la parte de la filosofía que se encarga de esta cuestión filosófica. Aunque desde siempre los filósofos habían tratado estos temas, el nombre es bastante reciente. Lo introdujo Alexander Baumgarten (1714). La palabra griega *aisthesis* significa «sensación», «percepción», y ciertamente experiencia estética se inicia con la captación sensible. <https://atlasdefilosofia.wikispaces.com/experiencia+est%C3%A9tica>

a otros alguna modesta paráfrasis de belleza [...] en un canon de Bach, oír el grito de caza de persecución de la verdad como lo oyó platón, es darle a la vida una excusa. Esta es, repito, mi propia y absoluta convicción...” -El derecho a la cultura y el arte para los ciudadanos y las ciudadanas-. (Piug, 2004, pág. 80)

La metodología *Arte para Aprender Arte, propuesta de experiencia estética en el marco de la Exposición Dalí frente a Miró desarrollada en el Centro de Arte y Cultura de la UNAH*, que integró el concepto de los “sueños” como plataforma lúdica y experiencia estética partiendo del racional “y que los sueños son ideas de nuestro sub- consciente” están en nuestra mente y allí permanecerán para siempre a no ser que se les de vida. En la medida que vamos construyendo sueños y compartiendo los mismos se van generando conexiones, redes y/o lazos entre otros individuos, lo que permite dialogar, compartir en torno a pensamientos, ideas, emociones, expresiones entre otras. Esos pensamientos y/o ideas pueden ser representados de manera muy particular, con otros lenguajes simbólicos, pero que siguen siendo ideas que ayudan a construir una conversación entre la obra y el espectador y derivado de ello el

diálogo con la sociedad.

I.- Las experiencias comunicativas en el museo a partir de la experiencia estética en la educación artística.

En el campo artístico, la premisa de que el arte es un proceso pedagógico por excelencia tomó cuerpo y ocupó un espacio de discusión, sobre todo en la última década, con la explosión de iniciativas colaborativas propuestas principalmente por artistas, y con la creación de la figura del curador pedagógico. “...En la enseñanza (del arte) esa premisa es condición de existencia y resiste (o acompaña, como un enamorado a la persona amada) con firmeza las transformaciones generadas en el campo del arte. Muchos fueron y son los movimientos que intentan hacer caber uno en el otro, de generar un matrimonio arreglado entre el arte y la educación. Parece que cuanto más se fuerza esa relación, más se torna en una de dependencia y, así, de sumisión...” (Hoff, 2016).

Los programas educativos diseñados para exposiciones museísticas deben adaptarse y ser flexibles a los nuevos enfoques museológicos, de manera que permitan el fomento directo de la comunicación del espectador con la obra

artística. Estas estrategias didácticas deben tomar en cuenta el público al que va dirigido la muestra, los elementos del territorio y los contenidos en que se basa la exposición. (Burón Díaz, 2012).

La versatilidad de las instituciones museísticas en nuestro país (museos, galerías, centros culturales, casas de la cultura entre otras) hace difícil una generalización acerca de las características definitorias de la o las experiencias comunicativas que estas instituciones puedan ofrecer a los visitantes. No obstante este enfoque, dentro de esa heterogeneidad, pretende integrar algunos elementos del aprendizaje significativo desde el contexto, centrada en la perspectiva museística y de las metodologías para la enseñanza de las artes.

Partimos de un enfoque comunicativo museístico propuesto en este proyecto, que es el denominado *activo o de descubrimiento*, que se suscribe a una tendencia interpretativa. Esto implica que un museo activo o basado en el descubrimiento propone a sus visitantes proveer de herramientas para hacer ver, más que escuchar. En otras palabras las personas aprenden de la interacción con sus entornos, creando y revisando tanto sus conocimientos como sus habilidades y

necesidades de aprender; aprenden de la realidad, aprenden de los objetos. (Pastor Homs, 2011).

A partir de este enfoque comunicacional museístico ¿Cómo integrar la experiencia estética en la práctica museística? Como lo expone el catedrático de la Universidad de Granada, Dr. Joaquín Roldan (2015) -el conglomerado de las personas aprende- “...fundamentalmente de la experiencia estética o sensorial -que les provee su entorno y - que proporciona tanto disfrute que quedamos atrapados en lo que vemos, tocamos o escuchamos. Los sentidos se convierten en el protagonista y lo que percibimos nos agrada, nos emociona y nos informa a la vez de nuestro entorno...” (Roldan Ramírez, 2015, págs. 17- 20).

Esto implica:

- Que los criterios para la presentación de contenidos en las exposiciones no dependerá de la estructura lógica interna de la Materia, si no de las necesidades sensoriales educativas de los visitantes.
- El visitante construirá su propio conocimiento mediante la interacción de las obras expuestas. Se facilitará dicha interacción mediante distintas posibilidades. (Dando pautas).
- Los programas educa-

tivos tendrán un diseño tal que permitirá múltiples caminos o trayectoria posibles a través de las exposiciones y den al visitante la opción de elegir entre diversas modalidades (multi-disciplinariedad) y medio para conseguir la información.

- Favorecer que los visitantes establezcan conexiones entre contenido de las exposiciones y sus propias y previas experiencias y concepciones, así como la relación del mismo con los objetos que les son familiares.
- Permitir y animar al visitante a elaborar sus propias conclusiones sobre el significado de las exposiciones, asumiendo que no existe una única y mejor manera de presentar la información ni única y mejor manera de aprender. (Pastor Homs, 2011, págs. 54-55).

Es decir que para alcanzar los objetivos fundamentales de la educación museística y de la enseñanza de las artes implica facilitar la atribución de significados de los objetos y/o colecciones a partir de la experiencia misma sensorial, se trata de partir de la experiencia del visitante, a partir de ahí, hacerle crecer y desarrollar su *capacidad de pensar*. Para ello será necesario cuestionarnos sobre: ¿Cómo los niños,

adolescentes y adultos dan sentido a los objetos que ven el espacio museal?

El pensamiento que se encierra en una pieza museística a partir de la experiencia estética sensorial se puede ir descubriendo, desmenuzando, en distintos niveles o grados de profundidad y la simple conciencia de ello, en sí mismo, y que servirá para enriquecer las capacidades de pensar de una persona. Expuesto de esta forma el espacio museal en el entorno educativo puede ser comparado con un invernadero de ideas, en un contexto en el cual las capacidades de pensar pueden crecer y florecer a partir de lo sensorial. (Rol-dan Ramírez, 2015).

Al mismo tiempo, los museos también pueden ser considerados como testigos del arduo esfuerzo que exige el pensamiento creativo o la combinación del esfuerzo e ingenio para que estos lenguajes se desarrollen. En este contexto los educadores pueden describirse como los *jardineros* que se esfuerzan por estimular y mantener el pensamiento de las experiencias comunicativas en lo expositivo y/o museístico a partir de la experiencia estética en la educación artística en su propio espacio (el *museo – invernadero de ideas*). (Pastor Homs, 2011). Para

lograr lo expuesto anteriormente se requerirá de una planificación estratégica pensada para espacios expositivos que a continuación abordaremos.

II.- La Planificación Educativa en el ámbito museístico

Entre los diferentes factores que inciden en la planificación educativa en el ámbito museístico es preciso referirnos a la investigación museística, la cual aborda la sistematización de las herramientas pedagógicas y el diseño de políticas, que determinan una serie de elementos a tener en cuenta al momento de iniciar una planificación en este ámbito. Tales elementos serían los siguientes:

- La planificación debe de tener carácter localista, entendido por ello que debe estar vinculada a un determinado contexto, a un sector determinado de la población.
- Conocer todas las actividades educativas significativas que se llevan a cabo en las instituciones museísticas, tanto públicas como privadas, esto permitirá no repetir esfuerzos y desarrollar propuestas novedosas y de interés.
- Determinar a quiénes se dirigen: población urbana o rural, adultos, jóvenes, niños, escolares, familias,

entre otros.

- Conseguir implicar a todos los sectores relacionados con la educación (profesionales del museo, educadores en general, autoridades responsables del ámbito cultural y del ámbito educativo, instituciones educativas, autoridades locales, otros) solamente así se logrará conseguir la participación e implicación de la comunidad en el espacio museístico.

- Promover nuevas líneas de investigación y pensamiento que puedan, con el tiempo, aportar nuevas ideas y propuestas acerca de las formas y mecanismos que permitan perfeccionar la oferta educativa en los espacios expositivos.

- Debe haber un *proceso continuo de actualización de la información* a fin de que cuando se detecten vacíos en la información, se pueda actuar rápidamente en la búsqueda de soluciones. (Pastor Homs, 2011, págs. 66-67).

La asesoría y asistencia técnica es fundamental para desarrollar estos programas de planificación educativa en el ámbito museístico de la educación no formal, en lo que se refiere a la planificación y evaluación de los mismos, como en la financiación y los medios para adaptarlos.

Esta asesoría debe canalizarse a través de centros semejantes a la actividad museística. Así mismo las organizaciones educativas – culturales pueden hacer interesantes aportes a la educación formal al desarrollar y promocionar programas de educación museística que estén vinculados a la *currícula formal local*, que podrían ser complementarios para ayudar a los profesores y estudiantes. Un ejemplo de ello, las experiencias estéticas desarrolladas en Centros Educativos de Comayagüela, Municipio del Distrito Central de Honduras, en el marco del Diplomado en la Enseñanza de las Artes Visuales en Contextos de Riesgo de Exclusión Social. En donde dos instituciones universitarias: la Universidad de Granada de España y la Universidad Nacional Autónoma de Honduras han unido esfuerzos para capacitar 35 docentes de educación básica y 15 gestores vinculados al sector cultura y a la actividad museística para la realización de prácticas pedagógicas artísticas, asesoramiento museístico, preparación de Material, proyectos de investigación, conferencias entre otras.

En síntesis la puesta en marcha de una política educativa en el ámbito de la educación museística vendría marcada por el

localismo, el pluralismo, la cooperación y la coordinación inter- institucional (público – privado),

que posibilite llegar a los diferentes sectores de la población y que permita cubrir en rigor y deman-

da justificada la amplia y heterogénea gama de necesidades y expectativas de formación que los sectores

de la población requiere. Todos tienen derecho a la educación visual.

“LA SALVACIÓN DE LOS MUSEOS ESTÁ EN LAS ESCUELAS”

Pierre Rosenberg (2015), Director emérito del Museo del Louvre.

III.- Metodología: El diseño de programas educativos en espacios museísticos:

Las etapas del proceso de diseño de programas educativos se resumen en el siguiente esquema de la figura ver imagen 1.

En este esquema podemos observar las etapas del diseño de programas educativos, comenzando por

objetivos que se pretenden alcanzar, el potencial educativo de la institución, a partir de los fondos con los que cuenta, sus recursos de todo tipo, espacios y por último no menos importante de la evaluación de las necesidades formativas del visitante del programa, en función de sus características (edad, nivel de formación, conocimiento previo del espacio expositivo entre otras) así como

demandas y expectativas.

Es preciso recalcar que los objetivos del programa educativo museístico deben orientarse en función al desarrollo de las capacidades cognitivas de los visitantes (saber observar, comparar, relacionar, interpretar...) más que la asimilación de conocimientos de forma, línea, receptiva y pasiva. (Georgina, 2012).

sociedad del conocimiento del S. XXI. Las actividades educativas de los museos son interdisciplinarias y comprenden una gran variedad de métodos de aprendizaje, que se caracteriza por centrarse en problemáticas y actividades prácticas.

La oferta didáctica se fundamenta en las áreas de responsabilidad de los museos y en su investigación en el patrimonio cultural y natural y se corresponde con los ámbitos clave de los centros educativos y los docentes. La enseñanza en los museos se caracteriza por carácter académico y su compromiso social. Por ello, los programas educativos en los museos se constituyen un complemento esencial de la educación en los centros de enseñanza...” (Dirección General de Patrimonio Cultural de Dinamarca, 2015, pág. 11).

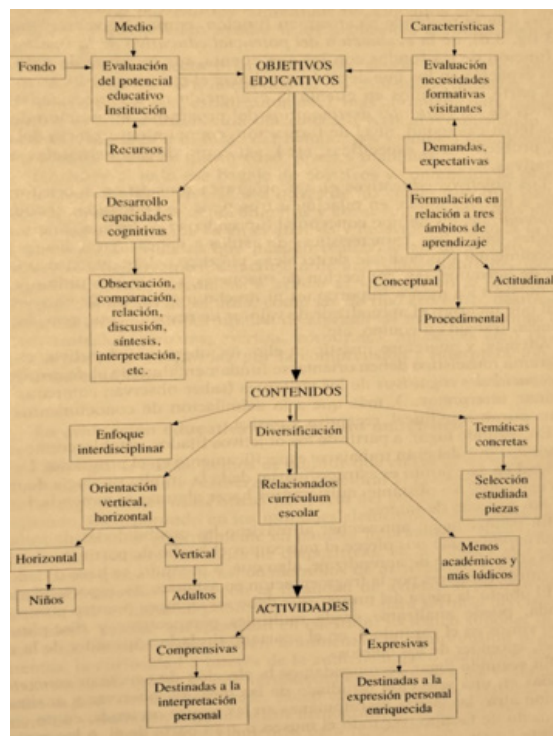


Imagen 1: Diseño de Programas Educativos.

Fuente: (Pastor Homs, 2011, pág. 69)

El trabajo inter- disciplinar que nos ofrecen los espacios museísticos por el hecho de que partimos de objetos, formas, colores entre otros como fuente de aprendizaje, aprendizaje significativo que no es común en los Centros Educativos, debe ser nuestro centro de partida desde múltiples perspectivas y disciplinas como se expone al inicio con la propuesta metodológica Arte para Aprender Arte, propuesta expositiva: Dalí frente a Miró.

“...Los museos son centros del conocimiento y aulas de aprendizaje alternativas que constituyen un valioso recurso en la

IV.- La Evaluación Educativa en el ámbito museístico

En la últimas décadas se han hecho importantes esfuerzos para el grado

de comprensión de las exposiciones museísticas por parte del público en general, no especializado, incorporando en los montajes elementos con la finalidad didáctica (videos, montajes diapositivas, paneles informativos, escritos, entre otros, con la finalidad de ayudar al público no entendido, en su mayoría público estudiantil –para ser más precisos–, a entender y valorar la exposición en cuestión.) Es lógico suponer que estos recursos o ayudas pedagógicas contribuyen en gran medida a aumentar la comprensión o, por lo menos, la curiosidad e interés del público pero, ¿Sabemos con certeza qué es lo que verdaderamente aprenden los visitantes en las exposiciones? En realidad y sobre todo en nuestro contexto esta práctica evaluativa no se realiza ni mucho menos se sistematiza, exceptuando los datos de número de visitantes y algunos datos demográficos como la edad, lugar de vista entre otros.

Los académicos P. Sudbury y T. Rusell (1995) exponen que investigar el aprendizaje será investigar el resultado de la interacción entre el conocimiento previo de cada visitante y la nueva experiencia ofrecida en el espacio expositivo. La finalidad de la evaluación será indagar según los autores, cuál será el mejor camino para llegar

al público partiendo de su conocimiento, intereses y de lo que valora como conocimiento significativo. Esto permitirá adoptar una postura reflexiva ante lo que debemos mejorar o innovar frente a las estrategias pedagógicas que hemos desarrollado. (Sudbury & Russel, 1995).

A partir de este enfoque se proponen tres etapas en el proceso de evaluación del aprendizaje en espacios museísticos:

1. Desarrollar un conjunto de criterios significativos para evaluar las exposiciones y programas, tanto actuales como futuros. Estos criterios estarán en función de las expectativas de aprendizaje que se espera se cumplan en la exposición. Entre ellas podemos mencionar:

A. Características del público:

- Identificación y caracterización del público.
- Identificación de las necesidades de los distintos públicos.
- Identificación de los factores que determinan la decisión de visitar o no el espacio expositivo.
- Identificación de la barreras que dificultan el acceso al museo (físicas, sensoriales, intelectuales, económicas, culturales...)
- Opiniones de los visitantes sobre la ubicación,

servicios, equipamientos otros.

B. Aprendizaje del público que ha visitado la exposición:

- Respuestas del público ante el diseño y presentación de la exposición (señalización, orientación, iluminación, accesibilidad, entre otros).
- Respuesta del público ante los elementos de apoyo (obra seleccionada, claridad de los textos, adecuación de las actividades.)
- Interpretación que hace el público del mensaje de la exposición.

2. Seleccionar la forma de evaluar: qué fuentes de verificación utilizar que se adapten al contexto para evaluar el aprendizaje en el medio museístico. Diario, registros de actividades, observaciones de visitas, cuestionarios a distintos participantes, entrevistas, otros.

3. Finalmente comparar aquellas propuestas significativas con las menos significativas, partiendo de las fuentes de verificación. (Pastor Homs, 2011).

No es suficiente planificar, no confundamos, podemos solo tener buenas intenciones, de ahí la importancia de la evaluación como herramienta para la investigación. “

...Hay una tendencia general en los museos a promover la participación, pero ésta acaba confundiendo con la interactividad tonta. No podemos confundir actividad con acción. [...] Para nosotros es importante crear dispositivos, espacios de agenciamiento que favorezcan que el espectador haga suyos los relatos que el museo propone, interiorizándolos y transformándolos...” (Borja- Villel, 2016).

V.- Arte Para Aprender Arte, Una Propuesta de Experiencia Estética en el Marco de la exposición Dalí Frente a Miró en El Centro de Arte y Cultura de la UNAH.

Esta propuesta museográfica desarrolló actividades didácticas multidisciplinares en los espacios museísticos del Centro de Arte y Cultura de la UNAH a partir de las experiencias sensoriales y la implicación de los espectadores y/o educandos con la obra expuesta. La Unidad de Artes Visuales del CAC – UNAH diseñaron, desarrollaron y adaptaron la metodología Arte para Aprender Arte utilizando como soporte la obra de los artistas contemporáneos Salvador Dalí y Joan Miró, expuesta en el espacio museístico del CAC – UNAH.

La propuesta artística

integró dos colecciones: “La melodía ácida de Joan Miró” y “La vida es sueño por Salvador Dalí”. Ambas están gestadas desde la concepción surrealista en sus distintas manifestaciones: literatura, música, y pintura. Dalí pinta los sueños de Calderón de la Barca a través de su obra “La vida es sueño” y Miró se inspira en la obra “La melodía ácida” del escritor surrealista Patrick Waldberg, quienes ilustran claramente ambos textos, integrando el concepto de los sueños a partir de un diálogo metafórico. El objetivo fue desarrollar una propuesta museística interdisciplinar implementando una metodología de trabajo con el público en la que éste construye una nueva experiencia estética a través del diálogo con la obra y que se concretiza en la construcción de la *instalación colectiva Red Interactiva de Sueños*.

La primera actividad que se desarrolló es la construcción de la instalación colectiva denominada Red interactiva de Sueños, misma que se desarrolló en la Sala Temporal N° 2 (ver imagen 2) se proporcionó al visitante los Materiales para el proceso de construcción de una red.

Como segunda actividad de exploración sensorial se desarrolló la actividad **Arte – Literatura** en la que



Imagen 2. Archivo CAC-UNAH, 2015.

se utilizó como fuente de inspiración los grabados de Dalí y las litografías de Miró, mismos que fueron confrontados desde sus propias imágenes. El objetivo era que el niño lograra establecer a través de la escritura cuál es el diálogo o historia que se desarrolla entre las obras y/o entre los pintores o entre los personajes o cosas representados en los grabados. El resultado es un pequeño texto literario y/o dibujo que permita al espectador expresar su diálogo con la obra. La inducción inicial es importante por parte de los guías de la sala para que los niños y niñas puedan conocer sobre los artistas Salvador Dalí y Joan Miró. Para ello se preparó previamente una pequeña biografía que sirvió de insumo a los guías y a los niños. (Véase imagen 2).

5.1.- Vinculación con el arte contemporáneo

En primer lugar, cabe destacar la idea de que las instalaciones artísticas son un referente de arte comunitario, como el arte creado por un grupo de personas. Las instalaciones permiten a los espectadores o educandos crear un espacio en el que las relaciones humanas desempeñan un papel fundamental. Durante su desarrollo pueden surgir conflictos que ellos mismos han de solucionar y/o negociar en la construcción del mismo.

Normalmente el espectador o los educandos comienzan a experimentar con el Material de la instalación de manera individual y cada uno crea su propio espacio. Sin embargo, a medida

que la instalación se va transformando, se dan cuenta de que sus espacios se juntan con los de los demás y comienzan un trabajo de colaboración en equipo. La realización de instalaciones en la escuela hace posible una situación lúdica de relación y aprendizaje a través de la transformación del espacio, la exploración de los objetos y la idea que se pretende expresar. Estas propuestas realizadas en contextos escolares ofrecen un espacio de posibilidades y experiencia estética que hace que toda la comunidad educativa participe y se implique (Abad, 2009).

Las instalaciones constituyen espacios de experimentación y transformación en los que los niños, a partir de objetos sencillos y atractivos, van construyen-



Imagen 3. Archivo CAC-UNAH, 2015.

do sus propios conocimientos. Además se promueven acciones de exploración y apropiación de los espacios en compañía de objetos, desplazamientos y recorridos, juegos basados en la aparición o desaparición, en el llenar y vaciar, agrupar y dispersar, realizar nuevos órdenes y posibilidades, narrar sus propias historias, entre otros.

5.2.- Descripción de la actividad:

Actividad N° 1: “Instalación colectiva”

Primero se guío a los estudiantes o espectadores a realizar un recorrido inte-

ractivo por la Sala Temporal N° 1 (ver imagen 3) del Centro de Arte y Cultura con el propósito de hacer un reconociendo exploratorio de las obras de Dalí y Miró. Durante el recorrido se incentivó a reconocer las formas, los colores y texturas que implican las obras. El recorrido se programó para realizarse en 20 minutos.

Posteriormente se trasladaron al lugar de la acción (Sala Temporal N° 2) en donde se induce a realizar las experiencias estéticas anteriormente descritas. Para ello se capacitó a los guías del CAC – UNAH quienes facilitaron el

proceso de construcción de la red interactiva de sueños bajo el concepto construcción e intercambio de sueños. Así mismo se colocó en la sala un video que vincula los sueños como construcción de conocimiento con el propósito de estimular la experiencia sensorial. En el marco de la actividad se invitaron a artistas contemporáneos y literatos a participar e intervenir el espacio de manera conjunta con los Centros Educativos.

Actividad N° 2: “Arte-literatura”

Se utilizó como fuente de inspiración los grabados

de Dalí y las litografías de Miró, mismos que se verán confrontados desde sus propias imágenes. El objetivo es que el niño logre establecer a través de la escritura cuál es el diálogo o historia que se desarrolla entre las obras y/o entre los pintores o entre los personajes o cosas que vean representados en los grabados. El resultado es un pequeño texto literario que le permite expresar su diálogo con la obra. Se diseñaron tres propuestas de hojas de trabajo tomando como referencia las características de la evolución gráfica.

¿Qué competencias



Imagen 4. Archivo CAC-UNAH, 2015.

adquirió el visitante?

- La importancia de ver, escuchar, interpretar y comunicar.
- La importancia de interiorizar y reflexionar sobre las impresiones y emociones que le suscita la obra de arte.
- La importancia de la literatura como vehículo de expresión de emociones.
- La importancia de la narración para despertar la imaginación y valores.
- Que los personajes y misterios que habitan la obra de arte tienen una existencia autónoma que solo puede ser rescatada por el observador cuando establece su propio diálogo con la misma.

VI.- Conclusiones

1. Es necesario pensar en la comunidad, en los ciudadanos. Planificar y diseñar en un espacio museístico, esto conlleva a un cambio en la construcción de políticas museísticas centrada – no en el objeto y su adquisición, conservación o estudio, entre otras- si no hacia una política centrada en la comunidad, en el territorio, para los ciudadanos, que se traduce a una atención cuidadosa del montaje de las exposiciones, lograr que estas sean *comprensibles*, adaptadas a unos criterios didácticos que impliquen al visitante y no exclusivamente estético.

cos. Escuchar a los niños de la Guardería Modelo del Ministerio del Trabajo de Honduras, ubicada en Comayagüela, al momento de su visita e interacción con la obra, en el marco de la Exposición Dalí frente a Miro –no me quiero ir, en mi casa no me dejan rayar- es un sinónimo no me dejan comunicarme, no me dejan expresarme. En principio hemos logrado que la obra de artistas universales sea accesible al público de Comayagüela que nunca han visitado un espacio expositivo.

2. La experiencia estética Instalación colectiva ha dejado al descubierto que hay

una profunda necesidad por el público que visitó la exhibición (ya sean escolares, adolescentes, adultos) que existe una profunda necesidad de expresarse y comunicarse, a una semana de haberse inaugurado la muestra, ambas paredes que fueron propuestas para la intervención literaria de la instalación en un 60% estaba ya intervenida. (Véase imagen 4). Los jóvenes enloquecieron, gritaban, se tomaban ⁴selfies,

4 Autofoto o selfi—también conocida con las voces inglesas selfie o selfy— es un autorretrato realizado con una cámara fotográfica, típicamente una cámara digital o teléfono móvil. Se trata de una práctica muy asociada a las redes sociales, ya que es común subir este tipo de autorretratos a dichas plataformas.

por primera vez en el país se les permitía empoderarse de un espacio expositivo, comunicarse y hacer suya una muestra.

3. Es meritorio y de objeto de estudio la iconografía que se ha ido constituyendo en cada una de las intervenciones así como las anotaciones que se iban integrando a la instalación, fue recurrente la iconografía de ojos, rostros con expresiones tristes, grafitis con nombres propios, pensamientos, frases, dibujos de animales entre otros. Estos a su vez fueron formando nuevas composiciones tipográficas sobre la pared.

4. Al implicar y animar al visitante a elaborar sus propias conclusiones sobre el significado de la exposición ha incentivado que otras instituciones y visitantes recomienden la exhibición a otras personas para que participen de nuevas exposiciones de esta naturaleza. Esta implicación ha reducido los costos de difusión ya que los mismos espectadores se vuelven difusores de la exposición.

5. El trabajo en equipo interdisciplinar ha sido crucial para la planificación y diseño de la muestra. La asesoría constante de la Universidad de Granada desde la concepción del proyecto, permitió ir evaluando, reflexionando

y adecuando la propuesta hasta el proceso del diseño museográfico de la exhibición.

6. Apropiarnos de la experiencia estética del espectador como aprendizaje significativo a partir de la indagación, ver, escuchar, interpretar, comunicar, interiorizar, reflexionar sobre las impresiones y emociones que le suscita la obra de arte, así como la importancia de la literatura como vehículo de expresión de emociones, entre otros, ha de ser nuestro centro de partida desde múltiples perspectivas para la sistematización y evaluación del proyecto museístico y futuras propuestas expositivas.

VII. Bibliografía:

Abad, J. (2009). El placer y el displacer en el juego espontáneo infantil. *Revista de Arte Terapia y Educación Artística para la inclusión social*. Publicación de la Universidad Complutense de Madrid., 167 - 168.

Borja- Villel, F. (4 de Enero de 2016). El País. Obtenido de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/03/actualidad/1451833473_344726.html

Burón Díaz, M. (2012). Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de

renovación museológica. *Revista de Indias*, 177-212.

Dirección Genral de Patrimonio Cultural de Dinamarca. (Diciembre de 2015). *Pedagogía Museística*. Obtenido de http://slks.dk/fileadmin/user_upload/kulturarv/publikationer/emneopdelt/museer/el_potencial_educativo_ES.pdf

Georgina, D. C. (Mayo de 2012). <http://www.ilam.org>. Obtenido de <http://www.ilam.org>: <http://www.ilam.org/component/content/985.html?task=view>

Hoff, M. (4 de Enero de 2016). *Revistas de Artes Visuales ERRATA*. Obtenido de *Curaduría pedagógica, metodologías artísticas, formación y permanencia: el giro educativo de la Bienal del Mercosur #4*: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-4-pedagogia-y-educacion-artistica/curaduria-pedagogica-metodologias-artisticas-formacion-y-permanencia-el-giro-educativo-de-la-bienal-del-mercosur/>

Organización de Estados Iberoamericana para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). (2014). *Encuesta latinoamericana de hábitos y prácticas culturales 2013*. Madrid: Liagrafic S.L.

Pastor Homs, I. (2011). *Pedagogía Museística*.

Nuevas Perspectivas y tendencias actuales. España: Ariel.

Phillips, D. (2003). Something special at the Weald and Downland Open Air Museum. *GEM News*, 6-7.

Piug, T. (2004). *SE ACABO LA DIVERSIÓN*. Ideas y gestión para la cultura que crea y sostiene ciudadanía. Buenos Aires: PAIDOS.

Roldan Ramírez, J. (2015). *La Experiencia Estética de los visual. Matarielaes complementarios y de apoyo de las secciones presencilaes*. Diplomado de la Enseñanza de las Artes Visuales en Contextos de Riesgo y Exclusión Social., 217.

Russell, T. (1994). The enquiring visitor: usable learning theory for museum contexts. *Journal Educación in Museum*, 5- 7.

Sudbury, P., & Russel, T. (1995). *Evaluation of museum and gallery displays*. Liverpool Unievrsity Press.

Universidad de Granada y Fundación Caja Granada. (mayo de 2013). *Arte para Aprender Arte 2013*. Obtenido de <http://www.arteparaaprender.org>: <http://artexposicion2013.wix.com/arteparaprender>

ARTE FORO:

Surrealismo en las artes plásticas en el marco de la exposición "Dalí frente a Miró. Pinceladas de música y sueños de papel."

SURREALISMO: ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y AMBIENTE CULTURAL

Por Ramón Caballero
Crítico de Arte
Coordinador del Arte Foro

AL ABORDAR el surrealismo como movimiento histórico concreto, es necesario remitirnos a sus antecedentes. Así cabe señalar un grupo de hitos fundamentales. El avance hacia la regularidad de la forma, la racionalización y la consiguiente despersonalización característicos de la Revolución Industrial, que se sitúa alrededor de 1770, destacan en el arte del siglo XX, afirmando o negando estas características socioeconómicas. También es cierto que el romanticismo, con su entrega al sentimiento y su respeto al derecho del individuo a expresarse, no habría podido existir sin el antecedente de la Revolución Industrial; pues es

cierto que la nueva industria impulsó a los artistas a hacer valer su individualidad contra los efectos uniformadores. Los daños causados al medio ambiente por las nuevas industrias también desempeñaron un papel destacado en la creación del ferviente culto a la naturaleza, que constituyó uno de los rasgos distintivos del movimiento romántico.

Una de las figuras que alimentaron una nueva interpretación de la realidad fue Karl Marx (1818-1883), quien hablaba de no limitarse a describir y analizar, si no que adicionalmente era necesario propiciar un cambio radical de la sociedad. En 1848, él y su

ARTEFORO

SURREALISMO
EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Ramón Caballero
El surrealismo: orígenes y desarrollo
Gabriel Galeano
La estética surrealista y su impacto en el arte hondureño
Allan Núñez
Surrealismo y política
Ariel Sosa
El surrealismo y el arte contemporáneo

20 DE AGOSTO DEL 2015 3:00PM CAC- UNAH COMAYAGÜELA

Invitan:



Afiche del Arte Foro

amigo Frederic Engels (1820-1895) publicaron una declaración alentadora de sus creencias comunes, el “Manifiesto comunista”. Una de las ideas que los artistas del siglo XX extrajeron de él fue que el arte no era un absoluto, si no ante todo un producto de intercambios sociales y, por tanto, algo que podía moldearse para cambiar la sociedad.

Junto a este páramo de corte político, el siglo XIX produjo una serie de figuras que se erigirían en padres de la estética del siguiente siglo. Uno de ellos es el poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867); en el ensayo “El pintor de la vida moderna” (1863) intenta definir la modernidad, señalando que ésta implica pensar “lo transitorio, lo efímero, lo eventual, lo que constituye la mitad de todo arte (...)” La noción de poder supremo que reside en el ojo inocente y la sensibilidad no mancillada por el conocimiento previo tendría amplias consecuencias en el siglo XX.

El libro más influyente de Nietzsche (1844-1900) fue su primera obra, “El nacimiento de la tragedia” (1872), en el que subrayó la presencia de lo que llamaba el elemento “dionisiaco” en la cultura de la antigua Grecia, pues Dionisio era el dios del vino y de la embriaguez. Nietzsche aplicó este adjetivo a un frenético impulso de sobrepasar todas las reglas humanas; a partir de este

postulado, muchos artistas propugnaron que el exceso y el abandono de la justa medida debían buscarse intencionadamente. Nietzsche consagró la distorsión moderna de las formas con su teoría de lo sublime, definiéndolo como la conquista artística de lo horrible; asimismo consagró la arrogante ambición de los artistas al idealizar el concepto de poder, única cosa que buscan de por sí los hombres y las mujeres.

También Freud fue muy importante. Su obra más seductora fue el estudio pionero “La interpretación de los sueños” publicado en 1899. Para Freud los deseos originados en la infancia eran “la fuerza motivadora indispensable para la formación de los sueños”. Los sueños expresaban lo que el sujeto en su estado consciente era incapaz de reconocer, pero que atoraba en su inconsciente. El inconsciente sería un concepto de gran importancia para muchos artistas del siglo XX, sobre todo para los surrealistas.

Otro punto que debemos destacar es la aparición del simbolismo. Sus adeptos sostenían que el arte no ejerce ningún efecto de un modo directo, sino a través de insinuaciones y veladas sugerencias, y que el verdadero artista permanecía apartado de la muchedumbre. El simbolismo mostraba interés por las doctrinas esotéricas y por el estudio de las culturas orientales. Entre los grandes artistas

convertidos a la teosofía están Vassily Kandinsky y Piet Mondrian. En la lucha entre el Materialismo estricto y el deseo de escapar de él latía la fuerza de un cambio revolucionario.

Entramos al contexto...

En 1924 el nacimiento del surrealismo representó el inicio de un camino completamente nuevo, en el cual la mente consciente perdió valor a favor de lo inconsciente. Por un lado, el surrealismo representaba una victoria de las ideas de Freud; por el otro, era completamente radical y novedoso, no sólo por su ataque a las preocupaciones morales que durante tanto tiempo habían constituido el centro de numerosas actividades artísticas. Cuando André Bretón (1896-1966) publicó su primer manifiesto, una de las cosas que resaltó era la ausencia no sólo de temas de estética tradicional sino también morales.

Pero debemos contar que el ambiente artístico de los años 20 no era uniforme. Un artista que nos muestra la complejidad de la situación es André Derain, que para el momento abogaba por una reconciliación entre el movimiento moderno y el gran arte del pasado. También Picasso expresó en ese momento la fantasía de un mundo hedonista ideal, a pesar de que lo hizo de una forma más fría e intelectual. También dentro del Novecento italiano encontramos una pintura diferente, la de Mario

Sironi (1885-1961), por ejemplo, cargada de una profunda nostalgia por las glorias pasadas.

En 1919, Piet Mondrian abandonó Holanda y volvió a París. Desde mediados de la década en adelante, los únicos colores que se permitió utilizar fueron los primarios: rojo, amarillo y azul. En su obra se advierte la búsqueda del orden, el equilibrio y la armonía, algo que parece ser una reacción al caos de los años de la guerra. También los constructivistas rusos, surgidos en esta década, veían los experimentos utilitarios realizados en la década anterior como obras de “laboratorio” que, a pesar de haber sido emprendidas sin ningún propósito utilitario, llevaron lógicamente a soluciones prácticas. El lema del nuevo constructivismo fue “arte de producción”, lo que manifestaba el interés por los objetos industriales producidos en masa y el derribo intencionado de las categorías artísticas establecidas.

Ideas similares de arte “total”, estrechamente relacionadas con la industria, pueden encontrarse en la Bauhaus, que mantuvo contactos tanto con los constructivistas rusos como los artistas de El Estilo, un movimiento surgido en Holanda. En la Bauhaus, los estudiantes eran alentados a jugar con las texturas, los colores y los tonos, tanto en dos como en tres dimensiones, empleando todo tipo de Materiales.



Imagen. Litografía de Salvador Dalí. Colección expuesta en el CAC-UNAH

No sorprende que entre el profesorado de la Bauhaus se encontraran prominentes pintores abstractos, Kandinsky, Moholy-Nagy y Paul Klee.

Aunque la Bauhaus acogió un amplio abanico de estilos artísticos, el realismo no figuró entre ellos.

No obstante, los pintores realistas se convirtieron en una fuerza poderosa dentro de Alemania, y fueron ellos los que mejor reflejaron el ambiente del momento. Los artistas de este movimiento se inspiraban en artistas del pasado anterior al arte moderno, en artistas alemanes de

siglo XV y XVI, siendo los más importantes Otto Dix (1891-1969) y Georg Grosz (1893-1959). En su obra podemos notar la osadía y la decadencia de la nueva sociedad intelectual berlinesa de posguerra.

Durante la década de 1920 el arte moderno tuvo

las características de un fenómeno casi universal; tras dejar su huella en los Estados Unidos, las ideas modernas comenzaron a abrirse paso en otros lugares de América. El evento más importante del período fue la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo en 1922. Tarsila do Amaral, tras regresar de París en 1923, comenzó a explorar la cultura popular brasileña y a pintar en un estilo que mezclaba la influencia del arte *naïf* local con la de Fernand Léger, con quien había compartido en Francia. La tendencia a combinar estilos europeos aparentemente incompatibles con elementos indígenas sería una característica de todo el arte latinoamericano de entonces.

La obra artística que atraería gran parte de la atención fuera de América Latina se produjo en México. En 1921, el pintor mexicano Diego Rivera (1886-1957), que había trabajado en París, regresó a México. Allí realiza sendos murales, basado en el estilo Art Decó, para luego trabajar en un estilo más mexicano.

Llegamos al surrealismo...

El surrealismo representó el encuentro de diversas tendencias con el objeto de generar algo claramente nuevo. Uno de los padres fue Freud, especialmente por sus investigaciones sobre el significado de

los sueños y el poder del inconsciente. Otro fue el dadaísmo, un colectivo instalado en Zúrich. El surrealismo descartó la superficialidad y el cinismo del dadaísmo, pero se unió a su rechazo de la lógica y el decoro como instrumentos de investigación del comportamiento humano. Otro factor que contribuyó a la aparición del surrealismo fue la fascinación simbolista por lo oculto. El movimiento surrealista era nuevo, pero no escapó por completo de las influencias del siglo XIX.

El ideólogo y organizador principal del surrealismo fue el escritor André Bretón, que había estudiado medicina y estaba familiarizado con las ideas de Freud. Fue el quien ofreció en el Manifiesto surrealista una definición autorizada del propio surrealismo:

“Surrealismo. Puro automatismo psíquico mediante el cual se intenta expresar, ya sea de forma escrita o hablada, el verdadero funcionamiento del pensamiento dictado en la ausencia de todo control ejercido por la razón y sin la estética de las consideraciones morales... El surrealismo se basa en la creencia en una realidad superior de ciertas formas de asociación olvidadas hasta ahora, en la omnipotencia del sueño, en el desinteresado juego del pensamiento”.

El artista que tuvo un vínculo estrecho con el surrealismo literario fue Max Ernst (1891-1976), quien con la ayuda del poeta Paul

Eluard, se establecieron en París en 1922. Su obra mostró la habilidad que poseía para manipular las imágenes oníricas incluso antes del nacimiento oficial del surrealismo. Debemos recordar que Ernst inventó el *frottage*, que consiste en colocar trozos de papel sobre superficies rugosas, como un modo de proporcionar un equivalente a la técnica literaria de la escritura automática, donde las palabras se escriben al azar, sin control consciente. También utilizó el collage de un modo totalmente diferente al que habían empleado sus inventores cubistas, recorriendo elementos y volviéndolos a disponer de otro modo para crear narraciones oníricas.

Mientras que el surrealismo literario fue en su inicio exclusivamente francés, el surrealismo en las artes visuales fue siempre internacional. Dos de los artistas que se sintieron atraídos por el nuevo movimiento fueron el belga René Magritte (1898-1967) y el español Joan Miró (1893-1983). La obra de Magritte quedó marcada desde el inicio por un estilo deliberadamente liberal. La cualidad práctica y directa de su técnica recalca la naturaleza alucinante de su imaginería, basada frecuentemente en yuxtaposiciones incongruentes de diversos tipos.

Joan Miró, en cambio, parece haber sido influido por la práctica surrealista de hacer cadáveres exquisitos. Los “cadáveres”, basados en

un juego infantil, eran dibujos hechos en hojas de papel dobladas sucesivamente, de modo que cada participante añadía nuevos elementos al dibujo sin saber lo que otros jugadores habían hecho. A partir de esto, Miró elaboró una serie de imágenes distorsionadas con ingenio. En lugar de presentar lo extraño y desconocido de una manera práctica e intencionalmente aburrida, como Magritte, remodeló lo que resultaba familiar hasta dotarlo de una cualidad extraña.

En los años 30, el artista de vanguardia que más seguidores tuvo fue Salvador Dalí (1904-1989), que se unió al grupo surrealista en el verano de 1929, añadiendo así un matiz turbulento a sus ya animados debates. Provocador por instinto, Dalí puso de manifiesto los conflictos del grupo, como la incómoda relación con el Partido Comunista y las divisiones creadas por la naturaleza dictatorial de Bretón y su rechazo radical de la homosexualidad. André Breton insistía en que los surrealistas debían adscribirse a la izquierda, tanto fue así que 1938 se publicó el Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente, producto de la unidad existente entre el pensamiento marxista y el surrealista. Ya en 1941 Bretón concluía que la obra de Dalí se estaba hundiendo en el academicismo, que desde 1936 su obra no tenía el menor interés por el surrealismo.

Vale señalar que la primera exposición surrealista, que se celebró en la Galerie Pierre de París en 1925, además de Jean Arp, Giorgio de Chirico y Max Ernst, participaron artistas como André Masson, Pablo Picasso, Man Ray, Pierre Roy y Joan Miró. A ellos se adhirieron Yves Tanguy, René Magritte, Salvador Dalí y Alberto Giacometti.

Para cerrar esta descripción histórica, debemos decir que dentro del surrealismo se destacaron dos variantes: el surrealismo figurativo, cuyo máximo representante fue Salvador Dalí, aunque también lo ejercieron pintores como Magritte, Max Ernst, Tanguy, Delvaux y De Chirico; y el surrealismo abstracto, representado por Joan Miró, Masson y Paul Klee.

Luego otros movimientos...

Al entrar a la década de los 30, el surrealismo ya era un movimiento internacional, dándose a conocer en una serie de importantes exposiciones que continuaron en la década de los 40. En todas ellas participaron artistas de más de 14 naciones. Para este último momento, el único rival del surrealismo fue la abstracción geométrica. De hecho, en 1930 se creó en París el grupo “Círculo y cuadrado” con más de 400 miembros, seguido del grupo “Abstracción-creación” de 1931.

La revitalización del arte

Por Gabriel Galeano

Profesor UNAH



Imagen. Litografía de Salvador Dalí. Colección expuesta en el CAC-UNAH

LAS CRISIS del arte ante el agotamiento de los sistemas de representación planteó una diversidad de problemas en el ámbito de la teoría y de la producción artística. La necesidad de liberar la conciencia humana ante las aldabas ideológicas, morales, políticas, pero también la voluntad

de edificar visiones que no atendieran criterios referenciales -sino aquellos que son propios de la subjetividad- fueron los elementos que impulsaron a un grupo de creadores a fundamentar la estética surrealista.

El arte surrealista modificó la forma de ver el

mundo, ya no se trataba de edificar un lenguaje cuyo referentes fueran la realidad concreta y la percepción sensorial, sino más bien explorar el subconsciente y traducirlo en imágenes. La clave del surrealismo, dirá André Breton (1896-1966) es la reconciliación del sueño

y la realidad en un tipo de realidad absoluta, una surrealidad. El surrealismo no solo fue un gesto crítico ante las formas tradicionales de representar la realidad por medio de imágenes, sino una nueva estrategia creativa cuyo basamento se encontraba en el subconsciente. Por otro lado, algunas tácticas de creación introducidas

por los surrealistas como el azar objetivo o el automatismo psíquico permitió cuestionar las técnicas y procedimientos en la realización y producción mecánica de la obra de arte.

El surrealismo sin duda estableció una relación no solo con la realidad, sino con la vida misma, he allí su verdadero aporte. Además de ser un movimiento artístico que bifurcó sus postulados en el cine, literatura, poesía, pintura y escultura fue anti sistémico, revolucionario y provocador. Las tácticas de choque de los surrealistas son destacadas con gestos de aprobación y admiración. Refiriéndose a las técnicas usadas en la época, y en alusión a las tácticas que atraían a Walter Benjamín (1892-1940), Breton insiste que en el surrealismo no se trata de montaje sino de *frottage*, de intensificar la irritabilidad de las facultades mentales. (Patke, 1998).

Los surrealistas se propusieron modificar el ethos del hombre y la dinámica social por medio de la revolución socialista, y desde luego, liberar la imaginación y la creatividad sepultada por las relaciones enajenantes y de consumo de la sociedad capitalista. No fue casual la vinculación de André Breton al trotskismo, principal movimiento político de

izquierda ante el aplastamiento de la internacional comunista.

Los surrealistas consideraban que la suprema tarea del arte en nuestra época es participar consciente y activamente en la preparación de la revolución. Sin embargo, el artista sólo puede servir a la lucha emancipadora cuando está penetrado de su contenido social e individual, cuando ha asimilado el sentido y el drama en sus nervios, cuando busca encarnar artísticamente su mundo interior. (Trotsky L, Breton A y Rivera D, 1938).

Sin duda alguna, el surrealismo contribuyó a resolver un problema fundamental, razón que se comparte con Walter Benjamín: como observar de manera novedosa las imágenes de la realidad burguesa cotidiana.

Sin embargo, el dilema del surrealismo fue el llegar a la revolución o quedar atrapado en la contemplación. La tarea de la intelectualidad comprometida implica derribar el dominio intelectual y ganar contacto con las personas, y esto último no se hace mediante la contemplación. Walter Benjamín recomienda la organización del pesimismo y la desconfianza en todas las líneas.

Pese a todo, los aportes



Arte foro: Surrealismo en las artes plásticas en el marco de la exposición "Dalí frente a Miró. Pinceladas de música y sueños de papel."

del surrealismo lograron tener consecuencias directas en los movimientos de vanguardia posteriores.

La estética situacionista fue parte de las consecuencias del dadá y el surrealismo, y se fundamenta en una crítica del arte, de la cultura y de la sociedad. La fundación de la internacional situacionista en 1957 y de la revista que promueve su crítica y sus propuestas comienza a difundir un nuevo lenguaje confeccionado a base de derivas y desvíos, estableciendo conexiones entre la crítica del arte y el urbanismo, el cine

y la revolución social. Y que obliga a pensar desde la vida cotidiana: categoría que comienza, ahí precisamente, a ser valorada como instancia crítica. (Perniola M, 2008)

Por otro lado, los cambios en el arte introducidos por el surrealismo también serían implementados en la pintura abstracta producida en Norteamérica. Fue notoria la influencia de la estética surrealista en los artistas de los Estados Unidos. Es reconocida la adhesión de Jackson Pollock (1912-1956) y Mark Rothko (1903-1970) al

marxismo, ambos apoyaban al Frente Popular organizado por los Comunistas Europeos para combatir al Fascismo. También simpatizaban con el modo como las formaciones europeas de la vanguardias previas a la guerra –como el surrealismo francés– habían combinado compromisos a la innovación artística con visiones políticas y sociales radicales. En términos generales, la perspectiva política de Pollock y Rothko era internacionalista.

El fin de las vanguardias, la crisis de los metarrelatos y las transformaciones experimentadas en lo artístico durante la postguerra exigieron nuevos planteamientos en Materia de apreciación y valoración artística. Parte de las

discusiones es la muerte del arte, aunque es importante dejar claro que la muerte del arte no se refiere, como es obvio, a la destrucción de las obras por desastres naturales, guerras y contaminación ambiental.

No se trata tan sólo de la desaparición de los estilos y géneros históricos y su reemplazo por otros nuevos. El fin del arte tampoco significa en modo alguno que haya terminado la productividad artística. Es innegable que nuestra época muestra la prodigalidad de sus creaciones en numerosas salas de exposiciones, de conciertos y de teatro. Los mismos medios masivos de comunicación contribuyen a su multiplicación y difusión.

Evidentemente, este planteamiento se encontraba respaldado por la idea propuesta por Hegel. Al hablar de la muerte del arte es plantearse la imposibilidad de este de renovarse y engendrar nuevas posibilidades de interlocución o simplemente nuevos discursos.

Dino Formaggio (1914-2008), por su parte entendía la idea hegeliana sobre la muerte del arte, en su más plena acepción dialéctica; se trata pues, de una muerte dialéctica de ciertas figuras de la consciencia *dentro* del actuar artístico y estético y por consiguiente su perenne transmutarse y regenerarse en la autoconsciencia progresiva. Más que del fin histórico del arte nos encontramos ante el fin

de una *determinada forma del arte*.

En el caso de los artistas hondureños, se puede observar dinámicas oscilantes entre la sustancialidad de las poéticas modernas y la banalidad de las estéticas del pretendido antifetichismo, las contaminaciones con lo arquitectónico, la dimensión humorística o paródica de ciertos planteamientos artísticos.

En Honduras son muy pocos los creadores que han adoptado una poética moderna del arte. Cuando se habla de poética se quiere indicar la conciencia crítica que el artista tiene de su ideal estético, del programa que todo artista, en cuanto tal, no sólo sigue, sino que sabe que sigue. Se

Reflexiones en torno al Manifiesto por un Arte Revolucionario e Independiente

Por Allan Núñez
Crítico de arte

Los antecedentes del encuentro entre André Breton y Leon Trotsky.

En 1914, André Breton (1896-1966) cumplía dieciocho años y el mundo se encontraba marcado por el hecho de que a “*algunos jóvenes, entre los cuales me contaba, (...) la guerra de 1914 acababa de privar de todas sus aspiraciones, para arrojarlos a una cloaca de sangre, imbecilidad y fango,*”¹ como señalan sus palabras sobre la época.

La guerra interimperialista promovió un exacerbado espíritu nacionalista, mientras el entusiasmo bélico tanto de las clases acomodadas como de los partidos que integraban la Segunda Internacional cuya inmensa mayoría de sus dirigentes votaron a favor de los créditos de guerra de sus respectivos



Imagen. Diego Rivera, Leon Trotsky y André Breton, alrededor de 1930.

países.²

Pese a que el naciona-

² Hubo dos honrosas excepciones que no votaron a favor de sus propios gobiernos: los rusos y los serbios. En Alemania, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo se pronunciaron en contra de los créditos de guerra.

¹ Breton, A. (1970) *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Seix Barral.

lismo burgués le producía un profundo rechazo, el joven Breton fue alistado en 1915. Sus ratos libres de servicio los consagró a la lectura. En esas circunstancias una sola figura expresa sus convicciones: Guillaume Apollinaire (1880-

1916). Breton admira en él sus juicios alrededor de los pintores de vanguardia como Picasso, De Chirico y Matisse.

Breton conoció a Apollinaire en 1916, en el hospital donde éste había sido

conducido luego de sufrir un disparo en la cabeza y donde sería sometido a la famosa trepanación craneal. Hasta la muerte de Apollinaire ocurrida en París el 9 de noviembre de 1918, Bretón lo visitaría asiduamente.³

Fue justamente en la casa de Apollinaire, donde Bretón lee los primeros números de la revista *Dadá* y conoce, en 1919, el Manifiesto *Dadá*, redactado por el rumano Tristan Tzara en 1918, reconociéndose en el espíritu libertario, nihilista y en el sentimiento antibélico, antiburgués, antiliterario y antiartístico promulgado por los artistas *Dadá*. Fue ahí también donde conoció a Philippe Soupault y, meses después, a Luis Aragón. Luego del armisticio, los tres jóvenes publicaron el primer número de la revista *Littérature*. En las páginas de esta revista se publicaron las obras de poetas claves del simbolismo: Valéry, Max Jacob, Reverdy y Lautremont. Pero más importante aún, *Littérature* sirvió sobre todo para que los tres amigos consolidaran un proyecto cultural con identidad propia y dieran forma a lo que serían las bases del surrealismo.

En 1920, Tristan Tzara llega a París y luego de

entrevistarse con Bretón decide adherirse a *Littérature*. La revista registrará un sinnúmero de acciones *dadá* cuyos objetivos eran irritar y exasperar el gusto burgués. La opinión pública les era hostil y Bretón sentía orgullo de ello. Pero no por mucho tiempo, rápidamente comprendió que los gestos *Dadá* no conducían hacia ningún objetivo. Sus acciones aparecían como la negación de todo, y en el interior del grupo, Soupault, Aragón y Bretón se sentían cada vez más insatisfechos. Años más tarde, Bretón podría señalar que “*el escándalo, muy real, era el único beneficio que obtuvimos de la empresa, pero ello no impidió que nos diéramos cuenta (...) de la escasa relevancia de los medios utilizados*”.

El surrealismo aparecía entonces como una necesidad de superación, sobre la destrucción provocada. Después de haber roto las barreras y asestado al arte un golpe mortal, era necesario ir hacia lo nuevo, explorar caminos desconocidos. Es así que, bajo la férrea voluntad de Bretón, el viejo núcleo de *Littérature*, al cual se habían agregado Max Ernst, Robert Desnos, René Crevel, Benjamín Peret y Francis Picabia, inició un período intenso de investigaciones propias ya del surrealismo, que serán condensadas en el Manifiesto Surrealista de 1924.

Entre 1924 y 1940, en la historia del surrealismo son observables tres grandes ejes sobre los que se iba orientar el movimiento. Por un lado, la redacción y publicación de manifiestos, proclamas y revistas. En segundo lugar, es el momento en que los artistas del movimiento elaborarían un amplio cuerpo de obras surrealistas. Por último, al ritmo de la agudización de la confrontación política y social que atraviesa Europa y el mundo, Bretón y el surrealismo adoptarán posiciones políticas cada vez más definidas y más comprometidas, que mostrarán a lo político como un rasgo esencial del movimiento. Fue esta última cuestión capital que regiría sus acciones en tanto grupo, al mismo tiempo que su adhesión al partido comunista y el estalinismo. De la misma manera son esos mismos problemas los que marcarán intensamente los desplazamientos y alejamientos de diferentes artistas.

La estadía del movimiento surrealista en el Partido Comunista Francés no fue fácil, tuvo marchas y contramarchas. La decisión provocó el alejamiento de Artaud y Soupault. Bretón en cambio era controlado estrechamente y los números de la revista *La revolución surrealista* eran revisados uno a uno por la burocracia del partido

previo a su publicación. Los esfuerzos de la casta burocrática liderada por Stalin, las denuncias de los juicios de Moscú, la posición del Partido Comunista en la Guerra Civil Española, el pacto entre Stalin y Hitler y el boicot a la participación de Bretón en el Congreso de Escritores por la Defensa de la Cultura provocó la ruptura definitiva del surrealismo con el estalinismo.

La pretensión de ejercer el mando sobre la creación intelectual le resultó insostenible a Breton, quien inmediatamente encontró un soporte en la lectura de los textos de Leon Trotsky. Nos referimos, entre otros, a “El partido y los artistas”, una intervención que éste realizó en una reunión organizada el 9 de mayo de 1924 por el departamento de prensa del Comité Central sobre la política del partido en el campo de la literatura, donde en contra de los sectores que promovían una cultura proletaria, sostuvo “*que hay que ocuparse del arte en tanto arte y de la literatura en tanto literatura (...), en tanto sector específico de la actividad humana*”. Y más adelante agregaba que “*en la creación artística los procesos inconscientes juegan un papel considerable*”. Posiciones básicas, ambas, que empalman con el interés de los surrealistas.

3 Constantin, M., y Wechsler, D. (2005). Los surrealistas: insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América. Buenos Aires: Longseller.



Arte foro: Surrealismo en las artes plásticas en el marco de la exposición "Dalí frente a Miró. Pinceladas de música y sueños de papel."

En la Rusia de esa época (1924) se dieron algunos de los debates más importantes acerca del rol del arte, entre los que destacan las posiciones del grupo *Prolekult*, que se proponía desarrollar un "arte proletario". Esas posiciones aparentemente inofensivas en el alza revolucionaria proporcionarían las bases ideológicas que durante el estalinismo se convertirían en el arte oficial de la burocracia contrarrevolucionaria. Frente a estos gérmenes en creciente desarrollo de la burocracia que alentaban lo que

llamaron arte proletario, y contra el derecho y el deber de ejercer la dirección en la literatura y el arte; contra el movimiento adulador al régimen, el *Prolekult*, Trotsky replicó: "El arte tiene que encontrar su propio camino por sus propios medios. Los métodos marxistas no son los mismos que los artísticos. El Partido es la guía del proletariado, pero no del proceso de la historia. Hay dominios en los que el partido es la guía, directa e imperativamente. Hay otros en los que sólo coopera. Por último, hay otros en los que sólo orienta. El dominio

del arte es uno en los que el Partido no puede dar órdenes. Puede y debe protegerlo y ayudarlo, pero sólo puede decidirlo de una manera indirecta". Y recordaba que "el proletariado ha tomado el poder precisamente para ponerle término de una vez por todas a la cultura clasista y para abrirle el camino a una cultura universal.

Ya en México, Trotsky escribió una carta a la revista estadounidense *Partisan Review* en 1938, donde, pronunciándose contra el realismo socialista promovido desde el estalinismo,

afirmará: "el arte de la época estalinista quedará como la expresión más concreta del retroceso más profundo de la revolución proletaria" y "el arte, como la ciencia, no sólo no busca dirección, sino que, por su propia naturaleza, no la puede soportar, la creación artística obedece a sus propias leyes". Así, el autor de la Revolución Permanente se había pronunciado sobre cuestiones capitales para el surrealismo: la libertad de creación y la especificidad del arte manteniendo su independencia frente al partido.

La llegada de Bretón a México estuvo motivada por el hecho de que aquel país había sido el único refugio que Trotsky había encontrado para escapar al terror y a la persecución estalinista. El francés tenía la certeza que arribando a México entablaría un enriquecedor intercambio ideológico con el líder sobreviviente de la Revolución de Octubre.

Un abrazo en la casa azul de Coyoacán

“Soñé a México y me encuentro en México”, declaraba Breton en una entrevista que le hizo el hondureño Rafael Heliodoro Valle a su llegada a aquella ciudad en 1938. Pocos encuentros han sido tan decisivos para el tortuoso idilio entre arte y revolución, como el encuentro entre Trotsky y Breton en México en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Aquel hombre del que un periodista mexicano describe el rostro “de trazos enérgicos”, la “abundante melena de león”, está entonces en la cima de su madurez de poeta y de jefe indiscutible del movimiento surrealista, cuyas bases teóricas habían sido sentadas en el primer Manifiesto Surrealista de 1924. Trotsky, “la joven águila” de la revolución rusa, según la expresión del crítico americano Edmun Wilson, el par de Lenin, el prestigioso jefe del Ejército

Rojo, vive para entonces su último exilio, acorralado cada día por los asesinos de Stalin. Es un hecho notable que en el momento más trágico de la entreguerras, cuando triunfa el fascismo y se perpetra uno de los más grandes crímenes de la historia con los procesos sangrientos de Moscú, Trotsky abraza a Breton en el patio soleado de la casa azul de Coyoacán propiedad del matrimonio Rivera-Kahlo y se inclina nuevamente hacia los problemas artísticos. En agosto de 1939, Trotsky escribe que “*es bueno que sobre la tierra exista no sólo la política, sino también el arte. Es bueno que el arte sea inagotable en su virtualidad, como la vida misma*”.

Del contacto de León Trotsky en México con André Breton y Diego Rivera, surgió el *Manifiesto por un arte revolucionario e independiente*. El manifiesto fue escrito por Breton y discutido y modificado en varias sesiones con Trotsky. La versión definitiva del manifiesto de la FIARI no se distingue casi del texto inicial redactado por Bretón, aunque aquí o allá hay observaciones no carentes de interés. En su proyecto inicial, Bretón había retomado en su conclusión la fórmula usada por Trotsky en *Literatura y Revolución*: “*Total permiso en el arte, salvo contra la revolución proletaria*”. A su regreso de

México, Breton indicó que fue el mismo Trotsky quien lo puso en guardia contra los abusos que podrían hacerse de éste último constituyente de la frase, y borró sin dudar “*salvo contra la revolución proletaria*”. Otro párrafo de Breton, igualmente restrictivo y que iba en el mismo sentido que la fórmula precedente no fue seleccionado. Sobre esta cuestión de la independencia del arte y de la creación, el pensamiento de Trotsky sufrió una evolución importante. En la Revolución Traicionada, redactada dos años antes, Trotsky adhiere aún a su antigua fórmula, puesto que escribe que el Estado obrero debe permitir a las tendencias artísticas “*una libertad completa en su propio terreno*”, pero agrega, “*poniendo por delante de todo criterio: a favor o en contra de la revolución*”. Pero luego, los procesos amañados y sangrientas ejecuciones en la URSS mostraron hasta dónde podía llegar la burocracia en su odio ciego a la revolución y a la libertad. La degeneración del arte soviético, que llega incluso a celebrar las macabras ejecuciones de los procesos, le hacen temer el abuso que podría hacerse en el futuro del criterio “*a favor o en contra de la revolución proletaria*” en el terreno del arte. En verdad, ¿no es una fórmula que un régimen burocrático sin escrúpulos, que pervierte

las palabras y aliena la libertad –para tomar las palabras de Breton– podría utilizar con sus propios fines con el objetivo de aplastar al arte? Trotsky completa esta importante y significativa modificación de su formulación sobre las exigencias de la creación artística, en un párrafo redactado íntegramente por él, y cuyo estilo es fácilmente reconocible: “*Si para el desarrollo de las fuerzas productivas, la revolución debe erigir un régimen socialista de planificación centralizada, para la creación individual, debe, desde su mismo comienzo, establecer un régimen anarquista de libertad individual*”.

Se puede medir aquí el paso dado por Trotsky, que escribía en la *Revolución Traicionada* que la creación intelectual “*necesita libertad... la ciencia, el arte no deberán sufrir ningún plan impuesto, ninguna sombra de obligación*”. Es recién a partir del contacto con Breton y luego de largas discusiones con él en compañía de Diego Rivera, que Trotsky sostiene la necesidad de precisar que el arte requiere un “régimen anarquista” de libertad individual. Cómo no relacionar este hecho con lo que escribía Breton en 1937: entre los diversos procesos del espíritu es “*únicamente apelando al automatismo bajo todas sus formas, que se puede esperar resolver, por fuera del plano*

económico, todas las antinomias que, habiendo preexistido a la forma del régimen social bajo la que vivimos, corren el riesgo de no desaparecer con ella”.

El manifiesto parte de la necesidad de agrupar a los artistas revolucionarios en una Federación Internacional de Arte Revolucionario e Independiente, en un momento en que la contrarrevolución crecía en todo el mundo, ya que, en el pensamiento de Trotsky, para la cultura las amenazas y los enemigos eran los mismos: la prostitución al mercado, la regimentación al espíritu nacional del fascismo, el llamado realismo socialista, la censura, las campañas difamatorias, la persecución. La comprensión de que ambos fenómenos eran parte de la misma realidad es lo que hace posible el encuentro Breton-Trotsky, y este manifiesto. Los artistas son parte de ese puñado que es necesario agrupar, el arte es un campo donde los revolucionarios deben dar la batalla. Para que el arte pueda servir a la revolución, deben ser independientes, libre de toda imposición. El programa para el arte de la revolución socialista regresa al hombre su totalidad humana, totalidad fragmentada por la alienación capitalista, que escinde al productor de su obra, al trabajo Material del intelectual, al ser del deseo; contra esa

disociación sin solución en el contexto del capitalismo, el objetivo de nuestra revolución es, señala Trotsky, “romper con la tramposa dicotomía de politizar el arte contra la estatización de la economía-política, procurando, más bien, la socialización del mismo como un momento de la transformación total de las relaciones sociales. La revolución socialista no tiene como tarea lograr la independencia del arte; ésa era la tarea manifiesta de las revoluciones burguesas. La revolución comunista se propone como tarea abolir al arte como esfera de la producción Material sin abolir su diferencia específica”.

Bases programáticas del Manifiesto por un Arte Revolucionario e Independiente.

En resumen, el programa del manifiesto de la FIARI era una invitación a los artistas a construir la revolución proletaria con los métodos del arte y a defender la libertad del arte contra los usurpadores de la misma. De allí que Trotsky y Breton solicitaba a los artistas ser solidarios con la revolución socialista, porque ella es la que puede garantizarle bases sociales nuevas donde desarrollarse plenamente y aún más, donde el arte puede no quedar reducido a un pequeño grupo sino ser patrimonio del conjunto de la sociedad tanto

en su disfrute como en su producción: “El verdadero arte, es decir, el que no se contenta con variaciones sobre machotes estereotipados, sino que se esfuerza por dar una expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad de hoy, no puede ser revolucionario, es decir, no aspira a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aun cuando sólo sea para libertar la creación intelectual de las cadenas que la atan y permitir a la humanidad entera elevarse a alturas que sólo genios aislados alcanzarán en el pasado. Reconocemos, al mismo tiempo, que sólo la revolución social puede abrir la ruta a una nueva cultura”.

El manifiesto —ya lo dijimos— rechaza cualquier esfuerzo por regimentar a la intelectualidad y por acallar toda manifestación de libertad espiritual, incluso si esta viene del lado de la revolución proletaria. “El arte oficial de la época stalinista refleja, con una crueldad sin ejemplo en la historia, sus esfuerzos irrisorios por engañar y por ocultar su verdadero papel mercenario. (...) La oposición artística es hoy una de las fuerzas útilmente capaces de contribuir al descrédito y la ruina de los regímenes que embotan, al mismo tiempo que el derecho de la clase explotada de aspirar a un mundo mejor, todo sentimiento de grandeza y aun de dignidad humana”. Y más adelante: “El arte, por

lo tanto, no puede, sin degenerar, consentir en plegarse a ninguna directiva extraña, ni en acudir dócilmente a llenar los cuadros que algunos creen poder asignarle con fines programáticos extremadamente estrechos”.

Aunque el manifiesto fue escrito en una época en la que el fascismo subordinaba a la propaganda del régimen al arte, alineando a los artistas y exilando, reprimiendo o asesinando a los opositores. De igual forma procedía, aunque en este caso en nombre de la revolución, el régimen estalinista en la U.R.S.S. Lo anterior es válido también para la época del predominio imperialista de posguerra. Hoy, la consigna del capitalismo es producir arte para vivir y ganar dinero, lo que acarrea al más completo dominio del mercado sobre la producción artística y toda la actividad intelectual: “La idea que Marx se forjó del papel del escritor exige, en nuestros días, que se lo recuerde vigorosamente y debe hacerse extensiva, en el plano artístico y científico (...) Jamás ha sido tan oportuno como hoy blandir esta declaración contra quienes pretenden esclavizar la actividad intelectual a fines exteriores a ella y, con menosprecio de todas las manifestaciones históricas que le son propias...”

En efecto, el oficio del escritor y del artista es un

fin, y no un medio. “Es verdad –nos dice el camarada Marx– que el escritor debe ganar su vida para poder existir y escribir, pero no debe existir y escribir para ganarse la vida. Un verdadero escritor de ningún modo considera su trabajo como un medio. Sus obras son fines en sí mismas.”

Los revolucionarios deben combatir a muerte a quienes pretenden someter la actividad artística a fines exteriores a ella misma. “La libre elección de temas y la ausencia absoluta de restricción en lo que respecta a su campo de exploración, constituyen para el artista un bien que tiene derecho a reivindicar como inalienable. En Materia de creación artística importa esencialmente que la imaginación escape a toda coacción (...). A quienes nos exigieran (...) consentir en que el arte se someta a una disciplina (...) oponemos a una rotunda negativa y vuestra voluntad deliberada de atenernos a la fórmula: toda licencia en arte”. Y más adelante “¡Ninguna autoridad, ninguna coacción, ni el menor rastro de mando! ¡Total licencia para el arte!”

Vigencia del Manifiesto por un Arte Revolucionario e Independiente.

La vida de la FIARI fue efímera y sin mayor trascendencia en la vida

cultural francesa y mexicana. Dos acontecimientos impidieron que la iniciativa de Trotsky y Bretón dieran mayores frutos: en agosto de 1940 Trotsky caía asesinado por la pica estalinista y el inicio de la Segunda Guerra Mundial. De modo que por derecha e izquierda, el círculo de la FIARI se cerró a su alrededor.

Sin embargo, la posguerra no tardará en demostrar cuan vigentes son la tesis programáticas del manifiesto de la FIARI. Luego del triunfo de la Revolución Cubana de 1959, la literatura de la isla que, tras un inicial y rico período de libertad y creación en la revolución, terminó incorporando las prácticas clásicas del estalinismo. Las consecuencias fue que una parte mayoritaria de la intelectualidad fue sometida a una intensa regimentación y represión. El caso más notorio es el de José Lezama Lima, que vivió sus últimos años en un régimen de virtual detención domiciliaria. Por fuera de cualquier apreciación subjetiva, lo difícil de discutir es que la mayor parte de la literatura cubana terminó en el exilio o vivió en una suerte de prisión benévola, de persecución y exilio interior.

En países como China, Checoslovaquia y Hungría, la producción artística siempre estuvo restringida

a los confines de la lógica burocrática y a los censores del partido. Aquí, la historia del realismo socialista demostró claramente que, en definitiva, no hay otra autoridad que la del partido capaz de decidir si una obra de arte es perjudicial o ventajosa para la causa del régimen.

De otro lado encontramos la cultura burguesa que todo lo desnaturaliza, incluso aquellos objetos que como el arte desempeñaban el papel de intermediarios en las relaciones entre los hombres, vaciándolos de toda su significación humana, convirtiéndolos en objetos Materiales, en mercancías, en verdaderos fetiches.

El Manifiesto Comunista (1848) lo expresó más precisa y certeramente: “La burguesía (...) no dejó en pies más vínculo que el del interés escueto, el del dinero contante y sonante, que no tiene entrañas (...) La burguesía despojó de su halo de santidad a todo lo que antes se tenía por venerable y digno de piadoso acatamiento. Convirtió en sus servidores asalariados al médico, al jurista, al poeta, al sacerdote, al hombre de ciencia y también, por supuesto, al artista.”

El llamado que los surrealistas y los trotskistas hacen a los artistas es a estar dispuestos a dar su vida

por la revolución proletaria, para alcanzar un régimen de absoluta anarquía para la producción artística, sin que esto implique supeditar los frutos de la creación a aquella. Recuérdese los versos del poeta mujik Sergio Esenin: “Daría toda mi alma a octubre y a mayo, / ¡Pero mi lira bienamada, no la cederé!”.

Bibliografía

- Bretón, A. (1970) El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones. Barcelona: Seix Barral.
- Constantin, M., y Wechsler, D. (2005). Los surrealistas: insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América. Buenos Aires: Longseller.
- Marx, C., Engels, F. (1972) El manifiesto del partido comunista en Obras Completas, Tomo I. Moscú: Editorial Progreso.
- Trotsky, L. (2004) Literatura y Revolución. Buenos Aires: Editorial Antídoto.

Honduras en Ecuador

Por Carmen Yadira Cruz Rivas
Subdirectora de Cultura, UNAH



Agrupación musical "Satuyé".

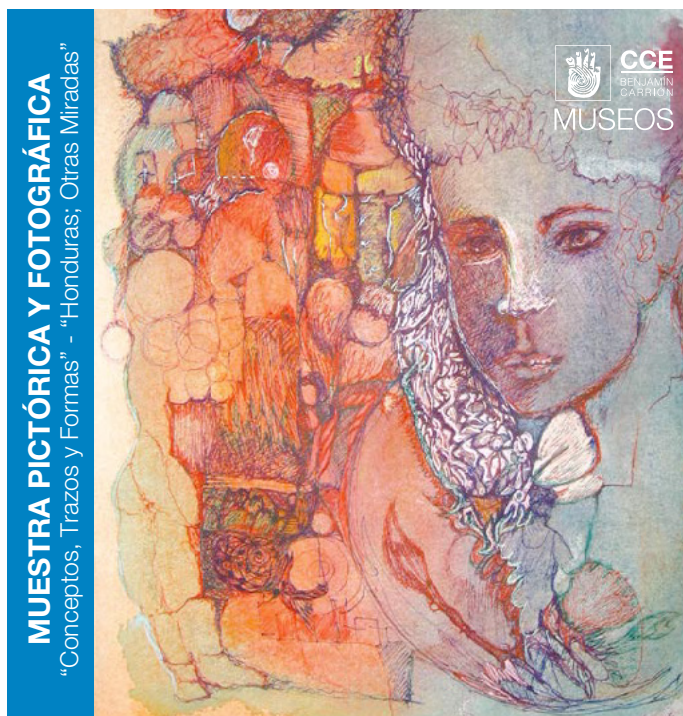
QUITO, Ecuador, la capital más antigua de América del Sur, ubicada al lado oriental de los Andes, entre los volcanes Pichincha y Cotopaxi como escenario y con uno de los centros históricos más esplendorosos declarado Patrimonio de la Humanidad. A esa majestuosa ciudad llegamos el pasado sábado 24 de octubre 2015 una delegación de hondureños conformada por 27 personas: artistas visuales, escritores, intelectuales, cineastas, artesanas, diseñadoras de joyas, músicos, bailarines de danzas folclóricas, gestores culturales, todos con un único propósito: la de festejar la

cultura hondureña en el evento denominado "La Semana de la Hondureñidad", evento que se llevó a cabo entre el lunes 26 al jueves 29 de octubre de 2015. Este evento fue organizado por la Embajada de Honduras en Ecuador, la Dirección de Asuntos Educativos, Culturales y Científico-Técnicos de Cancillería de Honduras y con el apoyo técnico de la Dirección de Cultura de la UNAH y la Dirección de Extensión de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán. La delegación de hondureños, verdaderos Embajadores de la Cultura hondureña,

dieron a conocer la cara más hermosa de Honduras en Ecuador a través de su arte, cultura, tradiciones, folclore, gastronomía, cine, entre otras expresiones. La sede de los eventos, en su mayoría, se realizaron en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Específicamente la UNAH, a través de la Dirección de Cultura, hemos colaborado en dos áreas: dando a conocer la música fusión de jazz con parranda garífuna hondureña con el grupo "Satuyé", un grupo de músicos conformado por profesores de la Escuela de Música de la UNAH,

los maestros: Yvan Bertet, German Barahona, Gerson Hernández, Jorge García y Roger García. Satuyé tuvo 5 presentaciones en diferentes momentos durante la semana y nos deleitaron en conciertos de carácter didáctico así como en los eventos centrales de la Semana de la Hondureñidad que se realizaron en la Casa de Cultura Ecuatoriana. Por otro lado, presentamos el libro de cuentos cortos "El arca" del Poeta Óscar Acosta, una edición que ha sido posible gracias a la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, la Embajada de Honduras en Ecuador, la Dirección de



Catálogo de exposición

Asuntos Educativos, Culturales y Científico-Técnicos de Cancillería de Honduras y la Dirección de Cultura de la UNAH. Como Dirección de Cultura, la presentación de este libro la hemos enmarcado dentro del Año Académico Óscar Acosta 2015 de la UNAH, cuya presentación estuvo a cargo del Dr. Nery Alexis Gaitán, profesor de la Escuela de Letras de esta casa de estudios.

El hall de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión fue el espacio donde durante una semana la artesana hondureña, Sandra Salgado a través de su microempresa "Sandra's collection", y la diseñadora de joyas, Diana Martínez a través de su "Joyería Rosalila" dieron a conocer sus joyas y pro-

ductos 100% creatividad y manufactura hondureña. Hemos degustado bebidas hondureñas como la horchata y la rosa de jamaica, bebidas que nos presentó Karla Altamirado a través de su microempresa "Miss Daysi." Y por supuesto, no podíamos olvidarnos del cafecito hondureño, que gracias a IHCAFE, representado por el Ing. Carlos Pineda, hemos tenido la oportunidad de degustar los mejores cafés de 5 regiones distintas de nuestro país.

En otra de las salas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana estuvo abierta al público la exposición de pintura "Conceptos, trazos y formas. Honduras, otras miradas", exposición que estuvo a cargo de los artistas visuales: Celsa

Flores, Orlando Roque, Rubén Salgado, Víctor Hugo Cruz, Denis Cerrato, Fernando Venegas y Omar Sánchez.

La Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán participó activamente dando una muestra de danzas folclóricas de nuestro país en diferentes momentos: tanto en las instalaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana así como en centros escolares de educación pública en niveles de educación preprimaria y básica, tal es el ejemplo, las presentaciones de danza en el kínder Honduras y en el Instituto Manuela Cañizales. Los jóvenes danzantes que nos acompañaron son: Elsy Mejía, Marielos Ruiz, Karla Cáceres, José Mario Chirinos, Jorge Luque y Alejandro Saenz. Estos jóvenes estudiantes de diversas carreras de la UP-NFM fueron acompañados por la Sra. Directora de Extensión Universitaria, la Dra. Ruth Lorenzana y el Licenciado Carlos Gómez

No podía faltar la muestra de cine hondureño y para ello contamos con la presentación de las películas: "Un loco verano catracho", "Navidad catracha" y "Once cipotes", películas que se pudieron ver en el Cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y en donde hubo funciones para todo público y una

función exclusiva para jóvenes de colegios de Quito en donde se desarrolló un conversatorio en presencia del Director de cine hondureño, Carlos Membreño.

También hubo una agenda paralela en el Centro Cultural Carlos Fuentes del Fondo de Cultura Económica de México en Quito, donde se inauguró la muestra de fotografía de arte sacro hondureño "Expresiones de fe" del artista y fotógrafo hondureño Arturo Sosa y a curaduría de la Máster Carmen Cruz. 16 fotos impresas en una calidad inigualable y en gran formato conformaban la muestra que estuvo abierta hasta el 20 de noviembre en ese centro cultural. Esta exposición no hubiera sido posible sin el apoyo de empresas e instituciones tales como: Simbiotik, Quiport, Consulado General de Honduras en Guayaquil y de varios hondureños y ex zamoranos residentes en Ecuador.

Resulta sencillo hacer el resumen de las actividades que se realizaron durante una semana en Quito, pero por supuesto, detrás de todas estas galas, presentaciones artísticas y culturales siempre hay gestores culturales cuya labor, en este caso en específico tomó un año. Particularmente, debo de decir que básicamente le debemos todo

este sueño hecho realidad a la gestión maravillosa y estupenda de la Señora Embajadora de Honduras en Ecuador, Doña Mayra Falck; la Señora Directora de Asuntos Educativos, Culturales y Científico – Técnicos de Cancillería de Honduras, Doña Yolannie Cerrato; para ellas todo mi respeto y admiración por el logro de llevar una de las delegaciones más grandes de artistas hondureños y gestores culturales que supera las 27 personas,

como pocas veces visto antes en las Embajadas de Honduras en otros países. También un gracias y un abrazo fortísimo a todo el equipo de la Embajada de Honduras en Ecuador; a la comunidad de hondureños residentes en Ecuador por su amor al recibir a sus paisanos que les llevá- mos productos nostálgicos para ellos; gracias a los ex zamoranos ecuatorianos que a título personal o a través de las empresas con quiénes trabajan han

aportado su granito de arena para dar a conocer, repito, la mejor cara de nuestro país. A la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión por acogernos por una semana, a su Presidente y Vicepresidente por sus atenciones y colaboraciones, a todos los benefactores y patrocina- dores, lo que convierte a la Semana de la Hon- dureñidad en un ejemplo perfecto de cómo hacer con excelencia proyectos en alianzas público – priva-

da. Nuevamente gracias a todos los que de una u otra manera aportaron para hacer de esta semana una gran experiencia cultural en donde Honduras, el país que se encuentra en el corazón de América llevó lo mejor de sí a la mitad del mundo: Ecuador.



Delegación de artistas de Honduras en Ecuador.

III Seminario Internacional de Gestión Cultural Universitaria

11 y 12 de noviembre de 2015,
Palacio Universitario de los Deportes,
Ciudad Universitaria

Carmen Yadira Cruz Rivas
Subdirectora de Cultura UNAH

LA Dirección de Cultura de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH) llevó a cabo los días 11 y 12 de noviembre de 2015 el **III Seminario Internacional Gestión Cultural Universitaria: políticas, estrategias y observatorios**.

El objetivo del Seminario fue reflexionar sobre el papel de la gestión cultural universitaria como función estratégica y sus instrumentos como las políticas culturales, los observatorios de cultura, los sistemas de información y su integración con las funciones de docencia, investigación y vinculación universidad-sociedad.

La agenda se desarrolló en dos jornadas completas con conferencias magistrales y debates en con-

junto con los especialistas internacionales y nacionales. El seminario posibilitó conocer experiencias y mecanismos de implementación de políticas culturales universitarias, con el fin de orientar el desarrollo cultural de la UNAH.

Gracias a la participación de expositores internacionales se conocieron las experiencias de los observatorios culturales en otras universidades de América, para analizar sus roles e impactos, lo que servirá para el proceso de creación de los lineamientos del futuro Observatorio Cultural de la UNAH.

Expositores

En este seminario compartieron experiencias y conocimientos, especialistas de Colombia, Cuba, Estados Unidos, Guatema-

la y Argentina.

De Colombia nos visitó Ana María Cadena Silva, quien habló sobre “La observación de los hábitos culturales en la comunidad universitaria: un peldaño hacia la construcción colectiva de políticas culturales.”

Por su parte, el cubano Lázaro Rodríguez dio a conocer sobre “La responsabilidad cultural universitaria en la *Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*, sus oportunidades de internacionalización y cooperación.”

El norteamericano George Yúdice ofreció una conferencia magistral sobre “La colaboración de las universidades con las comunidades;” el guatemalteco Sergio Mendizábal abordó sobre la “Universidad, cultura y transformación en Centroamérica.”

Finalmente, por parte de los conferencistas internacionales, tuvimos el honor de contar con la presencia del argentino Sebastián Ladrón de Guevara quien impartió la conferencia “La cultura en el discurso económico y el efecto de los observatorios culturales.”

Completaron los paneles los expositores nacionales, Santiago Ruiz. Director del Instituto Tecnológico Superior de Tela (ITS – UNAH), con su conferencia “La gestión cultural como línea de acción estratégica del ITS de Tela.”; Ramón Romero, Director Vinculación Universidad – Sociedad UNAH, para dialogar sobre el «Sentido de la Vinculación Universidad – Sociedad desde el campo del arte y la cultura»; y Olga Joya, Directora Centro de Arte y Cultura

(CAC – UNAH Comayagüela), quien conversará sobre el «El papel del CAC en la Gestión Cultural Universitaria».

A través de este Seminario Internacional, la UNAH reafirma la importancia que tiene la Gestión Cultural para la Universidad, la cual se asume a través de una política de cultura, actualmente en proceso de aprobación por las máximas autoridades universitarias, lo que convierte a la UNAH en pionera en la región centroamericana al respecto. Abordar la cultura desde un punto de vista interdisciplinario es fundamental. “Debemos trabajar en la cultura desde varios campos, justamente ese es un desafío, romper ese paradigma de la unidisciplinariedad”, expresó la Vicerrectora Académica Rutilia Calderón durante el acto de inauguración del III Seminario Internacional.

Además, la Vicerrectora Calderón destacó las inversiones que la UNAH destina a la cultura, por ejemplo el desarrollo del Centro de Arte y Cultura (CAC), “que simboliza el compromiso de la UNAH con la sociedad hondureña en constituirse en un factor fundamental de la cultura. Se tienen previstas inversiones para continuar desarrollando más esta vinculación cultural, como el rescate del

SEMINARIO INTERNACIONAL
GESTIÓN CULTURAL UNIVERSITARIA:
 POLÍTICAS, ESTRATEGIAS Y OBSERVATORIOS

11 y 12
nov 2015

Palacio Universitario de los Deportes
 UNAH, Ciudad Universitaria
Tegucigalpa, Honduras

Cupo limitado. Participación previa inscripción al correo: dirección.cultura@unah.edu.hn
 Para mayor información llamar al teléfono: 2235-8466

INVITAN:



UNAH
 UNIVERSIDAD NACIONAL
 AUTÓNOMA DE HONDURAS

Afiche para promover el evento

Parainfo y un proyecto que integra ambiente y cultura en el antiguo Centro Social Universitario”, comentó.

A continuación presentamos las conferencias dictadas por los visitantes internacionales así como la entrevista que realizó la Pe-

riodista Samái Torres a cada uno de ellos para el Diario El Heraldo.

La observación de los hábitos culturales en la comunidad universitaria: un peldaño hacia la construcción colectiva de Políticas Culturales Universitarias.

Ana María Cadena Silva¹

Universidad Sergio Arboleda, Bogotá, Colombia

¹ Ana María Cadena. Colombia. Profesional en Artes Visuales, de la Universidad de Wollongong, Australia. Especialista y Magister en Docencia e Investigación Universitaria, de la Universidad Sergio Arboleda (Bogotá, Colombia). Ganadora del concurso: Convocatoria Fomento a la participación en el Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio - Residencias académicas internacionales para consejeros y consejeras de Arte, Cultura y Patrimonio del Programa Distrital de Estímulos 2011 de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (Bogotá, 2011). Creadora y Ex directora del Observatorio de Cultura Universitaria Sergio Arboleda (OCUSA), integrante del equipo constructor de la Encuesta Bienal de Culturas 2013, como representante de la Mesa de Instituciones Educativas y Centros de Investigación, del Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá.

INTRODUCCIÓN

LA REALIDAD cultural del entorno universitario preocupa en ocasiones a los gestores, quienes no cuentan con el Material inicial de diagnóstico para analizar y proponer de manera consecuente, alternativas que renueven o fortalezcan hábitos culturales en el público objetivo universitario.

Los Observatorios de Cultura Universitaria, permiten en este escenario, tomar categorías de análisis y estudio, apropiando desde diversos campos de conocimiento las inquietudes respectivas, para ofrecer nuevos sistemas culturales

consistentes, dúctiles y renovadores.

La Realidad Cultural Universitaria, presenta variables importantes como son el uso del tiempo libre al interior de la Institución, la articulación de los espacios culturales con la academia y las redes culturales internas, entre otras. Para analizar estas variables es vital comprenderlas y una de las maneras de hacerlo es por medio de semilleros de investigación estudiantiles, liderados por docentes especialistas, insertos en la estructura del Observatorio de Cultura Universitaria.

Con tal fin, la estructura del Observatorio de Cultu-

ra Universitaria, establece unas líneas de investigación centrales, acordes con las líneas institucionales, alrededor de las cuales se generan diversos proyectos de investigación, según las disciplinas interesadas y cuyos resultados serán insumo permanente para la toma de decisiones entorno a la Realidad Cultural Universitaria.

I. RETOS MANIFIESTOS EN UNA GESTIÓN CULTURAL UNIVERSITARIA

“Pero ahora ese recuerdo, genuino o no, quedó anulado por otros pensamientos, por una comprensión creciente de la magnitud de un planeta. Erythro

tenía doce mil kilómetros largos de diámetro, no ocho. Marlene no pudo concebir semejante tamaño. No le pareció tan grande en la pantalla ni se pudo ver plantando pie en él y tendiendo la vista a lo largo de centenares o incluso millares de kilómetros. Sólo supo que le gustaría muchísimo hacerlo.” Asimov, I. (2011).

La complejidad de la Realidad Cultural Universitaria, manifiesta en las necesidades gustos y hábitos de una población cambiante, requiere un abordaje dúctil desde la gestión cultural universitaria, la cual debe partir del análisis de las características primarias de la población, las constantes,



Ana María Cadena

las tendencias, las variables, y porque no decirlo: los agujeros negros.

Es así como uno de los retos manifiestos de la Gestión Cultural Universitaria, es enfrentar una comunidad cambiante aplicando modelos de diagnóstico flexibles y permitiendo constantes fluctuaciones en la silueta generada por los hábitos culturales graficados y monitoriados mensualmente.

Viene muy a mano la definición de diagnóstico, según Rocío del Socorro Gómez y José H Leap: *"un proceso vivo y dinámico*

que implica estudiar la situación presente de una comunidad a la luz de su pasado y de sus proyecciones" (Gómez y Leap-Convenio Andrés Bello, 2008, p.155) lo cual evidencia la necesidad de generar herramientas propias de valoración, con el fin de diagnosticar la realidad cultural universitaria.

Es importante revisar dentro de la Sociología Contemporánea, los postulados de Zygmunt Bauman, como el indicado en el prólogo del libro Amor Líquido, al referirse a Ulrich, uno de los personajes de Musil en su novela El

hombre sin atributos: *"sin garantías de que esos atributos durarán indefinidamente en un mundo colmado de señales confusas, con tendencias a cambiar rápidamente y de maneras imprevisibles"* (Bauman, Z. 2005,p.1) puesto que estos atributos en el caso de la comunidad universitaria que pueden parecer inexistentes, si existen; de manera difusa entrelazados con evidentes tendencias al cambio rápido e impredecible, lo que puede parecer consecuente con el significado de una moda, la moda aplicada a los hábitos colectivos de la comunidad universitaria. Sobre la moda, se sabe

que es una manera del momento, una medida de comparación pasajera, recordemos lo que Mark Twain dice al respecto. *"es tan mala que hay que cambiarla a cada rato"* (www.etimología.dechile.net/?moda), lo cual nos permite abordar los hábitos culturales de moda en la comunidad, y estar preparados para dejarlos atrás y tomar nuevos hábitos emergentes.

De tal manera podemos realizar una hipótesis inicial, sobre los hábitos culturales universitarios, los cuales parecen hacer parte de un sistema social de acciones culturales, que a su vez hace parte de modas y tendencias tribales mas que de gustos particulares alimentados por su entorno formativo. Es así como la experiencia aporta en el público universitario, el argumento primordial para recomendar a otros compartir esa misma experiencia de manera colectiva, hasta convertirla así en un hábito colectivo sólido.

II. CONOCIENDO AL PÚBLICO OBJETIVO

Al enfrentar el cambiante público objetivo universitario, surgen constantes preguntas, algunas sin respuesta o por lo menos "una" definitiva y pontificia, una sola que permita aferrarse a ella, serle leal, defenderla y crecer en ella.

Es claro que si hay algo que puede caracterizar la sociedad moderna, es el movimiento, su característica dúctil y cambiante, en palabras de Bauman: “sería un buen consejo que intentaran moverse con la rapidez suficiente como para no correr el riesgo de quedarse demasiado tiempo poniendo a prueba la resistencia del lugar” (Bauman, Z., 2007, p.36) lo que se manifiesta como un reto para pedagogos y gestores de conocimiento o nuevos hábitos de vida, en la comunidad universitaria. Es así como el primer reto manifiesto para los gestores culturales universitarios; es el de conocer a su público objetivo, la célula joven de la compleja comunidad universitaria.

El Observatorio de Cultura Universitaria, presenta mediante su estructura plástica, un escenario óptimo para el “cultural surfing”, término que retoma el abordaje de Bauman en los deportes, como metáfora del tránsito por la modernidad: “andar es mejor que estar sentado, correr es mejor que andar y hacer surf es mejor que correr”. De tal manera, el cultural surfing se refiere a la vivacidad del gestor cultural universitario, que debe saber aprovechar las oleadas que traen hábitos culturales para la comunidad universitaria, con la ligereza tal para soltarlos y

asumir unos nuevos, según los cambios de corrientes, vientos y demás factores modificadores. Este es el punto de partida para presentar la siguiente hipótesis sobre Políticas Culturales Universitarias: éstas no son siempre útiles, puesto que según lo dice Bauman “no hay una manera confiable de decidir de antemano que será conveniente y qué no” de tal forma que mas que unas políticas fijas, se adopta la estructura de nodulos temáticos modulares “cultural hubs” los cuales se alimentan de las oleadas de grupos objetivos cambiantes, sus cambiantes hábitos y gustos, modas alimentadas por los trinos en redes sociales; así como sus necesidades particulares.

Estos cultural hubs, están organizados en torno a ejes de interés; sean éstos ámbitos culturales y artísticos de interés de líderes de investigación o grupos de estudio organizados por estudiantes, que puedan conformarse de manera formal como semilleros de investigación o “research hubs”.

Para dinamizar estos cultural hubs, es vital contar con estudiantes interesados en la cultura y el arte, no solo como experiencias placenteras sino como objetos de estudio, observación e investigación en el marco de semilleros de investigación estudiantiles.

Un planteamiento acorde

al cultural surfing, puede ser la estructura de grupos correspondientes a las tribus, movimientos urbanos o identidades juveniles que estén vigentes en la ciudad donde se ubica la Universidad que albergará el Observatorio de Cultura correspondiente.

En torno a las identidades juveniles se pueden observar una serie de manifestaciones artísticas y culturales dignas de observar, que van mas allá de la moda y los hábitos, y se encuentran directamente relacionadas con “núcleos afectivos” según lo menciona Claudia Arango (Tribus urbanas que pasaron de moda en Colombia, 2015) por lo cual se puede aprovechar la fuerza aglutinante entre el grupo social establecido al interior del movimiento o identidad juvenil urbana, para generar modelos de observación y estudio alrededor de los mismos. De esta manera la “ola cultural” estaría generada por las corrientes afectivas presentes en los diferentes cultural hubs.

III. LA OBSERVACIÓN COMO EJERCICIO ACADÉMICO- LA RAZÓN DE SER DE LOS RESEARCH HUBS

Al interior de los cultural hubs, se dan una serie de procesos espontáneos y otros consecuencia del método aplicado según

los temas de interés, que responden a la estructura dúctil del Observatorio de Cultura Universitaria.

La observación aparece como el primer peldaño para el inicio del proceso creativo derivado del interés investigativo.

Uno de los aspectos vitales del cultural surfing, es la resiliencia cultural; es decir, la capacidad de utilizar los elementos del entorno para construcción y fortalecimiento personal. Para desarrollar esta competencia, de ser resilientes culturalmente; es muy importante abrirse al concepto de “aprender a aprender” para lo cual la observación como aproximación participativa en el aprendizaje cumple un papel irremplazable así como la habilidad de escurrirse y deslizarse: “*el mundo actual ya no tiene ningún tipo de estabilidad, está todo el tiempo deslizándose, escurriéndose silenciosamente*” (Virilio, P. en Bauman, Z., 2007, p.43)

En la misma acción de observar, se hace posible establecer una distancia con el objeto de estudio, la cual nos permite aplicar algo de objetividad para evaluar las circunstancias con un nivel de detalle y de precisión apropiados.

Observar y registrar lo observado, para su posterior análisis; permite priorizar, categorizar y valorar los sujetos de observación. Al hacer de la

Cultura y el Arte sujetos de observación, se hace posible estudiarlos como entes cambiantes y vivos; que responden a procesos derivados de dinámicas internas propias de la comunidad, tanto como a modas o tendencias sociales, en las cuales el vínculo afectivo genera hábitos comunes los cuales a su vez pueden crear costumbres y establecerse como culturas.

Frente a las decisiones que con respecto al Arte y la Cultura se toman y el manejo de la información existente, es importante tener en cuenta que la información hace parte del mercado contemporáneo y cómo tal se consume y se desecha, por lo tanto es esencial revisar continuamente la validez y vigencia de la información: *"Aún debemos aprender el arte de vivir en un mundo sobresaturado de información"* (Bauman, Z., 2007, p.46) lo cual es crucial en la manera de estructurar

el Observatorio de Cultura Universitario, cuyas avenidas de investigación permanecerán, pero sus rutas serán determinadas por cada Cultural hub, teniendo en cuenta los intereses y necesidades de la comunidad estudiantil.

En la medida en que tomamos nuestro grupo objetivo: la comunidad estudiantil, es vital ser conscientes que la manera y razones por las que éstos se aglutinan va más allá de la actividad que los convoca, motivo por el cual es crucial tener en cuenta el papel de las redes sociales y de las tecnologías de la información en estas *"multitudes inteligentes"* tomando el término de Rheingold (Rheingold, H., 2004, p.13). Dicho de otra manera estas "smart mobs" suman sus intereses, inclinaciones, obsesiones y tendencias momentáneas en un click pulgar generando cambios en la forma de ser y de pensarse

como sujetos colectivos en torno a *"prácticas periféricas"* (Sierra, L., 2009, p.382) y no institucionales como ocurría en otros momentos, razón por la cual sus orígenes se hacen difícilmente rastreables al interior de las instituciones, mas aún si se considera que estas prácticas han sido generadas en gran medida por *"hábitos tecnosociales"* (Sierra, L., 2009, p.382)

Para cerrar este capítulo, es posible concluir que los Semilleros que constituyen el Observatorio de Cultura Universitaria, están insertos en diversos Cultural Hubs, que congregan sujetos de diferentes Smart mobs, quienes por medio de sus hábitos tecnosociales generan prácticas culturales periféricas las cuales serán objeto de estudio por ellos mismos, abriendo las avenidas de la observación cultural, las cuales permiten múltiples rutas de acceso y salida.

IV. ESTRUCTURA INTERNA DEL OBSERVATORIO DE CULTURA UNIVERSITARIA

La estructura interna del Observatorio de Cultura Universitaria, se da de la siguiente manera teniendo en cuenta categorías conceptuales transversales (presentadas previamente con sus respectivos autores) en la Institución Universitaria, Comunidad líquida

universitaria o Ecosistema Cultural Universitario como son:

COMUNIDAD LÍQUIDA ó ECOSISTEMA CULTURAL UNIVERSITARIO

1. Multitud inteligente o

Smart mob: tribu a la que pertenecen los jóvenes que serán a la vez objeto y sujeto del proceso de observación cultural generado por el Observatorio de Cultura Universitaria. Para definir cuáles son las tribus inteligentes que hacen parte de la institución universitaria, se hace vital realizar un diagnóstico inicial, el cual parte de la observación de los hábitos y tendencias que en torno a la cultura desarrolla la comunidad estudiantil y que a la vez determinan las diversas tribus inteligentes vivas. Una vez definidas estas tribus, es posible observar al interior de ellas, para determinar de que manera se generan las prácticas culturales respectivas, que a su vez generarán los diferentes cultural hubs.

2. Cultural Hub: Red cultural generadora de procesos sociales que se agrupan en torno a intereses culturales periféricos. Estos nódulos, son razón y consecuencia de prácticas culturales. Partiendo del análisis de la tribu a la que pertenecen, se observan las prácticas culturales derivadas, los mecanismos de



divulgación y visibilización de las mismas, para definir de qué manera los núdulos se organizan y de manera dúctil se acomodan a las circunstancias del momento que la sociedad líquida dispone.

3. Semillero de Observación Cultural: En cada Cultural Hub, se identifican estudiantes interesados en liderar Semilleros de Observación (research hubs) o hacer parte de ellos. Cada Semillero de Observación Cultural, debe contar con un profesor magister quien lidere o asesore -según el caso- el proceso investigativo, con el cual se trabajará el método de investigación aplicada que se acomode a la pregunta de investigación respectiva, su justificación y objetivos tanto generales como particulares. Los estudiantes que hagan parte de estos semilleros, tendrán un reconocimiento académico por procesos cerrados al interior de los semilleros, determinados por el docente líder o las unidades de gestión académicas respectivas. Los procesos académicos desarrollados como parte de la evolución de los semilleros, pueden ser equivalentes a Tesis o Trabajos de grado, o a electivas si la flexibilidad curricular lo permite. Se hace vital la articulación del Observatorio de Cultura Universitaria al plan de estudios de cada uno de

los programas o facultades interesadas en sembrarlo, con el objetivo de canalizar sus resultados e insertarlos de manera trasversal en la estructura académica. La producción académica resultante de los semilleros: reportes, diagnósticos, artículos, tesis, ponencias y/o publicaciones; deben ser insumo vital para diseñar un modelo ágil de políticas culturales acorde a la comunidad líquida Universitaria.

Algunos de los temas propuestos para ser abordados por los semilleros:

1. Consumo Cultural Universitario.
2. Mercadeo Cultural Universitario.
3. Políticas y estrategias para divulgación Cultural.
4. Cubrimiento de noticias culturales.
5. Gestión y logística Cultural.
6. Sistematización de la Cultura.
7. Administración de Industrias Culturales.
8. La Cultura y su impacto en el Desarrollo.
9. La Cultura como producto dentro del tercer sector.
10. Cuantificación de la Cultura como factor de RSE
11. Masificación de la Cultura: Impacto y alcances.
12. El Arte y la Cultura del siglo XXI: actividades rentables, un mito o un reto.
13. Re pensar la Cultura.

14. El Relativismo en la Cultura.
15. La cultura y los valores.
16. Transdisciplinareidad & Cultura: Una mirada a Manfred Max-Neef
17. La Imagen: Reina en nuestra sociedad
18. Reconocimiento no comercial en el Arte y la Cultura
19. Bioética & Arte
20. Calidad de vida universitaria.
21. Diseño e implementación de políticas culturales para el desarrollo y la legalidad colectiva.

Es importante no perder de vista la característica dúctil del Observatorio de Cultura Universitaria, donde la realidad misma, la experiencia directa define la práctica cultural, que en esencia es periférica y consecuencia de los hábitos tecnosociales, por lo tanto los temas abordados serán reflejo del contexto cultural de los estudiantes y sus cambiantes inquietudes al respecto.

V. EL OBSERVATORIO DE CULTURA UNIVERSITARIA Y SU USO COMO PILAR ESTRUCTURAL EN EL DISEÑO DEL PENTAGRAMA CULTURAL UNIVERSITARIO (antes políticas culturales universitarias)

Para comenzar es importante ubicarnos en el contexto universitario, para lo cual tomo pala-

bras de German Rey “La Universidad es un lugar en el que se encuentran pasados y futuros, asuntos de conservación y horizontes de incertidumbre” (4º Encuentro Nacional de Políticas Culturales Universitarias, 2012) y rescato el término incertidumbre para vislumbrar las raíces de unas políticas culturales universitarias, que mas que Políticas, podrían entenderse como un Pentagrama Cultural Universitario.

El mismo término de Política, hace referencia a un régimen, legalidad, dirección o gobierno: “técnica y métodos con que se conduce un asunto...orientación, directriz” (<http://www.wordreference.com/definicion/politica>) lo cual parece estar en contravía con las categorías conceptuales descriptivas de la comunidad líquida universitaria, siendo estas mas acordes con el término incertidumbre también utilizado por Morin: “Debemos comprender que, en la búsqueda de la verdad, las actividades auto-observadoras deben ser inseparables de las actividades observadoras, las autocríticas inseparables de las críticas, los procesos reflexivos inseparables de los procesos de objetivación.” (Morin, E. 1999) por lo cual es vital dentro de la vida cultural existente en las instituciones universitarias, realizar procesos de auto-observación y crítica constantes,

acordes con la maleabilidad de la comunidad.

El Pentagrama Cultural Universitario, se presenta como una pauta moldeable, mas que una política pre-establecida donde se van registrando los elementos estructurales del Ecosistema Cultural Universitario como son algunos de ellos: características tribales; hábitos; tendencias; patrones identificables; modas; actividades o eventos populares; líneas de búsqueda o exploración; los cuales a su vez presentan un carácter y un tempo variables, que dan origen a únicas e infinitas posibilidades melódicas o combinaciones de “notas culturales” entendiendo por notas culturales aquellos elementos en el diario acontecer universitario que al combinarse resultan parte del Ecosistema Cultural Universitario y se expresan en una “melodía cultural” la cual a su vez tiene características particulares como ritmo, armonía y disonancia entre otros.

El pentagrama cultural se escribe en la medida en que se vive, analizando y observando el comportamiento de sus actores.

VI. LA RENOVACIÓN DEL ECOSISTEMA CULTURAL UNIVERSITARIO: PRÁCTICAS PEDAGÓGICAS GENERADORAS DE HáBITOS CULTURALES CON-

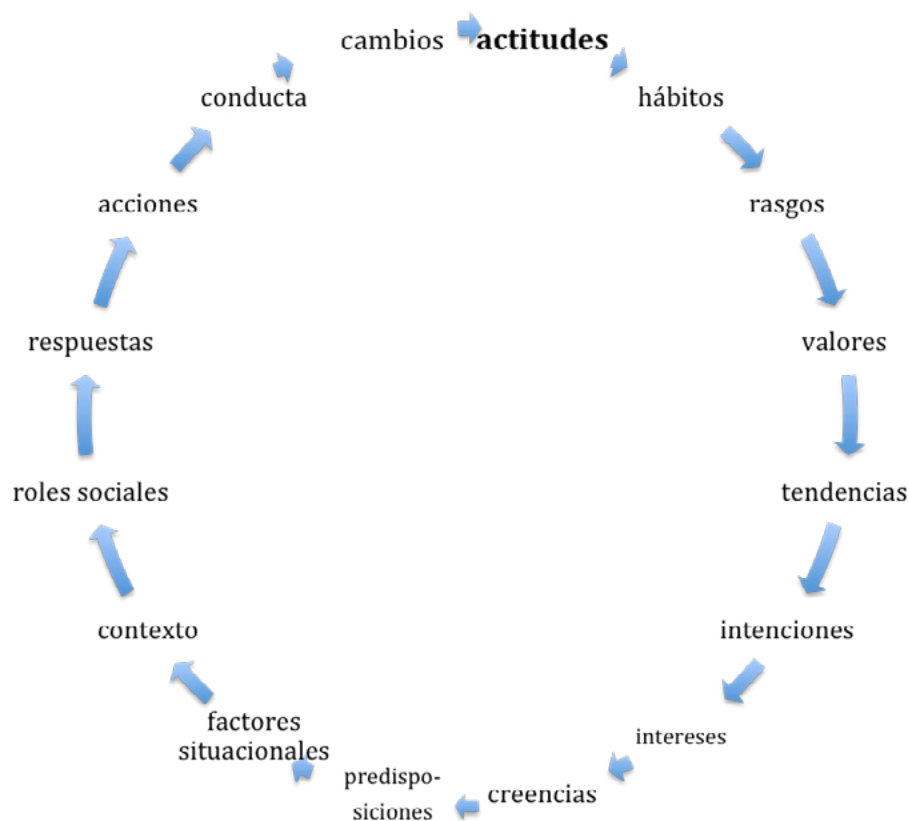
SISTENTES CON LA ESENCIA DEL PÚBLICO OBJETIVO

Teniendo en cuenta la característica “líquida” de la Comunidad Universitaria; en adelante nos referiremos a ella como el Ecosistema Cultural Universitario. Ecosistema, puesto que se detecta al interior de la Universidad un tejido en constante transformación y la definición de ecosistema puede ser útil para comprender la aplicación del término al contexto cultural universitario: “Comunidad integrada por un conjunto de seres vivos interrelacionados y por el medio que habitan” (<http://www.wordreference.com/definicion/ecosistema>) lo cual hace evidente que las

prácticas culturales resultantes en una comunidad, son resultado por un lado de las actitudes individuales de los sujetos que componen la comunidad, así como de las relaciones consecuentes con su medio o entorno tanto biótico como abiótico. Conceptos como biótico y abiótico, resultan interesantes también para el análisis del Ecosistema Cultural por parte del Observatorio, puesto que en las dinámicas adaptativas de los sujetos (a su vez objetos culturales) será posible detectar regiones abióticas, en otras palabras aquellas que carezcan de vida propia, y cuyas acciones culturales sean esporádicas generadas casi por impulsos de

sobrevivencia en la tribu, que morirán al término de las acciones culturales, así como las regiones bióticas; las cuales de otra manera, nacen espontáneamente como parte de una simbiosis entre el entorno y los sujetos, donde los dos se benefician mutuamente, y el intercambio resultante alimenta nuevos procesos y es resultado a la vez. Generando así un Ciclo de vida cultural autosuficiente, que requiere para su mantenimiento como en un vivero, de una observación y monitoreo constante.

Al interior del Ecosistema Cultural Universitario se evidencian una serie de mecanismos que permiten tanto el equilibrio como el desarrollo, algunos natu-



rales al ecosistema y otros resultantes de la interacción de los sujetos con el entorno, como estrategia adaptativa o meramente mimética.

El Ecosistema Cultural Universitario, se retroalimenta e impulsa de manera natural y espontánea de acuerdo a las dinámicas vigentes al interior de la comunidad estudiantil. Es vital, la acción del Observatorio de Cultura Universitaria, para realizar el seguimiento de la vida del Ecosistema Cultural Universitario.

El trabajo del Observatorio, será minucioso y tendrá en cuenta la importancia de las actitudes en las situaciones sociales, como lo dice Ortega: “las actitudes, en cuanto producto de un proceso de socialización, influyen o condicionan fuertemente las distintas respuestas a los diversos estímulos que un individuo recibe de personas, grupos, objetos o situaciones sociales... podría pensarse que la actitud explicaba suficientemente la conducta social“ (Ortega, P. 2009) de tal manera que si existen unas actitudes características de las diferentes tribus, éstas seguramente podrán ser rastreables en los Cultural Hubs, los cuales se manifestarán en acciones sociales comunes, gustos comunes, prácticas comunes.

Es importante recordar la

definición que hace Ortega de las actitudes: “la actitud no sería sino la relación existente entre dos entidades, donde una entidad es la persona y la otra es el objeto de la actitud, en un contexto específico... el cambio por tanto solo podrá darse cuando cambie la situación que afecta a la persona y al objeto” (Ortega, P. 2009) y sobre este principio, el Observatorio de Cultura Universitaria deberá trabajar observando los contextos existentes en el Ecosistema Cultural Universitario, para determinar qué relaciones es pertinente modificar, de manera que la persona amplíe sus “objetos de actitud” de forma tal que esto le aporte a su crecimiento personal y profesional; en el caso de que este cambio se demuestre necesario o pertinente. En ocasiones, la gestión cultural al interior de las Universidades, se direcciona de manera monárquica según el gusto de la persona en el cargo, más no a partir de un estudio dedicado de la comunidad y sus particularidades, se presupone que la comunidad necesita cambios que no necesariamente se manifiestan en la misma comunidad, sino en el interés personal del gestor cultural universitario. En esta medida el Gestor Cultural Universitario, sería casi como un dictador cultural, que impondría (o al menos lo intentaría)

objetos de actitudes que la comunidad se encuentra lejos de considerar como parte de su entorno, y por lo tanto produce un rechazo inicial, que muchas veces permanece como una actitud manifiesta en “no acciones” o pasividad.

Por el contrario, el Gestor Cultural Universitario que hace parte de procesos de observación-investigación-acción al interior del Observatorio Cultural Universitario, hará parte del Ecosistema Cultural Universitario, tanto como los estudiantes, sus actitudes y sus acciones sociales, de manera tal que mas que gestor será un actor cultural, al igual que los otros sujetos integrantes del Ecosistema.

Este actor cultural estudiará la multidimensionalidad que complejiza la actitud motora de las acciones culturales. La observación de los campos cognitivo, afectivo y conductual, como características del público objetivo, serán constantes en el quehacer del actor cultural.

Su rol como sujeto dentro de este Ecosistema Cultural Universitario, se deriva al comprender que es en sí mismo, una categoría mediacional entre el espacio de posibilidades culturales y el público objetivo.

CICLO MULTIDIMEN-

SIONAL observación/ acción del público objetivo

Estos 17 conceptos que deben ser tenidos en cuenta al observar las relaciones entre los sujetos y objetos culturales, como la interacción o la adición en los procesos sociales derivados.

Cada uno de estos conceptos apela a diferentes componentes de la Psicología Social Americana así como aspectos contemplables por la Sociología en tanto generadores de conductas sociales de los integrantes de una comunidad objeto de estudio. Para la observación continua y metódica del ciclo multidimensional de observación/acción, se hace vital contar al interior del Observatorio de Cultura Universitaria, con un equipo de asesores multidisciplinario que involucre un Psicólogo Investigador y un Gestor Cultural Universitario, el equipo docente interesado en guiar los procesos de investigación/acción según las áreas de conocimiento respectivas (programas o facultades que se quieran involucrar en los procesos investigativos alrededor de la cultura universitaria) y estudiantes integrantes de los semilleros de investigación correspondientes a los propios intereses de la comunidad universitaria.

El ciclo multidimensional de observación/acción con nuestro público objetivo, nos invita a

construir día a día una aurora cultural, es decir que lo conocido adquiera el brillo de lo nuevo, lo desconocido resplandezca sin encandelillar, lo que se ha de desechar pueda ser analizado de manera tal, que permita extraer lo que sea rescatable, y con una actitud resiliente encontrar nuevas formas de transformarlo, en la cultura de la comunidad universitaria, que resulte para su propio disfrute y crecimiento integral.

Conclusión:

El Observatorio de Cultura Universitaria se presenta como una alternativa para el desarrollo de políticas culturales universitarias acordes con la población objetivo, cuya estructura permite gran adaptabilidad y evolución en el marco de la sociedad líquida contemporánea.

Referencias:

Asimov, Isaac. Némesis. (2015) Recuperado de <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/neme.pdf>

Bauman, Z. (2005). Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos (pag 1). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2007). Los retos de la educación en la modernidad líquida (pag

36, 43, 46). Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

Gómez, R & Leap, J. (2008). Gestión Cultural. Conceptos y Herramientas (pag.155). Bogotá: Panamericana Formas e Impresos S.A.

Definición de moda (2015). Recuperado de <http://www.etimología.dechile.net/?moda>

Definición de política (2015) Recuperado de <http://www.wordreference.com/definicion/politica>

Ecosistema y Cultura (2015). Recuperado de <https://miriada.x.net/web/ecosistema-y-cultura>

4º Encuentro Nacional de Políticas Culturales Universitarias. Relatoría. Universidad de Antioquia. (2012) Retrieved from <http://www.mesaculturalantioquia.files.wordpress.com/2009/03/relatoria-general.pdf>

Morin, E. (1999). Los siete saberes para la educación del futuro (pag 11), París: UNESCO.

Ortega Ruiz P. (2009). La investigación en la formación de actitudes: problemas metodológicos y conceptuales. Teoría De La Educación. Revista Interuniversitaria, 1. Recuperado de <http://rca.usal.es/index.php/1130-3743/>

[article/view/2828](http://rca.usal.es/index.php/1130-3743/article/view/2828)

Rheingold, H. (2004). Multitudes inteligentes. La próxima revolución social (pag 13). Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

Sierra, L. (2009). Reseña de Multitudes inteligentes. La próxima revolución social (Smart mobs) de Howard Rheingold. Signo y pensamiento, vol XXVIII, num 54, enero-junio, 2009, p.382. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Tribus urbanas que pasaron de moda en Colombia. (2015) Recuperado de <http://www.elcolombiano/tribus-urbanas-que-pasaron-de-moda-en-colombia-HM1934485>

Universidades creativas y responsabilidad cultural: ¿extender la extensión?

Lázaro Israel Rodríguez Oliva¹

*Transformatorio Cultural para el Desarrollo
@transformatoriocultural*

¹ Lázaro Israel Rodríguez. Radicado en México. Consultor y asesor internacional para la elaboración de estrategias en Cooperación y Cultura para el Desarrollo. Ha colaborado en proyectos con UNESCO, AECID, HIVOS, SICA, REDCAMUS, entre otros. Investigador en Gestión de conocimiento en políticas culturales; tendencias internacionales en Cooperación para el Desarrollo en México, Centroamérica y el Caribe. Es Co-director de Políticas culturales y Cooperación de Intersecciones Mx. Plataforma de Gestión de Conocimientos para la Economía Creativa Local. Conferencia Nacional de Instituciones Municipales de Cultura –CONAIMUC en México. Coordina además, Transformatorio Cultural para el Desarrollo (<http://transformatoriocultural.org>), una plataforma internacional sobre las tendencias y retos de la cultura en la Agenda del Desarrollo Sostenible Post 2015. Experto en temas de internacionalización de las políticas culturales y Responsabilidad cultural (del Estado, de Sistemas de integración regional internacional; Agencias de cooperación para el desarrollo, Universidades, Sociedad civil, Empresas y los emprendimientos creativos). Ha facilitado varios procesos políticos para la toma de decisiones en políticas públicas de cultura en Centroamérica, y específicamente en Costa Rica, El Salvador, Panamá, y México. Entre sus trabajos destaca: Arquitectura Estratégica del Centro Cultural de España en Nicaragua (2009), Política Pública de Integración Centroamericana (2012-2015) (CECC-SICA), Política Cultural de los Museos Centroamericanos (REDCAMUS, 2012); Corredor Cultural Caribe (UNESCO-OEI, 2011) y Política Pública de Cultura de El Salvador (2014-2024), entre otros.



Lázaro Israel Rodríguez Oliva

Introducción

Uno de los enfoques más recurrentes en las misiones y visiones de las universidades e instituciones de educación superior es su responsabilidad social. Casi todas, al menos en sus planes estratégicos, invocan su contribución –sobre todo a través de su vinculación o extensión– a las sociedades en las que se instalan. La *Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*², un documento consensuado por los Estados a nivel

² Naciones Unidas (2015) “Transformar nuestro mundo: la Agenda de 2030 para el Desarrollo Sostenible”. (Nueva York: ONU). Disponible en: <http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/69/L.85>

internacional que marca la financiación y la cooperación, pone delante de las universidades nuevos retos: da un marco del desarrollo sostenible -y de la responsabilidad social- en el cual las universidades no están mencionadas de forma explícita. Con esto, cabe pensar que estas deberán liderar una redefinición discursiva y operativa en su responsabilidad social que esperemos que tenga impacto en las prácticas institucionales de los próximos años.

Entre los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible y 169 metas tampoco está posicionado el sector cultura y su probable e indiscutible contribución al logro de los ODS. Ello significa que la cultura no ha sido tomada en cuenta de forma explícita en los términos sugeridos por organismos y organizaciones internacionales y expertos que, sobre todo desde una visión sectorial, remarcaron el rol de la cultura como motor y facilitador del desarrollo³. Este hecho, lejos

3 Declaración sobre la Inclusión de la Cultura en los Objetivos del Desarrollo Sostenible. (FICAAC – Federación internacional de consejos de artes y agencias culturales, Agenda 21 de la cultura – CGLU (Comisión de cultura), FICDC – Federación internacional de coaliciones por la diversidad cultural, Culture Action Europe, Arterial Network, CIM- Consejo internacional de la música, ICO-MOS - Consejo Internacional de

de constituir un problema, abre oportunidades inéditas para ampliar el alcance y la transversalidad de las políticas culturales y seguir avanzando en innovar sus discursos, procedimientos y prácticas intersectoriales y transversales.

Este artículo se propone contextualizar la relación entre universidad y cultura para el desarrollo en el marco de la *Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*. Se expone reflexionar sobre la pertinencia de un concepto como *Responsabilidad Cultural Universitaria*, como recurso técnico para vincular el discurso de la responsabilidad social universitaria y el de la cultura como un motor y un facilitador del desarrollo⁴. El propósito de ello es identificar oportunidades para la función de extensión universitaria desde la gestión cultural para el desarrollo sostenible.

Crisis y reenfoques

La necesidad de revertir

Monumentos y Sitios). Disponible en: www.culture2015goal.net

4 Este concepto de responsabilidad cultural formó parte, por primera vez, como enfoque explícito en una política cultural de Estado en Centroamérica, en la Política Pública de Cultura de El Salvador 2014-2014. Véase: http://www.sicelsalvador.gov.sv:4847/agenda/agenda/documentos/ppc/politica-publica-cultura_2014_2024.pdf

la reducción de financiamiento para la cultura a través de la medición de su contribución a la economía y a los procesos sociales; la consolidación de la institucionalidad cultural como parte de las políticas públicas; la existencia de sistemas de gobernanza cultural, entre otros, hacen que en el campo de las políticas y estrategias culturales -no importa si son impulsadas por los Estados, las Universidades, las fundaciones o las organizaciones de la sociedad civil- tenga cada vez que “comportarse” como el resto de los sectores de la administración. Esto trae un desafío importante que es la construcción de indicadores propios⁵ que den cuenta de los procesos

5 Se vienen desarrollando importantes esfuerzos para identificar indicadores culturales para el desarrollo. UNESCO plantea que “Los Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo (IUCD) son un instrumento normativo y de promoción que permite evaluar, por medio de datos y cifras, la función pluridimensional de la cultura en los procesos de desarrollo. Los 22 Indicadores IUCD comprenden 7 dimensiones clave permitiendo: demostrar con datos de qué manera la cultura y el desarrollo se influyen y se enriquecen mutuamente; evaluar el entorno existente para sustentar y mejorar los activos y procesos culturales en beneficio del desarrollo; y ofrecer una visión de conjunto de los problemas y las oportunidades en el plano nacional para orientar las políticas culturales y las estrategias de desarrollo con objeto de aprovechar plenamente las posibilidades que brinda la cultura”. Véase: <http://es.unesco.org/creativity/iucd>

específicos que se involucran en la cultura, pero que permitan al mismo tiempo la rendición de cuentas, gestión por resultados y sus impactos económicos, sociales, medioambientales, culturales, institucionales, etcétera.

En este contexto es que hablamos de la necesidad de un reenfoque hacia políticas culturales de responsabilidad social, o lo que especifica como políticas y estrategias de responsabilidad cultural. Esto implica para las universidades, la necesidad de innovar en sus prácticas e instrumentos. La responsabilidad cultural universitaria es una propuesta que permite definir la función de la gestión y gobernanza cultural universitaria y su contribución a la responsabilidad social institucional.

El reenfoque hacia responsabilidad cultural implica algunos desplazamientos importantes en los modelos de política cultural universitaria que hay que tener en cuenta en términos de responsabilidad. Lo definimos como un cambio de énfasis en lo siguiente:

• *De la reproducción a la creatividad.*

Las Universidades deben ser fuentes de creativi-

dad, de reinversión de la tradición, conservando lo que amerite ser conservado, pero también resignificando, desde la lógica de una cultura viva, generadora de lo que será patrimonio de los próximos siglos. Un enfoque cultural que potencie las capacidades de innovación de las personas e instituciones, y de esta forma, no disputar “espacios tradicionales” de poder alrededor de la reproducción de las artes como expresión de determinados procesos culturales identitarios.

• *De las artes a las expresiones culturales.*

El enfoque en las “bellas artes” no parece suficiente en un contexto cultural marcado por dos procesos sociales con gran impacto en la producción de la cultura: la politización del modo de producción cultural, o sea, el derecho cultura a acceder a todos los procesos culturales; y la irrupción de las tecnologías digitales que expresa un nuevo campo interdisciplinar, complejo y vastísimo. La UNESCO ya no habla de bellas artes, tampoco de artes, porque en todo caso las artes son expresiones culturales de la vida de las personas, de su individualidad y socialidad. Este reenfoque lleva a desarrollar la gestión cultural hacia

campos inexplorados pero vivos de la cultura.⁶

• *De la extensión a la transversalidad.*

Si bien se ha reforzado la necesidad de asumir la cultura como un motor de desarrollo (UNESCO), como un sector específico que debe ser atendido, también ya quedan pocos cuestionamientos sobre el rol de la cultura como “facilitadora” del desarrollo, esto es, su carácter de recursos para el logro de otras metas no necesariamente culturales, o medibles desde los indicadores tradicionales de “participación”, y/o consumo.

• *De la difusión a la cadena de valor.*

Las políticas culturales centradas sólo en los momentos creativos –sólo de incentivar artistas sin mercado, sin públicos, y sin responsabilidad social-, van dando paso a un enfoque

más integral de asumir toda la cadena de valor: incentivar todos los procesos: la creación, la producción, la distribución –y dentro de esta la comercialización-, la comunicación, el consumo cultural, pero también otros implicados como la educación, la investigación, la gobernanza, entre otros. Las políticas culturales universitarias tienen que entender todo el ciclo cultural para así, generar ecosistemas virtuosos y sostenibles.

• *De la cantidad a la calidad.*

Además de los indicadores cuantitativos de una gestión cultural, se han identificado en los últimos años por la UNESCO y otras instancias multilaterales, indicadores culturales cualitativos, que enfatizan en la gestión de la calidad de los procesos culturales, y no sólo en la cantidad de actividades que se realizan.

• *Del gasto a la economía creativa.*

La cultura se asume como un gasto presupuestal. Se la usa para los más diversos fines políticos, institucionales, incluso, personales. El reenfoque en la economía creativa no significa una mercantilización de la cultura –que es una de las perspectivas, pero sólo la neoliberal-,

sino asumir la dimensión económica que tienen todos los procesos culturales, “aunque sean gratis”. Se trata de visibilizar esta dimensión para trabajar en la sostenibilidad del campo cultural, uno de los más dinámicos en la nueva economía del conocimiento.⁷

• *De las actividades a los procesos.*

La cantidad de actividades que se realizan son siempre el foco de los informes de gestión. La perspectiva de cultura para el desarrollo se enfoca en los resultados, y de esta forma, abre la posibilidad para innovar en los formatos culturales tradicionalmente empleados, porque el fin es valorar su viabilidad para conseguir resultados medibles, transparentes, confiables y sobre todo, responsables con la inversión que se hace en recursos técnicos, humanos y financieros.

• *Del gusto y el acceso al consumo a los derechos culturales.*

7 Organización de Naciones Unidas (ONU)/Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD)/Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2013a) Principales Recomendaciones. Informe sobre La Economía Creativa 2013 Edición Especial. Ampliar los cauces de desarrollo locales. (Nueva York/París: ONU/PNUD/UNESCO). <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013-es.pdf>

6 Véase: Informe Mundial Convención 2005. UNESCO. Re/pensar las políticas culturales: Una década de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo. Disponible: http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/gmr_summary_es.pdf. Antes, debe considerarse este tema en la Declaración de Hangzhou. Situar la cultura en el centro de las políticas de desarrollo sostenible. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (2013) (Hangzhou, China: UNESCO). Disponible en: http://www.lacult.unesco.org/doc/Hangzhou_Declaration_2013_5_17_ESP.pdf

Las políticas culturales “acceso céntricas”, han priorizado la formación de públicos, como la estilización de los gustos de comunidades “fuera” de los circuitos priorizados de la inversión, y definidos por la historia cultural como de excelencia. Un enfoque en los derechos culturales permite entrever la diversidad de expresiones culturales -incluidas las artes- para así, ampliar las modalidades de participación en el acceso a la cultura: no sólo como públicos, sino como actores clave en los otros procesos de la cadena de valor.

• *De la gestión a la gobernanza.*

La gestión cultural se ha enfocado más en la planeación o improvisación de los recursos financieros, humanos y técnicos, que en concientizar todo el proceso cultural que implica la sostenibilidad de las políticas culturales, más allá de la fragmentación por actividades. El enfoque de gobernanza permite la perspectiva de sistema, incluidos todos los procesos políticos, de comunicación, de negociación, que implica hacer una política cultural.⁸ El marco de la cultura para

el desarrollo contribuye, al identificar metas y resultados de desarrollo, generar relaciones personales e institucionales más sanas y sostenibles en nuestros ecosistemas culturales.

• *De la voluntad a la responsabilidad.*

La historia del arte y la cultura definida sobre todo por los usos políticos, económicos y sociales de cada uno, por un lado y la ausencia de marcos normativos en la cultura, que es un campo de gestión relativamente joven con respecto a otros de la gestión social, ha explicado que la mayor parte de las decisiones sobre procesos culturales hayan obedecido más a la “voluntad” que a procesos administrativos con marcos lógicos de actuación. La reciente asunción de la cultura dentro de las políticas públicas, le ha exigido al campo cultura, la alienación a términos genéricos a los cuales debe responder también. Por ejemplo, el campo de los derechos culturales y sus indicadores; los temas de inclusión social en los espacios culturales; la transparencia en la gestión, etcétera. Todo esto ha implicado una novedad para las instituciones culturales que, como el resto deben dar cuenta de en qué y cómo se invierten los recursos públicos y priva-

dos -si implican incentivos fiscales u otros procesos públicos, por citar un ejemplo. Este aspecto, lleva a la necesidad de un enfoque que hemos definido como *responsabilidad cultural*.

Preguntas desde lo cultural a la Agenda 2030

La Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible abre un debate sobre la transversalidad e intersectorialidad de la cultura como motor y facilitador del desarrollo sostenible. La Agenda implica la posibilidad de mayores usos de la cultura, a partir de un lenguaje en común: su participación en los procesos de desarrollo, aún, cuando su rol ha sido expresamente invisibilizado. Esta invisibilidad de la cultura no debe verse como una perversa intención de herir el “ego de los artistas, gestores y/o de quiénes toman decisiones” o de querer erradicar el sector y menospreciarlo. Hay que entender que la Agenda 2030 viene de un largo proceso de consultas a nivel mundial donde también participaron personas necesariamente no vinculadas con el sector y su posible contribución a todos estos procesos. En mi opinión, lejos de constituir un problema, es preciso “problematizar” ese problema

y encontrar soluciones que a la larga, contribuirán a consolidar la política cultural como política pública. Ello implica una actualización de su “sistema operativo” como sector, más allá de los modelos aprendidos desde Malreaux, y mal copiados por los procesos de institucionalización promovidos por UNESCO en su legítima estrategia de formalizar e institucionalizar los ministerios de cultura y sus instituciones afines con funciones parecidas. Es tiempo de que la cultura como recurso entre dentro de la gobernanza de los procesos de transformaciones sociales.

Las Universidades tienen el desafío de encontrar esos nuevos discursos, procedimientos y prácticas culturales “expandidas” del sector que permiten usar la cultura como un recurso, pero no sólo como un recurso económico, sino como un recurso necesario e imprescindible -si bien no exclusivo- para el logro de mejores evidencias y resultados de desarrollo. De esta forma, y conscientes de la necesidad de problematizar estas cuestiones y evitar la replicación acrítica de dichos discursos, procedimientos y prácticas, se ha querido plantear algunas preguntas clave para encontrar rutas de

⁸ UNESCO (2013) Reforzar la gobernanza de la cultura para aprovechar las oportunidades de desarrollo. (Paris: UNESCO). Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/ima->



interconexión entre el tipo de problemáticas del sector cultura y los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivo 1: Poner fin a la pobreza en todas sus formas en todo el mundo

- ¿Cuáles son las expresiones culturales de la pobreza? ¿Cómo los programas de inclusión social y lucha contra la pobreza toman en cuenta dichos factores culturales? ¿Cómo definir la pobreza desde una perspectiva cultural?
- ¿Cuáles son factores culturales que impiden a las personas y a las sociedades reducir la vulnerabilidad humana en todos los ciclos de vida? ¿Cómo el sector cultura puede contribuir a través de la economía creativa a la

creación de empleos dignos basados en el patrimonio cultural de las personas y los pueblos?

Objetivo 2: Poner fin al hambre, lograr la seguridad alimentaria y la mejora de la nutrición y promover la agricultura sostenible

- ¿Cómo poner en valor los conocimientos culturales tradicionales y las tecnologías científicas sobre la agricultura y la alimentación para garantizar la sostenibilidad de la lucha contra el hambre?
- ¿Cómo valorar la experiencia cultural de la productividad agrícola tradicional que ha alimentado y nutrido a los pueblos y añadir valor cultural y creativo que permita mejorar los ingresos de los

productores de alimentos en pequeña escala?

- ¿Qué papel juegan los hábitos culturales en el logro de una alimentación sana, nutritiva y suficiente durante todo el año acorde a las costumbres y necesidades de los pueblos y las personas?

Objetivo 3: Garantizar una vida sana y promover el bienestar para todos en todas las edades

- ¿Cómo incorporar los aspectos culturales en los referentes de una “vida sana”? ¿A partir de qué indicadores culturales se define el bienestar para las personas y los pueblos?
- ¿Cómo las acciones de salud encaminadas a la sensibilización para reducir la mortalidad Materna e infantil toman en cuenta

experiencias culturales relevantes para el logro de sus resultados?

- ¿Con qué instrumentos culturales se podría alertar de forma temprana y reducir y gestionar los riesgos de enfermedades transmisibles y no transmisibles?

Objetivo 4: Garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad y promover oportunidades de aprendizaje

- ¿Qué nuevas competencias culturales son necesarias en los diversos ciclos de vida para el desarrollo sostenible?
- ¿Cómo incluir la educación artística y cultural como parte de oportunidades de aprendizaje en todos los ciclos del sistema educativo?
- ¿Qué nuevas áreas debe



OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE



Producción en colaboración con TROLLBACK COMPANY | TheGlobalGoal@trollback.com | +1 212 609 1310
Para cualquier duda sobre la certificación, por favor comuníquese con: d@compaignorun.org

Objetivo 1: Poner fin a la pobreza en todas sus formas en todo el mundo

considerar la formación técnica, profesional y superior para ser “de calidad” en tiempos de la economía creativa y de la economía del conocimiento?

ODS 5: Lograr la igualdad entre los géneros y empoderar a todas las mujeres y las niñas

- ¿Cuáles son las formas de discriminación contra las mujeres y las niñas que tienen una expresión cultural que no favorece el desarrollo sostenible?
- ¿A través de qué medios pueden cambiarse dichas expresiones culturales para el logro de la igualdad de género?
- ¿Cómo enfocar la

desigualdad de género en el acceso al financiamiento y a los recursos económicos del sector cultura?

- ¿Cómo la cultura digital contribuye al empoderamiento de las mujeres y las niñas?

ODS 6: Garantizar la disponibilidad de agua y su gestión sostenible y el saneamiento para todos

- ¿Cuáles prácticas culturalmente arraigadas en las personas afectan el saneamiento y la higiene adecuada?
- ¿De cuáles instrumentos culturales disponemos para sensibilizar en la gestión sostenible del agua?
- ¿Cómo promover las

expresiones culturales a través de prácticas de reciclado y reutilización?

- ¿Cómo empoderar y promover la participación de las comunidades en la gestión sostenible del agua y el saneamiento a través de la cultura?

ODS 7: Garantizar el acceso a una energía asequible, segura, sostenible y moderna para todos.

- ¿Cuáles son los aspectos culturales a transformar para facilitar el acceso a una energía asequible y segura?
- ¿Cómo puede la cultura -particularmente las artes- sensibilizar sobre el uso de la energía renovable

y el logro de la eficiencia energética?

- ¿Cómo pueden aplicarse medidas que promuevan el uso de energías limpias y renovables en los emprendimiento e industrias culturales y creativas?

ODS 8: Promover el crecimiento económico sostenido, inclusivo y sostenible, el empleo pleno y productivo y el trabajo decente para todos

- ¿Cuál es el aporte real de la llamada economía creativa en el crecimiento económico sostenido, inclusivo y sostenible?
- ¿A través de qué mecanismos de economía creativa generar inclusión,

contribuir al pleno empleo y productivo?

- ¿Cómo la economía creativa contribuye a la diversificación, la modernización tecnológica y a la innovación?
- ¿Cómo se garantiza el empleo decente y los derechos laborales en la economía creativa?
- ¿Cómo incorporar a jóvenes desvinculados del estudio o el trabajo a empleos relacionados con innovación, cultura y creatividad?

ODS 9: Construir infraestructuras resilientes, promover la industrialización inclusiva y sostenible y fomentar la innovación

- ¿Qué tipo de infraestructura cultural es necesaria para promover la industrialización inclusiva?
- ¿Cómo facilitar el acceso de las pequeñas empresas de la economía creativa a los servicios financieros y créditos asequibles, tomando en cuenta sus especificidades?
- ¿Qué papel juega la economía creativa en la transformación productiva y la industrialización inclusiva y sostenible?
- ¿Qué políticas de investigación, innovación y desarrollo de la economía creativa son necesarias para generar conocimiento relevante para el desarrollo sostenible?

ODS 10: Reducir la desigualdad en y entre los países

- ¿Cuál es el papel de la economía creativa en el aumento de los ingresos de las personas y los países más pobres? ¿Cómo garantizar la inclusión social basada en las expresiones culturales de los grupos sociales?
- ¿Cuáles son las políticas, leyes y prácticas culturales que impiden la inclusión social?
- ¿Qué políticas salariales, fiscales y de protección social pueden revertir la exclusión social basada en expresiones culturales?

ODS 11: Lograr que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles

- ¿Cuál es el aporte de las intervenciones artísticas a la integración urbana de los asentamientos urbanos marginalizados?
- ¿Cómo generar nuevos circuitos y corredores culturales sostenibles y creativos en las ciudades?
- ¿Qué rol tiene la cultura en la recuperación del espacio público inclusivo, seguro, residente y sostenible en las ciudades?
- ¿Qué nuevos instrumentos son necesarios para proteger, promover y potenciar el patrimonio cultural urbano actual para

el futuro?

ODS 12: Garantizar modalidades de consumo y producción sostenibles

- ¿Cuáles son las expresiones culturales del productivismo capitalista y del consumismo actual insostenible?
- ¿Qué instrumentos son necesarios para generar una cultura de la sostenibilidad?
- ¿Cómo la cultura puede contribuir a tomar conciencia y sensibilizar sobre la necesidad de cambiar las modalidades de producción y consumo?
- ¿Cómo proteger y promover la producción y consumo de bienes, productos y actividades culturales y creativas locales en un marco de turismo sostenible?

ODS 13: Adoptar medidas urgentes para combatir el cambio climático y sus efectos

- ¿Qué papel juega la cultura en la reducción de la vulnerabilidad humana ante el cambio climático?
- ¿Cómo aportan las artes a la residencia y restitución del sentimiento de normalidad posterior a los desastres naturales u otros provocados por los seres humanos?
- ¿Qué nuevas capacidades culturales humanas e institucionales son necesarias para mitigar el cambio

climático?

- ¿Cómo activar las culturas locales en comunidades costeras y expuestas al riesgo?

ODS 14: Conservar y utilizar en forma sostenible los océanos, los mares y los recursos marinos para el desarrollo sostenible.

- ¿Qué nuevas modalidades de turismo creativo pueden generarse en los ecosistemas marinos y costeros que contribuyan a la gestión sostenible de estos recursos?
- ¿Cómo añadir valor cultural a los productos derivados de la pesca artesanal en pequeña escala y facilitarle el acceso a mercados?

ODS 15: Proteger, restaurar y promover el uso sostenible de los ecosistemas terrestres, gestionar los bosques de forma sostenible, luchar contra la desertificación, detener e invertir la degradación de las tierras y poner freno a la pérdida de la diversidad biológica.

- ¿Cómo promover el uso creativo de los ecosistemas terrestres, particularmente los bosques, en las iniciativas de turismo sostenible?
- ¿Cómo empoderar a las comunidades locales para integrar los valores culturales asociados a los ecosistemas terrestres en

la planificación del uso del suelo?

- ¿Qué nuevos instrumentos son necesarios para fortalecer la diversidad biológica a través de la diversidad cultural?
- ¿Cómo el turismo creativo puede contribuir a una cultura de la sostenibilidad de los ecosistemas terrestres?

ODS 16: Promover sociedades pacíficas e inclusivas para el desarrollo sostenible, facilitar el acceso a la justicia para todos y crear instituciones eficaces, responsables e inclusivas a todos los niveles

- ¿Qué instrumentos del Estado de derecho son necesarios para garantizar el acceso a los derechos culturales y a la justicia para todos?
- ¿Cómo la cultura puede contribuir a la prevención del delito y a la seguridad de las comunidades afectadas por la violencia?
- ¿Cómo se reducirán la corrupción y el soborno en el sector cultura que afecta la justicia para todos y la eficacia de las instituciones?

ODS 17: Fortalecer los medios de ejecución y revitalizar la Alianza Mundial para el Desarrollo Sostenible

- ¿Qué nuevos acto-

res participarán en una cooperación cultural para el desarrollo sostenible efectivamente renovada?

- ¿Qué nuevas capacidades instituciones será necesario fortalecer para generar una cooperación sostenible?
- ¿Cómo promover la internacionalización de la economía creativa a través de las prácticas de para el desarrollo sostenible?
- ¿Cómo conseguir la coherencia normativa para el desarrollo sostenible desde la dimensión cultural?

17 Objetivos de Desarrollo Sostenibles y 169 metas a conseguir abren el campo de actuación de la cultura a posibilidades inéditas. Estas preguntas son sólo un intento preliminar, un ejercicio reflexivo para comenzar a identificar cuál es el lugar de la cultura invisibilizado en esta Agenda.

¿Y las Universidades qué deben hacer?

En términos de comenzar/continuar el debate sobre las implicaciones de la Agenda 2030 para el sector, y la gobernanza de las políticas culturales universitarias, consideramos que se estarían dando las condiciones para repensar, redefinir y replantear la sostenibilidad en todo lo que afecta no sólo a la

cultura como un sector (motor), sino como un facilitador de procesos de desarrollo. Es imprescindible para ello el pensamiento crítico que discuta muchas de estas cuestiones más allá de la lógica instrumental, interesada en encontrar indicadores de evidencias, sino también desde una economía política crítica que permita entrever las causas y consecuencias de los actuales procesos de economía y politización de la cultura. Será un proceso interdisciplinar de investigación-acción-participación que podría dar muchos beneficios a remodelar las políticas culturales y resolver muchos de los problemas crónicos que aquejan al sector, y resolver muchas de las inconsistencias y pendientes de la política pública en relación con la dimensión cultural del desarrollo.

Ante esta situación existen más preguntas que respuestas. A las Universidades, tomando en cuenta los desplazamientos en la gestión cultural y el nuevo escenario que supone -sin Universidades y sin cultura, al menos de forma explícita- la Agenda 2030, le correspondería preguntarse cómo puede ser culturalmente responsable, en los marcos del desarrollo sostenible. En un ejercicio de

continuar problematizando esta cuestión, apostamos por algunas preguntas, de acuerdo a funciones específicas de la universidad.

En **docencia**, cabe preguntarse:

- ¿Cómo incorporar la formación de capacidades de gestión cultural para el desarrollo?
- ¿Cómo hacer que el vínculo entre universidad creativa y sea cooperativo y no confrontativo, expresión de las crisis más amplias de la universidad?
- ¿Cómo acreditar en el pensum los procesos culturales?
- ¿Qué nuevos contenidos y procesos agrega el contexto?

En **investigación**, aunque de forma complementaria:

- ¿Cómo superar la indiferencia de la investigación cultural con resolver problemas de gestión cultural en un sentido amplio?
- ¿Qué deben investigar los programas universitarios y cómo la universidad puede contribuir a una agenda pluriversitaria en cultura y desarrollo?
- ¿Cómo la universidad contribuye como un actor protagónico a la generación de datos para la toma de decisiones?

- ¿Qué nuevos indicadores de resultados y procesos culturales son necesarios para una gestión cultural sostenible?

En el caso de la **extensión o “esa forma de extensión en sentido contrario”**, como la define Boaventura de Sousa Santos:

- ¿Cuál será la función de un sector especializado en gestión cultural con relación a otras funciones y dentro de extensión mismo?

- ¿Cómo potenciar la economía creativa culturalmente responsable?

- ¿Desde qué referentes entendemos la RCU? ¿cómo lo instrumentamos? ¿Cómo lo evaluamos?

Ya de forma específica, con respecto a la **gestión** de la universidad:

- ¿Cómo generar conocimiento orientado a hacer más sostenible la gestión por resultados económicos, políticos, medioambientales e institucionales de los procesos culturales universitarios?

- ¿Cómo sustentar dicho enfoque sostenible en la lógica estratégica y operativa de la universidad?

- ¿Cómo incorporar la gestión cultural de la Agenda 2030 en la universidad como parte de las

estrategias de internacionalización y cooperación en la universidad?

Rutas para encontrar respuestas

Sería iluso pensar que un proceso estratégico como la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible tiene controlado sus mecanismos, plazos, procesos y actores. Lo que sí define son 17 ODS con 169 metas en las que habrá que continuar explorando qué puede hacer la universidad desde la cultura para el desarrollo. Para ello, parece necesario un alto, con mucho pensamiento crítico y reflexividad que permita lanzar procesos de actualización, procesos institucionales que permitan la construcción de **políticas culturales universitarias constructivistas** alineada a la Agenda 2030. Estas políticas deben aprovechar el principal recurso que genera una universidad: los conocimientos. La Agenda 2030 le da un valor inédito a la Gestión de conocimientos y al desarrollo de capacidades. Los procesos de políticas culturales universitarias deben contar con **plataformas de gestión de conocimientos** que sistematicen, comparen, investiguen otras prácticas universitarias para construir procesos a medida.

Es preciso pensar la universidad como **ecosistema de gestión cultural** (orientada a procesos dentro de la cadena de valor de las expresiones culturales, y con eso romper las políticas “sólo para artistas” y/o de “difusión cultural”. Esto favorece la diversificación de los procesos culturales institucionales y contribuye a **garantizar los derechos culturales** a través de la promoción de la participación de actores institucionales y sujetos sociales.

Para ello, es imprescindible **comprometer a los sujetos de las prácticas intelectuales** y de gestión en procesos transformatorios universitarios para, de esta forma, **innovar en la institucionalidad de gobernanza/gestión de cultura para el desarrollo** acorde a su función en los procesos universitarios, de modo que contribuya a la legitimidad de la universidad y a su efectiva trascendencia social. Para esto, no es suficiente con los recursos institucionales. La promoción de **redes de cooperación interuniversitarias** para el Desarrollo Sostenibles (2030), con una agenda de será fundamental en el logro de metas comunes y en la puesta en valor de recursos propios que puedan compartirse para el beneficio de las

comunidades universitarias, los individuos, las instituciones, las ciudades, los estados, los países, y a fin de cuentas, del planeta.

Ciudad de México, enero de 2016.

Economía de la cultura: La cultura en el discurso económico y el efecto de los observatorios culturales

Sebastián Ladrón de Guevara¹

Universidad de Cuyo, Mendoza, Argentina

1 Sebastián Ladrón de Guevara. Argentina. Es Licenciado en Economía, egresado de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, República Argentina. Se especializa en Economía de la Cultura y evaluación económica de proyectos culturales. Es Diplomado en Gestión Cultural e Industrias Creativas por la Fundación Coppla, Tikal Ideas y Universidad de Valparaíso, Chile. Es responsable del Centro de Monitoreo Cultural de la Universidad Nacional de Cuyo, de reciente creación y el primero de su naturaleza ubicado en el interior de Argentina. Es asesor de proyectos culturales para el sector público y privado en la región. Desarrolla funciones específicas de Gestión Cultural para la Secretaría de Extensión Universitaria del Rectorado de la Universidad Nacional de Cuyo. Realiza labor docente desde 1996. Es miembro del Instituto de Economía del Consejo Profesional de Ciencias Económicas de Mendoza. Escribe artículos referidos al sector cultural con una mirada desde el punto de vista económico. Dicta conferencias, cursos y seminarios de Gestión Cultural y Economía de la Cultura. Su última incursión como conferencista y tallerista fue en Panamá para el encuentro TRAMA de Cultura, Innovación y Economía Creativa, el pasado mes de setiembre, organizado por la Fundación Ciudad del Saber. En 2009 inició el dictado del curso/taller: "Evaluación Económica de Proyectos Culturales" en la Universidad de Barcelona, España, para la Asociación Tres Esferas, el cual ha sido replicado con frecuencia en simposios, seminarios y encuentros culturales, como en diversos ámbitos dedicados a la formación en gestión cultural. Se ha desempeñado como gestor cultural de prestigiosos organismos artísticos

INTRODUCCIÓN

SI BIEN la cultura no había sido alcanzada por la consideración internacional de su aporte a la economía, actualmente existen evidencias con tendencia creciente en los ámbitos económicos, políticos, académicos e incluso la ciudadanía misma del reconocimiento del valor de su aporte.

La influencia de la cultura en la economía es un tema de debate actual y por lo tanto genera refutaciones, acuerdos y controversias.

Una posición es que la cultura no incide en el desarrollo económico en el sentido de ser éste un proceso de acumulación de capital físico y humano.²

Otra vertiente se apoya en la existencia de relación económica, pues ve a la cultura en afinación con activos como la infraestructura y el capital social; incluso también observa que la inversión en este sec-

2 Nota del autor: son los modelos de crecimiento exógeno que se basan en la lógica de mercado sin considerar factores políticos y culturales.

tor condiciona el comportamiento de los individuos en la economía y por qué no del sector público de gobierno.

En efecto, para inmiscuirse en el análisis del sector, se debe disponer del aglomerado conjunto sobre los mercados de la cultura desde la perspectiva económica. Se debe ampliar el uso de herramientas económicas, ya que no basta con considerar el valor funcional de un bien o servicio cultural, pues lleva como agregado una componente

emocional y por qué no simbólica distintas para cada consumidor de cultura. El análisis de estos valores agregados enmarcan a los economistas ante un nuevo desafío. Por lo tanto la economía de la cultura se nos presenta como un campo que permite poner a prueba la incumbencia de los conceptos basales de la economía.

El objetivo general de este trabajo es difundir y fortalecer la disciplina de la Economía de la Cultura proponiendo inquietudes

tendientes a crear futuras líneas de investigación.

ANÁLISIS TEÓRICO E HISTÓRICO DE LA ECONOMÍA DE LA CULTURA

A. Delimitaciones conceptuales

Siendo una temática no abordada cotidianamente por la Economía, surge el siguiente planteamiento inicial: ¿Es apropiado el enfoque de la economía para inmiscuirse en la Cultura?

Desde los ámbitos políticos, de prensa y hasta artísticos, por nombrar algunos, existen resquemores sobre la aplicación del análisis económico al sector cultural.

Aquí, es conveniente delimitar el concepto de Cultura ya que en general su utilización por diversos economistas permite presentar análisis diferentes.

La organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en el transcurso de la década de los setenta, toma como propósito dar una definición común al término Cultura.

Organiza varias conferencias intergubernamentales que dieron paso recién hacia 1982 al arribo de un concepto consensuado.

Así, para la UNESCO, la



Sebastián Ladrón de Guevara

Cultura congrega al conjunto de interacciones entre el individuo y su entorno: “es el conjunto de modas y condiciones de vida de una colectividad sobre la base de un sustrato común de tradiciones y saberes, así como las distintas formas de expresión y de realización del individuo en el seno de la sociedad”.

No obstante se hace necesario dar definición según el campo de estudio cultural, pues este concepto no pone límites específicos.

En este trabajo, en tanto se limita al estudio de la producción y consumo de bienes y servicios culturales y a la determinación de posibles indicadores culturales para la Provincia de Mendoza, se trabajará con una acepción mucho más

específica.

Tal definición toma en consideración sólo a los sectores de la cultura, a saber: la música, el audiovisual, las artes escénicas, las artes plásticas, los libros y los bienes patrimoniales.

Podemos entonces aventurarnos y dar la característica sectorial a la naturaleza de esta subdisciplina, que es propia del sector terciario de la Economía. No así del sector secundario o industrial ya que el factor humano de la Cultura no debe estar supeditado a la explotación y limitación propias del sector secundario, debido a que mayormente, los agentes culturales son las personas más dinámicas no sólo mental sino estéticamente.

Con esta definición no se abarca a los demás servicios del sector ocio que no contengan un evidente componente artístico o creativo como parques de diversión, deportes, etc.

Dado así, el marco conceptual de la cultura con un sesgo claramente sectorial, es que se procede a mencionar los posibles vínculos entre economía y cultura, así como una breve recopilación histórica de antecedentes basales en el tema.

B. Vínculos económico - culturales

Las actividades culturales constituyen un fenómeno económico de relevancia, que moviliza cuantiosos recursos, genera riqueza y empleo. Las denominadas industrias culturales (industrias del ocio, de la

William Baumol, William Bowen, Gary Becker, George J. Stigler, Alan Peacock, Peter J. Alexander, la Escuela de Elección Pública, entre otros.¹⁰

B.1. Causas de origen de la Economía de la Cultura

Al reconocimiento de la economía de la cultura, como ámbito específico de la ciencia, han contribuido tres factores:

- La propensión de las actividades culturales a generar flujos de ingresos y de empleo.
- La necesidad de evaluar las decisiones culturales, que implican recursos económicos.
- En el plano teórico, el desarrollo de la economía política hacia campos nuevos.¹¹

Dado lo incipiente de la disciplina, en los estudios empíricos de Economía de la Cultura la perspectiva dominante ha sido la de evaluar los impactos económicos de la cultura; impactos directos e indirectos, sean de alcance global (incidencia en el PBI del valor agregado por el conjunto de las actividades culturales), sean de un alcance limitado a los efectos de una actividad específica (por ejemplo: un festival o un museo) sobre una

determinada localización geográfica.

Gran parte de los estudios de impacto económico de la cultura han tenido, y tienen, una finalidad instrumentalista: fundamentar la necesidad de incrementar los aportes económicos, públicos y privados, necesarios para financiar las actividades culturales.

La Cultura no es simplemente un factor de dinamización del crecimiento económico (PBI, empleo, comercio exterior, etc.) en el mundo contemporáneo, aunque este argumento sea fundamental para algunos políticos cuyas decisiones afectan los presupuestos de cultura.

Es también un gran desafío para la Ciencia Económica –y para los diferentes marcos teóricos de la Economía. La Cultura, con sus innovaciones y con sus especificidades, no sólo exige elaborar un instrumental teórico y metodológico específico, lo cual ya de por sí es un desafío. Exige crecientemente un replanteamiento del pensamiento económico. Si estamos transitando hacia una “economía de la información” o hacia “una economía de la creatividad”, desplazando al viejo mundo industrial de bienes tangibles por la producción de intangibles.

B.2. Desafíos para la Economía

La Cultura presenta múltiples desafíos para la Economía –y para sus diferentes marcos teóricos. A título de ejemplo, mencionemos unos pocos:

- Los problemas de la valorización de la producción cultural.

La valorización de la producción cultural ofrece problemas desde el punto de vista teórico que exigen un tratamiento no convencional. Las peculiaridades de gran parte de los bienes y servicios culturales, así como la especificidad de su demanda, determinan reglas de formación del valor y de los precios, que no encuadran adecuadamente en los marcos teóricos existentes en la Ciencia Económica. Productos únicos sin equivalente, productos industrializados pero con un valor de uso ligado a la personalidad del creador, valor determinado por el contenido inMaterial de las obras, carácter perecedero y efímero de numerosos productos culturales –con un corto ciclo de vida–, sanción social del valor de los bienes y servicios mediante una demanda altamente inestable y difícilmente medible a priori serían, entre otros, factores que incidirían en estas dificultades teóricas.

Las explicaciones más

comunes son propias de la teoría subjetiva del valor. Por ejemplo, Rama (1999) sostiene que en la producción cultural “el valor se determina casi exclusivamente desde el lado de la demanda, y en la cual se encuentra con la subjetividad de los gustos y modas.” El valor de cambio de los productos culturales mayoritariamente no estaría determinado “por sus costos de producción directos ni marginales, ni por los costos asociados al tiempo de trabajo socialmente necesario de producción, sino por las determinaciones que impone la demanda.”¹²

Esta perspectiva no parece tener en cuenta la capacidad de determinación de la oferta sobre la demanda, mediante la publicidad por ejemplo. Tampoco distingue entre el valor de los productos culturales industrializados y los espectáculos en vivo o las obras de arte sin reproducción masiva

- Relación entre nivel de Demanda Cultural – Nivel de Ingresos

Son las relaciones de determinación entre nivel de Ingresos de la población y el nivel de demanda cultural, con una perspectiva que combine un corte socio-económico (o de clases o grupos sociales), el mediano y largo plazo (introduciendo categorías

¹⁰ BENHAMOU, Françoise, La Economía de la Cultura, (Montevideo, Trilce, 1.996), 287 págs.

¹¹ Ibídem

¹² Rama, Claudio (1999).

como el “capital cultural”) y la coyuntura (o el análisis de los ciclos económicos y su impacto sobre la demanda de cultura.)

- Estructuras de mercado y eslabonamientos productivos

Cómo afectan la producción, difusión, distribución y consumo de bienes y servicios culturales a las distintas estructuras de mercado existentes; cómo operan los “eslabonamientos productivos” en cuanto fuentes de dinamización económica de las actividades culturales; cuáles son los “eslabones” que movilizan a los restantes, en el marco de cada uno de los sectores culturales.

- El funcionamiento del mercado de trabajo cultural

La lógica del empleo y de las remuneraciones, particularmente en las actividades artísticas; su nexo con los demás segmentos del mercado de trabajo; el funcionamiento del star system, etc.

Presentados dichos desafíos, es que se procederá a evaluar relaciones entre economía y cultura con el fin de arribar a una delimitación conceptual de Cultura para este trabajo.

C. Breve historia de la relación entre economía y cultura

Al ser interdisciplinario el enfoque que actualmente se realiza para las cien-

cias sociales, se pugna por la aplicación del mismo método analítico a diversas disciplinas.

El método de análisis de comportamiento humano que se aplica es el que muchos economistas emplean en diversos estadios. Hablamos pues del Modelo de Elección Racional¹³

Es válido recordar aquí, el reconocimiento que ha tenido la generalización de este método y su aplicación, como el Nobel de Economía conseguido por Gary Becker en 1992.

También se pueden citar otros grandes economistas como Theodore Schultz en 1971, Kenneth Arrow en 1972, Herbert Simon en 1978, James Buchanan en 1986, Ronald Coase en 1991, Douglas North y Robert Fogel en 1993 y Amartya Sen en 1998, los cuales no sólo hicieron teoría con este método, sino que fueron acreedores de la mencionada distinción.

La financiación de la cultura y el papel del estado, es uno de los temas que han acaparado la mayor atención en este campo. Una explicación podría basarse en las externalidades positivas especiales que generan las artes desde el

¹³ Distingue los deseos de la gente o técnicamente preferencias de las restricciones que se pueden presentar, como por ejemplo: el precio, los ingresos personales, la disposición de tiempo, etc.

punto de vista social que podrían definirse como beneficios sociales para el no consumidor cultural, pues también se ven beneficiados. Más adelante se hará mención de estos beneficios desde el punto de vista de la comunidad.

Otros economistas en su mayoría de origen británico, analizaron los fundamentos de fomento público o estatal de la Cultura. Podemos nombrar a Lionel Robbins, Alan Peacock, así como al trascendido economista John Maynard Keynes.

El estudio en profundidad desde la economía respecto al desenvolvimiento de los mercados culturales, se produce recién en la década de los setenta. Anteriormente existen investigaciones publicadas, motivadas en su mayoría por el interés de agentes como empresarios teatrales o dirigentes gubernamentales, entre otros.

En 1976, un artículo pionero del economista estadounidense William Baumol en cooperación con William Bowen, marca un nuevo sendero en la rama de la investigación económica relacionada a la cultura. La publicación de este trabajo puede fecharse como el advenimiento de la Economía de la Cultura.

Este trabajo de W. Baumol y W. Bowen publicado en 1976 se denomina Performing Arts and The

Economic Dilema, “El dilema económico de las artes escénicas”.

Esta publicación pionera muestra la regresividad de las artes escénicas en términos de productividad del trabajo en comparación con la productividad industrial. Pues en la actualidad, para reproducir un repertorio en vivo de música barroca se necesita prácticamente las mismas condiciones físicas y Materiales que cinco siglos atrás. Al contrastar con la industria se clarifica la diferencia en productividad. Por eso se menciona en dicho trabajo original, el patrón regresivo relativo en productividad que presentan las artes escénicas. Su aporte muestra que el encajecimiento relativo del arte en vivo, debido entre otros factores a la escasísima sustitución de mano de obra, a los requerimientos de ayuda estatal o de revalorización por parte del público, se puede lograr pagando un precio mayor para permitir su subsistencia.

El impacto epocal del trabajo que se ha mencionado, junto a otros artículos de dos grandes economistas como Paul Samuelson y John Galbraith, provocaron captar la atención hacia el estudio de la cultura desde la perspectiva económica.

Años más tarde, otros economistas como Gary Becker, estudia el consumo

de ciertos bienes adictivos cuyo gusto aumenta con el tiempo, caso aplicable a los bienes culturales. Y comienza así la introducción del comportamiento extraño de la cultura vista paradigmáticamente desde la tradición económica.

La disciplina empieza a corporizarse en la década de los setenta con la fundación de una asociación específica a nivel internacional, la Asociación Internacional de Economistas de la Cultura; en 1979 se comienzan a organizar congresos internacionales; se publica el referente académico de la especialidad: *Journal of Cultural Economics*; la consolidación comienza en la década de los ochenta con investigadores en Europa, América del Norte, Australia y Japón.

D. Marco conceptual del trabajo

D.1. Naturaleza del bien cultural

En principio, cabe destacar que los bienes culturales son bienes públicos, pero no queriendo decir con ello que son suministrados por el Estado necesariamente, sino que son bienes de no mercado, es decir, con ellos no se comercia en un mercado organizado, donde la compraventa de artículos muestra las preferencias de los consumidores y donde se fija un precio competitivo, de ahí la dificultad del análisis. La clasificación que podríamos establecer de los tipos de bienes es la siguiente: bienes privados puros y bienes públicos puros.

Los bienes privados puros son aquellos que se intercambian en mercados organizados, donde se realiza una compra-venta de

los mismos, mostrándose de esta forma las preferencias de los individuos, y por tanto, los precios de dichos productos son establecidos de forma competitiva. Además están perfectamente definidos los derechos de propiedad de manera individual que los ciudadanos poseen sobre ellos.

Por lo que hace referencia a los bienes públicos puros, son los que están caracterizados por dos propiedades: su consumo por un individuo no reduce la cuantía disponible de los mismos para el resto de personas y ningún individuo puede ser privado del consumo de los bienes suministrados. Estas propiedades se conocen con el nombre de no rivalidad y no exclusividad respectivamente.

Esta clasificación se puede completar con otro tipo

de bienes que reciben el nombre de bienes públicos impuros o casi públicos, que son los que no cumplen de forma exacta alguna de las dos propiedades que caracterizan a los bienes públicos puros.

La mayoría de los bienes culturales se sitúan dentro de la categoría de bienes públicos, pues si por ejemplo nos centramos en el caso de un museo, todas las personas que acuden a visitarlo consumen la misma cantidad del bien en cuestión y el consumo del museo por parte de un individuo en particular, no impide que los demás visitantes puedan disfrutar del mismo.

Habitualmente el Estado es el encargado de proveer de bienes públicos a la sociedad, pues de no ser así se produciría un fallo de



mercado. En el caso que nos ocupa de los bienes culturales, éste sería de menor influencia para la sociedad que el que podría provocar la no provisión de otra clase de bienes relacionados con el sistema productivo, como son, por ejemplo, las infraestructuras, la sanidad o la educación, de lo que podríamos deducir, por tanto, que el aprecio de la cultura y el patrimonio depende esencialmente del bienestar social y de las preferencias individuales.

El método de la economía de la cultura se encarga del análisis de todos los tópicos del contexto en el que se desarrolla la cultura tal como ha sido definida en este trabajo. Toma ayuda teórica del modelo de la elección racional en un marco institucional. Trata de comprender y explicar el comportamiento del individuo cultural en este caso, según los distintos incentivos que afectan sus decisiones y según las instituciones en las que desarrollan su apetito cultural.

Es ante preguntas como la siguiente: ¿por qué no sustituimos un museo por un floreciente centro comercial?, que se denota claramente que el mercado posee falencias al realizar un análisis desde el punto de vista social. También es necesario hacer mención sobre las fallas gubernamentales que tratan de re-



emplazar lo que los precios no reflejan realmente.

El modelo mencionado discrimina por un lado las preferencias de los individuos y por el otro las restricciones como las mismas instituciones, los ingresos, los precios y el tiempo disponible. Debe decirse que este modelo varias veces ha sido puesto en cuestión, pero los resultados obtenidos de su utilización han sido merecedores de reconocimiento mundial a través de los Premios Nobel.¹⁴

Han tenido una particular atención los temas relacionados con la financiación pública de la cultura. Basados en los efectos externos

¹⁴ Douglas North y Amartya Sen en 1998, Robert Fogel en 1993, Gary Becker en 1992, Ronald Coase en 1991, James Buchanan en 1986, Herbert Simon en 1978, Kenneth Arrow en 1972, Theodore Schultz en 1971.

positivos, es que se supone que el estado debe subsidiar la cultura.

La cultura en principio cumple con los requisitos de bien escaso pues no es un bien libre, necesita recursos para su creación y proporciona utilidad a los individuos que la consumen.

Al observarse la disposición de pagar una entrada al teatro, por ejemplo, e incluso hasta el hecho de ejecutar un instrumento por placer, el economista encuentra la posibilidad de realizar un análisis de demanda y oferta de cultura.

También es posible investigar cuál es la manera más adecuada que pueda optar el estado para promocionar la Cultura, así como las relaciones entre cultura y gasto público. Este trabajo

hace sus aportes en este sentido.

D.2. Método de la elección racional

Las actividades culturales también influyen en la economía. Un ejemplo regional es el proyecto cultural de Música Clásica por los caminos del vino, que atrae a mayores cantidades de visitantes e incluso moviliza a los residentes a participar de dichos eventos en forma gratuita. Estas personas dinamizan económicamente a otros sectores como el gastronómico, el turístico, el comercial, a través de los ingresos que dejan en la provincia. Tal relación es evidente. Este modelo ha ampliado su aplicación a otras muchas áreas del quehacer humano.

D.3. Características del modelo

Este enfoque, en cuanto al comportamiento humano, presenta cuatro características:

1. Los agentes que interactúan son los individuos, la sociedad en su conjunto o el Estado. Se lo denomina individualismo metodológico. Sin embargo, involucra las recíprocas influencias entre individuos a través del tiempo.

2. La conducta depende de las preferencias o gustos y de sus limitaciones o restricciones dadas por recursos o ingresos, el tiempo o las normas a las que deba sujetarse el individuo.

3. La conducta de los individuos está dada por incentivos. Generalmente persiguen sus propios fines.

4. Esta conducta se modifica en la medida de lo posible ante variaciones de sus restricciones, debido a que son más fáciles de observar que los cambios producidos en gustos o preferencias.

Se añade al modelo un elemento fundamental desde el punto de vista económico, que es la importancia de las instituciones. Pueden dar estructura al contexto en el cual se desarrollan las actividades culturales del individuo. Entiéndase por instituciones: sistemas decisorios, tradiciones, reglamentaciones, normas, organizaciones.

Lo que hace que la economía de la cultura sea

diferente de otros enfoques es su visión basada en la creencia de que la conducta individual es racional.

Por lo tanto los economistas no pueden decir qué es lo bueno y qué lo malo en cultura. Dicho de otro modo, el enfoque económico se encarga del análisis de preferencias individuales, pero no emite juicio normativo.

D.4. Tipos de preferencias

Se deben distinguir las preferencias básicas, que son las determinadas exógenamente y son respuesta de los deseos fundamentales de la gente. Por lo que serán consideradas invariantes en el tiempo y que en general diferirán mucho de un individuo a otro. De esta manera es que quedan fuera del análisis económico.

Por otro lado, aparecen en escena las preferencias manifiestas. Obviamente están influidas por las preferencias básicas. Pero también por las restricciones del individuo.

Para hacer luz sobre lo antedicho se citará un ejemplo apropiado a nuestra realidad.

Una persona es amante del repertorio sinfónico-coral contemporáneo. Pero a pesar de la claridad de su preferencia básica,

muestra una preferencia manifiesta débil al analizar su conducta. Podría ocurrir que este individuo posea bajos ingresos (restricción de presupuesto), o que estuviera muy ocupado por su trabajo (restricción de tiempo), o que viviese muy lejos del lugar de concierto (restricción física), o que no tuviera con quién dejar sus hijos pequeños (restricción social), etc.

Este caso debería servir para comprender acabadamente a qué se hace referencia con individualismo metodológico y los tipos de preferencias distinguidas anteriormente.

Este enfoque económico de la cultura hace hincapié en el hecho de que siempre existen recursos escasos de trabajo y capital, de tiempo y de potencial físico y psíquico.

D.5. Consecuencias del enfoque económico

La presentación de este modelo de análisis presenta las siguientes consecuencias para la cultura tal como la hemos definido:

1. La cultura es definida por los individuos y no por consideraciones exógenas.

2. No hay cultura de buena calidad y de mala calidad.

3. Es un concepto dinámico ya que difiere según las personas y cambia en el tiempo. Las restricciones de los individuos se encuentran afectadas por el medio institucional.

D.6. Mercado-cultura versus Estado-cultura

Existe la opinión generalizada que concluye en que el mercado es productor de cultura de baja calidad, léase cultura de masas. Schumpeter, ya en 1942 señalaba la poca





confianza sobre el mercado como institución decisora como el apoyo a la cultura desde el ámbito estatal para proveer una cultura de alta calidad. Debe tenerse siempre presente que el Estado además de subsidiar la creación artística, debe financiar actividades culturales, mantener y administrar teatros, museos, salas de exposiciones, orquestas, coros, elencos de teatros, cuerpos de ballet, etc.

Esta creencia acerca del mercado puede estar sujeta a una visión miope de su funcionamiento, pues es equivocada empíricamente.

El mercado responde a las necesidades de demanda

de cultura.

Si bien es cierto que el mercado produce cultura de baja calidad, es porque la mayoría de los individuos tiene ese gusto y son preferencias claramente respetables, y el mercado así lo muestra.

Considero que el punto de inflexión del análisis debe ir más hacia el sistema de precios que refleja muy bien la demanda de alta calidad, que a la mirada masiva respecto del mercado.

Debe quedar esclarecido el hecho de que este trabajo no pretende juzgar lo que suele considerarse bueno o malo en cultura, sino más bien se apoya en los saberes

instrumentales para dar explicación posible desde el punto de vista económico. Asimismo es menester recordar que los gustos culturales y en general, pueden ser considerados por el mismo individuo bajo diversos niveles de calidad a través del tiempo.

Sí es una gran ventaja que posee el mercado, el considerar que fomenta la variedad cultural, sin necesidad de que un cuerpo colegiado decida sobre los gustos.

Esto suele ocurrir a la hora de brindar subsidios a la creación artística, pudiéndose transformar en un monopolio del gusto

cultural.

En tanto han sido presentadas ambas posturas, el autor del trabajo se ve en la necesidad de brindar alternativas:

- La creación de un laboratorio cultural público, que estudie e investigue las necesidades culturales de la provincia, para dar solución a las mismas.
- La toma de esta información para que el organismo decisor dé subsidios basándose en gustos sociales recabados por el organismo anterior.
- La difusión masiva previa y posterior al otorgamiento de subsidios, lo cual brindará información insumo para los gestores

culturales que aspiren a obtener el subsidio y para mostrar transparencia en el acto de otorgamiento según las necesidades colectivas de cultura provistas por el observatorio cultural.

- Brindar así un criterio de selección más objetivo.
- La información suministrada por el laboratorio debe estar en todo momento al alcance de los potenciales creadores culturales para permitir la orientación de sus futuros proyectos.

La metodología neoclásica ha sido predominantemente utilizada en el estudio de la cultura.

Este trabajo también la convoca, pues está basada en un modelo claro de análisis de demanda y oferta de bienes y servicios culturales.

Si bien es cierto que el juego de estas dos fuerzas en consonancia con los datos brindados por la realidad permite predicciones empíricas comprobadas, en nuestra provincia no existe una clara base de datos instalada del sector que dé origen a políticas culturales con sustento económico.

También es cierto que en la mayoría de los casos estas políticas son predicciones de sentido común, pero en algunas oportunidades pueden resultar sorprendentes o convertirse en éxito o fracaso.

Como ejemplo de las conclusiones sorprendentes obtenidas, se menciona la que comprueba que mientras más floreciente es una región, más duro puede ser el financiamiento de las artes escénicas en vivo.¹⁵

La mayoría de los economistas hacen base en el método de análisis neoclásico de preferencias reveladas a través del dinero.

Este trabajo sigue la tendencia ya generalizada en los estudios más recientes, de traspasar los límites un poco inflexibles, del neoclasicismo más ortodoxo.

La mayoría de los investigadores económicos lo hacen inconscientemente al considerar las instituciones, sobretodo en el caso de análisis de entidades públicas, como el Ministerio de Cultura o entes privados llamados productores dedicados a la oferta del bien y servicio cultural.

Deberían considerarse aspectos de la psicología del individuo. En este sentido, ya apartándose aún más de los límites del modelo elegido como marco, se considerarían otras situaciones. La real aparición en este sector de situaciones anormales de comportamiento estaría mostrando

que el individuo suele apartarse sistemáticamente de lo que predice el análisis de la elección racional, parecen pues, no maximizar la utilidad esperada.

La comprensión acabada de los bienes y servicios culturales enfrenta a la disciplina económica ante desafíos conceptuales y metodológicos.

Es aquí donde surgen cuestionamientos en cuanto a la medición económica de la dinámica de los bienes y servicios culturales. Por ejemplo, si los bienes culturales se han transformado en mercancías, si toman mecanismos de mercado en cuanto crean el consumo y su necesidad, en cuanto al marketing publicitario, también en cuanto a la diversidad cultural que se ofrece, entre otros tópicos que entran en contacto con la disciplina económica.

Para aproximarnos económicamente a la Cultural como la hemos definido en esta investigación, es que serán citados de manera general los desafíos teóricos de la economía de la cultura.

Esta disciplina se encarga de ensayar la teoría y el análisis económico aplicándolo a las actividades propias de la cultura. De esta manera aparecen en escena las herramientas de la economía, pues se iden-

tifica que las actividades culturales articulan producción, consumo, intercambio y bienestar. Por lo tanto, se puede concluir que la Economía de la Cultura se enmarca específicamente en los procesos de intercambio de productos artísticos.

Tanto así, que la actividad cultural al dinamizar la economía se transforma en un punto de atracción para la ciencia económica. Por ejemplo al enfrentar leyes como la de la utilidad marginal decreciente, que se toma como universal y que en este caso puede presentar rasgos muy especiales. O consideremos sólo un factor subyacente de la demanda por el bien cultural como puede ser el gusto, el cual, es acumulativo como en el caso de los bienes adictivos. A mayor apreciación sobre un estilo musical, mayor es la necesidad de su consumo.

Asimismo se torna necesario sentar un supuesto delimitador de singular importancia pues el entorno cultural presenta diversidades sociales. Por la tanto, se hace necesario tener presente en todo análisis de economía cultural que el comportamiento económico depende del contexto cultural de la sociedad bajo análisis. Es decir, que se debe considerar siempre el ajuste que pueda existir al comparar estudios similares de tópicos culturales pero

15 THROSBY, D. C., The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics, en *Journal of Economic Literature*, Número 23, Marzo 1.994, p. 1-29.

que presentan distintos orígenes regionales y culturales.

Al explicar este supuesto, debe quedar claro que el esfuerzo encausado hacia la investigación de estos temas no es menor. Tengamos en cuenta los diversos escenarios latinoamericanos por ejemplo.

Es aquí donde el paso inicial es la delimitación del sector específico que se pretende analizar. Lo cual facilitará la compleja tarea de la medición del impacto económico que le corresponde a la Cultura.

La delimitación del sector cultural en términos macroeconómicos es indispensable a la hora de analizar el desarrollo de la economía de la cultura en nuestra provincia.

E. Nuevos paradigmas para el sector cultural

Generalmente, cuando se habla de la economía de la cultura, se hacen análisis macroeconómicos, lo cual es, en el fondo, una manera de hacer sociología económica de la cultura. Si intentamos profundizar en el terreno de la economía real de la cultura desde un punto de vista del análisis de las variables de producción, observamos con facilidad que nuestro "sistema cultural" ha configurado su funcionamiento a partir de lo que podríamos deno-

minar "las dinámicas del gasto".

Si excluimos los procesos puramente industriales, a menudo más preocupados por la idea del "envoltorio" que por la del producto cultural en sí mismo, o tal vez más preocupados por lanzar productos en serie a un mercado capaz de crear potentes y atractivas redes de distribución y consumo. Si dejamos al margen esta parte del sector cultural que funciona con reglas de juego relativamente homogéneas a las del mundo de los productos de consumo, y nos fijamos en el funcionamiento de la economía pública o del sector cultural asociativo, e incluso del incipiente sector empresarial, estaríamos delante de un sector que ha establecido una cultura del gasto, que se ha preocupado poco por averiguar cuáles son los parámetros a través de los cuales se podrían equilibrar gastos e ingresos.

Hay una parte de la industria cultural que ya no va a buscar en el mercado de la creación artesanal productos para envolver y vender, sino que crea sus propios productos, nacidos ya desde el punto de vista industrial. Frente a ello persiste una serie de producciones ancladas en sistemas más tradicionales, a menudo sumergidos en la subvención como único mecanismo de financiación.

El sector público es, evidentemente, paradigmático de esta situación. Uno de los momentos más recurrentes en las jornadas y en los debates de los seminarios sobre la gestión pública de la cultura, es aquel en el que aparece el gestor que todavía tiene problemas para colocar en su partida presupuestaria aquellos ingresos que pudiera generar por sus actividades. Muchas veces se llega a la absurda situación en la que se evita generar el ingreso, dado que su conversión en un apunte contable finalista o ampliable puede suponer una burocracia increíble, e incluso, en algunos casos, encarecedora.

Al margen de esta anécdota, lo cierto es que las dinámicas del gasto prevalecen en la gestión cultural cuando en realidad el producto cultural es, cada día en mayor medida, un producto que se vende, se consume, se construye a base de elementos cuantificables. Es decir se trata de un producto que permite, en multitud de casos, una coexistencia razonable con las dinámicas del ingreso. Además es un producto que compite con otros en nuestros estándares de ocio, de tiempo libre, y permite, en consecuencia, establecer parámetros económicos que aseguren esta competitividad.

Todo ello nos lleva a una

situación nueva afectada por lo que podríamos denominar "el síndrome de la necesidad de precio".

Este enunciado es la consecuencia de la dificultad endémica de la cultura para encontrar una razón sistemática de equilibrio entre ingresos y gastos.

E.1. Causas de desequilibrio entre ingresos y gastos en Cultura

¿Cuáles son las razones para este desencuentro? Cito algunas relevantes:

- La cultura tiene dificultades objetivas para conocer cuál es el sumatorio de sus costos de producción, o dicho de otro modo, las fases de producción de un producto cultural son difíciles de establecer.
- En segundo lugar, el valor económico del factor creación es de difícil cuantificación. Es difícil que podamos estandarizar aquellos elementos de creación que existen en un elemento cultural, dándoles un valor económico.
- En tercer lugar, la explotación de un producto cultural tiene un componente "de mercado de futuros" de muy difícil cálculo. El caso del producto audiovisual, que en el momento de su producción prefigura una parte de su circuito de distribución en forma de cine o de explotación en

sala de difusión cinematográfica; una parte en forma de vídeo, y una última fase en distribución televisiva. Todo lo cual se ordena a través de una consistente planificación que permite realizar previsiones de rentabilidad y explotación, y que es difícil de aplicar en otros sectores como el teatro, la música, etc.

- El factor económico del valor añadido es otro elemento de difícil cálculo. El valor a precio de mercado de la singularidad y de los grandes "nombres propios"; es decir, de aquellas figuras o de aquellas personas capaces de cambiar la estructura económica de un producto cultural por el simple hecho de firmarlo.

- Hay una serie de elementos que hacen muy difícil definir cuál es el valor real de un producto cultural, y si no conocemos su valor real, es decir, la suma de los elementos que lo componen, es difícil establecer cuál es el precio de este valor. En cualquier sector el precio es, en síntesis, el resultado final de una suma de costes dividida por el número de productos. Si queremos cambiar este precio para ser más competitivos, debemos establecer sistemas de ahorro en alguna de sus fases: es lo que llamamos un proceso de productividad. Es muy difícil conseguir este mismo objetivo

en un sector del cual no conocemos el valor de cada una de las partes.

Hay una cantidad importante de elementos, que no son nada extraños en la producción de otros bienes de consumo, que deben adaptarse al producto cultural y que deben hacerlo en las circunstancias de un producto que, únicamente tiene como característica diferencial un cierto valor intangible que lo hace apetecible muy al margen de su valor de uso.

A esta característica nos hemos acostumbrado los que trabajamos en cultura (y por la cual, a menudo, nos hemos justificado) desde un punto de vista de la economía del gasto. Ahora debemos acercarnos igualmente a ella desde el punto de vista de una economía del ingreso.

E.2. Generación de valor para el bien cultural

Es menester comprender que el valor intangible del bien cultural se corresponde a una estructura económica creada por el trabajo humano.

Se proponen las siguientes etapas sucesivas de generación de valor:

1. Creación: nacimiento primario en la mente ingeniosa del creador.
2. Formación: es la ampliación de la calidad de esa mente ingeniosa por medio del estudio gene-

ral, el perfeccionamiento específico y la experiencia adquirida.

3. Construcción: es la propia confección o producción del bien o servicio cultural.
4. Distribución
5. Consumo

Esta cadena general de valor agrega en sus primeros pasos el reconocimiento del bien en cuestión por el artista y en sus últimos los procesos propios que recorre cualquier bien o servicio. Probablemente, sea el paso de la comercialización y distribución donde la producción cultural encuentre los principales obstáculos, opinión consensuada entre los gestores de cultura entrevistados sobre la agregación de valor presentada.

Estos enlaces muestran que el bien y servicio cultural exige un retorno justo que es intangible y Material en forma simultánea.

Decimos que los productos, bienes y servicios culturales son "mediaciones" que portan los códigos sutiles de una expresión profunda que es la que cada usuario quiere ver o sentir cuando adquiere un bien cultural.

E.3. Rentabilidad de la Cultura

En este sentido, se quiere resaltar que un estudio del valor económico de los

productos, bienes y servicios culturales debe tener en cuenta los procesos de construcción o agregación de valor en las fases de diseño, elaboración, uso y reproducibilidad así como tomando en cuenta las tres rentabilidades que se buscan como impacto de nuestra producción cultural:

- Rentabilidad social
- Rentabilidad económica
- Rentabilidad cognitiva

Todo valor es así un proceso de transformaciones sobre Materiales o valores sociales intangibles que se perfeccionan mediante un procedimiento de esfuerzo consiente que busca con ese producto o servicio expresar algo a través de una estructura representativa que maneja unos insumos muy peculiares, que son los fundamentos de toda sociedad: códigos comunicativos y formativos que dan sentido a una comunidad, orientándola a unos valores que son los que cada consumidor cultural buscará satisfacer o encontrar, con obvios matices diferenciales, en cada producto o servicio.

En el caso del llamado éxito de algunos productos, su verdadero valor es el de traducir, con casi total acierto, las necesidades expresivas de un usuario que, cuando encuentra lo que quería, inmediatamente adquiere ese bien.

Valor pues, en cultura, no es solamente la agregación de transformaciones de insumos sino, además y fundamentalmente, dar en el clavo de la satisfacción de las necesidades expresivas, emotivas, intelectuales, espirituales de una comunidad de consumidores simbólicos que puede ser, y de hecho es, diferente de otras. Por eso para el estudio del valor económico de lo cultural es importante analizar:

$$V = f(e); e = f(PE)$$

Donde: Valor(V) en función de "e" que es expresividad adecuada en función de "PE" que son los potenciales de elegibilidad de un portafolio diverso de oferta cultural.

Si el valor está definido como un trabajo intelectual y artístico con sentido, orientado a un consumidor definido y segmentado haremos un análisis mucho más realista y aplicado a lo propiamente cultural, en los procesos de determinación de precios.

La constitución del valor es social, económica y cognitiva, reflejando necesidades de expresión y representación orientada a diversos consumidores que podrán elegir ofertas distintas de cultura siempre y cuando tengan dos tipos de ingreso:

1. ingreso financiero

2. ingreso intelectual

Cada uno de ellos permite un potencial de interacción en el consumo: el ingreso financiero permite la adquisición del producto cultural y el ingreso intelectual permite la comprensión de dicho producto.

Cada uno de estos ingresos debe analizarse en estudios de mercado específicos para lograr una visión lo más adecuada con el fin de que la gerencia de una empresa cultural defina las estructuras de precios en función de los valores que piensa distribuir entre públicos concretos.

Toda estructura de precios se define, normalmente, a partir de la estructura de costos iniciales, agregados y finales así como influencias del entorno de tipo fiscal. Más obviamente la rentabilidad, vista meramente como rentabilidad económica. Esto en la economía cultural, sería una visión insuficiente y estrecha.

Además de lo anterior, hay que observar los factores de promoción de valor social y cultural propiamente dichos, es decir, las externalidades positivas que generan estos bienes y servicios culturales, así como la rentabilidad que se brinda en cuanto a mejorar sociedades, y directa o indirectamente "educar" a través de estos servicios (rentabilidad cognitiva).

Igualmente hay que considerar factores estacionales de costos para situar, con realismo, la definición de precios y hoy, sobre manera, considerar los factores mundiales para evaluar el impacto de costos agregados por insumos importados lo que provoca sobrecostos por aranceles a los que se suman otros pesos financieros de tipo impuestos. En coyunturas de crisis, los precios de los bienes culturales tienden a manifestar en la elección económica de las personas la importancia de las prioridades y hasta dónde

va el comparar la adquisición de un libro o un pan. El problema grave es que hemos tenido administradores de empresas en general, que han caído en nuestro sector, sin saber casi nada del mismo, y han creado unas estructuras de precios inelásticas que tienden a concentrar el mercado en cada vez menos consumidores. Esa es una política miope y torpe, a la que se suma la "ayudita" de gobiernos que con el pretexto de que los usuales consumidores culturales son ricos caen encima con una catarata de impuestos y alzas selectivas de tarifas y costos incidentales en la inflación de los precios finales de nuestros productos o servicios.

Lo importante aquí es maniobrar gerencialmente para distribuir las cargas asociadas al incremento artificioso de costos y por ende, de los precios finales. También darle identidad sectorial a las escalas de valor y por ende de la asignación de remuneración, a



través de precios y honorarios que amerite cada productor cultural en el marco de un mercado que autoajusta las pretensiones ideales de los creadores en función de una demanda que pretendemos no sólo fuerte en su ingreso financiero, sino consiente en su capacidad intelectual para discernir que es apreciable de lo que es burda mercadotecnia.

2° PARTE VALORACIÓN DE BIENES Y SERVICIO CULTURALES

A. Introducción

En este apartado vamos a aportar los conceptos y las herramientas básicas necesarias para una correcta valoración económica de los bienes culturales. Empezaremos revisando los tipos de bienes, para seguidamente introducir el concepto de disposición a pagar y realizar una breve presentación del método de valoración contingente, que actualmente es el más utilizado en la obtención de esta medida.

Como consecuencia de lo anterior, al no existir unos precios de mercado que determinen el valor de los bienes que estamos tratando, situación que dificulta el cálculo en unidades monetarias del valor económico que los individuos otorgan a este tipo de bienes, la estimación de di-

cho valor se obtiene a partir del cálculo de la disposición a pagar, que representa la cantidad de dinero que un consumidor pagaría para incrementar su bienestar o impedir una pérdida del mismo. Por consiguiente, con el fin de obtener ese valor teórico, al maximizar la función de utilidad que refleja el grado de bienestar y las preferencias de cada persona, consideremos la función indirecta de utilidad de un individuo, que depende del precio de los bienes privados que consume (p), de su nivel de ingresos (y) y de la cantidad o calidad del bien cultural que se está estudiando (z):

$$V = V(p, y, z).$$

Suponemos ahora que al individuo se le ofrece la posibilidad de cambiar de un nivel de referencia z_0 , a z_1 , con $z_1 > z_0$ y que lo considera como una mejora, es decir, $V(p, y, z_1) > V(p, y, z_0)$. Usando la medida de variación compensatoria del bienestar, la máxima disposición a pagar para cambiar de z_0 a z_1 , será una cantidad de dinero D que verifica: $V(p, y-D, z_1) = V(p, y, z_0)$.

B. Valoración de bienes y servicios culturales

B.1. Variables explicativas de la demanda de bienes y servicios culturales

Para analizar la relación entre los determinantes del valor de los bienes y servi-

cios culturales y los efectos económicos de los mismos se decide tomar como nivel adecuado de decisión el de la gestión pública. Por lo tanto, se exponen los determinantes del valor de estos bienes especiales, es decir, las variables explicativas que llevan a tomar la decisión de consumo cultural. Luego, se contrastarán los criterios de determinación de los valores culturales, desde la óptica de los economistas de la cultura y desde la de los agentes culturales como administradores o empresarios del sector.

B.2. Incumbencia económica en la cultura

El análisis del arte desde el punto de vista económico, así como el aplicado a la salud o a la educación, no provoca grandes problemas de definición.

Sin embargo, se presenta la polifactorización específica que da origen e influye sobre las creaciones culturales debido a su naturaleza compleja per se.

Los bienes y servicios culturales también se encuentran sujetos a la escasez, necesitan insumos para su creación y dan utilidad a quienes los consumen.

La manifestación de preferencias es clara cuando existe por ejemplo la disposición a pagar por una entrada al teatro, o se

ejecuta un instrumento por placer dedicando tiempo al dominio de su técnica, etc.

Por lo tanto, el economista está posibilitado para realizar análisis y dar explicación al proceso de comportamiento tanto de demanda como de oferta de cultura.

La Economía se diferencia de otras disciplinas que abordan el tema de la cultura pues la analiza desde las preferencias individuales o sociales dadas al bien o servicio cultural.

Debe quedar esclarecida la situación sacralizada de que el análisis económico de la cultura deja de lado las especiales características de estos bienes o servicios culturales. Como tampoco olvida las especiales valoraciones de clientes tan variados como el público en general, coleccionistas, fanáticos, responsables de entidades culturales, etc.

B.2.a. Efectos externos positivos de la cultura

Los economistas de esta área han estudiado las características de bien público que posee la actividad artística. Además, se trata de bienes que se encuentran sujetos a externalidades positivas, en los cuales el beneficio social es mayor al privado pues no se acaba en el consumo o producción del mismo como bien privado a través del funciona-

miento del mercado.

La aparición de estos efectos externos positivos se puede explicar por la valoración social o colectiva de estos bienes y servicios que suele ser mal indicada por el mercado y que se presentan a continuación.

Se intentará ahora desglosar las dimensiones generadoras de valor pero de carácter social.

B.2.b. Clasificación de los efectos externos de la cultura

Podemos definir las como aquéllas que consideran los efectos positivos externos desde el punto de vista social. Podemos suponer que, tal vez sean estas preferencias llamadas sociales las que expliquen el activismo del sector público y no necesariamente de una gestión tanto en la financiación de proyectos culturales como en la infraestructura necesaria para la concreción de los mismos y no necesariamente de una gestión.

A saber:

- Valor de elección: determinado por la existencia de determinadas expresiones culturales que benefician al conjunto de la población pues ofrecen la posibilidad de favorecerlas de ellas en el futuro, aunque nunca se ejerza dicha opción. Es el caso de un museo.

- Valor de legado: hace referencia al beneficio que

reciben las personas por tener la posibilidad de legar cultura a las futuras generaciones, a pesar de su nula participación en alguna actividad artística y por la preservación del patrimonio cultural.

- Valor de identidad: es determinado por aquellas manifestaciones artísticas que se han transformado en parte integrante de la identidad local o nacional. Puede ser el caso de la Fiesta Nacional de la Vendimia.

- Valor de prestigio o contraprestación: determinado por el patrocinio, mecenazgo o donación que personas físicas e instituciones privadas y públicas le otorgan al arte por el prestigio que reciben del mismo y que por lo tanto deciden valorizar.

- Valor educativo e innovador: determinado por la posibilidad de desarrollo estético y por el espíritu creativo que da el arte a la sociedad, lo cual debe dar origen a políticas públicas culturales por los beneficios externos que ocasiona.

Este conjunto de determinantes de valor abriría el telón a las preferencias sociales por la cultura. Proceso reflejado a través de la demanda social por la cultura.

C. Estudios de la disposición a pagar y estudios

de impacto desde la órbita de la gestión pública

Los estudios de impacto, realizados por los gestores involucrados en la cultura, miden los efectos económicos privados de una actividad cultural específica. Por otro lado, los estudios que analizan la disposición a pagar, realizados por los economistas de la cultura, miden los efectos externos, es decir los efectos de las actividades culturales que están en relación con el aumento del bienestar de la sociedad y que no son recogidos por el mercado.

Paradójicamente la visión de los economistas que estudian la cultura se aboca más a los valores determinantes del consumo cultural que los gestores culturales.

Los economistas dedicados al estudio metodológico de la cultura, consideran esencial la demostración de la necesidad de apoyo del estado a cualquier proyecto cultural. Según la economía del bienestar clásica, la condición necesaria es que el bien o servicio cultural provoque efectos externos que no recoge el mercado. Sólo así existen razones que justifican adecuadamente el apoyo estatal. Los estudios basados en la disposición a pagar se constituyen en el mejor método actual para identificar estos efectos externos.

En cambio, los gestores de la cultura toman el valor de la misma como algo dado. Lo que consideran como un problema real es la necesidad de motorizar a los decisores políticos para que emprendan las actividades culturales. Piensan que la mejor forma de convencerlos es ofreciéndoles la demostración de que estas actividades generan beneficios privados netos positivos, tarea realizada por los estudios de impacto.

C.1. Caracterización de los enfoques

C.1.a. Estudios de impacto

Estos estudios consisten en la medición de los gastos directos relacionados con el bien o servicio cultural y los gastos indirectos inducidos por los proveedores y consumidores del mismo.

Se considerará la posibilidad del establecimiento de un festival provincial de coros. Los gastos directos beneficiarán a los músicos, al personal encargado de la organización y a los proveedores de los bienes y servicios para la realización de tal festival. Simultáneamente dichos beneficiarios crean beneficios indirectos al dirigir parte de sus ingresos con el fin de brindar el bien o servicio cultural. Por ejemplo, los proveedores encargados del sonido desistan parte de sus ingresos

en el personal de traslado, instalación o manejo de equipos de sonido como en el traslado mismo de los equipos. El consumidor del festival gasta dinero adicional al destinado para la entrada como por ejemplo, para trasladarse al festival, comidas y alojamiento, vestimenta, etc. Estos eslabones conforman un sistema multiplicador, derivado del emprendimiento del bien o servicio cultural.

Este punto de vista trabaja bajo el supuesto que tanto los beneficiarios directos como los indirectos apoyan el festival. Pero la evaluación de este beneficio es miope en tanto no considera los beneficios externos provocados por la realización del festival.

C.1.b. Estudios de la disposición a pagar (DAP)

Con estos estudios se trata de medir si los beneficios totales son o no mayores a los costos totales. El mercado se hace cargo de algunos de los beneficios y costos, en el ejemplo citado el más importante es el pago de la entrada al festival coral. El mercado a su vez, no recoge todos los beneficios y costos. Existen pues, efectos externos positivos que se acumulan por encima de los beneficios directos. Estos son: los efectos de, elección, legado, identidad, prestigio y educación. Los mismos aumentan el bienestar de la gente pero no llegan en

términos monetarios a los oferentes del bien o servicio cultural.

La economía pone a disposición varios métodos para medir estos beneficios externos. Los principales son: precios hedónicos, costo de transporte y valoración contingente.

C.1.c. Metodologías analíticas

Existen dos grandes grupos de métodos para la valoración de bienes y servicios culturales que se basan en las preferencias de los individuos: los métodos de preferencias reveladas y los métodos de preferencias declaradas. La principal distinción entre ambos radica en los datos que recogen para estimar los valores. La metodología de preferencias reveladas estima el valor que los individuos dan al bien o servicio cultural analizando el comportamiento de éstos en mercados reales relacionados con dicho bien. En cambio, la metodología de preferencias declaradas hace inferencia sobre el valor económico de este tipo de bienes a través de la creación de un mercado hipotético, por lo que se basan en datos de elecciones que realizan los individuos.

Los métodos para la obtención de la DAP que hasta la fecha se vienen empleando son los siguientes:

1. precios hedónicos
2. coste del viaje
3. valoración contingente

Los dos primeros métodos señalados corresponden a la clasificación de metodología en base a preferencias reveladas y el último a la metodología en base a preferencias declaradas.

Este último es el empleado en el desarrollo del estudio por las cualidades que lo caracterizan. De entre ellas destacamos tres:

1. la posibilidad de utilizarle tanto a priori como a posteriori.
2. en cada estudio se diseña el escenario de valoración de forma específica, permitiendo plantear fácilmente una amplia variedad de estados a presentar y de condiciones para su suministro.
3. que pueden medirse puntos específicos directamente en la curva de demanda compensada de un individuo.

C.2. Metodología de preferencias reveladas

C.2.a. Modelo de los precios hedónicos

El modelo de los precios hedónicos para la valoración de externalidades de bienes de no mercado como los bienes y servicios culturales consiste en desglosar el precio de un bien privado, de mercado, en función de varias caracte-

rísticas. Estas características tienen un precio implícito cuya suma determina, en una proporción estimable, el precio del bien de mercado que se observa. Así, el precio de una vivienda puede determinarse por la agregación de los precios implícitos de sus características y de las del entorno en el que está ubicada. Por procedimientos econométricos se calcula el peso de las variables que determinan el precio final de la vivienda (por ejemplo, superficie de la casa, tipología, número de habitaciones, de baños, antigüedad, distancia al centro de actividades culturales, etc.) y, bajo determinados supuestos, se estiman los precios de dichas características.

Aunque es ingeniosa, esta forma de medir indirectamente el valor de la cultura no capta todos los valores o efectos externos ya mencionados. No se hallan incluidos en los precios de la tierra y de las casas ni el valor educativo ni el de legado ni tampoco los valores de prestigio, existencia u opción.

Además, el cálculo sobre la base del enfoque hedónico del mercado resulta muy complejo. Para obtener unos resultados fiables de la comparación, son necesarias dos condiciones principales: que los mercados privados de trabajo y de propiedad

inmobiliaria se encuentren en perfecto equilibrio y que todo lo demás quede igual, en aplicación de la cláusula de caeteris paribus. Estas condiciones se cumplen muy raramente, con lo cual la valoración monetaria del bien o servicio cultural resulta sesgada en un grado difícil de determinar.

En otras palabras, dos casas idénticas, pero ubicadas en zonas con diferentes distancias respecto del centro de actividades culturales y suponiendo que el entorno en el que se emplazan ambas viviendas se caracteriza fundamentalmente por su alto nivel de consumo cultural, presumiblemente, las mismas tendrán precios distintos; por lo tanto, la diferencia en el precio de la vivienda se considera el precio implícito de la variación en los niveles de consumo cultural. Bajo determinadas condiciones de la función de precios implícitos puede identificarse la función de demanda de la característica escogida y, en consecuencia, el excedente del consumidor.

A pesar de su aceptación entre buena parte del mundo académico, las aplicaciones del modelo de los precios hedónicos no han proliferado.

Una de las limitaciones que contribuyen a la relativa escasez de aplicaciones del modelo es que

sólo permite valorar bienes públicos locales para los que el nivel de consumo depende, en buena medida, del nivel de consumo de un bien privado con un mercado bien definido. De hecho, esta relación entre bien público local y bien privado forma parte de la esencia del modelo de los precios hedónicos.

C.2.b. Modelo del costo de desplazamiento

El método o modelo llamado del costo del desplazamiento (travel cost) se aplica principalmente a la valoración social de un espacio de interés medio-ambiental y recreativo concreto, pero es extensible a otros bienes como los culturales. Bajo determinados supuestos, permite detallar la función de demanda de dichos bienes o servicios y, en consecuencia, el excedente del consumidor. Por ello, muchos economistas clasifican este método dentro de la categoría de "uso de curvas de demanda".

El método del costo del desplazamiento se apoya en dos supuestos importantes: el objeto en cuestión es el único propósito del viaje y el viaje en sí no produce ningún placer. En muchos casos, estos supuestos son insostenibles porque la gente tiende a combinar distintos objetivos cuando hacen un viaje. Además, el espacio cultural de nuestro ejemplo puede estar situado

en un paisaje atractivo o quizá el viaje es agradable también porque se haga en buena compañía, de tal forma que el costo no refleja la utilidad atribuida a dicho bien o servicio cultural. Es más, muchos de los valores que no se reflejan en el mercado, como los efectos externos positivos enumerados más arriba, no son tenidos en cuenta. En el mejor de los casos, el método recoge únicamente una parte del valor de prestigio y del educativo.

En su formulación más directa, la idea del método del costo del desplazamiento y el procedimiento para aplicarlo son muy sencillos. Aunque el precio de entrada a un espacio de interés cultural sea cero, el costo de acceso es generalmente superior a cero, dado que deben incluirse por lo menos los gastos ocasionados por el desplazamiento. En general, cuanto más cerca se reside del espacio cuyo disfrute se quiere valorar, menores son los gastos en que se incurre y mayor es, en consecuencia, el número relativo de visitantes. Así se puede detectar la función de demanda entre número de visitantes (cantidad) y costo del desplazamiento (precio).

Si suponemos que los beneficios son los mismos con independencia de la distancia, tenemos, para aquellos que vivan cerca del

espacio de interés cultural, un excedente del consumidor igual a las diferencias en los costos de desplazamiento. Es este excedente del consumidor (calculado mediante el proceso descrito, restándole el costo de mantener el espacio cultural) el que valora los beneficios sociales para el público en un período determinado.

Generalmente, la función de demanda se calcula por procedimientos econométricos. Los más sencillos expresan el número de visitantes en función del costo del desplazamiento, la renta y algunas variables socioeconómicas. A pesar de su aparente sencillez, la complejidad es mayor cuando se intenta ajustar mejor el modelo. En primer lugar aparece la dificultad de estimar los costos de un determinado desplazamiento. Parece obvio incluir los precios pagados por el transporte público o el combustible y depreciación del vehículo particular si éste es el medio utilizado. Pero podría considerarse también como parte del costo el valor del tiempo invertido en el viaje, el del tiempo consumido en el propio lugar o, en caso de haberlo, el precio de la entrada. Y en caso de que el desplazamiento requiera más de un día, el costo extra de la pernoctación y otros gastos complementarios.

El valor del tiempo puede variar enormemente de una persona a otra. Determinadas personas pueden disfrutar del tiempo de desplazamiento y de visita al lugar de destino de forma que no les suponga ningún coste de oportunidad. Pueden percibir el tiempo invertido como una utilidad y no como un costo. Pero normalmente el tiempo de desplazamiento y, a veces, el de visita, no representan la mejor alternativa posible para la persona. Así, el factor tiempo pasaría a engrosar la columna de costos de desplazamiento. Para ello se requiere que este costo sea expresable en unidades monetarias.

Cabe señalar también que el método del costo del desplazamiento pierde efectividad cuando los gastos del viaje no son tenidos en cuenta como en el caso de la mayoría de parques urbanos. Además, el procedimiento puede ser bastante caro de aplicar, principalmente debido al coste de las entrevistas.

A pesar de todas sus limitaciones, el método o modelo del costo de transporte sigue gozando de cierto prestigio académico y son numerosos los casos en los que se ha aplicado.

C.3. Metodología de preferencias declaradas

C.3.a. Modelo de la valoración contingente

Los dos modelos ante-

riores se suelen calificar de indirectos por el hecho de estimar la valoración por comportamientos que se revelan en el mercado. En cambio, el método de la valoración contingente, se incluye entre las formas de valoración directa, en concreto por encuesta.

Como los supuestos esenciales requeridos por esos dos procedimientos, en muchos casos, no se cumplen suficientemente en la práctica, la mayor parte de los economistas ha utilizado la valoración contingente.

En este modelo, los cuestionarios juegan el papel de un mercado hipotético, donde la oferta viene representada por la persona entrevistadora y la demanda por la entrevistada. Existen numerosas variantes en la formulación de la pregunta que debe obtener un precio para este bien sin mercado real. Un procedimiento típico es el siguiente: la persona entrevistadora pregunta si la máxima disposición a pagar sería igual, superior o inferior a un número determinado de unidades monetarias. En caso de obtener "inferior" por respuesta, se puede repetir la pregunta disminuyendo el precio de salida. Finalmente, se suele preguntar cual sería el precio máximo que pagaría por el bien, teniendo en cuenta sus respuestas anteriores.

C.3.a.1. Requisitos de validez del método de valoración contingente

1. Entrevistas personales más que estudios telefónicos, que a su vez son preferibles a los realizados por correo.
2. El medio en el que se encuentra el objeto a valorar debe ser descrito con detalle y claridad.
3. Hay que decir claramente a qué uso alternativo se dedicaría el dinero si el proyecto o la política valorados contingentemente no se llevaran a cabo (o sea, que hay que especificar cuáles son las limitaciones presupuestarias).
4. Debe advertirse a los interrogados de los posibles sustitutos del bien que se intenta valorar.
5. Hay que asegurarse de que el entrevistado comprende la cuestión y la elección subyacente.

La persona entrevistada se encuentra en una situación parecida a la que diariamente se enfrenta en el mercado: comprar o no una cantidad determinada de un bien a un precio dado. La diferencia fundamental es, naturalmente, que en esta ocasión el mercado es hipotético y, por lo general no tiene que pagar la cantidad que revela. Este mecanismo puede resultar en un sesgo, generalmente llamado estratégico, que está relacionado con el incentivo o desincentivo

a revelar el "verdadero" precio, lo que ha motivado algunas críticas al método.

Los efectos sobre los no usuarios no pueden medirse con los modelos del coste del desplazamiento o de los precios hedónicos, pero sí con este método. Prácticamente, el modelo de la valoración contingente se convierte en el único procedimiento razonable para medir la pérdida de utilidad en personas que no van a disfrutar de forma inmediata de un bien cultural, pero que estarían dispuestas a pagar algo por la opción de disfrutarlo en el futuro. De ahí su importancia en determinados estudios y aplicaciones.

CONCLUSIONES

En primer lugar, los economistas, en su rol de tales, no pueden decir nada sobre lo que es arte y cultura y lo que no lo es. Sí pueden, sin embargo, contribuir a una mejor comprensión de cómo se relacionan con el arte los individuos y las instituciones (en las cuales son siempre los individuos los que deciden), ya sea como creadores, intermediarios o consumidores de arte.

Los economistas pueden mostrar que los artistas, el arte y las instituciones y burocracias culturales, ya sean públicas o privadas, persiguen sus propios fines dentro del marco de sus

posibilidades. Estas posibilidades son muy distintas según sea al apoyo que reciben de los organismos estatales.

Los economistas pueden decir cómo deberían dar dinero el Estado y las autoridades públicas, mientras se considere que las preferencias individuales son el punto de referencia esencial para una acción colectiva.

El aumento del apoyo estatal al arte y la cultura no tiene por qué identificarse con la concesión de fondos públicos adicionales. El examen y la flexibilización de las regulaciones administrativas y la eliminación de las restricciones burocráticas pueden incentivar una ayuda más efectiva al arte y a la cultura.

No hay que subestimar los mercados privados, especialmente en lo que se refiere a las innovaciones, ya que estos mercados constituyen el sistema relativamente mejor de toma de decisiones. Al crear derechos de propiedad y hacerlos utilizables por el público en general, el Estado puede contribuir a fortalecer este sistema decisorio.

Habría que considerar si sería conveniente, introducir la forma de ayuda financiera indirecta, en forma de desgravaciones fiscales, como ocurre en Es-

tados Unidos. En conjunto, la necesidad que siente el donante privado de recibir a cambio un beneficio equivalente induce a las instituciones artísticas y culturales a fijarse en las preferencias de una gran proporción de sus consumidores. Los costes de transacción se pueden mantener relativamente bajos, sobre todo si las deducciones se reducen a las donaciones de dinero. Finalmente, se podría esperar que este apoyo descentralizado contribuyese a una mejor distribución regional de la oferta del arte y la cultura, aunque esto dependa de las decisiones de distribución del riesgo por parte de los donantes.

La ayuda financiera directa por parte del Estado en forma de bonos a los consumidores amplía la porción de la población que entra en contacto con el arte y la cultura. Este método puede aplicarse también para fomentar la difusión regional del arte y la cultura.

Toda ayuda financiera directa por parte de los gobiernos que no esté ligada a los resultados es, generalmente hablando, el instrumento de apoyo más imperfecto, especialmente si se presta en forma de una garantía de financiación de las pérdidas a instituciones culturales o gestores culturales individuales.

Para estimular nuevos talentos artísticos, la ayuda financiera directa puede ser la más acertada. Sin embargo, no debe concederse a fondo perdido durante un largo período, sino condicionada a los resultados y exámenes periódicos. Esto, a su vez, presenta el problema incómodo de tener que juzgar la obra artística y la difícil tarea de cómo distribuir las ayudas de la forma más efectiva.

BIBLIOGRAFÍA

BAUMOL, William y BOWEN, William, El dilema económico de las artes escénicas, (New York Twenty Century Fund, 1.966), 340 págs.

BENHAMOU, Françoise, La Economía de la Cultura, (Montevideo, Trilce, 1.996), 287 págs.

FREY, Bruno, La economía del arte, (Barcelona, Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona, 2.000), 227 págs.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, Opciones de políticas culturales en el marco de la globalización, en Observatorio de políticas culturales de Venezuela, Numero 32, Septiembre 1.999, texto completo en: <http://www.inovarium.com>

GETINO, Octavio, Las industrias culturales en la

Argentina: dimensión económica y políticas públicas, (Buenos Aires, Colihue, 1.995), 378 págs.

HERRERA MORA, Camilo, La valoración del capital cultural, en Observatorio de la Economía Latinoamericana, Número 43, Mayo 2.005, texto completo en: <http://www.eumed.net/coursecon/ecolat/ar>

RAMA, Claudio, Economía de las industrias culturales, (Buenos Aires, EUDEBA, 2.003) 212 págs.

THROSBY, D. C., The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics, en Journal of Economic Literature, Número 23, Marzo 1.994, p. 1-29.

COLABORACIÓN DE LAS UNIVERSIDADES CON LAS COMUNIDADES

*George Yúdice*¹

University of Miami, USA

Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador

¹ George Yúdice. Estados Unidos. Investiga los usos económicos y sociales de las industrias culturales y creativas, sobre todo en música, medios audiovisuales y artes visuales; el impacto cultural de las nuevas migraciones; la cultura en Brasil y Centroamérica; y la investigación en nuevos fenómenos estéticos en la era digital. Su proyecto actual es una estética “post-ranciereana,” tomando como referencia nuevas formas de circulación en las redes culturales. Es autor, entre otros títulos, de *El recurso de la cultura* (Gedisa, 2002), *Política Cultural* (Gedisa, 2004) *Nuevas tecnologías, música y experiencia* (Gedisa, 2007); y *Culturas emergentes en el mundo hispano de Estados Unidos*, (Fundación Alternativas, 2009). Es autor de más de 130 artículos en revistas y colecciones indexadas.

Es profesor titular de Estudios Latinoamericanos y de teoría cultural en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas en la Universidad de Miami. Dirige el Miami Observatory on Communication and Creative Industries. Es además, Vicerrector de Relaciones Internacionales y Vínculo con la Comunidad de la Universidad de las Artes de Ecuador en Guayaquil.

INTRODUCCIÓN

LA UNIVERSIDAD de las Artes (UARTES) en Guayaquil, Ecuador, es una universidad dedicada a la formación de profesionales en las artes. ¿En qué sentido se piensa que las artes pueden contribuir a las comunidades?

Por lo general se entiende el vínculo con la comunidad como un servicio de extensión de la universidad: es decir, de llevarles servicios – en este caso cultura. Pero UARTES concibe el vínculo de otra manera, como un proceso mediante el cual los docentes y alumnos aprenden



George Yúdice

a colaborar con otros y así descubrir nuevos modos de hacer junto con esas comunidades. En ese sentido, se cumple la misión principal de una universidad, que es formar profesionales y a la vez servir las necesidades de las comunidades del entorno, que como veremos también forma parte de la ley de educación superior en Ecuador. No se trata principalmente de llevar cultura a las comunidades, sino de aprender junto con ellas, pues esa es una de las mejores maneras de asistir a las comunidades y ayudarlas a asistirse a sí mismas. Como sabemos, una de las mejores prácticas en políticas culturales es involucrar a los ciudadanos en la toma de decisiones respecto del diseño de esas políticas culturales. No hay mejor manera de saber cómo diseñar políticas que colaborar con las comunidades, algo que va más allá de la etnografía, empleada en la investigación cualitativa en antropología y sociología. ¿Cuáles son las implicaciones de este tipo de aprendizaje?

- No hay duda que se han elaborado metodologías en las universidades

- Pero también hay metodologías, formas de poner en operación y de adquirir conocimiento en las comunidades (todas las comunidades, desde traba-

jadores a grupos evangélicos y aun pandillas.)

- Reuniones con comunidades para determinar los modos de procedimiento para buscar información acerca de sus necesidades. Aquí los Observatorios cumplen un papel importante, pero no se trata de una dicotomía observador/observado, sujeto/objeto. Al colaborar, las comunidades también son sujetos de las políticas que se pondrán en operación. Acaso mejor que un Observatorio, podríamos hablar de un **COLABORATORIO**.

- Por cierto, este es el método que se empleó en el Observatorio de Políticas Culturales de la Universidad de la República (Ecuador) en su determinación – en colaboración con los ciudadanos – de las necesidades básicas culturales insatisfechas y qué políticas se deberían diseñar, con el aporte de la ciudadanía.

- Determinar esto involucra a los universitarios y a las comunidades en un proceso de mutua construcción del conocimiento. Más aun, se espera que el quehacer artístico genere métodos alternativos e inesperados de abordar la investigación.

- Este tipo de colaboración va al grano de **formas contemporáneas de entender y practicar el arte**.

Fig.1 MIERLE UKELES, *Service Artist*



Touch Sanitation, 1978-80



Maintenance Required, 1979-80

Ejemplos: Fig.1

2. Medialab-Prado

(http://medialab-prado.es/article/que_es)

Medialab-Prado es un laboratorio ciudadano de producción, investigación y difusión de proyectos culturales que explora las formas de experimentación y aprendizaje colaborativo que han surgido de las redes digitales. Es un proyecto perteneciente al Área de Gobierno de Cultura y Deportes (antes Área de Las Artes, Deportes y Tu-

rismo) del Ayuntamiento de Madrid.

Sus objetivos son:

1. Habilitar una plataforma abierta que invite y permita a los usuarios configurar, alterar y modificar los procesos de investigación y producción.

2. Sostener una comunidad activa de usuarios a través del desarrollo de esos proyectos colaborativos.

3. Ofrecer diferentes formas de participación que permitan la colaboración

de personas con distintos perfiles (artístico, científico, técnico), niveles de especialización (expertos y principiantes) y grados de implicación.

Para alcanzar estos objetivos Medialab-Prado ofrece:

1. Un espacio permanente de información, escucha y encuentro atendido por mediadores culturales que explican la naturaleza del espacio y ponen en contacto a personas con personas, a personas con proyectos, a proyectos con proyectos.

2. Convocatorias abiertas para la presentación de propuestas y la participación en el desarrollo colaborativo de proyectos.

3. Un programa de actividades compuesto por talleres de producción y de formación, seminarios y debates, reuniones de diferentes grupos de trabajo, muestras de proyectos, conferencias y otros eventos como conciertos y performances.

4. Una atmósfera de trabajo pensada especialmente para el encuentro, la cooperación y el intercambio, donde caben la vida y los afectos, el valor de lo informal y de la cercanía.

UARTES

Pero antes de entrar de lleno en estos asuntos, un poquito de información

RENÉ RAMÍREZ: “CUATRO UNIVERSIDADES SON EL PRETEXTO SIMBÓLICO PARA UN PACTO NACIONAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA SOCIEDAD DEL CONOCIMIENTO, CREATIVIDAD Y DE LA EXCELENCIA”

14 de Agosto de 2013 - 06h49

Tiempo de lectura 4'00" | No. de palabras: 1048 | 7.344 visitas



Boletín de Prensa No. 142

Quito, 14 de agosto de 2013

YACHAY, IKIAM, UNAE y UNIARTES van a la Asamblea para nacer en las leyes nacionales

El presidente del Consejo de Educación Superior (CES) y Secretario Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT), René Ramírez, junto al Ministro Coordinador del Conocimiento y Talento Humano, Guillaume Long, acudió a la Asamblea Nacional del Ecuador este martes para presentar el histórico expediente de creación de cuatro nuevas universidades. El Consejo de Educación Superior tras concluir los informes correspondientes a cada emblemático proyecto de creación de los centros de educación superior cumplió con trasladar ahora al Legislativo la tarea del nacimiento por ley de las cuatro universidades. A esta acción también han aportado activamente la SENPLADES y el CFAACFS (Consejo de Evaluación, Acreditación y Aseguramiento de la Educación Superior).

De este modo, la Ciudad del Conocimiento Yachay (especializada en Investigación Científica); Ikiam, la Universidad de la Amazonía (especializada en Ciencias de la Vida y Ciencias de la Tierra); la UNAE (Universidad Nacional para los nuevos educadores); y, UNIARTES (un proyecto enormemente esperado por el país del arte y la cultura), nacerán dentro de poco.

“Lo que se presenta hoy no son 4 universidades, sino es una propuesta de un pacto nacional, una propuesta para la construcción de la sociedad del conocimiento y la creatividad, para cambiar el patrón de acumulación, un pacto entre el Estado, los gobiernos autónomos descentralizados, dentro del Estado, el Gobierno central, los sectores privados, las economías plurales, y todo el sistema universitario”, dijo Ramírez, durante la entrega.

Todos estos proyectos cuentan con un Plan estratégico de hasta 5 años, propuesta para planta académica, espacio físico adecuado y el respaldo de un equipo multidisciplinar que incluye Ministros de Estado (pues cada una ha sido implementada por una Secretaría de Estado: Yachay (hoy empresa pública), SENESCYT, IKIAM, MCCTH; UNAE, Ministerio de Educación; UNIARTES: Ministerio de Cultura).

sobre UARTES. UARTES es una de las cuatro universidades emblemáticas de Ecuador:

Como explica René Ramírez, presidente del Consejo de Educación Superior (CES) y Secretario Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT): estas 4 universidades son “una propuesta de un pacto nacional, una propuesta para la construcción de la sociedad del conocimiento y la creatividad, para cambiar el patrón de acumulación, un pacto entre el Estado, los gobiernos autónomos descentrali-

zados, dentro del Estado, el Gobierno central, los sectores privados, las economías plurales, y todo el sistema universitario . . . con el propósito de “salir de la economía extractivista (...) y construir una economía de los recursos ilimitados basada en el conocimiento, creatividad y el pensamiento.” Desde luego, este cambio no ha ocurrido todavía, pues las universidades empezaron a funcionar en 2014 y UARTES en 2015. En un informe sobre la creación de estas universidades añade: “Cerca de USD 1,100 millones destina el Estado para la primera fase de implementación de las cuatro

universidades, en los siguientes cinco años. Estos centros de estudios, del más alto nivel académico y estándares internacionales, formarán además alianzas estratégicas con sus áreas relacionadas en institutos, facultades, conservatorios, empresas y más sectores estratégicos de todo el país.” (<http://www.educacionsuperior.gob.ec/la-era-del-conocimiento-arranca-con-la-creacion-de-4-universidades-emblematicas/>)

Como es de esperar, hay críticas y algunas muy acertadas respecto al nuevo modelo de educación superior. No puedo

detenerme ahora en ellas, pero desde algunos sectores se critica el modelo de profesionalización, con énfasis en obtención de doctorados en EEUU y Europa, dejando atrás conocimientos locales que debieran enfatizarse ya que la constitución ecuatoriana incorpora los *principios del buen vivir o Sumak Kawsay* en sus artículos 275° a 278° (Título VI: Régimen de Desarrollo), donde se especifica que: "El Buen Vivir requerirá que las personas, comunidades, pueblos y nacionalidades gocen efectivamente de sus derechos, y ejerzan responsabilidades en el marco de la interculturalidad, del respeto a sus diversidades, y de la convivencia armónica con la naturaleza." (https://es.wikipedia.org/wiki/Sumak_kawsay) Con respecto al conocimiento, la constitución especifica en el art. 387 que "será responsabilidad del Estado: (2) promover la generación y producción

de conocimiento, fomentar la investigación científica y tecnológica, y **potenciar los saberes ancestrales, para así contribuir a la realización del buen vivir, al sumak kawsay.**" (<http://www.educar.ec/noticias/trasversales.html>) Más aun, el MEC considera que "El Buen Vivir. . . principio rector del sistema educativo, de la transversalidad en el currículo e hilo conductor de los ejes transversales que forman parte de la formación en valores." (MEC, citado en <http://www.educar.ec/noticias/trasversales.html>)

Sumak Kawsay

"El Buen Vivir como principio rector de la transversalidad en el currículo El Buen Vivir es un **principio** constitucional basado en el **Sumak Kawsay**, una concepción ancestral de los pueblos originarios de los Andes. Como tal, el Buen Vivir está presente en la educación ecuatoriana como

principio rector del sistema educativo, y también como hilo conductor de los ejes transversales que forman parte de la formación en valores." MEC.

Sumak Kawsay en la Constitución: Art. 14.- Se reconoce el derecho de la población a vivir en un ambiente sano y ecológicamente equilibrado, que garantice la sostenibilidad y el buen vivir, *sumak kawsay*.

Art. 250.- El territorio de las provincias amazónicas forma parte de un ecosistema necesario para el equilibrio ambiental del planeta. Este territorio constituirá una circunscripción territorial especial para la que existirá una planificación integral recogida en una ley que incluirá aspectos sociales, económicos, ambientales y culturales, con un ordenamiento territorial que garantice la conservación y protección de sus ecosis-

temas y el principio del *sumak kawsay*.

Art. 275.-El régimen de desarrollo es el conjunto organizado, sostenible y dinámico de los sistemas económicos, políticos, socio-culturales y ambientales, que garantizan la realización del buen vivir, del *sumak kawsay*.

Art. 387.- Será responsabilidad del Estado: (2). Promover la generación y producción de conocimiento, fomentar la investigación científica y tecnológica, y potenciar los saberes ancestrales, para así contribuir a la realización del buen vivir, al *sumak kawsay*.

Sin minimizar la importancia de las críticas al nuevo sistema de educación superior, desde mi óptica como Vicerrector de Relaciones Internacionales y vínculo con la comunidad, me parece que UAR-TES está cumpliendo con los objetivos mencionados

La Constitución de la República, Art. 12 al Art. 34, que involucran aspectos sustanciales necesario para una vida con condiciones adecuadas para la creación y el progreso de la humanidad.



T R O N C O C O M U N	1ER SEMESTRE	2DO SEMESTRE	3ER SEMESTRE	4TO SEMESTRE	5TO SEMESTRE	6TO SEMESTRE
	Historia y teorías de las artes I 3 120	Historia y teorías de las artes II 3 120	Historia y teorías de las artes III 3 120	Fundamentos de Estética, Sociología y Filosofía del Arte 3 120	Preparación examen suficiencia Lengua extranjera 3 120	Economía Política 3 120
	Laboratorio / Taller de creación interdisciplinaria 3 120	Nuevos medios: Prácticas y perspectivas críticas 3 120	Naturaleza, Espacio público y lenguaje 3 120	Gestión y Política de la cultura 3 120	Política y Cultura en América Latina 3 120	Laboratorio en la comunidad 3 120
	Taller de Géneros de Discursivos 3 120					

bajo la orientación del buen vivir; es decir, no se trata de un uso meramente retórico o instrumental del sumak kawsay.

PRINCIPIOS

- Interculturalidad
- Equidad integral
- Pensamiento crítico
- Innovación
- Descolonialidad
- Libertad artística
- Compromiso social
- Mejoramiento permanente
- Promoción y respeto de los derechos culturales
- Inter y Transdisciplinariedad
- Inter-aprendizaje en vínculo con la comunidad

Se busca la innovación en un entorno de responsabilidad social, compromiso con la interculturalidad y la descolonialidad, lo cual requiere la generación de conocimiento integral,

es decir, transdisciplinario y en colaboración con las comunidades locales, nacionales, fronterizas e internacionales.

En cuanto a su misión principal, UARTES procura generar y valorar profesionales en las artes, contribuir a la intervención del quehacer artístico en la sociedad y la economía, con repercusiones en la matriz productiva, y posicionar al Ecuador como productor de conocimiento.

MISIÓN

- Generar un entorno nacional e internacional que **valore y apoye el rol de los profesionales, académicos e investigadores del arte**, su aporte a la economía y la transformación de la sociedad, generando un cambio real en la matriz productiva.
- **Formar a profesiona-**

les de las artes con pleno dominio de su campo, **pensamiento crítico y conciencia social transformadora**, dotados de un espíritu abierto a los valores, principios y prácticas **interdisciplinarias, que reclaman el campo actual de las artes**, la sociedad y la economía, y desarrollará y ejecutará programas de investigación sobre las artes y en las artes orientados a la reflexión crítica y la innovación.

- **Posicionar al Ecuador** como un espacio común e interdisciplinario en el campo de la formación, la investigación, la producción y difusión de las artes y el conocimiento con proyección internacional y énfasis en la relación Sur-Sur.

Para ese propósito se han creado otras instancias en la universidad que

promueven el espíritu de innovación: experimentación en el Lab de Producción, Creación e Innovación; colaboración con la comunidad, posgrados de investigación, que se conjugan con proyectos docentes y de colaboración con la comunidad, como en el Observatorio UARTES, que incluye investigación en gestión y políticas culturales, entre otras instancias. En verdad, si bien se estructura la universidad en diversas instancias, como las que menciona, para facilitar la administración, no obstante todas colaboran, como proyectos de investigación que se hacen con actores comunitarios para juntos descubrir nuevos modos de hacer. Pues se reconoce que la inter y transdisciplinariedad e inclusive la inter y transectorialidad es lo que conduce a la

innovación.

Estos principios se reflejan en el tronco común de los currículos de las cinco escuelas: artes visuales, cine, escénicas, literatura, y música y además en las carreras, que si bien producen profesionales competentes en su arte, no obstante habrán pasado por el Lab, la investigación y la colaboración con la comunidad.

Cabe hacer referencia más detallada de las arriba mencionadas instancias:

LABORATORIO DE PRODUCCIÓN, CREACIÓN E INNOVACIÓN (LAB-UA)

Conceptualización

El Laboratorio de Producción, Creación e Innovación es el espacio de la Universidad de las Artes, dedicado a promover el desarrollo a través de la innovación y la creatividad, enfocado en las industrias culturales, creativas y del conocimiento.

Las **articulaciones** múltiples de la Universidad de las Artes con los sistemas y actores externos a la misma serán intermediadas por Laboratorio de Producción, Creación e Innovación y se regirán por principios de soberanía, interculturalidad y equidad. En las áreas de producción

e intercambio, respetarán el comercio justo y -en su conjunto- propenderán a la **consecución del Buen Vivir**.

El Laboratorio de Producción, Creación e Innovación permitirá, a su vez, promover el **autofinanciamiento** de las actividades académicas de investigación, creación, producción y difusión de la Universidad de las Artes.

Según el Estatuto de la Universidad (Art. 24) el Laboratorio de Producción, Creación e Innovación es una **unidad transversal** de coordinación encargada de desarrollar proyectos creativos e innovadores de manera **multidisciplinar y colaborativa** así como dirigir y planificar las actividades relacionadas con la publicación y documentación de la Universidad de acuerdo a las directrices del Consejo Universitario. Tiene capacidad de gestión administrativa financiera.

Empecemos con el LAB de Producción, Creación e Innovación:

AREAS DE TRABAJO

1. Plataforma de Cultura Digital: Editorial; Multimedia (TV, radio); Educación a distancia (e-learning)
2. Plataforma de Produc-

ción: Estudios: audiovisual, fotográfico; Salas de Pre-producción - Producción - Post Producción; Talleres: sonido, diseño, 3D; Talleres analógicos: pintura, escultura, soldadura, serigrafía

3. Plataforma de Distribución: **Concebida como espacio de intercambio de conocimiento e interacción con la comunidad**, comprende los siguientes ámbitos de trabajo: Salas de exposición (**mercado cultural**); Eventos ; Biblioteca; Teatro; Sala de Cine (MAAC); **Espacios de incubación y emprendimientos creativos**

USUARIOS

El Laboratorio buscará la articulación en tres ámbitos: estudiantil, empresarial, comunitario. Los bienes y servicios a ofrecerse estarán destinados a un amplio espectro de usuarios, tales como individuos, fundaciones y corporaciones culturales, organismos no gubernamentales, entidades del sector público, empresas y gremios privados, organismos internacionales.

Ámbito estudiantil:

Espacios útiles para talleres académicos: pintura, soldadura, escultura serigrafía, etc.

Centro de educación a distancia: centro infor-

mático para editorializar contenidos de aulas y convertirlas en contenido para educación a distancia.

Disponibilidad de salas de pre producción, producción y postproducción

Ámbito empresarial:

Bienes y servicios en los campos de: diseño gráfico, diseño industrial artístico; la contratación de espectáculos, obras de arte, producciones literarias, filmes, documentales y videos; servicios de consultoría y de promoción artística y cultural.

Ámbito comunitario:

Salas de exposición del mercado cultural

Salas de redacción multimedia (audio, texto e imagen)

Salas de pre producción, producción y postproducción: espacios destinados a la creación y medios tecnológicos disponibles

Proyectos comunitarios

Incubación de emprendimientos creativos: espacios destinados a empresas creativas vinculadas a través de fondos concursables.

VÍNCULO CON LA COMUNIDAD

La Dirección de Vinculación con la Comunidad de la Universidad de las Artes diseña, coordina y ejecuta programas y proyectos interdiscipli-

narios que promueven el **diálogo y reconocimiento de saberes**, la creación artística, la circulación, la investigación y la gestión académica relacionada con las artes, **integrando a la comunidad universitaria con las diferentes comunidades, especialmente, las comunidades más vulneradas.**

Las acciones que se impulsan en este contexto garantizan el carácter público de la Universidad, procurando la formación integral de los estudiantes y garantizando la generación y desarrollo de espacios de interacción y reconocimiento social con las comunidades, **promoviendo el empoderamiento y ejercicio de derechos culturales y ciudadanos para su participación en la transformación social desde la formación y práctica artística**, en armonía con los objetivos institucionales y colaborando en la **construcción de la política pública** para disminuir las brechas de desigualdad.

Participa en la formación y circulación de profesionales en las artes comprometidos con el fomento de las artes y la cultura para la transformación social.

PRINCIPIO DE PERTINENCIA

De acuerdo con el artícu-

lo 107 de la **LEY ORGÁNICA DE EDUCACIÓN SUPERIOR (LOES)**, se aplica el principio de pertinencia para que **la educación superior responda a las expectativas y necesidades de la sociedad**, a la planificación nacional, y al régimen de desarrollo, a la prospectiva del conocimiento científico, humanístico y tecnológico mundial, y a la diversidad cultural.

Para ello, las instituciones de educación superior articularán su oferta docente, de investigación y actividades de vinculación con la sociedad, a la demanda académica, a las necesidades de desarrollo local, regional y nacional, a la innovación y diversificación de profesiones y grados académicos, a las tendencias del mercado ocupacional local, regional y nacional, a las tendencias demográficas locales, provinciales y regionales; a la vinculación con la estructura productiva actual y potencial de la provincia y la región, y a las políticas nacionales de ciencia y tecnología.

HAY DOS TIPOS DE VÍNCULO CON LA COMUNIDAD, SI BIEN HAY CRUCES ENTRE ELLOS: PRESTACIÓN DE SERVICIOS A COMUNIDADES DE VARIOS TIPOS

Universitarias: alumnos, organizaciones estudiantiles estructuradas según su disciplina o transdisciplinarias, administradores y funcionarios;

Profesionales: organizaciones artísticas, de gestores, gremios, instituciones artísticas, ferias, etc.;

Públicas: v.gr., Ministerio de Cultura o secretarías municipales de cultura o de otra área; programas y escuelas de artes a nivel básico, secundario y superior;

Comunidades de residentes: a quienes se les puede brindar conciertos, exposiciones, talleres, capacitaciones, etc.

Por una parte, los servicios que presta UARTES a comunidades de varios tipos: las universitarias (alumnos, organizaciones estudiantiles estructuradas según su disciplina o transdisciplinarias, administradores y funcionarios); las profesionales (organizaciones artísticas, de gestores, gremios, instituciones artísticas, ferias, etc.); las públicas (v.gr., Ministerio de Cultura o secretarías municipales de cultura o de otra área; programas y escuelas de artes a nivel básico, secundario y superior); comunidades de residentes a quienes se les puede brindar conciertos, exposiciones, talleres,

capacitaciones, etc.

COLABORACIÓN CON COMUNIDADES EN LA APLICACIÓN DE MÉTODOS ARTÍSTICOS PARA DESCUBRIR JUNTOS MODOS DE HACER Y ABORDAR UNA VARIEDAD DE ASUNTOS

La Dirección de Vínculo con la Comunidad articula la participación de docentes y alumnos, cada uno de los cuales tiene obligación de servicio a la sociedad, en proyectos simultáneamente artísticos y de investigación, en colaboración con comunidades de residentes

desde la organización de la memoria de una comunidad, la búsqueda de modos de interacción intra- o extra-comunitaria, la indagación de la violencia, etc.)

Por otra parte, la colaboración con comunidades en la aplicación de métodos artísticos para descubrir juntos modos de hacer y abordar una variedad de asuntos (desde la organización de la memoria de una comunidad, la búsqueda de modos de interacción intra- o extra-comunitaria, la indagación de la violencia, etc.)

CONSTRUCCIÓN DE LA POLÍTICA PÚBLICA



PROPUESTA OBSERVATORIO CULTURAL

Instancia especializada de la UARTES para la investigación, sistematización y análisis de la información cultural, políticas culturales nacionales, locales, conformada con equipos interdisciplinarios, que funciona con importante atención a la formación de redes e intercambio de información. Esto puede variar en función de lo que se aprecie como propuesta.

MAESTRÍA EN POLÍTICAS CULTURALES EN LATINOAMÉRICA

Los desafíos del campo cultural latinoamericano tienen que ver fundamentalmente con nuevas articulaciones en la relación entre cultura, política y poder. El surgimiento de nuevos debates en torno a la institucionalidad cultural, las industrias creativas y las redes, el papel de los

agentes en la transformación social, el derecho a las memorias y los patrimonios y la lucha en contra de la desigualdad han devenido centrales. Por tanto, pensar un espacio de formación y reflexión crítica en políticas culturales resulta imprescindible. Ello no implica obliterar en la formación cuestiones relativas a cuestiones técnicas en un campo que requiere sin duda herramientas de planificación y evaluación.

También existen retos a los que habrá que dar una respuesta formativa, en un momento en que los Estados replantean su trabajo en cultura y renuevan sus espacios institucionales, requieren orientaciones políticas y nuevas jerarquizaciones de campo cultural. Igualmente, en un contexto en que los actores del campo cultural se pluralizan e inciden de maneras creativas en

la definición de políticas culturales y las políticas en sí mismas se diversifican y se plantean retos intersectoriales.

Algunos de los temas más relevantes para la investigación desde la Maestría en Políticas Culturales son: *políticas de interculturalidad, identidades, arte, política y activismo, nuevos patrimonios y memorias, políticas de inclusión y democratización, políticas urbanas en cultura, redes y virtualidad, entre otros.*

MISIÓN LEONIDAS PROAÑO

¿Qué es la Misión Leonidas Proaño?

Es un proyecto que promueve la vinculación de jóvenes con la realidad social del país.

¿Cómo?

- Invitando a los jóvenes a desarrollar sus competencias profesionales en diversos servicios sociales del Estado a través de:
 - Prácticas Pre-profesionales de vinculación con la colectividad
 - Proyectos de vinculación con la colectividad

MINISTERIOS PARTICIPANTES

CARTOGRAFÍAS DE LAS MIGRACIONES CONTEMPORÁNEAS DE GUAYAQUIL. UN EJERCICIO DE ET-

NOGRAFÍA DESDE EL ARTE – PROGRAMA PROMETEO

A partir del mes de agosto de 2015, en colaboración con el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado, en el marco del Programa Prometeo de Senescyt, se realizó la postulación para contar con la visita de la Dra. Eva Marxen para la realización de la investigación “Cartografía de las migraciones contemporáneas de Guayaquil. Un ejercicio de etnografía desde el arte.”

Si bien, esta postulación se remitió en agosto, Senescyt remitió sus observaciones a dicha postulación apenas la semana anterior. Entonces, conjuntamente con el equipo de la Dirección.

UARTES Y CIUDADANÍA

- Universidad de las Artes con la ciudadanía.
- Universidad de las Artes con los niños.
- Universidad de las Artes para la ciudadanía: Proyectos comunitarios de lenguaje, naturaleza y espacio público (relacionado con cartografías).

COLEGIO DE BELLAS ARTES – REFORMA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Colaboración de la Universidad de las Artes para la elaboración de una malla



SERVICIOS DE:

- DESARROLLO INFANTIL
- PROTECCIÓN ESPECIAL
- ATENCIÓN A PERSONAS CON DISCAPACIDAD
- ADULTOS MAYORES
- INCLUSIÓN SOCIAL
- IEPS

curricular para el Colegio de Bellas Artes Juan José Plaza, en Guayaquil.

El Ministerio de Educación ratificó el deseo de continuar participan-

PROYECTO HOMBRO A HOMBRO.

IMPLEMENTACIÓN DE LAS UNIDADES DE ASISTENCIA TÉCNICA (UAT) EN EL TERRITORIO.

do conjuntamente en el fortalecimiento de proyectos que desarrollen los niveles de Escuela General Básica y Bachillerato en el “Proyecto Innovador Curricular, Bachillerato

DECES

ACTIVIDADES EXTRA ESCOLARES

Complementario en Artes Plásticas” del Colegio Juan José Plaza”; y, solicitaron coordinar una agenda de trabajo conjunta.

Este es un proyecto

CENTROS INTERCULTURALES COMUNITARIOS (CIC)
MUSEOS
PROYECTOS CULTURALES

piloto para la reforma de la enseñanza artística en el país.

UNIVERSIDAD, CULTURA Y TRANSFORMACIÓN EN CENTROAMÉRICA

Sergio Mendizábal¹

Universidad Rafael Landívar, Guatemala

¹ Sergio Mendizábal. Guatemala. Doctor en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana de México y Etnólogo por la Escuela Nacional de Antropología e Historia del mismo país. Asesor del Instituto de Estudios Humanísticos, investigador y profesor de la Universidad Rafael Landívar de Guatemala (URL). Coordinador de la Plataforma de Transformación de la Agenda de Investigación (oct. 2013 – mayo 2014). [Agenda de Investigación de la Vicerrectoría de Investigación y Proyección (VRIP) de la Universidad Rafael Landívar (URL).] Investiga la construcción social del poder en actores colectivos situados en la encrucijada de cuatro dimensiones de la realidad, a saber: la dimensión territorial, la dimensión comunicativa, la dimensión identitaria y la dimensión económica. Desde una aproximación socioantropológica a la realidad guatemalteca genera reflexiones y modelos para ser aplicados a la transformación educativa en Centroamérica.



Sergio Mendizábal

EN LA ÚLTIMA década del siglo veinte y luego de haber concluido un período de guerras internas en América Central, ciertos fenómenos situados en el ámbito de la cultura cobraron relevancia, con tal intensidad que se proyectan a la segunda década del siglo veintiuno. Aquí nos interesa enfocar dos de estos fenómenos; el primero, se refiere al boom de la *incidencia* como concepto guía para la acción política, el segundo, a los *observatorios* como uno de los métodos de intervención de-

rivados de dicho concepto guía. Ambos se inscriben en una coyuntura epocal más amplia que se caracteriza por un juego de contradicciones estratégicas implicadas entre sí, de las cuales enfocamos dos: A) los procesos generalizados e intensivos de devastación que están viviendo los tejidos sociales centroamericanos y sus entornos ambientales, frente a la inoperancia e inmovilidad de los estados y las sociedades para enfrentar este acelerado deterioro. B) la opción extractivista de la economía política regional, frente al progresivo empobrecimiento y la protesta continua de amplios y diversos grupos socioculturales. Por su función social, las universidades centroa-

americanas se sitúan en el vértice de esta compleja situación, surgiendo la pregunta: ¿Qué posicionamiento tienen las universidades y cuáles prácticas efectivas de transformación orientan frente a la complejidad sociocultural y ecológica de nuestro tiempo?

Según hemos comprendido, el concepto general de *incidencia* describe la acción de influir sobre el accionar, las estrategias, las decisiones y las políticas de un actor social, un individuo o una institución. De allí que los individuos o grupos que realizan incidencia puedan pensarse como instancias de presión. Entre las actividades que se asocian a la incidencia están el cabildo, las campañas en medios de comunicación, actividades públicas tales como conferencias, encuestas, publicaciones, etc. Dichas actividades de incidencia están vinculadas metodológicamente a los *observatorios*, en tanto, estos son instituciones que enfocan, atienden, investigan y registran información sobre distintos tipos de objetos y procesos. En el ámbito sociocultural funcionan de forma análoga a los *observatorios* dedicados a las ciencias naturales, atmosféricas o astronómicas. Así, la fórmula completa sugiere que desde los observatorios

se provee la información sobre el fenómeno enfocado y con ella, el mismo u otro tipo de actor realiza las acciones de incidencia.

Sobre *incidencia y observatorios* nos interesa relevar las siguientes consecuencias; primero, el concepto base y su implementación práctica suponen, para quienes se constituyen en grupos o agentes de presión, la aceptación del poder omnímodo que otro actor detenta sobre un conjunto de procesos y objetos. Siendo la base del poder de ese otro actor, su capacidad de controlar flujos de energía en un ambiente, control que generan a través de tecnologías específicas.² Segundo, que

2 El poder es aquel aspecto de las relaciones sociales que indica la igualdad relativa de los actores o unidades de operación, deriva del control relativo ejercido por cada actor o unidad sobre los elementos del ambiente que conciernen a los participantes. En términos de poder social hay que ver el flujo de energía junto al control y uso de ese flujo de parte del hombre. Para examinar el poder social interesa el control que un actor, una parte, o una unidad de operación, ejerce sobre algún conjunto de formas o flujos de energía, más sobre algún conjunto de formas o flujos de energía, que formen parte del ambiente significativo de otro actor. Es el control sobre el ambiente por parte del actor lo que constituye la base del poder social, esa base puede operar si es culturalmente reconocida por otros actores. El control sobre el ambiente implica la capacidad de toma de decisión y ejecución de decisiones acerca del ejercicio de una tecnología. En la base del poder tenemos que la influencia de un A sobre un B, es porque A controla un valor que B necesita (Adams, 1983).

frente a ese poder quien apela a la incidencia como estrategia política reconoce su propio “sin poder”, pero eso no significa que esté en disposición de superar dicha carencia.³ Tercero, esto conlleva implícitamente y en la práctica, a no enfocarse en la construcción de organizaciones y sistemas para el control efectivo de flujos de energía en ambientes significativos. Es decir, que bajo el manto de la incidencia el actor *sin poder* renuncia voluntariamente al esfuerzo de dotarse de una base propia de poder. La incidencia implica, pues, la renuncia de un actor a la constitución de su propio poder; aceptando que en última instancia solo podrá lograr sus objetivos *influyendo* en otro actor. El cual sí tiene capacidades efectivas de control de energía y por ello dispone de una base propia de poder; en definitiva, se

3 “[...] tal y como se ve el mundo de hoy no se puede pretender conquistar el poder primero para hacer reformas después. Esto termina por no dar resultado. [...] El camino aquí propuesto, te repito, es jugarle la vuelta a ese poder inaccesible para la mayoría de la humanidad, saliéndose de él, y generando tejidos sociales nuevos que se conviertan en redes con identidad y proyecto. [...] Son las personas inominadas, las sin poder. Entonces, lo que toca es tomar conciencia de que ya no queremos que esa mitad de hombres y mujeres no tengan alternativa, ningún plan a su favor. Se trata de hacer una política que surja desde las personas que carecen de poder con un propósito: ayudar a que se empoderen” (Cabrús, 2008:24).

renuncia a la transformación. A menos, claro está, que esta sea impulsada o acuerpada por aquellos que sí tienen poder.

Los *observatorios*, por su parte, se sitúan en un paradigma contemplativo de la realidad. Observan, describen, relatan, diagnostican, pero la pregunta y la acción transformadora están ausentes de su plataforma epistemológica. Observan, pero no transforman. Los observatorios, como método de hacer política son una especie de puesta en escena de un tipo de Materialismo contemplativo, similar al de los jóvenes hegelianos. Aunque parece una propuesta bastante desfasada para implementarla en el siglo veintiuno. Su base epistémica ha sido rebatida desde aquella onceava crítica a Feuerbach, cuando ya en 1845 el joven Marx les dijo: “los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”.⁴

En la posguerra centroamericana cobraron vida los “*observatorios*” y los hay de todo tipo; de derechos humanos, de seguridad, del sida, de migración, de

4 Las once tesis de Karl Marx sobre Feuerbach fueron escritas en 1845, pero aparecen en 1888 como apéndice al texto de Friedrich Engels en su libro: Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana.

ciudadanía, de racismo, de justicia, de medio ambiente, de juventud, de libertad de expresión, de género, de salud, de educación, etc. En su mayoría estos *observatorios* son instancias de la “sociedad civil” que se dedican a la percepción, el registro de los problemas y a diagnosticar los muy diversos fenómenos que cimbran la América Central. Fundamentalmente operan con fondos de agencias internacionales de cooperación, tanto bilaterales como multilaterales y también son financiados directamente por fondos de gobiernos amigos de los países beneficiarios. A esta altura de la argumentación debemos considerar otra cuestión de gran importancia, dichas instancias de observación no están siendo efectivas en la solución de los fenómenos sobre los cuales pretenden incidir, fundamentalmente porque esa no es su razón de ser. En sus propios términos y luego de *observar*, no han generado una influencia capaz de convencer a quienes detentan el poder económico, político y militar, de generar cambios sustantivos de frente a los problemas observados. Eso significa que tanto la estrategia de incidencia, como los artefactos políticos contruidos para implementarla no están funcionando, no están

incidiendo.

En este artículo sostengo que la incidencia, como filosofía política y la implementación de *observatorios*, como praxis, son parte de una nueva estrategia de lucha ideológica y control político en la posguerra centroamericana pero particularmente en Guatemala. Se constituyen en instrumentos operativos para la implementación de políticas de intervención transnacional en muy diversos ámbitos de la vida social. Los resultados preliminares de esta intervención los observamos en tres aspectos: a) la naturalización de las estructuras del sistema socioeconómico, b) la esterilización política de los actores sociales; y c) la inoperancia y pérdida de tiempo.

El primer aspecto, la naturalización de las estructuras del sistema socioeconómico se muestra como una aceptación generalizada de que el sistema no puede cambiar en ninguno de sus aspectos estructurales y que lo mejor que se puede hacer es promover algunas reformas que lo humanicen hasta cierto punto. Supone también que no es posible lograr esas reformas sin que los actores dominantes y las instituciones que organizan la dominación se involucren

en dichas reformas.⁵ Esta particular forma de generar la acción política muestra un abordaje sustentado mucho más en la voluntad y los buenos deseos, que en una concepción teórico-metodológica orientada a la transformación social. Pero esto no es nuevo y tampoco carece de cierto tipo de enfoque académico, el estructural-funcionalismo; el cual supone que la sociedad está organizada como un sistema y que lo que corresponde hacer es mantener su estabilidad, reducir ruidos y disonancias, mejorar su funcionamiento y de esa manera lograr la armonía social. En el caso de Guatemala, esta naturalización deriva, a su vez, en la legitimación del status quo y se sustenta también en los efectos perdurables que tuvo el terror contrainurgente en la sociedad.

El segundo aspecto, la esterilización política de los actores sociales, tiene que ver con el efecto producido por reiteradas acciones políticas infructuosas. El concepto de incidencia carece de sustento científico-humanista transformador y tiene como su más alta cota la consecución de mínimas reformas que refuncionalizan al sistema, pero aun así este

5 Aparatos del Estado, empresas, partidos políticos, agrupamientos de la iniciativa privada, instituciones religiosas, etc.

mínimo no se alcanza. No obstante, reiterar en esas prácticas se convierte en un placebo y una distracción que impide pensar otros abordajes para transformar la realidad. Reiterar en lo infructuoso y distraerse de lo fundamental deriva en un tipo de acción política estéril, sin resultados positivos para quienes auténticamente quieren el cambio. Al final dichos actores parecen convencerse de que no son posibles las transformaciones, sin atreverse o no poder cuestionar su propia teoría y método de acción. En este sentido la dependencia de fondos internacionales para el impulso de las acciones de *incidencia*, produce otro tipo de efecto ideológico que no es menor, pero que no trataremos en este análisis.

Finalmente, en el marco del discurso reformista de posguerra vigente desde mediados de la década de 1990, se instalaron nuevos marcos, mecanismos y procedimientos con una base pseudocientífica, para canalizar la acción política de las sociedades. Pero la evidencia muestra que dichos marcos no están resultando útiles para canalizar los esfuerzos de cambio que requieren las sociedades centroamericanas. Esfuerzos que deben rebasar los aspectos reformistas, refuncionalistas, formales y

discursivos, en función de enfocar y actuar sobre lo estructural y trascendental: la devastación socioambiental que se vive en la región. Al final, la naturalización del estatus quo y la esterilidad de los esfuerzos, se traducen en pérdida de tiempo y desesperanza para quienes invierten su energía en impulsar los cambios; en tanto y en sentido contrario, los indicadores de la devastación social y ambiental progresan aceleradamente. Esa devastación y su ritmo de progresión resulta, claro está, de los intensivos procesos de acumulación interminable de capital y del contubernio de los Estados con las empresas para permitirles externalizar sus costos, acabando con los entornos ecológicos y trasladando dicho costo a los propios pueblos (Wallerstein 2001).

Tratado así, el contexto inmediato del fenómeno que nos interesa comprende lo siguiente: A) el estado de devastación socioambiental que prima en Centroamérica, particularmente en lo que se ha definido como el “Triángulo Norte”. Fenómeno que lejos de atenuarse muestra indicadores que apuntan a la profundización de su carga y efectos negativos.⁶ B) La cons-

6 “Gran parte de la deuda ecológica deviene de un uso energético descontrolado, ineficiente y

tatación de la inoperancia histórica de los Estados para contener, mitigar o reducir efectivamente dicha devastación socioambiental.

C) La implementación de agendas de intervención de carácter transnacional para atender fenómenos que, paradójicamente, se extienden e intensifican como resultado de la implementación de políticas económicas, también de carácter transnacional.⁷

D) La desaparición de las universidades del escenario político estratégico, donde se debate y decide sobre los temas cruciales relativos al estado de devastación socioambiental en sus países. Cediendo el protagonismo a un multifragmentado

contaminante, y de la apertura, poco planificada y regulada, de nuevas ventanas de riesgo para la integridad natural del territorio: un crecimiento urbano expansivo, un limitado control de las fuentes de contaminación del agua y de los residuos sólidos y líquidos, la afectación del suelo por actividades agrícolas tecnológicamente rezagadas, así como la apuesta por actividades de alto impacto ambiental y gran conflictividad social, como es el caso de la minería (en especial en territorios indígenas).” <http://www.revistaambienta.es/WebAmbienta/marm/Dinamicas/secciones/articulos/Costarica.htm>

7 El Banco Mundial, por ejemplo, financia proyectos extractivistas en Centroamérica, y al mismo tiempo financia agencias que implementan programas de reducción del daño ambiental y social; que lo hacen interviniendo directamente o tercerizando dicha intervención al contratar ONGs ejecutoras.

Banco Mundial, PNUD, por ejemplo, ONGs en su mayoría.

conjunto de actores individuales, instancias privadas y organismos internacionales.

⁸ Dicho conjunto de actores tienen en la *incidencia* su concepto toral y en los *observatorios* su metodología básica; no obstante, por sus resultados tal estrategia tampoco parece ser una alternativa efectiva para actuar frente a los factores claves de la devastación socioambiental.

El contexto mayor

Ambos fenómenos, *incidencia* y *observatorios*, cabalgan sobre la dinámica económica planetaria instaurada por el Consenso de Washington y que en Centroamérica se implementa con gran intensidad. Dicho consenso sintetizó el renovado ímpetu del sistema capitalista en su nueva etapa, la de globalización plena de sus principales dinámicas y tendencias.⁹ En ese contex-

8 Banco Mundial, PNUD, por ejemplo, ONGs en su mayoría.

9 “Aunque hoy está de moda hablar de globalización como un fenómeno que se inició como máximo en la década de 1970, de hecho las cadenas de mercancías transnacionales abundaron desde el surgimiento mismo del sistema, y las globales desde la segunda mitad del siglo XIX. Desde luego, el progreso de la tecnología ha hecho posible transportar mayores cantidades y diferentes tipos de artículos en grandes distancias, pero yo sostengo que no ha habido ningún cambio fundamental en la estructuración y las operaciones de esas cadenas de mercancías en el siglo XX, y que no es probable que se produzca ninguno debido a la

to, los procesos de privatización de activos nacionales han sido las acciones emblemáticas que en economía implementan los distintos gobiernos de la región. No obstante, éstas no son las únicas acciones derivadas de dicho consenso transnacional.¹⁰ En su proyección este programa de alcance planetario, vigente desde la década de los 90, suponía que luego de haber derrotado a los movimientos revolucionarios y habiéndose establecido la paz, las clases dominantes firmemente instaladas en el Estado deberían domesticar todo ímpetu de rebelión. Así, podrían consolidarse en la conducción ideológica de las sociedades y en el control político de la economía. Luego, pletóricas de riqueza y consolidadas en el poder, las oligarquías derramarían sobre sus pueblos las utilidades, bienes y dones que rebalsarían sus gigantescas

llamada revolución de la información” (Wallerstein, 2001: 69).

10 Desde finales de la década de 1980 el consenso de Washington se sostiene formalmente en diez puntos: 1. Disciplina en la política fiscal, 2. Redireccionamiento del gasto público hacia el desarrollo, priorizando educación primaria, salud e infraestructura. 3. Reforma tributaria. 4. Tasas de interés determinadas por el mercado. 5. Tipos de cambio competitivos. 6. Liberalización del comercio. 7. Liberalización de barreras a la inversión extranjera. 8. Privatización de empresas estatales. 9. Abolición de regulaciones que limiten el acceso al mercado y la competencia. 10. Seguridad jurídica de la propiedad.

arcas. El “derrame económico” se acuñó como una idea central, que también debería ser clave para el progreso de las naciones en una región ya pacificada.¹¹ Pero la euforia triunfalista de las élites en los años 90s no se correspondió con lo que realmente pasó, como se muestra en la realidad social que, exceptuando a Costa Rica, presentan los países centroamericanos.

Por ejemplo, en el año 2013 en Guatemala aparecía que: “[...] La brecha entre ricos y pobres seguía siendo muy profunda; un análisis comparativo mostraría que la pobreza y la desigualdad, tanto en extensión como en intensidad, son más marcadas en Guatemala que en otros países de América Latina. Pero, ¿cuáles son las razones de la pobreza y exclusión? Entre estas razones ubicamos la pervivencia de paradigmas que inhiben el desarrollo y reproducen la exclusión social. También la persistencia de políticas de omisión, cuyo sustrato es el racismo y la falta de

11 “Algunos todavía defienden las teorías del ‘derrame’, que supone que todo crecimiento económico, favorecido por la libertad de mercado, logra provocar por sí mismo mayor equidad e inclusión social en el mundo. Esta opinión, que jamás ha sido confirmada por los hechos, expresa una confianza burda e ingenua en la bondad de quienes detentan el poder económico y en los mecanismos sacralizados del sistema económico imperante” (Papa Francisco 2013).

justicia” (VRIP 2014).

Manteniendo la atención sobre los indicadores sociales pero observando otro ámbito, el de la educación en El Salvador, constatamos que ésta ha sido una reiterada promesa del Estado para lograr el desarrollo económico y la movilidad social de su población. No obstante que desde la firma de los Acuerdos de Paz (1992) es ha sido el discurso oficial y también el de la Cooperación y la Comunidad Internacional, el milagro no ocurre y la promesa de desarrollo digno para las mayorías no se cumple. Lo que si aparece claramente es que se han profundizado y ensanchado las brechas de la desigualdad y la exclusión.¹² Si nos movemos a otra subregión centroamericana, ahora Prinzapolka en la Costa Caribe de Nicaragua, observamos que dicha subregión tiene el índice más alto de pobreza (78.7%); en tanto, allí mismo existen otros aspectos de la vida social que son muy preocupantes y que tienen que ver con las condiciones económicas que viven los jóvenes. Entre ellas la desintegración familiar y la narcoactividad, las cuales están presentes en la región Caribe. Áreas en donde dichas laceraciones socia-

12 PNUD (2013).

les están intrínsecamente vinculadas al desempleo y a la pobreza existente. Por su parte, Honduras con un índice de 0,0606 aparece como el país con los peores indicadores de desarrollo humano de América Latina; tal como evidencia el PNUD en el informe del año 2015 donde se analiza la situación de salud, educación y lo referente a los ingresos de la población. La proyección de este fenómeno a otros tejidos de la vida sociocultural hondureña tiene efectos de gran extensión y profundidad.

A nivel planetario una síntesis del proceso de la globalización que realmente vivimos, se puede expresar así: “La desigualdad extrema en el mundo está alcanzando cotas insoportables. Actualmente, el 1% más rico de la población mundial posee más riqueza que el 99% restante de las personas del planeta. El poder y los privilegios se están utilizando para manipular el sistema económico y así ampliar la brecha, dejando sin esperanza a cientos de millones de personas pobres. El entramado mundial de paraísos fiscales permite que una minoría privilegiada oculte en ellos 7,6 billones de dólares. Para combatir con éxito la pobreza, es ineludible hacer frente a la crisis de des-

igualdad” (Oxfam, 2014: 1).

¿Qué ha pasado con la praxis universitaria al interior de la cultura política?

Los objetos que hemos venido tratando en este trabajo, a saber: la incidencia y los *observatorios* en el contexto político y socioambiental centroamericano, los enfocaremos ahora como parte de un conjunto de fenómenos insertos en un ámbito mayor, el de la cultura. Llegados a este punto es preciso detenernos y situarnos en una perspectiva universitaria para reflexionar sobre los procesos y actores descritos en la primera parte del artículo. Uso el genérico “universidad” para referirme a la institucionalidad que atiende la educación superior de la población, en representación de la Sociedad y del Estado.¹³

13 Sin pretender agotar el tema, anoto algunas de las principales características que a mi modo de ver deberían caracterizar tanto el término universidad, como el enunciado educación superior. “A pesar de las dificultades, debemos seguir haciendo lo imposible para lograr que nuestras universidades sean instituciones de elevada calidad académica. [...] la universidad es una realidad académica de mediación que hace existir los diversos saberes y las diferentes ciencias de ningún modo en un aislamiento mortal, sino con diferentes significantes de la coherencia fundamental del hombre. [...] Pretende, por lo mismo, el diálogo de esa sabiduría anterior con la conciencia actual y convoca a los diversos saberes a encontrarse desde el interés por el hombre. Su preocupación por el hombre la apremia a

Desde nuestro punto de vista la responsabilidad universitaria frente al estado de situación descrito antes implicaría, primero: a) abordar dicha situación en tanto fenómeno u objeto de conocimiento de interés universitario y, b) hacerlo analíticamente para generar una visión general, pero bien informada sobre el mismo. Así y comprendida básicamente la situación y la pertinencia de la intervención universitaria, correspondería asumir responsabilidades institucionales frente a la misma y hacerlo tridimensionalmente; considerando las tres funciones que atañen a las universidades y que implican: 1) investigarlo y profundizar en su complejidad hasta alcanzar un claro entendimiento del mismo; 2) sistematizar los conocimientos comprendidos, transformándolos en contenidos para la enseñanza, creando las condiciones para implementarlos en las aulas. Finalmente correspondería, 3) devolver los conocimientos a la sociedad

no contenerse con conocimientos puramente teóricos. Desea también que la humanidad se renueve e intenta, en consecuencia, que su imprescindible trabajo académico de teorización se mantenga en permanente referencia a la sociedad y contribuya a transformarla [...] La Universidad debería ser un centro de investigación social radical, como ya es un centro de lo que podría llamarse ‘investigación radical en la ciencia pura’ (Kolvenbach, 2004: 22, 32, 33,35).

y extenderlos en los diferentes planos territoriales del país, haciéndolo desde productos comunicacionales y procesos formativos pedagógicamente adecuados. Aquí no desarrollaremos todos los aspectos inherentes a la responsabilidad universitaria, únicamente apuntaremos sobre algunos que sean útiles para reposicionar a la universidad frente a la complejidad de la situación descrita, con el sentido de llamarla a investigar con todo rigor el fenómeno descrito.

El campo fundamental de intervención de la universidad en la sociedad es la cultura, término cuyo concepto, desde una conceptualización semiótica, propone que: “[...] la cultura, considerada como hecho simbólico, se define como una configuración específica de reglas, normas y significados sociales constitutivos de identidades y alteridades, objetivados en forma de instituciones o de artefactos, incorporados en forma de representaciones sociales o de *habitus*, conservados y reconstruidos a través del tiempo en forma de memoria colectiva, dinamizados por la estructura de clases y las relaciones de poder, y actualizados en forma de prácticas simbólicas puntuales” (Giménez, 2005:132). Este abordaje;

complejo en sí mismo, considera, a su vez, que la cultura es “una dimensión constitutiva de todas las prácticas sociales” (Giménez, 2005: 70). Dicho en otros términos, la cultura es coextensiva a la sociedad y al mismo tiempo distinta a ella. Situados en este campo de sentido también es posible considerar a la cultura como la dimensión simbólico-significativa de los procesos sociales. Las consideraciones teóricas ya señaladas implicarían que para enfocar y analizar la cultura se debe cumplir con algunas obligaciones metodológicas, entre ellas las de alimentar con dato sociológico las reflexiones significativas. Por ello en la primera parte del texto nos referimos al contexto socioeconómico y a los indicadores sociales que someramente describimos. Ahora bien, situados al interior de esta dimensión coextensiva a la sociedad, la cultura política la entenderemos como “universos simbólicos asociados a los ejercicios y las estructuras de poder” (Krotz, 1996:23). Por tanto el estudio de la cultura política deberá atender la esfera subjetiva de la vida política y colocar a los sujetos de los procesos políticos en su centro (Krotz 1996).

Los objetos puntuales que

enfocamos en este texto son la incidencia y los *observatorios*, ahora podemos decir que son fenómenos situados de lleno en el ámbito de la cultura política. Pero son fenómenos no estudiados académicamente y nos preguntamos: ¿cómo ha sido posible que procesos tan densos y significativos no hayan sido abordados por las universidades centroamericanas, en tanto fenómenos socioculturales de primera importancia para los países? Con esto queremos decir que, aun haciendo bien algunas cosas, las universidades están ausentes de asuntos cruciales para sus pueblos.

Considero que esta ausencia se vincula con otros dilemas y con la evidencia de que las universidades centroamericanas se proyectan con graves deficiencias hacia el exterior de sí mismas. Su conexión con la multiplicidad de grupos y actores sociales que pueblan nuestros territorios peca de irrelevante. Las universidades están aportando poco en el ámbito de la cultura política de sus pueblos y al parecer en ese terreno no están haciendo ninguna diferencia significativa. En tanto, se acepta que otros organismos del Estado y diversos microorganismos de la “sociedad civil”, sean agentes de intervención en

una dimensión de la cultura que debería ser ocupada por la acción, la extensión o la proyección social de las universidades. De nuevo, el problema es que lejos de esclarecer y contribuir a resolver los ingentes problemas de nuestro tiempo, la ausencia de una efectiva proyección universitaria en la cultura contribuye a la confusión, a la esterilidad y a la desesperanza de nuestros pueblos.

El problema va más adentro porque tiene que ver también con aquello que los universitarios son capaces de hacer y eso, a su vez, está implicado con lo que están aprendiendo en las aulas. Porque las mallas curriculares que estructuran los conocimientos que se están impartiendo, responden a esquemas obsoletos y desfasados de la realidad sociocultural que se está viviendo en nuestros países. Son matrices para la docencia que no escapan, además, esquemas neocoloniales que inducen a los estudiantes a imaginar sus labores profesionales únicamente dentro del modelo de desarrollo imperante. El problema aquí es que estos modelos de desarrollo neo-colonizados no están resolviendo las necesidades de una población creciente, cuya estructura demográfica y

etnográfica resulta ya incomprendible, incluso para el propio Estado.

Las urgencias en nuestro momento

A partir de la década de 1990 nuevos fenómenos complejizaron la relación entre las universidades centroamericanas y sus sociedades. Pero ahora que ya estamos situados plenamente en el nuevo milenio, parece evidente que son urgentes nuevas formas de conceptualizar la proyección social universitaria. Por un lado nos llegan empaquetadas agendas completas que deben guiar nuestro destino al menos en los próximos 20 años y que se presentan, además, como parte de un destino inevitable. El sentido común prevaleciente indica que ante lo inexorable de ese designio, quien no se suba al barco lo menos que debe ser es ingenuo, porque la realidad es tal y como la formulan los *think tank* de los organismos internacionales y frente a eso no hay nada que hacer. Pero recordemos, por ejemplo, que así fue que llegaron empaquetados los programas de incidencia y los *observatorios* que tan poca fiabilidad están teniendo. Los patrocinados de estas agendas dicen que estas no tienen ningún

fin político y que ellas no tienen nada que ver con dos feas palabras: ideología y dominación. Dudemos de eso. Porque prácticamente todas estas agendas se elaboran como decisión de poderosos agentes de poder situados en países noratlánticos y son diseñadas por gabinetes de consultores pagados con fondos del Banco Mundial, del Fondo Monetario, del PNUD, de la OCDE o de algunas de las agencias para el desarrollo de esos mismos países.

Claro que hay cosas interesantes y hasta importantes en dichas agendas y en sus conceptos, pero examinadas a detalle y con proyección histórica, nos atrevemos a decir que muy poco de esos objetivos, de esos enfoques, de los problemas que nos asignan, de lo que debemos resolver, muy poco de todo ello tiene que ver con nosotros. Sí, con nosotros, centroamericanos y centroamericanas de carne y hueso. Muy poco de esas agendas tiene que ver con nuestros intereses estratégicos, con las luchas de nuestros pueblos y con el grito de justicia y emancipación que clama desde lo profundo de nuestra historia y en muy numerosas gargantas latinoamericanas. En pocas palabras, dichas agendas poco tienen

que ver con la cultura hondureña, guatemalteca, nicaragüense, panameña, colombiana, argentina, uruguaya, salvadoreña; vaya, digamos que poco tienen que ver con la idea de Patria Grande. La que surgió de las luchas de independencia y que se peleó en Ayacucho, en Carabobo, Pichincha, El Callao, Oaxaca, Michoacán, Jalisco, Puebla, Guayaquil, en Rincón del Zarate, en Arroyo de la China, en Jujuy, en Nariño, Boyacá, Cartagena y en todos esos lugares donde muchos hombres y mujeres nos dieron patria e independencia.

Situados ante la evidencia de la devastación social y ambiental que se vive en Centroamérica, no hay argumentos que nos puedan convencer de que debamos ser un vagón de cola del tren enloquecido del capitalismo neoliberal. Ese tren que nos lleva al precipicio de la destrucción del planeta. Tampoco se escribió ya el libro sagrado donde se indique que debamos aceptar sumisamente que las prioridades que rijan nuestro destino, el de nuestros hijos y nietas, deban regirse por los intereses y prioridades de otros. Ni que ahora los apóstoles deban ser billetes verdes y nuestro Dios, el mercado. Recordemos que

ese financiamiento que añoramos, el que debe venir por obra y gracia del G20, es al final de todas las vueltas, nuestro propio dinero. Porque los fondos de la cooperación para el desarrollo, son finalmente, fondos que surgen de la injusta organización de los flujos económicos del mundo contemporáneo y que se nos devuelven muy ingratamente a cuentagotas.

Me pregunto, dónde quedan las prioridades que nos remiten a la justicia. Porque nuestros grandes temas en cultura tienen que ver con esas luchas y con nuestra historia, con nuestros anhelos de ser auténticos países, naciones soberanas, con pueblos sanos y bien alimentados, con derecho a la salud y a una educación con calidad. Con derecho a participar y decidir sobre las agendas que nos gobernarán. Además, con el derecho a pensar que no somos países pobres sino empobrecidos, porque nuestros países son ricos en todo y podríamos financiar con nuestros propios recursos, nacionales y regionales, los

planes de desarrollo que surjan de nuestros propios análisis, previsiones y conceptos. Eso, sin necesidad de doblegar nuestras conciencias ante las agendas de otros. Porque al final estas agendas y políticas internacionales, en realidad son políticas de transnacionales y no nos engañemos, son diseñadas para fortalecer el poder de otros y no para generar el poder de nuestros pueblos. Es justo que podamos tener el derecho a definir democráticamente qué modelo de desarrollo queremos seguir y nuestras universidades deben saber actuar con eficacia y sabiduría, para liderar esa discusión y esas históricas definiciones que tenemos en puerta.

Mayo 2016

Referencias bibliográficas

Adams, Richard. (1983) *Energía y Estructura. Una teoría del poder social.* México. Fondo de Cultura Económica.

Cabarrús, Carlos. (2008) *Haciendo política desde el sin poder.* Bilbao. Ed. Desclée De Brouwer.

Giménez, Gilberto. (2005) *Teoría y análisis de la cultura. Volumen uno.* México. CONACULTA. ICOCULT.

Kolvenbach, Peter-Hans. (2009) *El P. Peter-Hans Kolvenbach, S.J. y la Educación 1983-2004. Selección de escritos.* Colombia. Asociación de colegios jesuitas de Colombia.

Krotz, E. [coordinador] (1996) *El Estudio de la cultura política en México. Perspectivas disciplinarias y actores políticos.* México. Colección pensar la cultura, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Mendizábal, Sergio. (2016) *Dilemas y esperanzas de la educación en Centroamérica.* Guatemala. Vicerrectoría de Investigación y Proyección, Universidad Rafael Landívar.

OXFAM. (2016) *Una economía al servicio del 1%. Acabar con los privilegios y la concentración de poder para frenar la desigualdad extrema.* <https://www.oxfam.org/>

[sites/www.oxfam.org/files/file_attachments/bp210-economy-one-percent-tax-havens-180116-es_0.pdf](https://www.oxfam.org/files/file_attachments/bp210-economy-one-percent-tax-havens-180116-es_0.pdf)

PNUD (2013) Informe sobre Desarrollo Humano El Salvador 2013. Imaginar un nuevo país. Hacerlo posible. El Salvador. PNUD.

PNUD (2016) Informe sobre Desarrollo Humano en Honduras. <http://cholasatur.com/noticias/pnud-honduras-en-el-ultimo-lugar-de-al-en-indice-de-desarrollo-humano/>

Entrevistas a los conferencistas internacionales del III Seminario Internacional de Gestión Cultural Universitaria: Políticas, Estrategias y Observatorios para Diario El Heraldo



Samaí Torres¹

¹ *Entrevistas realizadas por la Periodista Samaí Torres para Diario El Heraldo, Honduras. Estas entrevistas fueron publicadas durante cinco domingos consecutivos en su edición impresa y online, una cada domingo, desde finales de noviembre de 2015. Agradecemos a Diario El Heraldo por permitirnos publicarlas de forma total así como a la Revista Contextos por ofrecernos la fotografía de Samaí Torres.

ENTREVISTA 1 SERGIO MENDIZÁBAL

“ESTAMOS en una etapa de colonización en Centroamérica”

- El antropólogo y etnólogo guatemalteco, Sergio Mendizábal, pone en contexto el rol clave que juegan las universidades en los procesos culturales de las sociedades. Tegucigalpa. Cultura, una palabra corta con conceptos amplios, procesos históricos y retos en el presente y futuro. Hablar de cultura no es fácil en una región centro-

americana donde hay presupuestos y donde hay constantemente un bombardeo de aculturización al que hay que hacerle frente. Y es ahí donde surge la pregunta sobre qué hacen las sociedades, los sujetos y las universidades. Y fue precisamente sobre las universidades y sus prácticas culturales, que hablamos con el antropólogo y etnólogo Sergio Mendizábal, investigador y profesor de la Universidad Rafael Landívar de Guatemala, quien fue uno de los conferencistas del III Seminario Internacional “Gestión cultural universitaria: políticas, estrategias

y observatorios”, realizado por la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH). Sus observaciones y aportes van enfocados al papel de las universidades centroamericanas, en una región donde “con tanto conflicto social no hubo tiempo de pensar en cultura”.

¿Las universidades cumplen su función en cuanto a las prácticas culturales?

Si me pregunta si estoy conforme, no, creo que estamos muy por detrás de lo que hay que hacer, hay grandes complejidades, fenómenos diversos, in-

tenso, difíciles, que no los estamos pudiendo atender, en los cuales no estamos actuando de una forma transformadora, porque nos estamos bebiendo conceptos, doctrinas, ideas y agendas que provienen de otras sociedades, y las estamos importando de forma poco crítica, y al final no nos sirven porque las cosas siguen igual en nuestros países y comienzan a empeorar.

¿Es difícil romper muros entre la universidad y la sociedad?

Entiendo que hay que partir de una realidad, la universidad es la sociedad, todo aquello que está ocu-



Conferencistas internacionales:
III Seminario Internacional de Gestión Cultural Universitaria: Políticas, Estrategias



riendo en la sociedad, sus dilemas, sus conflictos, sus miserias, sus grandes procesos están dentro de las universidades, es decir no hay una frontera entre la sociedad y la universidad.

¿Se está poniendo en valor la cultura desde el aula de clases?

Creo que una cosa muy importante es considerar, en nuestras condiciones sociales, la recuperación del valor cultural de las luchas de nuestros pueblos, la rebeldía, la justicia, el valor de los padres y jóvenes que emplean su energía para sacar a su familia adelante, ahí hay cultura, no solo en las expresiones artísticas y folclóricas, y ahí las universidades tienen una gran responsabilidad, deben valorar en su conjunto todas las expresiones simbólicas del pueblo, traerlas a las aulas, sistematizarlas

y devolverlas. El aula no debe ser una frontera con la gente que está afuera. **¿En qué aspectos puntuales debe centrarse la práctica cultural universitaria, para que dé resultados y no se quede como un esfuerzo fallido?**

En primer lugar la tarea de la universidad es producir pensamiento crítico, analítico, profundo, y para eso tenemos que estudiar mucho, hay que recuperar el valor del estudio profundo y el pensamiento crítico; y en segundo lugar, la universidad debe poner en contacto con su pueblo a los estudiantes, debe hacerlos ir y volver, debe hacer que los estudiantes vayan a las comunidades, a los barrios, a los hogares, que observen, entiendan y regresen a pensar con esos elementos qué es la cultura y cómo es la cultura de su pueblo. Es decir, teorías

y prácticas, ahí estaremos por buen camino, pero si se reduce a dos o tres meses de investigación al final de una carrera, los estudiantes no viven en la universidad una praxis académica suficiente.

¿Cómo enfrentar el hecho de que ignoramos nuestra propia cultura?

El término que expresa eso es alienación, somos pueblos sometidos a intensas campañas de neocolonización, marcas, nombres, agendas internacionales. Antes eran los Objetivos del Milenio, ahora son los de Desarrollo Sostenible, y luego serán otros, y no los estamos haciendo nosotros, nos están imponiendo agendas, procesos, formas de pensamiento, productos, tecnologías, conceptos que vienen de afuera, y lo estamos asumiendo como si fueran nuestros; y aunque

nos duela, aunque eso signifique una profunda autocrítica, hay que entender que eso es colonización, eso no nos está dejando mirar hacia adentro, mirar nuestro propio potencial. Estamos en una etapa de colonización en Centroamérica, que debemos asumir y verla para poder crear y decir “bueno, cuál es nuestro proyecto histórico”.

Cuando hablamos de cultura los procesos son largos; en base a su experiencia, ¿en cuánto tiempo se pueden ver los resultados de una iniciativa de promoción, desarrollo y puesta en valor de la cultura?

Los cambios culturales son los más profundos, por las ideas, las creencias y los valores, y creo que se debe comenzar desde la Universidad Nacional, como ojalá me parece que está

ocurriendo, pero extenderse y estar claros de que esto va a topar con los intereses de otros muchos.

Un cambio cultural para que se pueda ver no tarda menos de diez años de esfuerzo sostenido, y no implica únicamente cambios aquí, implica cambios en las prácticas, en las estructuras académicas, económicas y sociales, ahí veremos entonces los resultados. Y esto no se da únicamente en las universidades y las aulas, es un proceso donde las sociedades centroamericanas tenemos que entrar.

ENTREVISTA 2 ANA MARÍA CADENA

Observatorio cultural, un espacio de participación

- La colombiana Ana María Cadena habló sobre estos procesos donde la cultura es sujeto y objeto de estudio.

Tegucigalpa.

Observatorios culturales, semilleros de investigación, la modernidad líquida de Zygmunt Bauman aplicada a la cultura y la relación academia y cultura, fueron algunos de los aspectos de los que hablamos con Ana María Cadena con base en su experiencia como docente, gestora e investigadora de la Universidad Sergio Arboleda de Bogotá, Colombia.

Cadena también es artista plástica, y fue invitada por la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional

Autónoma de Honduras (UNAH) para participar como expositora en el III Seminario Internacional “Gestión cultural: políticas, estrategias y observatorios”. El término “observatorio cultural” ya no será tan desconocido para Honduras, puesto que la UNAH en 2016 pondrá en práctica su propio observatorio cultural.

¿Cuáles son los pilares de un observatorio cultural?

Básicamente el proceso de observación-acción que es la metodología que se utiliza en el observatorio, y que invita a la comunidad a ser parte de procesos investigativos, ya sea por semilleros de investigación o porque se identifican las tribus inteligentes a las que pertenecen, por sus hábitos, costumbres y actitudes. Pero de alguna manera ya no estamos hablando de una decisión o acción cultural a través de un departamento o de una persona, sino que es una construcción colectiva, que realmente lo que tiene que hacer es involucrar a partir de la observación académica, continua y constante. A partir del diagnóstico tanto cualitativo como cuantitativo, se necesita articular esa parte de la ciencia donde se realiza un seguimiento a través de los números, de las cifras, de una serie de herramientas de búsqueda de información, pero también tiene que haber una articulación mucho más estrecha, que vaya más

allá de una encuesta, tiene que haber una articulación entre estos gestores y los actores que serían los estudiantes. Por eso, la primera propuesta es que no haya esta separación, sino que en los semilleros de investigación que se abren, entren a participar estudiantes, profesores, funcionarios (de requerirse), para formar un grupo que tiene diferentes perfiles académicos y personales, y en ese grupo lo que se busca es que la cultura sea objeto y sujeto de estudio.

¿Y qué es lo que hacen estos semilleros de investigación?

Lo que hacen es generar información sobre la cultura para, a partir de esa información, poder diseñar nuevas estrategias, nuevas técnicas y caminos, no solo acciones, sino caminos que permanezcan en el tiempo en el cual se vayan gestando diferentes proyectos y acciones. Pero sin esa investigación lo que se hace es casi una dictadura cultural, y eso no tiene asidero ni en el tiempo ni en lo epistemológico y conceptual.

¿Entonces esto sirve para ir descubriendo las necesidades culturales que son diferentes en cada etapa de las sociedades?

Claro que sí. Una de las partes que puedo destacar de la propuesta que yo tengo se basa en lo que plantea Zygmunt Bauman, que habla de la sociedad

líquida, donde no hay ninguna certeza y donde no podemos dar por sentado todo como si fuera una verdad que aparece revelada, si no que hay que estar en constante movimiento.

Y una de las propuestas es un término que utiliza Bauman, que es el Cultural Surfing, que es cómo ir a la búsqueda de la ola cultural, pero estar preparados para soltar la tabla y regresar otra vez a la playa y volver a comenzar. Realmente es un ciclo que se retroalimenta, que se nutre desde adentro, pero también tiene que ver con la interacción de su entorno inmediato, y nosotros los gestores culturales universitarios no podemos estar anclados casi a nada, la necesidad es encontrar esa relación con la comunidad, pero nada más, el resto no lo sabemos, porque nos estamos enfrentando a una comunidad que tiene los retos de una sociedad impactada con informaciones y con un movimiento muy acelerado.

¿La creación de una política cultural podría ser más efectiva cuando primero hubo un observatorio?

La política cultural termina siendo como el abecedario del observatorio, no quiere decir que sea fija y estática, una de las propuestas que yo planteo es que debe ser dúctil, maleable, versátil y dinámica. En la medida que se va dando la investigación está política debe ajustarse, porque además en las universidades

tenemos unos públicos objetivos en constante movimiento, es decir la manera en que cambian los hábitos y actitudes de las universidades es demasiado acelerada, pero evidentemente el observatorio sí le permitirá de alguna manera ser consecuente con esa realidad a la universidad para hacer su propuesta de política cultural.

¿Cómo pueden hacer las universidades para que los estudiantes sean más que observadores en cuanto a la cultura?

Pienso que una de las formas es por medio de estos semilleros de investigación, que reúnen y generan contacto entre docentes y estudiantes con gustos e intereses afines. De alguna manera para ellos la cultura ya deja de ser ese evento puntual que me gusta o no, al que asisto o no, lo hemos visto de una forma muy simplista. Si bien la manifestación de la cultura generalmente se da en expresiones que podemos ver, oír, sentir y palpar, esto va mucho más allá de eso, y en esto creo que también hemos fallado los gestores culturales, inclusive los artistas, porque lo importante es hacer ver a toda la sociedad en general que la cultura no solo es esa evidencia de una manifestación artística, si no que es un proceso de formación y de expresión que se da a lo largo del tiempo y que se manifiesta de alguna manera.

Y así no se reduce al entretenimiento...

Exactamente, que si bien puede serlo un nivel de manifestación o expresión, es válido y de ninguna manera le quitamos importancia, pero si se quiere ver de otra manera es mucho más profundo, complejo y amplio, donde se puede realmente profundizar. Para los estudiantes resulta interesante que lo que ellos producen en estos semilleros después tenga un valor académico dentro de su profesión. Es necesario que las diferentes escuelas o facultades, dependiendo de la categoría que le dan en la universidad, avalen los procesos de investigación alrededor de la cultura, y le den el reconocimiento, porque así el estudiante se interesa más. Si se da ese matrimonio entre la academia y la cultura como objeto de estudio, pues es muy interesante, y esa es parte de la experiencia de un observatorio.

Esta es una buena forma de generar propuestas y que académicamente se vaya formando esa percepción de la cultura como una forma de desarrollo...

Sí, totalmente. A veces la cultura es menospreciada y mal vista, que si estás en algo cultural no vas a tener niveles de desarrollo, no vas a conseguir una calidad de vida o demás. También es un común denominador en países del tercer mundo, donde al hacer falta suplir

las necesidades básicas, la cultura se sigue viendo como un lujo o como un plus, pero de alguna manera hay que cambiar esa forma de pensar, y ya está cambiando.

ENTREVISTA 3 SEBASTIÁN LADRÓN DE GUEVARA

“La cultura tiene beneficios sociales más allá del consumo”

- El economista Sebastián Ladrón de Guevara y sus planteamientos desde la economía de la cultura. Tegucigalpa.

Economía y cultura a simple vista parecen no compatibles, y no es para menos en sociedades donde lo que no genera ganancia monetaria no es importante.

Y aquí vale la pena citar lo que dijo Sebastián Ladrón de Guevara, que en cultura la parte capitalista no siempre es tan importante o determinante. Sebastián es especialista en economía de la cultura y conversó con Siempre previo a su participación en el III Seminario Internacional “Gestión cultural universitaria: políticas, estrategias y observatorios”, organizado por la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH). Con él abordamos diferentes puntos, desde la incomprensión de la relación entre economía

y cultura, la cultura y el desarrollo, y habló, desde su experiencia en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina), sobre la importancia de los observatorios culturales y el trabajo colaborativo.

¿La cultura siempre puede ser una fuente generadora de ingresos?

En general algunas expresiones artísticas tienen su propia forma, su génesis para generar ingresos, quizá estas actividades sean las que se engloben dentro de este concepto que llevaría varias décadas de industrias culturales, actualmente industrias creativas, pero lo cultural no se agota con ese modelo, y ese modelo es el que está abordando un poco tu pregunta porque es el que realmente genera ingresos, y generalmente por nuestro tamiz capitalista si genera ingresos es bueno, si no los genera, no. Afortunadamente creo que estamos transitando un cambio social importante en ese sentido y estamos empezando a ver que no es tan importante la parte capitalista únicamente como lo concreto, como lo Material, si no también las expresiones simbólicas que ofrece la cultura, por eso digo que la cultura es un camino más allá de las industrias creativas culturales y creo que ese enfoque sí se podría abordar a través de la economía creativa.

¿Cuáles son esas áreas en las que ofrece un desarro-

¿Lo que no necesariamente deja ingresos?

La cultura tiene beneficios sociales más allá del consumo que ocurre en un determinado momento, a ese fenómeno yo lo llamo “polinización de la cultura”, para entenderlo desde la economía. Le digo polinización refiriéndome a un término que corresponde al sector apícola, pero creo que es bastante gráfico, y a qué me refiero con esto, al hecho de que cuando vos consumís un bien o servicio cultural lo hacés porque tu deseo te lleva a obtener esos beneficios que te provoca ese bien o servicio cultural, pero cuando tu entorno cercano observa esa situación, y esa observación no necesariamente tiene que ser directa, también percibe beneficios, porque el hecho de que vos gocés de la estética del libro o del conocimiento que te provea, también genera beneficios en el resto de la sociedad porque llevás todo ese conocimiento con vos y lo vas polinizando en todos los ámbitos donde te movés, o sea que el beneficio, si bien puede tener dificultades en su cuantificación, es totalmente observable, y como es totalmente observable, creo que desde la política, con esa función social que tiene la cultura, no puede ser dejada de lado simplemente por el hecho de que no genere ingresos económicos.

¿Por qué razón la relación entre economía y cultura

es incomprendida?

Justamente creo que es tan incomprendida como la figura literaria del oxímoron, si te digo que este instante es eterno, que es una contradicción literaria porque sabemos que un instante no puede ser eterno, pero metafóricamente sí; y la economía y la cultura en principio lo que otorga es esa resistencia, como economía y cultura, como cultura y economía, que vienen de sectores tan diferenciados. Pero afortunadamente, y sobre todo desde el área académica, se ha podido avanzar, y lo que hace la economía de la cultura es estudiar, analizar y provocar reflexiones sobre el consumo, la distribución y la producción de cultura, desde un ámbito académico y desde la investigación.

¿Puede un país sin una política cultural pensar en incorporar lo cultural a lo económico?

Yo creo que esa debería ser una obligación, que todo país tenga una política cultural, creo que en nuestra región latinoamericana con más antelación o con menos antelación hemos ido desarrollando un período donde los procesos de nacionalización han tenido alguna relación con el arte o con la cultura, y creo que esa unión entre el factor nacional, identitario y las artes o la cultura hace que se fortalezca eso, y ese vínculo desde la política pública tiene que ser totalmente preservado, es

lo único que nos va a hacer diferentes en la sociedad globalizada que transitamos.

¿El trabajo que hacen los actores culturales tiene el impacto que desean cuando no están arropados por una política cultural?

Me parece que hoy día una de las formas es el trabajo en red, y el trabajo en red es bueno que integre a toda la red de relaciones que pueda tener el colectivo cultural, y en eso puede estar o no presente el Estado. Hay algunas actividades artísticas que sabemos que no se llevan bien con los principios de mercado, pero no por eso el Estado las tiene que dejar liberadas a su propio hacer, porque generan esos beneficios que te comenté al principio y esa es una obligación para el Estado, tan importante como la salud y la educación.

Y hablando de redes, ¿qué tan importante es el trabajo colaborativo?

Actualmente esto es una tendencia en muchos espacios culturales, por una cuestión incluso hasta ecológica institucionalmente si se quiere, no sé si existe la ecología de la institución en sí, pero pensemos en un momento los gastos que conllevan el trabajo en una oficina y que a lo mejor esa oficina puede albergar a varios integrantes, y se está haciendo como un sobre-gasto con muchas personas, o sea que institucionalmen-

te el trabajo colaborativo aporta desde lo económico, desde el gasto, desde lo conceptual y metodológico porque estamos compartiendo nuestras propias ideas y enriquecemos nuestras funciones, y desde la creatividad, que es el motor de toda esa disciplina.

¿Qué papel juegan los observatorios culturales?

Una de las funciones principales de los observatorios es provocar, porque cuando no se observan las necesidades no se puede actuar sobre ellas, no se puede sugerir, no se pueden consolidar redes. Entonces sobre qué trabajamos si no observamos, y la cultura hay que observarla, la cultura genera movimientos que van muchos más allá de lo estético que puede ofrecer el arte, y que es riquísimo por supuesto. La cultura es un medio para otros objetivos sociales... Es tan integral el papel de la cultura que tal vez provoque su “invisibilidad” de alguna forma, porque está en todos lados y puede ser que eso por ahí dificulte un poco más el impacto.

ENTREVISTA 4 LÁZARO RODRÍGUEZ

Agenda 2030, el gran reto de la cultura y las universidades

- El asesor y consultor cubano señaló que la Agenda 2030 no menciona explícitamente la cultura y

las universidades, pero que ambas deben encontrar su lugar dentro de esos objetivos.

Tegucigalpa.

En 2015 la Asamblea General de la ONU adoptó la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible. Si antes usted conoció los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM), fijados desde 2000 para ver resultados en 2015; ahora eso ya no existe, y es la Agenda 2030 la que busca cumplir con otros objetivos de aquí al año 2030.

Y desde ese escenario la cultura y las universidades enfrentan un gran reto, porque en esos objetivos ni una ni la otra son mencionadas de la manera en la que se hizo en los ODM. Las cartas están colocadas sobre la mesa, y el juego va a sacudir a un sector cultural que nunca ha sido prioridad.

El consultor y asesor internacional, Lázaro Rodríguez, habló sobre esta Agenda 2030 y las oportunidades de internacionalización y cooperación, en el III Seminario Internacional "Gestión cultural universitaria: políticas, estrategias y observatorios" que realizó la UNAH. Y en esta entrevista, el cubano destaca la importancia de posicionar y definir el rol de la cultura y las universidades en esta agenda, y aconseja ubicarse dentro de esas posibilidades que ofrece.

¿Qué tan amplio puede

ser el alcance de la gestión cultural a nivel de universidades?

Cuando no tenés una perspectiva amplia de la gestión cultural entonces estás reduciendo la gestión cultural. Eso no significa que tengamos que sentirnos ansiosos, porque cultura es todo, entonces cómo lo vamos a gestionar todo, yo creo que lo que hay que definir sobre todo es qué nuevas agendas le tocan a una universidad, desde lo que hace una universidad. Y yo creo que ahí hay varias cuestiones, una que tiene que ver con la gestión de conocimiento; la universidad es generadora de conocimiento, desde la formación técnica y profesional, desde la investigación y los programas de extensión o vinculación, pero sobre todo un espacio de producción y reproducción cultural. Y las preguntas que hoy le hacen a las universidades es: ¿para qué es la universidad?, ¿para qué sirve?, ¿qué tipo de cultura está promoviendo? La idea es ir identificando procesos culturales prioritarios.

¿Los retos en la gestión cultural a nivel nacional pueden compararse con los retos a nivel internacional?

Aunque son diferentes dimensiones lo interesante de todo esto es que una gestión cultural logre traducir instrumentos internacionales para lograr cosas que quieren lograr las personas, y esos instru-

mentos internacionales son marcos de derecho y una ventana de posibilidades. Y aquí pongo de ejemplo la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, que uno de sus enfoques son las personas, entonces una de las críticas que se le hace a las ideas del desarrollo en términos de una macroescala, es que han perdido de vista a las personas.

¿Pueden ser lentos los procesos culturales cuando no se identifica bien la función del gestor?

Un país funciona como las personas, si tu no sabes a dónde quieres ir las cosas no resultarán como lo pensabas. Pasa así con los países, con los procesos y las universidades, si tú no sabes a dónde quieres llegar es muy difícil establecer la ruta más óptima, responsable, eficiente y eficaz para lograr lo que quieres. Entonces cuando hablamos de gestión cultural para el desarrollo sostenible estamos hablando de establecer resultados a los cuales tú quieres llegar para establecer qué tipo de medios institucionales, qué tipos de recursos necesitas y con qué tipo de gente puedes hacerlo, eso es planeación, que nos sirve para que en vez de ser los bomberos de siempre que estamos apagando fuegos, ser un poco guardabosques, y nos ayuda también a identificar oportunidades más allá de que tengamos que apagar algún fuego, porque la gestión también se trata de eso, de

generar una plataforma que también dé un margen para la improvisación.

¿Hacia dónde deberían ir dirigidos los esfuerzos de las universidades, tomando en cuenta la Agenda 2030?

Lo primero es a posicionar y definir su rol en esa Agenda 2030, el objetivo 17 de esa Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, es generar una alianza mundial para el desarrollo, porque la Agenda 2030 no es una agenda de las Naciones Unidas, es una agenda de los países, de las ciudades, de los gobiernos locales, de las empresas, de las universidades; ahora lo que cada uno tendrá que entender es cómo se posiciona ahí desde sus capacidades. Lo tienes que traer a tu escala y que resuelvan tus propias necesidades.

¿Cómo debe ser el perfil de un gestor ante esta Agenda 2030?

Lo primero que tiene que aprender el gestor cultural es a no pensar la cultura como lo entrenaron a pensarla, esto es de una manera sectorial como un hacedor de actividades, eventos y festivales, si no ser más como un gestor de procesos, que algunos son culturales pero otros son administrativos, económicos o políticos. Entonces el rol del gestor cultural es atender esa complejidad, porque no reconocer y atender esa complejidad es simplificar el proble-

ma, y cuando lo haces no encuentras la solución, te pierdes en alguna parte porque hay una variable que no concuerda.

¿El sentimentalismo y lo afectivo cabe dentro de la gestión cultural del siglo XXI?

No puedes pensar la cultura sin los sentimientos y las emociones. La cultura es construcción simbólica del sentido, y parte de la construcción y la elaboración simbólica pasa por las emociones, tú no puedes desligar la cuestión emocional y lo que implica los procesos culturales en términos de emoción, de sensibilidad, de removerte. No es lo mismo decir “tengo un proyecto súper bonito en la costa con mucha gente, en el que he echado los últimos diez años de mi vida”, a hablarlo en los términos técnicos que te implican determinados actores, porque tú no le puedes hablar igual al gobierno, a un partido político, al rector o actores culturales, hay lenguajes diferentes para cada uno comunicando lo mismo; entonces está la necesidad de hablar con argumentos técnicos, que el gestor cultural no sea un improvisador cultural, aunque tenga que aprender la improvisación, o sea que encuentra también las maneras técnicas de contar esa emoción y sobre todo de hacer sostenibles los procesos de la emoción, que es lo que hacen un poco también los

procesos culturales.

¿Es una desventaja la autogestión?

Esto es un viejo debate en el campo cultural, si los artistas tienen que ser gestores culturales. En nuestras realidades los artistas tienen que ser “todólogos” y “todoterreno”, y esa es una aplicación, pero no es suficiente porque cada vez más estos procesos se han complejizado, implican cuestiones técnicas muy específicas, que si no las piensas desde un pensamiento crítico, te lleva un río. Entonces mi llamado es a tratar de entender esta complejidad, a tratar de aprender cuándo te están pasando gato por liebre, ser lo más crítico posible y ubicarte en estas posibilidades. Estoy hablando de un horizonte de posibilidades, que es una Agenda 2030 de construcción, de resultado, de desarrollo en los próximos 15 años donde la cultura no está, donde la universidad no está, pero eso no significa que no estén, significa que no están mencionadas de la manera que quizá nosotros esperaríamos porque somos sentimentales, comprometidos y sabemos el valor que tiene la cultura, pero no todo el mundo tiene ese nivel de conciencia, y no solo no lo tienen porque no lo sepan, sino porque quizá desde el campo cultural no se ha aprendido, no se ha sabido comunicar ese valor, cómo, con los argumentos y lenguajes específicos de

los tomadores de decisiones, que por lo general no son los artistas, entonces hay que entender eso, si no lo haces estás perdido.

ENTREVISTA 5 GEORGE YÚDICE

La experiencia del trabajo colaborativo

- El investigador estadounidense George Yúdice plantea una vinculación de trabajo horizontal entre la universidad y la sociedad para generar mejores resultados.

Tegucigalpa

Universidad y sociedad no pueden desligarse una de la otra, lo que sí hace la diferencia es la relación que hay entre ambas.

Las universidades (no todas) manejan programas de vinculación con la sociedad, algunos efectivos, otros no. En ese sentido, el investigador estadounidense George Yúdice señaló que en la vinculación universidad-sociedad hay dos tendencias, una que es la de extensión y otra la del trabajo horizontal, que en comparación con la extensión genera un mayor acercamiento con las comunidades porque el trabajo es participativo-colaborativo, por ende el aprendizaje y los beneficios para ambas partes es mucho mayor.

Yúdice es catedrático de la Universidad de Miami y vicerrector de Relaciones Internacionales y Vínculo con la Comunidad de la

Universidad de las Artes en Guayaquil, Ecuador, y conversó con Siempre en el III Seminario Internacional “Gestión cultural universitaria: políticas, estrategias y observatorios”, que la UNAH realizó con la participación de expertos de Guatemala, Cuba, Argentina, Colombia y Estados Unidos.

¿La labor que hacen las universidades con las comunidades se ha hecho correctamente?

Yo creo sí. Hay dos tendencias: una que es de extensión, de llevar cultura a la comunidad, conciertos y cosas por el estilo; y la otra es trabajar horizontalmente con las comunidades, para crear proyectos en los que ellos participen. Entonces, la extensión, que es llevar proyectos, no es negativa, pero no activa a la comunidad de la misma manera, además yo creo que los investigadores, los docentes y los alumnos, sacan más provecho cuando colaboran con las comunidades, se aprende mucho acerca de cómo se pueden hacer las cosas de otra manera si colaboran de una manera horizontal. Así que no es que sea incorrecto de ninguna manera llevar eventos a las comunidades, pero creo que el resultado es mucho más rico cuando se colabora con ellas.

¿Cuáles son las fortalezas que tienen las universidades en ese vínculo que se puede entablar con las

comunidades?

Los estudiantes están aprendiendo nuevas cosas, nuevos métodos, sea en arte o sea en biología, y creo que ellos pueden aprender junto con la comunidad cómo incorporar o dialogar con el conocimiento y el saber que tienen en las comunidades, es decir cómo aprender a no descalificar lo que se sabe en las comunidades si no ver de qué manera se dialoga con eso, inclusive en los proyectos más exitosos ver cómo se desarrolla algo nuevo en relación a ese conocimiento.

¿Qué tan importante es conjuntar el conocimiento académico de las universidades con el conocimiento tradicional de las comunidades?

A mí me parece importante porque uno de los problemas que se tiene en las comunidades, sobre todo en las comunidades más vulnerables, es que resienten el desprecio, y una forma de desprecio es descalificar el conocimiento de esas comunidades.

¿Cómo podrían las universidades ser menos excluyentes?

Justamente a través de investigaciones junto con comunidades que den resultados. Las universidades tienen que inventar cómo trabajar, que tampoco es fácil, sobre todo dependiendo de la extracción de uno, si uno viene de la clase media y uno tiene una serie

de tradiciones propias de la clase media académica, y luego uno va a colaborar con una comunidad, eso requiere aprender a hacer eso, no viene naturalmente, uno puede equivocarse haciendo eso, entonces uno necesita un acompañamiento para no cometer errores cuando uno trabaja con gente de la comunidad. Es un aprendizaje que puede tener resultados muy positivos.

¿Qué tan amplio puede ser el trabajo entre universidad y sociedad, tomando en cuenta el presupuesto?

Eso depende, nosotros por ejemplo tenemos varios proyectos que no requieren mucho presupuesto. Por ejemplo, si hacemos una investigación sobre métodos artesanales, lo que se requiere es el transporte de los alumnos y los docentes para que lleguen a la comunidad, y es posible que haya algún gasto Material, pero no es algo que requiera de un gran presupuesto. Así como hay proyectos en los que se requiere dinero para insumos o tecnología, y eso depende del presupuesto.

¿Qué retos enfrentan las universidades en cuanto a su vinculación con la sociedad?

Primero tienen que tener intermediarios, simplemente uno no cae del cielo en una comunidad, porque además lo van a ver con desconfianza, entonces uno debe tener intermedia-

rios y conocimientos para acercarse a las comunidades, para que no les parezca que uno es un marciano llegando de otra parte, hay que establecer confianza. Entonces los retos son modos de acercarse a las comunidades, pero para hacer eso hay muchas metodologías, y simplemente hay que enseñar a los que van a hacer trabajos en la comunidad, cómo hacerlos y quienes podrían servir de intermediarios, una universidad debería tener una serie de contactos a quienes uno llama cuando va a hacer algún proyecto.

LA FORMACIÓN SUPERIOR EN GESTIÓN CULTURAL EN HONDURAS: Antecedentes y Desafíos

Mario Hernán Mejía



I. EL CONTEXTO REGIONAL CENTROAMERICANO

En el año 2001 se configuró una primera red de centros de formación en el espacio iberoamericano denominada IBERFORMAT y auspiciada por la Organización de Estados Iberoamericanos, OEI. En la actualidad la red se encuentra inactiva, sin embargo se conservan los documentos y otros recur-

sos generados durante sus años de trabajo. Esta red es un antecedente y un punto de referencia para nuestros trabajos.

En el marco de la celebración del Seminario de Formación de Formadores en Gestión Cultural: Desarrollar las bases del Conocimiento para el Sector Cultural, (IBERFORMAT, Antigua 2006, se presentó la iniciativa iberoamericana de considerar

la formación como una estrategia fundamental en el desarrollo de las políticas y planes culturales de los diferentes países miembros e incrementar los niveles de profesionalismo de los agentes culturales presentes en nuestros territorios. En la región centroamericana la formación en gestión cultural se percibe como estratégica para hacer de la cultura un medio y un fin del desarrollo.

Esta necesidad de impulsar programas de formación hace parte de la agenda de Ministros y Directores de Cultura de la región centroamericana agrupados en la Coordinadora Educativa y Cultural Centroamericana, CECC-SICA.

En los años (2007-2009) se registran en la región avances para la profesionalización de las artes a través de proyectos para la creación de facultades

de arte en varias universidades centroamericanas (San Carlos de Guatemala y Universidad Nacional Autónoma de Honduras); Asimismo se han organizado cursos para la formación de gestores a través del Ministerio de Cultura de Guatemala, la Secretaría de Cultura, Artes y Deportes de Honduras y otros implementados por organizaciones culturales civiles como Caja Lúdica en ciudad de Guatemala, la Fundación Escalón en El Salvador y el Proyecto Cultural El Sitio Antigua Guatemala; muchas de ellas impulsadas por los centros culturales de España presentes en cada uno de los países.

En abril de 2007 con el apoyo del Programa ACERCA de la Agencia Española de Cooperación para el Desarrollo (AECID) y la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) se celebró en el Centro de Formación de la AECID en Antigua, Guatemala, el Seminario Hacia la conformación de redes en el campo de la gestión cultural: el espacio centroamericano como escenario formación de formadores. En este Seminario, los agentes públicos, privados y asociativos, hicieron manifiesta y explícita la necesidad de consolidar los procesos de formación en gestión cultural en la región centroamericana asumiendo los cambios y

complejidades que sufre el sector cultural y sentar las bases para el diseño del perfil y currículo que surja del contexto y de la práctica misma de los agentes presentes en cada territorio.

Como resultado de estas experiencias formativas, Costa Rica adelanta el estudio Necesidades de Formación en Gestión Cultural en Costa Rica, (2008/2009) del cual resaltamos las siguientes recomendaciones que nos parecen válidas al día de hoy:

- Medir las posibilidades y estimular la creación de programas a nivel centroamericano, de formación en gestión cultural, con el apoyo de los gobiernos y de la cooperación internacional.
- Llevar a la práctica las recomendaciones dictadas por la UNESCO en sus múltiples declaraciones, con respecto a generar esfuerzos mancomunados entre los diferentes sectores, para crear planes de formación en gestión cultural.
- Coordinar acciones con el Centro de Formación de la Cooperación Española, ubicado en Antigua Guatemala, para dar seguimiento a la iniciativas generadas en el Seminario de Formación de Formadores en Gestión Cultural “Desarrollar las bases del conocimiento para el sector

cultural” en 2006, y en el Seminario de Formación “Hacia la conformación de redes en el campo de la Gestión Cultural: el espacio centroamericano como escenario de la formación de formadores” en 2007, dirigidas a crear un plan de formación en gestión cultural en Centroamérica y República Dominicana.

II. EL CONTEXTO NACIONAL

La capacitación en gestión cultural en Honduras constituye un desafío frente a condiciones adversas y poco valoradas a las que se enfrentan gestores locales, en su mayoría voluntarios, artistas o profesores que asumen el liderazgo a través de comités municipales, grupos independientes o la dirección de una casa de la cultura.

La formación en gestión cultural en Honduras es un tema aún incipiente y en proceso de desarrollo. Si bien se registran algunos cursos libres, jornadas de capacitación impulsados por la cooperación internacional desde finales de la década de los años noventa del Siglo XX, es hasta el surgimiento del Programa Conjunto “Creatividad e Identidad para el Desarrollo Local” de las Naciones Unidas (2009) en coordinación con la entonces Secretaría de Cultura, Artes y Deportes que se institu-

cionalizan estos procesos formativos.

Esta participación de la universidad pública del país, viene a llenar un vacío en cuanto a la necesidad de certificar procesos formativos y fortalecer el conocimiento empírico adquirido en cada uno de los territorios de nuestra geografía nacional por parte de agentes sociales que durante décadas han venido desarrollando trabajos orientados a desarrollar la vida cultural local.

En el marco del Programa Conjunto, la UNESCO en asociación con la UNAH, tuvieron a su cargo la implementación del Primer Diplomado Universitario en Gestión Cultural entre los meses de mayo de 2010 a septiembre de 2011 con 40 participantes provenientes de 18 ciudades del país y de las cuales 26 fueron seleccionadas por el Programa Conjunto y 14 por medio de concurso abierto convocado por la UNAH.

El objetivo general del Plan de Estudios del Primer Diplomado Universitario en Gestión Cultural fue fortalecer la gestión cultural en Honduras a través de la capacitación de personas que trabajan en el campo cultural, mediante la construcción conjunta de saberes, sea conceptuales, por procedimientos y actitudes que les permitan abordar los proyectos cul-

turales en forma creativa y sistemática para contribuir a fortalecer la identidad nacional y el desarrollo sociocultural del país. (UNAH, 2011).

En la Estrategia de Salida del Programa Conjunto, la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, UNAH, asume acciones de sostenibilidad en los siguientes componentes: inclusión sociocultural; Sistema de Información Cultural, SIC; empresas creativas culturales; política cultural; oferta académica en cultura y desarrollo; investigación sobre recursos culturales y artísticos.

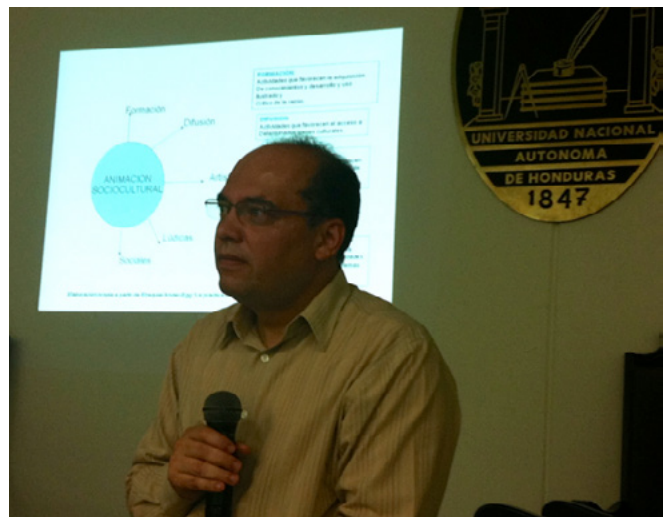
El 1º de julio de 2011 la UNAH firma un Adendum a la carta de intenciones original, específicamente con el componente de Voluntarios de las Naciones Unidas. El Considerando más importante del Adendum refiere a: La voluntad de concretar el acuerdo No. 1 de la Carta de Intenciones que hace referencia al componente de voluntariado: La búsqueda de mecanismos viables y pertinentes para facilitar el desarrollo conjunto de actividades de colaboración mutua, tendientes a construir y divulgar valores éticos, identidad nacional y cultural y de una ciudadanía responsable, en la UNAH y en la sociedad hondureña, promoviendo el desarrollo de la ciencia, el arte y la cultura e impul-

sando las redes de voluntariado universitario y el voluntariado cultural.

El Diplomado Superior en Gestión Cultural y Voluntariado para el Desarrollo, impartido en el año 2013, se ubica en esta línea de trabajo y se concibe en continuidad al componente formativo trasladado a la UNAH.

La sistematización realizada por la actual Dirección de Cultura de la UNAH del proceso de implementación del Diplomado en Gestión Cultural y Voluntariado para el Desarrollo está orientado a facilitar la réplica de sus principales contenidos y metodología en talleres organizados para tal efecto por los centros regionales de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras.

En el año 2014, se organiza el Diplomado en Gestión



Prof. Mario H. Mejía, Profesor-tutor Diplomado en Gestión Cultural y Voluntariado para el Desarrollo, (UNAH-2013).

Cultural y Voluntariado para el Desarrollo Municipal, que tuvo como beneficiarios a un grupo de promotores culturales del municipio de San Juan de Ojojona, Francisco Morazán con financiamiento de la AECID a través del proyecto Gestión del Patrimonio Cultural.

Los beneficiarios de esta versión, fueron estudiantes

universitarios del municipio de San Juan de Ojojona, que promueven o participan en actividades culturales dentro y fuera del Municipio o que estén involucrados o pretendan involucrarse en la vida cultural de su comunidad, ciudad y/o país.

Este mismo año (2014) la UNAH recibió la solicitud de capacitación en gestión



Participantes del Diplomado en Gestión Cultural y Voluntariado para el Desarrollo Municipal.



Participantes del Diplomado en Gestión Cultural para el Desarrollo Local. Las Vegas, Santa Bárbara. 2015

cultural de los alcaldes municipales pertenecientes al Consejo Regional de Desarrollo del Valle de Sula específicamente de los municipios conocidos como el “cono sur de la Zona Metropolitana del Valle de Sula” (Santa Cruz de Yojoa, Potrerillos, San Antonio de Cortés, San Francisco de Yojoa y Las Vegas Santa Bárbara. La solicitud presentada dio lugar al Diplomado Superior en Gestión Cultural para el Desarrollo Local el cual tuvo como beneficiarios a miembros de las corporaciones municipales, técnicos, promotores culturales y jóvenes emprendedores de los municipios antes mencionados.

Como actividades preparatorias del Diplomado, se firmaron cartas de compromiso entre la UNAH-VS

que asumió la coordinación técnica y las corporaciones municipales a fin de brindar condiciones de continuidad y sostenibilidad de los resultados de la formación a través de la implementación de procesos y programas culturales en sus territorios.

Al final del diplomado se presentaron una serie de proyectos para implementar en cada municipio, destacamos el proyecto “1627 Proyecto de Gestión Cultural para el Desarrollo Sostenible del Municipio de Las Vegas” que cumplió y superó las expectativas el cual implementará un Sistema Municipal de Gestión Cultural, enfocado en primera instancia en la puesta en marcha de políticas culturales locales, una estrategia de participación ciudadana y una agenda

cultural local.

El proyecto incluirá la fundación de entidades culturales que promuevan y refuercen la identidad local como: bibliotecas públicas, Casa de la Cultura, Museo de Minería, Centro de Estudios Culturales, entre otros.

Por su parte, la Vice-rectoría Académica y la Dirección de Cultura de la UNAH, acompañarán este proyecto con asistencia técnica y gestión del conocimiento a fin de hacer realidad el desarrollo cultural del municipio y vincularlo a la Agenda 21 de la Cultura.

En el año 2015, organizamos la primera réplica dirigida a estudiantes universitarios a través del Diplomado en Gestión Cultural y Voluntariado para el Desarrollo en UNAH-TEC Danlí

mediante el cual la Dirección de Cultura capacitó y graduó del mismo a un total de 19 estudiantes que ahora contribuyen a incrementar la vida cultural de su centro universitario y del municipio.

La formación de gestores culturales y voluntarios culturales universitarios, debe ser un proceso paralelo; si se hace de manera disociada existe el riesgo de aislar a ambos colectivos y disminuir la capacidad de entendimiento y cooperación necesarios para el logro de objetivos comunes, para la generación de vida asociativa y desarrollo comunitario.

En cualquiera que sea su campo de acción el voluntario requiere de formación. Un voluntario con “profesionalidad” en su quehacer ha de ser un voluntariado eficaz; especialmente en el campo de la gestión cultural que requiere unas determinadas aptitudes, actitudes y un saber hacer.

El campo cultural se convierte en un espacio para el ejercicio del trabajo voluntario de personas y comunidades que requieren de la puesta en práctica de conocimientos y herramientas específicas para el desarrollo cultural.

Existen diferentes niveles de gestión cultural; desde la gestión comunitaria asumida como gestión de

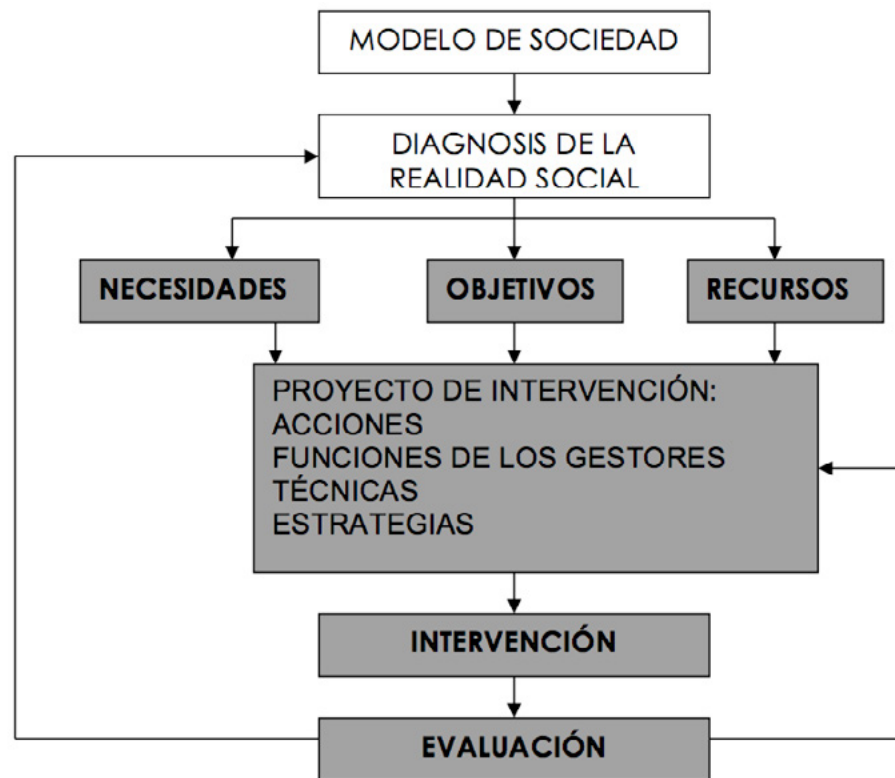
la vida cultural como un derecho humano fundamental, la gestión cultural institucional, de organizaciones especializadas y de producción de servicios culturales.

Por lo anterior, consideramos imprescindible una estrategia sistemática de formación y capacitación para la acción cultural a través del desarrollo de capacidades y competencias en gestión cultural que haga de los recursos culturales presentes en cada una de las regiones del país activos productivos que mejoren las condiciones de vida de las personas y las comunidades.

Para el logro de lo anterior, la actual oferta formativa de la UNAH en gestión cultural se concentra en este Diplomado Superior que cuenta con cuatro versiones descritas antes y el cual ofrece una serie de contenidos orientados a potenciar las relaciones entre cultura, desarrollo y voluntariado.

En cuanto a la metodología de la formación, resaltamos las siguientes características generales:

- El carácter participativo, no directivo de la pedagogía utilizada, que se traduce en un método de enseñanza-aprendizaje creativo, dialogal y cooperativo.
- Enfoque de organización de contenidos a partir del



MÓDULO I. CULTURA Y DESARROLLO HUMANO

- 1.1 Cultura: conceptos y significados
- 1.2 El patrimonio cultural y Natural
- 1.3 Identidad cultural y construcción de ciudadanía
- 1.4 Cultura y desarrollo humano

MÓDULO II. POLÍTICAS Y DERECHOS CULTURALES

- 1.5 Los derechos humanos en perspectiva
- 1.6 Derechos económicos, sociales y culturales
- 1.7 Políticas Culturales y Desarrollo
- 1.8 La organización local de la cultura: modelos para la acción

MÓDULO III. GESTIÓN CULTURAL Y PROMOCIÓN DEL VOLUNTARIADO

- 1.9 Conceptos básicos de la gestión cultural
- 1.10 El voluntariado: Definición y naturaleza
- 1.11 El voluntariado cultural: perfil y ámbitos de actuación
- 1.12 Organización y gestión de redes de cooperación cultural

MÓDULO IV. MÉTODOS Y HERRAMIENTAS DE LA GESTIÓN CULTURAL

- 1.13 La Agenda 21 de la Cultura, como herramienta de gestión.
- 1.14 La Animación Sociocultural (ASC) como tecnología de actuación.
- 1.15 Programación de actividades socioculturales.
- 1.16 Tipología de las actividades de animación sociocultural: formación, difusión cultural, expresión artística, actividades lúdicas y sociales.

Gráfico 1.



Red de Gestión Cultural Local (Diplomado en Gestión Cultural para el Desarrollo Local) Las Vegas, Santa Bárbara. 2015

análisis de los problemas sociales, culturales relevantes con el apoyo de elementos teóricos provenientes de las ciencias sociales y humanas.

- Capacitación teórica y ejercicios de aplicación práctica.
- Exigencia de un compromiso personal que se exprese en un aprendizaje autoresponsable.
- Se procura que aquellos que se formen como gestores y voluntarios culturales sean capaces de evaluar su propio proceso de adquisición de conocimientos y habilidades.

La propuesta metodológica para organizar los contenidos de los diplomados, es presentar la gestión cultural como un proceso de intervención que busca ampliar la participación ciudadana en la vida cultural; es la herramienta que le permitirá al gestor (voluntario cultural) promover la participación activa de los

ciudadanos en el desarrollo comunitario y en la mejora de la calidad de vida a partir de la puesta en valor de sus recursos culturales.

Ese proceso se describe en el gráfico 1.

La construcción de la oferta formativa en gestión cultural para Honduras en el nivel superior, debe sustentarse en las necesidades de formación identificadas en este campo mediante un estudio específico.

Los procesos culturales contemporáneos, la aparición de un marco legal cultural o la institucionalización de la cultura pone de manifiesto la necesidad de desarrollar acciones sistemáticas e integrales y exige de la academia la formación de profesionales con competencias y habilidades para liderar los procesos de investigación, gestión, asesoría, administración y ejecución

de programas, proyectos de acción cultural en el ámbito público, privado o asociativo.

Frente a estos requerimientos, la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, UNAH a través de la Facultad de Humanidades y Artes en colaboración con la Dirección de Cultura fomenta la diversidad de su oferta académica en la educación artística y gestión cultural, con el propósito de organizar con solidez académica la formación profesional en disciplinas artísticas hasta ahora no atendidas por la educación superior en Honduras y en el desarrollo de procesos culturales a través de la gestión especializada.

Hasta hace unos años, en el país no se usaba el término “gestor cultural”, muchas de las funciones y ámbitos de trabajo que ahora identificamos como parte del campo cultural, fueron asumidas por artistas, pedagogos, maestros, trabajadores sociales, colectivos y grupos orientados al trabajo de desarrollo social o comunitario.

La creación en Tegucigalpa de la Red Regional de Cooperación en Formación en Gestión Cultural, (UNAH. 2012), constituyó un esfuerzo notable para sumar recursos y voluntades institucionales hacia la conformación de espacios

formativos de amplio alcance y con una visión de desarrollo regional y acompañamiento de instancias que han consolidado su oferta en el campo de la gestión cultural.

La visión de la Red es hacer de Centroamérica y el Caribe un espacio de formación con características específicas de acuerdo a los nuevos desafíos y oportunidades que enfrentan las sociedades que integran la región.

Concluimos reconociendo la necesidad de crear y ampliar estos espacios formativos hacia la sociedad y actores culturales que trabajan en cada región del país a través de la Nueva Oferta Formativa de la UNAH y la creación e impulso de programas de formación en gestión cultural en el ámbito no formal, creados en concordancia con las necesidades de las personas, grupos y comunidades que hacen posible la vida cultural en Honduras.

Bibliografía

1. Protti Giancarlo, Necesidades de Formación en Gestión Cultural en Costa Rica, (2008/2009), Centro Cultural de España, San José Costa Rica.
2. UNAH, Memoria Primer Diplomado Universitario en Gestión Cultural, (2012), UNAH, Tegucigalpa, Honduras.

FOTOTECA NACIONAL UNIVERSITARIA

Serie de Fotografías Históricas: Rafael López Gutiérrez

El Presidente hacia Amapala, acompañado de su esposa y de don Rómulo E. Durón.

Diciembre de 1920.



Nació en Tegucigalpa, el 28 de octubre de 1885 y fueron sus padres, el Coronel Juan López y doña Soledad Gutiérrez de López. En 1911, fue Designado Presidencial en el gobierno de Miguel R. Dávila. En 1918, en tiempos de Francisco Bertrand Barahona se le nombró Comandante y Gobernador del Departamento de Tegucigalpa (posteriormente paso a llamarse Departamento de Francisco Morazán). En 1919 y tras la renuncia intempestiva de Bertrand al cargo de Presidente Constitucional y al anunciarse las elecciones generales, se presentó como candidato del Partido Liberal ganando las elecciones para presidente durante el período de 1920 a 1924. Tomó posesión del cargo el 1 de febrero de 1920.

En esta fotografía aparece el presidente en ruta hacia Amapala, acompañado de su esposa y de don Rómulo E. Durón.

Visite esta serie y más fotografías históricas en la web

WWW.FOTOTECA.UNAH.EDU.HN

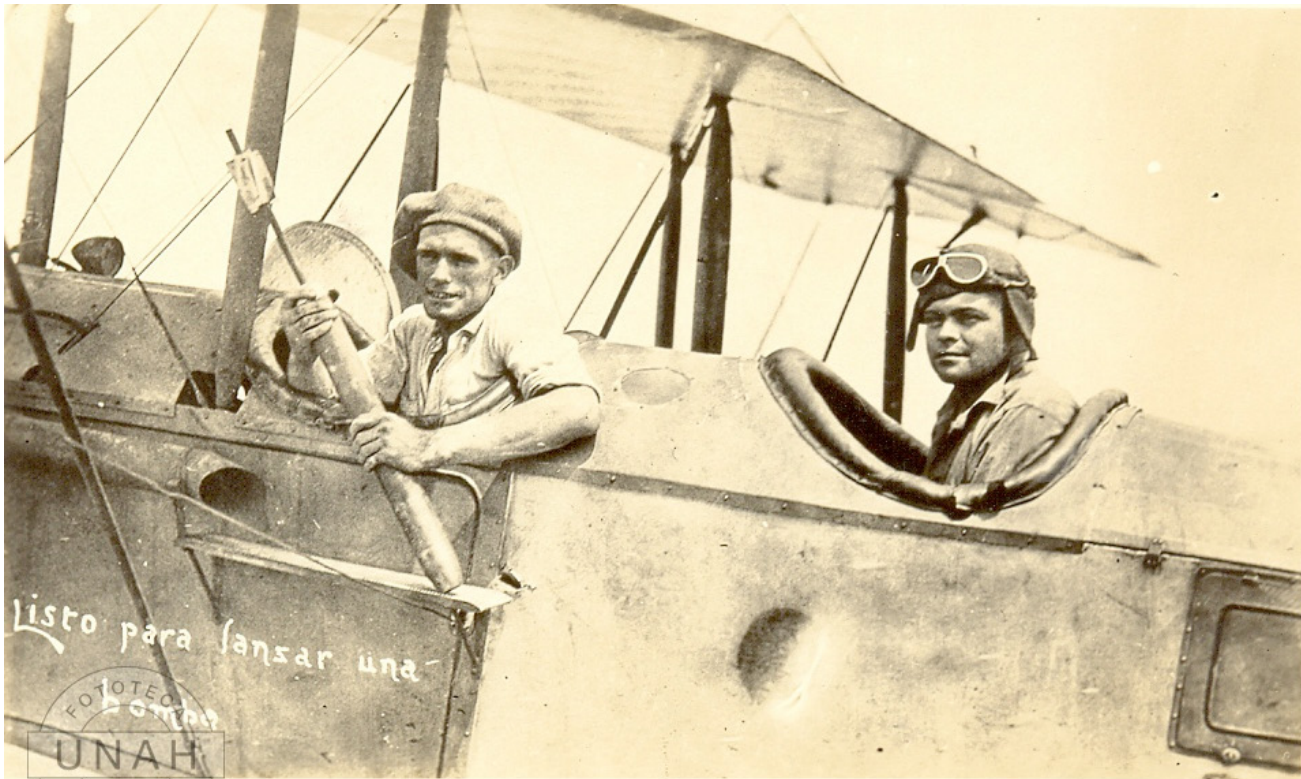
FOTOTECA NACIONAL UNIVERSITARIA
Serie de fotografías históricas: Policarpo Bonilla
Edificio de la Tipografía Nacional, en 1894



En la fotografía se observa el histórico edificio de la Tipografía Nacional que funcionó en Tegucigalpa desde el año de 1898. La edificación es de estilo Neoclásico y data de los inicios del siglo XVIII; entre sus diferentes funciones podemos decir que fue utilizada inicialmente como “Caxa Real” y/o “Real Casa de Rescates”, también conocida como Casa del Cuño por tener funciones de amonedación. En la actualidad en dicho inmueble funciona la Biblioteca Nacional Juan Ramón Molina; lo cual nos evidencia los diferentes usos culturales que ha tenido a través del tiempo.

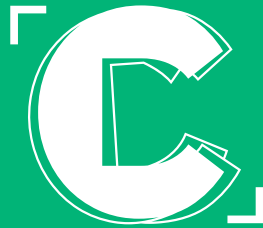
Visite esta serie y más fotografías históricas en la web
WWW.FOTOTECA.UNAH.EDU.HN

FOTOTECA NACIONAL UNIVERSITARIA
Serie de Fotografías Históricas: Revolución de 1924
“Listo para lanzar una bomba”



En la fotografía se observa la aeronave conocida como “standard” que sobrevoló Tegucigalpa en 1924; convirtiéndose en la primera capital Latinoamericana en ser bombardeada. Como se observa en la fotografía las bombas eran lanzadas a mano. El hecho político del que se desprende la revolución, fue el intento del presidente Rafael López Gutiérrez por perpetuarse en el poder.

Visite esta serie y más fotografías históricas en la web
WWW.FOTOTECA.UNAH.EDU.HN



DIRECCIÓN DE
CULTURA
UNAH

Edificio de Rectoría y Administrativo “Alma Mater” 8vo nivel
Ciudad Universitaria, Blvd. Suyapa Tegucigalpa M.D.C.
Honduras, Centroamérica.

Tel. (504) 22 16 70 00 Ext. 110514
direccion.cultura@unah.edu.hn