

CUADERNOS ACADÉMICOS

Comunicación Social

COMUNICACIÓN, INDUSTRIAS CULTURALES / CREATIVAS Y DESARROLLO

Rubén Padrón Garriga



RUBÉN PADRÓN GARRIGA (La Habana, 1993). Licenciado en Comunicación Social. Maestrante en Desarrollo Social por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Cuba). Investigador del Instituto de Investigación Cultural Juan Marinello. Ha impartido clases en la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana y colaborado con varios medios de prensa.

CUADERNOS ACADÉMICOS

Comunicación Social

COMUNICACIÓN, INDUSTRIAS CULTURALES / CREATIVAS Y DESARROLLO

Rubén Padrón Garriga



Derechos © 2023 Ocean Press y Ocean Sur
Derechos © 2023 Rubén Padrón Garriga

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, conservada en un sistema reproductor o transmitirse en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia, grabación o cualquier otro, sin previa autorización del editor.

ISBN: 978-1-923074-05-7

Primera edición 2023

PUBLICADO POR OCEAN SUR
OCEAN SUR ES UN PROYECTO DE OCEAN PRESS

E-mail: info@oceansur.com

DISTRIBUIDORES DE OCEAN SUR

América Latina: Ocean Sur • E-mail: info@oceansur.com

Cuba: Prensa Latina • E-mail: plcomercial@cl.prensa-latina.cu

EE.UU., Canadá y Europa: Seven Stories Press

- 140 Watts Street, New York, NY 10013, Estados Unidos • Tel: 1-212-226-8760
- E-mail: sevenstories@sevenstories.com

ocean
sur



www.oceansur.com
www.facebook.com/OceanSur

ÍNDICE

A modo de prefacio reflexivo	
<i>Yamilé Ferrán Fernández</i>	1
A modo de introducción	
<i>Rubén Padrón Garriga</i>	7
Concepción y evolución del concepto de cultura	10
La cultura como campo. La racionalidad bourdeiana de la cultura	12
La cultura como mediación comunicativa, el paradigma latinoamericano	17
Economía política de la cultura	21
Industrias culturales	22
Críticas y limitaciones	24
Usos contemporáneos del concepto de industrias culturales	27
Industrias creativas	29
Economía creativa	33
Cultura y desarrollo	40
Gestión cultural	43
Políticas culturales	47
Participación en la cultura	52
Referencias bibliográficas	57

NOS PUEDES ENCONTRAR EN DIFERENTES LIBRERÍAS EN LA HABANA

Prado N° 553, e/ Teniente Rey
y Dragones, Habana Vieja.

f **LibreríaAbrilCuba**



LIBRERÍA CUBA VA

Calle 23 esq. a J,
Vedado.

A MODO DE PREFACIO REFLEXIVO

Cedo a la tentación de esbozar apenas unas líneas que hablen del autor y de la oportunidad de este texto/ensayo que es resultado de un esfuerzo concienzudo de pensar la realidad cubana de esta hora en tesitura de industrias culturales y creativas; un concepto tan en boga a nivel global, que evidentemente arroja e identifica rasgos comunes pero que al propio tiempo es tan dúctil como para dar cuenta de elementos diferenciadores entre una configuración social europea, de Norteamérica o incluso entre naciones/sociedades/culturas latinoamericanas...

Motivaciones para Padrón Garriga – actual investigador del Instituto de Investigación Cultural Juan Marinello; profesor adjunto de la carrera de Comunicación Social, creativo y consultor por añadido – no faltaron cuando tuvo que apostar por un tema de investigación que respondiese a su maestría de desarrollo con FLACSO Cuba. Dotar a la intuición sobre la legitimidad y/o perentoriedad de su discusión en nuestro entramado insular de reflexividad científica sociocrítica era la opción para procurar dialogar con un horizonte tan vasto como complejo como lo es la Cultura, en mayúscula, y acaso estratégicamente en plural, porque más que de cultura hablamos de Culturas. Pero no restringirlo a expresiones y demandas ni estéticas ni de entretenimiento, sino, por el contrario, asumirla como encuadre diverso, híbrido, mestizo, punto de partida al tiempo que final de un trayecto, desde el cual apreciar algunas

variables inequívocas: su carácter estratégico, en tanto desde la cultura, entendida como producción simbólica institucionalizada o no, los sujetos sociales, las estructuras y organizaciones de las cuales se valen, procuran dar curso al *habitus* social, lo subvierten, lo matizan...

La complejidad distingue a estas industrias. Lejos de etiquetarlas y verlas con reticencias a la distancia, conviene entenderlas en su evolución y centralidad de la vida urbana contemporánea, situarlas como objeto de estudio para las ciencias sociales, someterlas a la dúbida de economistas y planificadores sociales, ubicarlas como objeto de atención de las políticas públicas, no solo las de cultura, sino en articulación y sinergia con los marcos regulatorios y normativos de las políticas de comunicación y las educativas con similar compromiso de acompañar su crecimiento, desarrollo y responsabilidad frente a la ciudadanía.

Que ese discurrir de revisitación conceptual esté acompañado por las contribuciones de la Economía Política de la Cultura y la Comunicación, y establezca deliberadamente una interfaz con la visión de un desarrollo endógeno de carácter participativo/inclusivo, donde la cultura es pieza axial, es también otro acierto del periplo que propone Padrón Garriga, siempre desde un discurso ensayístico amigable, de fácil decodificación, próximo al lector, de vuelo al tiempo que accesible.

A no dudar, las industrias culturales y creativas, por igual, aquilatan y definen hoy más que nunca patrones de consumo, se instituyen como referente de valores y se erigen acaso ilusoriamente como ámbitos de participación tanto de un esquema de vida material como cultural, espiritual a nivel de aldea global, justo en un tiempo histórico de un avance trepidante de la ciencia, la tecnología, la innovación, la creatividad,

y en el cual el mercado pareciera ser el nuevo «estado nacional» del siglo XXI.

En plena era de inteligencia artificial, blogueros, *influencers* y comandos de pulse el botón de carrito de compras, sería cuanto menos rígido atribuirles *per se* y a secas rasgos negativos y responsabilidad de reproducción de esquemas culturales simplones, frívolos en tanto extensiones de la maquinaria corporativa del entretenimiento, el ocio, la estética, el hedonismo con la mayor tasa de reproducción económica y financiera posible... si no advertimos por igual los nichos que ofrecen para «gestionar» visiones otras; para que se escuchen y visibilicen nuevas voces, otrora impensadas; pulsar nuevas sensibilidades, otorgar notoriedad infocomunicativa a agendas del desarrollo que son en esta hora cruciales para la mayor parte de países y culturas, incluyendo por descontado a la nuestra, en un mundo tan dividido, polarizado y poco esperanzador en términos de justicia global, desde luego que no desde la espontaneidad, o la aquiescencia sino desde un diálogo crítico permanente y asertivo.

Ello reviste particular complejidad a esta altura del siglo XXI para una cultura como la cubana, aun joven, históricamente cosmopolita y universalista, si bien abierta al cambio, expuesta a generar desde dentro soluciones y códigos no precisamente positivos; abierta a patrones foráneos, los buenos, los no tan buenos, y los peores; de cierta forma vulnerable a repetir esquemas nada enaltecidos de producción simbólica, consumo, creación, a falta de entendimiento, sensibilidad y humanismo de ciertos segmentos de la plural ciudadanía que nos habita, inertes para discernir, discriminar, apreciar, desde una cultura verdaderamente orgánica.

Mucho se ha hablado desde tantos círculos de cultura, ciencia y política entre nosotros los cubanos del siglo XX y los

del XXI del impacto tan devastador del imperialismo cultural desde una matriz eurocéntrica/occidental que o bien impone como código único posible, descarta o escamotea lo que no se ajuste al patrón del *made in...*, ese imperialismo tan mimético y seductor capaz de socavar los más loables anclajes del compromiso visceral con lo nuestro, lo propio, lo antillano, lo insular, lo raigalmente cubano frente a lo foráneo, lo de moda, el *flow*. Pero más allá del tomar partido desde la visión de cuánto nos aporta el debate, el hablar con diaphanidad y sin ambages, y descorrer los velos de la verdad, se impone entender que son batallas en efecto culturales, que no pueden ser analizadas al margen de las determinantes sociales, de los marcos de actuación/participación/interpelación política desde donde cotidianamente nos reconocemos como sujetos sociales, como sujetos de poder. De ahí que todo cuanto se pretenda dirimir en el universo plural de la cultura requiera primero instituirse en el ámbito de los derechos, del conocimiento y de la educación para la implicación ciudadana.

Uno de los indudables méritos que tiene el texto que pone la editorial Ocean Sur en nuestras manos, resultado de la apuesta de su autor, es precisamente iluminar estas oportunidades. El desarrollo social de los sujetos que hoy tienen entre 12 y 32 años de edad es impensado en las próximas tres o cuatro décadas, al margen de ser prosumidores de estas industrias; por lo tanto, para los científicos sociales y los políticos no hay otra travesía posible que analizar, escudriñar, investigar y diseñar acciones capaces de corregir desviaciones, las posibles, y generar respuestas efectivas, redituables al crecimiento cultural de las audiencias, en su curso natural de sujetos/subjetividades activas, creadoras y transformadoras de la socialidad, asumiendo como axioma mayor que el debate público, la discusión franca,

la polémica abierta es fundante de un pensamiento más libre, enfocado a la necesaria renovación y al cambio social.

En este sentido, se hace palpable que este volumen ha de tener otros usos y derroteros que no sean los estrictamente académicos para estudiantes de pregrado y posgrado de carreras de ciencias sociales y afines. Desde luego, que particular interés para comunicadores, gestores de contenido, creativos y profesionales que amén de elevar competencias en su ámbito o encargo laboral, han de sustentar un posicionamiento interpretativo agudo, proclive a repensar, cuestionar y sospechar como lógica de acción social comprometida con el cambio y el mejoramiento continuo, sin falsas seducciones ahistóricas y acríticas que por miopía o necedad corran el riesgo de encandilar o empañar nuestro propio camino.

¡Enhorabuena la entrega, que vengan muchas más!

Dra. Yamilé Ferrán Fernández

Agosto de 2023.

REVISTA CONTEXTO LATINOAMERICANO



Publicación de la Editorial Ocean Sur que pretende analizar los procesos políticos y la coyuntura actual en América Latina y el Caribe desde un posicionamiento crítico y revolucionario, rescatar la memoria histórica del continente, traer la filosofía y el marxismo, actualizados, a nuestras luchas por la emancipación y promover el debate.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

El análisis de cualquier organización que, con mayor o menor acento estético, artístico o comunicacional, coloque sus resultados como un bien simbólico de consumo, presupone o reclama encauzar el examen de las lógicas conceptuales sobre la cultura como el espacio en que se objetiva, configura y construye toda generación de sentidos.

En este camino intervienen y actúan fuentes de mediación de muy diversa naturaleza, y aunque como tendencia se suele otorgar mayor énfasis al análisis de las vinculadas directamente al creador o la obra, con el tiempo las ciencias sociales han puesto su interés en otros factores que intervienen en los procesos de producción simbólica.

En este sentido, el presente cuaderno pretende recorrer y resumir las principales concepciones y preocupaciones teóricas sobre cultura que puedan ser útiles a un investigador o tesista cubano del siglo XXI.

En un primer momento, revisita cómo las ciencias sociales han abordado la cultura, desde una concepción primigenia que la igualaba al arte y la literatura, hasta las últimas corrientes preocupadas por entender la manera en la que los seres humanos se organizan para producir y reproducir símbolos convertidos en hábitos, rutinas y lógicas de poder que estructuran la sociedad. Más adelante, se detiene en dos perspectivas particularmente fértiles: las visiones *como campo de fuerzas*, del

sociólogo francés Pierre Bourdieu, y como *mediación*, del colombiano de origen español Jesús Martín Barbero.

El segundo acápite centra el estudio en las formas organizacionales para la producción cultural. Para ello, recapitula el polémico debate teórico —aún no resuelto— entre las dos corrientes fundamentales que han focalizado su mirada en este tópico: *las industrias culturales* y *las industrias creativas*, con sus principales aportes y limitaciones sumados a las potencialidades y riesgos de asumir estos paradigmas como guía para investigar estos temas en la contemporaneidad.

El tercer bloque analiza la gestión de la cultura a partir de las diversas organizaciones que intervienen en procesos de producción simbólica. Unido a esto, se aborda el problema de cómo entender y evaluar las políticas en este sector desde una mirada desprejuiciada que trascienda el estadocentrismo. Por último, el texto se acompaña de la mirada de los autores cubanos Pedro Emilio Moras y Cecilia Linares para explicar cómo puede participar la ciudadanía en las políticas culturales.

Es imposible agotar un campo tan complejo, polisémico y disputado teóricamente en aproximadamente 40 cuartillas. Ojalá este esfuerzo constituya una primera provocación para que el lector profundice en este ecosistema de símbolos, amplíe sus lecturas, discrepe del autor y, como dice esa frase tan arraigada ya en el imaginario cubano, «saque sus propias conclusiones».

Rubén Padrón Garriga
Marzo de 2023.

OCEAN SUR EN LA WEB

UNA EDITORIAL LATINOAMERICANA

www.oceansur.com
www.facebook.com/OceanSur

Un amplio e interactivo catálogo de publicaciones que abarca textos sobre la teoría política y filosófica de la izquierda, la historia de nuestros pueblos, la trayectoria de los movimientos sociales y la coyuntura política internacional.

Ocean Sur es un lugar de encuentros.



CONCEPCIÓN Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE CULTURA

Desde la segunda mitad del siglo XX, la llamada posmodernidad empezó a poner en crisis los compartimentos estancos entre los distintos tipos de cultura; por cuanto las bellas artes se apropian cada vez más de los significados de la cultura popular, en la música, en el teatro o las artes visuales, en experiencias relacionadas generalmente con la «alta cultura» se evidencia un vuelco hacia otros procesos o prácticas alejados de las academias y los circuitos tradicionales de producción artística.

Unido a esto las ciencias sociales y humanísticas empiezan a prestar atención a las subjetividades humanas que trascienden los límites de las artes, las industrias culturales o la producción simbólica realizada bajo estructuras institucionales. El teórico inglés John B. Thompson analiza las diferentes funciones atribuidas al término cultura y su respectiva evolución a la par de las ciencias sociales:

- Clásica: Visión surgida en la Ilustración, se asociaba al cultivo de la mente como el cultivo de la tierra; el término aún prevalece en la mayoría de las personas que igualan «cultura» a conocimiento enciclopédico.
- Descriptiva: Desarrollada durante el siglo XIX, desde la Antropología, la cultura se asume como las interrelaciones del conocimiento con «las creencias, el arte, la moral,

las costumbres y hábitos [*habitus*] característicos de sociedades particulares». ¹ Esta concepción la reduce a una mera descripción general de las prácticas simbólicas de determinadas comunidades estudiadas desde la distancia.

- Simbólica: También aportada por la Antropología, y enriquecida por autores como Clifford Geertz, asume la cultura en constante relación con los símbolos y las acciones simbólicas, mediados por un contexto social. «La cultura es el patrón de significados incorporados a las formas simbólicas –entre las que se incluyen acciones, enunciados y objetos significativos de diversos tipos– en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias». ²
- Estructural: «enfatisa tanto el carácter simbólico de los fenómenos culturales como el hecho de que tales fenómenos se inserten siempre en contextos sociales estructurados». ³ El autor reconoce como una de las principales limitaciones de las concepciones de cultura que vienen desde la Antropología el insuficiente valor que le dan a la relación de los sujetos portadores y reproductores de cultura con el poder que se ocupa desde las estructuras sociales. En este aspecto, la concepción estructural de la cultura reclama la necesidad de ver la producción simbólica en estrecha relación con las formas en las que se estructuran las sociedades y su impacto. ⁴ El teórico además advierte

¹ E.B. Tylor citado en John B. Thompson: «El concepto de cultura», p. 8.

² John B. Thompson: «El concepto de cultura», p. 12.

³ *Ibidem.*, p. 17.

⁴ «Estas formas simbólicas se insertan en contextos y procesos sociohistóricos en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben. Tales contextos y procesos se estructuran de diversas maneras. Pueden caracterizarse, por ejemplo, por ser relaciones asi-

otras aristas que deben tenerse en cuenta para los estudios culturales bajo la sombrilla de una visión estructural de la cultura y estas son las intenciones, convenciones, estructuras, referencias y contexto.

La función estructural de la cultura puede complementarse a nivel teórico con otros conceptos como el desarrollado por Manuel Martín Serrano, en 1986: «enculturización», el cual asume, mediante el proceso de comunicación, que un relato – portador del mensaje «enculturizador» – se difunde y legitima como acción y control social, y con esto, lo mismo un individuo que un grupo social adquieren o reproducen los elementos de la estructura social que propone la visión «enculturizadora» del relato.

La cultura como campo.

La racionalidad bourdeiana de la cultura

La concepción bourdeiana de la cultura la asume como un campo de fuerza:

... todas las sociedades se presentan como espacios sociales, es decir estructuras de diferencias que solo cabe comprender verdaderamente si se elabora el principio generador que fundamenta estas diferencias en la objetividad. Principio

métricas de poder, por un acceso diferencial a los recursos y oportunidades, y por mecanismos institucionalizados para la producción, transmisión y recepción de las formas simbólicas. El análisis de los fenómenos culturales implica elucidar estos contextos y procesos estructurados socialmente, así como interpretar las formas simbólicas; o, como intentaré demostrar con más detalle en un capítulo posterior, implica interpretar las formas simbólicas por medio del análisis de contextos y procesos estructurados socialmente». John B. Thompson: *ob. cit.*, p. 18.

que no es más que la estructura de la distribución de las formas de poder o de las especies de capital eficientes en el universo social considerado —y que por lo tanto varían según los lugares y los momentos. [...]

Eso es lo que pretendo transmitir cuando describo el espacio social global como un campo, es decir a la vez como un campo de fuerzas, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y como un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura.⁵

En dicho campo constantemente se dan procesos —no desconectados de dinámicas e intereses socioclasistas— que versan sobre construcción y reconstrucción de hegemonías y posicionamientos simbólicos. En su obra *Razones prácticas* (1997) asume el campo cultural como un espacio donde se evidencian relaciones de fuerza entre agentes y/o instituciones en la lucha por el dominio de los mecanismos para la legitimación cultural.⁶

En estos procesos de constante exclusión e inclusión de «lo legítimo» los grupos sociales contraen además relaciones de alianza en la búsqueda por mejorar posiciones o excluir grupos. La posición depende del tipo, el volumen y la legitimidad del capital que adquieren los sujetos a lo largo de su trayectoria, y de la manera que varía con el tiempo.

⁵ Pierre Bourdieu: *Razones prácticas*, pp. 48-49.

⁶ «Esta estructura no es inmutable, y la topología que describe un estado de las posiciones sociales permite fundamentar un análisis dinámico de la conservación y de la transformación de la estructura de distribución de las propiedades actuantes y, con ello, del espacio social». Pierre Bourdieu: *Razones prácticas*, p. 49.

Por otro lado, en la obra *Campo del poder y campo intelectual* (1983), Bourdieu profundiza en las relaciones de legitimación subordinadas al poder que se establecen en los procesos de creación y consumo cultural:

la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual [...]. El campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo.⁷

En la teoría de los campos destacan además dos roles principales, el de **agente y actor social**. Por un lado, el agente tiene como encargo institucional gestionar los espacios sociales y culturales y en este proceso intervienen activamente las lógicas de dominación que los transversalizan. Los agentes utilizan su capacidad de decisión para constituir y reconstituir los espacios sociales y culturales, pero a su vez interactúan desde desigualdad de fuerza simbólica, económica y política con otros agentes con mayor o menor poder. Por su parte el actor social, si bien tiene limitada su capacidad formal para la toma de decisiones que puedan intervenir directamente en estructuras, en las sociedades más o menos funcionales, pueden operar con cierta

⁷ Pierre Bourdieu: *Campo del poder y campo intelectual, itinerario de un concepto*, p. 9.

libertad para escoger cómo participar en ellas, lo cual, es hasta cierto punto, una forma de transformación.⁸

En el campo de la institucionalidad de la cultura los agentes sociales/culturales pudieran asumirse como funcionarios del gobierno que dictan y hacen cumplir leyes y normativas, dueños o gerentes de las organizaciones encargadas de operacionalizar y ejecutar una producción simbólica, así como quienes controlan y gestionan las instituciones encargadas de legitimar dicha producción como pueden ser los medios de comunicación.

Siguiendo por esta ruta conceptual, los actores sociales/culturales son tanto los artistas y creativos como los ciudadanos que, en su condición de público o creador, participan con mayor o menos actividad o implicación en los espacios de producción simbólica que objetivan dicha cultura. Ellos, en su condición de implicados directos, si bien son mediados por las decisiones de los agentes, tienen una capacidad no siempre valorada, cuyo poder radica en hacer o no ese espacio funcional; pues un proceso de producción cultural es imposible que se lleve a cabo si no hay un grupo de personas dispuestas a producir y compartir símbolos.

Si bien en el ejercicio de la práctica cultural intervienen desde distintas posiciones los actores y agentes sociales, su vehículo de objetivación constituye el *habitus*:

Los *habitus* son principios generadores de prácticas distintas y distintivas [...]; pero también son esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, aficiones, diferentes. Establecen diferencias entre lo que es bueno y lo que es malo, entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar,

⁸ Oscar Fernández: «Pierre Bourdieu: ¿agente o actor?».

etc., pero no son las mismas diferencias para unos y otros. De este modo, por ejemplo, el mismo comportamiento o el mismo bien puede parecerle distinguido a uno, pretencioso u ostentoso a otro, vulgar a un tercero.⁹

Desde el *habitus* quienes interactúan con las prácticas culturales no solo pautan sus reglas de uso en dependencia de cada contexto y las dinámicas propias de la práctica y su espacio de legitimación, sino los elementos que van a evidenciarse durante la socialización en procesos de constante construcción colectiva.¹⁰ Por otro lado, si bien responden a elementos puntuales de su contexto de intercambio, no son elementos estáticos, sino que en su proceso de reproducción intervienen subjetividades tanto individuales como colectivas en estrecho vínculo con los ámbitos de legitimación e intercambio. Este proceso no está exento de conflictos, contradicciones y reconfiguraciones los cuales son, en primera instancia, los que hacen evolucionar las prácticas culturales desde procesos de constantes rupturas y continuidades con sus pasados y presentes.

Para aprehenderse a cabalidad de la racionalidad bourdieana de la cultura, se debe tener en cuenta que se apropia críticamente de las corrientes marxistas, la cuales le otorgan la debida importancia a la estructuración socioclasista de la sociedad. Sin embargo, el sociólogo francés trasciende la centralidad en las «formas de producción» del estudio social marxista tradicional, para entender la estratificación socioclasista, incluso la llamada «lucha de clases» desde una visión también cultural y simbólica

⁹ Pierre Bourdieu: *Razones prácticas*, p. 20.

¹⁰ Yamilé Ferrán: *La fecundidad del hacer: Matrices para un acercamiento comunicológico a las prácticas culturales/simbólicas decimonónicas de entre-guerras, en el espacio público habanero*.

que permite complejizar el abordaje de los fenómenos sociohistóricos e ideológicos.

Es decir, la teoría bourdieana le otorga un carácter cultural y simbólico a la concepción de clases sociales que va más allá del rol que ocupan los sujetos en las dinámicas productivas y su capacidad para controlar la reproducción del capital económico, analiza – en esa estructuración clasista – el poder de determinados grupos sociales constituidos como clases para legitimarse en el terreno simbólico y construir hegemonías culturales que garantizan su estatus social, a lo que le llama «capital cultural». Esta visión integradora de la cultura en la sociedad que se aleja tanto de los paradigmas que la entienden como fenómeno aislado de la estructura social, como aquellos que la subordinan a esta, constituye una de las principales fortalezas de la concepción bourdieana de la cultura, y a su vez, una alerta importante a la hora de fundamentar tanto estudios como políticas en el campo cultural.¹¹

La cultura como mediación comunicativa, el paradigma latinoamericano

Resulta sumamente fértil traer a colación la teoría de las mediaciones de Jesús Martín Barbero si se tiene en cuenta que Cuba es en un país marcado por un mestizaje cultural y, en los últimos años por una indiscutible diversificación de los agentes y actores que intervienen en los procesos culturales.

¹¹ «El espacio social se constituye del tal forma que los agentes o los grupos se distribuyen en él en función de su posición en las distribuciones estadísticas según los dos principios de diferenciación [...] el capital económico y el capital cultural. De lo que resulta que los agentes tienen tantas más cosas en común cuanto más próximos están en ambas dimensiones y tantas menos cuanto más alejados». Pierre Bourdieu: *Razones prácticas*, p. 18.

La perspectiva del estudioso antes mencionado en primer lugar propició, desde el paradigma latinoamericano, una contribución al desplazamiento en el centro de atención sobre los procesos culturales y comunicacionales, los cuales durante un tiempo fueron dominados por teorías que lo resumían a meros siervos de las industrias culturales y los poderes políticos. Sentó las bases para un abordaje complejo de los procesos comunicativos y culturales en América Latina que tuviera en cuenta los centros y las periferias en estrecho vínculo a los espacios de socialización y reproducción de la cultura de los sujetos:

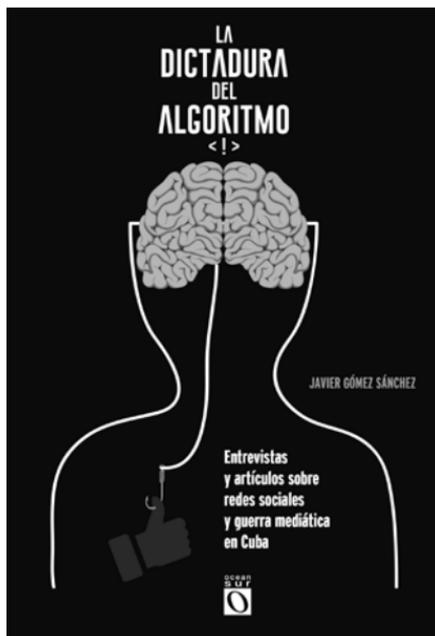
Fue así como la comunicación se nos tornó cuestión de *mediaciones* más que de medios, cuestión de *cultura* y, por tanto, no solo de conocimientos sino de reconocimiento. Un reconocimiento que fue, de entrada, operación de desplazamiento metodológico para re-ver el proceso entero de la comunicación desde su *otro* lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde los usos.¹²

Barbero se apropia críticamente de las teorías provenientes de la Escuela de Frankfurt, sin embargo, reconoce sus limitaciones y busca un punto de equilibrio entre una visión de hegemonía absoluta de las industrias culturales y una percepción de los procesos culturales que no están despojados de la lucha política y de clases. Piensa dichos procesos desde un anclaje histórico que toma en cuenta cultura y la comunicación, y permite entender, para América Latina, cómo se constituyeron las diferencias sociales y los dispositivos de poder y exclusión y cómo y por

¹² Jesús Martín-Barbero: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, p. 10.

qué fracasan ciertas categorías y modelos a la hora de interpelar a nuestras sociedades híbridas; esta es una reflexión que debe acompañar cualquier abordaje que se haga en la contemporaneidad, la importancia de entender los procesos culturales no como una fórmula establecida, sino desde miradas que deben combinar lo modélico con lo contextual.

OTROS TÍTULOS DE OCEAN SUR



LA DICTADURA DEL ALGORITMO

Javier Gómez Sánchez

«No deja dudas sobre las necesidades y los retos de luchar contra las maquinarias productoras de “algoritmos” hegemónicos y nuestras relaciones asimétricas ante las tecnologías que, siendo grandes avances del conocimiento, simultáneamente son armas de guerra ideológica contra los pueblos». —Fernando Buen Abad

224 páginas, 2022, ISBN 978-1-922501-34-9

ECONOMÍA POLÍTICA DE LA CULTURA

La relación entre la economía y la cultura es uno de los terrenos teóricos menos explorados dentro de las ciencias sociales cubanas, tal vez por ser también campo con pocos conceptos acabados y sí muchos núcleos abiertos al debate para los cuales existen pocas propuestas modélicas a nivel internacional.

La economía de la cultura es definida por el teórico español Ramón Zallo como:

una economía de valores intangibles o simbólicos generados por trabajos creativos, en forma de bienes o servicios individualmente insustituibles y en permanente renovación de contenidos o de interpretaciones. Es una economía de la oferta múltiple, oferta que crea la demanda y que tiene una funcionalidad y eficacia social más allá de su valor económico. [...] Tiene amplias zonas de bien público, también mercados bien imperfectos y una inevitable presencia de las administraciones públicas. Todo ello permite considerar económicamente a la cultura como un sector con sus ramas, subsectores y actividades auxiliares.¹³

El estudio de la economía de la cultura asume que las relaciones y los procesos culturales no están aisladas y se objetivan en un

¹³ Ramón Zallo: «La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio», p. 230.

entorno económico, por tanto, están signadas también por las leyes de la economía y el mercado.¹⁴ Por otro lado, las industrias culturales y creativas —que serán abordadas a continuación— se entrecruzan con otras industrias como la de los servicios y pueden constituirse polos importantes de desarrollo económico. Las actividades culturales también están mediadas por el sistema sociopolítico bajo el que se desarrollan, y las prácticas de producción simbólica, además, por las formas de gestión de la organización que les da cabida.

Este acápite, por tanto, se centrará en exponer el debate conceptual entre industrias culturales e industrias creativas, conceptos sobre los cuales podemos encontrar desde hibridez hasta ambigüedad en no poca literatura —sobre todo aquella que pretende ser guía para el trazado de políticas—. También se abordarán las concepciones de economía creativa y los retos que presupone para los estudios sobre el campo cultural.

Industrias culturales

El término de Industria cultural fue acuñado por los teóricos de la Escuela de Frankfurt Theodor Adorno y Max Horkheimer. Tiene como basamento teórico fundamental el materialismo histórico de Marx aplicado al análisis de las dinámicas propias de los fenómenos superestructurales de la cultura y el comportamiento colectivo en la década de 1940 del pasado siglo:

Los interesados en la industria cultural gustan explicarla en términos tecnológicos. La participación en ella de millones de personas impondría el uso de técnicas de reproducción que, a su vez, harían inevitable que, en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas con bienes

¹⁴ Nora Monsalve: «Economía de la cultura».

estándares. [...] La técnica de la industria cultural ha llevado solo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual.

[...]

Las diferencias de valor presupuestadas por la industria cultural no tienen nada que ver con diferencias objetivas, con el significado de los productos. También los medios técnicos son impulsados a una creciente uniformidad recíproca. La televisión tiende a una síntesis de radio y cine, que está siendo frenada hasta que las partes interesadas se hayan puesto completamente de acuerdo, pero cuyas posibilidades ilimitadas pueden ser elevadas hasta tal punto por el empobrecimiento de los materiales estéticos que la identidad hoy apenas velada de todos los productos de la industria cultural podrá mañana triunfar abiertamente.¹⁵

La nombrada Teoría Crítica intenta penetrar el sentido de los fenómenos estructurales primarios de la sociedad contemporánea, el capitalismo y la industrialización.¹⁶ En su obra *Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer asumen la Ilustración, entendida en tanto ideología suprema del capitalismo, como un proceso en primera instancia de dominación cultural al servicio de la burguesía.¹⁷ El pensamiento Ilustrado, para estos teóricos,

¹⁵ Max Horkheimer y Theodor Adorno: *Dialéctica de la Ilustración*, p. 166 y p. 169.

¹⁶ José Ramón Vidal: *Medios y públicos: un laberinto de relaciones y mediaciones*.

¹⁷ «No albergamos la menor duda [...] de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber discutido con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento,

además presupone el peligro del positivismo como camino de búsqueda de la verdad solo en lo probado por la ciencia constituida, la cual devela el carácter socioclasista de la validación burguesa de las ciencias, del conocimiento y de la cultura; por tanto, su aparataje obstaculiza el desarrollo de un pensamiento crítico que pueda superar dicha realidad social.

Según los clásicos de la Teoría Crítica, las industrias culturales tienen una relación bidireccional con la «Cultura de Masas»,¹⁸ que entiende al sujeto despojado de su capacidad crítica. Las industrias culturales para operar necesitan a la cultura de masas y estas a su vez coadyuvan a su reproducción mediante múltiples mecanismos.

Críticas y limitaciones

Si bien la Teoría Crítica sobre las industrias culturales representó un avance innegable en el análisis de los fenómenos cul-

no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier. Si la Ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena. En la medida en que deja a sus enemigos la reflexión sobre el momento destructivo del progreso, el pensamiento ciegamente pragmatizado pierde su carácter superador, y por tanto también su relación con la verdad». Max Horkheimer y Theodor Adorno: *Dialéctica de la Ilustración*, p. 53.

¹⁸ «... el aparato económico adjudica automáticamente a las mercancías valores que deciden sobre el comportamiento de los hombres. [...] A través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables. El individuo queda ya determinado solo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o fracaso. Su norma es la autoconservación, la acomodación lograda o no a la objetividad de su función y a los modelos que le son fijados». Max Horkheimer y Theodor Adorno: *Dialéctica de la Ilustración*, pp. 88-89.

tuales y científicos en estrecha relación al poder y el desarrollo del capitalismo como sistema de dominación múltiple, ha tenido no pocas críticas a su visión absolutista y elitista de los procesos culturales y el desprecio por la capacidad crítica de los sujetos sociales. Resultan particularmente lúcidas la del profesor, periodista e investigador cubano José Ramón Vidal:

en su afán crítico estos autores asumen, inconscientemente, los postulados del pensamiento conservador burgués que sirvió de sustento a la teoría hipodérmica. En su racionalización extrema desconocen el papel de la subjetividad y anulan al hombre como portador de una cultura y de identidades múltiples que le sirven para enfrentar, si se actúa conscientemente en esa dirección, a los mecanismos manipulatorios.¹⁹

En el plano empírico su principal limitación está en subestimar el valor de las culturas populares y las subjetividades. La tendencia a pensar la cultura de masas utilizando el arte de vanguardia como referente estético y expresivo deja fuera buena parte de la producción simbólica y cultural que se produce en las sociedades. Los parámetros que usan para evaluar la autenticidad del arte también están permeados, paradójicamente, por esa visión iluminista²⁰ de la cultura que dicen rechazar, en el plano teórico, por su contaminación positivista. Dichas falencias

¹⁹ José Ramón Vidal: *Medios y públicos: un laberinto de relaciones y mediaciones*.

²⁰ «Desde ese alto lugar, a donde conduce al crítico su necesidad de escapar a la degradación de la cultura, no parecen pensables las contradicciones cotidianas que hacen la existencia de las masas ni sus modos de articulación del sentido y de articulación en lo simbólico». Jesús Martín Barbero citado en Ybélice Briceño: «La escuela de Frankfurt y el concepto de industria cultural. Herramientas y claves de lectura», p. 67.

la convierten en una teoría débil para estudiar las culturas populares pues no hay una clara diferenciación entre «lo masivo» y «lo popular», y asume como único camino a la emancipación del sujeto la universalización absoluta de la alta cultura. Tampoco pueden explicar de manera sólida la diversificación de las organizaciones culturales que se desarrolló fundamentalmente en la última mitad del siglo XX —y continúa en el XXI.²¹

Por otro lado, su principal contradicción en el plano teórico se haya en que, de asumir categóricamente sus postulados, no habría salida posible para lograr un proceso emancipatorio, pues le otorgan un carácter inmóvil o prácticamente inexistente a las potencialidades que tienen los sujetos sociales —tanto en individualidades como en grupos o movimientos— para enfrentar los mecanismos de dominación que acertadamente describen.²²

El análisis de las hegemonías —aún más en la cultura— no se puede ver como procesos cerrados, sino como unidades vivas en constante búsqueda del equilibrio y en pugna con procesos contrahegemónicos que surgen de las bases sociales. La estandarización absoluta a nivel conceptual de los sujetos desconoce su capacidad para activar resortes críticos para visualizar de forma revolucionaria su realidad, y, por tanto, es incapaz de explicar su organización como comunidades de resistencia y las conquistas sociales que se han gestado, desarrollado y triun-

²¹ Ybélce Briceño: «La escuela de Frankfurt y el concepto de industria cultural. Herramientas y claves de lectura»; Gustavo Matías Robles: «Cultura y subjetividad. Una relectura de la idea de Industria Cultural».

²² Gustavo Matías Robles: «Cultura y subjetividad. Una relectura de la idea de Industria Cultural»; José Ramón Vidal: *Medios y públicos: un laberinto de relaciones y mediaciones*.

fado a partir de dichos resortes —como puede ser la misma revolución cultural que se dio a partir de la Revolución Cubana.

Usos contemporáneos del concepto de industrias culturales

A pesar de las reconocidas limitaciones del término, este sigue ampliamente utilizado, no solo en los estudios teóricos y académicos sobre la educación y la cultura, sino en los documentos programáticos que la regulan en tratados y acuerdos internacionales sobre el desarrollo cultural.

La industria cultural ha dejado de entenderse meramente como un negocio desconectado de cualquier responsabilidad social y, como lo ha hecho el capitalismo contemporáneo, ha evolucionado para hacerse sostenible en un mundo que ha reconfigurado, hibridado y desdibujado las fronteras entre los límites ideológicos del poder. Sobre la evolución del concepto y su función para el desarrollo de la cultura en el siglo XXI, la Unesco en su *Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas* declara:

El concepto de industrias culturales no es nuevo. T. Adorno comenzó a utilizarlo en 1948 refiriéndose a las técnicas de reproducción industrial en la creación y difusión masiva de obras culturales. Medio siglo más tarde, se observa que los modos de crear, producir, distribuir y disfrutar de los productos culturales se han ido modificando extraordinariamente. Además de las transformaciones tecnológicas y del papel de los medios de comunicación, la cultura se ha incorporado a procesos de producción sofisticados, cadenas productivas complejas y circulación a gran escala en distintos mercados.²³

²³ Unesco: *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*, p. 17.

Un informe del Banco Interamericano de Desarrollo las define como:

aquellos sectores que están directamente involucrados con la creación, producción y distribución de bienes y servicios que son de naturaleza cultural y que están usualmente protegidos por el derecho de autor. Los bienes y servicios culturales son aquellos cuyo valor económico primario deriva de su valor cultural y tienen el potencial para la creación de riqueza y empleo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual.²⁴

Sin perder totalmente su esencia crítica al funcionamiento hegemónico de la producción simbólica, el concepto de industria cultural se pluraliza y deja de utilizarse en un sentido restrictivamente socioclasista, sino que adquiere la función de explicar la producción cultural e ideológica de las sociedades posmodernas bajo diversos modelos de gestión. Unido a esto, no pocas guías para el desarrollo proponen la intervención y regulación de los Estados desde las instituciones públicas para establecer políticas culturales que, desde las lógicas de las industrias culturales, promuevan una cultura más allá de la dinámica mercantil y que, de cierta manera, pueden hasta significar prácticas democratizadoras.²⁵

²⁴ Alessandra Quartesan *et al.*: *Las industrias culturales en América Latina y el Caribe: Desafíos y oportunidades. Informe de investigación*, p. 4.

²⁵ Daniela Szpilbarg y Ezequiel Andrés Saferstein: «De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos».

Industrias creativas

El desarrollo de la posmodernidad implicó también una diversificación de las fuentes económicas y los modelos de gestión de la producción cultural. Los clásicos de la Escuela de Frankfurt pensaron las industrias culturales solo como grandes consorcios —estatales o privados— capaces —y necesitados— de llevar a cabo una producción simbólica hegemónica ante la sociedad. Sin embargo, el propio desarrollo tecnológico y social permitió el surgimiento de pequeñas industrias culturales que se escapaban de esta concepción por su imposibilidad y no intencionalidad manifiesta de generar una producción hegemónica, incluso, algunas pretendían y pretenden constituirse como alternativas a los grandes monopolios.

¿Cómo entender bajo esta lógica, entonces, aquellas pequeñas y medianas empresas cuyo fin es producir bienes culturales a pequeña escala? Dentro de esta categoría podemos encontrar desde artesanos, productoras cinematográficas independientes, pequeñas imprentas o medios de comunicación, micro salas de teatro o conciertos, galerías de arte fuera de los circuitos ventajosos, compañías que producen IndieGames o software libre, entre otros.

El desarrollo del concepto de industrias creativas parte de la disidencia del concepto de industrias culturales, asumiendo su debilidad para explicar los procesos y organizaciones antes mencionadas. Tuvo su inicio en la década del noventa en Gran Bretaña, Australia y Nueva Zelanda, para luego expandirse hacia el resto del mundo. El cambio conceptual presupone e implica, entonces, un conjunto más amplio de actividades y formas de gestión que el aportado por las industrias culturales, en

las que el producto o servicio contiene un elemento artístico o creativo sustancial.²⁶

A nivel conceptual, uno de los problemas que presenta la teoría sobre las industrias creativas es precisamente su poca claridad en cuanto a concepto. Sin embargo, **lo que tienen de común la mayoría de las definiciones** es la prioridad que se le asume al talento individual en las industrias vinculadas a la producción simbólica en el contexto de las tecnologías de la información y la comunicación, en una nueva economía del conocimiento para el uso de los nuevos consumidores.²⁷

Al contrario de la teoría sobre industrias culturales que entiende al sujeto social como una masa homogénea, las industrias creativas lo asumen —en influencia gnoseológica de los estudios culturales— como segmentos muy variados y heterogéneos de comunidades de intereses. Se distancian del análisis socioclasista de las empresas productoras de cultura para entender ese panorama desde la diversidad de agentes y actores culturales con distintas posiciones de poder y posibilidades de participar en la vida cultural.

Por ende, las industrias creativas los últimos años están consideradas por varias políticas culturales como **agentes creativos generadores de cambio e innovación que proponen una producción simbólica variada y particularizada en los contextos donde se objetivan; por lo cual, representan un foco de desarrollo a nivel local y regional importante tanto de la cultura como de las economías.**²⁸

²⁶ Ídem.

²⁷ John Hartley citado en Antonio Castro-Higueras: *Industrias culturales vs industrias creativas: un análisis crítico*.

²⁸ Antonio Castro-Higueras: *Industrias culturales vs industrias creativas: un análisis crítico*; Stuart Cunningham: «Las industrias creativas y algunas respuestas a sus críticos».

Sin embargo, las industrias creativas tampoco están exentas de fuertes críticas a nivel teórico y empírico. Además de su endeble definición conceptual antes mencionada, el principal cuestionamiento a nivel modélico es su insuficiente valor del papel del poder desigual, de la estructuración socioclasista, y del capitalismo como sistema de dominación múltiple en la capacidad de participación cultural y económica de los actores sociales que operan bajo su lógica.

Si bien la teoría sobre industrias culturales peca de una pobre diversificación de los actores que integran el panorama cultural, las nociones conceptuales de industrias creativas, en muchos casos, asumen a estos actores en casi igualdad de condiciones, dando la sensación de que cualquier persona o institución puede desarrollarse solo desde la creatividad e incidir de forma funcional en el panorama de la producción simbólica, relegando así a un segundo plano el papel de las hegemonías y la estructuración socioclasista en las maneras y posibilidades desiguales de participar.

Uno de sus críticos más reconocidos y vehementes es el profesor Toby Miller, que, en alusión directa a los postulados de su antagonista teórico Stuart Cunningham sobre las industrias creativas, las sentencia como «la nueva derecha de los estudios culturales» y en su argumentación a esta categórica frase expone:

Los énfasis neoliberales en la creatividad han sucedido el patrimonio cultural de la antigua escuela. [...] Poderosos defensores e instituciones están subyugados a la idea de la cultura como un recurso de crecimiento interminable que puede dinamizar las sociedades. [...]

Se dice que el resultado es unos medios democratizados, superiores niveles de formación técnica, clientes más

soberanos y enérgicos desafíos a los antiguos patrones de conocimiento especializado y autoridad institucional. La creatividad se distribuye antes que centralizarse, y se convierte en un placer y una responsabilidad de invertir en el capital humano de uno como signo de una sociedad civil y de un ser robustos. [...]

Es una especie de sueño húmedo marxista/godardiano, donde las personas fabulan, filman, fornican y financian de la mañana a la medianoche y las tecnologías de medios modernas erradican la geografía, la soberanía y la jerarquía en una alquimia de verdad y belleza. [...] ²⁹

Más allá de las discusiones teóricas, varias guías y propuestas de organismos internacionales como la Unesco han optado por unir ambos conceptos. A ausencia de una nueva teoría solidificada capaz de integrar las fortalezas y superar las debilidades conceptuales de cada una de las corrientes, se emplean de forma conjunta pues, si bien tienen puntos que pudieran entenderse como antagónicos, cada una completa lo que le falta a la otra.

El concepto de *industria cultural* y creativa debe entenderse no en el sentido puramente «industrial» del término, sino en el sentido de sectores de actividad organizada, compuestos por las funciones necesarias para permitir que los bienes servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial lleguen al público o al mercado. Por ello, no se limitan a los productores de contenidos, sino que engloban todas otras actividades conexas o relacionadas que contribuyen a la realización y la difusión de los productos culturales y creativos, es decir, reproducción y duplicación; soporte

²⁹ Toby Miller: «La nueva derecha de los estudios culturales-las industrias creativas», pp. 124-128.

técnico y equipamiento de apoyo; promoción, difusión, circulación, venta y distribución; conservación; comunicación, información y formación.³⁰

Economía creativa

La economía creativa también es un término atribuido al académico británico John Howkins a principios de los años 2000.³¹ Más adelante también fue conceptualizada desde América Latina por el autor colombiano Felipe Bruitrago como «economía naranja»,³² haciendo énfasis en su carácter cultural. Su núcleo conceptual comienza a estar más ligado a la idea de que la creatividad trasciende la producción artística tradicional o los medios de comunicación masiva para imbricarse en nuevos modos de hacer cada vez más híbridos, los cuales implican

³⁰ Unesco: *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*, p. 17.

³¹ «Economía en la que las ideas son los principales aportes y los principales resultados. Diría también que es una economía en la que la gente dedica la mayor parte de su tiempo a generar ideas. Es una economía o sociedad en la que la gente se preocupa y reflexiona sobre su capacidad de generar ideas, en la que no se limita a ir a la oficina de nueve a cinco para hacer un trabajo rutinario y repetitivo, como se lleva haciendo desde hace años, ya sea en el campo o en las fábricas. Es una economía en la que la gente, allá donde se encuentre, hablando con los amigos, tomando una copa, al despertarse a las cuatro de la mañana, piensa que puede tener una idea que funcione de verdad, y no solo una idea por el mero placer esotérico, antes bien, el motor de su carrera, condición e identidad». Niurka Cruz y Patricia Andino: *La economía creativa, una oportunidad para el desarrollo de los centros históricos*, p. 4.

³² «Conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual». Niurka Cruz y Patricia Andino: *La economía creativa, una oportunidad para el desarrollo de los centros históricos*, p. 5.

otros sectores industriales como el turismo, los servicios o la industria tecnológica, con potencialidades, además, de convertirse en un foco de desarrollo en expansión.

La corriente intenta centrar la atención en el ser humano y sus capacidades intelectuales para aprovechar las potencialidades —tanto materiales como culturales— existentes en los espacios circundantes y a partir de ahí generar productos o servicios, que se conviertan un medio para satisfacer sus necesidades económicas y espirituales. La economía naranja como eje de desarrollo se enfoca en el comercio creativo que tiene como objetivo maximizar el valor simbólico de los productos, aprovechar aquellas tradiciones en cuanto a cultura laboral y oficios, lo que permite la creación de empleos y riquezas desde un punto de vista sostenible tanto medioambientalmente como socialmente.³³

Por otro lado, la economía creativa coadyuva al desarrollo de tendencias en mercados culturales que aprovecha los valores identitarios de los países y territorios para integrarlos en productos y servicios con valores agregados, lo cual también permite universalizar las tradiciones y aquellos valores propios de cada comunidad.³⁴

A partir de ahí se derivan otros términos como el de **ciudad creativa** que hace alusión a los conjuntos urbanos que cuentan con actividades culturales como un componente esencial de su economía y funcionamiento social, con un modelo que les permite hacer de estas actividades un punto de sostenibilidad. En esta misma línea se encuentra el **turismo creativo** el cual bebe

³³ Niurka Cruz y Patricia Andino: *La economía creativa, una oportunidad para el desarrollo de los centros históricos*.

³⁴ Yessica Adriana Ríos y Manuel Ernesto Garzón: «La era de la economía naranja», 2018.

de las teorizaciones relativas al turismo cultural, pero trasciende el concepto tradicional de cultura para analizar la relación del turismo con los oficios, el patrimonio, las tradiciones locales, y el papel de la creatividad para generar productos y servicios que puedan imbricarse directamente con las estrategias de desarrollo territoriales.³⁵

La economía naranja además plantea una necesidad de integrar distintos ejes de desarrollo para lograr modelos sostenibles que permitan hacer redituables los beneficios de las instituciones productivas. A diferencia de otras industrias, las industrias creativas que se erigen bajo este modelo para crecer necesitan estar enclavadas en territorios cuyas políticas culturales y resultados, en cuanto a desarrollo social, sustenten sus productos y/o servicios. O sea, el desarrollo de los emprendimientos debe ir aparejado al desarrollo territorial.

Otro de los elementos medulares que se necesitan para su desarrollo está en la integración de las Pequeñas y Medianas Empresas (PYMES) con las organizaciones públicas en aras de lograr lazos de cooperación que permitan una visión articulada del desarrollo social. Las PYMES aportan la diversidad necesaria para el desarrollo de una oferta amplia de productos y servicios que brinden una diferencia alternativa a las producciones estandarizadas, por su parte, el sector público aporta el desarrollo de estructuras y organizaciones cuyo fin se revierte directamente en el desarrollo de una sociedad más informada y creativa (museos, centros de investigación, espacios educativos), como también en sistemas de información y comunicación pública que propician a nivel nacional y territorial que se visibilicen las potencialidades y ventajas de cada lugar.

³⁵ Niurka Cruz y Patricia Andino: *La economía creativa, una oportunidad para el desarrollo de los centros históricos.*

Los conceptos de economía creativa y economía naranja tampoco están exentos de cuestionamientos, entre los más frecuentes se encuentran:

- El insuficiente análisis del papel de los sistemas capitalistas de dominación en la construcción de hegemonías en el terreno económico y cultural que limitan las posibilidades reales de desarrollo para sectores creativos que se opongan a ser dominados por la lógica del capital, si se tiene en cuenta que en el marco del sistema capitalista neoliberal lo económico, por lo general, acaba preponderando sobre lo social.³⁶
- La no claridad del papel de la responsabilidad social en la gestión de la economía creativa. Christianne Gomes afirma que, si bien en la literatura que conceptualiza las economías creativas es frecuente leer términos como «ecología» «creación de empleos» o «trabajo creativo», son insuficientes los estudios que constaten que en las industrias creativas haya menor riesgo de agresión al medio ambiente o explotación laboral, sobre esta última variable, algunas investigaciones apuntan al alto índice de trabajo informal en América Latina en sectores vinculados a las industrias turísticas que se asumen bajo el paraguas de la economía creativa.
- La posibilidad de gentrificación y aumento de las desigualdades territoriales al establecer focos de políticas de desarrollo de industrias creativas en los centros urbanos que, por lo general, son los que mayores

³⁶ Christianne Gomes: «La economía creativa y las industrias culturales y creativas: ¿Una alternativa postcapitalista?»; Toby Miller: «La nueva derecha de los estudios culturales-las industrias creativas».

potencialidades tienen para su imbricación con sectores como el turismo. Esto deja fuera del eje de desarrollo a aquellos territorios con menores cercanías a los centros de desarrollo, lo cual reproduce un esquema de desarrollo desigual que enriquece unas zonas mientras las otras quedan desatendidas y empobrecidas.³⁷

- El riesgo de mercantilizar y, por tanto, deformar tradiciones culturales y valores identitarios sobre la base de estereotipos colonialistas que simplifican para las industrias turísticas y comerciales la cultura de países, territorios o grupos poblacionales. Esto se aumenta cuando esa economía creativa forma parte de una cadena de valor en la que están implicadas grandes empresas transaccionales que reducen a las industrias creativas nacionales a un mero eslabón de la cadena.³⁸

Las críticas en la mayoría de los casos se centran en desmitificar el papel de la economía como una especie de salvación mágica de los territorios y sus ciudadanos, y alertar sus posibles deformaciones. Que un modelo de gestión pueda aprovechar al máximo las capacidades creativas de cada sujeto puede constituir una visión utópica de las rutinas productivas que se establecen en cualquier organización, sin embargo, apostar por una filosofía organizacional que tenga como meta incluir cada vez más estas potencialidades sí puede ser un factor clave que

³⁷ Christianne Gomes: «La economía creativa y las industrias culturales y creativas: ¿Una alternativa postcapitalista?».

³⁸ Néstor García Canclini: «Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?»; Christianne Gomes: «La economía creativa y las industrias culturales y creativas: ¿Una alternativa postcapitalista?».

ayude a garantizar un desarrollo otro que articule diversas variables desde una concepción y operacionalización holística.

La economía creativa, como la gran parte de las teorías sobre el desarrollo producidas durante el presente y pasado siglo, legitima la reproducción del capital como un proceso incuestionable e imprescindible para el desarrollo social. En este caso puntual, sus preceptos carecen de una visión lo suficientemente crítica a las lógicas de dominación universal y la estructuración socioclasista de las sociedades. Sin embargo, por otro lado, promueven un enfoque que le otorga un merecido papel a la cultura como eje potencial de desarrollo, asimismo, apuestan por la redituabilidad entre los beneficios económicos y los beneficios sociales y culturales.

El éxito para que la economía creativa se convierta en un paradigma de desarrollo sostenible y una metodología aplicable que permita reducir las brechas sociales y empoderar a los sujetos en su condición de trabajadores y ciudadanos activos dependerá de su uso por parte de políticas culturales y económicas que reconozcan sus ventajas y desventajas, al tiempo que sean capaces de integrar sus valores con las instituciones de un sector público que, necesariamente, debe convertirse en una guía y un catalizador de un desarrollo pero que debe tener en cuenta todos los actores y agentes que median en los procesos culturales.

OTROS TÍTULOS DE OCEAN SUR



APUNTES EN TORNO A LA GUERRA CULTURAL

Abel Prieto

Artículos, intervenciones, entrevistas y presentaciones de libros se juntan para conformar estas páginas. Su autor pudiera, por momentos, parecer duro hacia a los aludidos, pero su humor no ofende, más bien suma; aunque a veces se torne cáustico, en especial cuando le habla al enemigo. Y desde una plataforma martiana convoca a la crítica en la Revolución: «Los pueblos han de vivir criticándose, porque la crítica es salud; pero con un solo pecho y una sola mente».

336 páginas, 2017, ISBN 978-1-925317-86-2

CULTURA Y DESARROLLO

En las sociedades contemporáneas cada vez se hace más evidente que la cultura se erige como un eje de desarrollo indivisible a las otras áreas como las económicas y sociales. Con la evolución de las concepciones de desarrollo se desecharon las visiones marcadamente economicistas para dar paso a otras que apuestan por una perspectiva integral y sostenible, y en este proceso la cultura empezó a tener mayor protagonismo en las estrategias que se adscriben a estos enfoques. En el siguiente acápite se analizará el papel de la gestión cultural en el desarrollo de la organización cultural y los procesos culturales, se debatirá sobre la conceptualización de políticas culturales en la literatura científica y por último se abordará la participación en la cultura, sus niveles y su importancia para el desarrollo de procesos culturales que tomen en cuenta el rol activo de las comunidades y la ciudadanía.

Un paso de avance clave en la valoración de la cultura como variable para el desarrollo a nivel internacional fue el Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo de la Unesco en 1997, el cual no solo puso a todo el sector cultural en una posición más destacada al considerar la cultura como fin del desarrollo, sino que transversalizó otras aristas de esta como las identidades o el patrimonio en sus propuestas a las políticas públicas.³⁹

³⁹ Unesco: *Nuestra diversidad creativa. Informe de la comisión mundial de Cultura y Desarrollo*; Úrsula Rucker y Leticia Marrone: «Cultura y Desarrollo».

Actualmente el Foro de los Países de América Latina y el Caribe sobre el Desarrollo Sostenible vinculado a la Comisión Económica para América Latina y el Caribe y encargado de velar por la ejecución de la Agenda 2030 del Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas resalta «la promoción de la inclusión social, el reconocimiento de la diversidad cultural y del papel crucial de la cultura para facilitar el desarrollo sostenible, la protección y el uso sostenible del ambiente, y el fomento del buen vivir en armonía con la naturaleza».⁴⁰ En la citada agenda, si bien la cultura no se define dentro de los diecisiete objetivos medulares, sí es mencionada entre las metas de varios objetivos.

Sobre el estudio a nivel conceptual de la relación Cultura y Desarrollo, por parte de Cuba, se destacan los análisis de las investigadoras Tania García Lorenzo y Cecilia Linares. Linares reflexiona sobre el cambio conceptual que ha traído la inclusión de las variables culturales en los conceptos y programas de desarrollo en la última década, y porqué la cultura no puede relegarse en estos:

Remarcar la profunda naturaleza cultural de los procesos sociales y de transformación ha sido uno de los aspectos más renovadores en los relatos del desarrollo en los últimos años. Ello ha conducido a poder pensarlo como un proceso de sedimentación de relaciones simétricas, basadas en la participación, solidaridad, y respeto al otro; en la posibilidad de autotransformación, y crecimiento de los actores

⁴⁰ Foro de los Países de América Latina y el Caribe sobre el Desarrollo Sostenible vinculado a la Comisión Económica para América Latina y el Caribe y encargado de velar por la ejecución de la Agenda 2030 del Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas (2018), p. 86.

y su capacidad para generar conocimiento y conducir los cambios.⁴¹

García Lorenzo, por su parte, apunta la necesidad de promover una «estrategia cultural como componente principal de la sinergia integral de desarrollo, sostenible económicamente, y sustentable por su compromiso con el medio ambiente, que sea asumida desde la sociedad con carácter descentralizado y extendido a todos los rincones del país; que parta desde cada territorio y tenga a la institucionalidad estatal como instrumento fundamental de coordinación e impulso al proceso».⁴²

La autora también advierte las ventajas de integrar el sector cultural a los otros ejes de desarrollo del país como pueden ser la ciencia, la educación y el sector productivo en aras de engranar un mecanismo que permita hacer redituable la inversión cultural y esta no quede como mero gasto sino como una inversión que es capaz de revertirse en un desarrollo integral de la nación.⁴³

Esto está también estrechamente vinculado con lo propuesto por la Unesco en la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, la cual:

- favorece la introducción de políticas y medidas que apoyen la creatividad, den posibilidades para que artistas y

⁴¹ Cecilia Linares: «Cultura y participación desde el desarrollo humano: instancias de innovación y ejes de cambio», p. 15.

⁴² Ídem.

⁴³ «La economía de la cultura en general y la industria cultural en particular solo pueden desarrollarse dentro de un contexto creativo. Pretender lo contrario es desconocer la naturaleza y particularidades de estos procesos. Se trata de formar ciudades culturales donde el compromiso fundamental sea con su comunidad, con su sociedad, porque son quienes inspiran, motivan y sirven de marco a la realización de estos propósitos». Tania García: «Desarrollo y desarrollo cultural. Condicionamientos recíprocos», p. 28.

creadores participen en los mercados nacionales e internacionales, que sus productos sean remunerados y, también, accesibles a un amplio público;

- reconoce la contribución de las industrias culturales al desarrollo social y económico, particularmente, en los países en desarrollo;
- integra la cultura en las estrategias de desarrollo sostenible y las políticas nacionales de desarrollo;
- promueve la cooperación internacional para facilitar la movilidad de los artistas, así como los intercambios de bienes y servicios culturales especialmente los de los países del Sur.⁴⁴

Gestión cultural

La gestión cultural es un término que empieza a posicionarse en la literatura científica con el desarrollo de la institucionalización de la cultura a mediados del siglo pasado. Se ha asumido y acompañado de múltiples acepciones y nombramientos que pueden también encontrarse en los textos y programas que la circundan: promoción cultural, animación sociocultural, mediación cultural, administración cultural, gestión de la cultura, gerencia cultural, entre otras.

José Luis Mariscal Orosco propone una definición generalizadora de la gestión cultural como práctica social sobre la teoría de Pierre Bourdieu, que puede entenderse como «formas de acción que los agentes realizan para la satisfacción de sus necesidades en un campo determinado de la vida social con relación a ciertos esquemas de percepción, pensamiento y representacio-

⁴⁴ Unesco: *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*, p. 15.

nes que los agentes van internalizando y reproduciendo a través del tiempo y de su misma práctica». ⁴⁵

En esa misma cuerda conceptual, Guedez y Mendez la asumen como «conjunto de acciones que potencializan, viabilizan, despiertan, germinan y complejizan los procesos culturales dentro de su particularidad y universalidad. Es un trabajo organizado, es decir, con sentido. Hace referencia a la animación, la mediación, la promoción, la administración, la habilitación y el liderazgo de los procesos culturales». ⁴⁶ Estos autores además conceptualizan aquellos procesos que intervienen principalmente en la gestión cultural y que también se asumen en determinadas ocasiones como campos de estudio y desarrollo profesional.

Conectando con lo anterior, puede afirmarse que la gestión cultural es a su vez un proceso, una política y un campo profesional, por lo tanto, ha sido asumida modélicamente desde visiones o enfoques que privilegian de alguna manera u otra alguna de estas condiciones. La gestión cultural, además, involucra una diversidad de agentes y actores que intervienen directamente en el desarrollo del campo cultural. Para Cuba se pueden delimitar tres principalmente.

- Organizaciones estatales/públicas: son, en su mayoría, dependientes directamente del presupuesto estatal. Su normativa y política organizacional para la cultura es trazada por organismos de gobiernos. En el caso cubano, sobre su trazado estratégico intervienen el Ministerio de Cultura y las administraciones locales, que tienen una

⁴⁵ José Luis Mariscal: «Gestión cultural. Aproximaciones empírico-teóricas», p. 162.

⁴⁶ Citados por José Luis Mariscal: «Gestión cultural. Aproximaciones empírico-teóricas», p. 177.

dirección de cultura en su organigrama. Gestionan sus servicios y productos en dependencia de las necesidades del Estado. Las instituciones de este sector tienen diferentes funciones que van desde la creación artístico-literaria, las industrias culturales/creativas con carácter estatal, la gestión cultural, la investigación cultural y la regulación y monitoreo de la cultura y las políticas culturales.⁴⁷

- Proyectos de desarrollo y organizaciones no gubernamentales: Intervienen desde contraparte o complemento de las organizaciones públicas en la gestión cultural con una visión de responsabilidad social y apuesta por el desarrollo. Tienen diversas formas de participación en la cultura que van desde el mecenazgo, la creación artístico-literaria, la gestión cultural o la conformación de pequeñas industrias culturales/creativas.
- Los proyectos de desarrollo local (PLD) en Cuba se clasifican en económicos, socioculturales, ambientales, institucionales y de investigación, desarrollo e innovación según la Política para Impulsar el Desarrollo Territorial del Ministerio de Economía y Planificación, dicho documento afirma que los proyectos socioculturales «se identifican con el incremento, diversificación y/o mejoramiento de la calidad de los servicios sociales que se brindan a la población. Implica prestar atención al comportamiento humano y formas de organización social, se incluyen rasgos de la cultura popular en el entorno en

⁴⁷ Paola Larghi: «El sector cultural: un potencial para el desarrollo en Cuba».

transformación, promueven sentidos de pertenencia y generan valores que pueden llegar a ser patrimoniales». ⁴⁸

- Emprendimientos culturales/creativos: Como tendencia puede decirse que las referencias en la literatura a emprendimiento cultural centran un poco más su concepción en elementos vinculados a su incidencia directa en el panorama cultural/simbólico y la visión económica se asume como elemento de autosostenibilidad, por su parte las teorizaciones sobre emprendimiento creativo se orientan a las herramientas y objetos sociales creativos como pueden ser el *marketing*, el diseño, o la producción audiovisual y su puesta en funcionamiento para rentabilizarlas.

Como generalidad puede asumirse conceptualmente que los emprendimientos culturales/creativos son organizaciones a pequeña y mediana escala que, asumiendo riesgos, ejecutan actividades y procedimientos entendidos bajo la fórmula de industrias culturales/creativas; asimismo integran procesos económicos y mercantiles (gestión de marca, recursos humanos, *marketing*, finanzas) con otros creativos y culturales (gestión cultural, innovación, creación artística).

Su práctica organizacional está basada en la generación de valores simbólicos expresados en bienes y servicios culturales (servicios técnicos para eventos, programas y productos culturales, plataformas de crítica, promoción y distribución cultural, plataformas de aprendizajes en temas culturales y creativos, talleres de producción artístico-artesanal, espacios de entretenimiento, proyectos culturales destinados al turismo...).

⁴⁸ Ídem, p. 8.

La gestión cultural está sumamente entrelazada con las políticas culturales y esta relación debe apostar por una gestión holística de la cultura que integre estos tres sectores. En Cuba uno de los ejemplos más felices en este sentido es la Oficina del Historiador de la Ciudad, la cual, no solo ha sido capaz de experimentar una gestión compleja de los procesos culturales, sino que ha estimulado una amplia reflexión teórica y producción científica sobre esta temática.

Las políticas culturales que se ejercen desde el Estado no pueden entender la gestión cultural solo desde las organizaciones estatales, pues estarían dejando fuera a otras entidades productoras y agentes de procesos culturales y simbólicos. Tampoco puede entenderse como emisoras de políticas para la cultura solo a aquellos organismos encargados de regularla desde el sector público. Es necesario desarrollar un modelo de gestión cultural a nivel de país que asuma la cultura como un campo sumamente diverso, y tenga en cuenta su carácter mediador de múltiples procesos de organización y sujetos.

Políticas culturales

La teorización sobre políticas culturales tampoco está exenta de contradicciones y conceptos encontrados. No puede establecerse un concepto único y acabado sobre políticas culturales pues hay muy poca uniformidad en los abordajes sobre estas.

Al revisar la literatura existente sobre políticas culturales prevalece una visión que privilegia el papel del Estado como emisor/gestor de políticas culturales. El Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos en su acepción de «políticas culturales» comienza definiéndolas de la siguiente manera:

La política cultural es una de las políticas públicas y, como tal, responde a los objetivos de gobierno (v.gr., asegurar bienestar económico y social, salud, seguridad, etc.) mediante el diseño, gestión, administración, planificación y evaluación de programas puntuales [...]. Por lo general, una institución estatal (ministerio, secretaría, consejo) a escalas nacional, estatal o local implementa la política cultural.⁴⁹

Esta visión es también compartida por el sociólogo de la cultura Jean-Pierre Warnier, quien en su texto *Mundialización de la Cultura* afirma que:

Corresponde al Estado definir una política cultural y arbitrar entre los intereses sectoriales implicados en la gestión del patrimonio y las industrias culturales. [...] En el terreno nacional el Estado se ocupa del patrimonio nacional de los monumentos, museos, artes y tradiciones populares, sostiene las industrias culturales y los espectáculos que no pueden subsistir sin ayuda pública, favorece las actividades culturales y artísticas en el conjunto del sistema educativo, [y] alimenta el mecenazgo privado mediante su política fiscal.⁵⁰

Sin embargo, las organizaciones estatales no son las únicas que pueden establecer políticas,⁵¹ toda organización pauta un grupo de marcos regulatorios internos y políticas que se trazan como

⁴⁹ George Yudice: «Política cultural», p. 214.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 79.

⁵¹ «No es posible pensar en las políticas solo como la manifestación primaria del estado en sentido amplio, que se inicia por la elaboración de políticas y sigue por los procesos de planificación, programación, ejecución y evaluación». María Luisa Muriel y Gilda Rota: *Comunicación Institucional, enfoque de relaciones humanas*, p. 161.

estrategias de desarrollo e identifican su proyección en el espacio público.⁵² En este sentido la cultura y las políticas culturales no son la excepción, el propio diccionario antes citado, si bien empieza definiendo el concepto de políticas culturales vinculado hacia el Estado, luego continúa con una reflexión sobre su extensión hacia otras organizaciones de diversos sectores:

en los últimos tres decenios el tercer sector (fundaciones, ONG, cooperación internacional y organizaciones de la sociedad civil) viene cumpliendo algunas de estas funciones con o sin la autorización específica del Estado. El sector privado también incide en la conducción de políticas culturales por defecto [...] o en concierto con el Estado [...] o cuando el sector privado se vale de incentivos fiscales legislados por el Estado para fungir como subsidiador público.⁵³

Esta concepción de políticas culturales que trasciende aquellas establecidas por el Estado y amplía la visión hacia otros actores y agentes que van desde organizaciones del tercer sector, privadas e incluso familiares, si bien no es la que predomina en los estudios sobre políticas culturales, tampoco está ausente de teorización en la literatura científica. Entre los autores más destacados que han ampliado el concepto de políticas culturales está el pensador argentino Nicolás Casullo que las asume como

⁵² Un ejemplo puede ser no utilizar envases plásticos (política ecológica), emplear un lenguaje inclusivo en la comunicación — como utilizar la e o la x en los morfemas de género — (política de género y comunicación). En el caso de las políticas culturales estas pudieran ir desde no poner un determinado artista por considerarlo discriminatorio, potenciar el uso de símbolos nacionales en la decoración o promover determinados valores dentro de los trabajadores.

⁵³ María Luisa Muriel y Gilda Rota: *Comunicación Institucional, enfoque de relaciones humanas*, p. 214.

«el conjunto de intervenciones, acciones y estrategias que distintas instituciones gubernamentales, no gubernamentales, privadas, comunitarias, etc. ponen en marcha con el propósito de satisfacer las necesidades y aspiraciones culturales, simbólicas y expresivas, de la sociedad».⁵⁴

Las ciencias sociales cubanas tampoco han estado ajenas a esta teorización integradora, y como una de las definiciones más acabadas puede citarse la de María Isabel Landaburo que, a partir de una amplia sistematización de autores que han abordado el tema, entiende las políticas culturales como:

el conjunto de relaciones, interrelaciones y mediaciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles, los grupos comunitarios organizados, las familias y las personas, a fin de estimular y fomentar el desarrollo simbólico, satisfacer y crear nuevas necesidades culturales en la población y obtener consenso para un tipo particular de desarrollo de la sociedad.⁵⁵

Otro de los autores latinoamericanos que más ha abordado el tema de las políticas culturales es Néstor García Canclini quien en su texto «Políticas culturales en tiempos de globalización» (2000) analiza las diferentes líneas conceptuales y de ejecución que prevalecen en América Latina sobre las políticas culturales y la relación del Estado con la cultura. Un paradigma apuesta por un control absoluto del Estado para con las industrias culturales y creativas como único garante de un desarrollo cultural, el otro extremo asume que el Estado no debe interferir en nin-

⁵⁴ Nicolás Casullo citado en Héctor Ariel Olmos: *Gestión cultural y desarrollo: Claves del desarrollo*, p. 57.

⁵⁵ María Isabel Landaburo: «Política cultural pública en Cuba, ¿qué dinámicas relacionales necesitamos?», p. 161.

gún proceso cultural y clama por una «libertad creativa y cultural absoluta» que se entrecruza con una privatización de las empresas culturales.

Canclini reflexiona sobre los límites y responsabilidades del Estado en las políticas culturales y alerta los riesgos de ambas corrientes. El control absoluto del Estado de los procesos culturales puede tender a una visión trunca de estos que deje fuera la espontaneidad de las culturas populares y desaproveche potencialidades en aquellas organizaciones, comunidades y grupos de personas que pueden incidir desde la autogestión en el desarrollo cultural. La visión antiestatal por otro lado no tiene en cuenta que la desatención del Estado y las políticas públicas de los procesos culturales no los eximirá de control, solo dejará esta regulación a expensas de las grandes industrias culturales privadas y transnacionales y a los intereses del mercado.

Las políticas culturales deben asumir los procesos culturales como complejos y tener en cuenta la multiplicidad de actores y condicionantes que intervienen en ellos. Si bien el Estado tiene una responsabilidad como regulador y además como guía para establecer una estrategia cultural que sea capaz de fomentar aquellos procesos que tributen directamente el desarrollo de las naciones, esa estrategia debe ser capaz de dialogar con diferentes intereses ciudadanos, tradiciones, modos de hacer y mecanismos de gestión de los procesos culturales. Las políticas culturales, por otro lado, deben dejar de ver a la ciudadanía solo como meros consumidores y/o beneficiarios para asumirlos como partícipes activos y cogestores de las políticas públicas, ese elemento se abordará en el último acápite de este capítulo.

Participación en la cultura

La participación en la cultura es uno de los ejes que cada vez se tienen más en cuenta para el desarrollo de políticas públicas y estrategias de gestión cultural. Desde los estudios latinoamericanos, autores como Néstor García Canclini⁵⁶ o Jesús Martín Barbero han desarrollado análisis sobre el papel de la participación en las políticas y procesos culturales, y cómo estos han ido cambiando en relación a los contextos sociopolíticos y el desarrollo tecnológico.

En Cuba también hay una vasta literatura científica que analiza el papel de la participación en la cultura. Con una fuerte influencia de los estudios culturales latinoamericanos desde el Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello se han desarrollado varios análisis que buscan un abordaje complejo de la participación como un eje fundamental del desarrollo de las políticas culturales que debe estar incluido desde su concepción hasta su gestión.

Lo primero que debe tenerse en cuenta es que las políticas culturales deben dejar de ver a la ciudadanía como meros con-

⁵⁶ «Si estamos convencidos de que las industrias culturales son un instrumento clave para fomentar el conocimiento recíproco y masivo entre los países latinoamericanos, y con otras áreas, la renovación de la legislación, la profesionalización de la gestión cultural y la participación de creadores y receptores en estas decisiones deben ser partes prioritarias de las políticas culturales. Esta participación social, a través de organizaciones de artistas y consumidores culturales, [...] puede lograr que las diferencias culturales sean reconocidas, que aun los sectores históricamente menos equipados para intervenir en la industrialización de la cultura, como los países periféricos, los indígenas y los pobres urbanos, comuniquen sus voces y sus imágenes. Que no haya lugar en las políticas culturales solo para lo que al mercado le conviene sino también para la diferencia y la disidencia, para la innovación y el riesgo». Néstor García Canclini: «Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano», p. 84.

sumidores de la cultura para asumirla como partícipe de estas. Para llevar a cabo esta labor es fundamental operar con una visión de «ciudadanía dinámica» cuyas prácticas sociales y culturales se entiendan como forma colectiva de pertenencia activa a la una o varias comunidades de intereses mediante el desarrollo de identidades y sentimientos de pertenencia e implicación. Asimismo, se debe tomar en consideración su posibilidad de convertirse en actor de la esfera pública a través de diferentes tipos de prácticas que inciden directamente en el desarrollo de las organizaciones culturales.⁵⁷

El desarrollo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación han hecho más evidente las posibilidades de la ciudadanía de organizarse e incidir en la esfera pública desde una producción de sentidos. Sin embargo, estos procesos no son exclusivos del ciberespacio y se objetivan también en el campo presencial.

Los investigadores Pedro Emilio Moras Puig y Cecilia Linares Fleites han desarrollado una nivelación especialmente útil sobre la participación cultural que asume el consumo como un nivel más –de hecho, el más elemental–, y proyectan otros que conllevan una mayor implicación de la ciudadanía:⁵⁸

1. *Movilizativo y de consumo*: «Proyectos de acción ya elaborados en sus aspectos esenciales, a los cuales solo resta ejecutar o consumir».
2. *Consulta, discusión y/o conciliación*: «Proyectos de acción elaborados en sus aspectos esenciales, sobre los cuales se

⁵⁷ Cecilia Linares: «Cultura y participación desde el desarrollo humano: instancias de innovación y ejes de cambio».

⁵⁸ Cecilia Linares: «Cultura y participación desde el desarrollo humano: instancias de innovación y ejes de cambio»; Pedro Emilio Moras: «Adolescencia y participación cultural en ámbitos comunitarios».

pide el parecer, opinión y contribución. Se concilia y se llegan a acuerdos o incluso a decidir algunas alternativas de elementos no vitales».

3. *Delegación y control*: «Transferencia de poder para aplicar y controlar un proyecto ya elaborado en sus líneas esenciales, pero pueden hacerse variaciones de acuerdo a las condiciones particulares del escenario en cuestión siempre que no se traicionen sus postulados fundamentales».
4. *Responsabilidad compartida y co-determinación*: «Intervención en la toma de decisiones, que incluye todo un proceso que va desde la identificación de las necesidades y los problemas, la articulación de los objetivos, la formulación y negociación de propuestas para la solución, ejecución y evaluación de las acciones y el reparto de los beneficios. (Este nivel de participación parte de la acción conjunta de personas y organizaciones de la comunidad creada por sus pobladores con sus instituciones de gobierno, centros de investigación, enseñanza y producción)».⁵⁹

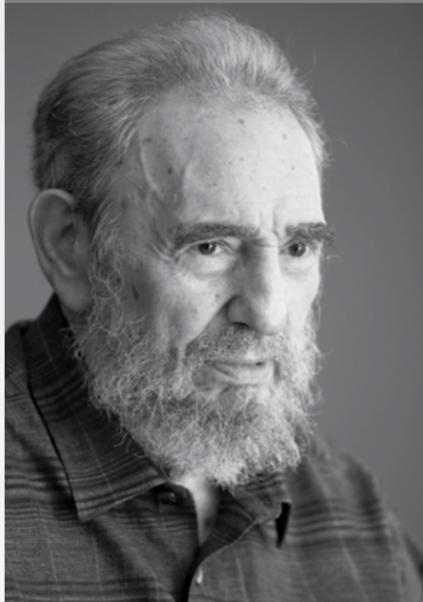
A partir de esta nivelación se presupone la necesidad de no asumir la democratización de la institucionalización de la cultura como la mera garantía de acceso a las organizaciones o espacios culturales promovidos desde las políticas públicas, sino propiciar que estos respondan a las necesidades y proyecciones de los ciudadanos.

El desarrollo cultural y de políticas culturales, tanto desde el Estado como aquellas que establecen organizaciones para gestionar la cultura, no pueden estar desconectadas de las necesi-

⁵⁹ Ibídem, p. 42.

dades y deseos de una ciudadanía que debe entenderse desde su heterogeneidad de actores, grupos sociales e intereses. Asimismo, deben aprovechar, desde una concepción dinámica y compleja todas las potencialidades que desde los territorios y los agentes sociales y culturales pueden aportar.

LIBROS DE LA COLECCIÓN FIDEL CASTRO



Proyecto dedicado a difundir el pensamiento y la oratoria del líder de la Revolución Cubana, una de las figuras que más ha aportado a las luchas revolucionarias, anti-imperialistas y anticolonialistas en el mundo.



www.oceansur.com
www.oceanbooks.com.au



Ni calles, ni monumentos EL LEGADO DE FIDEL

Narra sucintamente la historia de Fidel Castro, la figura que guió el destino de la Revolución Cubana por casi 60 años.

72 páginas, 2019, ISBN 978-1-925756-37-1



Argumentos culturales de la Revolución Cubana

El texto recoge una selección de fragmentos de discursos de Fidel Castro acerca de la educación, la ciencia y la cultura en Cuba.

480 páginas, 2019, ISBN 978-1-925317-79-4

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, PIERRE: *Campo del poder y campo intelectual, itinerario de un concepto*, Editorial Montessor, Buenos Aires, 1983.
- BOURDIEU, PIERRE: *Razones prácticas*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- BRICEÑO, YBÉLICE: «La escuela de Frankfurt y el concepto de industria cultural. Herramientas y claves de lectura», *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol. 16, no. 3, 2010, pp. 55-71.
- CASTRO-HIGUERAS, ANTONIO: *Industrias culturales vs industrias creativas: un análisis crítico*, Universidad de Málaga, Málaga, 2016.
- CRUZ, NIURKA Y PATRICIA ANDINO: *La economía creativa, una oportunidad para el desarrollo de los centros históricos (no. 3)*, Plan Maestro-Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, 2018.
- CUNNINGHAM, STUART: «Las industrias creativas y algunas respuestas a sus críticos», *Ekonomiaz: Revista Vasca de Economía*, no. 78, 2011, pp. 48-65.
- FERNÁNDEZ, OSCAR: «Pierre Bourdieu: ¿agente o actor?», *Tópicos del Humanismo*, no. 90, 2003.
- FERRÁN, YAMILÉ: *La fecundidad del hacer: Matrices para un acercamiento comunicológico a las prácticas culturales/simbólicas decimonónicas de entreguerras, en el espacio público habanero*, Tesis de Doctorado, Comunicación, Universidad de La Habana, La Habana, 2017.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: «Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?», *Revista Diálogos de la Comunicación*, no. 17, 1987, pp. 6-11.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: «Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano», en: Néstor García Canclini y Carlos Moneta (comps.): *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Grijalbo, México, 2000.

GARCÍA, TANIA: «Desarrollo y desarrollo cultural. Condicionamientos recíprocos», *Temas*, no. 86, 2016, pp. 21-29.

GOMES, CHRISTIANNE: «La economía creativa y las industrias culturales y creativas: ¿Una alternativa postcapitalista?», Ponencia, XV Coloquio Internacional de Geocrítica Las Ciencias Sociales y la Edificación de una Sociedad Post-Capitalista, Barcelona, 2018.

HORKHEIMER, MAX Y THEODOR ADORNO: *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, Madrid, 1998.

LANDABURO, MARÍA ISABEL: «Política cultural pública en Cuba, ¿qué dinámicas relacionales necesitamos?», *Perfiles de la Cultura Cubana*, no. 28, 2021, pp. 132-165.

LARGHI, PAOLA: «El sector cultural: un potencial para el desarrollo en Cuba», *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, vol. 3, no. 3, 2015, pp. 36-48.

LINARES, CECILIA: «Cultura y participación desde el desarrollo humano: instancias de innovación y ejes de cambio», en Pedro Emilio Moras y Yisel Rivero (comps.): *Participación cultural de la adolescencia en Cuba. Expresiones y claves para su comprensión*, ICIC Juan Marinello, La Habana, 2015.

MARISCAL, JOSÉ LUIS: «Gestión cultural. Aproximaciones empírico-teóricas», en José Luis Mariscal y Úrsula Rucker (comps.): *Conceptos clave de la gestión cultural. Enfoques desde Latinoamérica*, Ariadna Ediciones, Santiago de Chile, 2019.

- MARTÍN-BARBERO, JESÚS: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Ediciones G. Gili, S. A. de C. V., Naucalpán-Barcelona, 1987.
- MILLER, TOBY: «La nueva derecha de los estudios culturales-las industrias creativas», *Tabula Rasa*, no. 15, 2011, pp. 115-135.
- MONSALVE, NORA: «Economía de la cultura», *Ensayos de Economía*, vol. 15, no. 28, 2006, pp. 71-82.
- MORAS, PEDRO EMILIO: «Adolescencia y participación cultural en ámbitos comunitarios», en Pedro Emilio Moras y Yisel Rivero (comps.): *Participación cultural de la adolescencia en Cuba. Expresiones y claves para su comprensión*, ICIC Juan Marinello, La Habana, 2015.
- MURIEL, MARÍA LUISA Y GILDA ROTA: *Comunicación Institucional, enfoque de relaciones humanas*, Ediciones Ciespal, Quito, 1980.
- NACIONES UNIDAS: *La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible. Una oportunidad para América Latina y el Caribe*, Santiago de Chile, 2018.
- OLMOS, HÉCTOR ARIEL: *Gestión cultural y desarrollo: Claves del desarrollo*, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid, 2008.
- QUARTESAN, ALESSANDRA, MONICA ROMIS Y FRANCESCO LANZAFAME: *Las industrias culturales en América Latina y el Caribe: Desafíos y oportunidades. Informe de investigación*, Departamento de Capacidad Institucional y Finanzas, Banco Interamericano de Desarrollo, 2007.
- RÍOS, YESSICA ADRIANA Y MANUEL ERNESTO GARZÓN: «La era de la economía naranja», *Revista Perspectivas*, no. 9, 2018, pp. 10-15.
- ROBLES, GUSTAVO MATÍAS: «Cultura y subjetividad. Una relectura de la idea de Industria Cultural», *Perspectivas de la Comunicación*, vol. 9, no. 2, 2016, pp. 111-129.

RUCKER, ÚRSULA Y LETICIA MARRONE: «Cultura y Desarrollo», en José Luis Mariscal y Úrsula Rucker (comps.): *Conceptos clave de la gestión cultural. Enfoques desde Latinoamérica*, Ariadna Ediciones, Santiago de Chile, 2019.

SZPILBARG, DANIELA Y EZEQUIEL ANDRÉS SAFERSTEIN: «De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos», *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las ideas*, vol. 16, no. 2, 2014, pp. 99-112.

THOMPSON, JOHN B.: «El concepto de cultura», en John B. Thompson: *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, Casa Abierta al Tiempo, Coyoacán, México D.F., 1993.

UNESCO: *Nuestra diversidad creativa. Informe de la comisión mundial de Cultura y Desarrollo*, Fundación Santa María Ediciones, Madrid, 1997.

UNESCO: *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*, Argentina, 2010.

VIDAL, JOSÉ RAMÓN: *Medios y públicos: un laberinto de relaciones y mediaciones*, Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 2012.

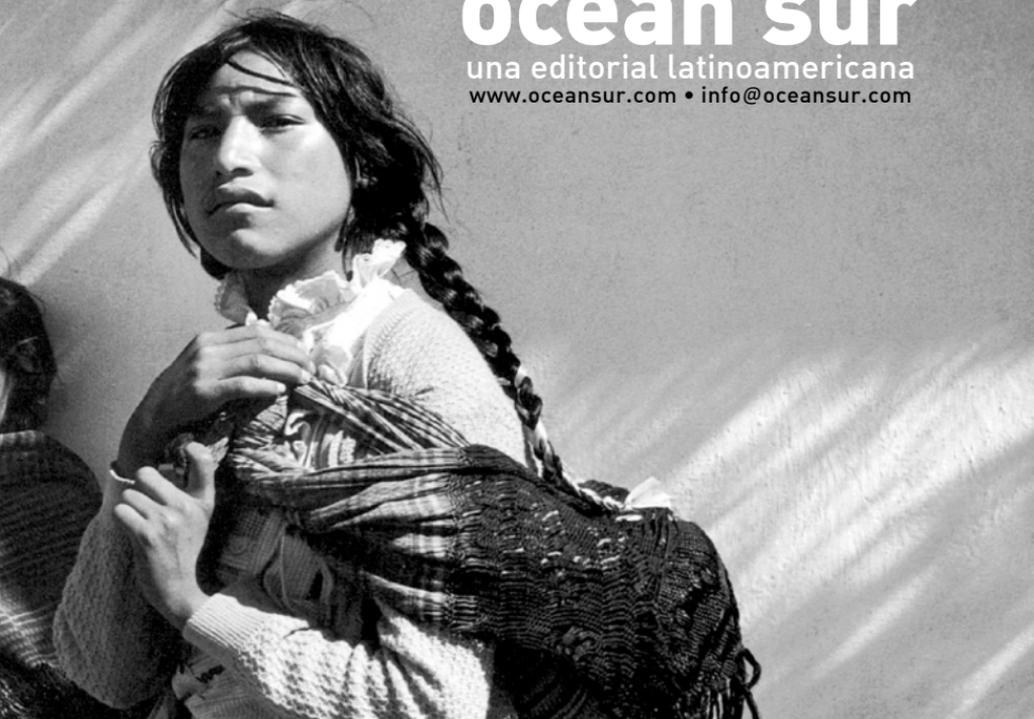
YUDICE, GEORGE: «Política cultural», en Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (comps.): *Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos*, Siglo XXI Editores, México, D.F., 2009.

ZALLO, RAMÓN: «La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio», *ZER: Revista de Estudios de Comunicación=Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, vol. 12, no. 22, 2007, pp. 215-234.

ocean sur

una editorial latinoamericana

www.oceansur.com • info@oceansur.com



Ocean Sur es una casa editorial latinoamericana que ofrece a sus lectores las voces del pensamiento revolucionario de América Latina de todos los tiempos. Inspirada en la diversidad étnica, cultural y de género, las luchas por la soberanía nacional y el espíritu antimperialista, desarrolla múltiples líneas editoriales que divulgan las reivindicaciones y los proyectos de transformación social de Nuestra América.

Nuestro catálogo de publicaciones abarca textos sobre la teoría política y filosófica de la izquierda, la historia de nuestros pueblos, la trayectoria de los movimientos sociales y la coyuntura política internacional.

El público lector puede acceder a un amplio repertorio de libros y folletos que forman sus doce colecciones: Che Guevara, Fidel Castro, Revolución Cubana, Nuestra América, Cultura y Revolución, Roque Dalton, Vidas Rebeldes, Historias desde abajo, Pensamiento Socialista, Biblioteca Marxista, El Octubre Rojo y la Colección Juvenil.

Ocean Sur es un lugar de encuentros.

CUADERNOS ACADÉMICOS

Comunicación Social

COMUNICACIÓN, INDUSTRIAS CULTURALES / CREATIVAS Y DESARROLLO

El análisis de cualquier organización que, con mayor o menor acento estético, artístico o comunicacional, coloque sus resultados como un bien simbólico de consumo, presupone o reclama encauzar el examen de las lógicas conceptuales sobre la cultura como el espacio en que se objetiva, configura y construye toda generación de sentidos. El presente cuaderno pretende recorrer y resumir las principales concepciones y preocupaciones teóricas sobre cultura que puedan ser útiles a un investigador o tesista cubano del siglo XXI.

Entre otros aspectos centra el estudio en las formas organizacionales para la producción cultural, recapitulando el polémico debate teórico —aún no resuelto— entre dos corrientes fundamentales: las industrias culturales y las industrias creativas, con sus principales aportes y limitaciones.



www.oceansur.com
www.oceanbooks.com.au

ISBN 978-1-923074-05-7