

Las políticas públicas y la formación de públicos

Andrea Hanna (*)

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Resumen: La temática de los nuevos públicos se viene instalando tanto en los ámbitos de gestión como de creación de las artes escénicas. Sin embargo, la formación de los mismos es aún un área poco desarrollada, sobre todo en el ámbito público. Nuestro trabajo analiza las políticas públicas vinculadas a la formación de públicos a partir del estudio de los casos de la CABA (PFE) y de la ciudad de Santiago de Chile (GAM).

Palabras clave: Política gubernamental - artes escénicas - gestión cultural - formación de públicos - desarrollo de audiencias - gestión de públicos

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 238]

El presente trabajo rescata aspectos salientes de la investigación cuya temática hace foco en el análisis de las políticas públicas vinculadas a la formación de públicos. Para ello, estudiamos los casos de las ciudades de Buenos Aires (Programa Formación de Espectadores-PFE) y Santiago de Chile (Centro Cultural Gabriela Mistral-GAM) con especial énfasis en las artes escénicas en el período 2010-2015.

Sobre el contexto histórico y normativo

El concepto de derechos humanos en el mundo occidental contemporáneo tiene su origen en la Declaración de Derechos de Virginia (1776) y en el ideario de la Revolución Francesa de 1789 con la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano proclamando así los derechos naturales del hombre, hoy llamados civiles y políticos, junto a los principios básicos de libertad e igualdad ante la ley.

El 24/10/1945, finalizada la Segunda Guerra Mundial, se funda la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Su creación se fundamenta en la preocupación internacional respecto de los derechos humanos en virtud del genocidio llevado a cabo durante la Segunda Guerra Mundial. Y es así que, en 1948, la Asamblea de las Naciones Unidas aprueba la Declaración Universal de los Derechos Humanos que, junto a los tradicionales derechos civiles y políticos proclamó los derechos económicos, sociales y culturales. Estos últimos, a diferencia de los derechos civiles y políticos, involucran a los Estados por cuanto su objetivo es dar el marco de referencia para el desarrollo de políticas públicas tendientes a garantizar el cumplimiento de estos derechos conforme lo expresa el artículo 2 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC) de 1966. Respecto del derecho de todo ser humano a la cultura es también importante destacar la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (Bogotá, 1948). Asimismo, la UNESCO y las Naciones Unidas vienen desarrollando trabajos en relación al estudio del concepto de Desarrollo Humano, concepto que incorpora en sus objetivos y modalidades varios elementos entre los que se incluye la Cultura, la Economía y el Derecho entendiendo que el desarrollo es mucho más que crecimiento económico.

Los derechos culturales son parte de los derechos humanos y por tanto son universales, interdependientes e indivisibles. El artículo 15 del PIDESC que incorpora los derechos culturales, cuenta con dos comentarios generales, uno de los cuales, el N° 21, realiza aclaraciones respecto del inciso a) del párrafo 1 del art.15 y con relación a su contenido normativo expresa que el derecho a participar en la vida cultural puede calificarse de libertad y

(...) es necesario que el Estado parte se abstenga de hacer algo (no injerencia en el ejercicio de las prácticas culturales y en el acceso a los bienes culturales), por una parte, y que tome medidas positivas (asegurarse de que existan las condiciones previas para participar en la vida cultural, promoverla y facilitarla y dar acceso a los bienes culturales y preservarlos), por la otra” (Maraña M, 2010).

En la República Argentina, a partir de la reforma de la Constitución Nacional (1994) los tratados y concordatos internacionales tienen jerarquía constitucional (Art. 31 y Art.75 inc. 22) y por tanto son de aplicación dentro del marco judicial.

Por su parte, en la Ciudad de Buenos Aires, la Ley 2176/06, promueve los derechos culturales previstos en el artículo 32 de la Constitución de la Ciudad.

Aquí cabría preguntarse, entonces, cuáles son las medidas y/o acciones que impulsa la CABA, a través de su Ministerio de Cultura (MC), en aras de garantizar estos derechos culturales, dentro de los cuales entendemos se encuentran aquellos vinculados con los públicos (acceso a los bienes materiales e inmateriales tanto como su formación).

En relación a la República de Chile, hemos podido relevar que su Constitución Política contempla varias disposiciones referentes a los tratados internacionales, (artículos 5º inciso 2º, 32 N° 15, 54 N° 1, 93 Nros 1 y 3) no obstante, aunque puede inferirse, en ninguna de ellas se establece la jerarquía que alcanzan dichos tratados. Los mismos son ratificados por Decreto Supremo.

Respecto de las políticas culturales, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) “es el órgano del estado encargado de implementar las políticas públicas para el desarrollo cultural”.

Consideramos importante agregar que el 13/10/2017 el Congreso Chileno aprobó la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, institución que introducirá modificaciones a futuro, seguramente.

La literatura nos aporta que las políticas culturales serán aquellas decisiones que el Estado toma y traduce en acciones que implementa a través de los instrumentos burocráticos que correspondan para favorecer el desarrollo cultural. En su rol de velador de los derechos de todos los ciudadanos, el Estado deberá articular políticas que involucren a los organismos de cultura y educación.

García Canclini define las políticas culturales como:

El conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social.

Con relación a las políticas democratizadoras y al vínculo entre educación y cultura, García Canclini expresa que las diferencias en la apropiación de la cultura tienen su origen en

(...) las desigualdades socioeconómicas y en la diversa formación de hábitos y gustos en distintos sectores. Estos hábitos, y la consiguiente capacidad de apropiarse y disfrutar los bienes culturales, no se cambian con acciones puntuales como campañas publicitarias o abaratando el ingreso a los espectáculos, sino a través de programas sistemáticos que intervengan en las causas estructurales de la desigualdad económica y cultural. Una política realmente democratizadora debe comenzar desde la educación primaria y media, donde se forma la capacidad y la disponibilidad para relacionarse con los bienes culturales y debe abarcar un conjunto amplio de medios de difusión, crítica y análisis para redistribuir no sólo las grandes obras sino los recursos subjetivos necesarios para apreciarlas e incorporarlas.

Si partimos de la base de que la educación cumple un rol destacado en la formación integral de las personas y, por ende, de la sociedad, cabría afirmar que el ámbito escolar tiene gran peso en la conformación del hábitus. Sin embargo, García Canclini advierte que solo accederán al capital artístico o científico quienes cuenten con los medios, económicos y simbólicos para hacerlo suyo. Entonces, si las personas tienen derecho a la vida cultural, la pregunta que se impone es cómo hacer posible el acceso para la mayor cantidad de ciudadanos. Nuevamente la educación aparece como el campo propicio para que, trabajando en conjunto con el área de cultura, generar las condiciones que contribuyan a la construcción del capital cultural subjetivo de los jóvenes que serán los futuros conductores de la nación. El Estado, pues, como garante de los derechos de la población, tiene una responsabilidad indelegable en la planificación, implementación y control de las políticas que contribuyan a este logro.

Políticas públicas en cultura: CABA y Santiago de Chile

Planteado este panorama macro es que nuestro trabajo comienza a adentrarse en las políticas públicas del ámbito de la cultura, en lo específico de las ciudades donde se desarrollan los casos que importan a esta investigación, la CABA y Santiago de Chile.

A nivel nacional, Argentina no cuenta aún con una ley específica de cultura. En la CABA, durante su gestión a cargo de la entonces Secretaría de Cultura, Jorge Telerman presentó el Plan Estratégico de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, en Perú (Gran Teatro Nacional), Uruguay (Teatro Solís), Chile (GAM) y Argentina (PFE) se llevan adelante programas orientados a la formación y desarrollo de audiencias.

El informe final de este Plan Estratégico, conocido como 'Buenos Aires Crea', contó con la dirección del autor y director teatral Eduardo Rovner y del músico, compositor y gestor cultural José Luis Castiñeira de Dios, y fue planteado en dos fases (2000-2006 y 2007-2010) y siete líneas estratégicas. Dicho informe expresa que fue concebido con el objetivo de "transformarse en una herramienta de gestión útil y eficaz que, a partir del consenso con el sector cultural, guíe las actividades de la Secretaría [hoy Ministerio] de Cultura". Su primer y fundamental proyecto sería transformar el Plan Estratégico de Cultura 'Buenos Aires Crea' en Ley de la Ciudad de Buenos Aires, proyecto que no llegó a concretarse.

Según la información que hemos podido relevar, a excepción de las partidas presupuestarias asignadas al área de cultura, no es sino hasta el año 2012 que la CABA publica en su sitio web el Programa General de Acción y *Plan de Inversiones* (bianual) conjuntamente con el Presupuesto del año para el Ministerio de Cultura. Con relación a los públicos, solo los menciona al referir que el programa contempla nuevas estrategias para incorporar nuevos públicos al consumo cultural.

Respecto de las políticas culturales del país trasandino, en el año 2003, mediante la Ley 19.891 se crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART) con la intención de asegurar una coordinación permanente entre todos aquellos organismos del Estado chileno que tenían ascendencia en materias culturales.

Con este marco surge el primer documento que se dio en llamar *Chile quiere más Cultura* que estableció los lineamientos de política cultural para el período 2005-2010 y consagró como política cultural del Estado chileno a nueve principios ordenadores, cuatro líneas estratégicas, diez objetivos centrales y 52 medidas específicas. En su elaboración participaron los trece Consejos Regionales y los Comités Consultivos locales.

Las políticas culturales para el período 2011-2016 se articulan en torno a tres ejes: Creación artística, Patrimonio cultural y Participación ciudadana.

Uno de los objetivos del eje de participación ciudadana es el de incrementar y formar nuevas audiencias así como generar hábitos de participación cultural en la comunidad. Nuestro trabajo intenta dar cuenta de las políticas culturales con foco en la formación de públicos y, para ello analiza los casos del Programa Formación de Espectadores (PFE) de la CABA y del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) de la Ciudad de Santiago de Chile.

El GAM, tal como se lo conoce en Santiago de Chile, se auto define en su sitio web como un centro de las artes, la cultura y las personas que focaliza su acción en el acceso a la cultura y en la formación de audiencias.

En el año 2005 se crea en el ámbito del Ministerio de Educación (ME) de la CABA el Programa Formación de Espectadores (PFE) con el propósito de constituir a los docentes como promotores necesarios de la propuesta artística que se ofrece y, conforme lo expresa en su sitio web, “la escuela es de vital importancia en esta tarea y debe ayudar a los jóvenes a construir su propio Capital Cultural para desarrollarse emocional, estética e intelectualmente como individuos pensantes, independientes, afables”.

Un acercamiento a la cuestión de los públicos

Con relación a la recepción, Algán (2015) opina que “una persona se constituye en espectador de teatro motivado por el interés de saciar una necesidad cultural o de ocio”.

Entonces, cabría preguntarse: ¿qué mecanismos utiliza una persona para reconocer su necesidad cultural o de ocio? Y, ¿cómo surge el interés de saciar esa necesidad? Al respecto, consideramos oportunas la cita que Gonzalo Vicci retoma de Bourdieu dado que de la misma surge el requisito fundamental que todo espectador necesita para hallar significativo y disfrute en la obra de arte de que se trate.

La obra de arte adquiere sentido e interés solo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada. El espectador desprovisto del código específico se siente sumergido, ahogado, delante de la que se le aparece, como un caos de sonido, de ritmo, de colores y líneas. (2012).

Se impone aquí incluir el concepto de habitus que Bourdieu (1972) caracteriza como esquemas que el sujeto construye a lo largo de su historia, esquemas desde donde observa el mundo y opera en él por cuanto el habitus se aprende mediante el cuerpo, a través de un proceso de familiarización práctica, que no pasa por la conciencia sino por la forma en que las estructuras sociales se graban en nuestro cuerpo y nuestra mente constituyendo las estructuras de nuestra subjetividad.

Y, a este respecto, García Canclini profundiza al expresar que:

Bourdieu trata de reconstruir en torno del concepto de habitus el proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas [al tiempo que], de existir un paralelismo entre las prácticas individuales y el orden social [...] no es por la influencia puntual del poder publicitario o los mensajes políticos, sino porque esas acciones se insertan (...) en sistemas de hábitos, constituidos en su mayoría desde la infancia. (1990)

Y concluye que:

...el habitus ‘programa’ el consumo de los individuos y las clases, aquello que van a ‘sentir’ como

necesario. Lo que la estadística registra bajo la forma de sistema de necesidades -dice Bourdieu- no es otra cosa que la coherencia de elecciones de un habitus.

Entonces, si es posible programar aquello que los individuos van a sentir como necesario, sería pertinente inferir que las acciones y/o estrategias destinadas a formar nuevos públicos tenderían a generar el habitus de espectador en los sujetos.

Es llamativa la afirmación de García Canclini cuando dice que “la actitud prevaleciente de los públicos hacia el arte contemporáneo es la indiferencia [y aclara que] existe poca documentación para valorar la indiferencia [ya que sólo] se estudia a los que asisten” (2010). Si bien las encuestas sobre consumos culturales aportan datos sobre los que no consumen, las estrategias que habitualmente se desarrollan para acercar a estos públicos suelen estar más asociadas a la comunicación y al marketing que al desarrollo y formación de nuevos públicos con todo lo que esta tarea implica.

Se hace necesario, entonces, reflexionar respecto de los receptores de las expresiones artísticas que muchas veces no son consumidores sino partícipes en la producción, es decir, prosumidores.

Canclini denomina prosumidores a los jóvenes que, habiendo desdibujado las fronteras entre producción y consumo, parten de sus experiencias, sobre todo en el campo de la tecnología, y construyen comportamientos basados en los procesos que condicionan sus actuaciones. Dice Maritza Urteaga “la juventud es una posición desde y a través de la cual se experimenta el cambio cultural y social”.

El contexto cultural Argentino

El Estado lleva adelante su acción cultural a través de la gestión de instituciones y organismos distribuidos en distintos sectores ministeriales. En la Argentina, estos organismos fueron modificando su diseño institucional, pautas de funcionamiento y ámbito de aplicación conforme se fue modificando la agenda política en lo que a cultura se refiere. No obstante ello, a juzgar por la evolución jerárquica que la institucionalidad cultural ostenta, podríamos afirmar que la cultura ocupa un lugar importante en la agenda gubernamental.

El sistema de gobierno argentino es federal lo que otorga a los gobiernos provinciales, a las municipalidades y al gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires una amplia independencia formal que puede observarse en materias tan disímiles como la cuestión tributaria, judicial, electoral, previsional, así como también en lo que atañe a los servicios sociales más básicos como salud y educación.

Así pues, cumplen diversas funciones relativas a la política cultural y a la administración de asuntos culturales dentro de sus respectivos ámbitos territoriales conforme lo que establezca cada constitución provincial respecto de las competencias exclusivas y/o concurrentes entre el estado provincial y los estados locales.

En la segunda mitad del siglo XX comienzan a surgir organismos que amplían y diversifican la institucionalidad cultural. Por caso, en 1958 nacen el Fondo Nacional de las Artes (FNA) y el Instituto Nacional de Cinematografía.

Políticas culturales. Entre la norma y la praxis

Dado que nuestro trabajo enfatiza en las artes escénicas, presentamos una breve síntesis evolutiva de los organismos públicos cuya política cultural las alcanza.

El FNA es un organismo autárquico que depende del Ministerio de Cultura de la Nación. Fue creado el 3 de febrero de 1958 a través del Decreto-Ley 1224/58.

Conforme lo expresa en su página web, el FNA tiene por objetivo el financiamiento, estímulo y protección de las actividades culturales de los artistas argentinos. Se posiciona como un inversor estratégico que presta apoyo, promueve y fomenta las actividades artísticas, literarias y culturales de todo el país. Así, el Fondo actúa como un verdadero Banco Nacional de la Cultura ya que, a través de préstamos, subsidios, becas y concursos ofrece un plan de beneficios para incentivar la creación artística.

El 30 de enero de 1959 se promulga la Ley 14.800 que declara de interés nacional la actividad teatral y establece que en los casos de demolición de salas teatrales, el propietario de la finca tendrá la obligación de construir en el nuevo edificio un ambiente teatral de características semejantes a la sala demolida.

El 19 de marzo de 1997 se sanciona la Ley 24.800 (Ley Nacional del Teatro) que en su artículo 1º establece que “La actividad teatral, por su contribución al afianzamiento de la cultura, será objeto de la promoción y apoyo del Estado Nacional”.

Y en su Artículo 7º crea el Instituto Nacional del Teatro (INT) como organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral, y autoridad de aplicación de la citada ley. Agrega que tendrá autarquía administrativa y funcionará en jurisdicción de la Secretaría de Cultura de la Nación (hoy Ministerio de Cultura).

Síntesis evolutiva de los organismos en materia de Cultura-CABA

En el año 1994, la Convención Constituyente reformó la Constitución de la Nación Argentina y en su artículo 129º estableció un régimen de gobierno autónomo para la Ciudad de Buenos Aires que está organizado a través de un Poder Ejecutivo, un Poder Legislativo y un Poder Judicial.

La CABA, por su magnitud y diversidad en la oferta cultural, responde a los requerimientos de la imagen cultural nacional hacia el interior y el exterior de nuestro territorio y es considerada una de tres ciudades con mayor desarrollo cultural junto con Nueva York y Londres. El 23 de noviembre de 2006, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sanciona la Ley 2.176, cuyo objeto es “Promover los derechos culturales previstos en el artículo 32 de la Constitución de la Ciudad de Buenos Aires, ordenar el marco legal y principios rectores de las políticas culturales”.

El nivel institucional de la cultura de la CABA fue el de Secretaría de Cultura hasta que el 23 de marzo de 2006 la Ley 1.925 (Ley de Ministerios de la CABA) le otorga la jerarquía de Ministerio de Cultura.

El Ministerio de Cultura de la CABA “diseña e implementa programas y políticas de interés comunitario, orientados a la preservación y promoción de la cultura en la Ciudad”. De él dependen numerosos espacios culturales entre los que se encuentran el Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA), el Teatro Colón, el Centro Cul-

tural San Martín, el Centro Cultural Recoleta, Polo Circo, el Planetario, la Usina del Arte, los Museos de la Ciudad, Bibliotecas y 36 Centros Culturales Barriales.

Asimismo, produce muchos Festivales entre los que destacaremos el Festival Internacional de Teatro (FIBA), el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), el Festival Buenos Aires Danza Contemporánea (Danza BA) y el Festival y Mundial de Tango BA, entre otros.

Presentamos una descripción sintética de las instituciones que implementan las políticas culturales de fomento en la CABA que se vinculan con nuestro objeto de estudio.

Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad. Proteatro

El 25 de febrero de 1999, la Legislatura de la Ciudad sanciona la Ley 156/99 que crea el Régimen de Concertación para la Actividad Teatral No Oficial. Dicha Ley fue reglamentada por el Decreto 845/00 que también crea en el ámbito de la entonces Secretaría de Cultura, el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la CABA, Proteatro.

Los beneficiarios son: Salas teatrales, Grupos estables, eventuales y comunitarios y Proyectos especiales (investigación, eventos, publicaciones, etc.).

Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires. Prodanza

El 17 de febrero de 2000, la Legislatura de la Ciudad sanciona la Ley 340/2000 que crea el Régimen de Fomento para la Actividad de la Danza No Oficial de la CABA con el objeto de propiciar, fomentar y proteger en el ámbito de la CABA el desarrollo escénico de la Danza y apoyar la creación y reposición coreográfica.

Los beneficiarios son: Compañías y grupos estables de danza; elencos o coreógrafos con proyectos puntuales; Salas teatrales no oficiales, espacios no convencionales o experimentales y entidades o asociaciones culturales (con personería jurídica).

Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias

El 10 de junio de 2004, el Jefe de Gobierno, mediante Decreto 1.020/2004, aprueba el Programa de Fomento Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias de la CABA, cuya meta es contribuir económica y financieramente a la concreción y sostenimiento de proyectos, programas o actividades vinculadas con el desarrollo y difusión de la cultura, las artes y las ciencias en sus diversas manifestaciones.

Es un programa que tiene por objetivo el financiamiento total o parcial de proyectos, programas, actividades e iniciativas de fomento, ejecución, difusión y conservación de las artes, las ciencias, el patrimonio cultural en sus diversas manifestaciones y la infraestructura cultural.

Las líneas de subsidios son: Preservación y Fomento de Espacios Culturales, Patrimonio Cultural (restauración de bienes muebles, restauración de bienes inmuebles, colecciones, investigaciones y publicaciones). Cooperación e Intercambio Cultural. Creadores (literatura, artes visuales, música, ciencia, teatro, danza). Fomento de Proyectos Socio-Culturales para la Inclusión (emprendi-

mientos, microemprendimientos). Audiovisuales (largometrajes, cortometrajes, estrenos).

Régimen de Promoción Cultural (Mecenazgo)

El 14 de diciembre de 2006, la Legislatura de la Ciudad sanciona la Ley 2.264/2006, (modificada por las Leyes 4.093 y 4.785) que crea el Régimen de Promoción Cultural de la CABA destinado a estimular e incentivar la participación privada en el financiamiento de proyectos culturales.

El 25 de junio de 2007 fue reglamentada mediante el Decreto 886-GCBA-2007 pero el inicio del funcionamiento del Consejo de Promoción Cultural (artículos 6º, 7º y 9º-Ley 2.264/2006) no será hasta el 02/03/2009 mediante la Resolución 487/2009 de MC-CABA.

La Ley 2.264/2006 establece que el monto total anual asignable al Régimen de Promoción Cultural será del 1,10 % del total percibido por el GCBA en concepto del Impuesto sobre los Ingresos Brutos (IIBB).

Los proyectos culturales deben ser sin fines de lucro y estar relacionados con la investigación, capacitación, difusión, creación y producción en las diferentes áreas del arte y la cultura.

Los contribuyentes de IIBB que apoyen financieramente proyectos culturales aprobados por el Consejo de Promoción Cultural de la CABA podrán afectar hasta el 10% de la respectiva determinación anual del ejercicio anterior al aporte. Los llamados pequeños contribuyentes pueden aportar el total de su obligación anual.

Los aportes podrán ser realizados en calidad de Patrocinadores o de Benefactores.

Los patrocinadores relacionan su imagen o la de sus productos con el proyecto patrocinado o requieren algún tipo de contraprestación. El 50% del monto de los financiamientos efectuados por los patrocinadores se considera como un pago a cuenta de IIBB correspondiente al ejercicio de su efectivización.

Los benefactores lo hacen sin relacionar su imagen, ni exigir contraprestación de ningún tipo por su aporte imputando el 100% del monto aportado como un pago a cuenta del IIBB correspondiente al ejercicio de su efectivización.

El contexto Chileno

La República de Chile se rige bajo un gobierno de corte democrático con delimitación e independencia de los tres poderes del Estado (Ejecutivo, Legislativo y Judicial). La Constitución Política data de 1980, sin embargo algunas Leyes le han introducido reformas. El 17 de septiembre de 2005 se dictó el Decreto Supremo 100 que fija el texto refundido, coordinado y sistematizado de la constitución política de la república de Chile. Asimismo, establece que el país corresponde a un estado unitario, cuya administración es funcional y territorialmente descentralizada o desconcentrada.

El régimen político del país trasandino es presidencialista y su territorio se divide actualmente en quince regiones, que a su vez se subdividen en cincuenta y cuatro provincias. Para los efectos de la administración local, las provincias se subdividen en trescientas cuarenta y seis comunas. Conforme lo establece la Constitución Política, los órganos del Estado deben promover el fortalecimiento de la regionalización del país y el desarrollo

equitativo y solidario entre las regiones, provincias y comunas del territorio nacional.

Nuestro trabajo estudia, como se ha dicho, el caso del Centro Cultural Gabriela Mistral-GAM que, geográficamente y conforme la descripción territorial efectuada, se emplaza en la Región Metropolitana de Santiago (RM XIII), Capital Regional Santiago, Provincia de Santiago, Capital Provincial Santiago, Comuna de Santiago. Cabe aclarar que la ciudad de Santiago está compuesta por 36 comunas.

La literatura nos aporta que en las décadas previas a los años setenta, la organización política y social de Chile estuvo caracterizada por el protagónico papel que desempeñó el Estado. En el plano cultural, la gestión estatal estuvo fuertemente vinculada a la idea de desarrollo de la sociedad, anclado en lo económico y lo social con un modelo integrado de cultura y desarrollo. Es decir, se trataba de un modelo donde a mayor desarrollo económico y social le correspondería mayor desarrollo de la cultura. En este contexto, las políticas culturales eran vistas como una extensión de las socioeconómicas y estaban al servicio del desarrollo global del país. De este modo, la principal promoción que realizaba el Estado era en relación a los servicios de educación y difusión de valores culturales homogéneos tendientes a generar una idea de nación.

Recuperada la democracia, la intervención se centró en diseñar e implementar instrumentos de incentivo y fomento a la producción artística en aras de recomponer el ámbito público para la creación y la cultura. Para ello, la gestión estableció objetivos orientados al fomento a la creación y extensión cultural, creación de espacios e iniciativas culturales y proposición de leyes y normas jurídicas para el sector. (Bastías Sekulovic, 2008)

El CNCA, creado por la Ley 19.891, es el órgano del Estado encargado de implementar las políticas públicas para el desarrollo cultural y tiene la misión de promover un desarrollo cultural armónico, pluralista y equitativo entre los habitantes del país, a través del fomento y difusión de la creación artística nacional; así como de la preservación, promoción y difusión del patrimonio cultural chileno, adoptando iniciativas públicas que estimulen una participación activa de la ciudadanía en el logro de tales fines.

Algunas leyes merecen ser destacadas como la Ley 18.985 que, conocida como Ley Valdés o Ley de Donaciones Culturales (LDC) fue sancionada en 1990. Se trata de un mecanismo mixto que estimula el aporte del Estado de Chile y de los contribuyentes a proyectos culturales de instituciones sin fines de lucro, mediante un crédito sobre el Impuesto a la Renta y sobre el Impuesto Global Complementario de empresas y personas naturales, respectivamente. Las donaciones pueden realizarse en dinero y en especies, tanto materiales como inmateriales (prestación de servicios, por ejemplo). Las donaciones en especies no quedan gravadas con IVA.

Sobre el concepto de público de las artes escénicas

Si bien la literatura aporta diversas definiciones para denominar a los públicos, las audiencias y los espectadores, al sólo efecto de no dispersar el foco del presente trabajo, utilizaremos los términos como sinónimos.

Con relación al concepto de público, Coelho dice que:

(...) la palabra público nos remite al conjunto de personas que no solamente practican reiteradamente una determinada actividad sino que frente a ella asumen un mismo tipo de comportamiento, expresan opiniones y juicios de valor considerablemente convergentes sobre ella y de ella obtienen sensaciones y sentimientos análogos. (2009)

Una referente sobre el tema es la antropóloga mexicana Lucina Jiménez quien se cuestiona acerca de la definición del público de las artes escénicas dado que "... es siempre cambiante, anónimo, diverso, un conjunto de subjetividades que se reúnen momentáneamente para volverse parte de un colectivo transitorio y cuya experiencia vivencial será también plural y hasta cierto punto irreconstruible". (2000)

Si bien refiere a que la noción se encuentra en construcción, plantea el reto de pensarlo de manera plural al opinar que

el concepto de 'comunidad imaginada' de Benedict Anderson podría ser útil, al referirse con él a un grupo unido por ideas compartidas de sí mismos que son inventadas ficticiamente y alimentadas por conductas e imágenes que los hace identificarse como miembros de una comunidad aun cuando nunca se conozcan o se vean unos a otros. [Con relación a las artes escénicas cabe sumar] el hecho de que se trata de una comunidad integrada por individuos unidos en un cierto espacio y tiempo durante la representación, a fin de conformar un colectivo capaz de convertirse en protagonista del hecho teatral.

El concepto que Jiménez retoma de Anderson nos invita a reflexionar acerca de lo ritual como conjunto de prácticas o acciones particulares que se realizan por su valor simbólico. Entonces, sería posible inferir que el ritual teatral es un conjunto de acciones que se aprenden conforme las personas participan del rito.

Jiménez sugiere que el público es el gran desconocido o el gran imaginado, pues se lo piensa como un espectador construido desde la propia biografía y ficción del creador que poco o nada tiene que ver con el público real, el de carne y hueso que acude "a presenciar la obra y con el cual puede tener poco o ningún parecido".

Por su parte, Javier Ibacache postula que la merma en la convocatoria de público es causa de la masificación de la industria de la entretenimiento, el consumo individual de contenidos digitales y el surgimiento de lo que él denomina, un espectador crítico, infiel y participativo. Por espectador crítico refiere a que el nivel de elaboración del discurso de los públicos de hoy tiene canales de expresión que antes no tenía y por tanto no se dimensionaba, se refiere fundamentalmente a las distintas plataformas de acceso a los contenidos culturales.

Los públicos infieles los define como aquellos que están en tránsito, son omnívoros porque sus hábitos de consumo no los distinguen, pueden ser públicos en disciplinas contrapuestas. Agrega que son públicos con los que necesitamos generar vínculos de relación y confianza.

Por último, afirma que el público de hoy es participativo y sugiere que es necesario ver cómo se lo implica en los procesos de creación.

El público participativo remite al prosumidor del que nos habla García Canclini.

Ibacache considera que el desarrollo de nuevas audiencias "pasa por incentivar la interacción, generar experiencias relevantes y fomentar la integración y participación a fin de formar comunidades".

Plantea que según dónde nos ubiquemos podremos hablar de público, de audiencia o de espectador ya que las audiencias están vinculadas a las industrias creativas y no son necesariamente presenciales. Los públicos sí son presenciales y se definen por su participación en las distintas disciplinas artísticas mientras que el concepto de espectador está vinculado a la teoría de la recepción "por lo tanto, pensamos al espectador como alguien con libres herramientas para poder leer, para poder acercarse, para poder apreciar, para poder vincularse o implicarse con una disciplina artística".

Entonces nos preguntamos ¿cómo llega un espectador a tener libres herramientas que le permitan leer y vincularse con las artes escénicas? ¿Cómo se alcanza el objetivo de fomentar la integración y participación para formar comunidades? Entendemos que las respuestas a estos interrogantes podrían pensarse desde los conceptos que vinculan la cultura con la educación y el desarrollo. Luego Ibacache agrega que el discurso de las industrias creativas introdujo el término audiencias culturales y que se convino el uso de dicho término para facilitar la investigación y el diseño de estrategias, al diferenciarlo de públicos. Completa que se afirma que las audiencias se desarrollan mientras que los públicos se forman.

El marketing y la formación de públicos

Resulta interesante, incluir la visión que sobre el mercado y el marketing plantea Jiménez cuando sostiene que los públicos no existen por sí mismos pero que "... en tanto elemento constitutivo del hecho teatral, no pueden ser dejados al azar o al mercado, sino que hay que construirlos, hay que crearlos y formarlos, como a las obras mismas".

Si bien no reniega de su valor, considera que las estrategias tendientes a vender entradas sólo atienden una parte de las dificultades. Observa que la respuesta real está en encontrar en nuestra sociedad sobre-tecnologizada, inmersa en un torbellino de estímulos, las pautas para producir una experiencia sensible que posibilite el disfrute y genere emociones en los espectadores.

Completa diciendo que no hay que confundir la formación de públicos con las estrategias de difusión, mercadotecnia o publicidad por cuanto el marketing "... no incide en la formación del gusto, en la capacidad de disfrute del arte escénico, la dramaturgia o la diversidad estética. Incluso (...) en algunos casos ciertas estrategias aplicadas ante la urgencia de llenar las salas son contraproducentes".

Considera que, dado que el espectador ideal no existe "... la construcción de públicos [debe ser] vista como un proceso de formación que involucra a la escuela, la familia, los medios masivos, a las instituciones que operan en el campo teatral, pero también a los creadores".

Ibacache (2016) rescata un consejo de Jiménez respecto de la formación de públicos quien sostiene que para llevar adelante ese trabajo es necesario contar con cuatro habilidades: Paciencia – Pertinencia – Perseverancia – Pasión.

Jiménez toma las emblemáticas 4P del marketing (Producto – Plaza (distribución) – Precio – Promoción (comunicación)) y las transfiere, como habilidades, al campo de la formación de públicos.

La falta de público y la gratuidad

Ambos países cuentan con políticas de gratuidad que si bien consideramos necesarias, entendemos que no resuelven el problema de gestión que supone acercar a los públicos y, mucho menos, a formarlos.

Como concepto, acordamos con el hecho de que para una institución, conocer el perfil de sus públicos y procurar estrategias tanto para satisfacer sus necesidades como para generar fidelización, resulta sino indispensable, al menos aconsejable. Un requisito indiscutido para realizar un diagnóstico y elaborar un plan, en este caso que contenga a los públicos, consiste en contar con la mayor información posible. Entonces, visto desde nuestro tema de estudio, cabe preguntarse si nuestros países y ciudades cuentan con políticas que fomenten la recolección de información en esta área. Qué tipo de información está disponible, además de la cantidad de público asistente y su composición etaria. ¿Existe alguna preocupación y/o inquietud con relación a aquellos que no asisten más allá de su enunciación?

Consideramos que no todas las personas deben ser espectadores activos de las artes escénicas. Lo que sí creemos necesario es que puedan contar con las herramientas para decidir por sí mismos, que la decisión de participación devenga del conocimiento, que sea una opción real para cada individuo. De este modo, las personas podrían ejercer acabadamente el derecho que como ciudadanos les asiste y el Estado habría cumplido con la democratización que promueve.

La formación de públicos en las artes escénicas. Importancia de la mediación

La literatura acuerda en que desarrollar estrategias de formación de audiencias reside en procurar incidir en las preferencias culturales de los públicos, las cuales son producto de la historia de cada persona que incluye su medio familiar y escolar, su hábitus, como hemos descrito. Entonces, la cuestión radica en analizar cuáles son las opciones tendientes a incidir en las preferencias culturales de los individuos.

No escapa que, de lo recorrido hasta aquí, formar públicos es una tarea compleja que requiere de un plan cuidadosamente elaborado que integre estrategias de desarrollo transversales en áreas como la institucional, administrativa, programática y de financiación.

Con relación a la vinculación de la educación y la cultura, Olmos advierte sobre que formar en cultura es formar en ciudadanía. Y afirma:

Por lo común, ‘formación de públicos’ se sinonimiza con ‘formación de consumidores’, dado que se trataría de crear necesidades de consumo de productos artísticos, orientando (¿manipulando?) sus posibilidades de elección. Por eso, agregamos en un mismo nivel ‘ciudadanos’ porque entendemos que este concepto conlleva una connotación de actividad, decisión, libertad y conciencia. (2008)

Acordamos con la afirmación de Olmos y al respecto cabe recordar que más arriba nos referimos al derecho que las personas tenemos a la cultura y, en ese marco, al ejercicio de nuestra ciudadanía como potestad individual y colectiva. Para ello, las políticas que garanticen el acceso a la cultura serán fundamentales y definitorias para la construcción de una identidad ciudadana. Entendemos que el acceso democrático sólo será posible si las políticas se establecen con una visión transversal que contemple no solo la formación y desarrollo de públicos sino, en primera instancia, la construcción de una ciudadanía con sensibilidad y pensamiento crítico que pueda elegir y participar de las diferentes propuestas estéticas. Partiendo del concepto de Olmos, nos parece interesante retomar el concepto de mediación cultural que Ibacache define como programas o estrategias que apuntan a reducir la distancia, crear puentes, con el fin de facilitar su apropiación simbólica. Considera que son tres los agentes que involucra la mediación. Uno es el sistema escolar (como gran paradigma de la mediación), los medios de comunicación y los centros culturales y universitarios (en general la infraestructura cultural).

Políticas culturales vinculadas a la formación de públicos

CABA - Argentina

Los proyectos culturales asentados en la CABA, en particular los de artes escénicas, pueden aplicar tanto a organismos Nacionales (FNA-INT) como a aquellos que dependen de la CABA (Proteatro-Prodanza-Mecenazgo-FMCAC).

Los organismos arriba citados, son instituciones estatales que ofrecen financiamiento que proviene de fondos públicos, ya sea en forma directa (subsidios) o en forma indirecta (mecenazgo). Dentro de los objetivos de estos organismos está el estímulo, la promoción, el fomento, la difusión en las diferentes áreas del arte y la cultura lo que incluye, desde ya a las artes escénicas. Estas líneas no contemplan al público de manera directa aunque podríamos incluirlos en las acciones de difusión.

Tal como resulta de las normativas descriptas, las líneas que propone cada uno de los organismos se orientan fundamentalmente a la conservación del patrimonio, la investigación, la capacitación, la difusión, la creación y la producción. Esto pareciera confirmar lo que la literatura nos marcaba respecto de que el tema de los públicos es un tema del cual se ha empezado a hablar pero que no se encuentra entre las prioridades, al menos desde la institucionalidad pública argentina.

El GCBA publica en su sitio web, desde 2005, la Ley de Presupuesto aprobada para cada año. A partir del año 2012 incluye el Programa General de Acción y Plan de Inversiones por rubro donde detalla lineamientos, objetivos y acciones de la gestión para el período de que se trate. Seleccionamos, las líneas, objetivos y acciones del MC-CABA vinculadas a nuestro objeto de estudio.

Líneas (2012-2016)

Garantizar el real acceso a los bienes culturales para toda la población de la CABA, misión que involucra a todas las áreas de Gobierno y fundamentalmente el área de cultura. Por ello se desarrollan un conjunto de acciones para garantizar el derecho humano básico de acceso a

la cultura. Este objetivo trae aparejado la necesidad de crear y fortalecer los espacios físicos y simbólicos, para que este derecho social pueda ejercerse. Por otra parte, implica recurrir a nuevas estrategias para incorporar nuevos públicos al consumo cultural.

Objetivos de la gestión (2012-2016)

- Continuar garantizando el acceso universal a los bienes y servicios culturales de los vecinos de la ciudad, valorizando a la cultura como una herramienta fundamental para la integración e inclusión social.
- Incrementar la cantidad de participantes en las actividades artístico-culturales de la Ciudad, promoviendo la formación de públicos, ofreciendo una oferta diversa, innovadora y de calidad. (incorporado en 2013)

Objetivos específicos

- Analizar, investigar y desarrollar los estudios pertinentes para actualizar la Legislación Cultural vigente en la Ciudad.
- Fomentar la participación de los jóvenes en la vida cultural de la ciudad, promoviendo en desarrollo de actividades culturales en todas las comunas. (incorporado en 2013)

Acciones

Promover la amplia y diversa producción artística y cultural a través de las siguientes actividades (lista, entre otros, los organismos de financiamiento que venimos mencionando: Proteatro, Prodanza, FMCAC, Mecenazgo, etc.)

A partir de esta información nos interesa destacar que en los lineamientos se menciona “recurrir a nuevas estrategias para incorporar nuevos públicos al consumo cultural”.

Luego, los objetivos de la gestión refieren a la formación de públicos, ofreciendo una oferta diversa, innovadora y de calidad con el fin de incrementar la cantidad de participantes. A partir de ello, ¿sería posible inferir, a priori, que la formación de públicos es visualizada por la gestión del MC-CABA sólo desde la dimensión cuantitativa?

Incluimos el objetivo de analizar, investigar y desarrollar los estudios pertinentes para actualizar la Legislación Cultural por considerarlo de suma importancia para la concreción de las metas. Sin embargo, no hemos podido acceder a informes del GCBA que permitan visualizar las evaluaciones y controles de los lineamientos, objetivos y acciones arriba descritos.

De acuerdo con la información que pudimos relevar, durante el período que importa a este trabajo (2010-2015), ninguno de los organismos de financiamiento arriba citados cuenta con registro respecto de los públicos dado que, como nos han respondido, no es un tópico que la normativa de funcionamiento les requiera.

Cabe aclarar que una de las líneas de subsidio que tiene Proteatro es la denominada “proyectos especiales” que contempla aquellas propuestas que por su consistencia y relevancia, tanto en los aspectos teóricos como prácticos, pueden considerarse un aporte al quehacer escénico. Aquí sería posible postular proyectos que focalicen en la formación de públicos.

Resulta importante consignar que no hemos encontrado información disponible que pondere la participación y

composición de los públicos. Solo se cuenta, en algunos casos, con relevamientos sobre cantidad de entradas vendidas y/o público asistente.

Santiago-Chile

Respecto de la normativa que, referida a la formación de públicos, se aplica en la ciudad trasandina, debemos remitirnos al Documento *Chile quiere más cultura*. Definiciones de Política Cultural 2005-2010 que fuera dictado por el CNCA en mayo de 2005. El mismo expresa:

La institucionalidad cultural comprende dos dimensiones: por una parte, las instituciones u organismos con los que cuenta el Estado para definir y aplicar sus políticas y ejecutar los planes y programas de trabajo acordes con ellos. Por otra parte, el conjunto de normas, leyes y disposiciones que conforman el marco jurídico de la cultura, incluidos en ello los convenios internacionales relativos al quehacer creativo de los artistas, de las industrias culturales, del patrimonio y de los públicos o audiencias.

En sus fundamentos menciona que la finalidad última de la educación es la cultura y que la cultura no es viable sin la educación remarcando que esta no tiene sustancia sin la cultura. Ambas exigen ser consideradas en su reciprocidad, en su mutua dependencia.

Por tanto, el proceso educativo integral supone la educación para la apreciación de la cultura, la cual solo es posible si se estimula, tempranamente y a lo largo de toda la existencia, la creatividad, el espíritu reflexivo y crítico, y la capacidad innovadora de las personas. En esta tarea, los profesores tienen un rol protagónico ineludible.

Destacamos el objetivo

Crear y desarrollar más y mejores audiencias difundiendo la cultura, aumentando la infraestructura, estimulando la gestión, ampliando la formación para la apreciación. En Chile el desarrollo de las audiencias es aún precario. Ello se debe en gran parte a la escasa masificación del consumo cultural de calidad, a la debilidad de los circuitos y compañías estables, a la ausencia de medios de apoyo destinados a desarrollar las audiencias, y a la débil formación cultural de base de las personas.

Considera que el desafío de crear más y mejores audiencias plantea requerimientos específicos en el ámbito de la infraestructura que no pueden soslayarse.

Entre las medidas principales encontramos:

- Completar el programa de infraestructura cultural para el Bicentenario, reconvirtiendo edificios patrimoniales o construyendo y habilitando nuevos espacios que permitan la representación de las diferentes disciplinas artísticas, de modo de contar con al menos un centro cultural en cada comuna de más de 50 mil habitantes, conformando así una red nacional de difusión artística.
- Reforzar y mejorar la enseñanza de las disciplinas artísticas, el patrimonio y la gestión cultural en la educación formal renovando los programas y los métodos existentes.

Comprobamos así que el documento fundamenta las funciones que la ley de creación de CNCA le asignara y, dentro de ellas, tanto el desarrollo de audiencias y la formación cultural de base de las personas como la infraestructura cultural aparecen en el centro de la escena. Enfatiza que el papel del Estado está en la creación y promoción de las mejores condiciones posibles para que las expresiones artísticas y las manifestaciones culturales puedan surgir, difundirse y ser apreciadas por el público libre y espontáneamente.

Con relación al financiamiento en la ciudad de Santiago, la normativa de aplicación está contenida en las leyes de alcance nacional que ya fueron descritas.

En noviembre de 2010, el Observatorio de Políticas Culturales de Chile (OPC) elaboró el informe sobre industrias culturales, difusión y audiencias. Dicho informe analiza la política cultural 2005-2010 expresada en el documento *Chile quiere más cultura* que planteó “crear y desarrollar más y mejores audiencias (...), difundiendo la cultura, aumentando la infraestructura, estimulando la gestión, ampliando la formación para la apreciación de las artes e instando por una mayor calidad de los medios de comunicación”.

El OPC evalúa el cumplimiento de las medidas anunciadas para el período 2005-2010 y observa que desde 2007, los fondos concursables de cultura, a pesar de que aumentaron nominalmente, destinaron cada vez una proporción menor a las líneas de difusión y audiencias. Luego agrega: “Este hecho pareciera desmentir la afirmación respecto de la prioridad que en el discurso de las autoridades culturales se habría dado al desarrollo de la participación en cultura”.

Asimismo, el informe destaca que los proyectos beneficiados por la ley de donaciones en general tienen un fuerte componente de desarrollo de audiencias y difusión de la creación artística.

Para finalizar, el informe identifica que para que las personas tengan una verdadera participación en la vida cultural del país, los desafíos están en la formación de audiencias. Agrega que:

(...) la respuesta parece pasar en gran medida por la vinculación del sistema escolar con el mundo de la cultura para promover no sólo el cultivo de las distintas disciplinas entre los jóvenes, sino también debates, publicaciones, redes sociales y otras formas de participación que vayan creando un público más exigente y crítico.

Recomienda analizar las políticas y explorar posibilidades de subsidiar la demanda cultural ya que poner el énfasis en la participación “está indisolublemente ligado a una mayor preocupación por la calidad de la oferta y por la formación de las audiencias”.

Por último, el documento *Política Cultural 2011-2016* plantea 14 objetivos. Los siguientes cuatro se vinculan con los públicos:

- Promover el acceso y la participación de la comunidad en iniciativas artístico culturales
- Generar acceso a una oferta artístico-cultural. Planifica la gestión y ejecución de un subsidio focalizado

a la demanda cultural como fuera sugerido en el informe del OPC.

- Promover la formación de hábitos de consumo artístico-culturales en la comunidad. Una de las acciones está destinada a la formación de las personas para la apreciación de actividades artísticas culturales. Asimismo, reitera que se continúa con el fortalecimiento de la infraestructura cultural.

- Potenciar y promover el rol de los agentes culturales en la creación y difusión de las artes y la cultura. Sobre todo a partir del fortalecimiento de la profesionalización de la Gestión Cultural.

A modo de conclusiones

Recordamos que dentro de las políticas públicas se encuentran las políticas democratizadoras que entendemos son las adecuadas para llevar adelante acciones de mediación cultural como es el caso de la formación de públicos.

Para nosotros los grupos minoritarios o desfavorecidos, que son habitualmente mencionados en los programas que implementan políticas públicas, no son sólo aquellos que no cuentan con recursos económicos para acceder a los bienes o servicios culturales. Un ejemplo de ello son en los jóvenes que asisten a las escuelas públicas de la CABA, población con la que trabaja el PFE. En su mayoría, esos jóvenes desconocen la enorme oferta que la ciudad tiene en materia cultural como hemos advertido en nuestro estudio.

Respecto de las políticas públicas que se vinculan con la formación de públicos en la ciudad de Santiago, hemos constatado que el Estado impulsa la participación y el desarrollo de audiencias en sus planes quinquenales. Asimismo, recuperada la democracia en los '90, el Estado chileno optó por un modelo de política cultural mixto: el financiamiento público se otorga vía fondos concursables que son asignados por los Consejos de pares y el privado a través de un sistema de estímulo tributario (LDC). Por otro lado, el patrimonio edilicio a través del financiamiento de las infraestructuras, se impone como política cultural de Estado.

Luego, serán las corporaciones que gestionen esos espacios las responsables de los programas que, entre otros, incluirán el trabajo con los públicos. En el caso del GAM, que abre sus puertas en septiembre de 2010, pudimos observar que los programas que incluyen a los públicos en el período 2010-2015, dado su mandato de desarrollo de audiencias, son múltiples, variados y cuidados. Acciones pensadas para diferentes públicos, evaluadas y repensadas a la luz de esas evaluaciones. Se trata de un Centro Cultural creado conforme un plan minuciosamente analizado y programado en etapas, podríamos decir “hecho a medida”. Destacamos asimismo que desde su apertura, el organigrama contó con un área de desarrollo de audiencias.

Respecto del correlato en la CABA, advertimos consenso con relación a que la formación de públicos es un tema del que se habla pero que aún sigue pendiente de ser abordado en la agenda estatal. Sería posible señalar que, si bien se observan algunas acciones, habría un corrimiento de la gestión gubernamental que se visualiza en los escasos enunciados que refieren a la formación

de públicos. Las políticas culturales señalan recurrentemente la importancia de generar acciones tendientes a ampliar los derechos de los ciudadanos, sin embargo, a partir de nuestras entrevistas, observamos que en general los planes dependen más de las decisiones que tomen los funcionarios de turno que de políticas de Estado con todo lo que ello significa.

Asimismo, como hemos observado, las políticas públicas en cultura adolecen de carencias en su formulación que por amplias entendemos devienen, por lo general, en inespecíficas. Esto da como consecuencia que los recursos que se asignan para la aplicación de estas políticas sean suficientemente escasos como para que florezcan asociaciones civiles que deban hacerse cargo de estos vacíos. Un ejemplo de esto lo encontramos en el PFE que parte de una iniciativa privada en 2005, se asienta en el ámbito público y desde hace diez años gestiona a través de una asociación civil la mayor parte de sus recursos.

El GAM y el PFE trabajan temáticas semejantes aunque desde ópticas y contexto de políticas culturales diferentes. No obstante, la pregunta se impone y es por qué transcurridos tantos años el PFE no cuenta aún con recursos que aseguren su funcionamiento, crecimiento y expansión. ¿Será porque aún su visibilidad es insuficiente? ¿Será porque la participación de la que hablan los planes y programas se focaliza en la oferta más que en la demanda? ¿Será por falta de una política cultural que trascienda los gobiernos?

Cabe destacar que la experiencia del PFE se ha presentado en numerosos Seminarios de formación y desarrollo de audiencias que se llevaron a cabo tanto en el GAM, como en el Teatro Solís de Montevideo (Uruguay). Tenemos conocimiento de que estudiantes argentinos y extranjeros procuran información sobre la forma en que desarrollan sus actividades. Esto prueba que su visibilidad se ha extendido más allá de las fronteras de la CABA, sin embargo pareciera que la misma sigue siendo insuficiente, al menos a los ojos de los funcionarios.

En esa línea, consideramos que si esta temática no se instala en la conversación y no se impulsan políticas públicas específicas y sostenidas, no sería posible hablar de formación de públicos. El caso del PFE que estudiamos acciona en esta línea con buenos resultados tanto desde el punto de vista cualitativo como cuantitativo que, dados los exiguos recursos con los que cuenta, resultan insuficientes frente a los que podría aspirar si se tratara de una política pública en su completa dimensión. Por caso, mencionamos la decisión respecto de que asistan a las funciones menos alumnos pero con mayor frecuencia en lugar que lo haga el mayor universo posible. Entendemos que esto constituye una modificación sustancial de política interna del PFE producto de la evaluación y análisis de los resultados respecto de aquello que es pertinente priorizar para lograr el objetivo de formar espectadores de artes escénicas. La escasa cantidad de recursos humanos (diez personas), sumado a los eclécticos recursos financieros, también condiciona la cantidad de beneficiarios a los que puede alcanzar. Los recursos financieros que recibe del MC llegan en tiempos que no son posibles de prever.

Por su parte, el GAM, más allá de la cantidad de personal y recursos económicos con los que dispone, tiene

conocimiento de los tiempos en los que contará con estos recursos a la hora de planificar lo que, a todas luces, se presenta como un diferencial que favorece el logro de los objetivos.

Ambos casos, GAM y PFE, utilizan instrumentos de medición que luego se traducen en informes de evaluación tanto interna como externa que utilizan para repensar sus planificaciones aunque el foco sea, en un caso orientado a la caracterización de los públicos y en el otro a aspectos pedagógicos.

Confirmamos que las estrategias de marketing pueden favorecer la formación de públicos siempre que vayan acompañadas de acciones de mediación. Los entrevistados acuerdan que la formación de nuevos públicos requiere de un cambio de conducta, lo que nos remite al concepto de hábitos de Bourdieu y, por tanto a la escuela como ámbito propicio para que este cambio suceda. Si bien en general la mediación se asocia casi de manera exclusiva con las barreras de acceso más relevadas (dinero, información, etc.), tanto el GAM como el PFE plantean sus acciones a partir de acercar herramientas que faciliten el acceso a la apreciación y comprensión de los espectáculos.

Desde esta perspectiva es que observamos la diferencia básica de planificación en los casos estudiados. Mientras que el GAM, en su categoría de Centro Cultural utiliza estrategias variadas y específicas para los distintos programas, el PFE, por estar inserto en el ME, circunscribe sus acciones a los alumnos y docentes de las escuelas públicas de la CABA, población que entendemos debería ser más tenida en cuenta en los planes y programas culturales en general. Nos parece importante destacar que el PFE viene impulsando, asociación civil mediante, otras acciones para estimular que se instale el debate sobre la cuestión de la formación de públicos:

1º Encuentro de nuevos públicos. Centro Cultural de la Cooperación (2011)

1º Laboratorio - taller de creación de nuevos públicos. Centro Cultural San Martín (2012)

1º Encuentro Internacional de creación de nuevos públicos. Centro Cultural San Martín (2013)

Nuestro trabajo nos ha permitido constatar que usualmente las acciones vinculadas a los públicos son, excluido el PFE, aquellas que refieren, en su mayoría, a la difusión y a la gratuidad. Sería deseable que se implementaran políticas a largo plazo priorizando la calidad antes que la cantidad puesto que la cantidad sería el resultado a futuro de una buena gestión de la calidad.

En cuanto a la calidad, observamos que tanto para el GAM como para el PFE, convocatoria abierta mediante, la calidad es un elemento sustantivo de su programación. El GAM es una institución cultural que posee convenios con escuelas y otras acciones para docentes. El PFE depende del ME pero sus actividades, en gran medida, se financian con fondos que provienen del MC, gestionadas a través de una asociación civil. Aunque ambos casos vinculan las áreas de educación y cultura, los niveles de implicancia de cada una difieren en función de los objetivos de cada caso.

Observados ambos casos, estamos en condiciones de afirmar que la vinculación entre las áreas de educación y cultura es necesaria para el buen desarrollo de políticas democratizadoras que contribuyan a la ampliación de derechos en función de la construcción de ciudadanía que las mismas políticas formulan.

Los recursos materiales y de infraestructura también condicionan la planificación y una vez más, aquí observamos una diferencia sustancial. Mientras el GAM cuenta con oficinas, diez salas para artes escénicas, dos salones para seminarios, dos salas para artes visuales y un estudio de grabación en una superficie total de 22 mil m²; el PFE comparte oficina con otro programa, no siempre dispone del espacio para sus reuniones semanales (el edificio tiene solo una sala de reuniones) y gestiona cada año las salas y espacios donde desarrolla sus actividades. En síntesis, si bien la Argentina y Chile presentan modelos de gestión cultural diferentes, en la medida de lo observado en los dos casos analizados, podemos inferir que la temática de formación de públicos tiene relevancia. Sin embargo, nos importa destacar que la disponibilidad de recursos resulta en un diferencial significativo de crecimiento. Asimismo, observamos necesario que en la CABA el área de cultura destine más recursos a las acciones que involucren a los públicos desde su estudio hasta su formación y, para ello, consideramos que los convenios con el área de educación serían herramientas posibles que, de sostenerse en el tiempo, contribuirían a garantizar esta formación de nuevos públicos tal como se enuncia en los planes.

Referencias bibliográficas

- Algán, Raúl S. (2015). *Cooperación cultural internacional en las artes escénicas: el caso Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Catalunya*. (Tesis de Maestría). Facultad de Ciencias Económicas. Universidad de Buenos Aires. Disponible en http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-0665_AlganRS.pdf
- Antoine F., C. & Brabec S., D. (2011). *Políticas culturales: la acción del Estado y la sociedad de oportunidades*. Publicación Libertad y Desarrollo (125).
- Antoine, Cristian (2013). *Dos cuestiones implicadas en el Desarrollo Cultural Chileno: Las Políticas Culturales y el sentido de la participación*. (17) Disponible en <http://quadernsanimacio.net/ANTERIORES/diecisiete/pdfs/Doscuestiones.pdf>
- Antoine, Cristian (2012). *Vivir de espaldas al público. Las paradojas frente al desarrollo de audiencias*. (15) Disponible en <http://quadernsanimacio.net>
- Antoine, Cristian. (2016). *Cambios en la legislación sobre financiamiento privado a la cultura en Chile*. Últimas modificaciones a la Ley Valdés. Contexto, evolución y cambios en la legislación sobre financiamiento privada de la cultura: el caso de Chile. Disponible en <http://cristian-antoine.blogspot.cl/>
- Bastías Sekulovic, M. (2008). *Políticas públicas culturales: Desde el acceso a la apropiación*. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile. Disponible en http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2008/bastias_m2/sources/bastias_m2.pdf
- Bourdieu, P. (1972) *Bosquejo de una teoría de la acción*. Buenos Aires: Prometeo.
- Coelho, T. (2009). *Diccionario crítico de política cultural*. Barcelona: Gedisa
- Chile quiere más cultura (2005). *Definiciones de Política Cultural 2005-2010* <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Chile-Quiere-Más-Cultura.-Definiciones-de-Pol%C3%ADtica-Cultural-2005-2010.pdf>
- Durán, Ana & Jaroslavsky, Sonia. (2012) *Cómo formar jóvenes espectadores en la era digital*. CABA: Leviatán.
- Durán, Ana y Jaroslavsky, Sonia (2009). *El espectador público*. En Revista Funámbulos. Año 12. (31).
- Durán, A., & Jaroslavsky, S. (2010). *El sujeto espectador*. En Revista Funámbulos. Año 12 (31).
- Durán, A., Laube, N. & Scher, E. (2009). *Cuesta salir de Casa*. En Revista Funámbulos. Año 12. (30).
- García Canclini, N. (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. México DF: Grijalbo SA.
- García Canclini, N. (1997). *Cultura y Comunicación: Entre lo global y lo local*. Ed. De Periodismo y Comunicación, (9) La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- García Canclini, N. (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa
- García Canclini, N. (2010) *La sociedad sin relato*. Madrid: Katz Editores. Disponible en http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/01/La-sociedad-sin-relato-Nestor-Garcia-Canclini.pdf
- García Canclini, N. (1990) La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En *Sociología y Cultura Pierre Bourdieu (1990) Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*. México D.F.: Ed. Grijalbo S.A. Recuperado de <http://es.slideshare.net/JackDa13/pierre-bourdieu-sociologa-y-cultura-completo>
- Ibacache, J. (2016). *II Seminario Internacional de Desarrollo de Audiencias*. Teatro Solís. Montevideo (Uruguay).
- Ibacache, J. (2016) *Formar públicos en un entorno de cambios*. En: Contreras Cifuentes, L. (Ed). Revista de Gestión Cultural MGC (7). Escuela de Posgrado. Facultad de Artes. Universidad de Chile.
- Ibacache, J. (2016). *Foro de comunicación. Creación de público para las artes escénicas*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.
- Ibacache, J. (2012) *GAM, una plataforma para la formación de audiencias en Santiago*. En Vicci, G. (Editor) Seminario Públicos y arte escénicas. Montevideo: Teatro Solís – CIDDAE.
- Jiménez, L., & Arbeláez, O. (2007). *Unidad de enseñanza aprendizaje VII. Desarrollo de Público*. Recaudación de Fondos y Marketing Cultural. Diplomado Virtual en Gestión Cultural. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Jiménez, L. (2000) *Teatro & Públicos. El lado oscuro de la sala*. México D.F.: Escenología/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
- Maraña, M. (2010). *Derechos culturales. Documentos básicos de Naciones Unidas*. Bilbao: UNESCO Etxea.
- Margulis, M. Urresti, M. Lewis, H. y otros. (2014). *Intervenir en cultura: más allá de las políticas culturales*. Ciudad de Buenos Aires. Biblos.
- Montiel, E. (2006) *La Cultura-Mundo. Diversidad Cultural y políticas públicas en la era global*. En: Mo-

- neta, Carlos Juan (Ed.) *El jardín de senderos que se encuentran: Políticas públicas y diversidad cultural en el MERCOSUR*. Uruguay: Oficina de UNESCO en Montevideo.
- Navarro, A. (2006). *Cultura: ¿Quién paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Santiago: RIL editores.
- Olmos, H. (2008). *Gestión cultural e identidad: claves del desarrollo*. Madrid: AECID.
- Rivero, J. L. (2008). *El Fomento y Creación de Públicos. Presentado en el Septenio Canarias*. Desafíos de la cultura en el siglo XXI. Disponible en https://www.academia.edu/9417072/EL_FOMENTO_Y_CREACION_DE_PUBLICOS
- Rodríguez Durán, A. (2015). *Ver teatro y danza por primera vez. Los jóvenes y las artes escénicas independientes en el contexto de la escuela pública*. La experiencia del Programa Formación de Espectadores. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Sede académica Argentina.
- Santillán Güemes, R. (2010). *Hacia un concepto operativo de cultura*. En Oscar Moreno: Artes e Industrias Culturales. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Santillán Güemes, R. & Olmos, H. (Comp.) (2001). *Capacitar en cultura*. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.
- Silva, M. (2016) *Ser público de algo: una experiencia de la relación*. En: Contreras Cifuentes, L. (Ed). Revista de Gestión Cultural MGC (7) Escuela de Posgrado. Facultad de Artes. Universidad de Chile.
- Vicci, G. (2012) *Públicos y artes escénicas. Un abordaje necesario*. En Vicci, Gonzalo (Editor) Seminario Públicos y arte escénicas. Montevideo: Teatro Solís – CIDDAE.
- Wortman, A. (2005). *El desafío de las políticas culturales en la Argentina*. Buenos Aires: CLACSO. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100912061500/10Wortman.pdf>
- Wortman, A. (2009). *Políticas culturales de la sociedad civil en la formación de nuevos públicos. Una vez más sobre los sentidos de la palabra cultura*. Perfiles de la cultura Cubana (3). Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinell. Disponible en http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3_politicas_culturales.pdf

Abstract: The theme of the new public is being installed both in the areas of management and creation of the performing arts. However, their formation is still an undeveloped area, especially in the public sphere. Our work analyzes the public policies linked to the formation of publics from the study of the cases of the CABA (PFE) and the city of Santiago de Chile (GAM).

Keywords: Government policy - performing arts - cultural management - public formation - audience development - public management

Resumo: O tema do novo público está sendo instalado tanto nas áreas de gestão e criação das artes cênicas. No entanto, sua formação ainda é uma área não desenvolvida, especialmente na esfera pública. Nosso trabalho analisa as políticas públicas ligadas à formação de públicos do estudo dos casos da CABA (PFE) e da cidade de Santiago do Chile (GAM).

Palavras chave: Política Governamental - Artes Cênicas - Gestão Cultural - Formação Pública - Desenvolvimento de Audiências - Gestão Pública

(*) **Andrea Hanna**. Docente, productora ejecutiva y artística y gestora cultural

Música cênica para percussão: Conceitualizações e abordagens performativas

Fecha de recepción: julio 2018
Fecha de aceptación: septiembre 2018
Versión final: noviembre 2018

M. Kemuel Kesley Ferreira dos Santos (*) y
Fernando Martins de Castro Chaib (**)

Resumen: Este artículo nos presenta conceptos terminológicos y de performance sobre Música escénica y su relación con la música escrita para percusión. Estos dos temas, ambos provenientes del siglo XX, se interconectan por su naturaleza experimental. Las clasificaciones y sistematizaciones conceptuales podrán auxiliar intérpretes y compositores en sus construcciones de performance y composiciones de obras relacionadas estéticamente. Trazamos paralelos con tendencias artísticas de vanguardia del s. XX (Happenings, Teatro del Absurdo, Body Art, Performance Art, Danza Contemporánea, etc.) y expresiones artísticas como danza, teatro, poesía, etc. Nos referimos a autores importantes como John Cage, Marina Abramovic y Yves Klein, así como a reflexiones actuales como Bonatto (2015), Pavis (2008), Huang (2011) Martins (2015) y Hansen (2016).

Palabras clave: Música escénica - percusión - concepto - performance - análisis Interpretativa

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 247]