

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE SOCIOLOGÍA Y CIENCIAS POLÍTICAS**

**DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
SOCIOLOGO CON MENCIÓN EN POLÍTICA**

**POLÍTICAS CULTURALES EN TIEMPOS DE REVOLUCIÓN CIUDADANA, UN
ANÁLISIS DE LOS INSTRUMENTOS DE LA POLÍTICA PÚBLICA.**

MAURICIO ANDRÉS CASTRO CENTENO

DIRECTOR: DR. WLADIMIR SIERRA

QUITO, 2019

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **MAURICIO ANDRES CASTRO CENTENO**, C.I. 1717153454 autor del trabajo de graduación intitulado: **“Políticas Culturales en tiempos de Revolución Ciudadana, un análisis de los instrumentos de la política pública”**, previa a la obtención del grado académico de **SOCIÓLOGO CON MENCIÓN EN POLÍTICA** en la Facultad de **Ciencias Humanas**:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de la Universidad.

Quito, 27 de FEBRERO del 2019



MAURICIO ANDRES CASTRO CENTENO

C.I. 1717153454

*A la nobleza de mis ángeles y a la alegría de mis diablitos,
que en silencio y soledad fueron convertidos
y ahora habitan en mí como una compasiva luz sempiterna.*

Agradecimientos:

A la historia y familia que mi Dios me dio, sobre todo al amor de mi madre y hermanos que siempre será fundamental para sobrellevar aquello que se plantea como absurdo en la vida.

A ella, que en tiempo pretérito le confié mi vida con el corazón en la mano. Al óleo de una mujer con sombrero que no tendré y jamás adivinaré mis buenas luces.

A Rafael Alejandro Rosero Cambi, por la nobleza que nuestra sagrada *amistad de estrellas* me demuestra cada día, más ahora que navegamos en diferentes mares y bajo distintos soles.

A la sublimidad cultivada en los corazones de cada uno de los camaradas en quienes habita el espíritu de la minga. Nuestro trabajo será testimonio de la altura ética que alumbra a nuestra comunidad.

A todos los profesores y personas de gran corazón que laboran en mi amada alma mater, ustedes fueron la chispa de conocimiento que encendió la llama de la sabiduría, y que ahora soy responsable de cultivar.

A la claridad y compromiso de los artistas. El trabajo impreso en esta disertación se plantea como un intento de hacer justicia y homenaje a su labor.

A los funcionarios de: Ministerio de Cultura, Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, Centro de Estudios Fiscales. Su colaboración fue absolutamente indispensable en el desarrollo del trabajo que se presenta a continuación.

RESUMEN

¿A qué tipo de paradigma político se apega el Gobierno del ex presidente Rafael Correa, mediante el manejo de los principales instrumentos de la política pública cultural? A partir de esta pregunta se desarrolla un análisis, en el cual se identifican las principales características de los incentivos entregados por medio del Sistema de Fondos Concursables y del Sistema de Festivales. Por lo tanto, el principal objetivo es definir un modelo de Estado que identifique y caracterice al gobierno de Rafael Correa según el manejo de los instrumentos más importantes de la política pública cultural y su impacto en las dinámicas que se generan en la estructura social del campo de las artes escénicas. Para esto, se evalúa la coherencia entre el discurso gubernamental y la realidad de la acción política, generados en tiempos de Revolución Ciudadana.

Palabras Clave: Gobernabilidad, Administración cultural, Evaluación, Política cultural, Artes escénicas,

ABSTRACT:

To what kind of political paradigm does the government of former President Rafael Correa adhere, based on the management structure of main instruments of public cultural policy? Based on this question this analysis identifies the main characteristics of the incentives delivered through the Grant and Festival System. Therefore, the main objective is to define a State model that characterizes the government of Rafael Correa according to the management of the most important instruments of public cultural policy and its impact on the dynamics generated in the social structure in field of the performing arts. Thus in this dissertation, the coherence between the governmental discourse and the reality of political action, during the Citizen Revolution, is evaluated.

Keywords: Governance, Cultural Administration, Evaluation, Cultural Policy, Performing Arts.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	3
Primera parte	4
1.- La cultura y la política, aquello que nos hace seres humanos.	4
2.- La acción cultural.....	5
3.- La relación entre alta cultura y baja cultura.....	7
4.- Cultura Oficial	8
5.- El arte, aquel esquema.....	9
6.- La relación entre arte y política	11
7.- La dualidad de valores en el arte.....	12
8.- Las Artes Escénicas	13
8.1.- Espacio.	13
8.2.- Tiempo.....	14
8.3.- El Público.	14
Segunda parte	16
1.- El Estado y su relación con la Cultura.	16
2.- Paradigmas políticos de la acción cultural	21
2.1.- Mecenazgo Liberal. -.....	21
2.2.- Tradicionalismo patrimonialista.....	22
2.3.- Estatismo Populista	23
2.4.- Privatización neoconservadora	25
2.5.- Democratización cultural.....	26
2.6.- Democracia participativa	28
Tercera parte	30
1.- Metodología y conceptos para la evaluación de política cultural.	30
1.1.- Principios metodológicos de la evaluación.....	30
1.2.- Objetivos de la evaluación.....	31
1.3.- Procedimientos y criterios de la evaluación.....	31
1.4.- Ámbito de la evaluación.	33

CAPÍTULO II	35
Primera parte	36
1.- Contexto legal del campo artístico.....	36
1.1.- Constitución de la República del Ecuador 2008.	36
2.- Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010.....	40
2.1.- El campo de lo artístico-cultural en el Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010.	41
3.- Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013.	46
3.1.- El campo de lo artístico-cultural en el Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013.	51
4.- Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017.	54
4.1.- El campo de lo artístico-cultural en el Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017.	56
Segunda parte	59
1.- Contexto institucional y normativo del Ministerio de Cultura.	59
2.- Institucionalización interna del Ministerio de Cultura.	60
2.1.- Fundamentos ideológicos del Ministerio de Cultura.	61
2.2.- Estructura organizativa del Ministerio de Cultura.	61
2.3.- Instancias encargadas de la aplicación de los instrumentos de la política pública.	63
2.4.- Procedimientos institucionales para la planeación, el monitoreo y la evaluación de los programas y proyectos de la política pública.	66
Tercera parte	69
1.- Conceptualización de la metodología para el desarrollo del Mapa de Actores.	69
2.- Dinámicas de los actores inmersos en la implementación de los instrumentos de la política.	70
CAPÍTULO III	76
Primera parte	77
1.- El fomento a las artes como política de Gobierno.	77
1.1.- Coherencia interna de la política.	79
1.2.- Oportunidad de éxito de la política.	80
Análisis socio-político.	81
Análisis Económico.....	85
Segunda parte	117
1.- Los instrumentos de la política pública.....	117
1.1.- Sistema Nacional de Festivales.....	118
1.2.- Sistema Nacional de Fondos Concursables.....	122

2.- Consideraciones respecto a los procedimientos de implementación.....	125
Tercera parte.....	128
1.- Conceptualización para el desarrollo del análisis de los agentes.....	128
2.- Dinámicas de los agentes según su participación efectiva en el desarrollo de los instrumentos de la política pública.....	129
CAPÍTULO IV.....	133
Conclusiones.....	133
<i>En torno al concepto de cultura.....</i>	<i>133</i>
<i>En torno a los paradigmas políticos de la acción cultural.....</i>	<i>137</i>
<i>En torno a los instrumentos.....</i>	<i>153</i>
1.- Análisis de procesos:.....	153
2.- Análisis de resultados y efectos:.....	156
<i>Consideraciones finales.....</i>	<i>157</i>
Recomendaciones:.....	159
BIBLIOGRAFÍA.....	165
ABREVIATURAS.....	168
ANEXOS.....	169
Anexo 1.....	169
Anexo 2.....	183

INTRODUCCIÓN

Durante los años de gobierno de la Revolución Ciudadana se adoptaron consignas, símbolos e ideas que apuntaban –al menos discursivamente– a generar una sociedad con igualdad de oportunidades, más justa y sobretodo apuntando a principios expuestos en el socialismo del siglo XXI. Con un modelo de gobierno apegado a paradigmas democráticos, participativos y sobre todo alejados de las acciones que implican los modelos de gobierno vinculados a paradigmas neoliberales. Sin embargo, en el accionar mismo del Estado, en sus políticas públicas culturales y en el manejo que se mantuvo de ellas, se reflejó un modelo de gobierno diferente a lo serían los valores democráticos y participativos que implica el socialismo del siglo XXI.

Muchas de las políticas públicas y sobre todo los lineamientos que se manejaron desde el ente rector de la política cultural -el Ministerio de Cultura- apuntaron a favorecer, mantener o crear estructuras élite de actores sociales, tal y como ocurría en el periodo de la larga noche neoliberal. En consecuencia, uno de los principales problemas es la incoherencia entre el discurso y la acción, esto lleva a pensar en un análisis de los instrumentos de la política pública más importantes y perdurables, esto para intentar responder: ¿A qué tipo de paradigma se apega el Gobierno de la Revolución Ciudadana mediante el manejo del Sistema de fondos concursables y del Sistema de festivales, los cuales son instrumentos de la política pública cultural? ¿Cuáles son las consecuencias en la estructura de actores sociales inmersos en el campo de las artes escénicas?

El problema está en la identificación que se ha dado a los diez años de gobierno del presidente Correa, mismo que se dice ser un gobierno apegado a un paradigma democrático participativo, pero en un análisis de los instrumentos de sus políticas públicas culturales se perciben acciones acopladas a un tipo de gobierno que se identifica en cualquier otro paradigma, pero menos con lo que se puede designar como democrático y menos como participativo.

Para responder las preguntas anteriormente planteadas la presente disertación se compone de cuatro capítulos, que van desde un abordaje general a un análisis particular. En tal sentido, el

concepto de cultura es pensado en el primer capítulo, en el mismo que se plantea el camino teórico y demás conceptos que se han de seguir en los capítulos venideros, principalmente en el último capítulo, donde se reflejará un análisis del contexto que atañe al campo de las artes escénicas, el mismo que fue influenciado por el accionar del Gobierno de Correa mediante la política pública y la implementación de sus instrumentos. El análisis de estos dos últimos elementos permite pensar en el modelo de Estado al cual se apega el gobierno de la Revolución Ciudadana, este análisis se expone a lo largo de la primera y segunda parte de los capítulos dos y tres. Hasta el momento, el camino recorrido permite devenir en varias consideraciones, conclusiones y recomendaciones reflejadas en el cuarto y último capítulo.

Una vez expuesto las ideas principales de este trabajo investigativo, se da paso a la exposición de la presente disertación.

CAPÍTULO I

La importancia de esta unidad es absolutamente categórica, ya que contiene aquellas secciones que marcan el paso a los subsiguientes capítulos, en este sentido, se vuelve necesario señalar que en la primera parte se propone un amplio ejercicio comprensivo que se deriva del pensamiento filosófico acuñado por Bolívar Echeverría.

El accionar del Gobierno de Correa mediante la política pública y la implementación de sus instrumentos, permiten pensar en el modelo de Estado en el cual se ampara el gobierno de la Revolución Ciudadana, en consecuencia, la segunda parte de este capítulo propone diferentes abstracciones en las que se explican los paradigmas políticos de la acción cultural, desde este punto de vista se admitirá un análisis apegado a la Ciencia Política.

Para afinar la coherencia de la presente disertación, en la tercera parte de este capítulo se marca el camino metodológico, el cual se plantea como una luz que guía el análisis de las políticas y sus instrumentos.

Primera parte

1.- La cultura y la política, aquello que nos hace seres humanos.

El animal humano envuelto en el reino de lo natural al igual que otros animales cumple con un ciclo vital. Pero en este ciclo el animal humano *hace como si* también estuviese haciendo otra cosa, algo más importante, más trascendental. Ese *como si estuviese haciendo algo más*, esa actividad es enriquecida por ser cargada de condiciones de cumplimiento, el animal humano le pone a su actividad virtudes y defectos. Esto justamente es lo que brota única -y solitariamente- del mundo de lo humano, este mundo es el que se soporta en las implicaciones del reino animal. Con lo antes dicho se entiende que en la actividad humana se refuncionaliza funciones que son dotadas de otros sentidos, y ya no solamente cumplir el mero objetivo de aquella función principal en la acción. Estos conceptos se sistematizan en el siguiente cuadro.

Tabla 1.

Dos vidas de diferente orden que comparten el mismo cuerpo.

Orden de lo natural	Orden de lo político
Automática, perfecta, fría.	Libre, imperfecta, dramática.
Proceso de reproducción física o natural	Proceso de reproducción metafísico o político
Individuos abstractos sin relaciones de interioridad o reciprocidad	Individuos concretos y partícipes de un proceso
Individuos cumplen el programa implantado de su estructura instintiva	<i>Proyecto</i> de existencia compartido.
Correspondencia de una sola vía. Lo que es, es.	Correspondencia en doble vía, al transformar la naturaleza transforman a los otros y de igual manera son transformados por los otros.
Condiciona fundamentalmente al orden de lo político	Domina al orden de lo natural.
Ejemplo: Función procrear	Rodeada de conjunto autónomo de condiciones de cumplimiento
Objetivo = que no termine la estirpe humana.	Objetivo= Procrear, distencionar, divertir
Medio = copular.	Medio = copular es el medio e instrumento de sí mismo
No existe re-función.	Re- función = actos rituales, cargar de sentido mítico al acto de copular. Ej.: “hágase el acto sexual en tal o cual postura para que salga un varoncito”
Centro de comportamiento=eros, pura pulsión libidinal.	Centro de comportamiento = el amor (en algunos casos)

Nota: Elaboración propia con base en: (Echeverría, La modernidad de lo barroco, 1998, págs. 131-132)

Lo otro, lo humano, aquello extra, esa cosa que brota de la simple acción, el como si estuviese haciendo algo más. Eso se juega la existencia en cada acto de la vida cotidiana, eso está en una segunda dimensión que se llama lo transnatural, lo metafísico. Entonces el orden natural es el soporte para otro proceso diferente y que precisamente toma el nombre de *proceso político*, así lo señala Echeverría (1998) “El ser humano lo que hace es darle forma a su propia socialidad y cultivarla ateniéndose a ella, producir y consumir los modos de su convivencia, “trabajar y disfrutar” las figuras de su identidad”. (pág. 131). Estas figuras de la identidad están llenas de aromas, sabores, texturas, sonidos y colores expresados en forma concreta y específica. Las figuras de la identidad se asocian con cada y una de las personas. La figura de identidad es lo más íntimo donde nace la flor del ser, aquí es donde este se concreta y es. Precisamente por esto, “el ser es temeroso porque al perder estas figuras de identidad, inevitablemente deja de ser lo que es” (Echeverría, 1998, págs. 131-132).

Importante es hacer una pausa en este punto, para entender que en este concepto de identidad no es sustancial, inmutable y eterno -como se lo entiende en la cultura Oficial, más adelante explicada- al contrario, al ser re-funcionalizada cada función en la actividad humana, estas figuras de la identidad están en dinamismo, es una entidad histórica que sintetiza toda una estrategia de supervivencia en medio de los condicionamientos que la materialidad natural impone a los humanos, por lo tanto, las formas de identidad están muy distantes de ser sustanciales y están muy cerca de ser evanescentes.

2.- La acción cultural

Expresa y enigmática, íntima, integral, latente y manifiesta, inevitable, absoluta, arbitraria, efímera y constante, así es y se da la dimensión de la cultura en el orden de lo político. La cultura no es una función, así como la dimensión cultural no es una esfera independiente o atomizada de la vida. La dimensión cultural una vez que articula todas las funciones de la vida humana, las trasciende y las contiene en un conjunto coexistente a toda la dimensión de la existencia social “que aparece cuando se observa a la sociedad tal como es cuando se empeña en llevar a cabo su vida persiguiendo un conjunto de metas colectivas que la identifican o individualizan” (Echeverría, 2010, pág. 40).

La cultura, el cultivo de lo que la sociedad humana tiene de polis o agrupación de individuos concretos, es aquella actividad que reafirma, en términos de la singularidad, el modo en cada caso propio en que una comunidad determinada –en lo étnico, lo geográfico, lo histórico- realiza o lleva a cabo el conjunto de las funciones vitales; reafirmación de la “identidad” o el “ser sí mismo”, de la “mismidad” o “ipseidad” del sujeto concreto, que lo es también de la figura propia del mundo de la vida, construido en torno a esa realización. (Echeverría, 1998, pág. 133).

Se entiende a la cultura -en primera instancia- que está situada como una ocupación enfática en el orden de lo político, y caracterizada como una ocupación mediada o indirecta que cultiva coextensiva y simultáneamente lo libre, imperfecto y dramático que puede ser cada respiración en la existencia cotidiana de un ser humano.

Una primera definición del adjetivo ser culto, se entenderá al ser o grupo humano que se hace a sí mismo, con aquello que hicieron de él. El ser culto es hacerse a uno mismo mediante el ingenio o creatividad que se expresa en la actividad cultural, la misma que transita por un momento autocrítico de toda su esfera de reproducción de la vida y de su singularidad concreta, la cual abarca sus propias subcodificaciones que lo identifican y lo individualizan. Este momento de cultivo de su identidad es dialéctico pues solamente en el encuentro con el otro se oscila entre la subcodificación que lo individualiza frente a las otras subcodificaciones de los demás. Este encuentro pone a prueba su identidad en términos de reciprocidad, obteniendo como resultado de este encuentro un cultivo crítico, dinámico y dialéctico de la identidad. La actividad cultural es un juego de puesta en crisis, porque se deconstruye y sin embargo, también es un llamado enfático a reconstruirse. Todo esto en una íntima doble correspondencia que se escribe en alteridad.

La confluencia del orden natural y el orden de lo político se la entiende como el proceso de reproducción social que es “la unidad de una acción del sujeto sobre la naturaleza y una reacción de ésta sobre él mediadas siempre, las dos, por otros elementos, los instrumentos y los objetos, los medios de la producción y del consumo” (Echeverría, 2010, pág. 50). En este proceso, la dimensión cultural mantiene dos modalidades de distintos momentos, los mismos que intentan ser sistematizados en el siguiente cuadro.

Tabla 2.
Modalidades de los momentos de la dimensión cultural.

Momento repetitivo presentando en la sociedad como:	Momento creativo presentando en la sociedad como:
Ingenuo y rutinario	Crítico, reflexivo, dialéctico y dinámico
La cultura se da como actividad difusa	La cultura se presenta como actividad concentrada.
Ocasiones, sitios y personas que viven simplemente la codificación establecida, positivizándola y naturalizándola.	Ocasiones, sitios y personas dedicadas especialmente al cultivo de la subcodificación. Entrega excepcionalmente mayor al comportamiento en ruptura
Organización jerarquizada del cuerpo social. Coexistencia de clases sociales sobre la base de la repartición desigual.	Democrático, sin jerarquización social
Actividad latente.	Actividad propia y manifiestamente cultural
Actividad cultural autónoma y oficializada	Actividad cultural general informalizada
Se identifica con la alta cultura	Se identifica con la baja cultura
La relación entre los dos momentos en una primera instancia se da como separación-imposición	
En una segunda instancia se da como separación-complementación	

Nota: Elaboración propia con base en: (Echeverría, La modernidad de lo barroco, 1998)

3.- La relación entre alta cultura y baja cultura.

La dimensión cultural en tanto dimensión coexistente de la vida humana también se expresa en el momento rutinario y repetitivo justamente porque la subcodificación del código está en automático, sin criticarse ni reflexionar, esto lo hace crédulo e ingenuo. Este automatismo es comprensible porque el re-inventarse implica un gasto de energía más allá de lo utilizado en la función de realizar algo, hacer *constantemente* esto es un gasto ultra-funcional que recae en el lujo únicamente asumido por la Alta Cultura. A diferencia del momento creativo que posterior a un momento de crisis, se vuelve a reproducir. Este reinventarse a cada momento es improductivo porque no genera una autocrítica, no produce pero si consume energías. Este consumo es un gasto que produce escases. En este punto se plantea una paradoja, porque su actividad lo lleva a enajenarse del ejercicio del funcionamiento pragmático de producción/consumo. La alta cultura como una manifestación restringida se plantea con altos grados de dificultad técnica, que solo pueden ser asumidos y aprendidos por la élite de un grupo, porque tienen el tiempo para hacerlo ya que sus condiciones materiales de vida están aseguradas. Sin preocupaciones de la utilidad práctica de sus acciones, el gasto de energías, tiempo y dinero pasa a un segundo plano. Este carácter desinteresado se anida en el arte, pero

entiéndase que esto es una actitud del arte que posteriormente exigirá vorazmente más y más¹, sus exigencias hacen que pocas personas accedan a la alta cultura justamente por tratarse de un candado económico² por un lado, y un alto nivel técnico de conocimientos por otro.

Al parecer la relación entre el momento repetitivo y el momento creativo, entre la alta y la baja cultura, en una primera instancia se da como separación-imposición. Separación marcada por un desprecio mutuo obviamente lleno de adjetivaciones y donde la primera se impone a la segunda. Sin embargo, la relación entre alta y baja cultura se mantiene justamente por respetar el proceso dialéctico que implica toda existencia humana. Este proceso es de separación y de complementación porque la baja cultura caracterizada por ser tosca, espontánea, sin refinar y por lo tanto auténtica, vital, genuina y creativa mantiene la relación con la alta cultura ya que la potencializa, esto sucede porque la baja cultura se subcodifica por encontrarse en el encuentro con otras culturas, estas subcodificaciones que se producen al nivel de la baja cultura, posteriormente enriquecen a la alta cultura³ que entra en un nuevo proceso de refinamiento y sublimación de las nuevas subcodificaciones.

4.- Cultura Oficial

Entiéndase que la cultura y su actividad por ser íntima no quiere decir que sea una esencia, es decir, el concepto de cultura entraría en contradicción lógica si se pretende conservar un núcleo, defender una substancia o proteger una esencia. En discursos de corte nacionalista se percibe a la cultura como un patrimonio de formas propias y especialmente peculiares, las mismas que supuestamente están encarnadas en el pueblo. Esta visión de la cultura lleva a intentos de cristalizar la supuesta esencia en una sola figura identitaria, que es museificada estáticamente y que posteriormente de ella se desprenden rasgos retenidos en una cultura oficial. En esta visión no existe la dinámica, la autocrítica o la reflexión, en consecuencia, se niegan a otras culturas, otros rasgos y se momifica a los propios. Esta figura identitaria es conservadora de la esencia de la madre patria. Es decir, es constantemente insuflada de

¹ Incluso se llega a exigir aptitudes tan específicas de tan alto grado técnico que se traducen en especificidades corporales como las rodillas hiperlaxas de un bailarín o dedos largos de un pianista.

² Entiéndase lo económico no como algo meramente financiero, sino como algo EKO- entorno, sistema. Y nomos- dispensar, adjudicar. En este contexto se entiende a lo económico como esa esfera de administración a todo lo concerniente a la existencia de la vida.

³ Un hermoso ejemplo de esto es lo que sucedió con el ballet en Cuba. El ballet fue subcodificado con códigos propios de la cultura del pueblo de Cuba.

vitalidad externa, fingida y artificial. En los Estados donde se afirmó el nacionalismo, el Estado se re-edita⁴ y el máximo encuentro que se puede dar con aquello que es diferente, es en base al concepto de tolerancia, el mismo que invita a ver pero no a tocar, palpar, degustar y sentir. El encuentro con la subcodificación identitaria del otro es efímero porque solamente lo soporta, lo tolera, pero ni siquiera intenta un esfuerzo por entenderlo. El culto a la tolerancia es la tautología del nacionalismo, es cosificarse y afirmarse en el “en sí mismo” para jamás acudir a la invitación de abrirse en relaciones auténticas con otra cultura. Con estos argumentos la cultura oficial permanece sacrosanta, sin un rasguño o fisura que lleva a la pulcritud de convertir lo profano en sagrado. (Echeverría, 2010)

5.- El arte, aquel esquema.

Como se planteó en la sección dos, se entiende que la actividad cultural de un grupo social es la reproducción de la identidad comunitaria concreta, la misma que abarca sus propias subcodificaciones y que la individualiza en relación a la identidad de otros grupos. Como características de este proceso de reproducción de la identidad, por un lado, se ha visto que la identidad es constituida en momentos de autocrítica. Si se ahonda en el proceso de reproducción de la identidad comunitaria, se encuentra un rasgo característico de estos procesos que son los esquemas recurrentes de comportamiento. Este rasgo “consiste en la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la experiencia política fundamental de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida”. (Echeverría, 2010, pág. 175). Uno de los esquemas recurrentes de comportamiento es el arte, que será entendido como experiencia de *poiesis*, de hacer, de crear, de producir, de pasar del no-ser al ser, esta experiencia se la conoce como una de las más sublimes y bellas, es decir como una experiencia estética. “Con la experiencia estética, el ser humano intenta traer al escenario de la conciencia objetiva, normal, rutinaria, aquella experiencia que tuvo, mediante el trance, en su visita a la materialización de la dimensión imaginaria”. (Echeverría, 1998, pág. 192)

⁴ El Estado Ecuatoriano se re-edita en la canción patria, originalmente canción de los años 70 cuando era necesaria la afirmación de un Estado, que para ese entonces era casi inexistente. Frente a esto, el gobierno de Correa la canción patria suena actual, después de su re-edición con un ritmo contemporáneo, ya que el antiguo ritmo de marcha ha sido dejado atrás, justamente porque respondía a un Estado militar que se encontraba en conflictos fronterizos con el Perú. En los años del gobierno de Correa, esta canción es puesta en escena como una propuesta más “cultural” y no tan castrense, justamente porque estos diez años de gobierno han sido tiempos verdes de re-edición, de revolución cultural. Y son tiempos tan verdes que hasta las canciones las reciclan.

Se debe tener en cuenta que la experiencia estética no solo revive la experiencia del trance, de aquella experiencia de la plenitud de la vida. La experiencia estética es una traición a la añoranza de reproducir a la perfección esta experiencia festiva del mundo de la vida, es una traición que transita hacia algo más subcodificado, más formado y ordenado en un lenguaje, en fin, en algo más estético.

Esta reformulación de la experiencia que se dio en el mundo virtual, ceremonial, ritual, mítico. Se la realiza mediante técnicas, dispositivos e instrumentos capaces de generar y captar esa actualización de nuevos subcódigos emitidos del tiempo extraordinario que implicó la ceremonia, y que ahora se figuran identitariamente en el terreno del tiempo de lo cotidiano, de lo funcional de este mundo, de la materialización pragmática de aquello que implica lo objetivo, normativo y rutinario. Por medio de esta gran necesidad de actualizar y reformular, el artista está dispuesto excepcional y espontáneamente a *“proporcionar oportunidades de experiencia estética para la comunidad”*. (Echeverría, 1998, pág. 192). *“El artista sería, así, el productor de objetos o de discursos”* (Echeverría, 2010, pág. 180). Esta producción se diferencia de aquella que se propone en la alta cultura -donde también existen gastos de energía constantes- justamente, porque su actividad no lo lleva a enajenarse del ejercicio del funcionamiento pragmático de producción/consumo.

La experiencia de estetizar espontáneamente el comportamiento cotidiano del ser humano en su mundo primero, se la vive en las proto-artes, que parten de la posibilidad de convertirse en un arte a partir de los elementos y momentos que integran la consumación de la ceremonia ritual. Es aquí donde radica el hecho artístico, en la tendencia de complementación diferencial de cada una de las proto-artes y la materialización de las diversas obras de arte reales, misma que se dan para abarcar la gran experiencia del existir humano cotidiano y convertirla en un drama escénico.

6.- La relación entre arte y política

Así como al abordar el tema del Estado es imprescindible entender el tema de la política y las formas de pensamiento. De la misma manera, al abordar el tema de la gran esfera cultural se hace necesario pensar en una parte específica de ella, que es el arte.

Es importante decir que la relación entre arte y política ha sido hermosamente tensa y vinculante, y a pesar de que algunas tendencias artísticas, al igual que ciertas tendencias académicas, se han promulgado objetivas y sin mayor apego a una tendencia política. Sin embargo, gracias a los postulados planteados por Hauser (1998) se sabe que: “La película documental, la fotografía, las noticias en los periódicos, la novela-reportaje ya no son arte, en absoluto, en el antiguo sentido. Además, los más inteligentes y mejor dotados representantes de estos géneros no insisten, en modo alguno, en que sus producciones hayan de ser descritas como «obras de arte»; más bien sostienen la opinión de que el arte ha sido siempre un subproducto, habiendo surgido al servicio de una finalidad condicionada ideológicamente. (pág. 519)

A estas tendencias que se plantean como objetivas y apolíticas se les olvida que la realidad es demasiado compleja e imposible de ser retratada en su totalidad, es así que Bertolt Brecht indica que el arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma. Con esta frase se entiende que la objetividad es imposible de alcanzar, y que al tener pretensiones de retratar la realidad, un artista o un científico debe tomar postura, y así reflejar su verdad que no es más que su propia lectura de la realidad desde su postura. Desde una actitud democrática, que es la que se asume en el presente trabajo, es importante recalcar que Hauser (1998) señala: “el problema no es limitar el arte al horizonte actual de las grandes masas, sino extender el horizonte de las masas tanto como sea posible. El camino para llegar a una verdadera apreciación del arte pasa a través de la educación. No la simplificación violenta del arte, sino la educación de la capacidad de juicio estético es el medio por el cual podrá impedirse la constante monopolización del arte por una pequeña minoría” (págs. 520-521) Una vez aclarada la postura que se propone para este trabajo, en la siguiente sección se intenta debelar uno de los argumentos que ha llevado a la falta de democratización del arte y como esto se ha reflejado en la formulación de las políticas culturales.

7.- La dualidad de valores en el arte.

Es importante recalcar que en el devenir del arte se ha abierto un debate bastante infructuoso entre la calidad versus la popularidad. Debate que ha alojado ciertas premisas que aseveran la existencia de un rechazo por parte de las masas al arte cualitativamente bueno y estéticamente bien presentado. Frente a este argumento es importante dimensionar dos conceptos que se articulan dialécticamente y permiten entender de mejor manera la realidad que engloba a lo artísticamente valioso.

El primer concepto es el “valor de culto” que permite entender que “la producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia. Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan, y no en que sean vistas” (Benjamin, 2003, pág. 53). El valor de culto hace referencia a la importancia que tienen las obras de arte en sí mismas, en tanto actividad cultural que refleja aquellas funciones de la vida humana, aquel conjunto coexistente a la dimensión de la existencia social. Es decir que el valor de culto de una obra artística radica en reflejar la intención humana de dominar la naturaleza y la huella que la existencia del hombre va dejando a su paso a través de la historia, esta huella que en cada cultura es propia y se manifiesta en sus subcodificaciones –creadas en procesos rituales del esquema de creación artística – que lo individualizan frente a otros grupos.

El segundo concepto es el “valor de exhibición” que se diferencia categóricamente del valor de culto por sacar “a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumenta para sus productos las oportunidades del ser exhibidos” (Benjamin, 2003, pág. 53) Es decir que la intención en el valor de exhibición radica primordialmente en el intercambio entre grupos humanos y sus posteriores momentos de autocrítica, en consecuencia, su intención es la interacción concertada entre la humanidad.

En conclusión, es importante entender que los criterios cualitativos no entran necesariamente en el juicio de la masa, y más bien tienden a divorciarse de ella. “Las masas no reaccionan ante lo que es artísticamente bueno o malo, sino ante impresiones por las cuales se sientan aseguradas o alarmadas en su propia esfera de existencia. Toman interés en lo artísticamente valioso con tal de que les sea presentado de forma acomodada a su mentalidad, esto es, con tal de que el tema sea atractivo”. (Hauser, 1998, págs. 511-512) Es decir, una obra artística

será apreciada por la masa en cuanto se logre entender su mensaje e identificarse en el mismo. Este argumento es lógico y cobra sentido una vez que se ha entendido el valor de exhibición expuesto anteriormente.

8.- Las Artes Escénicas

Bolívar Echeverría sostiene que no existe algo más opuesto a una obra de arte tomada por la reproductibilidad técnica que aquello que acontece en el escenario. Es decir que, entre el cine y las artes escénicas existen más diferencias que similitudes. No obstante, si se parte de los postulados de Arnold Hauser en el concepto de “simultaneidad”, este elemento de la nueva noción del tiempo⁵, se puede decir que el teatro es en el arte, la analogía más cercana al cine, ya que en el teatro también se lleva a cabo el análisis que parte de aquellas formas espaciales y temporales, es decir, lo que se conoce como el “aquí y ahora”. Pero a diferencia del cine, en el campo escénico, el trabajo de exhibición responde a un proceso de ensayos y pruebas que permitirán un adecuado desempeño artístico en la puesta en escena ante el público. La exhibición del actor está cargada de su aura, la cual no se la puede copiar en su aquí y ahora, porque el aura fue desarrollada en un proceso en el que esta se la concibe como un “entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar. Aparecimiento único” (Benjamin, 2003, pág. 47) Para digerir en mayor medida este concepto, a continuación se presentan las características del aquí-espacio y el ahora-tiempo.

8.1.- Espacio.

Tanto en las artes escénicas como en las artes plásticas el espacio en una escena es estático, invariable, sin finalidad ni dirección y la libertad es dada por la fría homogeneidad de las partes del espacio, y por lo tanto no admite ninguna otra. Es decir que cada escena, cada espacio tiene su propio valor y su propia libertad manifestada por su fatalidad, es decir que en la escena, el actor es libre en tanto considere y asuma la limitación de su espacio escénico, de este espacio único que es la puesta en escena, donde el actor se identifica con su papel y su desempeño artístico es unitario a lo largo de la obra, que en última instancia se desarrolla ante un público cualquiera, el mismo que ante una equivocación, no tiene la posibilidad de

⁵ Para un mejor entendimiento de esta nueva noción, la idea se desarrollará en la sección siete que respecta al cine, ya que este concepto es intrínseco al arte moderno.

intervenir en el trabajo artístico que se desarrolla en ese momento. En este mismo sentido, si el actor escénico cometiese un desliz, no tiene la posibilidad inmediata de reivindicarse ante el público, en el aquí y ahora, no hay borrón y cuenta nueva.

8.2.- Tiempo.

En las artes escénicas el carácter del tiempo responde a una realidad empírica, uniforme, progresiva, continua e irreversible que siempre se mantiene con estas características gracias a la ley de progresión que no consiente saltos, pausas o interrupciones, esto es lo que permite tener patrones constantes de tiempo, conocidos como el ritmo en la escena.

El tiempo también “tiene una dirección definida, una orientación en su desarrollo, un fin objetivo, independiente de la experiencia temporal del espectador; no es un mero depósito, sino una sucesión ordenada” (Hauser, 1998, pág. 500) a esto se lo conocerá como el tiempo empírico de las cosas.

Con estos principios, se vuelve importante recalcar de forma categórica que, en el teatro jamás se manifiesta la mezcla de estos dos elementos, de manera que en las artes escénicas el espacio y el tiempo son fatales, porque obligan a aceptar lo que sucedido, simplemente lo que es, es. Se espera que ahora se entienda, porque en las artes escénicas se mantienen ciertas características como el aquí y ahora de su existencia en el preciso lugar en que se encuentra, esto es algo que excede a cualquier tipo de reproducción -sea en el cine o en la fotografía-, esta característica lo hace ser auténtico porque sobre la concepción del aquí y ahora “descansa la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy” (Benjamin, 2003, pág. 42). Esta característica innata de las artes escénicas se la conoce como la *Autenticidad* que es el “núcleo sensitivo tan susceptible como no lo hay en ningún objeto natural. La autenticidad de una cosa es la quintaescencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico”. (Benjamin, 2003, pág. 44).

8.3.- El Público.

En el siglo XIX, el teatro de repertorio encontraba cabida en un cuerpo uniforme y orgánicamente desarrollado por los auditorios burgueses, teatros estatales y municipales. En estos espacios se podía encontrar un público integrado en unidades homogéneas y constantes

que cumplía el rol de “mediadores entre los productores de arte y los estratos sociales sin verdadero interés por el arte, han desempeñado siempre una función fundamentalmente conservadora, se disuelven con la progresiva democratización del disfrute del arte” (Hauser, 1998, pág. 510)

En la historia de la democratización de las artes escénicas el desarrollo de un público ha pasado por diferentes etapas que se inicia en el “teatro privado de las cortes de los príncipes, posteriormente al teatro burgués y el municipal, y después a las empresas teatrales, o de la ópera a la opereta y después a la revista” (Hauser, 1998, pág. 511) esta evolución se encuentra en la misma lógica de los modos de producción, y al final de día, es marcada por el proceso mismo del capitalismo, pues el alejamiento de los mecenas hace que los productores de obras escénicas tengan mayor independencia para producir sus ideas, sin embargo estas realizaciones artísticas estarán atadas al “afán de captar círculos cada vez más amplios de consumidores, para cubrir el coste de inversiones cada vez más cuantiosas. El montaje de una opereta podía sostenerse con un teatro de tamaño mediano; el de una revista o un gran ballet tiene que pasar de una gran ciudad a otra” (Hauser, 1998, pág. 511)

Esta nueva etapa en la que se amplía al público la posibilidad de acceder al arte, se logra por medio de la representación en serie del cine y del teatro de bulevar –ya no solo el de repertorio-. Un fenómeno adyacente a esta etapa es la profanación progresiva que se da en las formas de concurrir, pues existe una pérdida gradual de aquella preparación interna y externa que suponía un carácter de fiesta cuando se asistía al teatro. En este proceso de profanación –como veremos en la siguiente parte- el cine da el último paso.

* * *

En esta primera parte se ha realizado un esfuerzo por proporcionar un concepto de cultura y comprender su dinámica en el accionar humano. Esto permitió tener una visión amplia de las relaciones que se tejen en el proceso de reproducción social. Para este fin, se utilizó el campo conceptual propuesto por Bolívar Echeverría, el cual permitió derivar a las secciones sucesivas de la primera parte del capítulo uno, en las que posteriormente se delimitó teóricamente el campo escénico, en tal sentido, se utilizó las propuestas conceptuales de Walter Benjamin y Arnold Hauser.

Segunda parte

1.- El Estado y su relación con la Cultura.

En la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de 1982 (MONDIACULT, Ciudad de México) se reformuló el concepto que se tenía de cultura, porque hasta ese entonces, se había mantenido desde la UNESCO una definición tradicional que estaba ligada a las artes y las letras. En esta conferencia mundial se logró integrar el concepto de cultura dentro de un marco antropológico, que es como hasta el día de hoy se la admite.

“Cultura comprende el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social, y [...] abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las formas de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y creencias”. Esta definición se ha mantenido en el Preámbulo de la Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural. (UNESCO, 2003)

Con esta definición, los países adheridos a la Organización de las Naciones Unidas (ONU) han intentado desarrollar políticas públicas para lograr la preservación de lo que en este concepto se ha definido como cultura. Sin embargo, es importante advertir que el accionar gubernamental puede derivar en políticas que intenten la simple preservación de objetos –en forma de iglesias, casas o ruinas– que ningún valor tienen por sí mismos, porque lo que les da valor, sentido y significado a estos objetos es la actividad y las relaciones sociales dentro de un grupo humano. Con este argumento, en el siguiente inciso se dedica especial énfasis al entendimiento de un concepto de cultura que permita dimensionar a esta esfera en su sentido más amplio, y así, rescatar su importancia en todo accionar humano, explicando el porqué un Estado jamás debería solo producir o preservar objetos, o peor aún, objetivar y volver esencia los rasgos de una sociedad mediante sus políticas culturales, que podrían tender al folclorismo de un grupo social.

Por lo pronto, se entiende que la cultura es un concepto dinámico en una sociedad, en la que el accionar del Estado, debe ser especialmente dirigida a la gente, mediante políticas culturales concebidas como:

Los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: es un puente entre los dos registros. La política cultural se encarna en guías para la acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas. En suma, es más burocrática que creativa u orgánica: las instituciones solicitan, instruyen, distribuyen, financian, describen y rechazan a los actores y actividades que se hallan bajo el signo del artista o de la obra de arte mediante la implementación de políticas. (Yúdice & Miller, 2004, pág. 11)

Desde la propuesta teórica de José Teixaira Coelho (2009) se sabe que con frecuencia las políticas culturales son aplicadas con el objetivo de intervenir en el núcleo organizativo (indirectamente) y en los procedimientos de operación simbólica y de construcción de imaginario (directamente) de una sociedad, buscando crear las condiciones para la construcción o perfeccionamiento de una mentalidad general necesaria para afrontar problemas cuyas respuestas deben ser encontradas por una sociedad (pág. 142)

En este punto es importante entender que desde el Estado también se puede propiciar una política de eventos, que nada tiene que ver con los objetivos que persiguen las políticas culturales. De tal manera que la política de eventos no toma en cuenta la dinámica cultural que se quiere activar o alimentar, por lo tanto, no toma seriamente la formulación expresa de los proyectos a desarrollar, esto refleja que se quiere evitar intencionalmente toda evaluación. En consecuencia, la finalidad de las políticas de eventos “es atender “en el mostrador”, como se acostumbra a decir, a los intereses de carácter inmediato de los productores culturales o de los clientes políticos” (Coelho, 2009, pág. 146).

Como se ha dicho anteriormente, la política de eventos es un conjunto de acciones, proyectos o programas que no responden a una dinámica cultural, por lo tanto, todas las iniciativas son de carácter diametralmente atomizado, inmediatista y cargado de altas dosis de oportunismo que favorece a la promoción de políticos, partidos, y beneficia puntualmente a ciertos artistas. De esta manera se puede ver que, desde el ejercicio del poder que un gobierno mantiene, la política de eventos se hace efectiva siempre y cuando exista la disponibilidad de recursos económicos, así el gasto público que se genera se vuelve absurdamente derrochado en

acciones que no fortalecen las condiciones o herramientas cognoscitivas de un público. Por lo tanto, a partir de esta premisa se puede inferir que, poco a poco el ejercicio del poder del Estado genera formas de pensar y hábitos que se encarnan en la gente, haciendo que la masa acuda a ejecuciones de obras como si lo haría a un mero espectáculo comercial convencional.

Estas dos maneras que son diametral y exponencialmente opuestas cobran sentido dentro de un contexto más amplio que sitúe a las políticas culturales en la esfera del accionar gubernamental, por esto es necesario plantear un concepto más extenso que las contenga dentro de la razón gubernamental de un Estado, ese concepto es el de políticas públicas, que se las entiende como:

Un conjunto conformado por uno o varios objetivos colectivos considerados como necesarios o deseables y por medios y acciones que son tratados, por lo menos parcialmente, por una institución u organización gubernamental con la finalidad de orientar el comportamiento de actores individuales o colectivos para modificar una situación percibida como insatisfactoria o problemática (Roth Deubel, 2009, pág. 27)

Con el planteamiento de estos conceptos, es importante señalar que el presente trabajo no se remite a tiempos pasados de la Colonia, donde la Iglesia aplicó muchas de lo que hoy en día podríamos llamar políticas culturales. Se intenta más bien, un abordaje que contextualice a estos conceptos en lo que Sergio Miceli denominó *la construcción institucional del área cultural*. Es decir, en el caso ecuatoriano se abordará desde la última década de Revolución Ciudadana, que creó el Ministerio de Cultura, respondiendo a un plan nacional, que reformuló las políticas estatales, las de gobierno y por ende las políticas públicas para la esfera cultural.

Es necesario decir que el análisis de las políticas públicas en el campo de la cultura y más específicamente en el campo artístico, es una de las materias pendientes de la academia ecuatoriana, una de las razones para que esta realidad se muestre tan poco estudiada es la antipatía que los investigadores de políticas públicas y los artistas se muestran mutuamente. “Para muchos políticos, sociólogos y economistas, la política cultural es un tema que se discute sin rigor entre artistas y escritores, o que encubre con argumentos formales simples

luchas de intereses por la distribución de fondos públicos” (Canclini N. G., 2019). Como se ha dicho anteriormente, el arte o la cultura no son temas próximos al quehacer de los estudiosos de las ciencias políticas o a los analistas de política pública, ya que ellos mantienen otros temas más “prioritarios e importantes”. Así la evolución del campo de la política cultural se interrumpe con una gran dificultad que radica en “una situación en la que el problema no se plantea, y, por consiguiente, no hace más que retrasar la tarea de hallar una solución”. (Hauser, 1998, págs. 520-521) Por esta razón, lo concerniente al arte e inclusive lo relativo al tema cultural como objeto de análisis, se ha visto relegado a estudios más bien antropológicos o filosóficos que mantienen una visión de lo cultural-institucional centrado en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, así lo desarrolla Fernando Tinajero (1986) en su libro *“Teoría de la cultura nacional”*. Las aproximaciones analíticas sobre las políticas culturales que se han planteado en el país están más apegadas a estudios con un enfoque jurídico del accionar estatal en sus planes de gobierno, así lo desarrolla José Sánchez Parga (1988) en su libro *“Actores y discursos culturales Ecuador: 1972-88”*, pero esto aún no logra aterrizar en un análisis del impacto que tuvieron las políticas culturales en los grupos de personas favorecidas o afectadas con la implementación de las políticas relativas a la cultura, inclusive algunos de los estudios que se han realizado, se remiten al análisis discursivo con dosis de folclorismo, ya que intenta “debelar la tan controvertida esencia de lo popular” (Valencia, 2007) y no se apegan a cierta tradición que se ha forjado en los estudios de la ciencia política o los análisis de política pública.

Las políticas culturales ahora son objeto de análisis, donde se aplican “metodologías de investigación tan rigurosas como a las otras partes de la estructura social, superando así la época en que este campo sólo merecía especulaciones filosóficas y ensayos intuitivos”. (Canclini N. G., 1987, pág. 15). Si bien es cierto, la cultura y el arte en sus distintas expresiones “nunca será posible para todos disfrutarlo y apreciarlo en igual medida, pero la participación de las grandes masas puede ser en él aumentada y profundizada. Las premisas para mitigar el monopolio cultural son, ante todo, económicas y sociales. No podemos hacer sino luchar por la creación de estas premisas” (Hauser, 1998, pág. 521) Sin embargo, estas premisas no serán las mismas para todos los modelos de Estado, y justamente por esto, se hace imprescindible en la época contemporánea, los estudios que analicen los modos de estructurar la relación económica y social entre la esfera de la cultura y la esfera de la política.

Para esto, Néstor García Canclini sugiere situar los diversos paradigmas ideológicos, entender de donde aparecen estas formas doctrinarias, diferenciar que concepciones y modelos de Estado organizan la política cultural, y distinguir las relaciones que mantienen los agentes sociales para sustentar cada paradigma. Todo esto, se pondrá a prueba el momento en que la concepción sobre el desarrollo cultural de cada paradigma se lo confronte con sus prácticas y se examinen las consecuencias en sus políticas culturales.

Antes de pasar a la enunciación de los diversos modelos de Estado, es importante entender lo que es un paradigma y que la gestión gubernamental -sus instituciones, sus intereses y sus ideas- se plantean desde premisas, presupuestos y conceptos previos.

El paradigma es “un modelo o un patrón aceptado” (Kuhn, 2012, pág. 88). Un conjunto de verdades mayoritaria y generalmente admitidas “que durante algún tiempo suministran modelos de problemas y soluciones a una comunidad de profesionales” (Kuhn, 2012, pág. 50). El paradigma plantea el enfoque desde donde se mira y abstrae la realidad, por lo tanto, “plantea el problema a resolver, y a menudo la teoría del paradigma está directamente implicada en el diseño del aparato capaz de resolver el problema” (Kuhn, 2012, pág. 94). Ésta teoría paradigmática intentará definir y garantizar la existencia de una solución estable al problema.

En un plano político, los paradigmas contienen a las ideas que definirán el rol del Estado en la sociedad, en consecuencia, se tiene la posterior formulación de políticas públicas y su implementación en acciones concretas.

A continuación, se definirán conceptualmente seis diferentes paradigmas que se pueden abstraer de la realidad a partir de tres parámetros que son:

- A)** Los principales agentes que intervienen en la realización de las metas que un Estado mantiene con respecto a la cultura.
- B)** Los modos de organización de la relación entre política-cultura.
- C)** Las concepciones y objetivos que un gobierno maneja para lograr un desarrollo cultural.

Con estos parámetros se observará claramente el intento de normar las relaciones entre la política y la cultura, por consiguiente, las vías de distribución de fondos y el establecimiento de prioridades.

2.- Paradigmas políticos de la acción cultural

2.1.- Mecenazgo Liberal. -

En este paradigma el Estado no tiene mayor peso en su accionar ante la sociedad. Los principales agentes son las fundaciones industriales, familias poderosas y los consorcios controlados por empresas privadas. “Su origen se remonta a los encargos de los papas, reyes y príncipes, con la acumulación económica burguesa se desarrollan formas más libres de subvención a los artistas y escritores. El mecenazgo moderno impone menos indicaciones precisas sobre el contenido y el estilo del arte porque la burguesía no exige relaciones de dependencia y fidelidad extremas al modo de los señores feudales. Su protectorado se guía por la estética elitista de las bellas artes, y por eso mismo establece los vínculos entre mecenas y artistas según los ideales de gratuidad y libre creación. Declaran apoyar a los creadores sin más motivos que su generosidad y sin otro fin que el de impulsar "el desarrollo espiritual"” (Canclini N. G., 1987, pág. 28)

El principal modo de organización de la relación política-cultura se basa en permitir la distribución discrecional de la alta cultura mediante el apoyo a la creación artística que esté acorde a gustos, criterios e intereses personales del mecenas, por ende, jamás responde a demandas sociales. La cultura y su desarrollo no está a la medida de los intereses de la esfera comunitaria, por este motivo, se entiende como desarrollo cultural a la difusión del patrimonio mediante el resultado que se obtiene de las acciones de la libre creatividad individual, por lo tanto, el artista es visto como un individuo aislado. En el mecenazgo liberal se exige un rédito publicitario porque el verdadero interés tiene como objetivo la promoción del mecenas, lo cual ayude a captar capital simbólico para legitimarse como un hombre culto y reubicar su acción en la dimensión masiva de la cultura contemporánea. “La fórmula más extendida es construir edificios o auspiciar eventos que, al llevar el nombre del mecenas, ostentan su poder y su riqueza bajo el lenguaje eufemizado de los bienes culturales. Otras veces, el protector —convertido en editor o crítico de arte— asocia su nombre al prestigio de los creadores y a la vez controla su producción y difusión” (Canclini N. G., 1987, pág. 30)

Podría pensarse que este paradigma se contradice lógicamente con el concepto de política pública, porque no es un conjunto conformado por uno o varios objetivos colectivos percibidos como necesarios o deseables. Sin embargo, se puede considerar al mecenazgo liberal como una política cultural “porque ha servido y sirve en varios países para normar las relaciones en este campo, distribuir fondos importantes, establecer líneas prioritarias de crecimiento y desestimar otras” (Canclini N. G., 1987, pág. 30)

2.2.- Tradicionalismo patrimonialista.

El Estado, los partidos e instituciones culturales tradicionales son los principales agentes de acción en este paradigma, que surge en los estados oligárquicos y movimientos nacionalistas de derecha. Su modo de organización de la relación política-cultura, se basa en el concepto de nación, que es definida como “conjunto de individuos unidos por lazos naturales —el espacio geográfico, la raza— e irracionales —el amor a una misma tierra, la religión” (Canclini N. G., 1987, pág. 31). La dinámica histórica de este paradigma diluye los conflictos, que también aportaron a la construcción de tradiciones nacionales, se pretende hacer esto, para construir un concepto de nación que se diluya en el concepto de tradición, mediante relatos legendarios que garantizan su esencia en instituciones tradicionales: la iglesia, el ejército, la familia, la propiedad.

Su lógica parte de la homogenización, ya que difumina las diferencias y la conciencia de clase de los individuos, para esto, el patrimonio tradicional funciona como un significado no conflictivo que permite abarcar e identificarse a todas las clases. En consecuencia, se intenta crear un relato a partir de la instrumentalización de la historia, donde gran parte de ella no se cuenta y en general se la rechaza, para apuntar a un solo periodo, el del latifundio, porque desde este punto de partida, se defiende al sistema que los puso en el poder, así se consagra el modo de relacionar la naturaleza con la historia, porque se cristaliza y naturaliza un orden social impuesto. En este orden social, tal y como se presentó en el apartado cuatro de la primera parte de este capítulo, el concepto de cultura oficial de Bolívar Echeverría, se intentan elucubrar conceptos que descubran al “*Ser Nacional*”, el cual preserva los intereses de la nación, siempre y cuando se los identifique con los intereses de la oligarquía aristócrata, principal grupo que tiene como estandarte el tradicionalismo.

Las categorías de “nacional” y “popular” son reelaboradas en función de un discurso que tiende a ser lo más globalizante posible [. . .] El Estado manipula la categoría de memoria nacional en el interior de un cuadro de racionalización de la sociedad. Esta memoria le posibilita, por un lado, establecer un puente entre el presente y el pasado, lo que lo legitima en la historia de un Brasil sin rupturas ni violencia. Por otro, esa memoria se impone como memoria colectiva, es decir, como mito unificador del Ser y de la sociedad brasileña” (Ortiz, 1985, págs. 124-125)

En la preservación del patrimonio folclórico radica su concepción y objetivo de desarrollo cultural, en tal sentido, el núcleo de la identidad nacional se concibe como “archivo osificado y apolítico. Este folclor se constituye a veces en torno de un paquete de esencias prehispánicas, otras mezclando características indígenas con algunas formadas en la Colonia o en las gestas de la Independencia, en otros casos convirtiendo en matriz ahistórica ciertos rasgos que distinguirían nuestra personalidad nacional de lo Otro: lo foráneo, lo imperialista. Ya sea como folclor predominantemente rural o urbano, tales tendencias coinciden al pretender encontrar la cultura nacional en algún origen quimérico de nuestro ser, en la tierra, en la sangre o en "virtudes" del pasado desprendidas de los procesos sociales que las engendraron y las siguieron transformando” (Canclini N. G., 1987, pág. 32).

La relación entre la alta y baja cultura es muy precaria porque desde este paradigma no se reconocen las formas de expresión de los sectores subalternos, que buscan inventar nuevas formas y contenidos para responder a las necesidades que este paradigma no resuelve ni acoge, justamente por tener un origen transicionalmente idealizado sin conflictos de clase ni contradicciones sociales.

2.3.- Estatismo Populista

Es importante señalar que algunos rasgos del tradicionalismo patrimonialista, son reasumidos por corrientes populistas. Uno de los principales es la idealización del pueblo, que será entendido como una fuerza mística y telúrica. Otro rasgo que también se presenta en los dos paradigmas es el “origen étnico o al orgullo histórico para reforzar la afirmación nacional; [. . .] pero el ejercicio y el control de la identidad nacional no se derivan mecánicamente del

pasado sino de la cohesión presente tal como el Estado la representa” (Canclini N. G., 1987, pág. 35)

En este paradigma, el Estado y las estructuras partidario-estatales son los principales agentes en el modo de organización de la relación política-cultura, en la cual se pretende distribuir los bienes culturales de élite, mientras se reivindica la cultura popular, siempre y cuando esta se encuentre subordinada al control del Estado, lo cual, se logrará mediante la acción estatal que se hace predominantemente fuerte en la sociedad, porque el pueblo es visto como un objeto de intervención y destinatario de la acción gubernamental. Es así que el pueblo tendrá la oportunidad de adherirse a las iniciativas y planteamientos que se dan desde el Estado, pero deja de ser una parte sustancialmente participativa y propositiva de políticas y soluciones que den respuesta a una problemática. “Se exige a las iniciativas populares que se subordinen a “los intereses de la nación” (fijados por el Estado) y se descalifican los intentos de organización independiente de las masas” (Canclini N. G., 1987, pág. 35)

A diferencia del tradicionalismo patrimonialista, para el estatismo populista la identidad de la nación no se encuentra en los lazos naturales e irracionales que unen al conjunto de individuos, dentro de límites geográficos. La concepción de la identidad radica en el Estado mismo, por este motivo, el concepto de nación es dejado de lado, para asumir el concepto de *Estado* entendido “como consecuencia de procesos de independencia o revolución, el Estado aparece como el lugar en que se condensaron los valores nacionales, el orden que reúne las partes de la sociedad y regula sus conflictos” (Canclini N. G., 1987, pág. 35). En consecuencia, la presencia del Estado se amplía en la sociedad e intenta negociar y conciliar aquellos intereses opuestos, siempre y cuando se garantice la cooperación de los individuos dentro de la gran entidad protectora que representa el Estado, aquí es donde el mito se encarna en la figura del líder o en una estructura partidario-estatal, que es disciplinada en base a una jerarquía fuertemente cohesionada y organizada.

Otro de los conceptos que marcan el accionar del estado es lo relativo a lo *popular*, que para este paradigma es “el conjunto de gustos, hábitos sensibles e intelectuales "espontáneos" del pueblo, sin discriminar lo que representa sus intereses y lo que le fue impuesto a las masas a través de la educación escolar y comunicacional”. (Canclini N. G., 1987, pág. 36). Al no

cuestionar las estructuras ideológicas de dominación en el sistema escolar y comunicacional, los proyectos de democratización y reivindicación simplemente quedan como discursos bien intencionados que intentan mitigar la desigualdad del acceso cultural, no obstante, se pierde la perspectiva y solo se masifica el ingreso a todo tipo de espectáculos, promoviendo el consumo de productos culturales masivos. Pero esta expansión cuantitativa no modifica las causas estructurales de la desigualdad, ya que no reelabora críticamente los hábitos culturales del pueblo, “puesto que no interesa la intervención transformadora del pueblo para redefinir el proyecto nacional, no se auspicia la experimentación artística ni la crítica intelectual. Los artistas innovadores y los intelectuales independientes son acusados de desligarse de "los intereses populares y nacionales". Su incompreensión de los requisitos específicos de la investigación científica y artística le hace despreciar el trabajo teórico y la autonomía parcial necesarios en la producción cultural; al desconocer la importancia de la evolución crítica de las masas, juzgan como extraños al pueblo aun a los partidos de izquierda que cuestionan la enajenación generada en los oprimidos por un sistema desigual de acceso al arte y el saber”. (Canclini N. G., 1987, pág. 37)

En los objetivos de desarrollo cultural, principalmente se encuentra el afianzamiento de la cultura nacional popular, con este lineamiento de la política cultural se contribuye a la reproducción equilibrada del sistema, ya que se promueven actividades que cohesionan al pueblo en contra de la oligarquía y adversarios extranjeros, frente a los cuales, el gobierno aparece como un defensor paternal, logrando así una cohesión confusa de sectores sociales internos que es muy útil para el Estado.

2.4.- Privatización neoconservadora

Este paradigma se caracteriza por movilizar corrientes que reorganizan el modelo de acumulación. Desde el Estado, los sectores tecnocráticos, restringen gastos sociales como el financiamiento a programas culturales, y aumentan el gasto en armamento y el aparato represivo. Con esto, las Empresas privadas nacionales y transnacionales pueden tener la tranquilidad suficiente para posesionarse en los servicios sociales y culturales que el Estado dejó de asumir.

En el modo de organizar la relación política-cultura se pretende privatizar el mercado simbólico de las acciones públicas, esto implica una nueva organización de la cultura bajo las leyes del mercado y la derivación en consensos de seres anodinos sumidos en el consumo, por lo tanto, el individuo es entendido como un simple consumidor, ahorrista o inversor, ya no como un ciudadano, debelándose así el objetivo clave en la doctrina neoconservadora que “trata de reducir la participación social a la inserción particular de cada individuo en los beneficios del consumo y de la especulación financiera” (Canclini N. G., 1987, pág. 44).

Para lograrlo, transferirá a las empresas privadas la iniciativa cultural y se disminuirá la presencia del Estado, la cual se limitará a controlar y reprimir la actividad cultural de los sectores populares, sus mecanismos de movilización y cooperación colectiva. Consecuencia de esto, es la supresión de la autonomía del campo simbólico, es decir se limitarán los espacios públicos donde se desarrollen debates y confrontaciones abiertas. Esto responde a la visión que este paradigma entiende como desarrollo cultural, el cual se remite a “fundar nuevas relaciones ideológicas entre las clases y un nuevo consenso que ocupe el espacio semivacío que ha provocado la crisis de los proyectos *oligárquicos* —que dieron origen a la cultura de élites—, de los proyectos *populistas* —que impulsaron la reivindicación política de las culturas y los movimientos populares— y de los proyectos *socialistas* de los años sesenta y setenta —que intentaron fundar una nueva cultura política en las luchas revolucionarias” (Canclini N. G., 1987, pág. 40).

Evidentemente en este paradigma, el Estado retrae su presencia en la sociedad, como respuesta a esto, las empresas privadas tendrán una presencia mayoritariamente importante, apareciendo en la sociedad como benefactora y legitimadora de la producción cultural, como defensora de la libertad para crear, y por último, como el vínculo entre la cultura nacional y la cultura externa -esta última se presenta como modelo a seguir-. El Estado simplemente basa su política cultural en auspiciar grandes espectáculos de interés masivo, pero se recortan aquellas iniciativas que no sean rentables o autosustentables.

2.5.- Democratización cultural

La presencia del aparato estatal se hace mucho más evidente en la democratización cultural. Con incontables discursos que apelan a la cultura como un derecho del hombre, se justifica

el desarrollando de programas con gran difusión, a pesar de esto, “el éxito de este paradigma ha sido hasta ahora más retórico que práctico” (Canclini N. G., 1987, pág. 47). El Estado en conjunto a las instituciones culturales y las industrias culturales -que llevaron adelante la reorganización comunicacional, mediante la expansión de los medios masivos de comunicación como la radio y la televisión- son los principales agentes en este paradigma.

La difusión y popularización de la alta cultura a nuevas capas se logra mediante la ampliación del mercado de bienes “cultos”, justamente ese es el principio del modo de organizar la relación política-cultura. Si bien es cierto que, se logra democratizar el conocimiento y el consumo cultural, lo cual no se limita -como en los años sesenta y setenta- a abaratar costos de conciertos y museos, a instaurar exposiciones itinerantes mediante circuitos temporales de espectáculos, sino que “con una visión más profunda de los problemas, se sugiere descentralizar permanentemente los servicios culturales, emplear los medios de comunicación masiva para difundir el arte y usar recursos didácticos y de animación (visitas guiadas, técnicas de participación, etc.) a fin de interesar a nuevos públicos” (Canclini N. G., 1987, pág. 47)

En países que pasaron por una dictadura ha sido muy importante “aminorar la elitización de las prácticas culturales, reconstruir espacios de información y crítica, y deshacer las formas cotidianas de autoritarismo que colaboraron con la opresión política” (Canclini N. G., 1987, pág. 48)

Con un acceso igualitario de todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales, “Este paradigma concibe la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las demás formas de "alta cultura". Su hipótesis básica es que una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos” (Canclini N. G., 1987, pág. 46)

En torno a este paradigma se han generado críticas importantes, que van desde el rol paternalista que el Estado juega en la exclusión de la cultura popular, ya que solamente se impone la alta cultura y su distribución. En consecuencia, se genera una definición elitista del patrimonio simbólico, típica valoración de sectores hegemónicos o de un Estado con una visión unilateral. La crítica se expande hasta una de las estructuras más profundas que es el

hábito de producción y consumo de bienes simbólicos. Ciertamente este paradigma apuesta por apalea los efectos de la desigualdad entre clases, mediante un distribucionismo cultural, pero se limita a proponer meras acciones puntuales como campañas publicitarias, o la simple masificación del ingreso a espectáculos, esto no cambia lo substancial del problema, que radica en la población y sus hábitos anteriormente señalados.

2.6.- Democracia participativa

Por su interés en los asuntos populares y su trabajo en la reorganización democrática de la cultura, los principales agentes son los partidos progresistas y los movimientos populares independientes.

En el modo de organización de la relación política-cultura, se podría describir que, en este paradigma la sociedad se ve envuelta en la actividad cultural con un sentido continuo que trasciende en todo momento y espacio social. Esta actividad se caracteriza por ser colectiva, autogestionaria y principalmente promueve la participación popular.

La propuesta cultural que se genera en la democracia participativa interviene en las causas estructurales de la desigualdad educativa y cultural, esto lo hace por medio de programas sistemáticos que guardan congruencia con una política que se funda en los valores de la democracia. Principalmente se apunta a la educación primaria y media como etapas en las que se forma la capacidad y la disponibilidad para relacionarse con los bienes culturales. En consecuencia, se buscaría redistribuir los recursos subjetivos necesarios para apreciar obras artísticas e incorporarlas a la crítica constructiva y al análisis. Esto permitirá un desarrollo integral en la educación de la niñez y la adolescencia, etapas prioritarias para la formación de hábitos que incentivan a la apropiación y disfrute de los bienes culturales.

Es importante recalcar que, en este paradigma, el proceso de producción de bienes culturales trasciende el mero consumo de productos. Antes que hacer obras culturales como fin en sí mismo, se apela a las actividades de formación y participación de los individuos en el proceso de creación de una obra. La creatividad colectiva solo se transforma desde el mejoramiento de las condiciones materiales y sociales, es decir democratizando el conocimiento y desarrollando la sensibilidad ante un bien cultural. La participación popular y la organización autogestiva dan paso a la propuesta de nuevas actividades culturales y políticas, éstas

responden a las concepciones y objetivos del desarrollo cultural que es el desarrollo plural de las culturas en relación con su propia renovación de identidad y solución de sus necesidades e intereses.

Si la actividad cultural y política responde a intereses y necesidades de cada cultura, se entiende que no hay una sola cultura oficial, tradicional y sempiterna. En este paradigma no hay tolerancia, lo que existe es la “coexistencia de culturas en una sociedad que propicia su desarrollo autónomo y relaciones igualitarias de participación de cada individuo en cada cultura y de cada cultura respecto de las demás” (Canclini N. G., 1987, pág. 50).

* * *

En esta segunda parte se ha realizado un esfuerzo comprensivo y explicativo de los paradigmas y modelos de Estado que se derivan de la relación entre la esfera política y la esfera cultural. Para este objetivo se ha tomado en cuenta a los agentes principales que influyen en cada modelo, los modos de organización de la relación política-cultura, y finalmente, las concepciones y objetivos para el desarrollo cultural que se reflejan en sus políticas públicas. Con estos parámetros se han delimitado los diversos paradigmas y modelos de Estado con los cuales se puede identificar a un gobierno, lo cual se ha realizado gracias a los planteamientos teóricos de Néstor García Canclini.

Tercera parte

1.- Metodología y conceptos para la evaluación de política cultural.

En el numeral uno de la segunda parte del presente capítulo, se ha explicado el concepto de política cultural, al conocerlo se vuelve sumamente necesario e importante el planteamiento de aquellos principios mínimos, los objetivos, los procedimientos y los criterios que permitan el desarrollo de la evaluación de una política pública. En consecuencia, a continuación se presenta la metodología y los conceptos que se seguirán para evaluar la política cultural.

1.1.- Principios metodológicos de la evaluación.

En los consecuentes capítulos dos y tres se mantendrán los siguientes principios mínimos:

- a. El punto de partida es el examen de los fundamentos de la política planteada “desde el punto de vista de la coherencia entre lo que se asegura buscar y lo que se hace en concreto para ello” (Coelho, 2009, pág. 143)
- b. No es posible inferir que los resultados observados sean causa de una política o acción, ya que “la determinación de los resultados siempre tiene un carácter relativo y depende de una apreciación de otros factores ajenos al proceso activado por la política o acción propiamente dichas” (Coelho, 2009, pág. 143). En el caso de la presente disertación se hará un ejercicio analítico e interpretativo en el cual se planteen aquellos otros factores que influenciaron el alcance de los resultados observados.
- c. Una política puede ser evaluada desde diferentes puntos de vista, dando como resultado final “la suma de varias evaluaciones parciales, integradas unas con otras de una forma más dialéctica que mecánica” (Coelho, 2009, pág. 143)
- d. Las políticas pueden ser evaluadas en el transcurso de intervalos amplios de tiempo y dependen de la acumulación de información en banco de datos.
- e. Al culminar se debe ofrecer un esquema directo de la política y un diagnóstico de la situación, los mismos que sirvan para tomar correctivos o reforzar la tendencia investigada.
- f. Se crearán condiciones que permitan una auto-evaluación.

1.2.- Objetivos de la evaluación.

Los objetivos que aquí se esbozan comparten sus propósitos con los planteamientos que propone la Red de Seguimiento, Evaluación y Sistematización de América Latina y el Caribe (ReLAC), de tal manera que en el presente trabajo se busca:

- a. Valorar si el diseño, la gestión y los resultados producidos son consistentes con lo previsto, identificando la ocurrencia de cambios no esperados.
- b. Valorar si las acciones ejecutadas son o fueron las adecuadas para producir los resultados previstos en los objetivos o bien si es necesario ajustarlas.
- c. Identificar los factores de contexto que inciden en los resultados y obtener evidencias que fundamenten el juicio evaluativo.

1.3.- Procedimientos y criterios de la evaluación.

En la siguiente propuesta procedimental, los criterios serán planteados al interior de cada uno de los pasos que se seguirá, justamente porque el sistema de procedimientos de evaluación es el motor que permite, por un lado, la coherencia interna, y por otro, permite fijar criterios para cada programa o proyecto a ser evaluado. Y a sabiendas de las críticas que puede traer el planteamiento de los parámetros, y que estos siempre son motivos de divergencias, todas respetables, subsecuentemente se proponen parámetros claros que permiten la revisión continua y rigurosa al alcance de cualquier ciudadano.

A pesar de que tanto los métodos, como los procedimientos, varían y dependen de la naturaleza del objeto a examinar. En el presente trabajo, los procedimientos que se mantendrán, cuidan por la coherencia interna, es así que se plantean los siguientes pasos y criterios de evaluación:

- a. Análisis de coherencia interna que será medida a partir de sus tres niveles. Este procedimiento exige más allá de la lectura de documentos, por lo tanto, es necesaria la realización de entrevistas con redactores y aplicadores de la política pública.
 - I. El nivel de las finalidades, en general determinadas por valores previamente definidos.
 - II. El nivel de los fines perseguidos.

- III. El nivel de los fines operativos, procedimientos intermediarios que permiten alcanzar los fines y finalidades.
- b. Análisis de oportunidad de éxito de la política o de la acción en el contexto planteado. Este análisis depende de un contexto mayor –social y político- en el cual se inscribe el caso que se está examinando.
 - c. Análisis de eficacia que será medida por la distancia entre los resultados esperados (outcomes) y los que fueron obtenidos realmente. Este análisis se deriva tanto de los datos obtenidos en las entrevistas con el público alcanzado directa e indirectamente por la política o acción.
 - d. La eficiencia en la asignación de recursos es un criterio que permite evaluar si los efectos finales se vinculan con los recursos invertidos, es así que la eficiencia será medida por el estudio de la relación entre la calidad y cantidad de los resultados obtenidos y los recursos materiales y humanos utilizados. En conjunto a esta propuesta, se toma en cuenta el criterio que se propone en la metodología diseñada en el PNBV 2013, la misma que busca la optimización de la inversión pública a nivel territorial, es así que el concepto de eficiencia de la inversión a nivel territorial “se basa en el criterio de que las carencias de la población están condicionadas al lugar en el que habitan. En este sentido, el modelo plantea la construcción de la equidad territorial.” (SENPLADES, pág. 588).
 - e. “El impacto final de la política o acción por el examen de los efectos provocados o no” (Coelho, 2009, pág. 144). En este último parámetro se retoma el criterio de efectividad, el mismo que hace referencia a los impactos o efectos que se preveían en la formulación de la política pública. Para la realización de este procedimiento se requiere de una variedad de instrumentos: datos estadísticos, entrevistas, lecturas críticas, seguimiento personal de los efectos, conversaciones con agentes especializados, críticos, directores, etc.

Para el cumplimiento de los literales a, c y d se tomó en cuenta a las siguientes personas:

Tabla 3
Entrevistas a informantes claves.

Persona entrevistada	Rol, función o Característica
Cevallos Perugachi Javier	Artista escénico independiente, Gestor Cultural.
Gualle Juan Carlos	Funcionario del Ministerio de Cultura durante todo el periodo analizado. Cumplió distintas funciones y cargos al interior de la cartera de Estado.
Laines Noemi	Actriz independiente, Gestora Cultural.
Luje Edwin Marcelo	Director de teatro, Profesor en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador
Masabanda Christian Omar	Bailarín interprete de la Compañía Nacional de Danza del Ecuador.
Vallejo Aristizabal Patricio	Director escénico, Dramaturgo,
Yantalema Alfonso Bolívar	Funcionario del Ministerio de Cultura durante todo el periodo analizado. Cumplió distintas funciones y cargos al interior de la cartera de Estado.

Nota: Elaboración propia a partir de la técnica bola de nieve.

1.4.- **Ámbito de la evaluación.**

El objetivo que cumple el planteamiento de los siguientes cinco ámbitos es el de entender como objeto de estudio a los programas, proyectos o instrumentos que se plantearon para el cumplimiento de la política pública. Este análisis culminará al identificar el sentido que mantuvieron las acciones emprendidas, en consecuencia, se esboza un develamiento del significado de las acciones que se desprenden de la política pública, esto es la significación de aquello que efectivamente fue producido por la suma de todos los efectos desencadenados a lo largo de un tiempo por la intervención estatal y cultural.

- a. “La enunciación del proyecto en sí (objeto y objetivos, justificación, procedimientos, sumario general del cronograma de ejecución, recursos económicos necesarios, recursos humanos movilizados); además de la coherencia interna, interesa examinar

la pertinencia del proyecto en relación con la política principal y el sistema de valores del cual parte” (Coelho, 2009, pág. 144)

- b. Proceso de ejecución del proyecto y sus ejecutores: “se estudia la adecuación de las medidas e iniciativas tomadas” (Coelho, 2009, pág. 144) Se toma en cuenta la comprensión de la participación que los agentes tienen de sí mismos en el proyecto.
- c. La materialidad resultante: “se verifica si el resultado alcanzado es la concreción de lo que fue expuesto y pretendido”. (Coelho, 2009, pág. 144)
- d. El uso hecho de esta materialidad por quienes el proyecto busca alcanzar: se quiere saber “si el resultado del proceso fue recibido y de qué manera y si atiende a las expectativas del proyecto y más importante de su público previsto” (Coelho, 2009, pág. 144).
- e. El impacto final de la acción y su articulación con la política global.

Al interior de esta última parte se ha propuesto una metodológica que guarde principios mínimos de evaluación y que permita entender el contexto en el que se llevó a cabo la política pública, para consecuentemente evaluarla mediante diversos procedimientos, criterios y conceptos que atañen a la dimensión institucional de la política pública cultural.

* * *

En el presente capítulo se realizó un esfuerzo por proporcionar un concepto de cultura que permita entender y reconocer su dinámica en el accionar humano, con lo cual, se amplíe la visión sobre las relaciones que se tejen en el proceso de reproducción social. Más específicamente, el ejercicio comprensivo se centró en las particularidades que conciernen al campo escénico. A la postre, se han explicado teóricamente los paradigmas y modelos de Estado que se derivan de la relación entre la esfera política y la esfera cultural. Para esto se ha tomado en cuenta diferentes características que se dibujan en los modelos paradigmáticos que se ofrecen desde la comprensión teórica ofrecida por Néstor García Canclini. Con estos parámetros se han delimitado los diversos paradigmas y modelos de Estado con los cuales se puede identificar a un gobierno. Para culminar, en la tercera parte se ha propuesto el camino metodológico por el cual se recorrerá en los capítulos venideros.

CAPÍTULO II

En base a la metodología propuesta en el capítulo uno se muestra aquello que rige al campo de las artes escénicas, de esta manera, primero se presenta la base normativa sobre la cual está fundamentada la política pública cultural, sus concepciones y objetivos de desarrollo. Posteriormente, se entienden los modos de organización institucional de la relación política-cultura. Y finalmente se exponen los principales agentes de gobierno que configuraron este campo.

En el presente capítulo se realizará una revisión documental que permita reflejar, en primera instancia, los valores que fundan aquel proceso de cambio que se vivía en el Ecuador en el 2008 y que posteriormente se retomaron en la Constitución de ese año. Con base a la Carta Magna, se declaran los fines perseguidos por la Revolución Ciudadana en cada Plan Nacional del Buen Vivir.

En una segunda instancia, se intenta dimensionar el entramado orgánico-funcional del Ministerio De Cultura, en tal sentido, se presentan enunciados que se derivan de la revisión de estatutos orgánicos, acuerdos ministeriales, manuales de seguimiento y evaluación, etc. Esto con el fin de entender los objetivos que mantuvo esta cartera de Estado.

En la última sección se realiza un ejercicio comprensivo por entender aquellas dinámicas internas que se generaban entre los actores políticos, los técnicos burócratas y los jurados calificadores a partir de los instrumentos de la política pública cultural que son objeto de estudio de la presente disertación.

Primera parte.

1.- Contexto legal del campo artístico.

A lo largo de los diez años que la Revolución Ciudadana gobernó el país, se produjeron algunos intentos por modificar el escenario legal que normó el campo de las artes, que desde el 8 marzo de 1979, fecha en la que el Consejo Supremo de Gobierno que dirigía el país, aprobó la Ley de Defensa Profesional del Artista, la misma que después de 33 años de vigencia, fue objeto de un intento de modificación por medio de la Ley Reformatoria a la Ley de Defensa Profesional del Artista, propuesta que fue presentada por el asambleísta Francisco Ramiro Ulloa Enríquez, sin embargo, esta iniciativa no obtuvo mayor resonancia en la Asamblea Nacional que estaba fuertemente integrada por representantes del Movimiento Alianza PAIS, así se puede ver que después de 8 meses de la presentación de esta propuesta de ley reformativa, solo alcanzó un primer debate el 6 de junio del 2013⁶.

Vale la pena destacar que la Ley de Cultura fue una materia pendiente que solo tomaba fuerza durante periodos intermitentes⁷, para posteriormente ser nuevamente guardada en el cajón de la indiferencia. De tal manera, se incumplió y se violó el mandato que exigía la Constitución del 2008, que es abordada a continuación.

1.1.- Constitución de la República del Ecuador 2008.

Una vez que el economista Rafael Vicente Correa Delgado asumió la presidencia del Ecuador, el 15 de enero de 2007, mediante una fuerte campaña electoral para los comicios del 2006, en la que se impulsaba la creación de una nueva Carta Magna que superase las limitaciones de su antecesora, la misma que fue concebida en 1998, y tras la aprobación se establece una Asamblea Constituyente en el referéndum del 15 de abril del 2007, el Tribunal Supremo Electoral convocó a nuevos comicios el 30 de septiembre del mismo año, en estas elecciones, el partido de Gobierno Alianza PAIS consolidó su mayoría con 80 curules de

⁶ Para mayor información sobre los por menores de la sesión en la que se debatió la propuesta de ley reformativa, por favor el lector puede dirigirse al siguiente enlace:
<http://2013-2017.observatoriolegislativo.ec/legislacion/proyectos-de-ley/ley-reformativa-a-la-ley-de-defensa-profesional-del-artista/>

⁷ Esto puede apreciarse en la matriz de notas de prensa, que se encuentra en el anexo 1

130. Finalmente, el 28 de septiembre de 2008, mediante un referéndum general, se aprobó la nueva constitución, que se consolida como el texto supremo dentro de la política ecuatoriana, el mismo que puntualiza la relación entre el Estado y la ciudadanía. Para fines del presente trabajo, se expone cómo la esfera de lo artístico-cultural está enmarcada dentro de la normativa ecuatoriana y así dimensionar cómo se planteó -al menos discursivamente- la relación entre el campo de lo artístico-cultural y la política.

En el título segundo -derechos-, del capítulo segundo -derechos del buen vivir-, de la sección cuarta -Cultura y ciencia-, reza que:

Artículo 21.- Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas. (Asamblea Nacional Constituyente, 2008)

Artículo 22.- Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría. (Asamblea Nacional Constituyente, 2008)

Para garantizar el cumplimiento de estos derechos culturales, existe una concordancia con los artículos 379 y 380 que se encuentran en el título séptimo -régimen del buen vivir-, capítulo primero -inclusión y equidad-, sección quinta -cultura-. En estos artículos se dimensiona el rol del Estado, su relación de protección y garantía de derechos, frente a lo que se considera patrimonio y objeto de salvaguarda, y sobre todo, las responsabilidades que el Estado asume frente a la esfera artístico-cultural.

Art. 379.- Son parte del patrimonio cultural tangible e intangible relevante para la memoria e identidad de las personas y colectivos, y objeto de salvaguarda del Estado, entre otros:

1. Las lenguas, formas de expresión, tradición oral y diversas manifestaciones y creaciones culturales, incluyendo las de carácter ritual, festivo y productivo.
2. Las edificaciones, espacios y conjuntos urbanos, monumentos, sitios naturales, caminos, jardines y paisajes que constituyan referentes de identidad para los pueblos o que tengan valor histórico, artístico, arqueológico, etnográfico o paleontológico.
3. Los documentos, objetos, colecciones, archivos, bibliotecas y museos que tengan valor histórico, artístico, arqueológico, etnográfico o paleontológico.
4. Las creaciones artísticas, científicas y tecnológicas.

Los bienes culturales patrimoniales del Estado serán inalienables, inembargables e imprescriptibles.

El Estado tendrá derecho de prelación en la adquisición de los bienes del patrimonio cultural y garantizará su protección. Cualquier daño será sancionado de acuerdo con la ley. (Asamblea Nacional Constituyente, 2008)

Art. 380.- Serán responsabilidades del Estado:

1. Velar, mediante políticas permanentes, por la identificación, protección, defensa, conservación, restauración, difusión y acrecentamiento del patrimonio cultural tangible e intangible, de la riqueza histórica, artística, lingüística y arqueológica, de la memoria colectiva y del conjunto de valores y manifestaciones que configuran la identidad plurinacional, pluricultural y multiétnica del Ecuador.
2. Promover la restitución y recuperación de los bienes patrimoniales expoliados, perdidos o degradados, y asegurar el depósito legal de impresos, audiovisuales y contenidos electrónicos de difusión masiva.
3. Asegurar que los circuitos de distribución, exhibición pública y difusión masiva no condicionen ni restrinjan la independencia de los creadores, ni el acceso del público a la creación cultural y artística nacional independiente.
4. Establecer políticas e implementar formas de enseñanza para el desarrollo de la vocación artística y creativa de las personas de todas las edades, con prioridad para niñas, niños y adolescentes.
5. Apoyar el ejercicio de las profesiones artísticas.

6. Establecer incentivos y estímulos para que las personas, instituciones, empresas y medios de comunicación promuevan, apoyen, desarrollen y financien actividades culturales.
7. Garantizar la diversidad en la oferta cultural y promover la producción nacional de bienes culturales, así como su difusión masiva.
8. Garantizar los fondos suficientes y oportunos para la ejecución de la política cultural. (Asamblea Nacional Constituyente, 2008)

Para comprender el marco normativo que rige específicamente al campo artístico, es necesario acudir a los artículos 377 y 378, en los cuales se detalla su organización dentro del sistema nacional de cultura.

Artículo 377.- El Sistema Nacional de Cultura tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural. Se garantiza el ejercicio pleno de los derechos culturales. (Asamblea Nacional Constituyente, 2008)

Artículo 378.- El sistema nacional de cultura estará integrado por todas las instituciones del ámbito cultural que reciban fondos públicos y por los colectivos y personas que voluntariamente se vinculen al sistema.

Las entidades culturales que reciban fondos públicos estarán sujetas a control y rendición de cuentas. (Asamblea Nacional Constituyente, 2008)

El Estado ejercerá la rectoría del sistema a través del órgano competente, con respeto a la libertad de creación y expresión, a la interculturalidad y a la diversidad; será responsable de la gestión y promoción de la cultura, así como de la formulación e implementación de la política nacional en este campo.

2.- Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010.

Este documento señala que anteriormente, la lógica del accionar gubernamental estaba enfocada en la planificación por sectores, como lo social, lo económico, lo cultural, etc. El efecto que esto tenía en el país era que ciertos sectores -como el cultural- no sean tomados en serio, a diferencia de otros sectores que -como el financiero- abarcaban todos los reflectores del interés estatal. Mediante esta lógica no se apuntaba a objetivos compartidos en el país. Así, cada sector luchaba por su propio desarrollo y se generaba grandes inequidades entre el gran campo burocrático estatal.

Es necesario entender la importancia de pasar de la planificación sectorial a la planificación por objetivos en común, ya que esto da mayor cohesión, estructura y racionalidad al accionar burocrático del Estado.

El Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010 es el primero de tres textos que proponen el diseño de una agenda política del gobierno de la Revolución Ciudadana, en la que se marcan los grandes lineamientos para el futuro del Ecuador, mediante los objetivos a ser alcanzados y las políticas a ser implementadas durante el periodo de gobierno del presidente Correa. Así lo dispone la Constitución en su artículo 280:

El Plan Nacional de Desarrollo es el instrumento al que se sujetarán las políticas, programas y proyectos públicos; la programación y ejecución del presupuesto del Estado; y la inversión y la asignación de los recursos públicos; y coordinar las competencias exclusivas entre el Estado central y los gobiernos autónomos descentralizados. Su observancia será de carácter obligatorio para el sector público e indicativo para los demás sectores. (Asamblea Nacional Constituyente, 2008)

De forma general, es importante señalar una característica de este texto, que lo diferencia de los dos planes venideros que mantienen un perfil mayoritariamente técnico, programático y directivo. En este texto se declara que sus orientaciones son de carácter ético, teórico y utópico que “se expresan en tres dimensiones: la justicia social y económica, la justicia democrática participativa y la justicia intergeneracional”. (SENPLADES, 2007, pág. 6). Otra

característica que se percibe globalmente y que diferencia a este plan con respecto a los 2009 y 2013 es que la esfera cultural está mayoritariamente presente a lo largo de todo el texto y en todos sus objetivos. De modo que, la cultura es enunciada en su sentido más general y se hace transversal a lo largo de todo el escrito.

Sin detrimento de lo anteriormente dicho, es en el objetivo ocho en el que más se recalca y se aborda el papel que la cultura juega dentro de los fines que la Revolución Ciudadana se propuso. En este objetivo es claro que al igual que en los artículos de la Constitución, se dimensiona el rol del Estado, su relación de protección y garantía de derechos, y sobre todo, las responsabilidades y el funcionamiento que el Estado asume frente a la esfera cultural. Por lo tanto, en concordancia con la Constitución, en el objetivo ocho del Plan Nacional de Desarrollo 2007 se apunta a *afirmar la identidad nacional y fortalecer las identidades diversas y la interculturalidad*. Así, se declara que a la cultura la constituyen aquellos recursos sociales que mantienen y recrean las condiciones de la existencia humana. Uno de estos recursos se organiza en el sistema que “conforma la estructura simbólica, que incluye las costumbres de carácter ritual, los mitos, las artes, la ciencia, la tecnología y sus distintas formas de expresión” (SENPLADES, 2007, pág. 221)

En el objetivo ocho, al hablar de cultura, inexorablemente se tiene que dimensionar el concepto de *identidad* que es entendido como “un conjunto de caracteres que expresan la relación de las colectividades con sus condiciones de existencia” (SENPLADES, 2007, pág. 221), estos caracteres son formas que epocalmente son asumidas en la vida social y se figuran en el campo artístico-cultural, que se detalla a continuación.

2.1.- El campo de lo artístico-cultural en el Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010.

Para entrar en el campo de análisis y de interés a los fines del presente trabajo se observa que los principios y orientaciones que el Estado mantendrá en el campo de lo artístico-cultural, el Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010 expone que:

“Por su parte, la actividad cultural y artística debe ser entendida como el libre despliegue de la expresividad y del ejercicio de la reflexión crítica. En una sociedad radicalmente democrática, la cultura debe ser concebida y experimentada como una actividad simbólica que permite dar libre cauce a la expresividad y

capacidad de reflexión crítica de las personas. Una parte fundamental del valor de esta actividad radica en su capacidad de plasmar la especificidad social, cultural e histórica en la que se desenvuelve la vida social.

Así, la actividad cultural debe ser garantizada por el Estado como un bien público. Por su carácter esencialmente libre se debe garantizar, entonces, la autonomía de la actividad cultural y artística frente a los imperativos administrativos del Estado y especulativos del mercado. En consecuencia, el Estado debe garantizar y promover la creación cultural y artística bajo condiciones que aseguren su libre desenvolvimiento. (SENPLADES, 2007, pág. 53)

Más adelante, este plan afirma que la política de garantizar el acceso universal a los servicios y programas culturales radica en “la promoción de articulaciones con artistas y productores culturales para asegurar la producción y circulación de bienes culturales que apoyen los procesos de ampliación de capacidades y libertades de los seres humanos” (SENPLADES, 2007, pág. 95)

En el objetivo siete se apuesta por recuperar y ampliar el espacio público y de encuentro común, en su fundamento se recalca enfáticamente que:

Es urgente disponer de una infraestructura física donde se pueda deliberar, conocer y disfrutar de experiencias que garanticen el crecimiento espiritual, físico e intelectual de los individuos; es necesario contar con los recursos físicos y culturales que permitan que los individuos se involucren en la toma de decisiones que afectan lo colectivo, que se desarrollen de manera armónica y puedan vivir una vida más integral. Se necesita crear una variada oferta de espectáculos culturales, de actividades recreativas, así como promover el conocimiento y la apropiación ciudadana del patrimonio cultural tangible e intangible de la nación. (SENPLADES, 2007, pág. 213)

En ese momento el gobierno nacional se planteó algunas alternativas respecto a sus políticas, las mismas que se encontraban acorde al fundamento anteriormente expuesto. De esta manera, se planteaba invertir desde el Ministerio de Cultura, “en el fomento y

promoción de industrias culturales y procesos creativos, así como en infraestructura y equipamiento cultural, la elaboración de una Agenda Cultural Concertada, la puesta en marcha de un Observatorio Cultural y el Apoyo a expresiones creativas mediante becas. (SENPLADES, 2007, pág. 218)

Para viabilizar la inversión que haría el Ministerio de Cultura, el Plan Nacional de Desarrollo delineó la política 7.3 que apuesta por la promoción de los derechos relacionados con el uso del espacio público. En una de sus estrategias se contempla la “promoción de inventarios y apoyo estatal y privado a grupos que realizan actividades culturales y que permiten la creación y consolidación de industrias culturales en el país” (SENPLADES, 2007, pág. 219)

Para recuperar y ampliar el espacio público y de encuentro común, dentro de la línea base del PND 2007 se plantea como meta aumentar la demanda de espectáculos culturales, que según un el INEC, mediante la Encuesta Nacional de Empleo, Desempleo y Subempleo (ENEMDU) en el año 2005, solamente un 12.60% de la población acudía a espectáculos culturales.

Tabla 4

<i>Meta 7.2: Aumentar la demanda de espectáculos culturales</i>				
Indicador 1:	Porcentaje de personas que asiste a espectáculos culturales	12.60%	2005	INEC - ENEMDU 2005
Indicador 2:	Frecuencia de la asistencia a espectáculos culturales	N/D		

Nota: Tabla recuperada de: (SENPLADES, 2007, pág. 419)

En el fundamento del objetivo ocho del PND 2007, se recalca la importancia que la dimensión cultural tiene en varias actividades sociales. A continuación, se enuncian las que son representativas para el campo artístico:

- a) La protección y garantía de los derechos espirituales y materiales, inherentes a la propiedad intelectual, de las obras de creación individual y los conocimientos ancestrales de tipo comunitario.

- b) La vigencia de un sistema de libre determinación, libre expresión y libre acceso a los bienes culturales.
- c) El estímulo a la creación, el derecho a la educación artística, etc.

En el diagnóstico de este objetivo se alude al proceso en el que la concepción del mercado y la globalización marcan nuestras vidas después de la caída de las grandes utopías, lo que generó el detrimento de la vida espiritual y práctica de las comunidades humanas. Se delata los vicios de la descomposición social: la corrupción, la falta de diálogo y acuerdos, el folklorismo y el pseudo-universalismo, la concentración y exclusión del Estado, la falta de políticas públicas en torno a la cultura, la escasas presupuestaria para la adecuada gestión cultural, la descoordinación de unidades institucionales y la falta de indicadores en el campo cultural. En consecuencia, los problemas ocasionados que mayoritariamente se hacen visibles en el campo artístico son: “deficientes condiciones de creación para artistas, escritores y otros actores y gestores culturales de los diversos pueblos, regiones y localidades. “Debilidad del mercado interno para la promoción, el fomento y el desarrollo de las industrias culturales” (SENPLADES, 2007, pág. 225)

Para intentar superar estas problemáticas, varias políticas son trazadas, entre ellas la 8.2 que plantea “Promover procesos de inclusión y superar la discriminación y las desigualdades sociales y culturales”. Para el campo artístico es importante el diseño estratégico que contempla la “participación e inclusión ciudadana en la toma de decisiones de los organismos e instituciones vinculados con la cultura” y la “inclusión de sectores históricamente excluidos en los procesos de creación, acceso y disfrute de bienes y servicios culturales” (SENPLADES, 2007, pág. 226)

En la política 8.3 se plantea: Fomentar la producción estética, científica y tecnológica de carácter nacional. Sus estrategias son adyacentes al campo artístico porque influyen en:

1. Identificación y registro de expresiones de creatividad en los distintos campos de la producción humana.
2. Establecimiento de mecanismos que fomenten y promuevan la creatividad.
3. Vinculación de los procesos creativos con los de desarrollo humano.

4. Soberanía audiovisual y comunicativa que fomente la producción autónoma nacional.
5. Protección y garantía de los derechos morales y materiales inherentes a la propiedad intelectual.

En el Plan Nacional de desarrollo 2007 se señala que la política 8.4 está orientada a facilitar el acceso de toda la población a los bienes y servicios culturales para su disfrute y apropiación individual y colectiva, de esta manera se apunta a “Promover el acceso universal a los bienes y servicios culturales” las estrategias que influyen en especial al campo artístico son:

1. Creación de mecanismos legales e institucionales que fomenten el libre ejercicio y respeto de los derechos culturales.
2. Eliminación de barreras económicas, geográficas, sociales y culturales que impiden el libre acceso al disfrute de bienes y servicios culturales.
3. Creación de mecanismos institucionales y de redes alternativas que faciliten la difusión de las expresiones artísticas y culturales.

En la política 8.5 se registra y se apunta a “promover y apoyar los procesos de investigación, valoración, control, conservación y difusión del patrimonio cultural y natural. Su estrategia número seis respalda la “incorporación de los gestores culturales de los distintos territorios en la conservación y difusión del patrimonio cultural y natural” (SENPLADES, 2007, pág. 227)

Al igual que en los artículos 377 y 378 de la Constitución, en el Plan Nacional de Desarrollo se contempla “La creación de un Sistema Nacional Intercultural que incluya procesos de descentralización, desconcentración y fortalecimiento de las instituciones públicas y privadas relacionadas con la cultura” consecuentemente se plantea la política 8.6 que tiene como objetivo “Fomentar valores y fortalecer espacios e instituciones que impulsen la interculturalidad”. Esta política es muy importante porque es transversal para conocer y dimensionar todo el campo artístico, de modo que su cuarta estrategia propone la “Incorporación de indicadores desagregados por etnicidad, género, generación y vulnerabilidad en los sistemas de planificación, programación y seguimiento para la gestión de la política cultural” (SENPLADES, 2007, pág. 228)

Para recuperar y ampliar el espacio público y de encuentro común, del PND 2007 se propone como meta el aumento de la demanda de espectáculos culturales, que según un el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), mediante la Encuesta Nacional de Empleo, Desempleo y Subempleo (ENEMDU) en el año 2005, solamente un 12.60% de la población acudía a este tipo de espectáculos.

Como se había planteado de forma general en el objetivo ocho -afirmar la identidad nacional y fortalecer las identidades diversas y la interculturalidad- dentro de la línea base del objetivo se expone la meta 8.1 que apunta a incrementar el acceso de los ciudadanos a los bienes y servicios culturales. En esta misma meta se puntualiza (8.1.2) Aumentar la producción de películas ecuatorianas en un 200% y mejorar su distribución. A continuación, se detallan los valores:

Tabla 5

<i>8.1.2: Aumentar la producción de películas ecuatorianas en un 200% y mejorar su distribución</i>				
Indicador 2:	Número de largometrajes	2.5	2006	Asocine, Raúl Kaliffé, 2007
	Número de documentales	1.5	2006	Asocine, Raúl Kaliffé, 2007
	Número de películas de ficción	1	2006	Asocine, Raúl Kaliffé, 2007
	Número de cortometrajes ecuatorianos	35	2006	Asocine, Raúl Kaliffé, 2007

Nota: Tabla recuperada de (SENPLADES, 2007, pág. 422)

3.- Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013.

Una característica del presente plan es que por primera vez se plasma la concepción del Sumak Kawsay, que en su momento fue uno de los puntos coyunturales en la generación de debates académicos respecto a su carácter filosófico, antropológico, jurídico, sociológico, religioso, etc. Por otro lado, también se puede apreciar que este es el primer documento, en el que, a más de las orientaciones éticas, ahora aparecen cinco revolucionarias orientaciones programáticas que son:

1. Revolución constitucional y democrática.
2. Revolución ética.
3. Revolución económica, productiva y agraria.
4. Revolución social.
5. Revolución por la dignidad, soberanía e integración latinoamericana,

Esta diferencia marca un contraste categórico en la relación que el Estado mantendrá frente a la ciudadanía y que se diferencia claramente del anterior Plan Nacional de Desarrollo. Es visible que en el 2007 se apuntaba a la articulación de las libertades democráticas y al fortalecimiento de la capacidad de movilización autónoma de la ciudadanía, de esta manera, se trataba de “promover la construcción de una sociedad que profundice la calidad de la democracia y amplíe sus espacios de incidencia en condiciones de radical igualdad social y material. Ello apunta al fortalecimiento de la sociedad –y no del mercado (como en el neoliberalismo) ni del Estado (como en el denominado ‘socialismo real’)- como eje orientador del desenvolvimiento de las otras instituciones sociales”. (SENPLADES, 2007, pág. 45). Por lo tanto, PND 2007 se entendía que “promover la participación ciudadana implica fortalecer el poder democrático de organización colectiva. Es decir: promover la capacidad de auto-movilizar a la ciudadanía para realizar voluntariamente acciones colectivas cooperativas de distinto tipo. El incremento de tal poder social colocaría a la sociedad civil como el eje que orienta el desenvolvimiento del Estado y el mercado. Ello diferencia esta propuesta de aquellas que han pugnado por visiones estatistas (el socialismo ‘real’) o mercadocéntricas (el neoliberalismo) de organización social” (SENPLADES, 2007, pág. 237).

Frente a lo que se ha expuesto anteriormente, en el PNBV 2009 ya se muestra la tendencia a seguir “valores socialistas que se fundamentan en el principio igualitario” (SENPLADES, 2009, pág. 92) y según los redactores de este plan, gravitan en la Constitución. En consecuencia, se marca un contraste abismal en la relación que el Estado mantendrá frente a la ciudadanía y sus formas de organización, que al final del día, atraviesa fuertemente la dimensión cultural, y expresamente, la actividad artística, que es entendida como:

El libre despliegue de la expresividad y del ejercicio de la reflexión crítica. En una sociedad radicalmente democrática, la cultura debe ser concebida y experimentada como una actividad simbólica que permite dar libre cauce a la expresividad y capacidad de reflexión crítica de las personas. Una parte fundamental del valor de esta actividad radica en su capacidad de plasmar la especificidad social, cultural e histórica en la que se desenvuelve la vida social. Así, la actividad cultural debe ser garantizada por el Estado como un bien público. Por su carácter esencialmente libre se debe garantizar, entonces, la autonomía de la actividad cultural y artística frente a los imperativos administrativos del Estado y especulativos del mercado. En consecuencia, el Estado debe garantizar y promover la creación cultural y artística bajo condiciones que aseguren su libre desenvolvimiento. (SENPLADES, 2009, pág. 42)

A pesar de estos enunciados, que dictaminan el deber ser de la función estatal frente a la dimensión cultural y la actividad artística, estos campos no son tomados en cuenta de forma general –como si sucede con las dimensiones económicas, turísticas, territoriales, democráticas, etc.– en las estrategias para el periodo 2009-2013 del PNBV, y particularmente, en la estrategia económica expuesta en el punto 6.8 que enmarca las políticas que orientan el destino de la inversión pública, tampoco se contempla a la cultura como una dimensión a ser priorizada.

En el fundamento del objetivo siete, que busca construir y fortalecer espacios públicos, interculturales y de encuentro común, se propone que, tanto en el espacio público, como en la disposición de una infraestructura física de fácil y amplio acceso, se contribuya al conocimiento y al desarrollo de la cultura, las artes y la comunicación, para promover la circulación de expresiones culturales y creaciones artísticas diversas.

El diagnóstico de este objetivo es bastante claro respecto a varias problemáticas que refieren a diversos temas, como los espacios para desarrollar cultura, la oferta y la demanda en el consumo cultural del público, lo cual deviene en las dificultades que atraviesa el sector de la producción cultural.

Con referencia al primer problema detallado, existe un estudio desarrollado en el año 2009 por el Ministerio de Cultura, el mismo que ayudó a determinar el diagnóstico de infraestructura cultural, este estudio refleja y concluye en la existencia de:

“inequidad en la distribución de la infraestructura cultural (museos, archivos, bibliotecas, centros de formación de artistas y productores culturales, cinematecas, musicotecas, centros culturales) que se hallan concentrados en las ciudades principales. Además, con demasiada frecuencia, buena parte de la infraestructura cultural está subutilizada, y la programación en esos espacios es mínima o nula” (Ministerio de Cultura, 2009).

El segundo problema que se dimensiona, hace referencia a los principios que articulan el mercado de la cultura, así se manifiesta que “en el país la oferta cultural diversa y de buen nivel, gratuita o de bajo costo es muy limitada; predomina la cultura de masas globalizada y de mala calidad. En este sentido el Estado puede cumplir un rol en la creación de públicos para expresiones culturales locales, diversas, interculturales” (SENPLADES, 2009, pág. 288) No obstante de la buena intención que el Estado puede manifestar en la creación de públicos, más adelante se hace un *mea culpa* indicando que:

Hay también una falta de incentivos desde el Estado y las instituciones privadas a la producción cultural independiente, a la investigación cultural y a la producción cultural popular. El desarrollo del Sistema Nacional de Cultura está en su fase inicial, apenas se empiezan a coordinar los esfuerzos, pero por primera vez se intenta la articulación de las instituciones y actividades bajo objetivos comunes, coherentes, ordenados. (SENPLADES, 2009, pág. 288)

En el diagnóstico del objetivo ocho, al igual que en el Plan Nacional de Desarrollo 2007, es donde se hace mayor énfasis en el tratamiento del rol que jugará la cultura en los fines que la Revolución Ciudadana se propuso. La diferencia está en el diagnóstico de este objetivo, ya que la denuncia sobre los vicios de la descomposición social que derivan en el vaciamiento de los significados y los contenidos en las formas actuales de folclorismo, el pseudo-

universalismo y la mercantilización de bienes culturales, esto ya fue parte del objetivo siete del PND 2007 y que es reciclado en el objetivo ocho de PNBV 2009.

En este diagnóstico también se resume brevemente la tendencia que el Estado ecuatoriano mostró en el ámbito de la cultura durante los años previos a la Revolución Ciudadana. Así se denuncia que la tendencia del Estado Ecuatoriano fue “etnocrática blanco-mestiza, concentradora y excluyente, generando las siguientes limitaciones en el cumplimiento de sus funciones” (SENPLADES, 2009, pág. 298). A continuación, se expone un resumen de las limitaciones enunciadas:

- Serios procesos de desvalorización y pérdida del patrimonio cultural material e inmaterial.
- Falta de reconocimiento de las desigualdades e inequidades culturales, sociales y económicas propias de los procesos de dominación, exclusión, discriminación e imposición de la herencia colonial, no ha permitido que el Estado conciba, y menos aún ejecute políticas públicas que promuevan la integración intercultural. De hecho, la agenda cultural solo ha incluido de manera expresa a actores hegemónicos.
- La cultura no ha sido parte de los planes de desarrollo impulsados por el Estado, y mucho menos un eje transversal de las políticas públicas. Así también como las precarias condiciones para la creación estético-artística, científico-tecnológica y mítico-simbólica, en sus múltiples manifestaciones y desde sus múltiples actores y gestores culturales.
- No ha existido planificación ni coordinación de acciones ni programas entre organismos o unidades institucionales para el desarrollo cultural del país. No se ha promovido el desarrollo de iniciativas de gestión cultural descentralizadas, incluyentes, con igualdad de derechos y oportunidades para la equidad de género, generacional, étnica, por opción sexual, de clase, entre otras. No se han abierto espacios de diálogo cultural que permitan el intercambio positivo de cosmovisiones diversas que impulsen políticas culturales consensuadas para beneficio del conjunto de la sociedad en su riqueza y complejidad.

Una vez que se asumen las limitaciones que históricamente el Estado ecuatoriano ha mantenido a lo largo, de lo que para los verdes revolucionarios, fue la trágica noche neoliberal, es hora de corregir el rumbo del país mediante políticas que muestren el camino hacia un futuro prometedor mediante elementos innovadores. En consecuencia, el Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013 propone la estrategia territorial nacional que es “concebida como el conjunto de criterios y lineamientos que articulan las políticas públicas a las condiciones y características propias del territorio” (SENPLADES, 2009, pág. 371).

Para aquello que concierne a la dimensión cultural se propone potenciar la diversidad y el patrimonio cultural, en el punto 8.7 y más específicamente en el punto 8.7.2 sobre el patrimonio cultural y turístico, se declara que es “urgente el reordenamiento del sector cultural de carácter público, con el fin de reforzar la creación de un nuevo sistema de valores expresado en el reconocimiento de las diversas identidades, en las cuales nos podamos reconocer todos y todas, y potenciar las ricas tradiciones heredadas del pasado. Desde el enfoque territorial será necesario que las políticas públicas del sector cultura se estructuren de manera equitativa en el territorio, sin privilegiar ámbito alguno y equilibrando la inversión en cultura hacia los sectores y las prácticas menos conocidas y privilegiadas” (SENPLADES, 2009, pág. 394)

3.1.- El campo de lo artístico-cultural en el Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013.

A diferencia del objetivo siete del PND, en el que solamente se tenía una política y una sola estrategia que influenciaba directamente a la esfera cultural, en el PNBV 2009 se tiene un panorama más exacto y regente de las políticas y las estrategias que influyen directamente al campo artístico-cultural, a continuación, se enuncian las más relevantes:

Política 7.1. Garantizar a la población el derecho al acceso y al disfrute de los espacios públicos en igualdad de condiciones.

Estrategias:

- Aplicar las exenciones tarifarias vigentes en transporte y espectáculos culturales para personas discapacitadas y de la tercera edad.

- Crear incentivos que permitan acceder a niños, niñas, jóvenes y estudiantes a los espectáculos culturales.

Política 7.3. Fomentar y optimizar el uso de espacios públicos para la práctica de actividades culturales, recreativas y deportivas.

Estrategias:

- Democratizar las infraestructuras públicas recreativas y culturales.
- Generar condiciones integrales para la práctica, uso, difusión y creación de las actividades y producciones artísticas, que cuente con infraestructura adecuada, seguridades, capacitación e investigación.

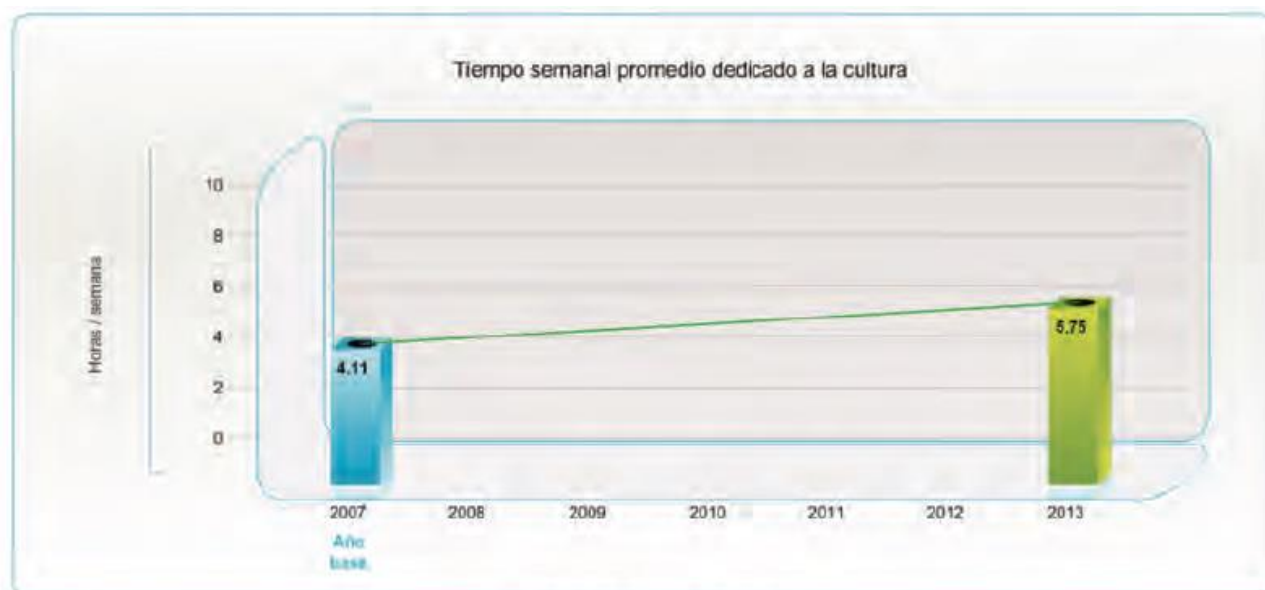
Política 7.4. Democratizar la oferta y las expresiones culturales diversas, asegurando la libre circulación, reconocimiento y respeto a las múltiples identidades sociales.

Estrategias:

- Impulsar la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales diversos, inclusivos y de calidad desde una óptica pluralista que promueva la no discriminación, con énfasis en los proyectos participativos interculturales.
- Promover una oferta sostenida de eventos culturales de calidad y accesibles a la población.
- Fomentar el acceso a centros de conocimiento como espacios de encuentro, de práctica del ocio creativo, de recreación de las memorias sociales y los patrimonios y como medios de producción y circulación de conocimiento y bienes culturales.
- Divulgar el conocimiento de los patrimonios culturales y naturales, para la valoración de su diversidad y riqueza desde la ciudadanía.
- Promover iniciativas culturales, artísticas, científicas y de investigación orientadas a recrear la memoria e innovar la producción y conocimientos heredados.
- Impulsar la investigación, la producción cultural y la creación independiente a través de mecanismos transparentes y democráticos.
- Recopilar y difundir buenas prácticas locales en materia de producción y circulación de bienes culturales para ser adaptadas en otras localidades.

Específicamente para el campo cultural, se plantea la meta 7.4.1 que intentará aumentar en 40% el tiempo semanal dedicado a la cultura hasta el 2013.

Tabla 6



Nota: Tabla recuperada de (SENPLADES, 2009)

Política 8.2. Superar las desigualdades sociales y culturales garantizando el acceso universal de toda persona o colectividad a participar y beneficiarse de los diversos bienes y expresiones culturales. Con estrategia se plantea establecer mecanismos que garanticen el acceso universal a los bienes, prácticas y expresiones culturales, en lo económico, tecnológico, social, político, ambiental, simbólico, ético y estético.

Política 8.4. Impulsar y apoyar procesos de creación cultural en todas sus formas, lenguajes y expresiones, tanto de individuos como de grupos y comunidades.

Estrategias:

- Generar mecanismos institucionales y redes alternativas que fomenten la creatividad y producción cultural, así como su difusión.
- Diseñar mecanismos e incentivos que vinculen los procesos creativos con el Buen Vivir.
- Proteger y garantizar los derechos de la propiedad intelectual colectiva e individual de los pueblos ancestrales, así como de las y los creadores y artistas.

- d) Formar centros de pensamiento e investigación pluricosmovisionarios y multidisciplinarios.
- e) Apoyar a toda forma de creación y manifestación estética y simbólica, amparada en mecanismos institucionales.

4.- Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017.

De forma general, se puede considerar que este es el plan con mayores diferencias respecto a sus predecesores, es visible que los objetivos del 2007 con respecto al 2009 no cambian sustancialmente, pero el Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017 es el documento donde se suprime y se aumentan objetivos o simplemente son cambiados de orden. Pero más allá de las consideraciones de forma, en este plan se radicalizan y se expresan puntualmente sus principios y orientaciones con respecto al horizonte político que la Revolución Ciudadana tiene con su socialismo del buen vivir, recalando que este documento “articula la lucha por la justicia social, la igualdad y la abolición de los privilegios, con la construcción de una sociedad que respete la diversidad y la naturaleza”. (SENPLADES, pág. 24) También se indica que debemos pasar por un proceso de transición para alcanzar el socialismo del Buen Vivir y que “no solo se trata de cambiar las relaciones de producción, sino principalmente la mentalidad ciudadana” (SENPLADES, pág. 18) En este punto se hace medular percibir el cambio que se tiene respecto a las orientaciones, que en un principio eran éticas y emancipadoras, que rompían con el concepto de desarrollo y el modo de Estado, planteándose así ocho estrategias de cambio en el 2007. Posteriormente en el 2009 las orientaciones fueron mayoritariamente programáticas, como se mostró anteriormente. Ya para el último periodo del Gobierno de Correa, es evidente que en el PNBV 2013 se deriva nuevamente en un acento desarrollista, esto es percibido en los principios y orientaciones detallados a lo largo del punto 2.2.

Para entrar en materia de cultura es importante marcar otra gran diferencia que se encuentra de forma general en los planes, y es que en el documento del 2007 la cultura es un concepto transversal en todos los objetivos del plan. Y aunque en el PNBV 2013 se haga empeño por plantear que uno de los ejes para los aportes programáticos sea:

La Revolución Cultural, que genera nuevos conceptos y valores ciudadanos para constituir una sociedad crítica, emprendedora, creativa y solidaria. Se vuelven fundamentales las industrias culturales y la democratización de la palabra. También implica una revolución educativa para formar ciudadanos con otra mentalidad, con valores asentados, con ética y con autoestima. (SENPLADES, pág. 18).

A pesar de la enunciación de la revolución cultural como nuevo eje programático y de la relevancia que esto tiene para la dimensión cultural, lo verdaderamente transversal en todos los objetivos del PNBV 2013 es el cambio de la matriz productiva. Así se hace importante recalcar una diferencia mayúscula del PND 2007 donde ni siquiera aparecía este famoso cambio. Mientras que, en el plan del 2009, lo relativo al cambio de la matriz productiva, se remitía y prácticamente se limitaba al objetivo once.

Como se indicó en el argumento arriba expuesto, lo realmente transversal en el plan del 2013 es el cambio de la matriz productiva, que inclusive aquello que se remite a lo cultural está enmarcado dentro de este cambio, señalándose que:

En el ámbito del cambio cultural, haber recuperado la dignidad y la confianza de los ecuatorianos y ecuatorianas en sí mismos y haber elevado su autoestima son los primeros pasos en el camino a la excelencia. La transformación del sistema educativo, el acceso universal a la educación básica y el mejoramiento continuo de la calidad educativa en todos los niveles hacen que en este nuevo momento de la Revolución Ciudadana estemos en condiciones de impulsar la transformación de la matriz productiva y podamos apostar a construir la sociedad socialista del conocimiento (SENPLADES, pág. 82)

Para lograr los propósitos anteriormente citados se plantea el objetivo cinco del Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017 que indica: “construir espacios de encuentro común y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad”. Este objetivo es el que mayoritariamente atraviesa al sector cultural, porque aquí se abarca lo que en su momento fueron los objetivos siete y ocho de los planes anteriores. También, es

el objetivo más importante para la dimensión cultural porque en su diagnóstico y sus políticas se logran hacer explícitas y evidentes las estrategias, y sobre todo, las metas claras para el sector cultural, esto es algo que no se había hecho anteriormente.

4.1.- El campo de lo artístico-cultural en el Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017.

Una vez que se ha planteado el contexto supuestamente revolucionario en el que se inscribirá la cultura, es momento de adentrarse en aquellos objetivos, políticas y estrategias que son enfáticamente relevantes para el campo artístico-cultural y que lo influyen absolutamente.

El objetivo cuatro que propone fortalecer las capacidades y potencialidades de la ciudadanía, contempla las siguientes políticas:

Política 4.7. Promover la gestión adecuada de uso y difusión de los conocimientos generados en el país.

Estrategias:

- a) Desarrollar y fortalecer un marco normativo soberano de propiedad intelectual, utilizando las flexibilidades que otorgan los instrumentos internacionales sobre la materia.
- b) Fomentar, facilitar y tecnificar la promoción, la protección, la preservación y la difusión de los derechos de propiedad intelectual de la creación nacional.
- c) Fortalecer los mecanismos de regulación y control que garanticen los derechos de autor y los derechos conexos, asegurando el acceso a la cultura y a la información por parte de la sociedad en su conjunto.
- d) Fortalecer la institucionalidad de la propiedad intelectual, de forma que responda a intereses colectivos y se optimicen los procesos internos relativos a la protección y la observancia de derechos.

Política 4.9. Impulsar la formación en áreas de conocimiento no tradicionales que aportan a la construcción del Buen Vivir

Estrategias:

- a) Ampliar la oferta educativa a nivel superior, para la formación de profesionales en áreas vinculadas con las artes, el deporte, las artesanías, los servicios esenciales para la vida y las ciencias del mar.

- b) Generar programas de becas para la formación y especialización de profesionales y/o técnicos de salud, artes, educación, atención y cuidado diario y servicios esenciales para la vida.

Política 4.10. Fortalecer la formación profesional de artistas y deportistas de alto nivel competitivo

Estrategias:

- a) Promover la formación profesional de artistas con nivel internacional.
- b) Fortalecer y crear espacios de difusión y práctica para las diferentes disciplinas artísticas.
- c) Diseñar programas y estrategias de apoyo para el desarrollo artístico de talentos en las diferentes disciplinas artísticas y aéreas creativas.
- d) Fortalecer la formación y la especialización de artistas en aéreas relacionadas a la producción, la creación, la enseñanza y la investigación.
- e) Generar mecanismos de apoyo y promoción para la generación de contenidos culturales y artísticos creadores de imaginarios.
- f) Promover la participación de artistas nacionales en festivales y concursos en diferentes disciplinas artísticas y de creación, a nivel nacional e internacional.
- g) Fortalecer la normativa referente a la acreditación, certificación, formación profesional, titulación, práctica profesional y seguridad social de deportistas y artistas, considerando las especificidades de la formación, práctica y actividad laboral de estas disciplinas.

A pesar de todas estas políticas y estrategias que se proponen en el objetivo cuarto del PNBV 2013, en las metas de este objetivo no se proponen alcances ni cualitativa, ni cuantitativamente verificables.

* * *

A través de esta sección se expone las bases discursivas que el gobierno de la Revolución Ciudadana entendió como desarrollo cultural y los fines ideales u objetivos que se propuso alcanzar. Consecuentemente, se presenta los fundamentos de la política pública cultural que se plantearon en aquellos artículos de la Constitución de Montecristi, como el marco que contempla la actividad cultural del país. Posteriormente se muestra el sistema de objetivos, lineamientos y estrategias que se trazó en los planes nacionales del buen vivir, como aquel

marco en el que se dimensiona el rol del Estado, su relación de protección y garantía de derechos, y sobre todo, las responsabilidades y el funcionamiento que el Estado asume frente a la esfera cultural.

En la presentación de cada plan nacional, primero se abordan las características que se perciben de forma general y que los diferencian entre ellos, esto se plantea como un preámbulo para posteriormente presentar lo relevante a la dimensión cultural y la relación que el Estado ha proyectado frente a ella, es decir que, se mostrará de forma específica como la esfera de lo artístico-cultural está enmarcada en los documentos que rigieron el accionar del Estado ecuatoriano.

Segunda parte.

1.- Contexto institucional y normativo del Ministerio de Cultura.

Para entender la articulación organizativa del Ministerio de Cultura al interior del aparato administrativo del sector público, el mismo que progresivamente se modificó en los años del gobierno del economista Correa, se dimensionará cuatro momentos por los cuales pasó el ente rector de la cultura. Pero antes de exponer estas etapas, es importante observar los antecedentes institucionales que administraban el campo cultural en el Ecuador, así podemos ver que en la Estructura Orgánica del Sector Público Ecuatoriano, que fue declarada en septiembre del 2007 por la Secretaría Nacional Técnica de Desarrollo de Recursos Humanos y de Remuneraciones del Sector Público, se puede advertir que en el Consejo Nacional de Cultura, El Consejo Nacional de Cinematografía, La Orquesta Sinfónica Nacional, La Orquesta Sinfónica de Guayaquil, La Orquesta Sinfónica de Cuenca, La Orquesta Sinfónica de Loja, La Casa de la Cultura Ecuatoriana con sus instituciones adscritas como: El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Los Museos Nacionales y El Museo Ecuatoriano de Ciencias Naturales. Todas estas entidades fueron entendidas como instituciones autónomas y/o en relación de su ámbito de acción.

Dentro de este contexto bastante autónomo en el que se desarrollaban las entidades culturales, el gobierno de la Revolución Ciudadana se propuso rearticular esta realidad, es así como se presenta el primer momento de institucionalización de la cultura, que mediante el Decreto Ejecutivo No. 05 de 15 de enero del 2007, publicado en el Registro Oficial No. 22, el 14 de febrero del 2007, el expresidente Rafael Correa Delgado creó el Ministerio de Cultura, como organismo rector del ámbito cultural, de tal manera, se le confirió articulación formal y se legitimarían sus acciones.

Consecutivamente, el segundo momento de institucionalización se dio el mes de mayo del 2013, año en el que Rafael Correa eliminó el Ministerio Coordinador de Patrimonio mediante el Decreto Ejecutivo N0. 1507 e integró sus atribuciones, competencias y delegaciones al Ministerio de Cultura, institución que mediante una modificación al Decreto N0. 05 cambió su denominación a Ministerio de Cultura y Patrimonio. En el mismo Decreto 1507, el

organismo rector de la cultura fue subordinado al Ministerio de Coordinación de Conocimiento y Talento Humano, organismo que fue parte del gabinete que se encontraba bajo la dirección directa de la presidencia de la república.

Como penúltimo momento de institucionalización, en septiembre del año 2015, el Ministerio de Cultura abarcó al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, así fue planteado en la Estructura Orgánica de la Función Ejecutiva de la República del Ecuador declarada por SENPLADES. Dentro de esta misma estructura, la Corporación Ciudad Alfaro y la Casa de la Cultura Ecuatoriana permanecieron como entidades que responden a otra institucionalidad. Es imprescindible señalar que este último punto fue resultado de un largo debate sobre la autonomía de la Casa de la Cultura, el mismo que se desarrolló desde el año 2012 en el contexto del debate de la Ley de Cultura, así se lo puede ver en la matriz de notas de prensa que se encuentra en el anexo 1.

Para finalizar, la última etapa que atravesó el Ministerio de Cultura y que se refleja en la Estructura Orgánica de la Función Ejecutiva de la República Del Ecuador, presentada por SENPLADES el 31 de marzo de 2017, en la que el Ministerio de Cultura continúa bajo la autoridad del Ministerio de Coordinación de Conocimiento y Talento Humano.

2.- Institucionalización interna del Ministerio de Cultura.

Ulteriormente se presenta una recopilación de datos específicos que permiten entender el entramado orgánico-funcional al interior del Ministerio De Cultura, de tal manera que el lector podrá encontrar, por un lado, referencias a diversos documentos en los cuales se reflejan los fundamentos ideológicos y la evolución de la estructura organizativa del Ministerio de Cultura, y por otro lado, se encontrará con un análisis más específico en el que se presentan las instancias encargadas de la aplicación de los instrumentos de la política pública y los procedimientos institucionales que se aplicaban en la planeación, la implementación, el monitoreo y la evaluación de los programas y proyectos de la política pública. Es importante señalar que después de meses de recopilación de información secundaria a la cual tuvo acceso esta investigación, los datos expuestos serán

complementados con información levantada en entrevistas a burócratas, gestores culturales y artistas.

2.1.- Fundamentos ideológicos del Ministerio de Cultura.

En el transcurso de los diez años de Revolución Ciudadana, el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador se planteó posicionarse como la entidad rectora del ámbito cultural, esto se pretendía lograr mediante los siguientes postulados:

Misión

El Ministerio de Cultura ejerce la rectoría del Sistema Nacional de Cultura para garantizar el cumplimiento de los derechos culturales a través de la promoción de las expresiones culturales diversas que conviven en el país: el fomento de la libre creación artística; la promoción de la producción, difusión y distribución de bienes y servicios culturales; la salvaguardia y potenciación de la memoria social y el patrimonio cultural y el consiguiente fortalecimiento de la identidad nacional. (Ministerio de Cultura , 2011, pág. 11)

Visión

Visión: El Ministerio de Cultura ejerce la rectoría de las políticas públicas culturales y de Sistema Nacional de Cultura, garantiza el ejercicio pleno de los derechos culturales e incide en la integración simbólica del Ecuador y en el cambio cultural de la sociedad, basado en la interculturalidad, contribuyendo a la materialización del Buen Vivir. (Ministerio de Cultura , 2011, pág. 11)

2.2.- Estructura organizativa del Ministerio de Cultura.

Mediante el Decreto Ejecutivo No. 159, publicado en marzo del 2007, se reforma el Decreto Ejecutivo No. 05, con esta acción se pretende otorgar un mayor sustento legal al Ministerio de Cultura y dotarle de una estructura interna que le permita alcanzar el objetivo y la misión anteriormente citada. En este proceso de institucionalización interna, en abril del 2007 el Ministerio de Cultura aprueba el proyecto de Estatuto Orgánico de Gestión Organizacional por Procesos, el mismo que consecuentemente fue aprobado mediante decreto presidencial No. 018, publicado en el Registro Oficial en el mes de septiembre de 2007. Esta propuesta

se fundamenta en la Norma Técnica de Diseño de Reglamento o Estatutos Orgánicos de Gestión Organizacional por Procesos, emitida por la Exsecretaría Nacional Técnica de Desarrollo de Recursos Humanos y Remuneraciones del Sector Público – SENRES.

Es sumamente importante señalar que en el informe de gestión del año 2008 del Ministerio de Cultura, se recalca y se toma especial cuidado en que esta cartera de Estado asumiría “la responsabilidad de diseñar su funcionamiento, evitando en primer lugar que ello implique una estatización de la cultura, y, en segundo lugar, que pueda producirse una nueva y perversa burocratización de la administración cultural” (Ministerio de Cultura, 2008, pág. 2). En el diseño interno, el Ministerio reconoció tres niveles de acción, el primero corresponde a la investigación, el segundo a la gestión, y el tercero a la esfera pública. Para ese entonces el ministerio reconoce que solo el segundo nivel le compete al Estado, por lo tanto, los niveles que corresponden a “la investigación y la esfera pública deben tener la capacidad de desarrollarse sin injerencia del poder público” (Ministerio de Cultura, 2008). De tal manera que, el sentido que envuelve a la palabra rectoría, que la Constitución manifiesta, es entendida como coordinación dentro de las políticas establecidas en el Plan Nacional de Desarrollo.

Posteriormente, el Ministerio de Cultura pasa por un segundo momento reestructuración interna, esto se percibe claramente en el nuevo Estatuto Orgánico de Gestión Organizacional por Procesos, que a diferencia de su predecesor, este se basa en el Decreto Ejecutivo No. 195 de 29 de diciembre del 2009, en el cual se plantean los lineamientos estructurales para organizar las unidades administrativas en los niveles de dirección, asesoría, apoyo y operativo, de los ministerios de coordinación y sectoriales, secretarías e institutos nacionales pertenecientes a la Función Ejecutiva. De esta manera, y mediante el acuerdo ministerial 004 del Ministerio de Cultura se expide un nuevo estatuto el 23 de enero del 2012. Un año después, el 18 de enero de 2013 el estatuto se reforma para dar lugar a la creación de la Unidad de Calidad de Servicio y Atención Ciudadana.

Un tercer momento de estructuración interna se iniciaría en septiembre del 2016, año en el que se da lugar al Proyecto de Reforma al Estatuto Orgánico de Gestión Organizacional por Procesos del Ministerio De Cultura y Patrimonio, este proyecto contó con la previa

aceptación de la Secretaría Nacional de la Administración Pública -SNAP- y entró en vigencia desde el 12 de mayo del 2017, fecha en la que se publicó el proyecto de reforma en el Registro Oficial de la República.

Para finalizar, es importante precisar que, la Ley de Cultura aprobada el 30 de diciembre de 2016, exige la rearticulación del Ministerio de Cultura en la que se suprime a la Subsecretaría de Artes y Creatividad a cambio del Instituto de Fomento para las Artes, Innovación y Creatividad. De igual manera, se reemplazará al Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine) por el Instituto de Cine y Audiovisual.

2.3.- Instancias encargadas de la aplicación de los instrumentos de la política pública.

Conforme a la información presentada en el anterior apartado, se puede ver que la estructura orgánica del Ministerio atravesó por cuatro momentos importantes de reestructuración interna. Por lo tanto, se hace necesario recalcar dos cosas, la primera, si se desea obtener un rápido entendimiento de los estatutos que regían la estructura y el accionar interno del ministerio, el lector puede revisar el anexo 2. La segunda, a continuación no se hará una descripción de todo el entramado burocrático y los cambios que hubo, es decir que, solamente se describirá específicamente a la instancia que fue la encargada del manejo de aquellos instrumentos por los cuales se ejercía la política pública cultural que interesa al presente trabajo, sobre la cual se volverá posteriormente en el capítulo tres.

Dentro del primer estatuto orgánico se delinean cinco tipos de procesos internos, cada uno de ellos responderá a su propia lógica, misión y visión. Precisamente, los Procesos Agregadores de Valor constituyeron la razón de ser de la entidad, porque permitieron cumplir con la misión institucional del ministerio. En esta instancia se generaban, administraban y controlaban los productos y servicios destinados a los usuarios externos. Consecuentemente, será la Subsecretaria Técnica de Cultura que tuvo como misión:

Dirigir y administrar el diseño y la ejecución de programas, planes y proyectos de promoción y difusión de la creatividad, gestión local y desarrollo cultural comunitario, conservación y desarrollo del patrimonio cultural, fomento a la economía de la cultura

y formación y capacitación en el ámbito cultural; así como dirigir la consolidación y formulación de proyectos de políticas a ser aplicadas en el Sistema Institucional de la Cultura Ecuatoriana (Registro Oficial, 2007).

Dentro de esta subsecretaría, la Dirección de Promoción y Difusión de la Creatividad se encargó de:

Dinamizar e irradiar los procesos creativos y recreativos en el propósito de aportar al desarrollo humano integral en las distintas especialidades y áreas de la cultura: artes escénicas, música y fonografía, literatura y el libro, artes del audiovisual, artes plásticas, otras y nuevas manifestaciones (Registro Oficial, 2007).

Las ocho atribuciones y responsabilidades de esta Dirección respectan al desarrollo de la creatividad y al fortalecimiento de capacidades⁸. A diferencia del anterior estatuto, es evidente que el nivel de desagregación institucional es mayor en el nuevo Estatuto Orgánico de Gestión Organizacional por Procesos, instituido en enero de 2012. Se puede apreciar que continúan siendo los procesos agregadores de valor o misionales “los responsables de generar, administrar y controlar el portafolio de productos y servicios primarios destinados a satisfacer las demandas de los usuarios externos”. No obstante, la estructura de las subsecretarías y direcciones ministeriales ha cambiado, ahora la Subsecretaría Técnica de Artes y Creatividad será la encargada de:

Formular y proponer las políticas públicas para impulsar y coordinar el desarrollo de estudios culturales, la formación, la promoción y el fortalecimiento de la libre creación y de las diversas prácticas artísticas y manifestaciones culturales y la ampliación de las oportunidades para el cumplimiento de los derechos culturales con la finalidad de contribuir a consolidar el papel simbólico de la cultura en el fortalecimiento de las identidades. (Registro Oficial, 2012)

⁸ Si el lector desea realizar una lectura detallada de las atribuciones, responsabilidades, productos y servicios de esta dirección puede dirigirse al anexo 2.

Una de sus 16 responsabilidades será la de diseñar y ejecutar el Programa Nacional de Incentivos (fondos concursables, sistema nacional de festivales, auspicios, premios) con las direcciones a su cargo. Consecuentemente, la Dirección de Artes Escénicas y Performance mantendrá la misión de “Fomentar, promover y difundir las artes escénicas y performance mediante estrategias y programas que incentiven y estimulen su libre producción y creación; y generar insumos para la formulación de la política pública en el ámbito de las artes escénicas y performance” (Registro Oficial, 2012).

De sus 17 atribuciones y responsabilidades es importante destacar que esta dirección era la responsable de diseñar y promocionar sistemas de incentivos de las prácticas artísticas escénicas y performance, así como de coordinar y concertar la apertura de espacios para la promoción y difusión de los sistemas de incentivos a la creación en artes escénicas y performance. Dentro de su estructura básica se encontraban las siguientes unidades o procesos: Promoción a la libre creación de artes escénicas y performance; Difusión de la producción de artes escénicas y performance; Fomento de las expresiones de artes escénicas y performance.

En esta parte del presente estudio es importante destacar que los productos o servicios transversales a las unidades anteriormente citadas fueron: El programa Nacional de Incentivos, el reglamento para la implementación de los incentivos identificados y el programa de seguimiento y evaluación de los sistemas nacionales de incentivos.

En torno al tercer estatuto orgánico de gestión organizacional por procesos del Ministerio De Cultura y Patrimonio, publicado a mediados del mes de mayo del 2017, se puede indicar que el análisis de este documento no concierne a los intereses de la delimitación temporal que este trabajo se ha planteado, ya que el instrumento de la política pública a analizarse fue presentado el 12 de septiembre del 2016, fecha en la que aún no era efectivo el último estatuto orgánico al cual se hace referencia.

2.4.- Procedimientos institucionales para la planeación, el monitoreo y la evaluación de los programas y proyectos de la política pública.

Respecto al monitoreo, la norma técnica de implementación y operación de la metodología y herramientas de gobierno por resultados (GPR) marcó un hito a todo nivel del gobierno del economista Correa, esta normativa fue publicada el 30 de noviembre de 2010, mediante decreto ejecutivo 1002, con ella se pretende el monitoreo operativo de los avances de aquellas acciones del gobierno, es decir, de los proyectos, programas y servicios que son llevados a cabo por las distintas instituciones pertenecientes a la administración pública, de esta manera se sabe que:

La plataforma electrónica del GPR permite, a los organismos de nivel superior, supervisar en tiempo real el cumplimiento de los indicadores de nivel inferior. A estos últimos, a su vez, los faculta para mostrar el nivel de cumplimiento de las diferentes actividades previstas anualmente (Efrén Guerrero Salgado y Ernesto Velasco Sánchez, 2015, pág. 253)

Específicamente en el Ministerio de Cultura y Patrimonio, el GPR fue implementado cuatro años más tarde de la publicación de la normativa y de acuerdo a la información recopilada. Al interior de esta cartera de Estado se puede apreciar ocho objetivos estratégicos institucionales, uno de ellos es incrementar el ejercicio de los derechos culturales de los individuos y las colectividades. Acorde a la Dirección de Artes Escénicas y Performance, que precisamente interesa a este estudio, se mantiene el objetivo operativo de “incrementar la eficiencia de la gestión, mediante el desarrollo e implementación de líneas de apoyo para las Artes Escénicas que garanticen el acceso ciudadano de bienes y servicios artísticos culturales en el territorio” (Ministerio de Cultura, 2018). Este objetivo contó con cuatro indicadores, tres de ellos atañen al sistema de festivales y al sistema de fondos concursables, son los siguientes:

1. Número de participaciones ciudadanas en actividades o eventos artísticos culturales promovidos por la Dirección de Artes Escénicas y Performance.
2. Número de creadores y gestores culturales que participan en actividades y eventos culturales promovidas por la Dirección de Artes Escénicas y Performance.

3. Número de iniciativas y/o eventos priorizados en el marco de los sistemas de apoyo de la Dirección de Artes Escénicas y Performance.

Respecto al primer indicador en el año 2015 se puede observar que el cumplimiento de las metas atravesó por tres etapas, la primera fue de enero a mayo en la que el cumplimiento del indicador mantenía un comportamiento aceptable, es decir que, si se cumplían las metas planteadas para cada periodo. Posteriormente, desde julio a septiembre el cumplimiento de las metas mantuvo un comportamiento riesgoso, es decir que el indicador se cumplía medianamente. Para finalizar, en la tercera etapa que abarca los meses de octubre a diciembre, el cumplimiento de las metas planteadas es crítico. Un factor explicativo para el comportamiento de estas tres etapas en el año 2015 y el subcumplimiento de los indicadores desde el mes de junio, se debe a que la proyección mensual de los valores de cada meta, se realizó contando con los resultados esperados de las convocatorias “*Concurso nacional de festivales de las artes 2015-2016*” y “*Fondos concursables para proyectos artísticos y culturales 2015*”.

A razón del indicador número tres se puede destacar que, el involucramiento de creadores y gestores culturales, evolucionó de manera positiva desde el mes de junio. Se puede inferir que el cumplimiento de las metas planteadas responde a las dinámicas que se generan a partir del Concurso nacional de festivales y los fondos concursables, justamente porque en ese mes se comenzó a trabajar con los beneficiarios de estos proyectos.

En el último indicador se observa que el desempeño en el cumplimiento de las metas se mantuvo entre riesgoso y crítico durante todo el 2016.

Hasta el momento se ha presentado al GPR como una herramienta que permitía el monitoreo del objetivo operativo y los indicadores que mantenía la Dirección de Artes Escénicas y Performance. Para el análisis más específico de los mecanismos de incentivo que implementó el Ministerio de Cultura, se debe señalar que en el año 2011, en el marco de su renovación institucional, esta cartera de Estado en conjunto al Instituto Nacional de Altos Estudios Nacionales (IAEN) trabajaron en el desarrollo de dos manuales de seguimiento y evaluación, por un lado para el Sistema Nacional de Festivales, y por otro, para el Sistema

Nacional de Fondos Concursables. El primer manual “tiene el objetivo fundamental apoyar y orientar la labor de las distintas instancias institucionales del Ministerio de Cultura vinculadas a la gestión de este sistema y de los actores culturales beneficiados, al tiempo de favorecer la obtención de los resultados planteados y reforzar su énfasis en el pleno ejercicio de los derechos culturales”. (Unidad de Investigación de la Subsecretaría de Artes y Creatividad, 2012) Mientras que el segundo manual se plantea como un documento con “criterios sólidos y específicos para el seguimiento, evaluación y sistematización de los resultados alcanzados por los proyectos seleccionados, al tiempo que funciona como fuente de insumos fundamentales para la construcción de información relativa al impacto y efecto del sistema en el panorama cultural de nuestro país” (Unidad de Investigación de la Subsecretaria de Artes y Creatividad, 2012).

* * *

A manera de resumen del presente apartado, se puede decir que, en la primera parte se identifica el contexto institucional y las referencias normativas que sustentan, confieren articulación formal y legitiman las acciones del Ministerio de Cultura. En el segundo momento se señalan los distintos estatutos que estructuraron la distribución interna de funciones y responsabilidades al interior del Ministerio de Cultura Y Patrimonio. Posteriormente se presentan aquellas áreas que estuvieron encargadas de la gestión de los programas y proyectos que atañen a la política cultural que interesa analizar en la presente disertación.

Tercera parte.

1.- Conceptualización de la metodología para el desarrollo del Mapa de Actores.

El mapa de actores que se quiere realizar en las secciones consecuentes está compuesto por una metodología de evaluación plural, la cual implica la inclusión de las consideraciones del pensamiento de los actores, esto con el fin de realizar un análisis de los resultados sociales que concierne a una política y entender las relaciones de tensión –puntos de encuentro conflictivo o cooperativos- que se tejen entre los actores, justamente para derivar en un aprendizaje social, “generar la confianza y lograr el consenso” (Subirats, 1995, pág. 11). De esta manera, la evaluación plural propuesta por Joan Subirats, se funda como un ejercicio comprensivo por identificar aquellos problemas que acontecen en la implementación de apropiación de la política. En este sentido, se espera dar cuenta de las dinámicas que mantienen los agentes inmersos en la implementación de los instrumentos de la política cultural.

Ahora, en cuanto a la identificación de actores se tomó en cuenta dos criterios para realizar la selección. El primero fue que los actores muestren un alto grado de responsabilidad formal en el proceso de implementación de los instrumentos de la política, es decir, los funcionarios de gobierno que se planteaban como autoridad administrativa, y por lo tanto, se relacionaba con los fondos concursables y el financiamiento de festivales que fueron auspiciados por el Ministerio de Cultura. El segundo criterio fue la participación formal o efectiva en las dinámicas asociadas a los instrumentos ya detallados. Una vez identificados los actores involucrados en el contexto antes mencionado, también se vio la necesidad de aplicar las herramientas de investigación, como aquellas entrevistas realizadas a varios expertos en el tema de la política cultural.

En conclusión, tanto en la presente sección como en la tercera parte del capítulo tres se intenta dar cuenta de los actores políticos y sociales que se vieron envueltos en la implementación de los instrumentos de la política cultural. En consecuencia, se presenta un análisis enfocado en las percepciones que se reconstruyeron a partir de la escucha activa de las experiencias, visiones y percepciones de los actores, respecto a las consecuencias de los instrumentos de

la política. Todo esto se realizó con el fin de estudiar aquellas complejas dinámicas que se gestan en el contexto de la política pública, con lo cual se develen varios aprendizajes sociales, los mismos que permiten realizar recomendaciones plasmadas en el último capítulo.

2.- Dinámicas de los actores inmersos en la implementación de los instrumentos de la política.

El primer ministro de cultura fue el señor Antonio Preciado, quien marcó una etapa importante al interior de la cartera de estado, sin embargo, se caracterizó por ser un periodo de tiempo en el que los procesos fueron poco técnicos y en el que la institución se constituye como un espacio de aprendizaje, de esta manera, el señor Antonio Preciado inicia la institucionalización de las diversas dimensiones del Ministerio de Cultura, estableciendo la parte administrativa y consiguiendo el equipamiento necesario, en tal sentido se reconoce que “Antonio Preciado dejó un edificio de lujo, las oficinas y todo fue de primer orden, pero cada vez que venían nuevos ministros, cada loco con su tema, todo lo que se implementó se destruyó, hubo cambios absurdos en la infraestructura, lo cual hacía que el ministerio y sus activos se deterioren” (Entrevista1, 2018). En esta misma línea, es importante recalcar que los agentes externos al Ministerio de Cultura, también dan cuenta de esta característica nefasta para la institución, “el borrón y cuenta nueva, ningún ministro ha sido capaz de sostener lo válido de ninguno de los anteriores porque todos quieren poner su visión, y su huella, y dejar su nombre. Esa es una dinámica que la vemos nosotros en el gobierno de Correa, es una dinámica que tapa todo lo que se hizo antes para imponer su visión de lo que es el arte” (Entrevista4, 2018) En las entrevistas realizadas es notorio admitir que desde esta primera etapa del Ministerio de Cultura ya se excluía a la diversidad cultural, ya que no se tomó en cuenta la creación de una dirección de pueblos y nacionalidades.

Respecto a las primeras convocatorias a los fondos concursables y festivales, es evidente que no hubo un proceso sistemático, lo cual derivó en el financiamiento de proyectos que mantenían costos irrealmente altos, “con la primera convocatoria, para los artistas que lograron ganar fue como una bonanza, y tengo entendido que con esa plata se hicieron casas, se compraron carros, esta fue una etapa de aprendizaje” (Entrevista2, 2018)

Dentro de esta primera etapa también se encuentra al señor Galo Mora, quien es recordado por mantener un ambiente laboral agradable mediante el cuidado de las buenas relaciones entre las autoridades y el equipo técnico. En este punto es necesario indicar que, tanto Galo Mora, como el ministro antecesor fueron actores claves en la jugada política del Gobierno de Correa, estos dos ministros provenientes del mundo de las artes solamente eran figuras que el gobierno tomaba en tanto su capacidad para captar adeptos y simpatizantes, pero al interior del ministerio era bien sabido que existían pugnas por el manejo de la cartera de Estado, y también era muy bien conocido que al ex señor ministro Galo Mora le impusieron un viceministro que fue Ramiro Noriega, a tal punto que Correa se tomó la atribución de nombrar a Noriega como viceministro en el propio Palacio de Carondelet, “lo cual constituía un hecho singular ya que a los viceministros no se les otorgaba ese protocolo y por supuesto generó algunas molestias en el círculo del gabinete ministerial” (Hernández, 2016, pág. 100), esto derivó en la creación y futura polarización de los trabajadores del ministerio en dos bandos, los del grupo del ministro, frente al grupo del viceministro.

En medio de la dinámica descrita anteriormente, en las entrevistas resurge el nombre de la señora Marta Moncal, quien marcó una subsecretaría caracterizada por la exclusión, ya que nunca se entendió la necesidad de establecer un mecanismo dentro de las bases técnicas que atañen al Sistema de fondos concursables y al Sistema de festivales, es decir, mecanismos que permita incluir propuestas provenientes de personas con discapacidad o personas de pueblos y nacionalidades. Otra muestra de no razonar las necesidades que se mantienen en el contexto nacional es la suspensión de procesos de capacitación como la Escuela itinerante Pakari Pacha, que a más de representar un espacio de dialogo entre la comunidad y las instancias que regentan el ámbito cultural, esta escuela se encargaba de generar procesos de capacitación a personas, con el fin de enseñar a redactar proyectos y llenar los formatos que se exigían en las bases técnicas de las convocatorias. Lo importante de esta escuela es la visión de la metodología de aprendizaje comunitario, nutrida por autores como Paulo Freire, Vygotski y otras experiencias exitosas. Esta escuela funcionó del 2009 al 2010 mediante a la Dirección de formación y capacitación cultural, lastimosamente la subsecretaria de ese entonces, la señora Moncal, eliminó esa dirección.

Pasando a la segunda etapa podemos encontrar al señor Ramiro Noriega, quien se caracterizaba por su personalidad persistente, lo cual en ciertas ocasiones generaba un ambiente tenso. A pesar de esto, Noriega logró un proceso de planificación bastante técnico, justamente porque se piensa en la distribución territorial de los fondos, al igual que se toma con más rigurosidad la legalidad de las bases técnicas, en este mismo sentido, la nueva ministra Érica Silva continuó con el trabajo, a quien se le reconoce por generar un ambiente más tenso que su antecesor, sin embargo, es importante señalar que al interior de esta administración se deja de lado los antagonismos que marcaban al anterior ministro, es así como se intenta fomentar una relación más armónica. Esta administración se caracteriza por incorporar esfuerzos interesantes, como por ejemplo la implementación de una línea específica de fomento a las residencias artísticas, y de igual manera se genera un programa institucional que apunta a la creación de un fondo editorial, esto a partir de la modalidad de circulación de obras contemplada en los fondos concursables. En esta administración se pone punto final a lo que en el ministerio se conoce como casos históricos que fueron 399 proyectos que no se había cerrado desde el año 2007 al 2010.

La tercera etapa inicia con el señor Francisco Velasco, quien es reconocido por los funcionarios como el peor ministro que hubo, ya que se tenía relaciones marcadas por el autoritarismo, “él era la réplica de Correa, y peor porque tenía toda la chavacanería del caso, gritaba, carajaba, puteaba, tanto era así que la gente que pasaba por la calle le escuchaba que estaba vociferando por ahí, trataba mal a los servidores públicos, y así recortados por la misma tijera eran los subsecretarios que él ponía” (Entrevista1, 2018). En las distintas entrevistas se indica que esta administración fue la más conflictiva del ministerio, ya que estuvo plagada de amiguismos, de corrupción, lo cual evidentemente afectaba al proceso que se llevaba a cabo para designar a los ganadores de los proyectos y festivales de los fondos concursables, se señala que este ministro quiso incidir en los jurados para que se escojan a ciertos proyectos. Con Velasco se debilita todo el ministerio, se disminuye el accionar de todas las direcciones, precisamente porque no se entiende el rol, la lógica y la dinámica de esta cartera de estado, por lo tanto, los procesos se hacen de manera arbitraria e impositiva, se crea un caos e inestabilidad de los funcionarios públicos.

En la cuarta y última etapa se encuentra a Francisco Borja, quien no tuvo mayor protagonismo ni incidencia porque no estuvo mucho tiempo en el ministerio. De igual manera, el señor Guillaume Long pasó sin mayor impacto, ya que no bloqueaba los proyectos y solo dejaba hacer. Pasando la batuta a Raúl Vallejo, persona con mayor experiencia. Dentro de esta última administración se encuentra de forma grata al señor Juan Martín Cueva, quien es reconocido por demostrar compromiso para que las líneas de apoyo se concreten.

Después de este primer panorama de los actores políticos que pasaron por el Ministerio de Cultura, ahora es importante entender y dar cuenta de las dinámicas generadas a partir de las relaciones de tensión que mantienen los agentes inmersos en la implementación de los instrumentos de la política pública, es así como se puede señalar que durante el proceso que implicó el diseño de las bases técnicas del sistema de fondos concursables y el sistema de festivales, “todas las direcciones dialogaban estos procesos de una u otra manera, dialogaba el área de planificación, el área jurídica -con mucha más razón porque era el área que revisaba el aspecto y contenido legal- revisaba la parte de comunicación, porque igual esto debe ser posicionado en las estrategias de producción” (Entrevista2, 2018)

Bolívar Yantalema y Juan Carlos Gualle son dos actores clave al momento de entender las dinámicas que se tejían alrededor de las convocatorias que el ministerio realizaba para fomentar los festivales y los proyectos artísticos. Es importante hacer mención a estas personas porque su experiencia de trabajo acumulada por más de diez años en el Ministerio de Cultura, les permite tener pleno conocimiento, no solo de los instrumentos de la política pública, sino del contexto que se articulaba en torno a cada ministro que pasaba por el ministerio. Como hacedores de los proyectos enmarcados dentro del programa “Ecuador, territorio de las artes”, es notorio que han logrado recopilar gran cantidad de información, y en esa misma medida, realizar recomendaciones pertinentes para el mejoramiento de los instrumentos aquí analizados.

Sin duda un punto de tensión es el que se genera entre los técnicos burócratas de Ministerio de Cultura y los jurados calificadores, estos últimos son actores externos a la cartera de Estado y que son contratados por un periodo específico de tiempo, con el fin de calificar y

seleccionar los festivales de una supuesta mejor calidad. En este último punto es donde se han generado discrepancias en torno a los proyectos ganadores, porque según los técnicos, ellos procuran que también se favorezcan festivales de otras provincias y que no se escoja solamente a los proyectos de Pichincha, justamente porque los técnicos reconocen de la necesidad de desconcentración y descentralización que tiene el país. Además que “los jurados se pensaban con todo el derecho de escoger a quienes ellos querían” (Entrevista1, 2018), sin embargo, los técnicos no permitían que se violen las reglas implantadas en las bases técnicas.

Una constante que se rebela al interior del ministerio es que muchas personas ocupaban cargos técnicos, sin tener el conocimiento requerido para el cargo, es decir no sabían manejar las herramientas que se necesitan para desarrollar un trabajo óptimo, una explicación para esto es que muchos puestos del Ministerio de Cultura solamente eran el pago de una cuota política que debían cumplir los ministros y los subsecretarios. Un efecto de lo dicho es que al interior del Ministerio no se produjo una relación adecuada entre la Subsecretaria encargada del desarrollo e implementación de los instrumentos y la Dirección de seguimiento y evaluación, esta última instancia solamente se limitaba a solicitar la información y no se preocupaba por producirla y procesarla. Este es uno de los motivos por los cuales no existe una mayor tabulación, análisis e interpretación de los datos que arrojan los proyectos escogidos en las líneas de fomento aquí analizadas. En este punto es importante indicar que el 2012 es el único año en el que se desarrolla un trabajo de tabulación de la información que arrojan los proyectos seleccionados. La Subsecretaria de ese entonces, Mayra Esteves junto a Cristian Jiménez y el antropólogo Juan Andrés López, eran parte del equipo de seguimiento y evaluación como respuesta a una necesidad percibida desde la propia subsecretaria que desarrollaba e implementaba los instrumentos.

Algo que refleja la falta de articulación al interior del Ministerio es el cambio del estatuto interno, el mismo que no fue consultado con los funcionarios, quienes fueron los afectados directos. Esto generó malestar por la inestabilidad que provocan los cambios repentinos y no dialogados, en el mismo sentido, la sinergia que ya existía en la institución se rompe y los procesos comunicativos se entorpecen. La mezcla de estos factores trae como resultado un bajo grado de eficiencia y eficacia para tramitar y responder a los requerimientos que llegan

al ministerio, como pueden ser las postulaciones a los fondos concursables. “Si se revisa el primer estatuto con el segundo, lo único que se crea son más cuadritos, es decir, más direcciones. Cuando se crean más cuadritos no dialogan las direcciones(...)Esos modelos de estatutos genera esas parcelas en donde no dialogan los funcionarios y donde no se involucran los procesos” (Entrevista2, 2018). El punto es generar sinergia entre las direcciones para que de este modo se dé un apoyo integral a la obra que ha sido seleccionada en los fondos concursables. Con esta falta de organicidad las obras escogidas se quedan solamente en la dirección que le prestó atención.

* * *

A lo largo de este apartado se presenta a los principales agentes que intervinieron en la consecución de los objetivos, aquellos que el Estado ecuatoriano se planteó en los instrumentos de la política pública cultural, la misma que se mantuvo desde el 2008 al 2016 mediante el financiamiento obtenido, principalmente, por las altas rentas petroleras. En este punto, es necesario indicar que hasta el momento se ha presentado información relativa a las políticas de gobierno y al Ministerio de Cultura, en este mismo sentido, se puede indicar que en el presente apartado se expuso un análisis de los agentes que conciernen a la esfera política y técnica del gobierno de Correa.

CAPÍTULO III

Continuando con la metodología planteada en la tercera parte del primer capítulo, se presenta a la política pública y a sus instrumentos como objeto de análisis, de esta manera se realiza un ejercicio comprensivo de los modos de organización institucional de la relación política-cultura. Posteriormente se visibiliza a los principales agentes que se beneficiaron de los instrumentos que se propuso desde la política pública.

El objetivo central de este capítulo es reflejar el modo de relación entre las esferas Política y Cultura, es así que continuando con la metodología planteada se presenta un abordaje más específico de las finalidades que perseguía el Ministerio de Cultura por medio de la política pública de fomento a las artes, y más específicamente de los dos instrumentos que se desprendían de esta política cultural. De tal manera, se realiza una revisión de los fines operativos y procedimientos intermediarios que permiten alcanzar los fines y finalidades detallados en la primera parte de este capítulo.

Subsiguientemente, la información presentada en las secciones dos y tres, posibilitarán un mayor entendimiento de los modos de organización institucional de la relación política-cultura, que el gobierno de la Revolución Ciudadana mantuvo a lo largo de sus años de mandato, lo cual se deriva en el último y cuarto capítulo.

Primera parte.

1.- El fomento a las artes como política de Gobierno.

A partir del artículo 337 de la nueva constitución, se establece que la rectoría del Sistema Nacional de Cultura será llevada a cabo por el Ministerio de Cultura, esta institución marcó cuatro líneas maestras para la acción cultural de carácter público, ellas abarcan temas relacionados al patrimonio, la creación artística e intelectual, el diálogo intercultural y la circulación de contenidos simbólicos. En este contexto, una de las principales políticas que mantuvo el Ministerio de Cultura desde el año 2008 fue el fomento a la producción cultural del país, así se lo puede apreciar en el informe de gestión de ese año, en el que con gran orgullo se indica que “por primera vez en la historia del Ecuador, el Estado ha brindado apoyo económico directo a los gestores culturales para la producción, investigación y ejecución de las diversas actividades y manifestaciones relacionadas con el quehacer cultural” (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008, pág. 1). En el marco de esta política, se desarrolló la Convocatoria para apoyo a proyectos culturales 2008, consecuentemente se plantearon tres proyectos importantes que fueron: el Sistema Nacional de Premios, el Sistema Nacional de Festivales, y los Fondos Concursables.

Es importante destacar que a finales del 2008 y a lo largo del 2009, el Ministerio de Cultura mantuvo una substancial producción bibliográfica denominada Colección de Cuadernos de Gestión Pública de Políticas Culturales. Esto se plantea como un intento de demostrar la gestión de los espacios de diálogo, encuentros y talleres en los que, en sus primeras ediciones y en el marco del Proyecto de Capacitación para promotores culturales, se pensaba la gestión de las políticas culturales desde los propios agentes del campo de la cultura, funcionarios, ciudadanos y, con el acompañamiento de académicos expertos, se desarrollaban diferentes temáticas que contribuirían al mejoramiento del Sistema Nacional de Cultura. Un ejemplo de los primeros aportes que surgió de esta iniciativa es la creación de las Escuela Itinerante Pakari Pacha.

Otro sustantivo espacio de diálogo público en torno a las políticas de fomento a la producción cultural que también se llevó a cabo en el año 2009, y que se desarrolló en el marco de la

construcción de la Ley de Cultura fue el evento denominado Cien días por la Cultura, el mismo que se desarrolló desde el 28 de abril de 2009 hasta el 10 de agosto del mismo año. Dentro de este proceso se desarrollaron nueve encuentros regionales. Posteriormente, en julio se convocó a los presidentes de cada una de las mesas de trabajo para el Encuentro Nacional ciudadano por la Cultura, el objetivo de este evento fue validar las propuestas que resultaron de los encuentros regionales y elaborar un documento que contenga los acuerdos surgidos del proceso, y que se constituyera en mandato ciudadano. Según el Ejecutivo, el proyecto de Ley de Cultura que se presentó ante la Asamblea Nacional, fue el resultado del proceso anteriormente descrito.

En el documento al cual se alude anteriormente se plantea la distribución transparente y el acceso equitativo como características que dirijan el manejo de los recursos, de tal manera, en el elemento número 30 “Se prevé que el Ministerio de Cultura garantizará, a través de los instrumentos creados por la presente ley y de los demás órganos competentes, a las personas naturales y jurídicas de derecho privado el acceso, en igualdad de condiciones y sin discriminación alguna, a subvenciones, asignaciones, apoyos y estímulos económicos mediante la realización periódica de concursos públicos debidamente reglamentados” (Ministerio de Cultura, 2009, pág. 40). En razón del auspicio y el fomento que se dará en el campo cultural, es notorio que a lo largo de los 15 elementos que tiene la propuesta de la Ley de Cultura, se mantiene un fuerte incentivo a las industrias culturales por medio de exoneraciones de impuestos e incentivos tributarios. Estas propuestas políticas se materializarán en la economía que se articula al interior del campo artístico, es así como se refleja en el análisis económico expuesto desde la página nueve.

A mediados del año 2011 el Ministerio de Cultura da un notable paso en el planteamiento de las líneas ideológicas, políticas y filosóficas que mantendrá como institución. Bajo el mando ministerial de Erika Silva Charvet se propone el documento Políticas para una Revolución Cultural, que contiene cuatro ejes programáticos, que son: descolonización, derechos culturales, emprendimientos culturales y nueva identidad ecuatoriana contemporánea. Este documento “busca articular coherente y consistentemente los programas, proyectos y acciones que impulsa este Ministerio, con el fin de minimizar respuestas aisladas y puntuales

que poco abonan en la construcción de un sector cultural con proyecciones hacia el futuro” (Ministerio de Cultura, 2011).

1.1.- Coherencia interna de la política.

El análisis de coherencia interna de la política se lo puede dimensionar a partir de tres niveles, en el primero se exponen las finalidades, es decir, las intenciones que preceden al siguiente nivel, en el que se presentan los fines de la política de fomento que mantenía el Ministerio de Cultura. Y en última instancia, se encuentra el tercer nivel que atañe a los fines operativos. Al ser el objeto de estudio de la presente tesis, el último nivel de análisis será abordado en la segunda parte del presente capítulo, ya que se merece mayor atención y abordaje.

Es necesario precisar que, en el nivel de las finalidades, éstas son determinadas por la conexión entre los valores y los fines que mantenía la Revolución Ciudadana, previamente definidos y expuestos ampliamente en la primera parte del capítulo dos. Consecuentemente, se puede estimar que los propósitos de la política de fomento a la cultura fueron planteados explícitamente en la agenda sectorial 2011-2013, los cuales se remiten a: “incrementar las oportunidades de acceso, desarrollo y disfrute de las manifestaciones culturales, la creatividad y el deporte; Incrementar las propuestas en los ámbitos naturales, culturales, deportivos y patrimoniales que contribuyan a la integración”. Alineado a estas dos finalidades, internamente el Ministerio de Cultura se planteó el objetivo estratégico mencionado en el apartado 2.4 de la segunda parte del capítulo dos, que es “incrementar el ejercicio de los derechos culturales de los individuos y las colectividades, en condiciones de equidad, igualdad y en el marco de una sociedad plurinacional e intercultural”.

Con la explosión de estos propósitos a nivel ministerial, ahora es importante el abordaje de los fines de la política de fomento a la producción cultural del país, en este punto se hace necesario precisar que los fines tienen la característica de ser objetivos de largo aliento y realizables a largo plazo, por lo tanto, el fin de esta política se remite al segundo eje programático que tiene como fin la garantía de los derechos culturales.

Es importante conectar este fin específico con el fin general que la Revolución Ciudadana planteó, y es que, en la sociedad ecuatoriana se materializará el Buen Vivir, siendo este, el fin último de todo el proceso, es decir, en los primeros años de Revolución Ciudadana, el Buen Vivir fue entendido como un salto civilizatorio, planteado como el fin último de esta revolución, que buscaba la conquista de un nuevo paradigma en el cual desarrollarse. En concordancia con este fin general y en respuesta a la constitución del 2008, el Ministerio de Cultura, se planteó específicamente dos fines, el primero sería “ejercer la rectoría de las políticas públicas culturales y del Sistema Nacional de Cultura”, y el segundo fue “garantizar el ejercicio de los derechos culturales e incidir en la integración simbólica del Ecuador y en el cambio cultural de la sociedad” (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008).

En este punto se puede indicar que, durante todo el periodo de mandato del expresidente Correa, en la visión del ministerio aún se contemplaba que el cambio cultural de la sociedad estaba basado en el concepto de interculturalidad, sin embargo, actualmente este concepto dejó de ser parte de la base del cambio que anhela esta cartera de Estado, así lo refleja la visión declarada por parte del Ministerio de Cultura. De igual manera se puede precisar otro aspecto que marca una diferencia fundamental en lo que respecta a la libre creación artística, y es que antes, el Ministerio se proponía fomentar, y hoy en día, solamente se propone incentivar esta labor.

Junto a este análisis discursivo es importante examinar la aplicación real de los conceptos, de tal manera, este procedimiento exige más allá de la lectura de documentos, también es importante que se presente la información levantada a partir de la realización de entrevistas con redactores y aplicadores de la política pública, en este sentido, se abordará el modo de entender la cultura y los conceptos que giran en torno a ella, en el capítulo cuatro.

1.2.- Oportunidad de éxito de la política.

A continuación, se procede a dar una lectura de la realidad social que es atravesada por distintas ópticas y perspectivas de diversos subsistemas sociales que mantienen sus propias racionalidades, no obstante, la lectura que se realiza no es mecánica y lineal, lo que se pretende a continuación es una lectura en la que se tejen distintas ópticas. En este sentido, se

procede a una evaluación de las condiciones socio-políticas y económicas que son expuestas en dos tipos de análisis que hacen referencia a un contexto mayor, precisamente, se proporcionan evidencias del contexto en el cual se inscriben los instrumentos y la política que se está examinando. Para la realización de esta tarea se echó mano de entrevistas a expertos, notas de prensa, y de herramientas estadísticas que proporcionan un panorama de la evolución económico-histórica del sector de las artes.

Análisis socio-político.

Poner el tema de la ley de afiliación, esto solo lo pudo cumplir algunas empresas medianas y grandes, las pequeñas se vieron afectadas.

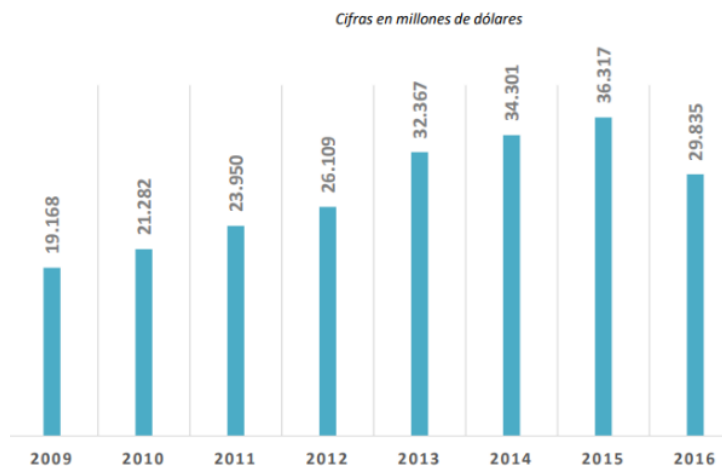
Históricamente el país ha sido marcado por la centralización, esta es una realidad que se repite en cada uno de los servicios que provee el Estado. En este contexto, es visible que “las mayores capacidades técnicas de las artes y la cultura; la gente con más posibilidades de formación está en Quito, y los que están en otras provincias no tienen las mismas oportunidades, porque en la capital están las universidades, los cursos, los talleres” (Entrevista1, 2018). Esta realidad se continuaba reproduciendo incluso en la primera mitad de todo el periodo de mandato de la Revolución Ciudadana, la cual llega a inicios del 2013, año en el que el Ecuador atravesó un nuevo proceso de elecciones presidenciales y asamblearias que se conformarían para el periodo 2013-2017. Después de obtener el 52.30% de los escaños, la Revolución Ciudadana apostaba por el cambio productivo, el mismo que se moldearía a partir de tres ejes que serían: la Revolución Urbana, la Revolución del Conocimiento y la Revolución Cultural. En este último sentido, las leyes de cultura y de comunicación fueron declaradas como estratégicas en el camino que tomaría la Función Ejecutiva, la misma que marcaría las prioridades de la Función Legislativa entrante.

A pesar de las intenciones, la Ley de Cultura se tardó cuatro años en ser aprobada, no obstante, si es posible percibir que hubo un cambio en la forma de concebir la cultura, y en sí, el rol de la actividad artístico cultural en la sociedad. Por ende, si los objetivos de la Revolución Ciudadana cambiaron, también lo hizo el contexto que cubría la realización de las políticas culturales, de tal manera, la actividad artística debía apoyar a estos nuevos fines, dejando de ser un aspecto de libre creación, sino que ahora sería objeto de intervención

estatal, un ejemplo de esto es la controversia que acaeció en el 2016, después de la salida del afamado director de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil (OSG), David Harutyunyan, quien llevó la batuta del conjunto durante 14 años, para dejar la institución porque aducía incompatibilidad de sus convicciones artísticas con los significados que proponía la Revolución Cultural, como lo que implica el concepto de descolonización, que desde el 2011 apareció como la fórmula en contra la europeización, esto implicaba el control y la injerencia política en el campo artístico, Harutyunyan se despidió indicando que en “los últimos 5 o 6 años, casi no estaba haciendo arte sino estaba haciendo política” (García, 2016).

En el mismo 2016, varios sectores de la dimensión cultural presentaron complicaciones pertenecientes al tema económico, como fue la falta de financiamiento del festival internacional de cine documental *Encuentros del Otro Cine* (EDOC), de igual manera también se presentaban complicaciones políticas, ejemplo de esto fue la salida de Juan Martín Cueva de la dirección ejecutiva del CNCine, justamente por considerar que no hay condiciones económicas y de voluntad política para continuar a la cabeza de ésta dependencia de Estado. Por consiguiente, el panorama no muestra una crisis esporádica o imprevista, solamente expone la falta de visión en la planificación de los programas y proyectos culturales que se llevaron a cabo en los años de bonanza económica, que fueron desde el 2009 al 2015 según lo muestra la evolución del presupuesto general del Estado que se presenta en la siguiente tabla.

Tabla 7.
Evolución del presupuesto general del Estado.



Nota: Datos obtenidos del (Ministerio de Finanzas, 2018)

Un aspecto político que golpeó fuertemente el tejido social fue el decreto 16, el mismo que fue ampliamente criticado porque establecía la prohibición para que las organizaciones o sus socios hagan actividad política, de igual manera sustentaba nuevas trabas para las organizaciones de la sociedad civil, estableciendo nuevas reglas de afiliación para una organización, lo cual ponía en riesgo el derecho a la libre asociación. De igual manera, en el aspecto económico es visible que este reglamento disputa y limita el uso de los propios fondos de las organizaciones.

Específicamente en el campo escénico, se puede percibir que varias organizaciones como la Federación Nacional de Artes Escénicas, la Asociación Nacional de Artes Escénicas, la Asociación de Artistas Profesionales de Pichincha, fueron golpeadas desde los primeros años de Revolución Ciudadana, mediante declaraciones en las sabatinas se quitaba legitimación a estos organismos, por ejemplo antes para poder presentarse en una obra se tenía que ser un artista federado, con el gobierno de la Revolución Ciudadana ya no. “Es una jugada que hizo Correa, precisamente para debilitar, para seccionar, como lo que vez ahora, una sociedad de dos caras, los de si Alianza y lo de no Alianza, entonces en el ámbito artístico pasa lo mismo” (Entrevista3, 2018)

Después de haber sido expedido el decreto 16, en el año 2014 se reformó el artículo 544 del Código Orgánico de Ordenamiento Territorial (COOTAD), con esta reforma se concretó la eliminación de los siguientes impuestos y tasas para la realización de espectáculos públicos:

“el cobro de un 10% sobre la taquilla de un espectáculo público, el pago del 8% a la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador (SAYCE), el pago del 10% a la Federación de Artistas Profesionales, además de permisos previos otorgados por el CONSEP y el Cuerpo de Bomberos” (Correa, 2014).

Claramente, los empresarios de espectáculos se vieron favorecidos con esta modificación a la ley, porque les dejaba un campo de acción más amplio para la realización de sus actividades de producción. En el mismo sentido, al finalizar el 2016, sucedió otro hecho importante en el campo legal que cobijó a la actividad artística en los tiempos de Revolución Ciudadana, y aunque la Ley de Cultura permaneció estancada durante nueve años, se

produjeron otras leyes muy importantes para el sector de las artes, una de ellas es el Código Orgánico de Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación, más conocido como Código Ingenios. Esta ley que en un inicio se presentó como algo favorable a los intereses de los creadores e intérpretes de diferentes obras artísticas contó con el respaldo de importantes figuras públicas, que como Juan Fernando Velasco manifestó su simpatía hacia este cuerpo legal, no obstante, con el pasar del tiempo, el código reveló características que hicieron, que inclusive este mismo cantautor, declare su rechazo a esta ley⁹. Y es que, un tema central del código ingenios es la distribución de las ganancias provenientes de la propiedad intelectual que se produce a partir de una obra artística, es decir, el control de los derechos de autor no fue claro desde un inicio, lo cual derivó en el favorecimiento a los intereses de los empresarios por encima de los intereses de los artistas y creadores. El principal argumento para sostener la anterior premisa es que antes del Código Ingenios era necesaria la autorización o licencia por parte de los titulares de la obra artística, para que el organizador de un espectáculo público obtenga el permiso de la autoridad competente y pueda se llevar a cabo el espectáculo. Así se contemplaba en el artículo 573, sin embargo, precisamente este artículo fue vetado por Correa, ya que el expresidente no consideraba adecuado que el pedir permiso al autor de la obra sea un requisito previo a la obtención de permisos emanados por la autoridad competente en materia de espectáculos públicos, estando así en contra de, primero, todo principio legal internacional, y segundo, de los acuerdos alcanzados con los artistas en espacios de diálogo previos como los que se llevaron a cabo en la Casa de la Música¹⁰.

En este mismo apartado se habló de una crisis en el año 2016, se puede evidenciar que otra causa importante para la falta de prevención de esta crisis y el bajo impacto de las políticas culturales de la Revolución Ciudadana fue la falta de producción y análisis de datos económicos y estadísticos, tal como lo señala la economista Gabriela Montalvo, en una entrevista para el diario El Comercio, recién en el último año del gobierno de Correa se pensó en una metodología para la construcción de una cuenta satélite de cultura, y en la misma entrevista se termina aseverando que no hay un futuro para el fomento de la cultura en el país

⁹ Para mayor referencia, el lector podrá obtener mayor información en el anexo 1.

¹⁰ Si se desea más información, por favor consultar la matriz de notas de prensa, que se encuentra en el anexo 1.

sin la existencia de estadísticas, puesto que un diagnóstico sin estadísticas, sería un análisis sumamente discursivo (Flores, 2016). En este sentido, se ha realizado un esfuerzo por proporcionar un análisis estadístico en la siguiente sección, justamente para intentar dar lectura a la realidad de la economía que atravesó el sector artístico desde el 2008 al 2016.

Análisis Económico.

En el presente apartado constan los resultados obtenidos a partir de la sistematización de los datos proporcionados por el equipo del Centro de Estudios Fiscales. Esta información fue extraída de los formularios 101 y 102 que, respectivamente, atañen a las personas jurídicas y personas naturales, desde el año 2008 al 2016 que realizan las actividades económicas del sector de las artes, el entretenimiento y la recreación, conforme a las actividades creativas que presenta la Clasificación Industrial Internacional Uniforme (CIIU) de las Naciones Unidas, documento en el que se cataloga las actividades económicas en una serie de categorías y subcategorías. A continuación, se presentan dos actividades, cada una de ellas con un código alfanumérico que ha dispuesto el CIIU. De tal manera, la primera actividad refiere a la producción de obras de teatro, conciertos, óperas, espectáculo de danza y otras actividades escénicas como las actividades de grupos, circos, o compañías, orquestas o bandas, incluido actividades complementarias para la producción y otras actividades escénicas. A lo largo del presente análisis se harán referencia a esta categoría con el código R900001.

La segunda categoría corresponde a las actividades de artistas individuales, como escritores, directores, músicos, conferencistas u oradores, escenógrafos, constructores de decorados, etcétera; escritores de todo tipo, por ejemplo, obras de ficción, de obras técnicas, etcétera. Consecuentemente, se hará referencia a esta actividad con el código R900002.

De la base de datos en mención, las variables seleccionadas en el formulario 101 son las siguientes:

1080, correspondiente al total de activos de las empresas.

1780, que refleja se refiere al total del patrimonio neto de las empresas.

1930, que refleja el total de ingresos de las empresas.

3420, que atañe a la utilidad del ejercicio fiscal de las empresas.

Y en el formulario 102:

2990, hace referencia a los ingresos de libre ejercicio profesional.

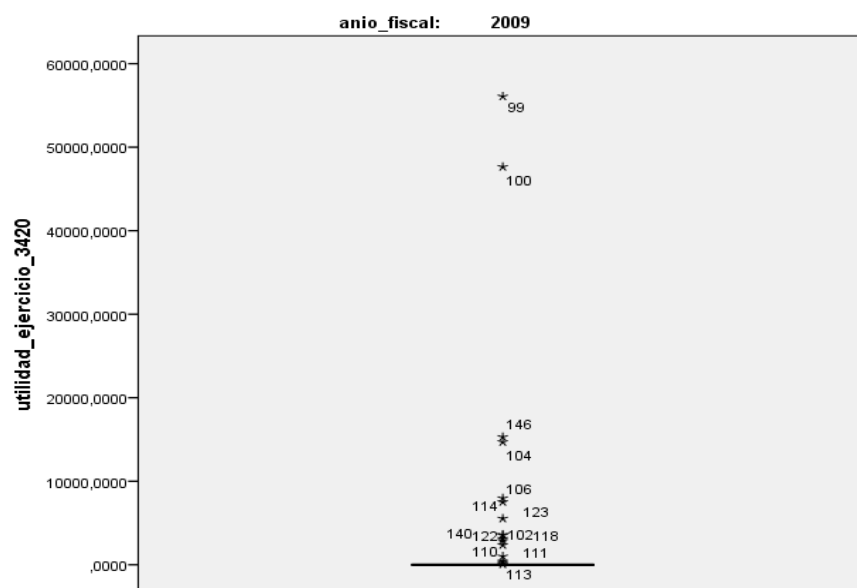
3010, indica los Ingresos de ocupación liberal.

3240, muestra los ingresos de salarios y otros ingresos líquidos del trabajo en relación de dependencia.

Ulteriormente, se muestra la suma global que cada variable refleja año a año, esto se lo hace por medio de tablas numeradas y que se encuentran en el documento de Excel. Posteriormente, se describe el ciclo que la variable tuvo a lo largo de los nueve años que corresponden al periodo de tiempo que es de interés al presente trabajo, de tal manera, se intenta mostrar un análisis que contiene un carácter general; sin embargo, se hace alusión a casos puntuales de ciertos años que llaman la atención.

El siguiente paso que se adoptó fue la exclusión de los casos atípicos, mediante el diagrama de Caja-Bigotes (boxplots), el mismo que proporciona una presentación visual en la que se describe la dispersión y simetría de los datos, un ejemplo de esto se refleja en la figura uno que es presentada a la página siguiente. Con esta técnica se busca descartar los datos atípicos para obtener un análisis de la generalidad del grupo y no de casos puntuales, que no reflejan la realidad de la mayoría, ya que al excluirlos la tendencia de la variable cambia.

Figura 1



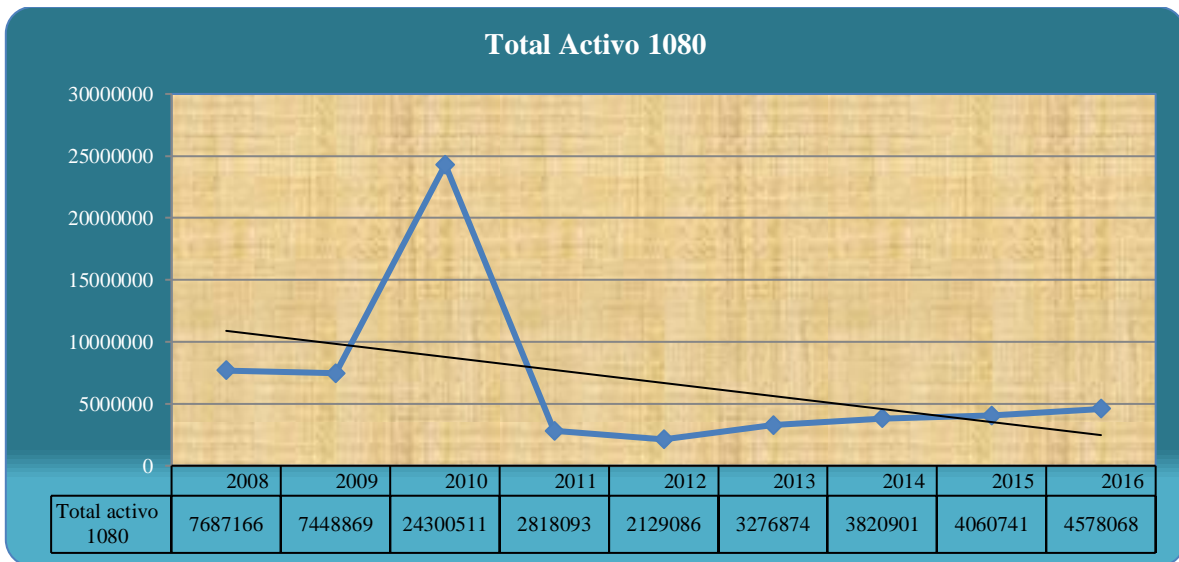
Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Como último punto y antes de dar paso a la presentación de los resultados, es importante mencionar que este informe tiene un fin netamente denotativo, lo cual excluye la posibilidad de realizar juicios valorativos o interpretaciones, ya que lo que se busca en este momento, simplemente es reflejar la naturaleza del fenómeno de la forma más objetiva posible. De igual manera es importante indicar que para facilidad del lector, al final del presente análisis se encuentran cuatro tablas en las que se resumen los datos obtenidos de las variables de los formularios 101 y 102.

Hallazgos respecto al formulario 101.

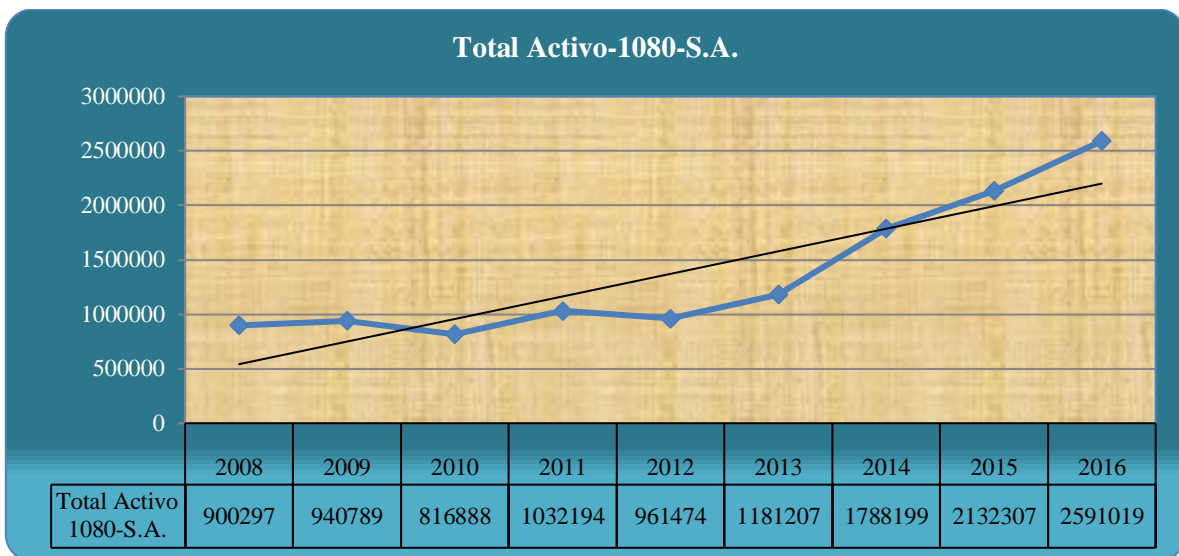
En lo que respecta a la variable 1080, correspondiente al total de activos de las empresas que se encuentran en el sector de las artes, el entretenimiento y la recreación, en el gráfico de dispersión con línea recta, correspondiente a la tabla uno, se refleja un alza significativa en el año 2010; sin embargo, al exceptuar los datos atípicos, el panorama cambia, mostrando una fluctuación desde el 2008 al 2013, año en el que la suma del total de los activos inicia una tendencia al alza, como lo muestra la tabla dos.

Tabla 1



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 2



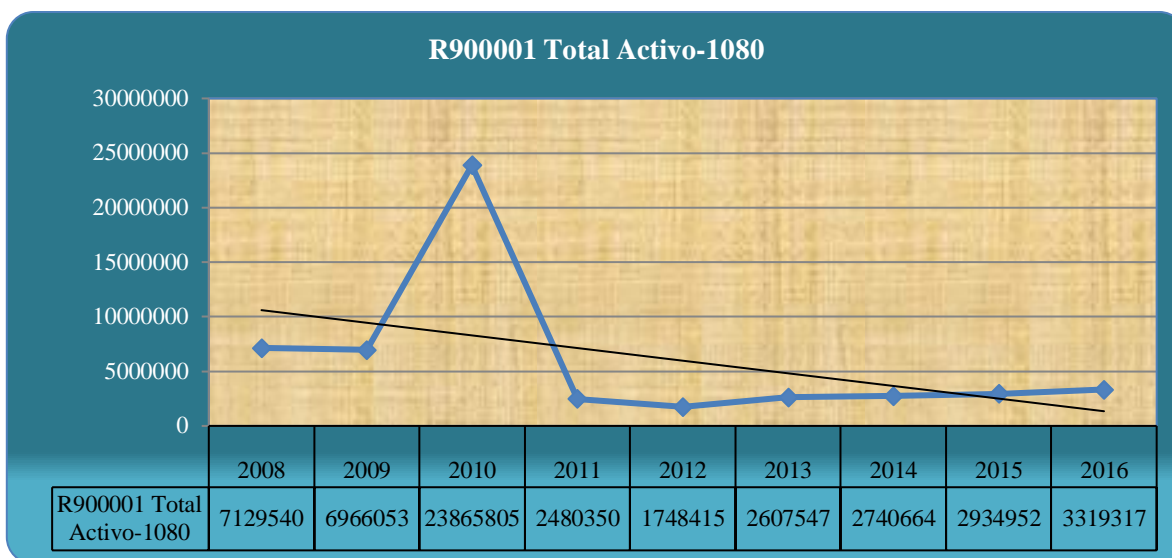
Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Es importante indicar que en el diagrama de Caja-Bigotes (boxplots), durante el periodo de los años analizados, la acumulación de capital es significativamente importante, ya que, en promedio general, el 47% de los contribuyentes declaran haber tenido 0 en su total de activos, mientras que en el 0,006 % de todos los contribuyentes, es decir cinco empresas acumulan el 88% de todo lo que representa la suma global del total de activos calculados en nueve años.

De la misma manera, es importante saber que, en torno a la acumulación de activos en pocas manos, llama la atención el caso particular de una empresa, que en el 2008 captó en el 68,7% de toda la suma acumulada del total de activos para ese año, en el 2009 el 68,4%, y en el 2010 el 92%.

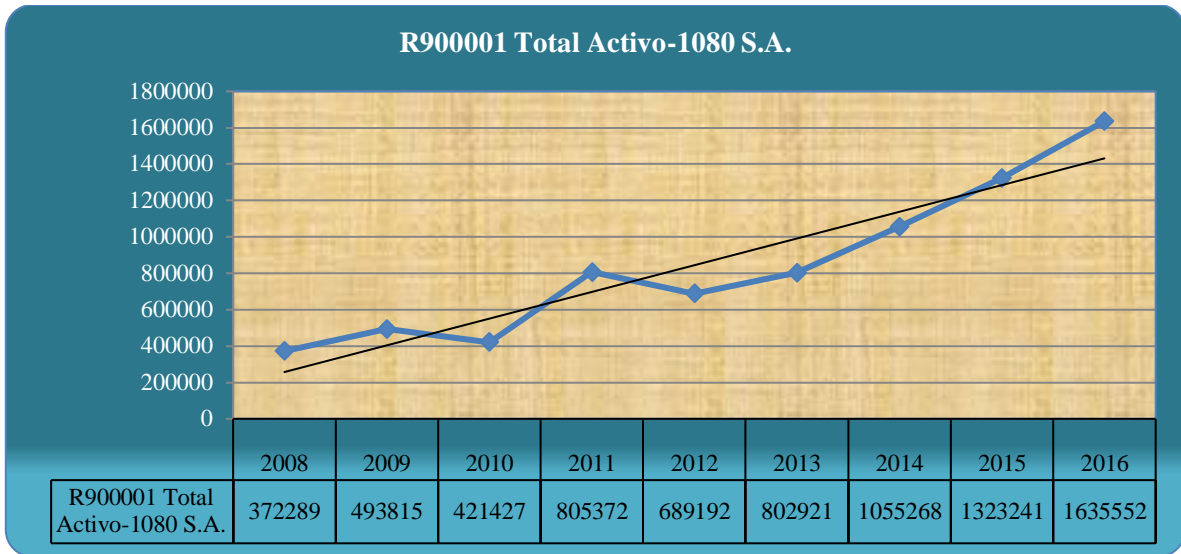
Respecto a la actividad que refiere a la producción, el gráfico de dispersión con línea recta basado en la tabla tres indica un alza muy significativa en el 2010, para posteriormente desplomarse en el 2011 y continuar su caída en el 2012. Posteriormente a la exclusión de los datos atípicos, la tendencia del gráfico de dispersión con línea recta de tabla cuatro cambia radicalmente, mostrando una tendencia al alza.

Tabla 3



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

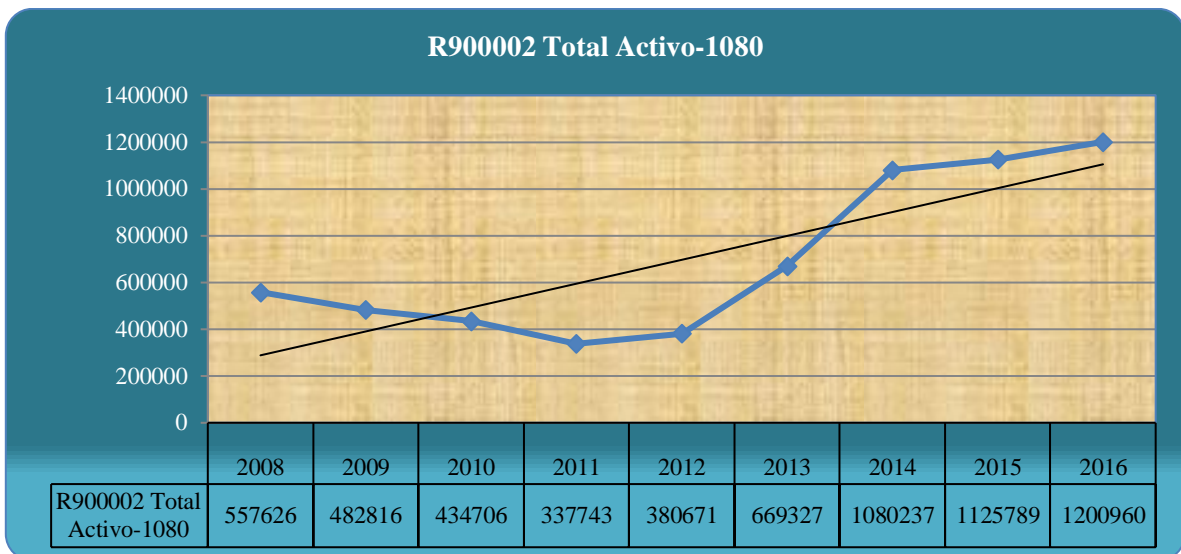
Tabla 4



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

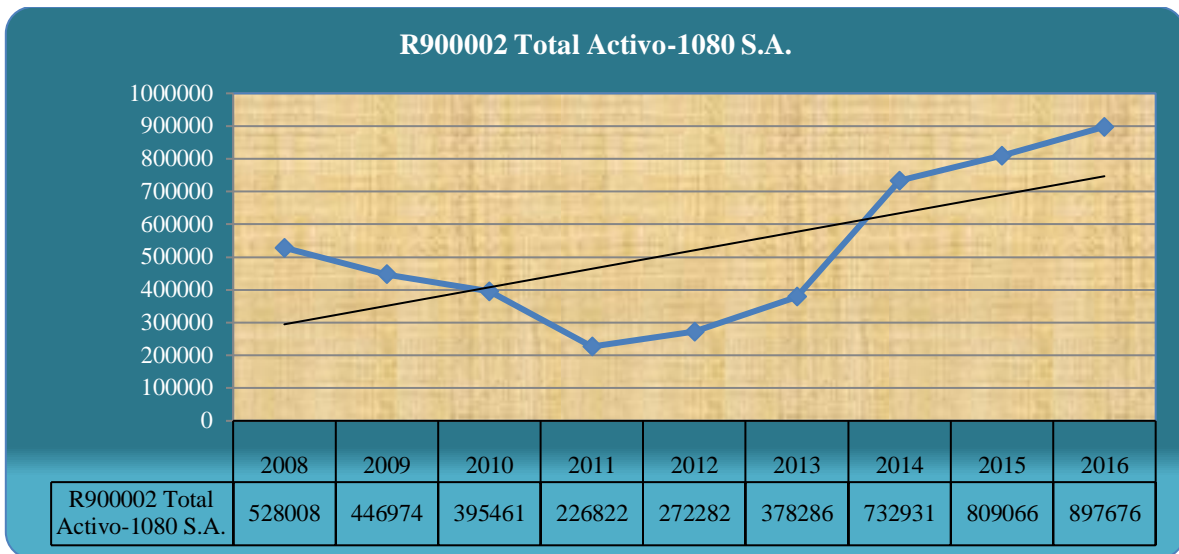
En lo concerniente a las actividades desarrolladas por artistas individuales, el gráfico de dispersión con línea recta basado en la tabla cinco, no muestra mayor diferencia de comportamiento respecto a la tabla seis. De tal manera que, desde el 2008 al 2011 la tendencia es a la baja, y desde este último año, hasta el 2016 manifiesta un incremento año a año.

Tabla 5



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

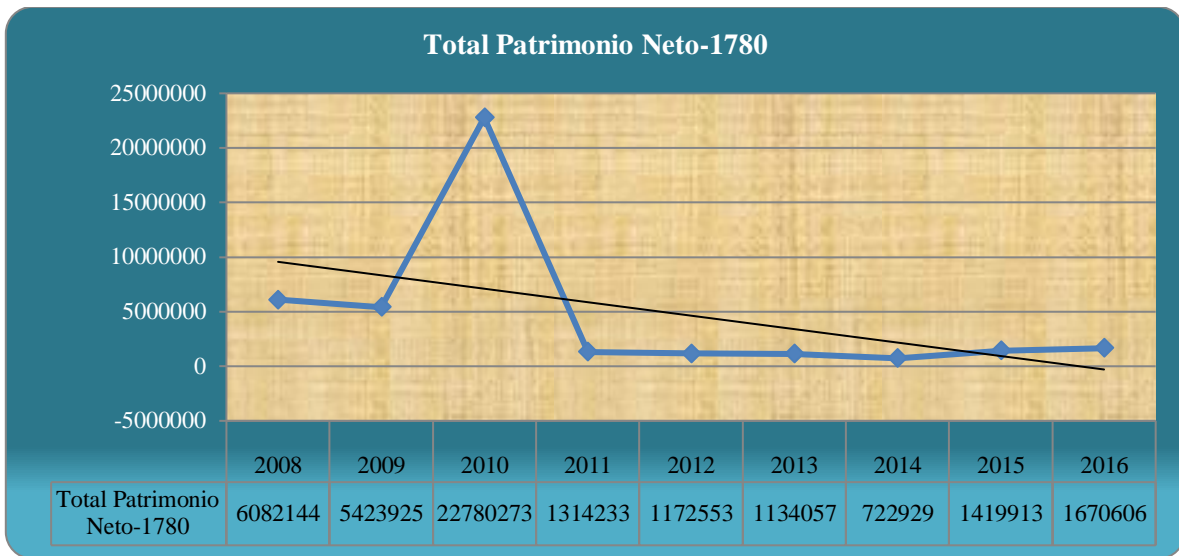
Tabla 6



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

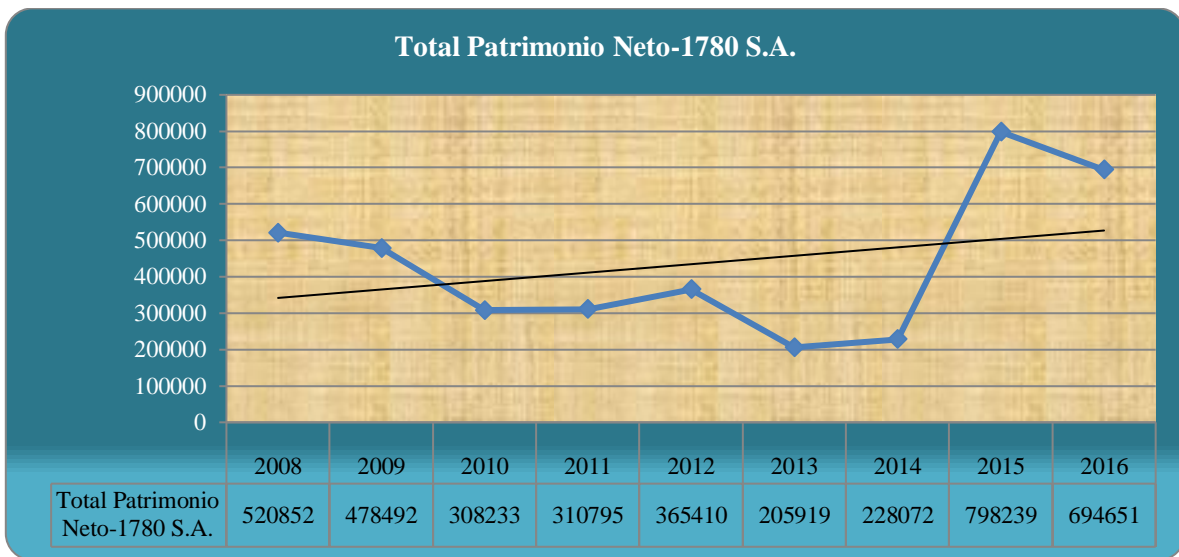
En el análisis de la variable 1780 que se refiere al total del patrimonio neto de las empresas, en el gráfico de dispersión basado en la tabla siete, se percibe un aumento significativo en el año 2010, que llega a 22.780.273 dólares. Sin embargo, al descartar los contribuyentes con datos atípicos, el monto para ese año es de tan solo 308.233 dólares. En consecuencia, el 2010 es el año en el que la riqueza se concentra más fuertemente en una sola organización, ya que solamente una empresa acumuló el 97% del total de la suma de esta variable, demostrando que la brecha de desigualdad simplemente se hace más grande en este año, ya que en los dos años anteriores el 84% de la suma del total de esta variable fue acumulada por la misma empresa. Una vez excluidos los datos atípicos que logran una mayor acumulación, el gráfico de dispersión basado en la tabla ocho, refleja una tendencia a la baja desde el 2008 al 2010, y posteriormente se recuperarse levemente en los dos años siguientes, volver a caer en el 2013 y despuntar fuertemente en el 2015, para retornar su caída en el último año analizado, por lo que se evidencia que esta variable tiene una alta volatilidad.

Tabla 7



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 8

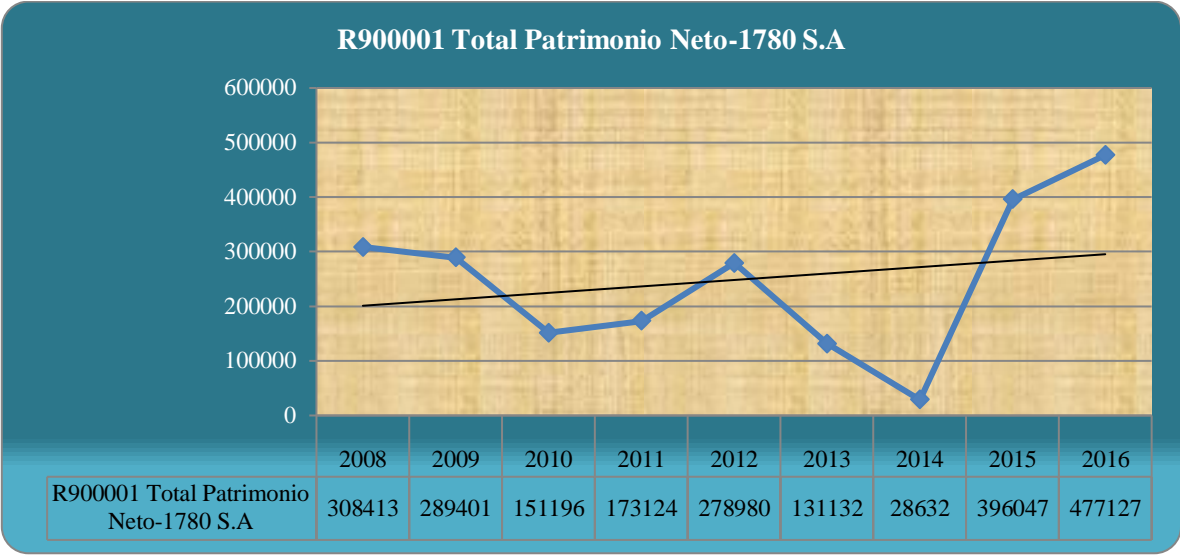


Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

En los nueve años analizados, 44% es el promedio de los contribuyentes que declaran cero en esta variable, pero si se observa específicamente a cada año, se puede demostrar que la declaración en cero bajó, ya que desde el 2009 al 2012, más del 50% de contribuyentes realizaba sus declaraciones en cero, para disminuir hasta el 26% en el 2016.

Relativo a la actividad que realizan los productores, en la tabla nueve se evidencia que se mantiene el mismo patrón que la tabla anteriormente citada, hasta el 2013, puesto que, en el siguiente año, el total del patrimonio neto de las empresas presenta el punto más bajo en todo el periodo analizado; sin embargo, en el 2015 se recupera notablemente y cierra su ciclo en el 2016 con una tendencia al alza.

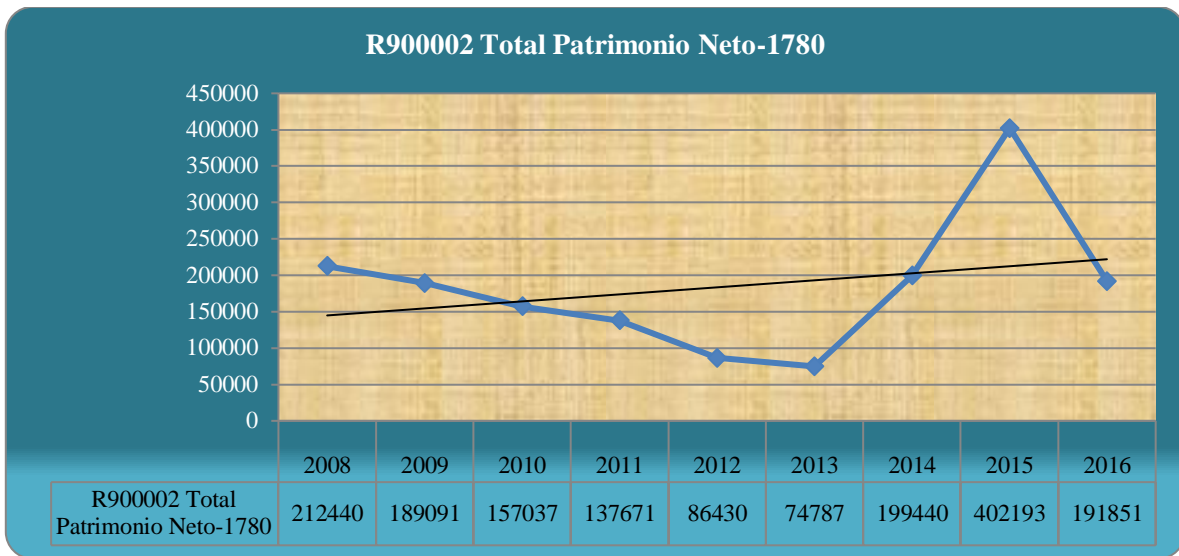
Tabla 9



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

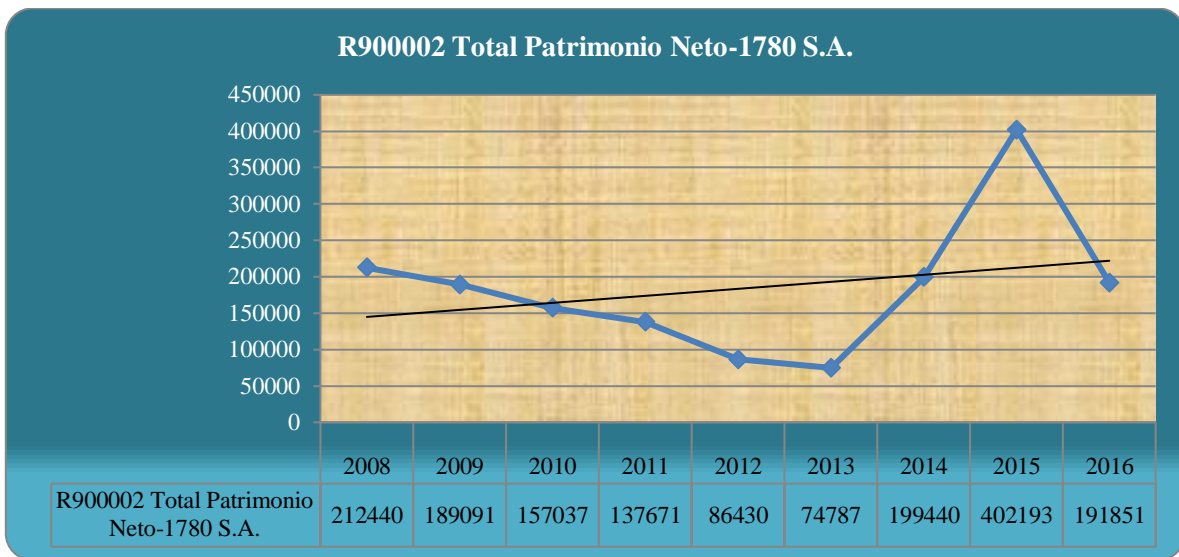
A diferencia de la actividad antes analizada, las tablas 10 y 11 reflejan que la actividad relativa a los artistas individuales sufrió un desplome absoluto desde el 2008 hasta el 2013, para posteriormente, en el 2014 iniciar un significativo despunte hasta el 2015, y nuevamente precipitarse en el 2016, volviendo muy cerca al mismo punto que en el 2008.

Tabla 101



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

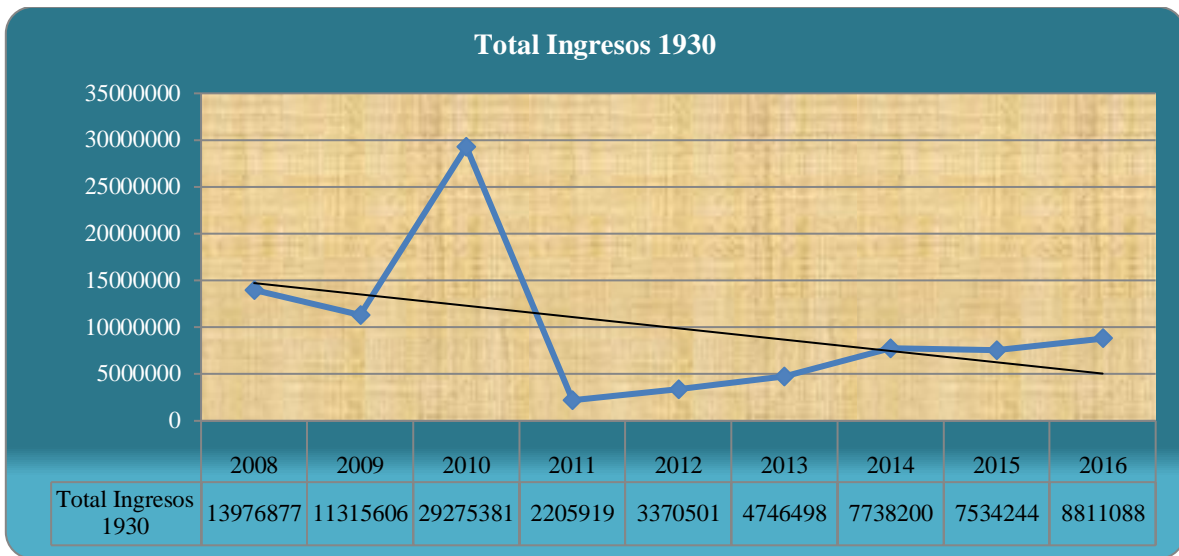
Tabla 11



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

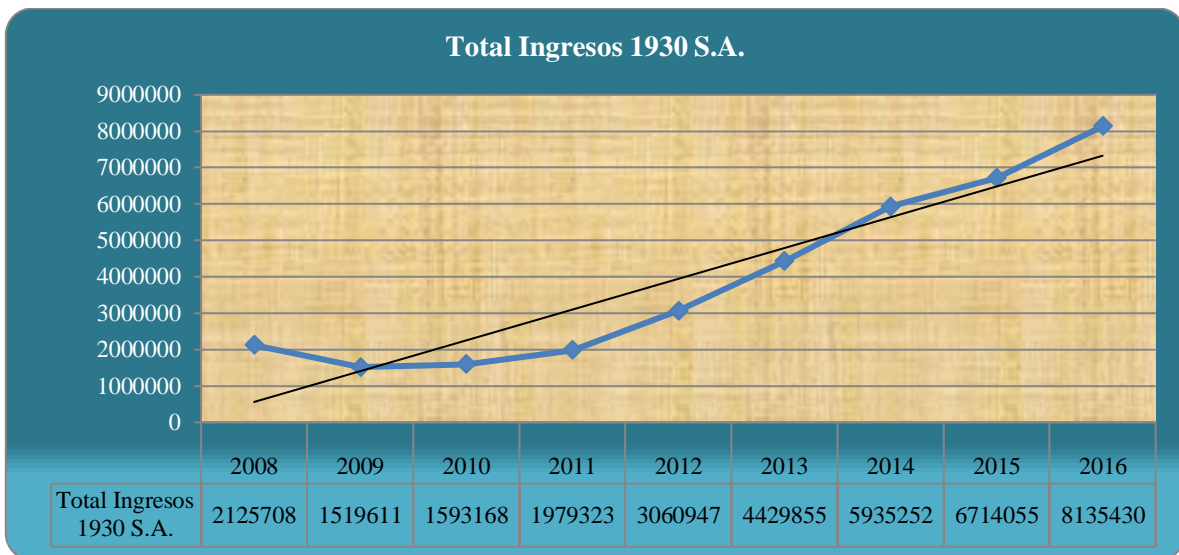
Al igual que en los casos previamente analizados, se observa la misma tendencia en lo que atañe a la variable 1930, que refleja al total de ingresos de las personas jurídicas. Es decir, el 2010 es el año con el pico más alto, puesto que se declaró un total de 29.275.381,14 dólares, como se muestra en la tabla 12. Sin embargo, el gráfico basado en la tabla 13, la misma que fue construida sin la presencia de los datos atípicos, muestra una tendencia positiva creciente desde el 2009 en adelante.

Tabla 12



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 13



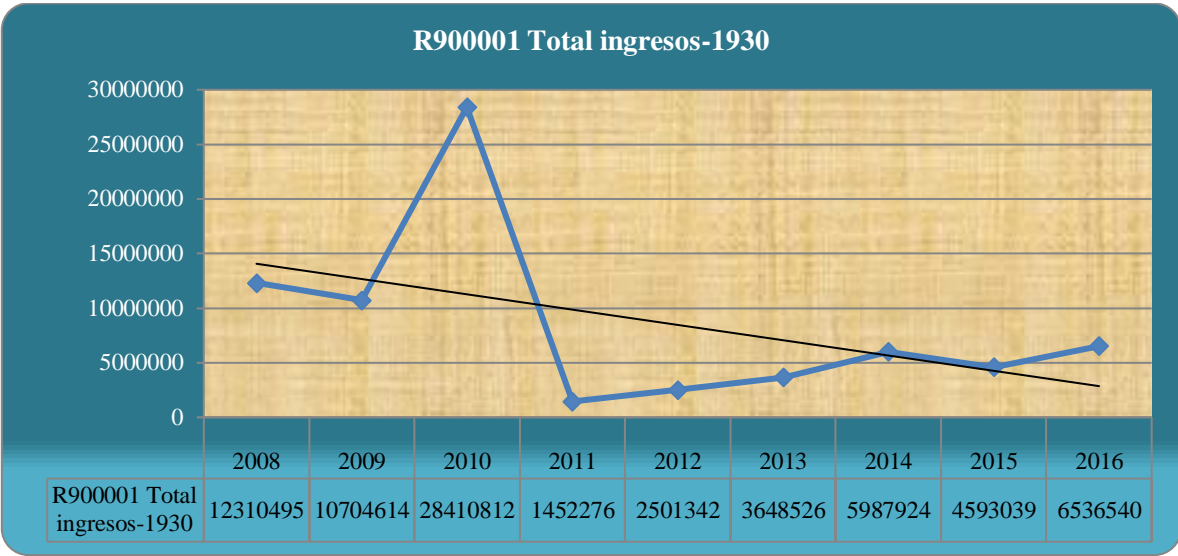
Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

A diferencia de variable anteriormente analizada, en la que la declaración en cero disminuye; por el contrario, en lo que respecta a la declaración de los ingresos se mantiene, siendo el 50% el promedio de contribuyentes que declaran en cero durante todo el periodo examinado.

Pasando a la revisión más específica de las actividades económicas, en concreto, de los datos relacionados a la actividad de la producción de obras escénicas, que se encuentran

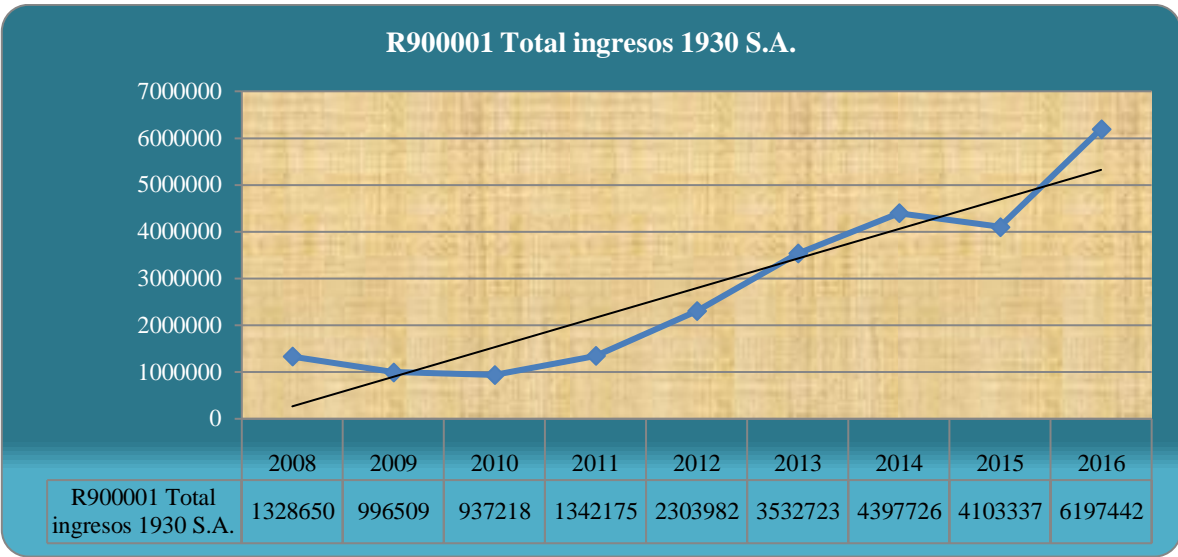
sistematizados en la tabla 15, en la cual se descartan los datos atípicos. En el primer trienio se matiza una tendencia a la baja, que será sustanciosamente superada en los años venideros que terminan con un incremento en el 2016, después de pasar por una pequeña caída en el 2015.

Tabla 14



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

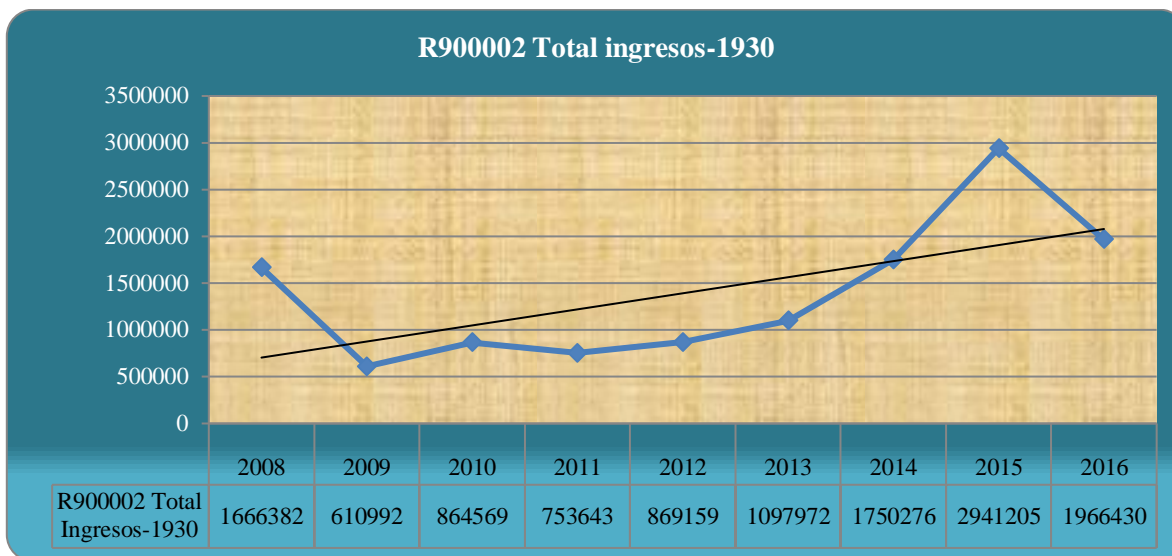
Tabla 15



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

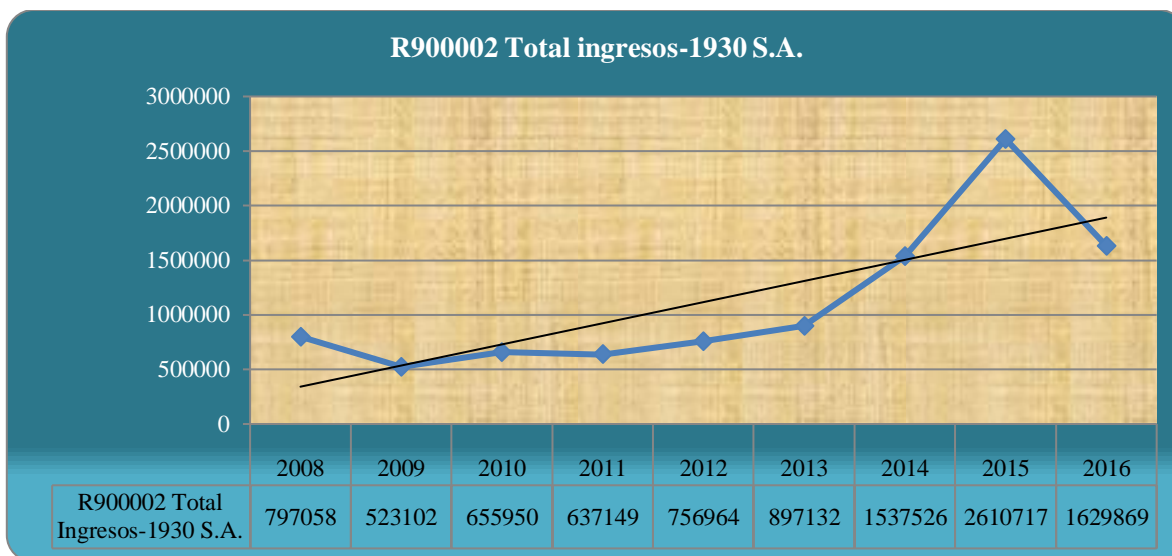
En la actividad de los artistas individuales se registra un promedio de 35 personas, durante el periodo analizado, a diferencia de la anterior actividad en la que el promedio es de 50 contribuyentes. Por consiguiente, las tablas 16 y 17 revelan una depresión en el segundo año de análisis, y a la postre subir levemente hasta el 2013, posterior a este año en el 2014 y 2015 existe un alza importante, cerrando con una caída en el último año.

Tabla 16



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 17

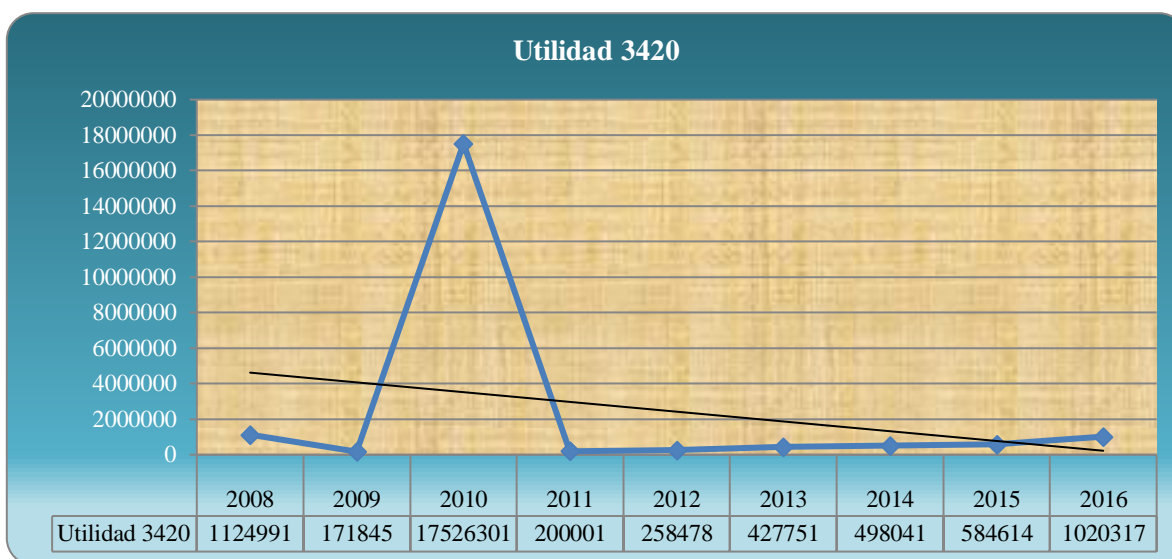


Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

La última variable analizada es la 3420 que atañe a la utilidad del ejercicio fiscal, después del proceso de exclusión de atípicos se puede observar una misma tendencia desde el 2008 al 2012, para pasar por un altibajo en el 2013 y 2014, cerrando con un ascenso considerable en los dos últimos años. Esta denotación se la hace a partir del gráfico de dispersión basado en la tabla 19.

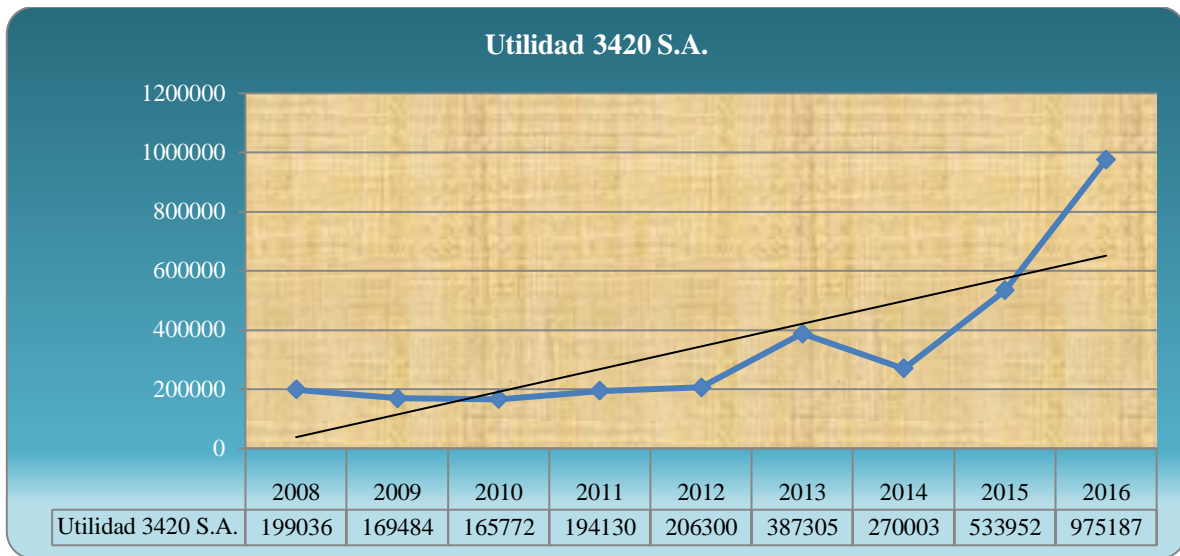
Respecto al acaparamiento del capital se puede indicar que el 86% de la suma total de las utilidades es el promedio de acumulación durante los nueve años, esta cifra es obtenida de la resta del promedio de la tabla 18, menos el promedio de la tabla 19 en la que se exceptúan los datos atípicos. Es importante indicar que, en esta variable, el 67% es el promedio de contribuyentes que declaran en cero durante todo el periodo indagado.

Tabla 18



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

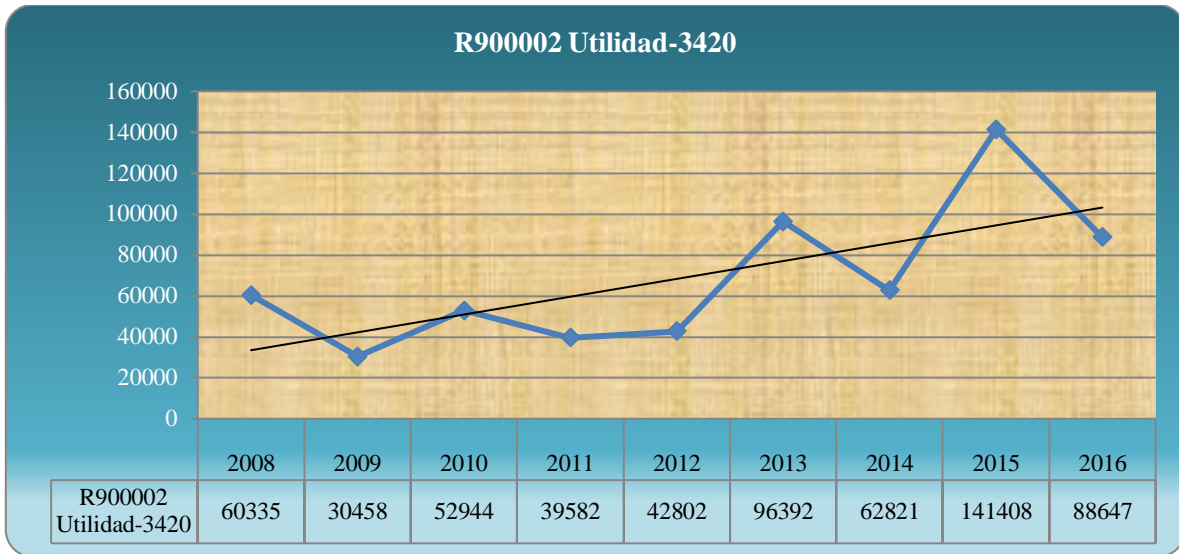
Tabla 17



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

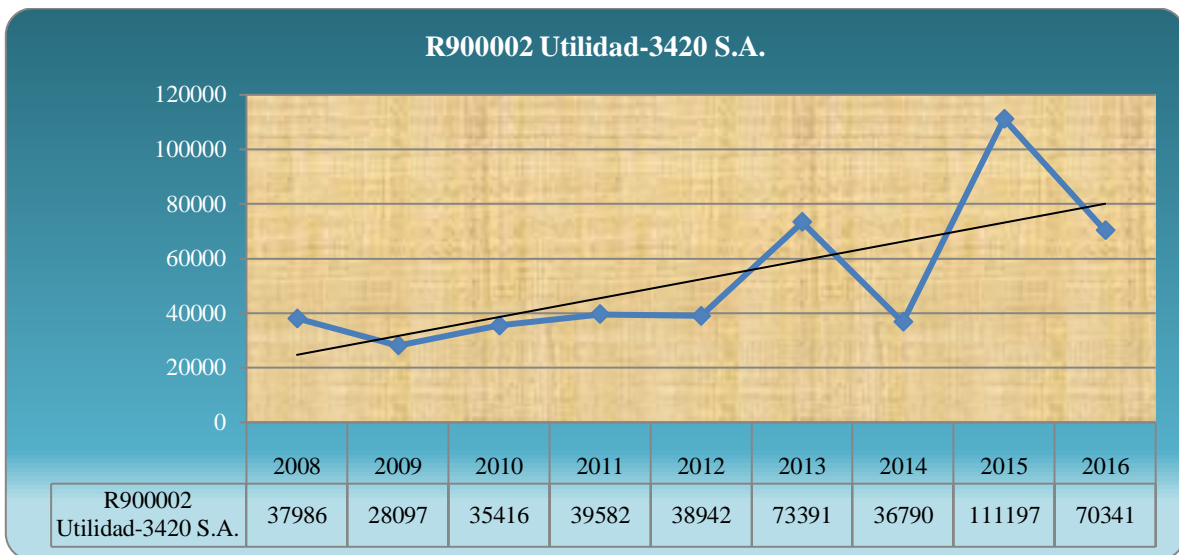
La producción de obras escénica refleja el mismo camino que se ha trazado en las tablas precedentes, la diferencia está en el porcentaje de acumulación, ya que en esta actividad es del 88%, mientras que en la tabla anterior es del 86%. Frente a esta realidad, en los datos de la actividad de los artistas individuales, que han sido sistematizados en las tablas 18 y 19, reflejan una línea que fluctúa fuertemente en el gráfico de dispersión. Es importante señalar que en esta actividad el promedio de acumulación de todo el periodo es del 23%.

Tabla 18



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 19



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Conclusiones a partir del formulario 101

Puesto que en la mayoría de las variables analizadas se observa una acumulación de capital, se concluye que la brecha económica que existe entre los contribuyentes es exorbitante, porque más de la mitad de la población declara en cero en la mayoría de las variables, mientras que un pequeño grupo de contribuyentes acumulan más de la mitad de la suma total de los capitales.

En el periodo de tiempo examinado, efectivamente los ingresos y la utilidad aumentaron, no obstante, el manejo de estos ingresos no necesariamente significó el aumento en las variables que indican acumulación de capital como lo son el total de activos y el total del patrimonio neto.

Con la concentración de activos, patrimonio, ingresos y utilidades en pocas manos, y el manejo inadecuado de los recursos, se concluye que, durante los nueve años analizados no existen indicios de un cambio efectivo de modelo económico que apueste a la equidad en el sector cultural que fue estudiado.

Cabe mencionar que desde el 2008 al 2010 son los años de mayor concentración de la riqueza, siendo el 2010 el año más extremo en el que la riqueza se concentra en una sola empresa.

De manera general, es notorio que año a año, el número de contribuyentes aumenta. Sin embargo, en las variables relativas al total de los ingresos y al total de la utilidad, el porcentaje de declaraciones en cero se mantiene. Mientras que en las variables relativas al total de activos y al total del patrimonio neto, la declaración en cero bajó. No obstante, esto no quiere decir que el capital aumentó.

En las variables analizadas se perciben lapsos trienales, en los cuales se observan tendencias de cambio positivo y negativo dependiendo el caso a examinarse.

Los datos atípicos se concentran en la actividad R900001, esta es una realidad que se plasma en todas las variables analizadas.

Hallazgos respecto al formulario 102.

La primera variable analizada fue la 2990, que mide los ingresos de libre ejercicio profesional. En primer lugar, es necesario decir que el porcentaje de datos inexistentes en el 2008 es de 46%, este dato puede dar pie a una crítica metodológica, en la cual se puede indicar que el tamaño de la muestra no es representativa, sin embargo, el análisis se pudo hacer gracias a que el porcentaje de datos inexistentes baja año a año hasta llegar a tan solo el 15% en el 2016.

Como primer aspecto de análisis se encuentra el número de contribuyentes que aumenta conforme pasan los años, en este sentido se encuentran 2084 registros de contribuyentes en el 2008, y 3118 en el 2016. Esto no implica que aumentaron los ingresos relacionados al libre ejercicio profesional, simplemente demuestra que la gran parte de declaraciones en cero aumenta y así lo demuestra su porcentaje que era de 40% en el 2008, y posteriormente, subirá a más del 70% desde el 2012 y culminar en el 76% en el 2016. Otro hecho que refuerza la anterior afirmación es que en el 2008, hubo 1248 personas que declararon alguna cifra mayor a cero en su ingreso relacionado al libre ejercicio profesional, esta cantidad de contribuyentes irá disminuyendo conforme pasan los años, hasta llegar a 738 que representan el 24% de los contribuyentes en el 2016.

El gráfico que se describe en la tabla 20 muestra una tendencia al alza desde el 2008 al 2010, una relativa estabilidad en los años venideros hasta el 2013, y posteriormente, una baja absoluta hasta el 2016, terminando casi en el mismo punto en el que se inició en el 2008. Después de realizar el proceso de exclusión de los atípicos, la tabla 21 muestra un panorama diferente en la evolución del ingreso relacionado al libre ejercicio profesional, evidenciando que hay una pequeña baja para el 2009, sin embargo, en los siguientes años se recuperará muy levemente hasta el 2013, posterior a este año hay una tendencia a la baja que termina peor de lo que empezó en el año 2008.

Tabla 20



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 21

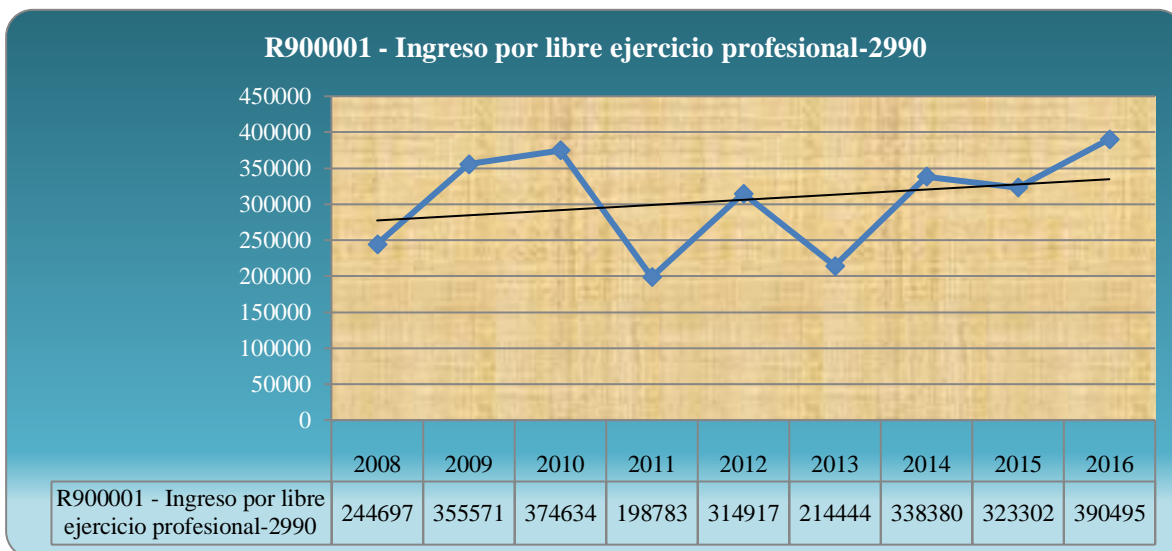


Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Pasando al análisis de cada actividad económica relacionada a la variable de ingresos de libre ejercicio profesional, la tabla 23 que refleja la producción de obras escénicas sin los datos atípicos muestra que, en los primeros seis años la variable no tiene una fluctuación fuerte, ya en el 2015 los ingresos suben considerablemente y el ciclo termina con una pequeña baja en el 2016. Definitivamente, esta realidad no corresponde a la tabla 22, la cual, si contiene los

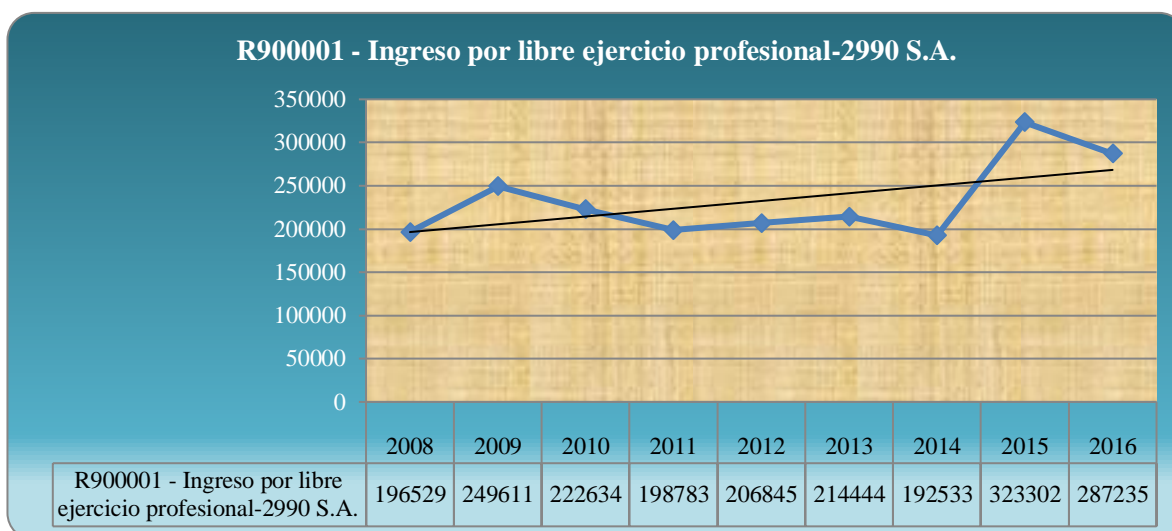
atípicos, en la que se percibe un alza constante en los primeros tres años, para después iniciar una etapa de gran fluctuación que termina al alza en el último año. Todo esto termina demostrando que durante todo el periodo analizado, una cosa es la realidad del grupo en general, y otra muy diferente es la realidad de 4 empresas que se dedican a la producción, la cuales acumulan el 24% de la suma total de los ingresos de libre ejercicio profesional.

Tabla 22



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

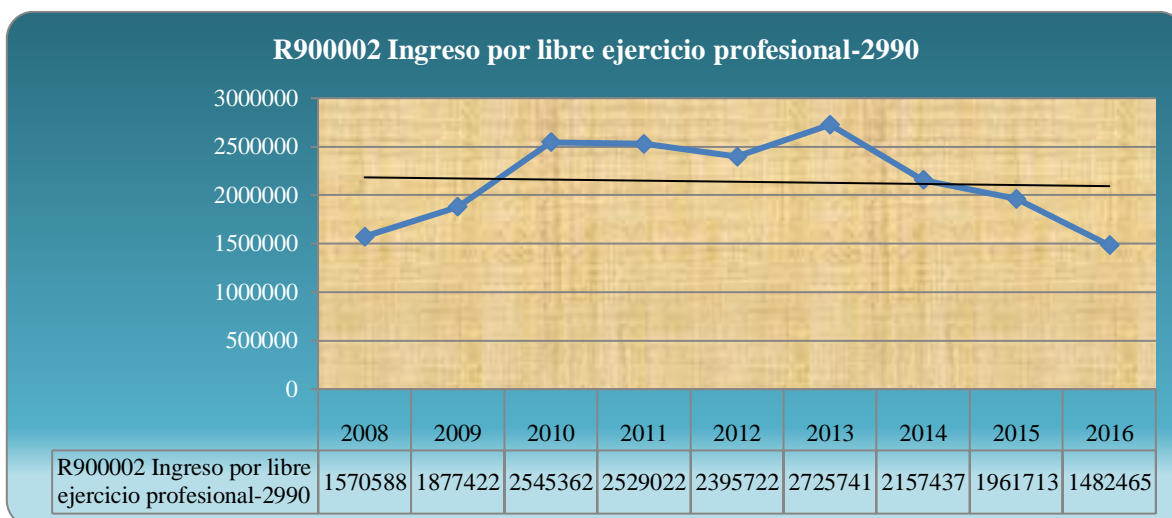
Tabla 23



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

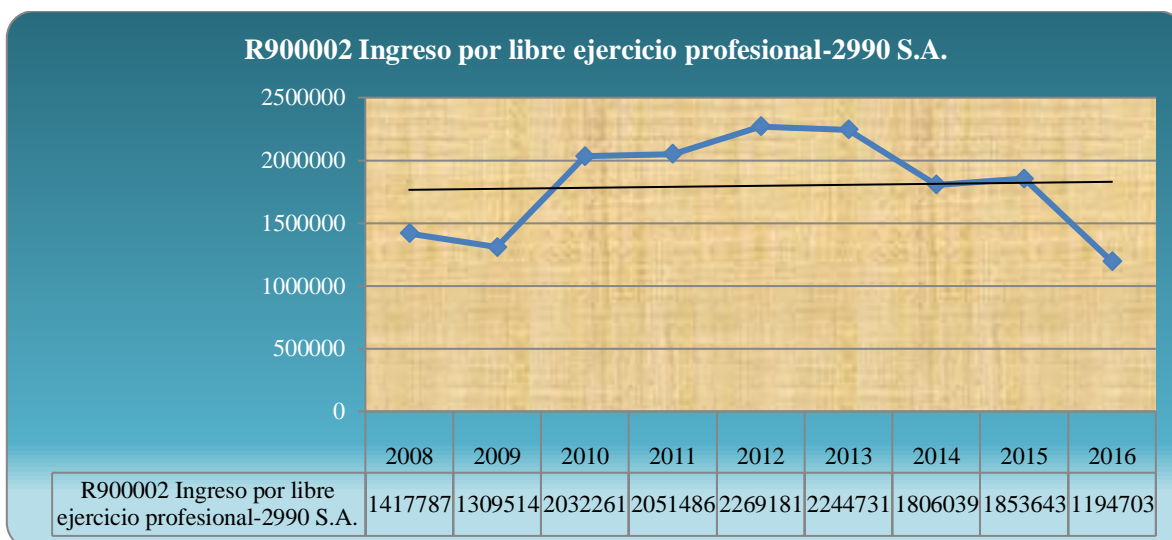
Respecto a la actividad económica desarrollada por artistas individuales, las tablas 24 y 25 muestran exactamente el mismo ciclo que se presentan en las tablas 20 y 21 respectivamente. En este sentido, se puede ver que esta actividad es la que determina el ciclo económico de esta variable. Por otro lado, es importante indicar que en promedio anual, 15 personas naturales fueron las que sumaron 3.066.127 dólares que representa el 16 por ciento de la suma total de los ingresos de libre ejercicio profesional.

Tabla 24



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 25

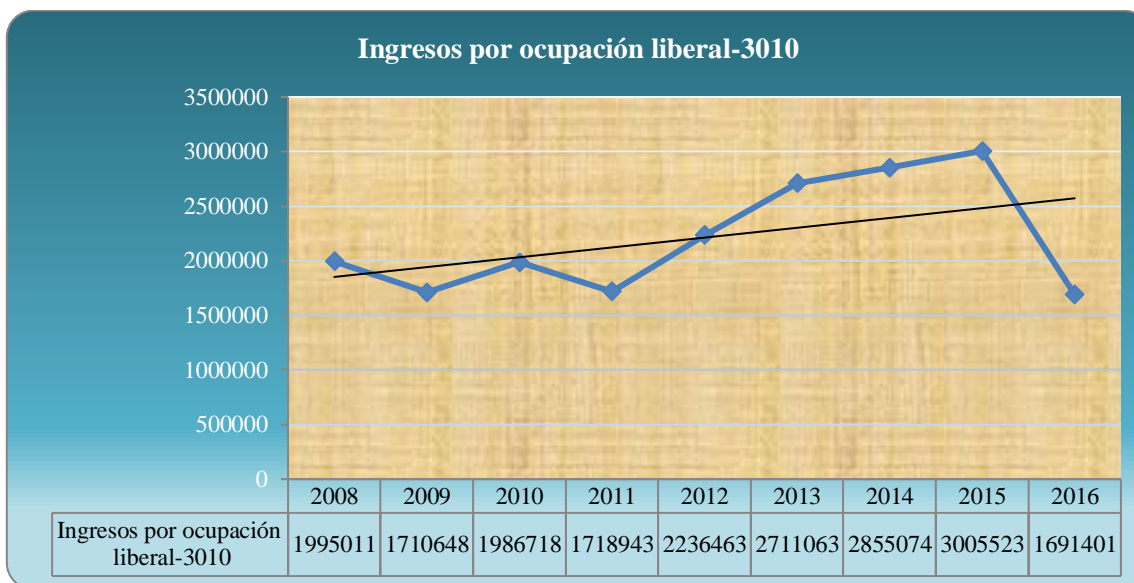


Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Pasando a la descripción de la variable 3010 que muestra el ingreso de ocupación liberal, se puede decir que el porcentaje de datos inexistentes baja conforme pasan los años, iniciando en el 2008 con un 40% y terminando en el 2016 con un 12%. Como ya se indicó en el análisis anterior, el número de contribuyentes aumenta año a año, pero a diferencia de la anterior variable, ahora se percibe un mayor número de las declaraciones en cero, ya que en el 2008 fue del 52% y con el pasar del tiempo culmina en el 83% de personas que declaran en cero.

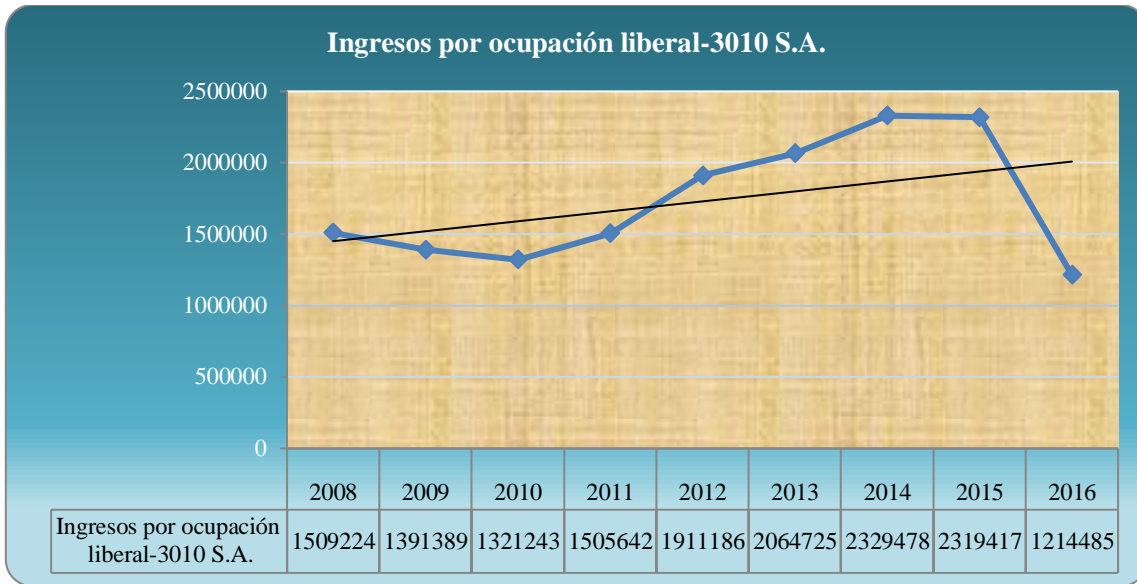
En el gráfico que se basa en la tabla 26 se puede apreciar el camino que recorrió la suma total del ingreso por ocupación liberal, así se observa que en los primeros cuatro años fluctúa, en los siguientes cuatro años tiende al alza, y se desploma abruptamente en el último año que termina con una suma inferior que la del 2008. Posteriormente de la exclusión de datos atípicos, el gráfico de la tabla 27 muestra una pequeña tendencia a la baja los primeros dos años, ya en el 2011 continúa con un patrón muy parecido al gráfico anterior.

Tabla 26



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

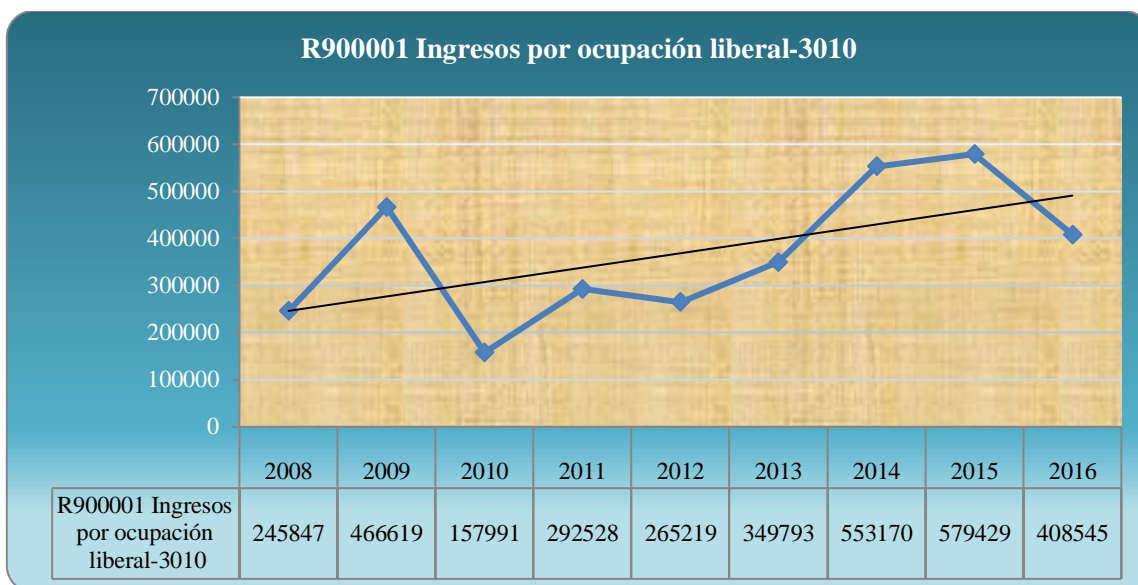
Tabla 27



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

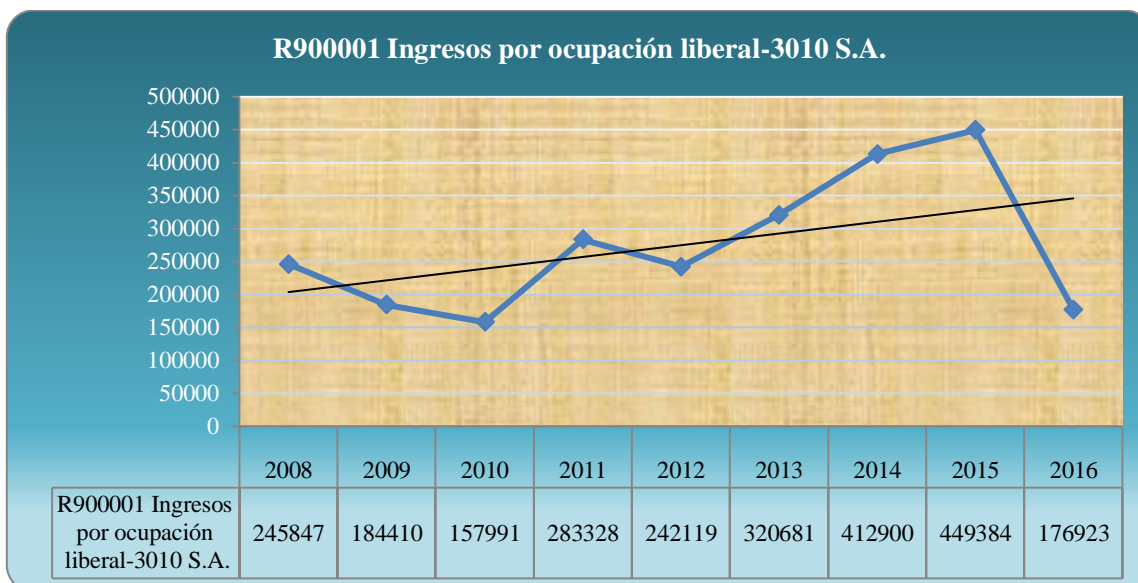
El ciclo de la actividad económica referente a la producción de obras escénicas descritos en la tabla 28, inicia con un notable aumento positivo en el 2009, en el siguiente año se desploma hasta llegar al punto más bajo y recuperarse nuevamente en el 2011, posteriormente hay una pequeña caída, para desde este último punto mantener tres años de positivo aumento y caer en el último año. Como contraparte a esta realidad se encuentra el gráfico de la tabla 29 en la que los datos atípicos se han descartado, aquí se aprecia una realidad muy diferente a la que se presentó en la tabla 28, puesto que los dos primeros años de análisis muestran una caída, después en el 2011 una recuperación, y nueva caída al año siguiente, para el 2013 más dos años de tender al alza y llegar al punto más alto del ciclo, cerrando en el 2016 con una caída que supera el punto de inicio del 2008.

Tabla 28



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

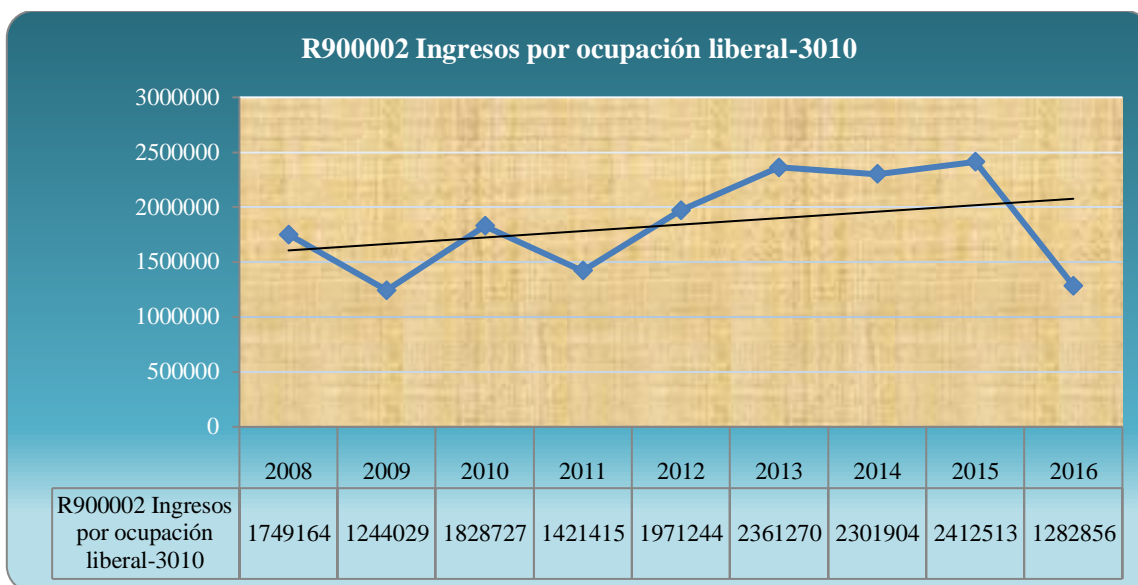
Tabla 29



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

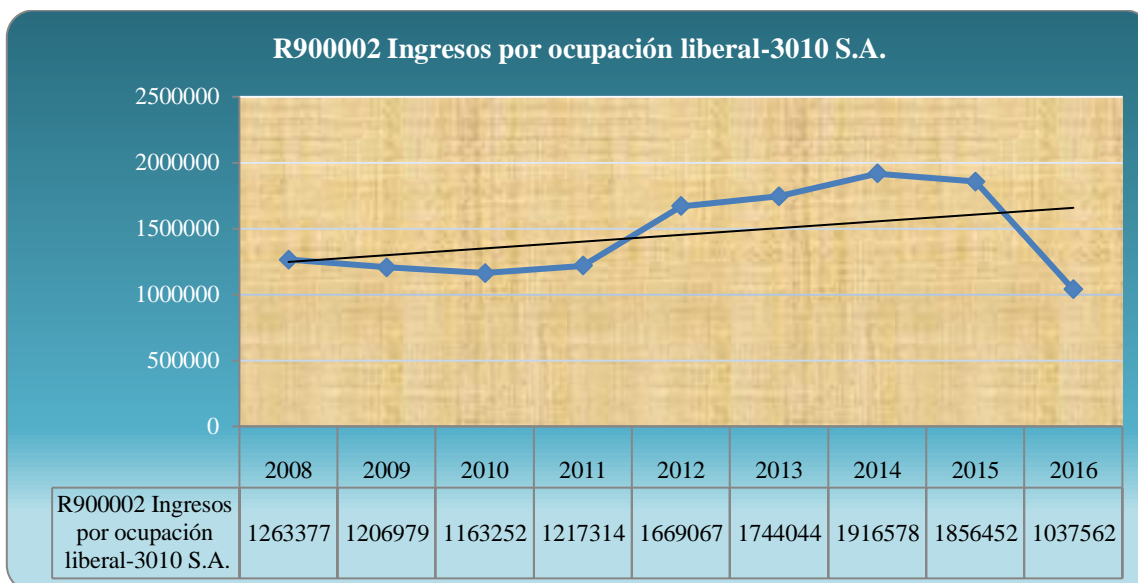
La actividad económica de los artistas individuales tiene tres primeros años de altibajos, dos años al alza, dos años de estabilidad y un último año de desplome que cierra con 225.815 dólares menos de los que se inició en el 2008.

Tabla 30



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 31

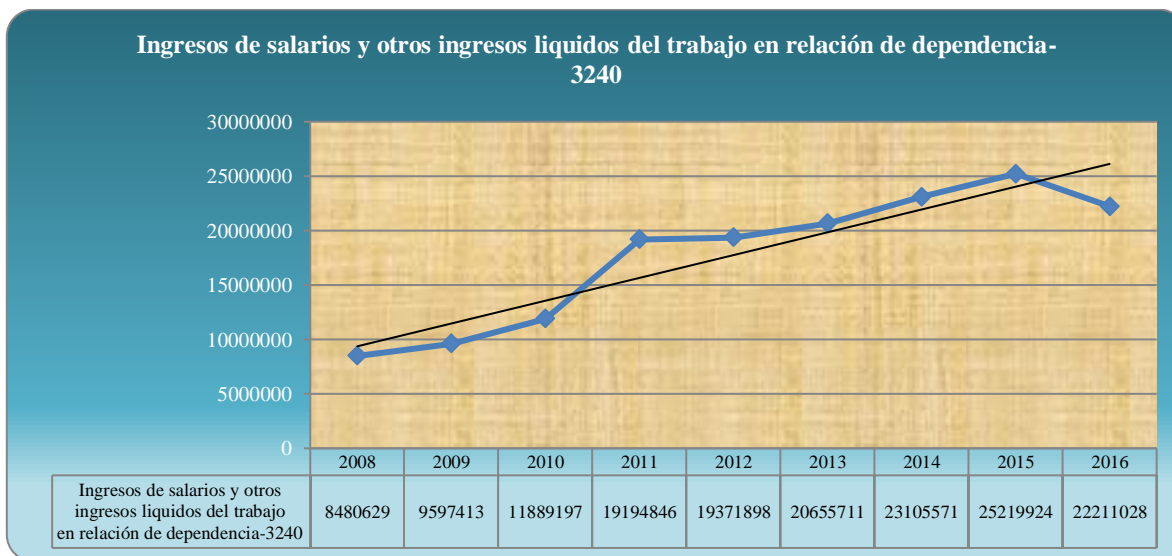


Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Para culminar el análisis de las variables, a continuación, se presenta la lectura de la variable 3240 que muestra los ingresos de salarios y otros ingresos líquidos del trabajo en relación de dependencia es bastante sencilla, ya que en todas las tablas, desde la 32 a la 37, se aprecia

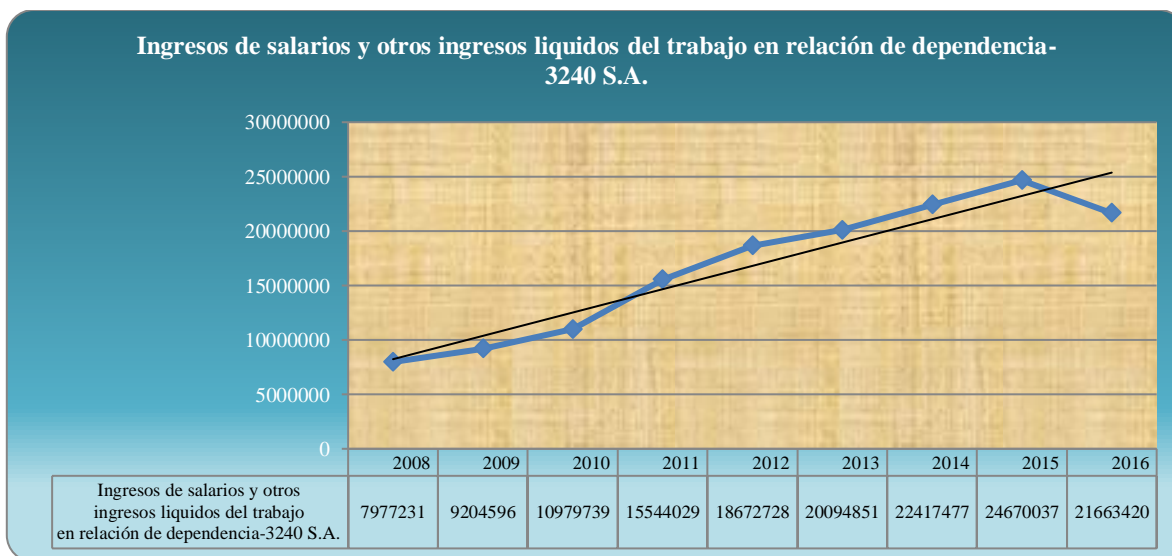
una escalada cada vez mayor desde el 2008 hasta el 2015, último año que presenta un alza, ya que el 2016 decae. Otro aspecto importante de esta variable es que la declaración en cero no varía demasiado, presentando un promedio de 46% en todo el periodo. Para terminar el análisis es importante decir que existen 13 empresas que acumulan el 5% del total de la suma de esta variable.

Tabla 32



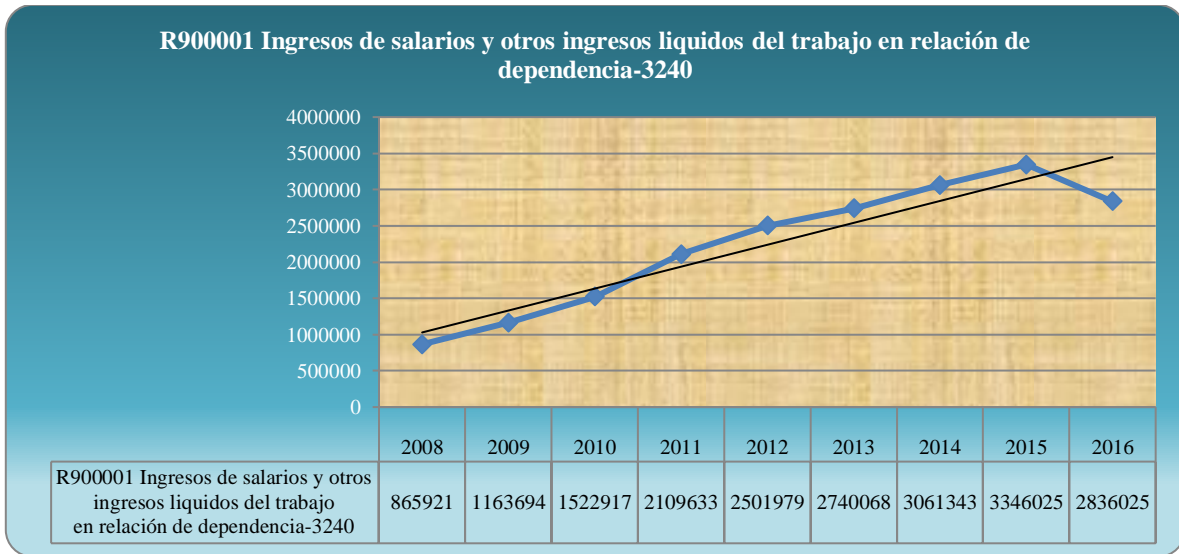
Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 33



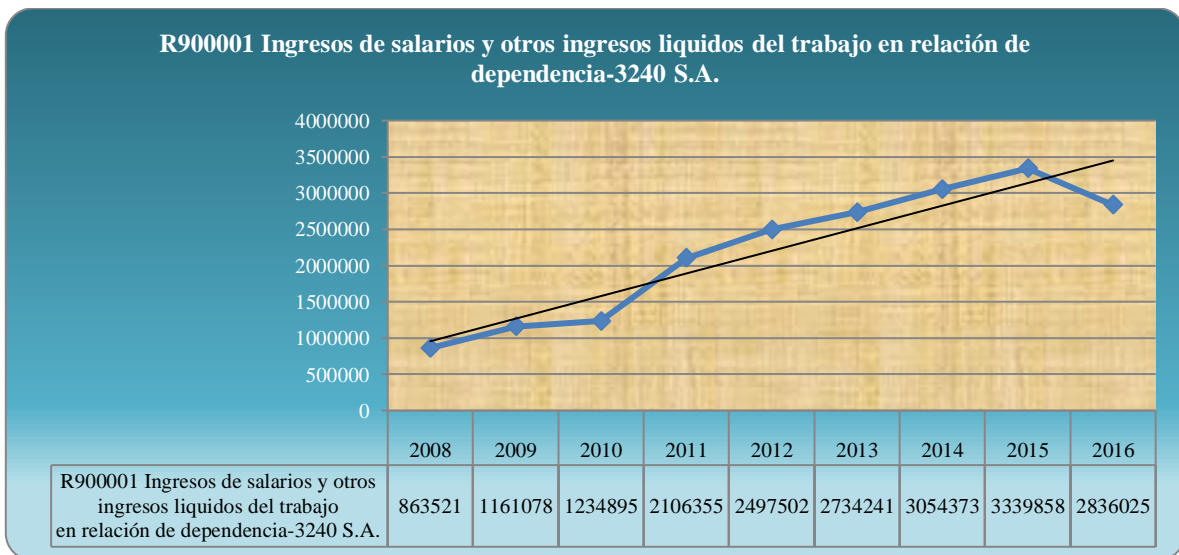
Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 34



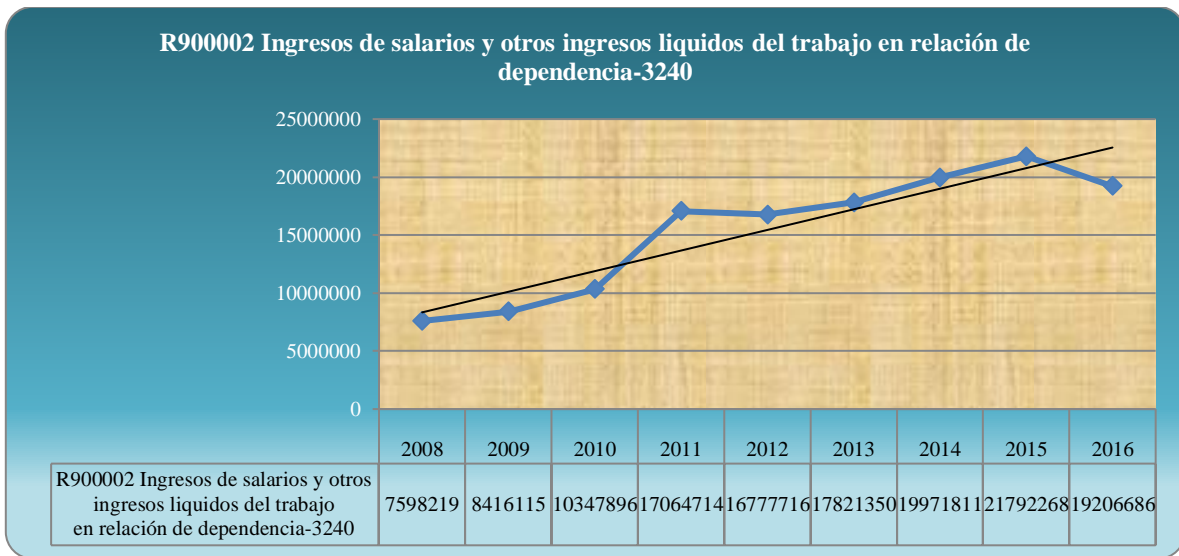
Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 35



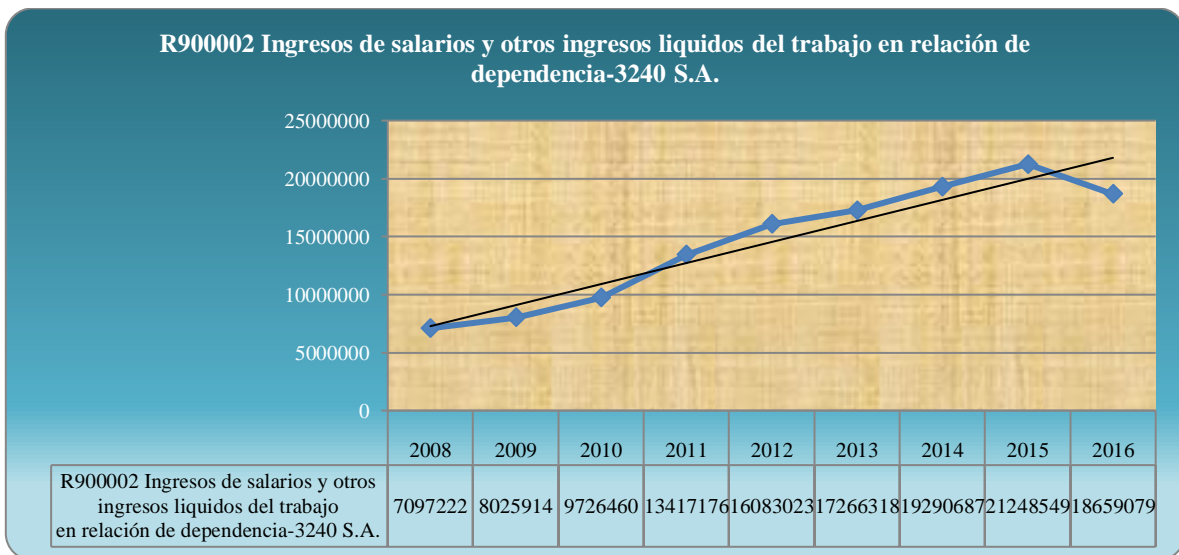
Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 36



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 37



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Conclusiones.

Por parte de las personas naturales involucradas en el sector de las artes, se mantiene una tendencia al alza por regularizarse dentro del sistema del Servicio de Rentas Internas (SRI), lo cual permite que la información que surge a partir de los datos tenga un mayor nivel de confiabilidad.

En el periodo analizado, el número de personas naturales que percibieron un ingreso por su libre ejercicio profesional bajó, conjunto a esta afirmación se puede indicar que, el hecho de que suba el número de contribuyentes no implica que exista un aumento significativo de las contribuciones al Estado, esta situación pasa en las dos primeras variables.

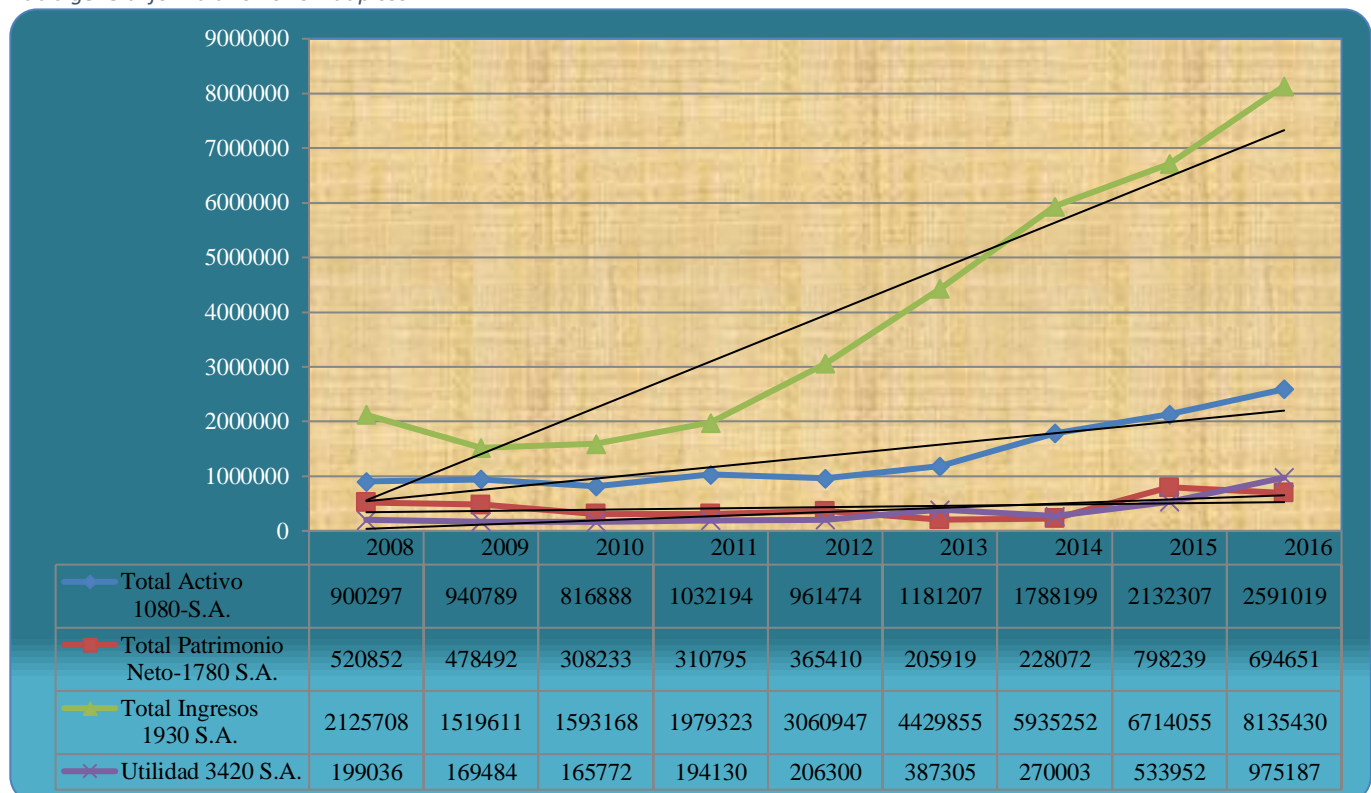
En las personas jurídicas (formulario 101) la actividad económica que concierne a la producción de obras escénica es la más importante porque es la que determina el ciclo de las variables que atañe al sector de las artes, frente a esto, en el análisis de las personas naturales (formulario 102) la actividad económica que determina el ciclo de la variable es la que desarrollan los artistas individuales.

Tabla 38
Tabla general formulario 101.



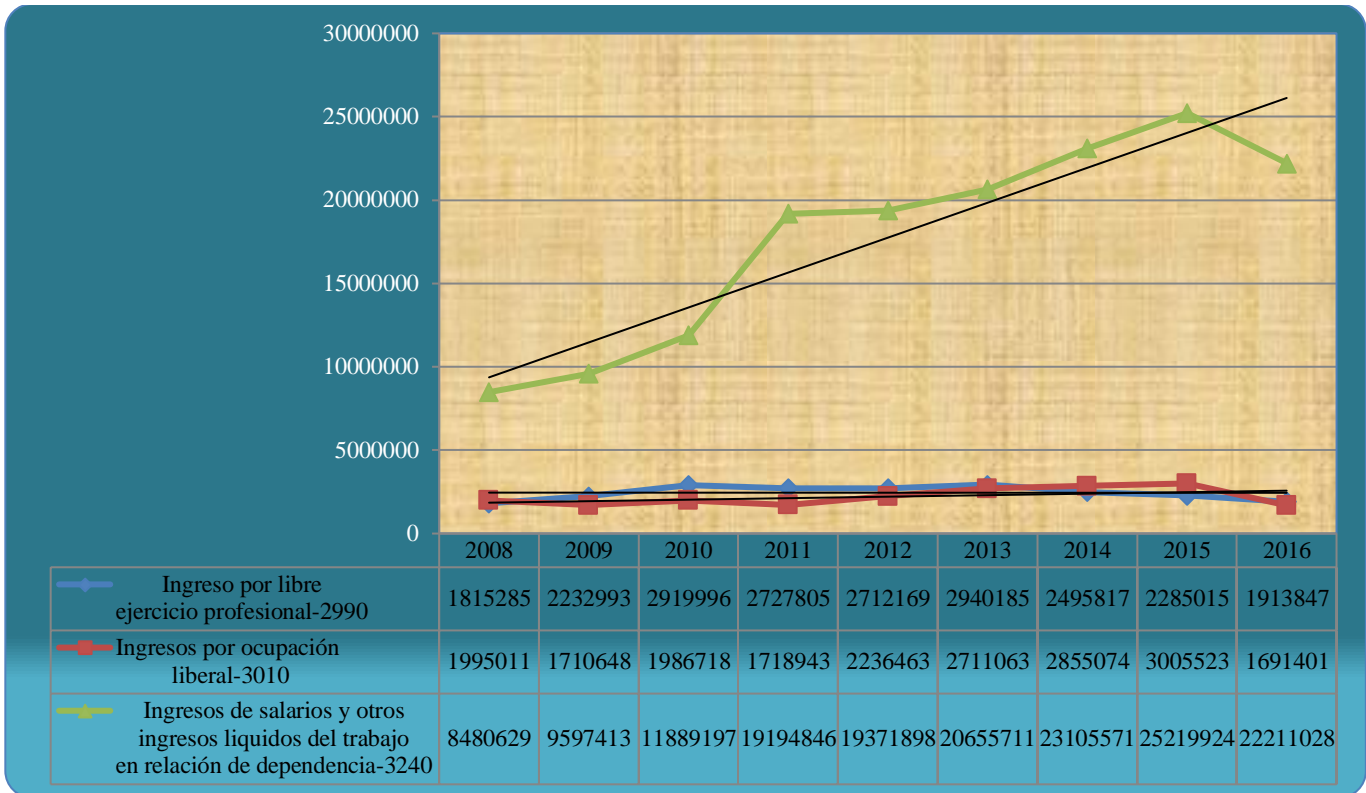
Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 39
Tabla general formulario 101 sin atípicos.



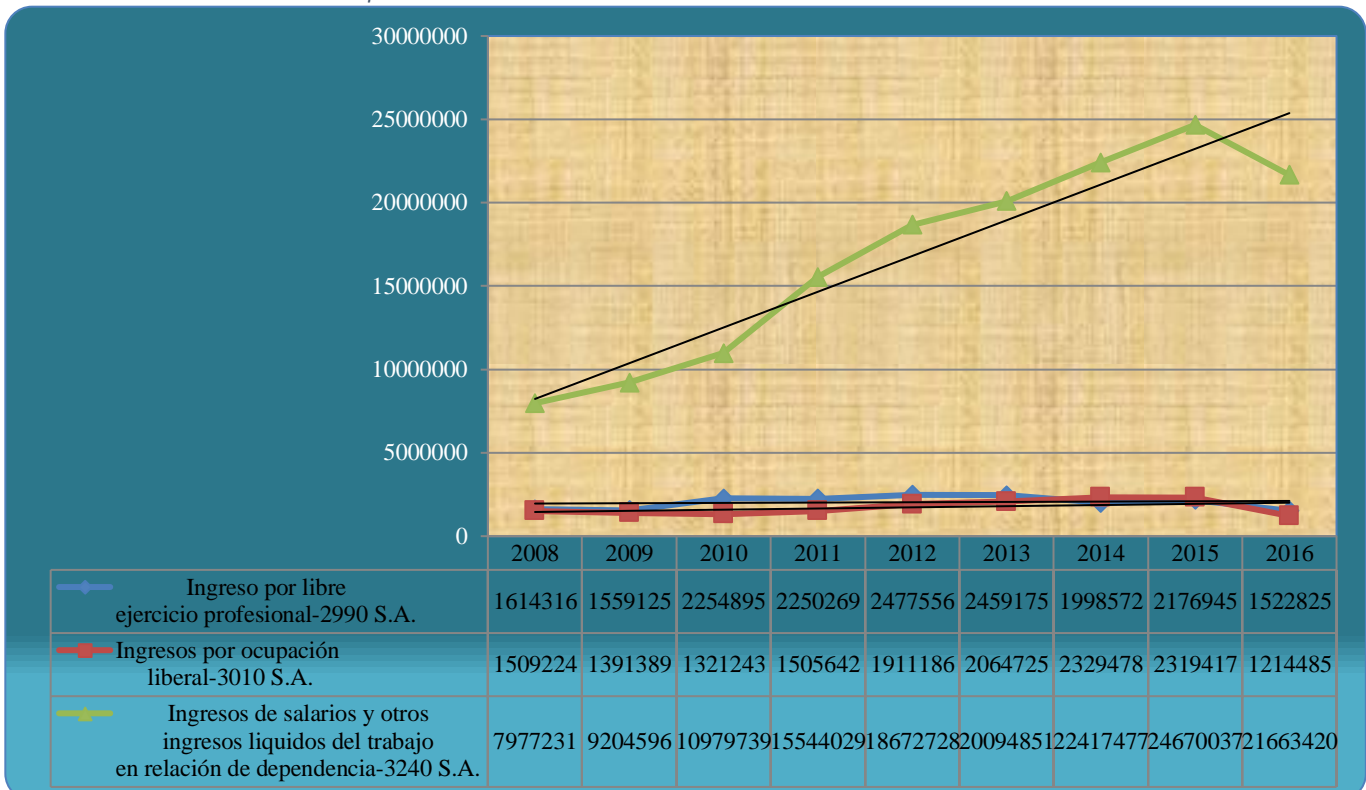
Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 40
Tabla General Formulario 102.



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

Tabla 41
Tabla General Formulario 102 Sin Atípicos.



Nota: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por el CEF.

* * *

En esta primera parte se presenta el proceso que en un inicio siguió el planteamiento de las políticas públicas, las mismas que en diferentes momentos se construyeron mediante la dirección ministerio, más específicamente, se hace alusión a la política de fomento a la cultura, lo cual permitirá conectar posteriormente con los instrumentos de la política, los mismos que se presentan en la segunda parte del presente capítulo. Se intenta dimensionar las acciones más importantes que ha realizado el Ministerio de Cultura con respecto a sus políticas públicas.

Segunda parte.

1.- Los instrumentos de la política pública.

A manera de recuento histórico es importante indicar que en el mes de octubre del año 2007 se lanza la primera convocatoria denominada “Pasión por la Cultura”, esta propuesta contó con un carácter discrecionalmente generoso, es decir, se repartieron fondos públicos de una manera desmedida y poco controlada. Posteriormente, en el año 2008 ya se diseña la primera convocatoria técnica que, desde ese año hasta el 2016, se plantean como el Sistema Nacional de Festivales y el Sistema Nacional de Fondos Concursables, los cuales serán los instrumentos más relevantes dentro de la política de fomento a la cultura.

En el año 2009 se da un importante avance en el manejo de este instrumento porque técnicamente es perfeccionado gracias a la revisión, asesoramiento e investigación que se pudo obtener de otras convocatorias desarrolladas a nivel de Latinoamérica, por lo tanto esta convocatoria “es como la columna vertebral para el resto de fondos concursables que podrían devenir” (Entrevista2, 2018). De igual manera, en este año se da un hito importante dentro del manejo de las convocatorias a los fondos concursables, precisamente porque fue expedida mediante acuerdo ministerial y publicada en el registro oficial, lo cual garantiza el cumplimiento a cabalidad de todo lo expresado en las bases técnicas como son: los plazos, la entrega y gestión de montos asignados, cronogramas de gestión, etc. En este mismo año, “la institución tuvo dos opciones, si vinculamos al diseño de proyectos con una metodología sencilla y muy básica o vincular al grupo de actores y gestores culturales a una metodología de diseño de proyectos actual y contemporánea. Se decidió que sea la última opción” (Entrevista2, 2018)

En el año 2012 estos sistemas fueron tomados en cuenta como dos de los seis proyectos que se ejecutaban dentro del programa denominado Fondo Nacional para la Cultura- Ecuador cree en tu talento. El informe de gestión realizado en ese año es muy preciso al señalar bajo que política sectorial y ministerial se halla este programa, en este sentido, se declara que el programa está alineado con el objetivo ocho del PNBV, específicamente con las políticas 8.1 y 8.2. De forma general, en las bases técnicas de los dos sistemas se perciben distintos

cambios, por un lado, en las modalidades en las que se entiende y se aplican las subvenciones entregadas, y por otro, en algunas reglas que norman el manejo de estos fondos, estos cambios se detallan a continuación.

Estos dos instrumentos mantenían la modalidad de concurso abierto, en el que cualquier ecuatoriano tenía la posibilidad de aplicar, mientras se apegase a la normativa impuesta por el Ministerio de Cultura. A continuación, se presentan varias puntualizaciones que hacen referencia a las particularidades de cada base técnica que se logró recopilar.

1.1.- Sistema Nacional de Festivales

Desde el 2008 este sistema mantenía como objetivo fortalecer a los festivales con trayectoria y apoyar a los que inician. En este sentido, los festivales fueron pensados como espacios de encuentro en los que se dinamice el diálogo intercultural mediante el consumo y acceso a contenidos culturales, de tal manera que, el Ministerio de Cultura tenía el propósito de “contribuir en la sostenibilidad y sustentabilidad de los festivales que vienen ejecutándose como procesos artísticos y culturales, impulsados por gestores, organizaciones e instituciones del país” (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2012, pág. 5). Ciertamente, este objetivo cambia en el 2014, año que se declara que el objetivo que tiene la convocatoria del Sistema Nacional de Festivales es sentar las bases para la conformación de la Red Nacional de Festivales del Ecuador. Lo cual implicaría un mayor control estatal, ya que esta sería la instancia que marca la agenda temática y estratégica de la oferta nacional de festivales, en tal sentido la esfera artística, cada vez es más apretada por intereses particulares del gobierno.

En torno al objeto que tiene este sistema, “Se entiende por festival, a una serie de eventos culturales que giran en torno a una temática concreta y bien conceptualizada; cuenta con al menos tres (3) programas, está preparado para una audiencia, organizado periódicamente, con una fecha clara de inicio y finalización. Es decir, un festival aglutina un número determinado de eventos culturales con un mismo propósito durante un periodo definido” (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011, pág. 4)

Se percibe que desde el 2014, la conceptualización del objeto, es decir, de aquello que se concibe como un festival, se vuelve bastante pobre, ya que solamente, se retoma el sentido tecnocrático de lo que implica un festival, a diferencia de lo que se entendía en las bases técnicas de los años anteriores, en las que se percibe una mayor preocupación por entender culturalmente el objeto del instrumento de la política, por este motivo, anteriormente se presentó la mejor definición que se pudo encontrar de lo que se concibe por festival.

Para entender los procedimientos usados en este instrumento es importante indicar que los fondos fueron asignados de acuerdo a dos criterios principales, el primero es el tiempo que lleva ejecutándose el festival, y el segundo criterio hace referencia a la repercusión del festival en el contexto nacional, local o regional. Acorde a estos criterios, desde el año 2012 se plantearon los siguientes parámetros para la calificación de las propuestas: Diseño y formulación del proyecto; Trayectoria y sostenibilidad del festival; Entrevista personal.

Los procedimientos que habitualmente se seguía en el Sistema Nacional de Festivales se basaban en cinco grandes periodos: Postulación y admisibilidad; Evaluación, calificación y selección; Suscripción del convenio de cooperación y asignación de fondos; Control seguimiento y evaluación del festival; Suscripción del acta de recepción total, definitiva y única.

Las propuestas de los festivales podían ser favorecidas acorde a diferentes categorías, una de ellas es relativa a las artes escénicas, cuya definición se mantuvo a lo largo de todo el periodo analizado, esta categoría incluye la organización de muestras escenográficas de carácter nacional e internacional, talleres de capacitación y formación con actores vinculados a las artes escénicas, entre otros. Durante los años 2011, 2014 y 2016¹¹, las modalidades iniciales contemplaron festivales desde una edición, mientras que en el 2012, 2013, 2015 desde dos ediciones. La modalidad de mediana trayectoria o de fortalecimiento se mantuvo desde seis a nueve ediciones, y por último, la modalidad de larga trayectoria que iba desde los diez años en adelante. Se debe tomar en cuenta que, desde el año 2013 se plantea una distribución presupuestaria que contempla la desconcentración de los fondos, en este sentido, en las bases técnicas se propone la repartición de las modalidades en función de la densidad poblacional

¹¹ En los festivales iniciales solamente se toma en cuenta los que traten discapacidades e interculturalidad.

que se mantiene dentro de las nueve zonas SENPLADES. Con esta estrategia se buscaba distribuir los montos asignados a las modalidades inicial, media y de larga trayectoria, que van hasta los diez, veinte y treinta mil dólares respectivamente.

Las personas naturales o jurídicas que pretendiesen ser participantes de las convocatorias debían cumplir varios requisitos que básicamente acrediten su trayectoria y demuestren el cofinanciamiento del 30 por ciento del proyecto, este último punto se establece desde el 2012. Los requisitos que normalmente se pide para este tipo de concursos como cédula de ciudadanía, papeleta de votación, etcétera, se mantuvieron desde el 2011 hasta el 2016, sin embargo, las restricciones e inhabilidades si fueron cambiadas, sobre todo en el último año de análisis se observa claramente la eliminación del apartado 1.8.5 en el que se declara como inhabilitadas a las personas naturales o jurídicas que no formalizaron el Convenio de Cooperación y Asignación de Fondos, dentro del plazo señalado para el efecto, a pesar de que sus proyectos fueron seleccionados en las distintas convocatorias efectuadas por esta cartera de Estado. Luego, el apartado 1.8.9 que señalaba como inhabilitadas a aquellas personas naturales o jurídicas que hayan sido notificadas con la terminación unilateral de cualquier Convenio o Contrato suscrito con el Ministerio de Cultura y Patrimonio. En el 2016 se modifica, haciendo que esta restricción solamente se tome en cuenta a los dos años anteriores a esa convocatoria. Otro apartado que fue eliminado en el 2016 es el 1.8.10 que inhabilitaba para presentarse a la convocatoria a las personas naturales y jurídicas que propongan un proyecto que esté fuera de los plazos establecidos. Algunas condiciones para la formulación de proyectos también fueron eliminadas en este mismo año, como los artículos que van desde el 1.7.4 al 1.7.7, todos ellos hacían referencia a la promoción, difusión y formación de nuevos públicos, así como las que implican llevar un registro audiovisual. Respecto a la gratuidad de los eventos programados en los festivales seleccionados, desde el 2013 en adelante se permite el cobro, siempre y cuando este dinero sea utilizado en gastos complementarios, como el pago a artistas o que estos rubros ayuden al sostenimiento del festival.

Algo sumamente importante que marca la relación política-cultura es la temática que el bien cultural aborda, en este sentido, las bases técnicas del 2011 al 2013 indican claramente cuáles

son los cuatro ejes programáticos que se consideran dentro de los contenidos de los festivales a ser seleccionados. A partir del 2014 en adelante, estas consideraciones son eliminadas de las bases técnicas.

De acuerdo a los cronogramas generales de ejecución del Sistema Nacional de festivales se puede indicar que en todos los años se guarda las actividades que la lógica dicta en este tipo de proyectos, haciendo que año a año se institucionalice y quede mejor diseñado el cronograma. No obstante, se puede recalcar que desde el 2011 se proponen tres plazos de entrega a lo largo de todo el año, en el 2012 se da dos plazos, y desde el 2013 en adelante se impone un plazo único de presentación de postulaciones. Es muy importante indicar que desde este año se propone el desarrollo de talleres provinciales de capacitación para el impulso de propuestas, de igual manera se da la oportunidad de realizar postulaciones en línea.

Respecto a los recursos económicos que fueron necesarios para el desarrollo de este instrumento de la política, en el siguiente cuadro se recoge un resumen de los montos:

Tabla 8
Montos asignados al Sistema Nacional de Festivales.

Año	Monto total	Número de postulantes	Número de favorecidos
2008	S/D	S/D	S/D
2009	915.000,00	408	103
2010	2.527.200,00	1527	375
2011	240.000,00	24	1
2012	375.999,95	450	48
2013	468.100,00	318	41
2014	S/D	0	0
2015	992.000,00	767	124
2016	S/D	S/D	116

Nota: Elaboración propia a partir de los datos tomados del Análisis de Inversión 2008-2015 desarrollado por el Ministerio de Cultura.

La movilización de los recursos humanos internos se plasmaba en la Comisión de admisibilidad, la misma que era la encargada de verificar el cumplimiento de los requisitos impuestos en las bases técnicas a los postulantes, por otro lado, la movilización de los recursos humanos externos es muy relevante cuando se habla del grupo de jurados calificadores de las propuestas presentadas, en este sentido, desde el año 2012 se toma este mecanismo como una forma en la que la selección de las propuestas sea más profesional y transparente. La selección de los jurados era bastante sencilla, ya que el ministro escogía a partir de una lista de nombres proporcionada por el titular de la Subsecretaría de artes y creatividad.

1.2.- Sistema Nacional de Fondos Concursables

En las bases técnicas correspondientes a los años 2009, 2013, 2015 y 2016, el nombre de este instrumento de la política pública varía, de tal manera se lo denomina “Concurso Nacional de Proyectos para el Fomento y la Circulación de las Artes, “Fondos Concursables para Proyectos Artísticos y Culturales”, o simplemente es conocido como “Fondos Concursables”. En consecuencia, este instrumento se constituye como un mecanismo público de incentivo económico y técnico que el Ministerio de Cultura proporciona como una línea de apoyo institucional a la libre creación y circulación, por medio del cual y según esta cartera de Estado, garantiza el ejercicio de los derechos culturales.

En este sentido, el objeto de este instrumento de la política pública son las asignaciones económicas entregadas a investigadores, artistas, promotores y gestores culturales, para que sean ellos los que desarrollen proyectos que impulsen el concepto de interculturalidad que, al menos en el 2009 se buscó, sin embargo, este concepto que deja de aparecer en las bases técnicas para -en el año 2013- ser remplazado por el concepto de libre creación.

En el año 2008 la convocatoria a los fondos concursables se creó con el objetivo de “fomentar el desarrollo de la esfera pública con proyectos de inclusión social que faciliten la formación artística no formal, la implementación de servicios culturales y la creación de una red comunitaria de museos” (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008, pág. 5).

Antes de dar paso al detalle de los procedimientos es importante entender la organización interna de este instrumento de la política pública, a lo largo de las bases técnicas emitidas año a año. Ésta es una tarea que representa un grado de complejidad un tanto especial, porque en primer lugar, no existe la información completa, solamente se logró conseguir las bases técnicas del 2009, 2013, 2015, 2016, y en segundo lugar, la forma de articular las modalidades, las categorías y los procesos, guardan sus propias particularidades en cada base técnica. A pesar de estas dificultades, lo importante será abstraer el sentido de la convocatoria respecto al campo de análisis que interesa a este trabajo, es decir, el campo de las artes escénicas. En tal sentido, los proyectos que se presentaron en esta disciplina podían ser agrupados bajo la modalidad de Investigación y Creación cultural y artística; Producción de Bienes y Productos Culturales; y la modalidad de Circulación. De acuerdo a la modalidad en la que se aplicó, los montos iban desde los ocho mil dólares hasta 15 mil dólares.

Acorde a los documentos revisados, las reglas que respectan al registro de postulaciones y a las restricciones e inhabilidades, tienen una tendencia a ser más claras conforme pasan los años, esto es una muestra de mayor control e institucionalidad del proceso, el mismo que tomó en cuenta el desarrollo de talleres provinciales de socialización de las bases técnicas, como estrategia para aumentar el número y calidad de las propuestas presentadas. Sin embargo, es importante señalar que en ninguna de las bases técnicas se establecen mecanismos para fortalecer otras herramientas que mantiene el Ministerio de Cultura, como el Registro Único de Artistas Culturales (RUAC), a pesar de que esta es una herramienta muy útil y que ya se regularizó en abril del 2013, mediante acuerdo ministerial 038.

Al igual que en el anterior sistema analizado, se puede decir que, tanto las actividades contempladas en los cronogramas generales para la ejecución de este instrumento, como los procedimientos que habitualmente se seguían, no fueron estandarizados para todos los años, a pesar de esto, se puede entender que generalmente se llevaban estos procedimientos: Formulación de la convocatoria pública; Recepción de las Propuestas; Proceso de Admisibilidad y Selección; Desarrollo de proyectos; Entrega de medios de verificación, evaluación y cierre del convenio. En este mismo sentido se puede apreciar que los criterios para realizar la selección de las propuestas varían, de tal manera, se encuentra que en el 2009

lo jurados utilizaron un protocolo que el Ministerio de Cultura les proporcionó, en el 2013 los jurados realizaron entrevistas a los representantes de las propuestas preseleccionadas como parte del proceso y parámetros de selección, y en el 2015 y 2016 se plantearon los siguientes criterios de valoración y posterior calificación de las propuestas: Calidad de la propuesta (contenidos artísticos, teóricos, curatoriales o editoriales, metodologías, pedagogías, de trabajo, participación activa de la ciudadanía); Aporte del proyecto al desarrollo de las prácticas artísticas y culturales; Planteamiento y factibilidad del proyecto; Experiencia del proponente y/o equipo de trabajo.

Respecto a los recursos económicos que fueron necesarios para el desarrollo de este instrumento de la política, en las bases técnicas se evidencia que desde el 2015 se hace un gran esfuerzo por normar la desconcentración de los fondos públicos que eran entregados a través de este mecanismo a lo largo y ancho del país. Para tener un panorama más amplio, en el siguiente cuadro se recoge un resumen de los montos invertidos:

Tabla 9
Montos asignados por el Sistema Nacional de Fondos Concursables.

Año	Monto total	Número de postulantes	Número de favorecidos
2008	Sin dato	Sin dato	Sin dato
2009	1.696.000,00	160	96
2010	2.228.000,00	90	74
2011	1.144.300,96	300	78
2012	868.000,00	350	48
2013	700.000,00	160	44
2014	829.560,00	185	54
2015	661.250,17	181	66
2016	Sin dato	225	54

Nota: Elaboración propia a partir de los datos tomados del Análisis de Inversión 2008-2015 desarrollado por el Ministerio de Cultura.

Respecto a los recursos humanos movilizados, es importante hacer hincapié al tercer procedimiento antes señalado en el que se indica que se conformará una Comisión de Admisibilidad integrada por técnicos, analistas y especialistas pertenecientes a Ministerio de Cultura, la misma que esté encargará de verificar que los postulantes no incurran en las restricciones e inhabilidades y de la verificación del cumplimiento de los documentos exigidos. Posteriormente, un Comité de jurados calificadores será integrado por expertos, nacionales y/o extranjeros, los mismos que serán designados por la o el Ministro de Cultura sobre la base de los nombres propuestos por la Subsecretaría Técnica de Artes y Creatividad.

2.- Consideraciones respecto a los procedimientos de implementación.

En el presente apartado se muestran varias consideraciones positivas y negativas respecto a los procedimientos de implementación que fueron descritos anteriormente. Las mismas que provienen de distintos puntos de vista de los técnicos del ministerio, lo cual permitió una auto evaluación, y también de varios artistas del campo de las artes escénicas. Este apartado será esencial a la hora de derivar en las conclusiones que se presentan en el siguiente capítulo.

“Entendiendo que los festivales son programaciones que se sostienen en el tiempo y en el espacio, cuyo programador lucha por dar vida y sostener su iniciativa” (Entrevista1, 2018), la línea de incentivos promovida por el Ministerio de Cultura ha evolucionado, por lo tanto, en el presente apartado se intenta dar cuenta de la evolución de este proceso y de la coherencia interna que mantiene.

Como toda institución pública, el ministerio de cultura requería que se asignara el presupuesto general del Estado, una vez con el POA institucional era aprobado, se delegaba el presupuesto de fondos concursables a la subsecretaría técnica de artes y creatividad, la cual encomendaba a la dirección técnica que, en conjunto con los analistas, construyan las bases técnicas, las mismas que eran presentadas a las máximas autoridades como el subsecretario de planificación, quien realizaba observaciones respecto a los objetivos institucionales que ayudaban a pulir la bases técnicas, es así como mediante este documento se legalizaba las convocatorias. En esta primera etapa, se realizaba la preparación de las bases técnicas, la cual

fue bastante eficiente, precisamente porque el equipo de técnicos se encargaba de elaborarla en poco tiempo, lo cual representa un manejo de recursos óptimo y un esfuerzo importante.

Después de pasar por la etapa de admisibilidad, que está conformada por un equipo técnico de burócratas del Ministerio de Cultura, en la que se verificaban el cumplimiento de los documentos habilitantes y que se cumplan todos los requisitos exigidos en las bases técnicas. Posteriormente, las propuestas pasaban a la evaluación, calificación y selección, para este proceso se nombraba un comité externo de jurados calificadores que no tengan relación con el Ministerio de Cultura. El comité era conformado por reconocidos agentes nacionales e internacionales del mundo de las artes escénicas, los cuales contaban con una amplia experiencia y trayectoria. Para designar los jurados del comité se lo hacía en base a consultas a directores provinciales, a los subsecretarios y directores, ellos fueron quienes proponían varios nombres con hoja de vida, de estos nombres que se proponían, el ministro a cargo designaba mediante acuerdo ministerial a los jurados que él consideraba. El objetivo de este procedimiento fue apuntar a la transparencia del proceso, en esta medida, el acta de los ganadores se apertura en presencia de un notario público durante los años 2009, 2010 y 2011. Después de la designación de los proyectos ganadores, los trabajadores del ministerio se dedican a verificar que no se viole lo dispuesto en las bases técnicas mediante procesos logísticos de evaluación y calificación.

En la etapa de seguimiento a los proyectos seleccionados, ya en el territorio teníamos fortalezas cuando el ministerio tenía direcciones provinciales, en ese entonces se tenía equipo técnico en cada provincia, entonces era gente –activistas culturales eran los responsables del seguimiento y evaluación, mientras que los directores del proyecto eran los que administraban– que conocía a la provincia y que conocía a los ganadores, ellos se encargaban de hacer seguimiento en el territorio, ir a observar que se cumpla todos los que estaba planificado en el proyecto, esa era una gran fortaleza.

Para finalizar, el último paso a desarrollarse es el seguimiento y evaluación de los proyectos, lastimosamente en esta etapa no se llega a ver resultados positivos porque “la dirección encargada de este trabajo, era una dirección poco técnica que nunca dio pie con bola”

(Entrevista1, 2018) nunca pudo hacer el trabajo de tabulación, análisis, interpretación de toda la información que se encuentra en los documentos que vienen de los festivales.

Uno de los aspectos más importantes dentro de los instrumentos analizados a lo largo del presente trabajo son las convocatorias, de tal manera, se vuelve importante señalar que el grado de dificultad técnica que mantenían estas postulaciones, a los ojos técnicos del ministerio son bastante básicas, pero a los ojos de la mayoría de gestores, artistas y demás agentes involucrados en el campo de las artes no mantienen prácticas de diseño de proyectos, por lo tanto no tienen el nivel técnico para acceder a estas convocatorias. Por otro lado, es importante entender que el procedimiento es lo que está mal porque todo se genera y maneja desde Quito, con criterios que hacen alusión a una supuesta calidad cultural, cuando lo pertinente es que los procedimientos sean manejados desde las propias comunidades con la ayuda y sustento del Ministerio de Cultura.

* * *

En el presente apartado se analiza los instrumentos de las políticas culturales en torno a las artes escénicas. Para esta tarea, primero se enuncia los proyectos que serán revisados, se expone su objeto y objetivos, procedimientos, sumario general del cronograma de ejecución, recursos económicos necesarios, recursos humanos movilizados. Es importante aclarar que se ha escogido a dos instrumentos de la política, porque son los que se han mantenido en intervalos amplios de tiempo y sobre todo porque cuentan con información acumulada desde el 2008 al 2016, lo cual permite su análisis.

Tercera parte.

1.- Conceptualización para el desarrollo del análisis de los agentes.

El fin del presente apartado es exponer los principios de los cuales se parte para entender las relaciones que se configuran en el campo de las artes escénicas, a partir de los instrumentos de la política pública que son analizados a lo largo de la presente disertación, en este sentido y en primer instancia, se vuelve importante entender que “en el campo de posiciones se definen tanto los intereses genéricos asociados al hecho de participar en el juego como los intereses específicos ligados a las diferentes posiciones, y, a través de ellos, la forma y el contenido de las posturas en las que se expresan estos intereses” (Bourdieu, 1998, pág. 10). En consecuencia, lo importante será entender aquella estructura de las posiciones objetivas, que se configura a partir del reconocimiento de aquella verdad parcial que refleja la visión de un agente y que es asumida por los grupos como una verdad que se configura con carácter de ser objetiva.

En el mismo sentido de la definición de política cultural expuesta en la segunda parte del primer capítulo, a continuación se articula los postulados propuestos por Pierre Bourdieu, quien indica que al “Reconocer que toda obra legítima tiende en realidad a imponer las normas de su propia percepción, y que define tácitamente como único legítimo el modo de percepción que establece cierta disposición” (Bourdieu, 1998, pág. 26), en consecuencia, los agentes se encuentran objetivamente medidos con estas normas, las mismas que determinan la relación entre las propiedades que tiene un campo y las propiedades del agente. En esta relación, la eficacia es determinada por el beneficio que el campo “promete a cada agente o a cada categoría particular de agentes en función del volumen y de la estructura de su capital” (Bourdieu, 1998, pág. 85). Este último punto es neurálgico para comprender la articulación de las estructuras, justamente por ser el más íntimo respecto a los agentes. Aquí se muestran sus distintos capitales, siendo estos últimos los que le determinan al momento de acceder, cambiar de posición o ser excluido según la sistematicidad de su estilo de vida y del conjunto que éste constituye. En las palabras de Bourdieu el “habitus de clase como forma incorporada de la condición de clase y de los condicionamientos que esta condición impone; por consiguiente, hay que construir la clase objetiva como conjunto de agentes que se encuentran

situados en unas condiciones de existencia homogéneas que imponen unos condicionamientos homogéneos y producen unos sistemas de disposiciones homogéneas, apropiadas para engendrar unas prácticas semejantes, y que poseen un conjunto de propiedades comunes, propiedades objetivadas, a veces garantizadas jurídicamente (como la posesión de bienes o de poderes) o incorporadas, como los *habitus* de clase” (Bourdieu, 1998, pág. 100)

Es importante recalcar que el trabajo realizado en la presente disertación se apoya en el mapeo de actores que fue realizado previamente por un equipo de investigación de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y en la información proporcionada por el Departamento de Información del Sistema Nacional de Cultura. En tal sentido, se buscaba establecer actores concernidos en el escenario de los fondos concursables y festivales que el Ministerio de Cultura mantenía como instrumentos de su política de fomento a la cultura, y en efecto, poder construir un mapa inicial desde el cual se planea la pertinencia de las herramientas que se usarán en el trabajo de campo como son las entrevistas.

2.- Dinámicas de los agentes según su participación efectiva en el desarrollo de los instrumentos de la política pública.

Continuando con la metodología propuesta en la tercera parte del capítulo dos, a lo largo de este apartado se presenta a los agentes que disputan en el campo escénico y que fueron beneficiados en la implementación de los instrumentos de la política. Consecuentemente, se quiere reflejar aquellas relaciones que se formaron en la estructura de los actores sociales, es decir, entre artistas, colectivos, productores, gestores y jueces, para posteriormente, realizar un análisis de la esfera social en conexión con la esfera política, y de tal manera obtener un panorama de las relaciones que se tejieron en los últimos años.

En primer lugar, se vuelve necesario entender que al no tomar en cuenta el contexto nacional y basarse en modelos extranjeros para el diseño de los instrumentos de la política pública, se corre el riesgo de obtener resultados que no se ajustan a los fines planteados en los objetivos de la política. Si se parte desde esta afirmación, fácilmente se puede reconocer que uno de los efectos más evidentes en la dinámica que marcaron las convocatorias a los fondos concursables y a festivales en el campo de las artes escénicas fue el acceso exclusivo de

quienes podían asumir los requerimientos que se planteaban en las convocatorias, sobre todo en las de los primeros años, así lo corrobora una de las personas entrevistadas, que señala “Yo recuerdo que fuimos uno de los primeros ganadores en el 2008, con 80 mil dólares para un proyecto de un año. Nos enfrentamos ante unas garantías de un valor de hasta 60 mil dólares, porque el proyecto era de 80 mil. Entonces si tú te ubicas en una realidad nacional, casi ningún artista tiene una propiedad de ese valor, entonces que toca hacer. Empiezas a tener subnegociaciones, entonces negocias con alguien que tenga una casa o bienes que se acerquen a eso para que participe de tu proyecto o de tu festival, para que sea tu garante y de alguna manera empiezas a tener atadura por esta cuestión, por la cuestión económica. Entonces no conocemos la realidad, hasta el día de hoy no se conoce la realidad del artista, entonces este tipo de requerimientos económicos fueron bastante conflictivos para las primeras generaciones que apostaron a esto, a los fondos concursables. Yo recuerdo que la primera vez no sabía si fue un premio o un castigo, porque después tuvimos que sacar créditos en la mutualista, en el banco, en una cooperativa, porque al cambiar al ministro a cada rato, estos procesos quedaron relegados y nosotros teníamos que estar con una aseguradora que a cierto tiempo ya tenía que hacer efectiva su garantía, entonces nos olvidamos del quehacer artístico, nos olvidamos de todo lo que tiene que ver con la investigación, con la creación, y te concentras en cómo salvar tu pellejo y a los que les metiste en este costal.” (Entrevista3, 2018)

Además de la presión económica que causó efectos en la cotidianidad de los artistas participes de los fondos entregados por el ministerio, otra secuela es la desestructuración del movimiento escénico, muestra de esto es que antes existían varios grupos de teatro con años de trayectoria, y después de la Revolución Ciudadana estas agrupaciones se desmoronaron, ya que cada artista resguarda los intereses de su propia propuesta, “entonces se empieza a desmembrar el quehacer grupal, por eso luego empiezan a nacer las compañías, o sea son compañías que nacen para hacer cierta obra que tiene cierta duración, cierto tiempo y luego mueren, entonces se está haciendo teatro bajo pedido, por así decirlo” (Entrevista3, 2018).

En la misma línea del argumento arriba planteado, se puede evidenciar varios efectos que se marcan en las dinámicas de los artistas escénicos, justamente porque las consecuencias se estructuran en base a la respuesta que los agentes pueden dar a la demanda y oferta que se

crea a partir de los mismos instrumentos de la política pública. En este sentido, la condición de fugacidad se acentúa en las obras que fueron ganadoras de los fondos, ellas solamente responden al momento coyuntural de la convocatoria, ya que deben tomar en cuenta que solamente tienen tres meses para crear, reproducir y difundir una obra que, si puede cumplir con los requisitos planteados en las bases técnicas de las convocatorias, pero respeta los procesos de construcción que implica una obra escénica, muestra de esto es el sentir de un artista escénico que señala “no se contempla el tiempo de investigación, no se contempla lo que nosotros hacemos en el salón, día a día dentro del arte como investigación porque lo único que si respalda es la investigación científica y como no está validada la investigación desde el día a día, desde la práctica, entonces no hay fondos” (Entrevista6, 2018), en este mismo sentido se señala que, “esto es otra muestra de que, lo que está haciendo el gobierno está mal, porque solo te sirvió para un rato, y a muchos artistas de creación les ha pasado eso, crearon la obra, estrenaron, dieron las funciones que vendieron al proyecto del ministerio, y ahí murió” (Entrevista3, 2018) Esta fugacidad que causa el trabajo por proyecto no permite la consolidación de un grupo, ya que gracias a la oferta de fondos que da el ministerio, los agentes prefieren trabajar en varias iniciativas ganadoras de los fondos, lo cual les permita tener mayor ingresos, de tal manera se deja el grupo que se estructura a partir de la convicción, la estética y el discurso interno, para trabajar en varios proyectos de corta duración.

Es claro que una característica del populismo es generar un adversario ante el cual pueda plantearse y reconocerse efectivamente como el padre protector. Es evidente que en los diez años del gobierno de Correa se planteó una dicotomía entre el sector de lo público y la empresa privada, lo cual no fue lo mejor para el campo de las artes escénicas. Si bien es cierto que algunos festivales despuntaron con el apoyo económico brindado por las líneas de fomento analizadas en la presente disertación, estas iniciativas no tuvieron mayor sostenibilidad, ya que “hay una cláusula que solo te pueden aportar por máximo dos años, al tercer año ya no le dan un centavo, entonces que empieza a pasar con estos grandes festivales nacionales, empiezan a declinar, porque las políticas públicas respecto a la gratuidad absoluta cuando el gobierno te auspicia y el divorcio con el empresa privada, al artista nos deja sin pan ni pedazo” (Entrevista3, 2018)

En el análisis de los procesos que implica el manejo de los instrumentos de la política pública se vuelve importante entender la administración interna de aquellos recursos que son entregados a los beneficiarios, en esta medida, un importante hallazgo que se encontró al interior de los proyectos seleccionados es que el ejecutor de la propuesta puede tener un manejo bastante discrecional de los recursos entregados por el Ministerio de Cultura. Así se lo puede ver en los proyectos ganadores de los diversos Concursos Nacionales de Festivales, “Creo que hemos criticado mucho esa relación de compadrazgo que se supone se quería erradicar, pero que lastimosamente si se ha vivido eso, o sea ese hecho corruptivo o de corrupción o de compadrazgo, no se elimina” (Entrevista3, 2018). La democratización de los recursos se vuelve una simple entelequia porque hay muy pocos festivales que fueron seleccionados y que mantenían la característica de convocatoria abierta, mientras que los otros festivales que si conservaban la característica de convocatoria por invitación fueron seleccionados en mayor medida. Entonces, una vez que los recursos llegan a manos de quien ganó el fondo, pues sucede el efecto más predecible en una sociedad que es marcada por el compadrazgo, es decir solo se trabaja con el círculo íntimo de artistas a quienes se les extiende la invitación exclusiva.

CAPÍTULO IV

Este capítulo pretende reflejar las observaciones que se hicieron a partir de diferentes puntos de vista, dando como resultado final “la suma de varias evaluaciones parciales, integradas unas con otras de una forma más dialéctica que mecánica” (Coelho, 2009, pág. 143) En tal sentido, se enuncia un análisis que parte desde el aspecto más general del Estado, hasta llegar al aspecto más particular de la política pública, de igual manera, se señalan aquellas esferas que influenciaron en el desarrollo de los instrumentos de la política pública que se estudia en esta disertación.

Conclusiones

En torno al concepto de cultura

El presente análisis parte del concepto de cultura propuesto en el marco teórico que consta en el primer capítulo, en tal sentido, se puede concluir que a través del estudio de los instrumentos de la política de fomento a la cultura se percibe que en los diez años de Revolución Ciudadana se apostó por la diversidad de producción artístico-cultural y no por la diversidad cultural o interculturalidad. Por lo tanto, se observa que la forma de entender el concepto de cultura al interior del ministerio que manejó los fondos para festivales y fondos concursables, continúa siendo blanco-mestiza, la cual ha dominado por larga data, y que está sujeta a parámetros occidentales de calidad cultural, los mismos que serán impresos en las propuestas artístico-cultural presentadas. En tal sentido, se puede ver que el concepto de cultura dentro del ministerio “continúa anclado a una visión retrasada, todavía parece que seguimos entendiendo a la cultura como el saber leer y escribir, o él que más conocimientos tiene, y todavía seguimos pensando que la cultura es solo el arte” (Entrevista1, 2018).

Lo antes mencionado, solamente es muestra de un problema estructural en la realidad de nuestro país, porque detrás de la falta de postulaciones, del escaso apropiamiento de los instrumentos de la política pública y de falta de asignación de fondos públicos a los sectores históricamente excluidos, se encuentra algo mucho más triste que es el entendimiento baladí de aquello que implican los conceptos de cultural y de inclusión para el Gobierno de Correa.

En esta medida, lo cultural simplemente se volvió parte del discurso demagogo gubernamental, justamente porque no se entiende que los parámetros de “calidad cultural”, en un contexto como el que vive el Ecuador, se vuelven aberrantemente excluyentes de ciertos grupos de actores sociales, que han sido relegados en aspectos tan importantes como es una educación en la que se aprende el uso de herramientas cognoscitivas que permiten desarrollar propuestas artístico-culturales en el marco de lo que se exige en las bases técnicas de los fondos concursables y de festivales. Es así que el problema no solo está en el grado de dificultad que pueda tener un formato para ser llenado por los artistas o los gestores culturales, el problema también está en el criterio de calidad cultural que se utiliza para calificar las propuestas, y es que, este criterio es el que permite la exclusión de proyectos que pueden ser muy importantes para las minorías, los pueblos y las nacionalidades que habitan en nuestro país. Poco importó la categórica importancia que tiene la interculturalidad y la relevancia del valor de las relaciones que existen entre las culturas, relevancia demostrada y conceptualizada en la primera parte del primer capítulo.

En un plano más específico del análisis, se puede ver que el Ministerio de Cultura hasta el año 2013, no dio señales de esfuerzos tangibles por entender y aplicar los conceptos de interculturalidad en los instrumentos de la política pública cultural que fueron estudiados. Es por esto que, un hallazgo significativo es que la Convocatoria al Concurso Nacional de Festivales 2013, es la primera muestra real y concreta en la que se refleja un esfuerzo por desconcentrar la inversión pública y desarrollar, en cierta medida, diversas expresiones culturales que viven en nuestro país. Sin embargo, la falta de entendimiento de lo que implica el concepto de cultura y el de interculturalidad hace que el concepto de identidad popular también se distorsione, de tal manera el pueblo fue retratado y usado en el discurso solamente como una fuente de legitimidad basada en el origen étnico y el orgullo histórico que este brinda para fortalecer la afirmación nacional, es así como la concepto de identidad radica en el Estado, el mismo que se plantea como producto de un proceso de revolución, de tal manera, la Revolución Ciudadana se funda constantemente en la idealización de aquella fuerza mística y telúrica que para ella es el pueblo, para posteriormente aparecer como la condensación de los valores nacionales, del orden encargado de reunir a la sociedad y de regular sus conflictos.

En la actualidad, el entendimiento sobre estas líneas de apoyo que se plantean desde la política pública se encuentra bajo la noción del emprendimiento, de tal manera, los fondos que son repartidos serán entendidos como capital semilla para que el artista genere su propio proyecto y que posteriormente se dedique a circularlo, venderlo y recibir réditos económicos por su creación “porque la Ley de Cultura, ya nos comienza a facultar la comercialización” (Entrevista2, 2018). Si se regresa la mirada, se puede ver que desde la propuesta de Ley de Cultura hecha en el 2009 por el poder Ejecutivo a la Asamblea Nacional, se visibiliza la intención de impulsar a las industrias culturales que, en el campo de las artes escénicas son los productores de espectáculos los que se concentran al interior de lo que se denomina industrias culturales, mientras que los grupos de artistas independientes, con su trabajo individual, se ven empujados a entrar en el contexto que plantea el emprendimiento, un contexto que los desfavorece en la reproducción de su trabajo y de su vida cotidiana, en la medida en que ahora deben acoplarse y competir dentro de las reglas de juego que el sistema de fondos concursables y festivales plantea, lo cual trae muchas consecuencias dentro del sector de los artistas escénicos, lo cual será presentado más adelante.

Para continuar en la misma idea menciona anteriormente, se puede decir que el propósito político de fomentar la industria se hace tan real al mirar el análisis económico hecho a partir del campo de las artes y que fue presentado en la primera parte del capítulo tres, en el cual es absolutamente evidente como el grupo de productores es el que más se benefició durante el gobierno de Correa. Sin embargo, no todas las industrias culturales se vieron favorecidas, porque las pequeñas productoras simplemente no pudieron asumir las exigencias legales de un contexto que se planteado desde el gobierno, el cual solicitaba la afiliación obligatoria de todos los empleados al IESS. Es importante aclarar que lo perjudicial no está en que los trabajadores sean afiliados, lo perjudicial está en la falta de mecanismos y poca sensibilidad para entender que no todas las empresas artístico-culturales están en condiciones para asumir una responsabilidad de ese tamaño. Una de las estrategias que algunas pequeñas industrias culturales tomaron para asumir el requerimiento antes señalado fue ya no dar poco trabajo a muchos artistas, sino dar mayor cantidad de horas de trabajo a pocos artistas y con esto cumplir la demanda de afiliación que exigía el gobierno.

Junto a estas medidas que tomó la Revolución Ciudadana para favorecer a los empresarios del espectáculo, también se encuentran aquellas que han sido detalladas en el análisis socio-político presentado en la primera parte del capítulo tres. Por lo tanto, se puede concluir que el contexto general que planteó el gobierno de la Revolución Ciudadana en la esfera de las artes escénicas fue positivo para la empresa privada y adverso para los artistas independientes, que algunos de ellos fueron absorbidos como empleados en el sector público, esta podría ser una posible explicación del porqué la variable que atañe a los ingresos de salarios y otros ingresos líquidos del trabajo en relación de dependencia aumentó significativamente en los años que gobernó Correa, precisamente porque “el ministerio se presentó como la figura patronal de los artistas” (Entrevista5, 2018) . Pero los artistas que continuaban siendo independientes debían buscar otras fuentes de financiamiento, justamente porque los fondos concursables se plantean como una alternativa para financiar sus proyectos. Esta realidad se vería trastocada en los últimos años del gobierno de Correa, en los que sube el desempleo, no es casualidad que durante estos años también aumenten las postulaciones a las líneas de financiamiento estudiadas en la presente disertación.

Pasando a otro aspecto de lo que acaece en la actualidad es importante indicar que, así como las palabras dichas ponen en evidencia, de la misma manera, aquello que no es enunciado confiesa algo. El decir y el no decir delatan el modo de concebir el mundo, en este sentido, el hecho de que el concepto de interculturalidad desaparezca de la visión actual que el Ministerio de Cultura mantiene, y el concepto de libertad creativa emerja en las bases técnicas de la convocatoria que hiciese en el actual gobierno de Lenin Moreno, esta enunciación de conceptos si refleja un cambio en el discurso gubernamental. En este sentido, se puede inferir como el Gobierno de Moreno entiende el rol de la cultura en la sociedad ecuatoriana y la poca importancia de un diálogo intercultural que se mantiene en ella. De tal manera, se percibe que con el pasar de los años, la Revolución Ciudadana evoluciona hacia un estado liberal de entender el rol del arte en la sociedad, ya que se da más importancia a la libertad de creación que al impulso por el desarrollo intercultural que es tan necesario e importante en el contexto que vive el Ecuador. Sin embargo, este análisis sale de los límites planteados

en el presente trabajo y queda como una posible hipótesis o incógnita que puede ser abordada en futuras disertaciones.

En torno a los paradigmas políticos de la acción cultural.

A pesar de todo el proceso que vivió el Ecuador para lograr avances constitucionales en tema de derechos culturales. A pesar de que la Revolución Ciudadana se llenó la boca recalando la importancia de la cultura en una sociedad. A pesar de que se hayan autoproclamado como los revolucionarios socialistas del siglo XXI. A pesar de toda esta parafernalia estatal, mucho dice de los intereses del gobierno la Revolución Ciudadana que no haya tenido una ley de cultura durante los diez años en los que su movimiento político tuvo mayoría en la Asamblea Nacional. Es claro que, sin un marco legal que proteja, regule, incentive y sancione una actividad, es decir, sin una ley clara, es casi imposible alcanzar los objetivos de la política pública. Así, se puede inferir que la cultura, simplemente no fue uno de los campos “importantes” para este gobierno. Sin embargo, al continuar con el análisis que parte de los conceptos desarrollados y propuestos por Néstor García Canclini, es importante enunciar que durante los diez años de gobierno del ex presidente Rafael Correa Delgado, miembro fundador del Movimiento PAIS, se adoptaron consignas, símbolos e ideas que apuntaban -al menos discursivamente- a generar una sociedad con igualdad de oportunidades, más justa, y sobre todo, se dirigían a la transformación del Ecuador hacia el socialismo del siglo XXI. No obstante, en el accionar mismo del Estado ecuatoriano, en el manejo de sus políticas culturales, se reflejó un modelo de gobierno absolutamente diferente, a lo que en su momento, se planteó en el Plan de Gobierno que el Movimiento PAIS presentó a la ciudadanía en el marco de su participación electoral del año 2006. Por lo tanto, la presente sección intenta dar respuesta a la siguiente pregunta ¿Cuál es el paradigma político de la acción cultural que define al gobierno de Rafael Correa?

Para responder a la pregunta formulada en el párrafo anterior, a continuación se propone una revisión de los principales documentos que marcaron el paso en el accionar del gobierno de la Revolución Ciudadana mientras la presidió Rafael Correa, en este sentido, es necesario indicar que ahora se quiere ir más allá del análisis presentado en la primera parte del capítulo tres, ya que ese análisis solamente pretendió un entendimiento operativo de las cosas, y lo

que ahora se quiere es un entendimiento interpretativo y crítico de los postulados planteados en aquellos documentos.

En un primer acercamiento, es necesario indicar que en la Constitución creada en el 2008 se reflejan aquellos principios que se apegan a un paradigma mayoritariamente democrático participativo, al igual que en el Plan Nacional de Desarrollo 2007, es notorio que estos documentos se ajustan en extensa medida a los principios que propone Néstor García Canclini en el paradigma de la democracia participativa. De acuerdo a esto, se vuelve categóricamente importante hablar sobre el espacio público, tal como se lo hace en el objetivo siete del PND 2007, ya que refuerza los valores de los que habla el autor. Algo que también se constituye interesante en estos primeros documentos es que se logra visibilizar concordancias teóricas con el pensamiento de Bolívar Echeverría, así se lo puede ver en el objetivo ocho del PND, que gira en torno al concepto de lo cultural y lo simbólico, precisamente al final de la página cuatro del capítulo dos, se habla de cultura e identidad, que visiblemente estos conceptos están acorde al marco teórico formulado por Echeverría.

Respecto al PNBV 2009-2013 se puede indicar que en este plan ya se nota un acento impositivo y estatista, esto es algo que se rechazó en las orientaciones éticas del 2007, y que poco a poco aparecen en las orientaciones programáticas del 2009, a pesar de que en el punto 6.11 de la página 125 se habla de desconcentración y descentralización, y de la misma manera, en el punto 6.12 se haga referencia al poder ciudadano dentro de una democracia activa y participativa.

En una segunda aproximación a la Constitución y a los Planes Nacionales, ahora se enuncia una pregunta mucho más elevada e importante que es ¿Qué se hizo prácticamente por cumplir con los postulados contenidos en estos documentos? Lastimosamente la respuesta es que los derechos constitucionales no fueron respetados en el transcurso de los diez años de gobierno del ex presidente Correa. Tómese en cuenta los artículos 22, 377, 380 de la Constitución de la República, en los que se aborda claramente los derechos de propiedad intelectual, pero que fueron violados en el Código Ingenios o Ley de Propiedad Intelectual, tal como se lo señaló en el análisis socio-político del capítulo tres.

Respecto al Plan Nacional de Desarrollo 2007- 2011, específicamente en el objetivo 7, se habla del espacio público privatizado en monopolios, la lógica supondría que es importante atacar esta problemática, sin embargo, hoy en día, después de diez años, el campo artístico continúa siendo dirigido por grupos elites constituidos en monopolios, la diferencia es que el mismo Gobierno de la Revolución Ciudadana apoya y apunta a la creación de estas grandes compañías estatales de teatro, ballet, danza. “El efecto de esto en el contexto nacional es que se termina aplastando al campo artístico independiente” (Entrevista3, 2018). En este mismo Plan Nacional de Desarrollo se enuncia un diagnóstico, el mismo que está contenido en las páginas 223, 224,225, que si se coteja con la realidad actual, se delatan los mismos vicios de descomposición social que hoy se continua viviendo, como: corrupción, falta de diálogo y acuerdos, el folklorismo y el pseudo-universalismo, la falta de políticas públicas en torno a la cultura, la escasas presupuestaria para la adecuada gestión cultural, la descoordinación de unidades institucionales y la falta de indicadores del campo cultural. Todo esto se continúa reflejando a lo largo del presente capítulo.

Anteriormente se citó el punto 6.11 de la página 125 del PNBV 2009-2013 en el que se habla de desconcentración y descentralización, pero lo cierto es que no se mantuvo una visión política que apunte a este objetivo, y que se logre desconcentrar y descentralizar el accionar del Estado a través de sus políticas en el campo de la cultura, por lo tanto, a medida que se avanza en el análisis de las políticas culturales mantenidas durante los diez años del gobierno de Correa, se hace cada vez más claro que el modelo de Estado que define a la Revolución Ciudadana es el Estatismo Populista, porque lo que se pretendió es aquello que Néstor García Canclini denomina distribución de los bienes culturales de élite, así se puede ver que en el caso de las artes escénicas, se difundió principal y ampliamente las presentaciones de Ballet Nacional. Esto se logró mediante la gratuidad del ingreso a los espectáculos montados alrededor del país, así se marca un verdadero ejemplo de aquellas actividades donde el gobierno aparecía como un defensor paternal de la cultura.

Es triste ver muchos de los rasgos que se endilgan a Rafael Correa, en realidad pertenezcan a todo el sector que gobernó durante los años de la Revolución Ciudadana, esta desfachatez

por justificar el pésimo accionar en el campo cultural se refleja PNBV 2009, al indicar que la Revolución Ciudadana, aún no ha hecho lo suficiente, pero casi como iluminación divina, ellos son los que por primera vez intentan la articulación de las instituciones y actividades bajo objetivos comunes, coherentes, ordenados. Con la misma vanidad, en el diagnóstico del objetivo 7 de la página 288, se indica que se está iniciando con el Sistema Nacional de Cultura, esto es bastante triste, ya que después de dos años desde la creación de la Constitución del 2008, en la cual se demanda la creación del SNC, en el 2009 “apenas” se están coordinando los esfuerzos para lograr este objetivo. Por otro lado, se puede ver que después de tres años en el poder, en el PNBV 2009, aún se detectan las mismas problemáticas presentadas en el PND 2007, es decir la falta de incentivos desde el Estado a la producción cultural independiente, a la investigación y producción. Toda esta incoherencia entre discurso y práctica política es poca al ingresar a la revisión de la estrategia territorial nacional y en el análisis del diagnóstico del objetivo ocho, porque durante todo el periodo de gobierno de Rafael Correa, la repartición de fondos excluyó mayoritariamente a los pueblos indígenas y se priorizó aquellas provincias de mayoría mestiza, poco o nada se hizo para cambiar esta realidad que marca la historia del país.

Ya en el último PNBV 2013-2017, que respecta al presente estudio, el clientelismo se disfraza de democracia y si algo de democrático tiene este plan es gracias a lo heredado de los PNBVs anteriores, sin embargo, en este documento ya existe una preponderancia a la demagogia populista y sus características trazadas en los modos de organizar la relación política-cultura, lo cual se hace visible en el objetivo cuatro, en la política 4.7, todo esto se contradice con el ya citado Código Ingenios. Continuando con esta misma línea, en las metas de este objetivo no se proponen alcances ni cualitativa, ni cuantitativamente verificables. Esto hace pensar que estos objetivos no son más que puras buenas intenciones que no pasan del discurso, un discurso que por cierto, se apega a un desarrollismo *in extremis* que considera a la cultura enmarcada dentro del aspecto educativo o turístico, con lo cual se limita la comprensión de lo que atañe al concepto de cultura.

Otro punto en el que se debela claramente la demagogia del gobierno de Correa, es en la metodología para la optimización de la inversión pública a nivel territorial, la cual

supuestamente se basa en “el criterio de que las carencias de la población están condicionadas al lugar en el que habitan. En este sentido, el modelo plantea la construcción de la equidad territorial.” (SENPLADES, pág. 588) Evidentemente, en el campo de las artes escénicas, este criterio no fue asimilado en su más mínimo sentido en ninguno de los diez años que duró la trémula noche de Revolución Ciudadana, así podemos ver que la inversión pública a nivel nacional fomentó la centralización de recursos financieros, que fueron designados a las ciudades que históricamente han mantenido supremacía en el país. Así lo evidencia el análisis de inversión que fue realizado por el propio Ministerio de Cultura en el año 2016.

En conclusión, se puede indicar que en tiempos de Revolución Ciudadana se logró cuestionar las estructuras ideológicas de dominación, sin embargo se repitieron las mismas prácticas y se fortalecieron las mismas lógicas de inequidad, haciendo que los proyectos de democratización y reivindicación social solo queden en el papel como discursos bien intencionados, ya que a pesar de que en los tres documentos señalados hasta el momento pervive el señalamiento de que antes de la Revolución Ciudadana éramos una sociedad neoliberal con todos sus vicios, y que por lo tanto “no solo se trata de cambiar las relaciones de producción, sino principalmente la mentalidad ciudadana” (SENPLADES, pág. 18). Es evidente que en el campo artístico nada se cambió en las relaciones de producción marcadas por la oferta y demanda, al contrario, se acentuó aquella mentalidad que siempre hubo en la gente y sus lógicas de consumo frente a los productos culturales, y si bien en cierto, se aumentó los ingresos de las familias ecuatorianas, pero los patrones de consumo cultural no cambiaron, un ejemplo de esto es el consumo que la gente continúa manteniendo respecto al cine Hollywoodense, pero las salas que presentan cine nacional o las salas de los artistas escénicos independientes están repletas solamente del silencio provocado por la ausencia de espectadores, los mismos que no están dispuestos a reconocer económicamente el trabajo artístico, es en este punto donde se hacen más aberrantes las lógicas que se acentuaron en la Revolución Ciudadana, es decir en la gratuidad que se manejó en las obras auspiciadas por el Ministerio de Cultura, lo cual generó un hábito de consumo sujetado a los eventos gratuitos, que si bien es cierto se aumentó el número de asistentes año tras año, pero esto no se debe a que la mentalidad ciudadana cambió, sino a que el gobierno disfrazó de acceso democrático a lo que en realidad era clientelismo digno de un modelo Estadista populista.

Al dimensionar la realidad de las artes escénicas y las implicaciones que en ella conllevan las políticas de gratuidad, es importante destacar un acertado comentario que surgió en una de las entrevistas, en la que se reflexiona que “El Ballet Nacional a veces sale en el teatro nacional con entrada gratuita, y tú ves que sector social llega al ballet, no son las personas de barrios populares, es la clase media y media alta la que va gratis a ver al Ballet Nacional, esa es la verdad, desafortunadamente porque los sectores más empobrecidos están alejados del centro y no tienen capacidad de movilización, si sales del teatro a las diez de la noche ¿Cómo regresas a Carapungo, a la Ecuatoriana? Entonces es mentira el tema de la gratuidad. Si es que en realidad la gratuidad fuese una dinámica social, sería diferente.” (Entrevista7, 2018)

A manera de resumen, se puede indicar que en el PND 2007 se apuntaba a valores más democráticos y ciudadanos en los que los colectivos y artistas independientes son favorecidos, sin embargo, se demuestra poca racionalidad en el manejo de inversión pública. Pasando al PNBV 2009 en el que ya se declara apuntar al socialismo, pero en la realidad, lastimosamente lo que más primó fueron las lógicas pre-capitalistas que tenemos arraigadas en el Ecuador, en tal sentido, los grandes grupos donde se puede desarrollar la vida artística en tanto profesión, aún se continúan manejando como pequeños feudos. Una diferencia importante es que en este mismo plan se percibe un cambio más social, que a diferencia del tercero, ya se distingue al campo de lo cultural dentro de un cambio encaminado a lo educativo-productivo, es decir, se intenta que el arte y las producciones culturales entren a empujones en al cambio de la famosa matriz productiva, en tal sentido lo cultural es incentivado fuertemente, en cuanto el comercio que este pueda generar en la esfera mercantil. Una vez examinado el discurso contenido en los distintos planes del buen vivir, es importante hacer referencia al análisis de coherencia interna de la política, que fue presentado en la primera parte del capítulo tres, en tal sentido, se puede concluir que existe una desconexión práctica entre los distintos niveles de finalidades y fines propuestos, que si sumamos la falta de un diagnóstico que permita conocer la situación, los problemas, las fortalezas y posibilidades del campo de las artes escénicas, lo único que se puede visibilizar es un discurso demagogo por parte del gobierno, un discurso genérico que no indica a que se apunta y que es lo que se quiere lograr. Los planes nacionales del buen vivir son una oda a la vida que

intentan caer bien a todos, por lo tanto, son muy generales, esta característica no permite plantear metas ni estrategias concretas y verificables que efectivamente posibiliten una evaluación de las políticas, programas y proyectos planteados. Este mismo carácter de generalidad que mantuvieron los PNBV se reflejó en un discurso que permitió hacer y deshacer programas y proyectos al antojo del encargado de turno del Ministerio de Cultura. Por lo tanto, se puede ver que las ideas no se sostenían en propuestas técnicas, sino en un discurso en el que todo podía caber. El gobierno de Correa mucho se jactó de ser técnico, pero evidentemente, lo único que esto refleja es su falta y debilidad en este mismo campo. Es evidente que la parte técnica fue vilipendiada por las motivaciones políticas que se ejercían desde el gobierno, constituyéndose así otra característica del populismo demagogo.

Continuando en la misma línea trazada anteriormente, otro problema radica en el planteamiento mismo de la política pública, al que se ha hecho referencia en la primera parte del capítulo tres, que precisamente es el fomento a las artes, y es que desde la perspectiva del Estado no se puede financiar a las artes sin un objetivo claro que intente resolver un problema en la esfera pública, ya que desde esa mirada el ejercicio del poder solamente se centra en repartir fondos, algo que efectivamente sucedió en los años que gobernó Correa. Pero el fin último de una política pública no es repartir dinero, el objetivo de una política pública es resolver un problema o cambiar la realidad del grupo meta, en tal sentido, un objetivo debe ser incrementar el apropiamiento de los bienes culturales por parte de la población, así el objetivo cambia, se constituye en un objetivo superior que permite el tan anhelado cumplimiento de los derechos culturales.

Con lo mencionado hasta el momento, se evidencia que no hubo un proyecto político claro, lo cual devino en una política clientelar sin sustento ni procesos, un ejemplo de esto es el criticable Festival de las Artes de Loja, que se constituye como un evento puntual que no genera un proceso social sostenido, así lo entienden varios artistas que fueron entrevistados, uno de ellos expresa lo siguiente: “Al final no se puede negociar ni siquiera con el ministerio, porque la respuesta es: eso se entregó a una productora. Al final de la presidencia de Correa, una de las últimas cosas que se hizo fue blindar ese contrato por dos años. Yo puedo hablar, pararme de cabeza, hablar con el ministro, el ministro de cultura puede decirme tienes razón

y todo, pero al final no vas a poder lograr nada porque el que decide sobre el festival más grande de este país, que se lleva uno de los presupuestos más grandes en cultura de este país es el gerente de una productora privada” (Entrevista5, 2018) En este punto se hace necesario aclarar que, si se supone que la política de fomento a la cultura está anclada en el segundo eje transversal que hace referencia a los derechos culturales, esto se cumple en muy baja medida, porque la capacidad de respuesta de los instrumentos de la política pública –fondo para festivales y fondos concursables– es muy pequeña respecto al número de postulaciones que cada año aumenta. Por lo tanto, lo que se fomentó en los años de la Revolución Ciudadana fueron las arcas de las grandes productoras, lo cual se confirma en el análisis económico presentado en la primera parte del capítulo 3.

En conclusión, desde un paradigma neocostitucional en el que ya no se habla del uso de derechos, sino de la garantía de derechos, es visible que el sistema de fondos concursables y festivales, se acercan mínimamente a lo que podría llamarse garantía de derechos culturales, es decir, este instrumento solamente ayuda a fortalecer la entelequia de un Estado que cumple con los derechos de la población, algo que ya sucedía en los años 60 y 70, época en la que el paradigma de la democratización cultural se caracterizó por el abaratamiento del ingreso a museos y conciertos, se “organiza exposiciones itinerantes y circuitos temporales de espectáculos al interior del país” (Canclini N. G., Políticas Culturales en América Latina, 1987, pág. 47). Pero la repetición de estas características, no inserta al gobierno de Correa dentro del paradigma de la democratización cultural, ya que el tipo de políticas que se aplicaron, solo intentaron aminorar la desigualdad del acceso cultural, mediante el ingreso a todo tipo de espectáculos y productos culturales masivos, sin importar la pertinencia que debe tener una política cultural al estar conectada con las necesidades de la población, esto es algo característico de una paradigma estatista populista, ya que la locura por expandir cuantitativamente los indicadores que muestran el número de asistentes a los espectáculos, no modifica las causas estructurales de la desigualdad en la matriz cultural, ya que no reelabora críticamente los hábitos de consumo cultural de los ecuatorianos.

Actualmente Rafael Correa aún asegura que su periodo de gobierno fue la década ganada, y es verdad que durante estos diez años se aumentó el ingreso per cápita, se disminuyó la brecha

entre ricos y pobres, y se aumentó la clase media. Frente a esta realidad económica, las prácticas y patrones de consumo cultural no cambiaron. Es así que los fondos concursables nacen con el pecado original de todo gobierno populista que es aplicar instrumentos de la política pública que generan dinámicas clientelares, poco importó el conocimiento de la realidad nacional, de tal manera no se parte desde un diagnóstico del sector artístico, simplemente se aplica una medida que intenta captar el mayor número de simpatizantes. Es muy visible que hoy en día de poco sirven las muchas consultorías que se hicieron –algunas de ellas con costes bastante altos- sin embargo, ninguna de esas consultorías apuntó a conocer la problemática de las artes, del consumo cultural, de las prácticas artísticas, etc. Entonces se puede decir que no existió una preocupación real por solucionar o mejorar en algo la situación, solamente se apoyó al arte en tanto su redito en votos. Por lo tanto, la crítica puntual a la política de distribuir bienes culturales de élite, es que esta decisión no implicó el cambio de las relaciones de producción y consumo que marcan el campo cultural ecuatoriano, más aún, propendieron a acentuar las relaciones de desigualdad que existían antes del gobierno de Correa, y la consolidación de las tendencias de la cultura nacional popular que contribuyen a la reproducción equilibrada del mismo sistema que apuesta por la gratuidad en el ingreso a espectáculos, lo cual deviene en una lógica en la que el consumo del arte escénico independiente no se incentiva, justamente porque a la gente se la mantiene con la costumbre de no reconocer materialmente el consumo bienes y servicios culturales. Por supuesto que mediante los instrumentos de la política pública se produjo un gran número de obras a todo nivel, pero estas se convirtieron en grandes elefantes blancos. A la Revolución Ciudadana se le pasaron por encima diez años en los que jamás entendió que el problema en el campo cultural radica en los hábitos que la gente tiene al relacionarse con los bienes o servicios artístico-culturales, y como las políticas públicas tienen la posibilidad de promover procesos educativos que democratizan la cultura, en consecuencia, se logre ampliar las capacidades y derechos de los seres humanos.

Los vicios del paradigma estatista populista, al que pertenece el gobierno de Correa, derivan en más ineficiencias en términos sociales, las cuales continúan materializándose en mayores errores al momento de implementar los instrumentos de la política en el territorio, de tal manera se puede apreciar el fortalecimiento de las lógicas centro-periferia que existen en el

Ecuador, esto mediante la agudización de la concentración de recursos en las ciudades que históricamente se han planteado como principales. Por lo tanto, se puede señalar que uno de los problemas cardinales de la Revolución Ciudadana fue la repartición de fondos sin tomar en cuenta la realidad nacional, lo cual produjo que el mayor número de favorecidos sean los postulantes de la provincia de Pichincha, específicamente en la ciudad de Quito, esto responde a una concepción de centralidad que ha configurado al Ecuador y que la Revolución Ciudadana se propuso romper, sin embargo, se puede ver que los actores sociales que pertenecen a las provincias históricamente excluidas, simplemente continuaron en la misma condición de exclusión, así lo muestra un estudio hecho por el propio Ministerio de Cultura, en el que se analiza la inversión realizada desde el 2008 al 2015, en las líneas de apoyo que también son objeto de estudio del presente trabajo. Este análisis de inversión evidencia que diversos grupos de actores sociales pertenecientes a provincias como Los Ríos, Galápagos, Orellana, no alcanzan ni al dos por ciento entre las tres provincias, mientras que, en los grupos sociales radicados en Pichincha se concentra el 39,01 (Ministerio de Cultura, 2016) del total de la inversión hecha. Evidentemente, los fondos se acumulan en la ciudad de Quito, porque es en esta ciudad, el lugar donde se encuentra la mayor concentración de personas capacitadas técnicamente y que mantienen mayores capitales educativos y culturales para responder a los estándares que solicitó el Ministerio de Cultura, lo cual hace que la inequidad en el acceso a los fondos concursables aumente, y en efecto, se terminó contribuyendo a la reproducción equilibrada de un sistema centralista. Este hecho, desconcierta absolutamente si se lo compara con las numerosas páginas de la Constitución y de los distintos Planes Nacionales del Buen Vivir, en los que se habla de desconcentración y descentralización.

Ahondando un poco más en la explicación del modo de organización de la relación política-cultura que mantuvo el mandato de Correa en sus años de gobierno, se puede decir que una característica del gobierno de Correa es su actitud paternalista, esto se evidencia en las cláusulas que prohibían a las propuestas artísticas seleccionadas proveerse de apoyos derivados del sector privado, lo cual, en las entrevistas realizadas se percibe como la generación de polarización en el sector, de tal manera se plantea un mecanismo que pretende cohesionar al pueblo en contra de un enemigo común que, en el caso de la Revolución Ciudadana, la imagen del enemigo se encarnaba en la oligarquía enclaustrada en el sector

privado. Consecuentemente, al prohibir que las propuestas artísticas también sean subsidiadas por este sector, el Estado es la figura paternal que protege de los enemigos que son considerados como amenaza de los intereses del proceso revolucionario. Un fruto de tener esta visión en el accionar del Estado, es que al construir la política pública, a los artistas y gestores culturales se los entiende como un objeto de intervención de la acción gubernamental y no como una parte sustancialmente participativa y propositiva de políticas, las mismas que den respuestas pertinentes a las problemáticas y necesidades del sector escénico. Una vez más, el Estado se propone y se amplía en la sociedad mediante estructuras partidario-estatales, mientras que el propio movimiento social artístico que se representaba a través de sus asociaciones fue debilitado, tal como se señaló en el análisis socio-político anidado en la primera parte del tercer capítulo, específicamente en el segmento 1.2. De tal manera, la desintegración social de los artistas se da gracias a los efectos causados en las dinámicas que se generaron a partir de la implementación de los instrumentos de la política pública que el gobierno generó, las cuales son descritas en el punto dos de la tercera parte del capítulo tres. Sin embargo, el Estado se propone a sí mismo como el negociador y conciliador de aquellos intereses opuestos, siempre y cuando se garantice la cooperación de los actores culturales dentro de la gran entidad protectora que representa el Estado en sí mismo, y los fondos que este entregaba por medio del Ministerio de Cultura.

En este punto es importante retornar la mirada para entender que antes del gobierno de Correa, la institucionalidad que abrazaba el campo cultural se distinguía por ser autónoma. Una de las características de la Revolución Ciudadana fue tener el ánimo de institucionalizar y dar organicidad al entramado de la función ejecutiva que se regía desde el gobierno. En media de este argumento es importante destacar que se intentaba racionalizar la institucionalidad del Estado, sin embargo, el efecto que esto generó no fue la racionalización del Estado, porque hasta el último día del gobierno de Correa las cosas se siguen manejando igual o peor que antes, precisamente porque no se evidencian procesos de dialogo y sinergia eficiente entre las distintas instancias del Estado. Pero lo que si se generó fue un efecto político de subordinamiento ante las presiones que se dictaban desde el ejecutivo, así, el campo de las artes escénicas continúa absolutamente igual. El argumento de racionalizar el

Estado simplemente fue la punta de la lanza que se clavaba a las instituciones que no se subordinaban al ejecutivo.

Para sostener lo señalado en el párrafo anterior, acerca de la racionalización del Estado, se vuelve necesario hacer un análisis que gire en torno al manejo de los recursos del mismo Estado, en tal sentido se puede retomar aquello que fue dicho en la entrevistas realizadas a los agentes culturales y los técnicos del Ministerio de Cultura, y es que en la estructura estatal aún no existe una sinergia adecuada, muestra de esto es la desconexión entre los perfiles profesionales que se requieren y se reconocen como válidos para el trabajo en la administración pública y los títulos de tercer nivel que atañen al trabajo artístico y cultural. Es decir, desde el Estado se debe reconocer la funcionalidad, importancia, validez y profesionalidad de los artistas y gestores culturales dentro del campo laboral. Consecuentemente, un aprendizaje que se obtuvo al interior del Ministerio de Cultura es que ya se percibe la necesidad de formar personal con altas competencias técnicas para integrar equipos encargados de la planificación técnica y evaluación de las políticas, programas y proyectos. Este equipo no es lo mismo que el grupo que se ha conformado alrededor de la planificación estratégica, la cual se caracteriza por manejar el presupuesto muy cuantitativamente, esto hace que se reparta el presupuesto como una simple chequera. En base a la distinción entre los equipos antes mencionados, se debe crear los perfiles técnicos adecuados, algo que al momento no existe al interior de Ministerios de Trabajo, que es la institución encargada de dictar los perfiles profesionales para el sector público. Por lo tanto, al no existir el perfil técnico profesional adecuado para generar y gestionar política pública cultural, es otra razón para entender que será muy difícil lograr la generación de iniciativas que incidan en el campo cultural de forma pertinente, eficaz y eficientemente. Es imprescindible mencionar que dentro del perfil técnico se debe tomar en cuenta cierto grado de formación respecto a la sensibilidad que se debe tener frente al hecho artístico, porque luego se termina pensando que ser técnico es solamente saber hacer cuentas y marcos lógicos, pero eso en el campo cultural es necesario, pero no es lo justo.

Pasando a otro momento del análisis del manejo de los recursos del Estado arriba expuesto, es substancial el estudio que se deriva de tres importantes esferas, que es lo político, reflejado

dentro de lo institucional, lo económico y lo social. De igual manera es necesario puntualizar la existencia de dos campos, lo estatal y lo independiente. Con estas aclaraciones, se puede decir que en el campo general de la realidad artístico-escénica nada ha cambiado estructuralmente, es evidente que desde el Estado se continúa apoyando principalmente a las grandes compañías que siguen percibiendo grandes montos de recursos financieros. Sin embargo, la realidad del campo independiente si se modificó, justamente por las políticas implementadas en la esfera económica y social de los artistas y productores independientes. En otras palabras, la estructura social de los artistas fue influenciada por el accionar de lo político-institucional mediante la definición de una política de eventos, que ha sido explicada en la segunda parte del capítulo uno, con la cual se fortaleció a los productores de espectáculos, que claramente se refleja en el análisis económico contenido en la primera parte del capítulo tres. En conclusión, el gobierno de la Revolución Ciudadana en los años de Correa apuntó a una política de eventos y no a una política cultural democrática participativa y mucho menos socialista del siglo XXI.

Hasta el momento se ha hablado de las características que la Revolución Ciudadana acuñó en los años del gobierno de Correa. Ahora, es necesario central la mirada en torno a ciertas peculiaridades del entramado institucional del ministerio que se planteó como rector de la política cultural, por lo tanto, subsecuentemente se presenta un análisis que gira en torno al manejo de recursos del Ministerio y de la política implementada. Posteriormente, se continúa con un estudio documental de los diferentes estatutos del Ministerio de Cultura, este análisis también se nutre de lo señalado en las entrevistas realizadas. Todo esto permitirá plantear tres momentos que atravesó el Ministerio de Cultura y que serán caracterizados a continuación.

En un inicio, el Ministerio de Cultura no fue una institución pensada en términos técnicos, sino que fue planteada como una respuesta política a las demandas de un sector, resultado de esto, es la gran informalidad que habitaba en el ministerio, así se lo evidencia en el informe de rendición de cuentas anual, el cual se caracteriza por su gran inconsistencia al no presentar indicadores de diagnóstico ni de impacto. Se hace evidente que este documento fue redactado de una manera bastante política y hasta poética, pero no se logra evidenciar la técnica

desarrollada en materia de políticas públicas. En este primer momento del ministerio se afirma en base al apoyo de un sin número de eventos coyunturales y propuestas clientelistas, pero no existe evidencia de un planteamiento serio de políticas y procesos culturales. Sin embargo, es importante recalcar que en los años siguientes si se tuvo la pertinencia en proponer una iniciativa que implicaba la creación de diversos espacios de diálogo en los que se generaba comunicación entre los agentes culturales y los técnicos del Ministerio de Cultura, esta iniciativa tuvo el nombre de Escuela itinerante Pakari Pacha, lastimosamente el cierre de este espacio fue un terrible desacierto en el manejo de los recursos que pudo haber tenido esta cartera de Estado.

Desde una visión más general, se puede ver que en los informes anuales se presenta el alcance de diversas metas propuestas, pero solamente y en tanto, producción que satisface indicadores cuantitativos. Es decir, se produjo sin ningún parámetro de pertinencia, esta es una de las razones por las que no se puede hablar de la obtención de un impacto real y positivo en el público, ya que tampoco se han realizado evaluaciones de los programas y proyectos que mantuvo el ministerio, es así como no se ha desarrollado información que provenga de procesos evaluativos que se han llevado a cabo. Junto a este problema es importante indicar que el estudio de una política cultural en nuestro contexto nacional presenta varias limitaciones, una de ellas, es la falta de claridad en la identificación del problema público que se desea resolver mediante la implementación de la política pública cultural. Por lo tanto, al no definirse concretamente desde Estado el problema público al cual se quiere dar solución, los objetivos mantienen un el alto nivel de incertidumbre. Consecuentemente, un resultado de la falta de claridad al definir el problema, es que se vuelve muy complejo identificar, medir y estudiar aquellos impactos que se han alcanzado mediante la implementación de las políticas públicas, las mismas que no son basadas en diagnósticos previos o estudios situacionales, esto hace que a mediano y largo plazo no se pueda evaluar el efecto real de las intervenciones estatales. Al momento tan solo se cuenta con el sistema GPR, que fue detallado en el punto 2.4 de la segunda parte del capítulo dos, en el que se plantean indicadores muy elementales y que poco aportan al entendimiento de la evolución que se desarrolla en el proceso de la política pública cultural. A pesar de todos estos desaciertos, después de diez años, “en las últimas revisiones de resultados, las provincias de la Amazonía

y Galápagos tenían débil participación, o sea postulaban con muy pocos proyectos y peor aún eran seleccionados. Cuando empiezan los técnicos -porque ya tuvimos una dirección vinculada a la información cultural- ya pueden tener un diagnóstico, que en resumen era, faltan experticias en estas zonas” (Entrevista2, 2018)

Respecto al manejo de los recursos del ministerio, también se percibe un alto grado de ineficiencia ya que cada ministro que llegaba hacía del espacio y de los bienes inmuebles lo que más se le antojaba, este manejo “fue desastroso, cada uno hacia cosas a su antojo, lo cual terminó destruyendo el edificio” (Entrevista1, 2018). Respecto al último año de análisis, en el 2017 se desmantelan las direcciones provinciales, esto implica un problema porque el seguimiento de los proyectos aprobados por el ministerio se lo hace solo desde el escritorio de los funcionarios que trabajan en la ciudad de Quito, la labor de seguimiento se limita a revisar los informes del ejecutor del proyecto ganador, porque tampoco hubo el presupuesto necesario para salir a verificar en el territorio. El conjunto de estos factores deriva en la poca articulación entre las distintas partes que conforman el ministerio y se hace evidente la falta de sinergia al interior de la cartera de estado estudiada en el presente trabajo.

En conclusión, por los factores señalados anteriormente se deduce un alto grado de ineficiencia en el manejo de recursos del Ministerio de Cultura, lo cual lleva a pensar que desde el nacimiento de esta cartera de Estado no se tuvo clara la visión y objetivos que articularían al ministerio, por lo tanto solo se llegó a plantear una política de eventos según la definición del teórico Teixeira Coelho, y no una política pública cultural que implique los criterios de eficiencia, eficacia y pertinencia.

Pasando a la segunda parte del análisis propuesto, se puede indicar que son evidentes las diferencias que existen entre los estatutos orgánicos de gestión por procesos que marcan el accionar del Ministerio de Cultura. En el primero se percibe una mayor conexión con los valores democrático y participativos que marcó el Plan Nacional de Desarrollo de 2007, basta con leer la misión y visión que se plantea en cada una de las secretarías que conforman los procesos institucionales para entender hacia donde se apuntaba. Mientras que el segundo estatuto se caracteriza por el alto grado de rígida tecnificación que marca el paso de la

burocracia que administró el accionar cultural del Estado ecuatoriano durante el gobierno de Correa. En este estatuto, los valores que se siguen serán los que marca la matriz productiva y no los valores que pretendían el anhelado salto civilizatorio que se decía buscar en los primeros años de la Revolución Ciudadana. De tal manera, se percibe que la institucionalidad que abrazó el campo de las artes escénicas, atravesó tres momentos.

El primer momento, se lo puede denominar democrático y soñador, dura entre el 2007 al 2009. Está constituido por personas que sabe mucho de cultura y algo de administración, es verdad que en este momento se utilizaron a figuras del campo artístico para ganar la simpatía popular, y también es verdad que administrativamente el ministerio apuntaba a la consecución de los ideales planteados en la Constitución del 2008. En este periodo la Ley de Cultura fue una prioridad, a la que todos los ministros de turno se suscribían.

Un segundo momento por el que atraviesa el ministerio es aquel en el que la técnica invade el accionar de las diversas instancias que conforman la institución, esta etapa inicia cuando Erika Silva llega a la cabeza del ministerio. Tomando en cuenta los informes anuales y demás documentos disponibles, se percibe un buen entendimiento de asunto cultural y un alto nivel de coherencia entre la política que se plantea PNBV y los objetivos del ministerio, de tal manera se llega a exponer muy claramente de donde proviene la política y el sentido que esta tiene. Consiguientemente se nota un entendimiento de la política y la cultura, el uso de los conceptos, como el de interculturalidad, es claro. Al final de esta administración se crean diversas herramientas para mejorar la difusión de los instrumentos de la política pública como talleres y postulaciones en línea. Todos estos factores demuestran que después de un cierto tiempo, el ejercicio de la administración pública deja aprendizajes y se busca su perfeccionamiento, pero si se cambia a cada momento de ministro no se logra mucho. En este momento se señalan esfuerzos por conocer el problema público, el entramado institucional y también por lograr una alta capacidad para rendir resultados, ejemplo de esto es la racionalización de la inversión y el cierre de procesos que durante años estuvieron estancados como son los proyectos de festivales fomentados en años anteriores.

El tercer y último momento se lo puede denominar como tecnocrático, se caracteriza por nutrirse de la herencia dejada por Erika Silva, sin embargo, se llega a tergiversar el uso de la técnica administrativa para dar paso a procesos marcados por el compadrazgo y la corrupción. Este último gran momento del ministerio inicia con Paco Velasco y es caracterizado por personas con poco conocimiento del tema cultural pero que entendían mucho de la dinámica administrativa, con la cual se quiere meter la mano al arte para auspiciarlo en medida de su rédito político, en eso se convierte la política de fomento a la producción cultural, en una forma de condicionamiento. Todo esto hace visible la pérdida absoluta del horizonte por el cual se trabajaba y se declaró en los primeros años de gobierno de la Revolución Ciudadana, lo cual continúa planteado en la Constitución de Montecristi que aún rige al país, para posteriormente dar un viraje y apuntar al cambio de la matriz productiva, que poco tiene que ver con los intereses culturales a los cuales apuntaba el país.

En torno a los instrumentos.

1.- Análisis de procesos:

Al interior de los procesos institucionales, que fueron expuestos en la segunda parte del tercer capítulo, se logró dimensionar que, si el objetivo de la política simplemente es repartir fondos a diestra y siniestra, entonces los instrumentos de la política pública analizados en este trabajo mantienen un alto grado de eficiencia en la asignación de recursos. Apegado a la simple visión de repartir fondos, se puede decir que existe una alta relación entre los recursos materiales y humanos utilizados y la calidad y cantidad de los resultados obtenidos.

Pero si el objetivo de la política es garantizar los derechos culturales de la población, entonces el grado de eficiencia que pervive en las distintas ediciones de los fondos concursables y concursos de festivales es absolutamente insignificante, ya que los efectos finales no se vinculan a los recursos invertidos, porque desde un inicio el manejo de las bases técnicas y de las herramientas que se desarrollaban desde Quito no permitían que los diversos gestores culturales, sobre todo en provincias, sepan manejar las herramientas de postulación, precisamente porque esta fue diseñada en Excel, el cual es un programa que no sabían utilizar la mayoría de artistas y gestores culturales. Es así como la falta de experticias a la hora de llenar los formatos, también se repitió con los beneficiarios que tenían que rendir cuentas

ante el ministerio. Esta dificultad se evidenció a partir del 2009, año en el que aumentaron los reclamos sobre el formato de postulación, que a los ojos de los técnicos encargados del desarrollo de estas herramientas, solamente se pedía información básica sobre el proyecto, pero a los ojos de los artistas y gestores eran formatos absolutamente inasequibles. En este sentido, es importante indicar que la única estrategia que se aplicó para capacitar a los gestores culturales fue la escuela itinerante Pakari Pacha, la cual duró un corto periodo de tiempo. Todos estos factores permiten concluir que la fase de postulación cuenta con un bajo nivel eficiencia, ya que los recursos utilizados se plantean como un obstáculo a la hora de acceder a los recursos públicos y tampoco se cuenta con estrategias que permitan la democratización del conocimiento para aplicar a los formatos establecidos en las bases técnica del Sistema de festivales y fondos concursables.

Lo mencionado en el párrafo anterior permite recordar el criterio que se propone en la metodología diseñada en el PNBV 2013, la misma que busca la optimización de la inversión pública a nivel territorial, es así que el concepto de eficiencia de la inversión a nivel territorial “se basa en el criterio de que las carencias de la población están condicionadas al lugar en el que habitan. En este sentido, el modelo plantea la construcción de la equidad territorial.” (Plan Nacional del Buen Vivir, 2013, pág. 588).

Si bien es cierto, en las primeras ediciones de los fondos concursables y concurso de festivales no se percibió la necesidad de implementar algún tipo de discriminación positiva, actualmente ya se ha entendido la pertinencia de este tipo de acciones para apoyar a proyectos provenientes de grupos minoritarios o que atienden a pueblos y nacionalidades. Por lo tanto, una importante conclusión es que no es pertinente mantener un sistema con una modalidad abierta en la que cualquier ecuatoriano puede aplicar, ya que nos encontramos en un país constituido en base a desigualdades educativas, económicas, simbólicas, justamente ese es el problema, ya que desde otras provincias, los proyectos son redactados pésimamente y exponer esto a la burocracia quiteña altamente capacitada y técnica solo promueve a que los fondos se quedan en los lugares y con las personas con mayores capitales.

En las entrevistas realizadas, los técnicos del ministerio indicaron que después de diez años ya se tiene el comportamiento de los requerimientos que se hacen desde el campo de las artes

escénicas, es decir ya se tiene el dato que atañe a la demanda existente y la capacidad de respuesta que se tiene desde el Ministerio de Cultura para responder a las postulaciones que año a año aumentan. Este aprendizaje es un efecto de una adecuada observancia, afinamiento e institucionalización de las bases técnicas que se expedían en las convocatorias al Sistema Nacional de Festivales y Fondos Concursables, lo cual se logró gracias al seguimiento que realizaron los funcionarios del Ministerio de Cultura.

Respecto a los recursos financieros, se logró dimensionar que efectivamente el Ministerio de Cultura entregó los fondos a los ganadores de las convocatorias, sin embargo, posteriormente esta institución se dispone en un rol pasivo en el que solo se dispone a esperar aquellos reportes que envían los gestores de las propuestas ganadoras. Consecuentemente es necesario ahondar en el análisis de eficiencia en el manejo de recursos y de esta manera entender el uso dado a la materialidad por parte de quienes fueron beneficiarios por el Sistema de Festivales y Fondos Concursables, en tal sentido, se detectó un gran problema que se generaba a partir de la reparto de recursos que hacían los ganadores de los fondos al interior de sus propios proyectos, y es que la mayor cantidad del dinero asignado se la quedaba el administrador del festival a expensas de mal pagar o inclusive no hacerlo, a los artistas que se presentaban en su festival, lo cual evidentemente no respondía a la planificación presentada en un inicio. Este manejo discrecional de fondos hizo que al ministerio lleguen muchas denuncias de artistas que fueron perjudicados por los ejecutores de los proyectos que ganaron los fondos. Esta experiencia sirvió como aprendizaje y que posteriormente, desde la cartera de Estado encargada del desarrollo de las bases técnicas, se apliquen en las bases técnicas lineamientos claros respecto al uso de los fondos, en tal sentido, ahora se especifica la cantidad que se debe pagar a los artistas que trabajaba en los festivales y el porcentaje que el administrador del festival debe tomar por su trabajo. En conclusión, el criterio de evaluación relativo a la eficiencia en el manejo de recursos se fue afinando cada vez más hasta derivar en bases técnicas claras, precisas y bastante bien formuladas dentro de parámetros técnicos para el manejo de recurso, los mismos que ahora se perfilan como generadores de empleo.

2.- Análisis de resultados y efectos:

Las relaciones que se formaron en la estructura de los diversos actores sociales, es decir entre burócratas, artistas, productores, gestores, jueces y público en general, fueron constituidas por diversos factores, al entender este motivo, sería bastante desacertado inferir que las aseveraciones que se presentan a continuación sean causa de una sola política o acción gubernamental, sin embargo, se puede indicar que se hará un ejercicio analítico multicausal e interpretativo en el cual se planteen aquellos factores que pudieron haber influenciado en el alcance de los resultados observados, en tal sentido, el análisis de eficacia será propuesto acorde a la distancia entre los resultados esperados y los que fueron obtenidos realmente, los cuales se reflejan en los datos obtenidos en la información documental y en las entrevistas con el público alcanzado directa e indirectamente por el sistema de festivales y fondos concursables.

Evidentemente, las acciones ejecutadas no fueron las adecuadas para producir los resultados previstos en los objetivos, de tal manera se puede ver que en términos de eficacia en el cumplimiento del indicador que atañe al número de participaciones ciudadanas en actividades o eventos artísticos culturales, los instrumentos de la política pública aquí analizados no representan un alto nivel de apoyo al logro de las metas que en su momento se planteó la Dirección de Artes Escénicas y Performance. El incumplimiento del indicador mencionado anteriormente, se debe a varias causas, una de ellas es la existencia de mecanismos que fomenten la formación de públicos, en tal sentido es importante razonar que por más gratuidad que se tenga en el acceso a los bienes culturales, esto solo representa un dispositivo que forma públicos coyunturales y que no permite cultivar el hábito de reconocer económicamente, material y simbólicamente el trabajo artístico. Por lo tanto, es muy significativo entender que, al final del día es el público el que permite sostener aquellas propuestas que el trabajo artístico propone a través de los instrumentos de la política pública. Se vuelve desalentador ver que durante los años de bonanza económica que atravesó el país la política fue desperdiciar y despilfarrar en proyectos con un bajísimo nivel de efectividad acorde al número de público que convocado, pero en el 2016, año en el que se vino la crisis, todo se derrumbó, precisamente porque jamás se tomaron políticas o estrategias que fomente públicos y que hagan del sector cultural un proyecto sostenible. Evidentemente, muchos de

los festivales simplemente murieron al no contar con el apoyo financiero del gobierno, esto refleja que los festivales financiados cuentan con un pésimo nivel de eficacia respecto al impacto que causan en el número del público asistente.

Otro efecto causado es el que se refleja a partir del nivel de requerimientos técnicos propuestos en las bases de los instrumentos de la política pública, los cuales despertaron en los agentes inmersos en el mundo de las artes escénicas, la necesidad de capacitación en cuanto al diseño, planificación y gestión de proyectos. Esto ha derivado en que hoy por hoy, un alto porcentaje de actores y gestores culturales hayan cultivado experticia en el diseño y administración de sus propios proyectos, lo cual es importante, ya que el desarrollo técnico de capacidades permite gestionar mejor los recursos a la hora de manejar dinero público. En conclusión, los artistas y gestores culturales que no estaban vinculados al uso de esta herramienta tecnológica y a las prácticas del diseño de proyectos, buscaran capacitarse, por lo tanto, gracias a esta presión que se generó por parte del Estado, un alto porcentaje de actores y gestores culturales ahora tengan mejor experticia en el diseño de proyectos. Sin embargo, este efecto solo se causó en la población que pudo tener acceso a cursos, talleres, y demás actividades de capacitación, lo cual se sigue centralizando en las grandes ciudades.

Consideraciones finales

Gracias a las conclusiones debeladas anteriormente se puede indicar que el diseño, la gestión y los resultados producidos no son consistentes con la política prevista, ya que en muy poca medida se alcanzó el fin último que es la garantía de los derechos culturales, esto se debe a la baja capacidad de respuesta que tienen los instrumentos de la política pública, los cuales solo crean la ilusión de una garantía de derechos, porque desde el Estado se crea la ficción de que si la gente aplica a las convocatorias, esto ya es un acto que supone la garantía de su derecho, lo cual no se puede catalogar como verdadero.

Al final del día, “los fondos concursables no son más que las migajas de un gran pan que es la economía cultural” que se generó en los diez años de Revolución Cultural” (Entrevista6, 2018). Las herramientas de la política pública analizadas en este trabajo hacen mucho ruido en un contexto en el que pocas personas acceden al dinero que en realidad se encuentra en

los contratos asignados por el Estado y en las altas concesiones presupuestarias que tienen algunas agrupaciones artísticas como el llamado Ballet Nacional, el cual es un ente privado pero se maneja con robustos fondos públicos. Así se deriva en que la situación de la estructura social de los artistas escénicos principalmente mejoró para aquellas organizaciones que fueron partidarias del gobierno, esto es característico dentro del paradigma estatista populista y su relación con los principales agentes que configuraron el panorama artístico cultural. Frente a esto, las personas naturales o jurídicas insertas en el campo independiente se hallan en disputa por un pedazo de aquel pequeño queso que propone el sistema de festivales y fondos concursables. Al final del día se configura un sistema en el que los artistas independientes no pueden vivir y sostenerse a partir de su trabajo, porque no existe la conformación de un público que consuma los bienes culturales producidos, justamente porque la demanda de arte es satisfecha por la competencia desleal de las grandes compañías que acostumbran al público a la gratuidad y a no reconocer materialmente el consumo de arte.

Se puede decir que en la actualidad se han incorporado algunos aprendizajes obtenidos a lo largo de diez años de implementación de los instrumentos de la política pública analizados en la presente disertación, muestra de esto es el planteamiento de las bases técnicas, el mismo que se puede mejorar mediante la inserción explícita de mecanismos de evaluación de los proyectos seleccionados, de igual manera se podría plantear articulaciones con otros niveles de gobierno, con lo cual se apunte el tan anhelado desarrollo de los derechos culturales. Por lo tanto, es importante entender que el mecanismo de fondos concursables no es malo per se, lo cuestionable es el manejo mezquino que el gobierno de la Revolución Ciudadana hizo de ellos, es decir, se entregó muy poco dinero a relación del número de postulaciones realizadas y se lo hizo con reglas que evidentemente favorecieron a unos pocos.

Recomendaciones:

Concibiendo que las concepciones políticas y los diversos sesgos ideológicos representan formas de generar sentido y coherencia a propuestas concretas, las recomendaciones que se realizan a continuación suponen una postura, que en el caso de la presente disertación, estarán apegada al paradigma de la democracia participativa.

La recomendación que se hace es que los parámetros de calidad que están sujetos solamente a gustos occidentales de entender lo que es el arte y la cultura se deben abandonar, porque estos parámetros están anclados a formas homogenizantes de entender la cultura. Por lo tanto, no es que el instrumento de la política sea una mala idea, lo que causa conflicto son los parámetros de una supuesta calidad cultural, los cuales deben ser substituidos por parámetros de pertinencia cultural y relevancia cultural, los mismos que deberían sean manejados por los mismos pueblos y nacionalidades de nuestro país, para que así, sean ellos los que presenten propuestas idóneas de ser objeto de financiamiento. Con esto se intenta eliminar el centralismo de los fondos públicos que se dio durante la “época ganada”.

Teniendo claro el anterior postulado, se puede decir que un aprendizaje obtenido es que el criterio de “calidad cultural” debe ser cambiado por los criterios de pertinencia y relevancia cultural, ya que al eliminar este criterio se da apertura a que cada pueblo, nacionalidad, minoría o agrupación escoja soberanamente las propuestas artístico-escénicas que sean importantes para ellas, de esta manera se evitaría excluir proyectos importantes mediante un criterio poco pertinente para el contexto que se vive en el Ecuador. En este mismo sentido, para garantizar los derechos culturales de todas las personas, no es suficiente repartir fondos para la creación de bienes culturales, sino que se trabaje junto a los gestores, artistas y demás agentes del campo artístico, para activar estrategias conjuntas que deriven en la formación de públicos, una de ellas es el acercamiento a espacios en los que las personas ya están reunidas y siendo educadas como son las escuelas, colegios y universidades, estos podrían ser lugares óptimos para difundir el mensaje que promueve el reconocimiento material y simbólico que el trabajo artístico debe tener, así se fomentaría la formación de públicos que aporten al campo artístico independientemente de los fondos que puede proporcionar el Gobierno que en el caso de querer hacerlo, primero se debería entender que desde la

administración pública es importante realizar estudios que diagnostiquen la situación y las problemáticas que se vive en el campo de las artes escénicas, precisamente porque es muy difícil atacar el problema, cuando no se sabe cuál es el problema, esto es básico para la formulación de una política cultural que apunte a mejorar la situación de los artistas escénicos

Respecto al uso y manejo del capital humano y los recursos materiales, financieros y simbólicos del Estado es importante que en el Ministerio de Cultura no solo se aseguren puestos operativos para los miembros que son parte de las minorías, sino que estas personas también ocupen puestos directivos en los que se pueda visibilizar la situación por la que atraviesan los grupos minoritarios, y por lo tanto también se tomen decisiones encaminadas a mejorar el estado en el que se encuentran los indígenas, afrodescendientes y demás minorías. En este mismo sentido, también se plantea que el accionar del Estado debería permitir que se desarrollen dinámicas propias de la gente, siendo estas últimas las que generen sus propias reglas de juego, así, el rol del Estado se centraría en apoyar y financiar estas dinámicas que deberían ser estudiadas por investigadores académicos que monitoreen, evalúen y traduzcan aquello que sucede en la comunidad y lo plasmen en informes para el Gobierno. Por lo tanto, se cree importante que la gente no tiene por qué apegarse a parámetros planteados por un tecnócrata gubernamental. La gente solo tiene que hacer y reproducir su vida, es decir, la gente no tiene por qué dar respuesta en los términos que exige un gobierno, sino que el gobierno debe dar respuesta a lo que se produce en el accionar de la comunidad. Con esto no se quiere decir que se debe perder la visión de Estado y se gobierne o favorezca a unos pocos, definitivamente se debe plantear reglas básicas que no permitan la corrupción y el manejo inadecuado de los recursos públicos, por lo tanto es importante indicar que también se deben plantear mecanismos que eviten la corrupción y la discrecionalidad en la toma de decisiones, sobretodo en procesos que impliquen contratación de bienes culturales como son las obras de arte escénico, en este sentido, se propone que la asignación de recursos sea mediante el replanteamiento y fortalecimiento del sistema de fondos concursables con los cuales se apoye a los grupos culturales locales.

En el plano de lo institucional se vuelve muy relevante la denominación que se le pueda hacer al ente rector de la cultura, por lo tanto, se cree importante señalar que el constante cambio

de nombre entre Ministerio de Cultura y Ministerio de Cultura y Patrimonio también implicaba la reorganización de aquellas funciones y competencias que esta cartera de Estado mantenía. Hubo ciertos años en los que el entramado institucional fue extenso y caótico a tal punto que no se sabía cuál era la institución encargada de llevar a cabo un proyecto o en qué momento lo realizaba. El resultado de esto fue un alto grado de confusión, lo cual derivó en la poca capacidad para realizar el seguimiento de proyectos porque al tener duplicidad de funciones entre distintas instituciones del Estado fue muy fácil lavarse las manos y desentenderse de las responsabilidades. En conclusión, se puede recomendar que, con la misma claridad de funciones y responsabilidades establecidas a cada ministerio, lo mismo debe suceder para cada una de las direcciones y subsecretarías que laboran al interior del Ministerio de Cultura.

Anteriormente se ha señalado la necesidad de dar seguimiento y monitoreo a proyectos, en esta misma línea, también es importante la labor de evaluar las iniciativas que se están llevando a cabo, las que iniciarán y las culminadas, para esto se debe mantener una estructura en la que la evaluación de proyectos debe ser claramente definida y designada, lo cual también implica vincular a personas con capacidades, metodologías, técnicas y herramientas relativas a la evaluación.

Como última recomendación relativa al plano institucional, se piensa que es importante un cambio de visión en la política pública que mantiene el Ministerio de Cultura. Si se entiende que todos los ecuatorianos son la población meta de la acción estatal, la misma que podría llegar a través de los bienes culturales, entonces se debe plantear que los beneficiarios de los programas y proyecto debe ser la gente en su generalidad y no los artistas, es decir, el Ministerio debe apuntar a la cultura de la ciudadanía y uno de los medios es el arte. Si el enfoque de estos instrumentos cambia entonces también su manejo, el Ministerio y los artistas estarían avocados a resolver un problema público y no la vida de los artistas, la cual se vería beneficiada si son los artistas son entendidos como profesionales de su rama y que pueden hacer un aporte a su sociedad.

En este último bloque se hacen recomendaciones a los instrumentos de la política pública que fueron analizados, en tal sentido el ente rector de la cultura no debería mantener en las bases técnicas una sola estrategia para desconcentrar los fondos públicos como lo es el parámetro demográfico, ya que evidentemente se continúa favoreciendo a la concentración de fondos en las grandes urbes, por este motivo, se recomienda que junto al parámetro demográfico también se tome en cuenta a las minorías, los pueblos y nacionalidades que existen en otras latitudes en las que no hay mucha densidad poblacional. Por lo tanto, se debe implementar líneas específicas de apoyo que permita segmentar las modalidades, los agentes, y de igual manera, los montos que se entregan, porque no es justo que una persona que tiene diez años de experiencia compita al mismo nivel que una persona que tiene dos o tres años en el campo. Al igual que no se puede establecer un solo instrumento en el cual compitan agentes provenientes de la ruralidad y la periferia del país frente a diversos agentes que, gracias a las oportunidades que ofrece la urbe, han podido acceder a estudios.

Con el objetivo de aumentar el grado de pertinencia de los instrumentos de la política pública, se vuelve necesario el fortalecimiento del Sistema Integral de Información Cultural que mantiene el Ministerio de Cultura, en este sentido, si las bases técnicas tuvieran un mayor nivel de articulación con otros instrumentos que maneja el ministerio, como por ejemplo el RUAC, entonces se apuntaría a que las reglas impuestas en las bases técnicas partan de información más confiable, la misma que se recoge a través de los propios sistemas de información, con la cual, año a año se derivaría en un mayor grado de claridad y pertinencia en las bases técnicas.

Respecto a los recursos financieros, por un lado, se debería permitir el cobro de entradas a los festivales, eso ayudaría a crear conciencia y una cultura de pago al consumir arte, por supuesto que este pago no sería en extremo costoso e inclusive se pueden crear mecanismos, como por ejemplo el trueque, para que las personas que tienen poca capacidad adquisitiva, tengan la posibilidad de acceder a los festivales, garantizando su derecho al consumo de arte. Como segunda recomendación, el dinero recaudado y el que otorga el Ministerio Cultura debe ser transparentemente administrado, para esto es importante que se estipule su uso específico y la rendición de cuentas desde las mismas bases técnicas, por lo tanto, se deben

promover mecanismos que permitan un manejo más democrático de los recursos públicos al interior de los festivales seleccionados. Es posible que año a año desde el Estado se provea de financiamiento, siempre y cuando los gestores demuestren su capacidad de hacer sostenible el proyecto mediante el agenciamiento de otras fuentes que también provean de recursos a su festival, de esta manera se quiere evitar la dependencia absoluta del Estado. Es decir se debe trabajar en un plan de sostenimiento, además de que la visión sobre los fondos asignados a cada festival no se la debe tomar como un forma de lucrar a partir de los fondos que el gobierno otorga, se debe entender que el gestar un festival es una labor cívica que el administrador del festival cumple, porque desde su iniciativa se está proponiendo una plataforma que ayuda a visibilizar a los compañeros artistas, de la misma manera está brindando importantes beneficios sociales a su comunidad, está aportando para que la gente ejerza su derecho a las artes, está dinamizando la economía comunitaria que se vive en el país.

A relación del dinero provisto por el Sistema de Fondos Concursables es importante recalcar que este recurso debe ser entendido como un estímulo que el Estado provee para que la carrera de un artista sea impulsada y no como una forma de dependencia que los agentes culturales tienen ante el Estado, el mismo que debe buscar otras estrategias para promocionar el trabajo artístico independiente, por lo tanto, los fondos concursables no pueden tener las mismas características de cualquier otro contrato estatal en los que se contemplan seguros de fiel cumplimiento, seguros de buen uso del anticipo, etc. En este mismo sentido, es válido exponer las consideraciones de un artista de larga trayectoria que fue entrevistado, quien indica “Si el Estado quiere relacionarse con los artistas tiene que crear una legislación particular, porque los fondos concursables no son una contratación pública común” (Entrevista7, 2018).

Una recomendación que tanto los actores políticos, como los agentes culturales manifestaron, fue el aumento significativo que el sistema de fondos concursables y el sistema de festivales debería tener, ya que el monto que se asignó durante los años de Gobierno del economista Correa es bastante miserable y rascuache, esto en comparación a otras iniciativas que el mismo Ministerio de Cultura mantuvo. De igual manera, se propone la importancia de

vincular el trabajo de los artistas escénicos con las iniciativas de los gobiernos locales y seccionales, para generar dinámicas que permitan el fortalecimiento del campo artístico-cultural.

Por último, se recomienda que los grupos independientes adopten estrategias para promocionar su propias obras, lo cual desde los grupos que mantiene el Estado ecuatoriano también se podría aportar, en tal sentido, las presentaciones que realizan las grandes compañías estatales, se pueden proponer como plataformas para promocionar el trabajo artístico independiente, el mismo que debería ser reconocido económica y simbólicamente desde los Gobiernos de turno, ya que el trabajo sostenido de algunos artistas y gestores culturales ha demostrado su compromiso con el país y han mantenido la voluntad de continuar con su labor a pesar de las dificultades que se presentan en el ámbito nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- Asamblea Nacional Constituyente. (2008). *Constitución de la República del Ecuador 2008*. Quito.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México : Itaca.
- Bourdieu, P. (1998). *La Distinción criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones.
- Canclini, N. G. (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. Mexico D.F.: Grijalbo.
- Canclini, N. G. (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. Mexico D.F.: Grijalbo.
- Canclini, N. G. (4 de febrero de 2019). *SlideShare*. Obtenido de <https://www.slideshare.net/apuntesallprint/mangone-sem-comu-comunicativa-garca-canclini-n-introduccin-en-politicas-culturales-en-amrica-latina>
- Coelho, T. (2009). *Diccionario crítico de política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Correa, R. (9 de mayo de 2014). *Ecuadorinmediato*. Obtenido de SAYCE aclara tema sobre licencias de derechos de autor: http://www.ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=2818762097
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México D.F.: Ediciones Era.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura*. México D.F.: Itaca.
- Efrén Guerrero Salgado y Ernesto Velasco Sánchez. (2015). Acercamiento a los procesos de monitoreo y evaluación de la República del Ecuador: Proceso político y énfasis en el control gerencia. En G. P. Trujillo, *Panorama de los sistemas nacionales de monitoreo y evaluación en América Latina*. Mexico D.F.: Centro de Investigación y Docencia Económicas.
- Entrevista1. (12 de Junio de 2018). (M. Castro, Entrevistador)
- Entrevista2. (19 de Junio de 2018). (M. Castro, Entrevistador)
- Entrevista3. (20 de Junio de 2018). (M. Castro, Entrevistador)
- Entrevista4. (25 de junio de 2018). (M. Castro, Entrevistador)
- Entrevista5. (26 de junio de 2018). (M. Castro, Entrevistador)

- Entrevista6. (27 de junio de 2018). (M. Castro, Entrevistador)
- Entrevista7. (29 de junio de 2018). (M. Castro, Entrevistador)
- Flores, G. (29 de Junio de 2016). Gabriela Montalvo: 'Si la cultura no tiene datos, no se pueden tomar decisiones'. *El Comercio*.
- García, A. (19 de Diciembre de 2016). Tras renuncia de Harutyunyan, Saade también deja la Sinfónica de Guayaquil. *El Comercio*.
- Hauser, A. (1998). *Historia social del Arte y la literatura*. Madrid: Debate.
- Hernández, O. (2016). *La ley o la trampa: un análisis de la política cultural ecuatoriana (2007-2013)*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Flacso Ecuador.
- Kuhn, T. (2012). *La estructura de las revoluciones científicas*. Mexico D.F.: Fondo de cultura económica .
- León, S. (15 de febrero de 2018). (M. Castro, Entrevistador)
- Ministerio de Cultura . (2011). *Políticas para una Revolución Cultural*. Quito.
- Ministerio de Cultura. (2008). *Informe de Gestión 2008*. Quito.
- Ministerio de Cultura. (2011). *Políticas para una Revolución Industrial*. Quito.
- Ministerio de Cultura. (2016). *Análisis de inversión 2008-20015*. Quito.
- Ministerio de Cultura. (30 de Marzo de 2018). Obtenido de <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/objetivos/>
- Ministerio de Cultura. (16 de febrero de 2018). Sistema GPR. Quito.
- Ministerio de Cultura del Ecuador. (2008). *Informe de gestión*. Quito.
- Ministerio de Cultura del Ecuador. (Marzo de 2011). Convocatoria al Sistema Nacional de Festivales. Quito, Pichincha, Ecuador.
- Ministerio de Cultura del Ecuador. (Enero de 2012). Concurso Sistema Nacional de Festivales. Quito, Pichincha, Ecuador.
- Ministerio de Cultura. (2009). *Ley de Cultura Cien Conquistas Ciudadanas* .
- Ministerio de Finanzas. (18 de Junio de 2018). Obtenido de https://www.unicef.org/ecuador/ASAMBLEA_Presentacion_Proforma_del_PGE_2016_GastoSocialNinez_Adolescencia_FS.pdf

- Ortiz, R. (1985). *Cultura Brasileira & identidade nacinal*. Sao Paulo: Editora Brasiliense.
- Parga, J. S. (1988). *Actores y dircursos culturales Ecuador:1972-88*. Quito: Centro andino de acción popular.
- Plan Nacional de Desarrollo* . (2007). Quito.
- Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013*. (s.f.).
- Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017*. (s.f.).
- Registro Oficial. (2007). *Registro Oficial*.
- Registro Oficial. (2012). *Registro Oficial*.
- Registro Oficial. (2017).
- Roth Deubel, A.-N. (2009). *Políticas Públicas, Formulación, Implementación y Evaluación* . Bogotá: Aurora.
- Subirats, J. (1995). *aleph*. Obtenido de http://www.aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/11667/1/DOCT2064259_ARTICULO_1-VOLIVNUM1.PDF
- Tinajero, F. (1986). *Teoría de la cultura nacional*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- UNESCO. (2003). *unesdoc.unesco.org*. Recuperado el ocho de Mayo de 2017, de <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf>
- Unidad de Investigación de la Subsecretaría de Artes y Creatividad. (2012). *Sistema Nacional de Festivales, Manual de seguimiento y evaluación*. Quito.
- Unidad de Investigación de la Subsecretaria de Artes y Creatividad. (2012). *Sistema Nacional de Fondos Concursables para las Artes, Manual de Seguimiento y Evaluación*. Quito.
- Valencia, C. (Marzo de 2007). *Cultura Política Popular: politicas culturales en tiempos de homegenización y antropologización* . Quito, Pichincha, Ecuador: Tesis PUCE.
- Yúdice, G., & Miller, T. (2004). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa.

ABREVIATURAS.

CEF	Centro de Estudios Fiscales
CONSEP	Consejo Nacional de Control de Sustancias Psicotrópicas y Estupefacientes.
COOTAD	Código Orgánico de Ordenamiento Territorial.
EDOC	Festival internacional de cine documental Encuentros del Otro Cine.
ENEMDU	Encuesta Nacional de Empleo, Desempleo y Subempleo.
GPR	Gobierno por resultados.
IAEN	Instituto Nacional de Altos Estudios Nacionales.
INEC	Instituto Nacional de Estadísticas y Censos.
MONDIACULT	Conferencia Mundial de Políticas Culturales
Movimiento Alianza PAIS	Patria Altiva i Soberana
ONU	Organización de las Naciones Unidas
OSG	Orquesta Sinfónica de Guayaquil.
PNBV	Plan Nacional del Buen Vivir.
PND	Plan Nacional de Desarrollo
SAYCE	Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador.
SENPLADES	Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo.
SRI	Servicio de Rentas Internas.
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

ANEXOS

Anexo 1

Cronología de Noticias								
		Ley de cultura	Casa de la cultura	Código ingenios	De contexto	Cine	Uni. Artes	Música
2011	N	Cuatro leyes incumplen plazo de la Constitución						
	i	http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Informaci%C3%B3n%20General/1/cuatro-leyes-incumplen-plazo-de-la-constitucion						
2012	F		La Casa de la Cultura Ecuatoriana					
	b		http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Columnistas/1/la-casa-de-la-cultura-ecuatoriana-1					
	M				El Sistema Nacional de Cultura organiza a todas las instituciones			
	r				http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Cultura/7/el-sistema-nacional-de-cultura-organiza-a-todas-las-instituciones			
	J	Desde el arte y la ley surge una invitación a debatir lo público						
	i	http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Cultura/7/desde-el-arte-y-la-ley-surge-una-invitecion-a-debatir-lo-publico						
	A	Proyecto de Ley de Cultura se analiza hoy en la UEES						

o s t o	http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Cultura/7/proyecto-de-ley-de-cultura-se-analiza-hoy-en-la-uees						
	Foro de Ley de Cultura, con opiniones iguales						
	http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Cultura/7/foro-de-ley-de-cultura-con-opiniones-iguales						
S e p t i e m b r e		Autoridades de CCE tratan de conciliar poesía y política					
		http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Cultura/7/autoridades-de-cce-tratan-de-conciliar-poesia-y-politica					
D i c i e m b r e	Asamblea: 66 leyes en 4 años						
	http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Noticias%20de%20archivo/1/asamblea-66-leyes-en-4-anos-y						
2 0 1 3	E			No se oyen, no se leen ni se exhiben las propuestas culturales en la campaña			COLUMNISTAS En Ecuador, solo música extranjera
	n e r o			http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Editorial%20Cart%C3%B3n%20Piedra/1/no-se-oyen-no-se-leen-ni-se-exhiben-las-propuestas-culturales-en-la-campana			http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Columnistas/1/en-ecuador-solo-musica-extranjera

M a r z o					Marco legal para reforzar al cine fue eje del debate		Lunes, 11 Marzo 2013 00:00 CULTURA Visitas: 2243 “Queremos revalorizar la música ecuatoriana”
					http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Cultura/7/marco-legal-para-reforzar-al-cine-fue-eje-del-debate		http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Cultura/7/queremos-revalorizar-la-musica-ecuatoriana
A b r i l				El cambio productivo se moldeará con tres leyes			
				http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Informaci%C3%B3n%20General/1/el-cambio-productivo-se-moldeara-con-tres-leyes			
						La U. de las Artes tendrá costo de 200 millones de dólares	
						http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Cultura/7/la-u-de-las-artes-tendra-costo-de-200-millones-de-dolares	
						Universidad de las Artes de Ecuador costará más de USD 200 millones	
						http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Sociedad/4/universidad-de-las-artes-de-ecuador-costara-mas-de-usd-200-millones	
M a		COLUMNISTAS La Casa de la Cultura agoniza		COLUMNISTAS “Cultura, transformarse o desaparecer”	COLUMNISTAS “Una relación simbiótica entre		

y o					público y realizador” Edoc		
		http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Columnistas/1/la-casa-de-la-cultura-agoniza		http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Columnistas/1/cultura-transformarse-o-desaparecer	http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Cultura/7/una-relacion-simbiotica-entre-publico-y-realizador		
J u l i o		El centralismo fue el eje de un debate cultural					
		http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Cultura/7/el-centralismo-fue-el-eje-de-un-debate-cultural Se rectifica en el siguiente link: http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Derecho%20a%20la%20R%C3%A9plica/1/la-ley-de-culturas-no-ha-sido-aprobada-aun-en-la-asamblea					
A g o s t o		Casa de la Cultura celebra 69 años en medio de problemas económicos					
		http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Tele%20Mix/22/casa-de-la-cultura-celebra-69-anos-en-medio-de-problemas-economicos					
		La Casa de la Cultura					
		http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Columnistas/1/la-casa-de-la-cultura-2					
		Artistas debatieron el proyecto de Ley de Culturas	Inconforme con su presupuesto, la CCE teme futuro incierto				

		http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Cultura/7/artistas-debatieron-el-proyecto-de-ley-de-culturas	http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Cultura/7/informe-con-su-presupuesto-lacce-teme-futuro-incierto				
S e p t i e m b r e	Gabinete sectorial del Conocimiento sesionará hoy en Guayaquil.						
	http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/Ecos/1/gabinete-sectorial-del-conocimiento-sesionara-hoy-en-guayaquil						
2 0 1 4	E n e r o	Nuevos plazos para tratar la Ley de Cultura					
		http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/nuevos-plazos-tratar-ley-de.html					
	F e b r e r o	El 2014 podría ser el año de la Ley de Cultura					
		http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/2014-ano-de-ley-de.html					
M a y o				ENLACE CIUDADANO 372 (reforma al cootad)			
				http://www.elcomercio.com/actualidad/politica/monitoreo-enlace-ciudadano-372.html			
2 0 1 5	A b r i l	La Cultura, la Cenicienta comentario de Fabián Guarderas Jijón sobre Ley de Cultura, el medio y el rol del gobierno.					
		http://www.elcomercio.com/cartas/cultura-cenicienta-ministerio-ecuador.html					
		Control estatal, en el borrador de Ley de Cultura					

		http://www.elcomercio.com/actualidad/control-estatal-leydecultura.html					
		Guillaume Long: 'La Ley de Cultura es una de las grandes deudas					
		http://www.elcomercio.com/tendencias/guillaumelong-leydecultura-ministrodecultura-aprobacion-asambleanacional.html					
J u l i o		El proyecto de Ley de Cultura se hará público la semana que comienza					
		http://www.elcomercio.com/tendencias/proyecto-ley-cultura-hara-publico.html					
		La Ley de Cultura está encaminada para que salga este 2015					
		http://www.elcomercio.com/tendencias/anarodriguez-entrevista-ministeriocultura-ecuador-leycultura.html					
N o v i e m b r e		La Ley de Cultura es una deuda pendiente del 2009- buen análisis de actores					
		http://www.elcomercio.com/tendencias/leydecultura-asambleanacional-pendiente-constitucion-ministeriodecultura.html					
2 0 1 0	E n e					Nueva estrategia del CNCine, ante menos recursos	

1 6	r o				http://www.elcomercio.com/tendencia/estrategia-cncine-recursos-arte-ecuador.html			
			¿La Casa en peligro? Opinión de Fernando tinajero			Cinco análisis sobre por qué Ecuador no llega a los premios Oscar análisis del CINE en el ecuador.		
			http://www.elcomercio.com/tag/ley-de-cultura/3			http://www.elcomercio.com/tendencia/analisis-ecuador-oscar-colombia-elabrazodelaserpiente.html		
			La Casa de la Cultura se mantendrá como matriz autónoma con la Ley de Cultura			El CNCine perdió el 59,6% de su presupuesto y Juan Martín Cueva explica lo que esto significa		
			http://www.elcomercio.com/tendencias/casadelacultura-autonomia-leydecultura-asambleanacional-ministeriodecultura.html			http://www.elcomercio.com/tendencia/cncine-recorte-presupuesto-director-juanmartincueva.html		
F e b r e r o					Juan Martín Cueva: 'El cine ecuatoriano es una actividad consolidada'			
					http://www.elcomercio.com/tendencia/juanmartincueva-cine-ecuador-cncine-leydecultura.html			

					Juan Martín Cueva puso su cargo en el CNCine a disposición		
					http://www.elcomercio.com/tendencias/juanmartincueva-disposicion-cargo-cncine-leydecultura.html		
M a r z o					Los EDOC abrieron una campaña de crowdfunding para financiar su edición 2016		
					http://www.elcomercio.com/tendencias/edoc-crowdfunding-financiamiento-fondos-redessociales.html		
				¿Ecuador puede seguir sin políticas culturales?			
				http://www.elcomercio.com/tendencias/ecuador-politicasculturales-leydecultura-edoc-movidacultural.html			
J u n i o	La difusión del alcance de la Ley de Cultura iniciará en Manta y Loja						
	http://www.elcomercio.com/tendencias/difusion-leydecultura-manta-loja-raulabad.html						

			Gabriela Montalvo: ‘Si la cultura no tiene datos, no se pueden tomar decisiones’ Análisis económico de la política cultural- Ley de Cultura			
			http://www.elcomercio.com/tendencias/entrevista-gabrielamontalvo-cultura-datos-decisiones.html			
	La Ley de Cultura propugna un reparto del presupuesto de la Casa de la Cultura					
	http://www.elcomercio.com/tendencias/leydecultura-casadelacultura-guavaquil-presupuesto-ecuador.html					
J u l i o	Concluyó la difusión del alcance de la Ley de Cultura		¿Es exagerado decir que el Código Ingenios mata a la propiedad intelectual?			
	http://www.elcomercio.com/tendencias/leydecultura-ministeriodecultura-raulvallejo-asambleanacional-debate.html		http://www.elcomercio.com/tendencias/codigoingenios-propiedadintelectual-asamblea-entrevista-oscarvela.html			
	Grupo de artistas escénicos activa el debate público- Ley de Cultura		La Casa de la Música acogerá una charla para discutir sobre el Código Ingenios.			
	http://www.elcomercio.com/tendencias/grupo-artistas-escenicos-activa-debate.html		http://www.elcomercio.com/tendencias/casadelamusica-charla-codigoingenios-artistas-debate.html			
	Los artistas escénicos plantean preguntas a la Ley de Cultura					

	http://www.elcomercio.com/tendencias/lamovidacultur-al-artistas-preguntas-leydecultura-asambleanacional.html						
A g o s t o	Raúl Pérez Torres se mantiene en la presidencia de la Casa de la Cultura						
	http://www.elcomercio.com/tendencias/casadelacultura-raulpereztorres-presidencia-elecciones-leydecultura.html						
	Casa de la Cultura: claves y disputas en torno al proyecto de Ley						
	http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/casa-de-la-cultura-claves-y-disputas-en-torno-al-proyecto-de-ley						
S e p t i e m b r e	Artículo que habla sobre la institucionalidad de la cultura. Creación de tres institutos con la Ley de Cultura	la casa de la cultura ecuatoriana tendría nuevas autoridades si se aprueba una transitoria de la ley orgánica de cultura vallejo: "la matriz de la cce desaparecerá"			¿Qué opina sobre el impuesto al cine que se propone en la Ley de Cultura?		
	http://www.elcomercio.com/tendencias/leydecultura-creacion-institutos-patrimonio-cine.html	http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/vallejo-la-matriz-de-la-cce-desaparecera			http://www.elcomercio.com/tendencia/sondeo-impuesto-cine-leydecultura-entradas.html		
	La Ley Orgánica de Cultura entrará a segundo debate en el Pleno de la Asamblea				Inquietud en cadenas de cines por 10% de impuesto para películas extranjeras planteado en proyecto de Ley de Cultura		

	http://www.elcomercio.com/tendencias/leydecultura-segundodebate-asambleanacional-comision-informe.html				http://www.elcomercio.com/tendencias/reacciones-leydecultura-impuesto-peliculas-extranjero.html		
	La redacción del reglamento de la Ley de Cultura es prioritaria				Las entradas al cine ya tienen un impuesto del 10%		
	http://www.elcomercio.com/tendencias/redaccion-reglamento-ley-cultura-gestores.html				http://www.elcomercio.com/tendencias/impuestos-entradas-cine-ecuador-municipios.html		
	Cuatro cosas que cambiarán con la aprobación de la Ley de Cultura						
	http://www.elcomercio.com/tendencias/cambios-leydecultura-matriz-autoridades-presupuesto.html						
	El debate de la Ley Orgánica de Cultura fue suspendido						
	http://www.elcomercio.com/tendencias/debate-leydecultura-asambleanacional-casadelacultura-suspension.html						
O c t u b	La ley debe pulir la propuesta para las bibliotecas		Código Ingenios va a segundo debate este 4 de octubre de 2016. Sorprende la rapidez con que hacen estas tonteras.		Nuevo tributo del 10% tendrá un impacto en seis empresas de cine		

r e	http://www.elcomercio.com/tendencias/ley-debe-pulirla-propuesta-bibliotecas.html		http://www.elcomercio.com/tendencias/debate-codigoingenios-asambleanacional-conocimiento-rafaelcorrea.html		http://www.elcomercio.com/actualidad/nuevo-tributo-empresas-cine-leydecultura.html		
			Ley de Código Orgánico de la Economía Social del Conocimiento		Asamblea espera datos del Ejecutivo para seguir debate sobre impuesto al cine		
			http://www.elcomercio.com/tendencias/asambleanacional-aprobacion-codigoingenios-debate-votacion.html		http://www.elcomercio.com/tendencias/asamblea-impuesto-leydecine-datos-rafaelcorrea.html		
N o v i e m b r e	Con 82 votos la Asamblea aprobó la Ley Orgánica de Cultura						
	http://www.elcomercio.com/tendencias/asambleanacional-aprobacion-leydecultura-constitucion-cultura.html						
	Seis ámbitos que cambiarían con la Ley de Cultura Hecha revista a la Ley de Cultura y sus nuevas propuestas						
	http://www.elcomercio.com/tendencias/cambios-leydecultura-artes-orquestas-lectura.html						
	La ley pretende organizar el sector cultural						
	http://www.elcomercio.com/tendencias/ley-cultura-asamblea-debate-organizacion.html						

D i c i e m b r e	Rafael Correa hizo 21 observaciones al Proyecto de Ley Orgánica de Cultura		Juan Fernando Velasco advierte que con Ley de Código Orgánico de la Economía Social del Conocimiento, “la actividad del autor y compositor irá desapareciendo”				Tras renuncia de Harutyunyan, Saade también deja la Sinfónica de Guayaquil.	
	http://www.elcomercio.com/tendencias/rafaelcorrea-observaciones-leydecultura-gabrielarivadeneira-asambleanacional.html		http://www.elcomercio.com/tendencias/juanfernandovelasco-codigoingenios-twitter-autores-criticas.html				http://www.elcomercio.com/tendencias/renuncia-director-questasinfonica-guayaquil-leydecultura.html	
	Tres áreas se activaron en la cultura local durante el 2016. En algo relata lo que fue el proceso de la Ley de Cultura.							Correa lamenta salida de Harutyunyan de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil.
	http://www.elcomercio.com/tendencias/leydecultura-ecuador-artistas-feriadelibro-gestoresculturales.html							http://www.elcomercio.com/tendencias/rafaelcorrea-lamenta-salida-davidharutyunyan-questasinfonicade-guayaquil.html
	La Asamblea Nacional se allanó al veto parcial de Ley Orgánica de Cultura. Resumen de la aceptación de las 20 reformas de Correa.							
	http://www.elcomercio.com/tendencias/asambleanacional-allano-veto-leydecultura-rafaelcorrea.html							
	Ecuador cuenta con una Ley de Cultura por primera ocasión. Resumen de lo que contiene la ley.							

		http://www.elcomercio.com/tendencias/leydecultura-asambleanacional-segundodebate-ministeriodecultura-casadelacultura.html					
2017	Enero				Del Ministro de Cultura. Refleja la postura del gobierno por medio de su ministro Raúl Vallejo.		
					http://www.elcomercio.com/cartas/ministro-cultura-cartas-direccion-opinion.html		
	Abril				Análisis económico de la concentración de fondos en Quito.		
					http://www.elcomercio.com/tendencias/fondosconcursoables-ministeriodecultura-conocatorias-proyectos-quito.html		

Anexo 2

Características de los Estatutos Orgánicos de Gestión por Procesos del Ministerio de Cultura y Patrimonio			
	2007	2012	2016
El estatuto se basa en:	Norma Técnica de Diseño de Reglamento o Estatutos Orgánicos de Gestión Organizacional por Procesos SENRES	Decreto Ejecutivo No. 195 de 29 de diciembre del 2009	Norma Técnica Desconcentración de Entidades de la Función Ejecutiva
Procesos Institucionales	a) Procesos Gobernantes direccionan la gestión institucional a través de la expedición de políticas, normas e instrumentos para poner en funcionamiento a la organización:	Los procesos gobernantes orientan la gestión institucional a través, de la formulación de políticas, la expedición de directrices, políticas, normas, procedimientos, planes estratégicos, acuerdos, resoluciones e instrumentos para el funcionamiento de la organización, la articulación, coordinación y establecimiento de mecanismos para la ejecución de los planes, programas, proyectos, directrices para el buen desempeño de la gestión cultural a nivel nacional.	Procesos Gobernantes.- Son aquellos procesos que proporcionan directrices, políticas y planes estratégicos, para la dirección y control del Ministerio de Cultura y Patrimonio.
	b) Procesos Agregadores de Valor generan, administran y controlan los productos y servicios destinados a usuarios externos y permiten cumplir con la	Los procesos agregadores de valor o misionales son los responsables de generar, administrar y controlar el portafolio de productos y servicios primarios destinados a satisfacer las demandas de los usuarios externos, los cuales permiten cumplir con la misión institucional, los objetivos estratégicos y constituyen la razón de ser de la institución.	Procesos Sustantivos.- Son aquellos procesos que realizan las actividades esenciales para proveer los servicios y los productos que ofrece a sus clientes y/o usuarios, los mismos que se enfocan a cumplir la misión del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

	<p>misión institucional: constituyen la razón de ser de la entidad:</p>		
	<p>c)Procesos Habilitantes de Apoyo están encaminados a generar productos y servicios para los procesos gobernantes. agregadores de valor y para sí mismos. viabilizando la gestión institucional:</p>	<p>Son aglutinados en: Los procesos habilitantes, que se clasifican en procesos de asesoría y procesos de apoyo, están encaminados a generar el portafolio de productos y servicios secundarios institucionales demandados por los procesos gobernantes, agregadores de valor y para sí mismos, viabilizando la gestión.</p>	<p>Procesos Adjetivos: Son aquellos procesos que proporcionan productos o servicios a los procesos gobernantes y sustantivos, se clasifican en procesos adjetivos de asesoría y de apoyo.</p>
	<p>d) Procesos Habilitantes de Asesoría son aquellos que asesoran con sus conocimientos especializados a los procesos gobernantes, habilitantes y agregadores de valor. creando el basamento técnico y legal para el desenvolvimiento</p>		

	de sus actividades:							
	e)Procesos Desconcentrados coordinan, implementan y ejecutan programas y proyectos culturales en el ámbito de su competencia.	Los procesos desconcentrados, encaminados a generar productos y servicios directamente a ciudadanas y ciudadanos, en áreas geográficas establecidas conforme la planificación territorial, contribuyendo al cumplimiento de la misión institucional.					4. Procesos Desconcentrados:	
Unidades Encargadas de la Gestión de los Fondos Concursables		Unidades Encargadas de la Gestión de los Fondos Concursables				Unidades Encargadas de la Gestión de los Fondos Concursables		
b) Procesos Agregadores de Valor	b.1.1) PROMOCION Y DIFUSION DE LA CREATIVIDAD:	2. PROCESOS AGREGADORES DE VALOR 2.1 GESTION ESTRATEGICA	2.1.1 SUBSECRETARIA TECNICA DE PATRIMONIO CULTURAL	2.1.3.1 DIRECCION ARTES MUSICALES	Promoción a la libre creación de artes escénicas y performance.	2. Procesos Sustantivos : 2.2. Nivel Operativo	2.2.1.Gestión de Memoria Social	2.2.3.1. Gestión de Fortalecimiento de Capacidades Culturales
b.l) SUBSECRETARIA TECNICA DE CULTURA:	b.1.2) CONSERVACION Y DESARROLLO DEL PATRIMONIO CULTURAL:		2.1.2 SUBSECRETARIA TECNICA DE MEMORIA SOCIAL	2.1.3.2 DIRECCION ARTES LITERARIAS Y NARRATIVAS			2.2.2. Gestión de Patrimonio Cultural	2.2.3.2. Gestión de Fomento y Fortalecimiento Cultural
	b.1.3) GESTION LOCAL Y DESARROLLO CULTURAL COMUNITARIO:		2.1.3 SUBSECRETARIA TECNICA DE ARTES Y CREATIVIDAD	2.1.3.3 DIRECCION DE ARTES PLASTICAS	Difusión de la producción de artes escénicas y		2.2.3. Gestión de Emprendimientos, Artes e Innovación	2.2.3.3. Gestión de Creación y Mediación Cultural

	b.1. 4) FOMENTO DE LA ECONOMIA DE LA CULTURA:		2.1.4 SUBSECRETARIA TECNICA DE EMPRENDIMIENTOS CULTURALES	2.1.3.4 DIRECCION DE DISEÑO Y ARTES APLICADAS	performanc e.		2.2.3.4. Gestión de Industrias Culturales y Creativas
	b.1. 5) FORMACION Y CAPACITACION:		2.1.5 SUBSECRETARIA TECNICA DE IDENTIDADES CULTURALES	2.1.3.5 DIRECCION DE ARTES ESCENICAS Y PERFORMANCE	Fomento de las expresiones de artes escénicas y performance.		2.2.3.5. Gestión de Seguimiento y Evaluación de la Gestión de Emprendimientos, Artes e Innovación
			2.1.6 DIRECCION DE GESTION DEL ESPACIO PUBLICO	2.1.3.6 UNIDAD DE INVESTIGACION DE LAS ARTES Y CREATIVIDAD			
	Dirección de Promoción y Difusión de la Creatividad		DIRECCION DE ARTES ESCENICAS Y PERFORMANCE				Averiguar que dirección lleva los fondos concursables
	Misión.- Dinamizar e irradiar los procesos creativos y recreativos en el propósito de aportar al desarrollo humano integral en las distintas especialidades y áreas de la cultura: artes escénicas, música y fonografía, literatura y el libro, artes del audiovisual, artes plásticas, otras y nuevas manifestaciones.		Misión: Fomentar, promover y difundir las artes escénicas y performance mediante estrategias y programas que incentiven y estimulen su libre producción y creación; y generar insumos para la formulación de la política pública en el ámbito de las artes escénicas y performance.				

<p>Atribuciones y responsabilidades:</p> <p>a) Dirigir la formulación de proyectos de políticas culturales relacionadas con su ámbito de trabajo, para enriquecer permanentemente las políticas generales del Ministerio;</p> <p>b) Dirigir la elaboración y ejecución del POA de su área, en concordancia con la misión, objetivos estratégicos y el diagnóstico del sector cultural;</p> <p>c) Dirigir, coordinar y aprobar estudios y propuestas de diseño de temáticas para talleres;</p> <p>d) Coordinar la programación de talleres de promoción y difusión de la creatividad;</p> <p>e) Velar por el cumplimiento de los programas, planes y proyectos de su área;</p> <p>f) Coordinar y concertar la apertura de espacios para la promoción y difusión de productos y servicios culturales;</p> <p>g) Monitorear, realizar el seguimiento y evaluar la gestión de su área;</p> <p>h) Las demás que le asignen las autoridades competentes.</p>	<p>Atribuciones y responsabilidades:</p> <p>a) Dirigir y revisar las propuestas de políticas públicas para el desarrollo del arte escénico y performance;</p> <p>b) Formular planes, programas y proyectos relacionados con su ámbito de trabajo;</p> <p>c) Dirigir, revisar y ejecutar el POA de su área, en concordancia con la misión de la Subsecretaría de Artes y Creatividad;</p> <p>d) Desarrollar e implementar el Sistema Nacional de Artes Escénicas y Performance;</p> <p>e) Coordinar la ejecución de los programas y estrategias que estimulan la libre producción y creación en artes escénicas y performance;</p> <p>f) Diseñar y promocionar sistemas de incentivos de las prácticas artísticas escénicas y performance;</p> <p>g) Coordinar y concertar la apertura de espacios para la promoción y difusión de los sistemas de incentivos a la creación en artes escénicas y performance;</p> <p>h) Coordinar la operación de programas y estrategias que promuevan la formación de público para las artes escénicas y performance;</p> <p>i) Coordinar con entidades afines en el ámbito de las artes escénicas y performance aplicadas el desarrollo de programas y proyectos que fortalezcan la creación, la producción y la circulación de las artes de este tipo de arte en el país y fuera de este;</p> <p>j) Coordinar con instituciones que tienen a su cargo la formación y capacitación en artes escénicas y performance en el país. Apoyar en el mejoramiento continuo y fortalecimiento de estas instancias;</p>	
--	---	--

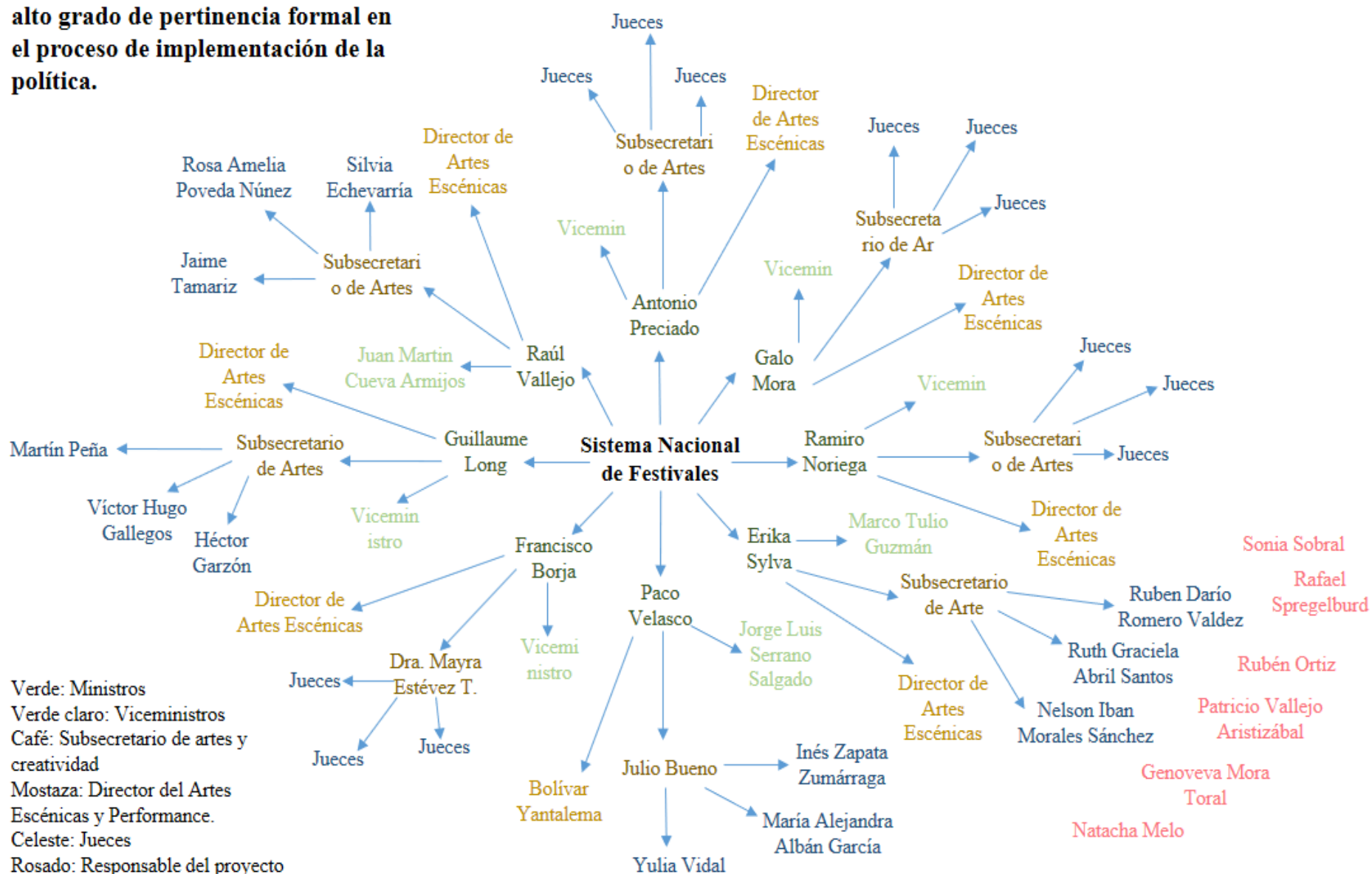
	<p>k) Generar alianzas con gobiernos autónomos descentralizados a fin de multiplicar los esfuerzos públicos por apoyar y desarrollar el sector de las artes escénicas y performance;</p> <p>l) Implementar sistemas de evaluación de los elencos adscritos al Ministerio de Cultura;</p> <p>m) Establecer estándares de evaluación y estándares nacionales de calidad para los elencos nacionales en artes escénicas que pertenecen al Sistema Nacional de Cultura;</p> <p>n) Generar políticas de administración y gestión de recursos humanos aplicadas a las artes escénicas;</p> <p>o) Mantener información sistematizada y actualizada sobre los programas y proyectos a su cargo;</p> <p>p) Monitorear, dar seguimiento y evaluar la gestión de su área; y,</p> <p>q) Desempeñar las demás funciones que le asignare la autoridad competente, las leyes y los reglamentos.</p>	
--	--	--

<p>Productos y servicios:</p> <p>a) Proyectos de políticas formuladas.</p> <p>b) Plan operativo anual.</p> <p>c) Sistema de crecimiento de las inteligencias creativas.</p> <p>d) Metodología para el desarrollo de la creatividad (Crecimiento sensorial, perceptivo, reflexivo).</p> <p>e) Programa de talleres permanentes aplicados a las artes, los derechos culturales y la construcción social equitativa.</p> <p> e.1) Informes de coordinación y concertación para ejecución de talleres.</p> <p> e.2) Informes de ejecución de los talleres.</p> <p> e.3) Informes de monitoreo, seguimiento y evaluación.</p> <p> e.4) Bases técnicas para la contratación de facilitadores.</p> <p>f) Estudios técnicos para difusión de manifestaciones culturales de base creativa con alto impacto social.</p> <p>g) Informes de coordinación y concertación.</p> <p>h) Informes de monitoreo, seguimiento</p>	<p>2.1.3.5.1 PROMOCION A LA LIBRE CREACION DE ARTES ESCENICAS Y PERFORMANCE</p> <p>Productos y servicios:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Política pública para la promoción de la libre creación en artes escénicas y performance. 2. Plan nacional de promoción a la libre creación en artes escénicas y performance. 3. Planes operativos anuales. 4. Planes de capacitación, formación y de publicaciones. 5. Estrategia de articulación de acciones con las Coordinación Relaciones Internacionales y Cooperación Cultural. 6. Programas y proyectos para el desarrollo y fomento de las artes escénicas y performance del Ecuador. 7. Sistema Nacional de las Artes Escénicas y Performance del Ecuador. 8. Programa Nacional de Incentivos. 9. Reglamento para la implementación de los incentivos identificados. 10. Programa de seguimiento y evaluación de los Sistemas Nacionales de Incentivos. 11. Manuales de procedimientos, protocolos y normativas para viabilizar la participación ciudadana en la gestión del área. 12. Convenios de cooperación interinstitucional a nivel nacional e internacional. 13. Informes periódicos de evaluación y seguimiento de la gestión del área. 	
---	---	--

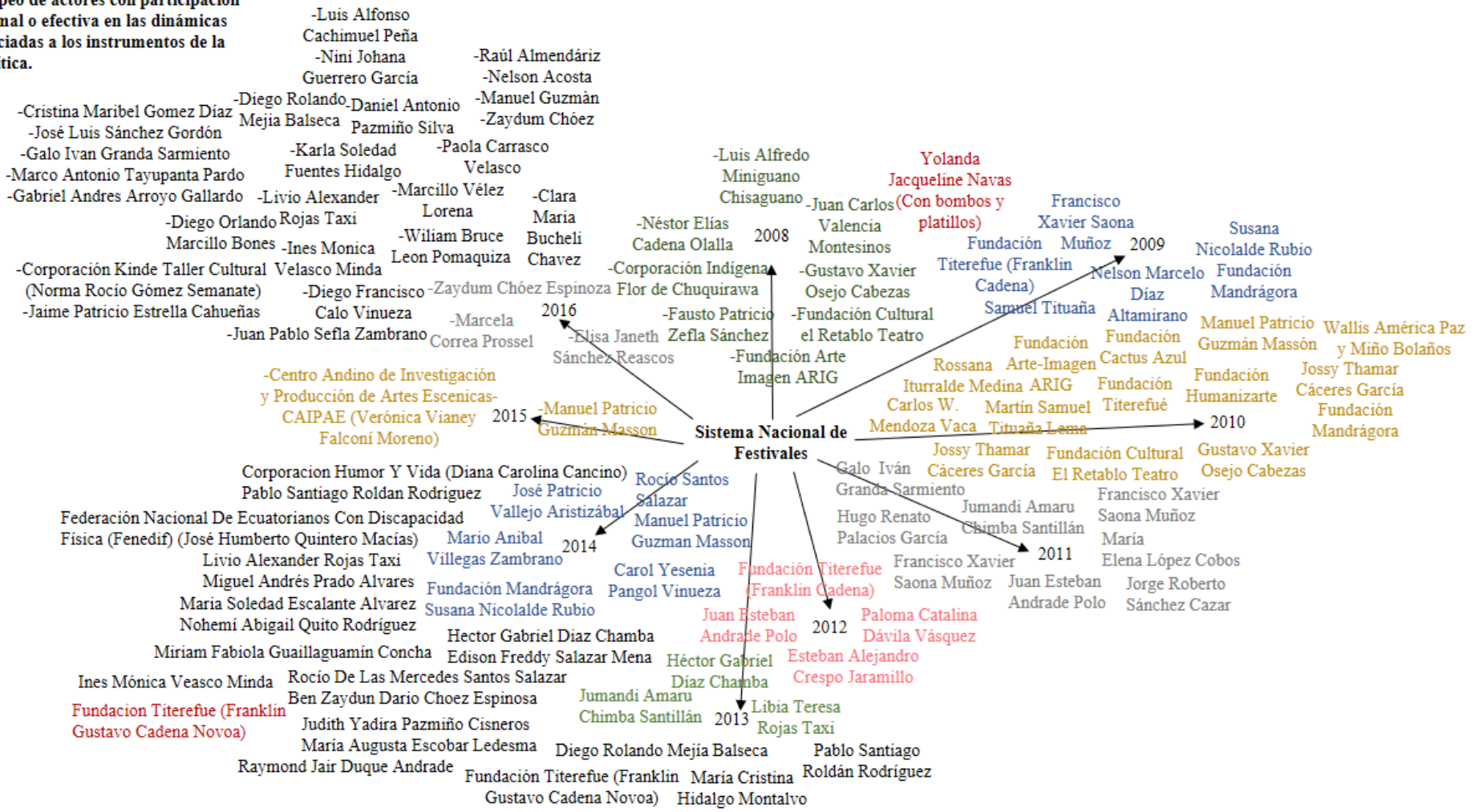
<p>y evaluación.</p> <p>i) Informes de impacto social.</p> <p>j) Proyecto de promoción de formación artística.</p> <p>k) Informes de sustentabilidad y sostenibilidad de proyectos.</p>	<p>2.1.3.5.2 DIFUSION DE LA PRODUCCION DE ARTES ESCENICAS Y PERFORMANCE</p> <p>Productos y servicios:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Política pública para la difusión de la producción de artes escénicas y performance a nivel nacional. 2. Plan nacional de difusión de la producción de artes escénicas y performance a nivel nacional. 3. Planes operativos anuales. 4. Programas y proyectos para la difusión de la producción nacional. 5. Estrategia de articulación de acciones con las Coordinación Relaciones Internacionales y Cooperación Cultural. 6. Programa nacional de incentivos para la difusión de la producción nacional. 7. Reglamento para la implementación de los incentivos identificados. 8. Programa de seguimiento y evaluación de los sistemas nacionales de incentivos. 9. Manuales de procedimientos, protocolos y normativas para viabilizar la participación ciudadana en la gestión del área. 10. Estrategia de fomento a la difusión de las artes escénicas y performance con gobiernos autónomos descentralizados. 11. Estrategia de fomento a la difusión de las artes escénicas y performance con medios de comunicación. 12. Estrategia de fomento a la difusión del diseño y las artes aplicadas en el espacio público. 13. Convenios de cooperación interinstitucional a nivel nacional e internacional. 14. Informes periódicos de evaluación y seguimiento de la gestión del área. 			
---	--	--	--	--

	<p>2.1.3.5.3 FOMENTO DE LAS EXPRESIONES DE ARTES ESCENICAS Y PERFORMANCE</p> <p>Productos y servicios:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Política pública de fomento de las expresiones de artes escénicas y performance a nivel nacional. 2. Plan Nacional de Fomento de las expresiones de artes escénicas y performance nacionales. 3. Planes operativos anuales. 4. Programas y proyectos para el fomento de las artes escénicas y performance nacionales. 5. Estrategia de articulación de acciones con la Coordinación Relaciones Internacionales y Cooperación Cultural. 6. Programa Nacional de Incentivos para el fomento de las expresiones de artes escénicas y performance en el Ecuador. 7. Reglamento para la implementación de los incentivos identificados. 8. Programa de seguimiento y evaluación de los sistemas nacionales de incentivos. 9. Manuales de procedimientos, protocolos y normativas para fomentar las artes escénicas y performance. 10. Fomentar la participación de creadores-as vinculados a las artes escénicas y performance. 11. Convenios de cooperación interinstitucional a nivel nacional e internacional. 12. Informes periódicos de evaluación y seguimiento de la gestión del área. 			
--	--	--	--	--

Mapeo de actores que muestran un alto grado de pertinencia formal en el proceso de implementación de la política.



Mapeo de actores con participación formal o efectiva en las dinámicas asociadas a los instrumentos de la política.



Mapeo de actores con participación formal o efectiva en las dinámicas asociadas a los instrumentos de la política.

