



# *Boletín de Estudios sobre Activos Culturales*

*Volumen 10 – Número 10 – Buenos Aires – Mayo de 2018*



## **Directores**

*Jorge Gilbert* (CEEED – FCE - UBA/UNTREF)  
*Viviana Román* (CEEED – FCE – UBA/UNTREF)  
*Flavio Ruffolo* (CBC – CEEED – FCE - UBA)

## **Secretaria de Redacción**

*María Georgina Campos* (CBC – UBA)

## **Comité editorial**

*Marisa I. Alonso* (CBC – UBA)  
*Hernán Cataldi* (CBC – UBA)  
*José María D'Angelo* (UNTREF)  
*Roberto Elisalde* (CBC – UBA)  
*Lidia Giuffra* (CBC – UBA)  
*Eduardo Jakubowicz* (UNA /CEEED – FCE – UBA)  
*Mariana Kunst* (CEEED – FCE – UBA)  
*Carla Giselle Olori Chipana* (CEEED – FCE – UBA)  
*Gladys Perri* (CBC – UBA)  
*Oriana Peruggini* (CEEED – FCE – UBA)  
*Patricia Porzio* (CBC – UBA)  
*Laura Radetich* (FFyL – CEEED – FCE – UBA)  
*Rocío Salgueiro* (CBC – UBA)  
*Marina Tamara Román* (ISFA “Lola Mora” y “M. Belgrano” – GCBA /CEEED – FCE – UBA)  
*María Teresa di Salvo* (CEEED – FCE – UBA)

**Datos de contacto:** *Boletín de Estudios sobre Activos Culturales* – Editores Responsables *Viviana Román* y *Flavio Ruffolo* – Av. Córdoba 2122 – 2° piso – CP. 1120 – CABA - Argentina.

E – mail: [estudios.activosculturales@gmail.com](mailto:estudios.activosculturales@gmail.com) - ISSN 2451-5817.

*Las opiniones vertidas en este texto son exclusiva responsabilidad de sus autores.*



**INDICE**

---

---

**PRESENTACIÓN** \_\_\_\_\_ **3**

---

---

**RESEÑA** \_\_\_\_\_ **3**

**Título:** *Música, dictadura, resistencia*

*La Orquesta de París en Buenos Aires*

*Por Lidia Giuffra*

---

**ARTÍCULO** \_\_\_\_\_ **7**

*Industria Musical: La educación artística y el acceso a las condiciones de producción de un bien cultural*

*Por María Georgina Campos*

---

**NOTAS Y COMENTARIOS** \_\_\_\_\_ **37**

*Congreso Internacional de Cine e Identidades.*

*Industrias Culturales, flujos musicales y discursos transnacionales. Algunos comentarios*

*Por Marisa Alonso*

---

**ENLACES DE INTERÉS** \_\_\_\_\_ **39**

## PRESENTACIÓN

En este número del *Boletín de Estudios sobre Activos Culturales* les presentamos una reseña del libro *Música, dictadura, resistencia*. Además, encontrarán un interesante artículo sobre la industria musical y el acceso a las condiciones de producción de un bien cultural. En la sección Notas y Comentarios hemos incluido, asimismo, un comentario sobre el “Congreso Internacional de Cine e Identidades. Industrias Culturales, flujos musicales y discursos transnacionales” que se desarrolló en Oviedo, España a fines de mayo de 2018.

También, hemos incorporado algunos enlaces de interés sobre las Industrias Culturales en diversos lugares del mundo. Como siempre los invitamos a leerlo.

## RESEÑA

**Título:** *Música, dictadura, resistencia*

**La Orquesta de París en Buenos Aires**

**Autor:** Esteban Buch

**Editorial:** Fondo de Cultura Económica, 2016, 301 Páginas.



**Por Lidia Giuffra**

*Esta obra aporta cuestiones novedosas y plantea un abordaje a lo musical y su entrelazamiento con la historia desarrollando una visión vinculada a cómo la música y el sonido intervienen en la relación entre la política y las emociones.*

*El marco teórico se ubica en los “sound studies” una mirada interdisciplinaria que abarca la semiótica musical, la ecología de la percepción, la historia de la escucha y la sociología de la cultura entre otros abordajes vinculados a las corrientes contemporáneas de las ciencias sociales; por cierto,*



*constatamos que se está suscitando una curiosidad global por el sonido.*

*También podemos vislumbrar claramente los aportes con que la Teoría crítica contribuye al abordaje de estas temáticas.*

*Los “sound studies” constituyen un campo interdisciplinario donde emerge el concepto de sonido; se han expandido e incluyen una amplia gama de disciplinas. Tal vez podemos situarlos en esa frontera móvil entre el arte, el sonido y la música.*

*Así, podemos afirmar la creciente “curiosidad global por el sonido”, esta obra como tantas otras editadas desde esta línea de análisis toma al sonido como un tipo de fuente muy particular. El interés por este tipo de investigaciones no procede exclusivamente de los musicólogos y como hemos podido vislumbrar otras disciplinas se encuentran comprometidas,*

*Una vez realizados los agradecimientos por parte del autor y transitado por el prólogo, nos encontramos con un libro que se presenta estructurado en tres partes y que posee cada una de ellas una cierta duración: una semana; dos horas; treinta y cinco años.*

*Esta manera de tratamiento del tiempo no es caprichosa y dará cuenta de lo que le ha ocurrido a ésta, nuestra historia y por qué no a la historia de vida de su autor.*

*Esteban Buch es profesor en la École de Hautes Études en Sciences Sociales de París donde dirige el Centre de Recherches sur les Arts et le Langage. Sus investigaciones profundas y precisas se vinculan a la relación entre música y política en el siglo XX. Ha escrito obra referida a esta temática que abarca autores de la talla de Beethoven, Ginastera, Schonberg, Debussy por mencionar a algunos de ellos.*

*Es llamativa e intrigante la manera en que Buch presenta las diversas partes alrededor de las cuales gira la obra, un tiempo mensurable y a la vez un tiempo que nos invita a preguntarnos el porqué de sus velocidades: un minuto para el Prólogo; Una semana para el “incidente”; Dos horas para la parte II y Treinta y cinco años para transcurren durante la III.*

*El tema central refiere a la visita de Daniel Barenboim y la Orquesta de París a Buenos Aires en julio de 1980 organizada por el Mozarteum Argentino con el apoyo de los gobiernos de Argentina y de Francia. En el intento de acercar relaciones los dos países, a pesar del malestar que se había producido*



*internacionalmente debido a la desaparición de ciudadanas francesas, las monjas Leonie Duquet y Alice Domon.*

*Un incidente ocurrido como consecuencia de un casi inadvertido cartel colocado por uno de los cronistas, que era a su vez el delegado sindical de la orquesta, impacta sobre el ambiente tenso de la Argentina de aquel tiempo; es por ello que el autor afirma “que fue una “anomalía” que produjo tensiones...” ¡y qué magnitud la de esas tensiones!*

*Esa es la microhistoria en un minuto presentada... transitamos la semana siguiente analizada en la parte I con un sinfín de detalles. Se desplegará desde la visita a París de Jeanette Arata de Erize, como presidenta del Mozarteum Argentino, con el objetivo de realizar los arreglos pertinentes para tan ansiada visita; luego la llegada de los músicos, el asunto del comunicado firmado por los músicos y fotografiado por un local, la visita a las madres de plaza de mayo, el incidente y la repercusión en los medios argentinos, los enfrentamientos entre los “aviadores” y los civiles; una semana por cierto muy ríspida. Dicho episodio fractura a los actores colectivos dentro de la orquesta y también entre ellos y Barenboim. Esa semana entonces, es muy complicada*

*durante la cual se visibilizan la profusa cantidad de bloques en pugna atravesados por conflictos internos que incluyen a los diplomáticos, a los “aviadores” (como los denomina el autor), a miembros de las elites civiles pertenecientes y cómplices de la dictadura, a los miembros de la orquesta y a su director.*

*La segunda parte se centra en Dos horas, que aluden a las de duración del concierto... la obra que se ejecutó fue la Quinta sinfonía de Mahler que según Adorno “Mahler al componer la sinfonía reaccionaba cómo artista, es decir, como voluntad política inconsciente de sí misma a la violencia antisemita de su época”. No hay dudas afirma el autor de que la experiencia del antisemitismo influyó profundamente en la obra de Mahler.*

*A partir de ese planteo el autor presenta en el marco de la experiencia del concierto del 16 de julio de 1980 en el Teatro Colón, cómo una serie de actores sociales y políticos vinculados a la dictadura, funcionarios, críticos de diarios muy reconocidos; y por otra parte músicos de la orquesta se ven involucrados en “el incidente”. Es insoslayable destacar el muy conmovedor y testimonial recuerdo en la memoria de la violinista Mireille Cardozo*



*quien dice “a la noche durante el Adagietto, confieso era terrible, no voy a decir que lloraba sobre el violín, pero me acordaba de ciertas cosas, decía, es mi reacción, qué hago yo acá, sobre el escenario, cuando algo espantoso está pasando acá cerca...”*

*La gran ovación que cerró el concierto; es hoy motivo de preguntas con las que el autor nos invita a reflexionar ¿resonaron en las tres mil personas como fuente de una emoción desprovista de contenido extra musical?... no pareció... “¿un grito de espanto ante algo peor que la muerte...?” ¿algun@ de los oyentes habrán pensado en la desaparición forzada de personas? O ¿qué le estaba ocurriendo a la sociedad argentina en el marco de un Estado terrorista en ese preciso instante...?*

*Sin embargo, gracias al coraje de algunos músicos, fue un revés para la dictadura... algo que ni siquiera se les ocurrió pensar fue que ese incidente despertaría todo lo que se visibilizó posteriormente.*

*En la tercera parte, Buch apelará a su memoria y nos introducirá en su ciudad, Bariloche, sus 17 años de “muchacho argentino amante de la música”, su experiencia vivida durante la dictadura y sus interesantes variaciones sobre Alicia, el Rock y los Niños Muertos. Esta historia nos trae a*

*la memoria experiencias de resistencia musical vividas en esos tiempos, esas islas donde por algunas horas se podía hacer un alto en el camino del horror que nos atrapaba. El cómo es posible que esas obras hayan dicho algo sobre la realidad de aquella época... o tal vez no demasiado... son algunos de los enigmas que se plantean en la obra. Apasiona el entrelazamiento de historias de vida entre Mauricio Kagel, Jacobo Timerman, Daniel Barenboim e incorporándose a la trilogía, su propio padre, Tomás Buch con sus recuerdos y su testimonio.*

*Un libro imprescindible para incursionar en el mundo de la música considerando sus otras aristas. Al ingresar en su lectura consideremos lo que Esteban Buch nos dice “el enigma musical inscripto en el corazón de esta historia política, que es la resistencia como pregunta, es lo que la vuelve inquietante y hermosa, y no solo siniestra y heroica. Una historia verdadera que merece ser contada se nutre de música como de silencio”.*

## ARTÍCULO

### **Industria Musical: La educación artística y el acceso a las condiciones de producción de un bien cultural**

**Por María Georgina Campos\***

*Entendiendo a la cultura como el cuarto pilar para el desarrollo sustentable<sup>1</sup>, y el derecho a la creación cultural desde la promoción de sujetos autores de su producción simbólica<sup>2</sup>, y de acuerdo al estatuto de la educación artística en las normativas internacionales (Indicadores Unesco de Cultura para el Desarrollo: Manual Metodológico, Metas educativas 2021-Cepal/OEI, Objetivos del Milenio y Declaración Mundial de Educación, etc.) cuyos objetivos son-entre otros-: garantizar el cumplimiento del derecho humano a la educación y la participación en la cultura,*

---

\*El presente artículo corresponde a la tesis final presentada por la autora en el posgrado en *Comunicación y gestión cultural de Flacso, Buenos Aires, año 2017.*

<sup>1</sup> Yúdice, George, *"Cultura y desarrollo: América Latina frente al desafío de un desarrollo culturalmente Sustentable"*, en *Modulo 6, Posgrado en comunicación y gestión cultura, FLACSO, 2017.*

<sup>2</sup> *Documento Base para el Diseño de Políticas Públicas Arte para Transformación Social, Unesco, s/f.*

*desarrollar capacidades individuales, mejorar la calidad educativa y fomentar la expresión de la diversidad cultural<sup>3</sup>.*

*La Educación Artística se define como un espacio imprescindible en la educación contemporánea, que garantiza la producción y distribución democrática de bienes materiales y simbólicos "Y la formación de sujetos capaces de interpretar la realidad socio – histórica con un pensamiento crítico y de operar sobre ella soberana y comprometidamente con el conjunto para transformarla"<sup>4</sup>.*

*En este contexto, el objetivo principal del trabajo es analizar las características de La industria musical (del Broadcasting al Networking) y sus procesos de producción, circulación y consumo cultural, comprendiendo a la educación artística como el recurso facilitador para el acceso a los derechos humanos de participación en la cultura y educación.*

*"La UNESCO aparece como institución impulsora de la posibilidad de armonizar las políticas culturales con las estrategias de desarrollo económico, basándose en el concepto de diversidad cultural. La Declaración Universal de la Diversidad*

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Consejo Federal de Educación, Resolución CFE 104/10 Buenos Aires, 2010.*



*Cultural de la UNESCO (2001) indica cómo la cultura amplía las posibilidades de elección permitiendo a cada individuo tener mayor libertad individual de poder dirigir el modo de vida que elijan, esto es, el propio desarrollo humano” (ODM)<sup>5</sup>.*

*La Agenda 21 de la cultura (En relación al primer compromiso relativo a los derechos humanos), se refiere a la libertad de expresión, la adopción libre de identidad, el desarrollo de las capacidades creativas, respeto a la diversidad, la accesibilidad al patrimonio y la participación de la ciudadanía en la vida cultural con especial atención a los grupos vulnerables.*

*En la carta de Montevideo (OEI)<sup>6</sup> se destaca el valor estratégico que tiene la cultura en la economía y su “contribución fundamental al desarrollo económico, social y sustentable de la región; las actividades, bienes y servicios culturales son portadores de valores y contenidos de carácter simbólico que preceden y superan la dimensión estrictamente económica”. Y se afirma el valor central de la cultura como base indispensable para el desarrollo integral del ser humano y para la superación de la*

*pobreza y de la desigualdad; promover y proteger la diversidad cultural, consolidar el espacio cultural Iberoamericano, facilitar el intercambio de bienes culturales en este espacio, proteger los derechos culturales, contribuir al desarrollo sustentable, promover la educación artística y acceso universal a las artes.*

*Respecto a las industrias culturales la mencionada carta OEI identifica a estas como instrumentos fundamentales de creación y de difusión de la cultura, de expresión y afirmación de las identidades, así como de generación de riqueza y crecimiento. Con el propósito de garantizar tanto un acceso más democrático a los bienes y servicios que generan dichas industrias, como un intercambio más equilibrado y una difusión de contenidos que expresen la diversidad cultural del espacio iberoamericano, se propende a:*

- promover incentivos y vías de cooperación para la transferencia de tecnología y conocimiento que contribuyan al fortalecimiento de estas industrias en aquellos países en donde se registran menores avances;*
- propiciar el desarrollo y el intercambio de estadísticas y estudios sobre las industrias culturales y creativas, y demás áreas de la economía de la cultura; y*

<sup>5</sup> *Objetivos de desarrollo del milenio*, Informe, Nueva York, Naciones Unidas, 2015.

<sup>6</sup> *Carta cultural Iberoamericana 10 aniversario*, Organización de Estados americanos, Montevideo, 2016.



- *favorecer a la realización de acuerdos de coproducción y co-distribución de actividades, bienes y servicios culturales en el espacio cultural iberoamericano, y procurar un acceso preferencial para países que tengan industrias culturales y creativas incipientes*".

*De acuerdo a la estrecha relación entre Cultura y Educación, la carta de MOntevideol plantea reforzar en los sistemas educativos el conocimiento y la valoración de la diversidad cultural iberoamericana, "propiciar la incorporación en los planes y programas de educación líneas temáticas orientadas al estímulo de la creatividad y la fonación de públicos culturales críticos*".

*Por otro lado, el Informe Regional sobre Desarrollo Humano para América Latina y el Caribe, "Progreso multidimensional: bienestar más allá del ingreso" de , PNUD en el marco de las nuevas normativas internacionales que el mismo establece, define lo siguiente: "El mayor reto de la generación actual consiste en construir capacidades para el logro de un progreso multidimensional que permita erradicar la pobreza en sus múltiples dimensiones, superar las vulnerabilidades y construir sostenibilidad a largo plazo, expandiendo la frontera de la definición del bienestar*".

*Con la definición de la actual Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, acordada en septiembre de 2015 en la Asamblea General de las Naciones Unidas, Según el enfoque del desarrollo humano, inspirado en el trabajo de Amartya Sen, "la interacción entre los funcionamientos —el "ser" y el "hacer" de una persona, como vivir una vida saludable, participar en los quehaceres de la comunidad o tener un trabajo productivo— y las capacidades requeridas para lograr dichos funcionamientos dibuja el espacio del progreso humano. La relación entre las capacidades y los funcionamientos provee un espacio amplio de libertades, que responde al pluralismo que define las posibles maneras de vivir desarrolladas por cada persona en cada contexto"*<sup>7</sup>.

*Desde la UNESCO a través de los enunciados de la Hoja de ruta para la Educación Artística, se plantea como principal objetivo de la educación artística el garantizar el cumplimiento del derecho humano de la educación y la participación en la cultura, desarrollar las capacidades individuales, mejorar la calidad educativa y fomentar la expresión de la diversidad*

---

<sup>7</sup> Alkire, Sabina. 2015. "The Capability Approach and Well-Being Measurement for Public Policy". Documento de trabajo N° 94. Oxford: Iniciativa de Oxford para el Desarrollo Humano y la Reducción de la Pobreza (OPHI), 2015.



*cultural. Por lo tanto, la referida hoja de ruta de la UNESCO, tiene como objetivos principales comunicar una visión y generar un consenso sobre la importancia de la educación artística para el desarrollo de una sociedad creativa y sensibilizada a la cultura”*

*El Documento comprende la contribución de la educación artística al desarrollo de un modelo educativo que integra las facultades físicas, intelectuales y creativas “y hace posible el desarrollo de relaciones más dinámicas y fructíferas entre la educación, la cultura y las artes”.*

*Y siguiendo la misma línea de los últimos documentos referidos a la Educación para el desarrollo sustentable y específicamente sobre la educación artística, define también su contribución a la promoción del pensamiento crítico y creativo, y el desarrollo de habilidades y recursos personales (tanto cognitivos como emocionales) y sociales (educación en el respeto y diversidad cultural, construcción de ciudadanía en el contexto de una democracia participativa, y competencias para desarrollar el capital humano en las industrias creativas y culturales).*

*La educación de calidad se establece como “aquella que se centra en la persona que aprende, y se define según tres principios básicos: debe resultar útil para el*

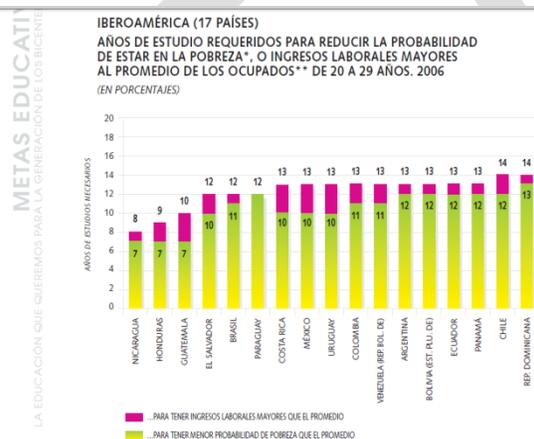
*destinatario del aprendizaje y, al mismo tiempo fomentar valores universales; debe ser equitativa tanto en lo referente al acceso como a los resultados; debe garantizar la inclusión social en lugar de la exclusión; y, por último, debe reflejar y contribuir al cumplimiento de los derechos de la persona”.*

*Por su parte, el Plan de Aplicación Internacional del Decenio de las Naciones Unidas de la Educación para el Desarrollo Sostenible (2005 – 2014) define claramente que este modelo educativo “contribuirá a capacitar a los ciudadanos a hacer frente a los retos del presente y el futuro, y a los dirigentes a tomar decisiones adecuadas para un mundo viable. Estos agentes: habrán adquirido diversas habilidades (pensamiento crítico y creativo, comunicación, gestión de conflictos y estrategias de solución de problemas, evaluación de proyectos) para participar activamente en la vida de la sociedad, respetarán la tierra y la vida en toda su diversidad, estarán comprometidos con el fomento de la democracia en una sociedad sin exclusión y en la que impere la paz”.*

*Para alcanzar los objetivos arriba mencionados, el plan de aplicación del Decenio de la Educación para el Desarrollo Sostenible (2005– 2014) se centrará en: “Promover y mejorar la educación de calidad,*

Reorientar los programas educativos, Mejorar la comprensión y la concienciación de los ciudadanos, Impartir formación práctica”. Otro objetivo para el Decenio fue crear sinergias con las demás iniciativas mundiales que lo han precedido, como por ejemplo los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM) orientados a la reducción de la pobreza; el programa de Educación para Todos, que presta especial atención al acceso universal a la educación; y el Decenio de las Naciones Unidas de la Alfabetización, cuya finalidad es la educación de los adultos. Todos ellos comparten una visión común: “la educación es la clave para el desarrollo sostenible”.

Artística realizada en Corea del Sur, que llevó el nombre “La Agenda de Seúl: Objetivos para el desarrollo de la educación artística”, anunció en su preámbulo la convicción por parte de los miembros del Comité Consultivo Internacional y los expertos que participaron en la Conferencia, de que “la educación artística debe desempeñar una función importante en la transformación constructiva de los sistemas educativos, que se esfuerzan por satisfacer las necesidades de los estudiantes en un mundo que se transforma con rapidez, caracterizado, por una parte, por notables adelantos tecnológicos y, por la otra, por injusticias sociales y culturales de difícil solución”.



El Documento de la Agenda de Seúl de 2010, plantea como Objetivos para el desarrollo de la educación artística los siguientes enunciados:

Velar por que la educación artística sea accesible, como elemento esencial y sostenible de una educación renovada de gran calidad, ratifica como una de las principales estrategias a la educación artística “como base del desarrollo equilibrado, creativo, cognitivo, emocional, estético y social de los niños, los jóvenes y las personas que aprenden a lo largo de toda la vida”

**Fuente OEI Metas educativas 2021  
Cepal/OIJ (2008) Juventud y cohesión social  
en Iberoamérica. Un modelo para armar.**

En el año 2010, la UNESCO durante la Segunda Conferencia Mundial sobre la Educación

1. d Aumentar las capacidades para el liderazgo, la sensibilización y la formulación de políticas en materia de educación artística.

2. b Velar por que una formación sostenible en materia de educación artística esté al alcance de educadores, artistas y comunidades.

Aplicar los principios y las prácticas de la educación artística para contribuir a la solución de los problemas sociales y culturales del mundo contemporáneo, con las siguientes estrategias:

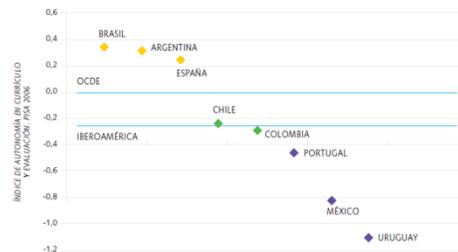
“Estrategias 3.a Impartir la educación artística para fortalecer la capacidad de creación e innovación de la sociedad.

3. a Impartir educación artística en las escuelas y comunidades para fomentar la capacidad de creación e innovación de las personas y promover una nueva generación de ciudadanos creativos;

3.b Reconocer y desarrollar las dimensiones de bienestar social y cultural de la educación artística”.

En septiembre de 2015 la Asamblea de la ONU resolvió a través tanto del Comunicado “La cultura en el documento final de los ODS: hay avances, pero todavía queda mucho por hacer”, como del documento final:

IBEROAMÉRICA\* (PAÍSES SELECCIONADOS)  
AUTONOMÍA DE LOS ESTABLECIMIENTOS EDUCATIVOS EN TEMAS CURRICULARES  
Y DE EVALUACIÓN, 2006  
(DESVIACIONES ESTÁNDAR)



**Fuente: CEPAL. Sobre la base de datos Pisa 2006, OCDE.**

“Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible” una serie de objetivos y metas de Desarrollo Sostenible (ODS) a efectos de orientar las políticas y estrategias de desarrollo sostenible durante los próximos 15 años para los países miembro de la ONU.

El documento “Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible”, constituye un significativo paso adelante en cuanto al reconocimiento del papel de la cultura en los procesos de desarrollo. Hay que destacar los elementos siguientes:

El Preámbulo se refiere a la necesidad de respetar la diversidad cultural (párrafo 8) y compromete a los Estados miembros a fomentar y también que todas las culturas y civilizaciones pueden contribuir al desarrollo sostenible y desempeñan un papel crucial en

su *facilitación* (párrafo 36). Otros aspectos mencionados en el *Preámbulo*, como la *visión de un mundo en el que la alfabetización sea universal* (párrafo 7), también son *fundamentales para fomentar el acceso a la cultura y promover la comprensión entre las culturas*.

Entre sus metas destacaremos las siguientes: *meta 4.7 destaca la necesidad de que la educación promueva una cultura de paz y no violencia y la valoración de la diversidad cultural y de la contribución de la cultura al desarrollo sostenible*.

La *meta 8.3 sugiere que las políticas orientadas al desarrollo deberían apoyar la creatividad y la innovación, junto a las actividades productivas, la creación de empleo decente y el emprendimiento*.

En este sentido, sólo 4 de las 169 metas que conforman los ODS contienen referencias explícitas a la cultura.

Finalmente, no hay garantías de que la *Agenda de Desarrollo Post-2015 -resultado de reunión plenaria de Alto Nivel de la Asamblea General sobre los Objetivos de Desarrollo del Milenio donde los Estados Miembro solicitaron al Secretario General que informara de manera anual acerca del progreso en la implantación de los ODM-, termine lamentablemente por contar con una financiación a la altura. Según estimaciones de la ONU, harán falta 11,5 billones de*

*dólares USA cada año para alcanzar los nuevos Objetivos. La UNCTAD también ha estimado que las necesidades totales de inversión en los países en desarrollo equivalen a entre 3,3 y 4,5 billones anuales de dólares USA, lo que, si se compara con los actuales niveles de inversión, indica que faltan entre 1,9 y 3,1 billones de dólares USA por año*.



**Fuente: Metas Educativas 2021.**

En la misma agenda se menciona, además, la necesidad de “investigación basada en datos y con indicadores, la narrativa sobre la cultura y el desarrollo sostenible. *Hacen falta indicadores fiables e inclusivos para medir la implementación de las metas relacionadas con la cultura. Queremos contribuir al diseño de indicadores culturales y a una infraestructura de información adecuada, que permitan una mejor comprensión y medición cuantitativas*

y cualitativas del lugar de la cultura en el desarrollo sostenible”.

En el “Proyecto iberoamericano para transformar la educación en la década de los bicentenarios” de la OEI del año 2009, donde se definieron Las Metas Educativas 2021, se plantea en su capítulo 2, la situación y los desafíos de la educación iberoamericana. “La debilidad en la vinculación entre el sistema educativo y el mercado laboral también genera efectos negativos en aquella población que logra concluir su ciclo de formación más especializada. Cuando la oferta laboral no se ajusta a los tipos de formación alcanzados se llega a producir una subutilización del capital humano, llevándolo a insertarse laboralmente en trabajos de menores requerimientos de formación y a no obtener la retribución esperada, o incluso a aumentar los niveles de desempleo en población calificada. Ello genera importantes sentimientos de frustración y desesperanza en quienes han realizado un esfuerzo significativo por alcanzar mayores niveles educacionales”.

Composición del trabajo cultural por tipo según rama de actividad cultural. En porcentajes. 2017



Fuente: CSC (DNCN-SInCA).

**Fuente: SINCA.**

El proyecto iberoamericano expone además que “si bien la pobreza y la vulnerabilidad pueden ser clasificadas como fenómenos externos al sistema educativo, tienen en él importantes causas y consecuencias. Un estudiante con un capital educativo depreciado tendrá muchas dificultades para la inserción laboral con sus consecuentes repercusiones a nivel de remuneraciones, siendo por ello la educación recibida un mecanismo clave para el acceso al bienestar de toda persona.

Por otra parte, si se concibe la pobreza como una condición del entorno familiar, sus repercusiones se expresarán en la dificultad que los niños tendrán para acceder y progresar dentro del sistema educativo.

Por otro lado, el proceso de «autoselección», que opera principalmente en los extremos de la estructura social, puede

transformar a las escuelas en una suerte de guetos, distinguiéndose comunidades escolares de bajos y de altos recursos, lo que puede traducirse en una diferenciación entre ambientes escolares propicios para un mejor aprendizaje y desarrollo de competencias, y ambientes escolares adversos (segregación educativa”).

Puestos de trabajo por sector cultural. En miles de puestos de trabajo. 2017



Fuente: CSC (DNCN-SInCA).

En la mayoría de los países de la región el estatus socioeconómico y cultural de las familias es el factor que genera mayores diferencias en los aprendizajes, pero los recursos educativos de los establecimientos, como materiales docentes, ordenadores para la enseñanza, conexión a internet, material de la biblioteca, laboratorio de ciencias, entre otros, también pueden marcar una diferencia. Sin embargo, muchas veces resulta insuficiente para equiparar los rendimientos entre los estudiantes de distintos estratos socioeconómicos.

Las nuevas exigencias sociales y una visión renovada sobre la función de la

educación escolar, han puesto de manifiesto la importancia de lograr que los alumnos adquieran las competencias necesarias que les permitan aprender a aprender, aprender a convivir y aprender a ser. En este contexto, resurge con fuerza el papel de la educación artística para la formación integral de las personas y la construcción de la ciudadanía.

Como parte de las conclusiones de la “Conferencia Mundial sobre la Educación Artística” del año 2006 la UNESCO plantea que la educación artística debe definirse como un instrumento “imprescindible para la entrega de una educación de calidad para todos, ya que se constituye como un medio, único en su género, para propiciar la realización personal de los individuos, la cohesión social y la reflexión crítica, contribuyendo así a vigorizar una serie de valores universales como la paz, la tolerancia, el entendimiento mutuo y el desarrollo sostenible”<sup>8</sup>. En ese sentido, los aportes del enfoque interdisciplinario de las artes y la cultura al currículo educativo no se reducen solo al ámbito artístico, sino que se hacen extensivos a una formación integral en la que la conciencia y valoración de todas las prácticas culturales se vuelven prioritarias”.

El programa de educación artística, cultura y ciudadanía, asume el desafío de

<sup>8</sup> Unesco, 2006.

*establecer la presencia de la educación artística en todos los establecimientos educativos, así como la formación de los educadores, y la participación de los organismos estatales además del fomento de canales no formales para la experiencia artística*<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> *Objetivos:*

- *Facilitar el acceso de los alumnos a una educación artística de calidad.*
- *Reforzar la relación existente entre el arte, la cultura y la educación para permitir el conocimiento y la valoración de la diversidad cultural iberoamericana.*
- *Favorecer la incorporación de la cultura de cada país y la del conjunto de Iberoamérica en los proyectos educativos de las escuelas.*
- ***Propiciar el desarrollo de competencias ciudadanas a través de la educación artística.***
- *Impulsar la investigación y circulación de conocimiento en educación artística.*
- *Renovar y crear nuevos modelos pedagógicos específicos para el ámbito de la educación artística.*
- *Aplicar las recomendaciones relativas a los ámbitos de educación y cultura recogidas en la Carta Cultural Iberoamericana.*
- *Detectar buenas prácticas de educación artística que fomenten el ejercicio de la ciudadanía en la educación formal y no formal, y hacerlas accesibles a todos los interesados.*
- *Crear sistemas de información e intercambio que propicien redes que permitan la transmisión de conocimientos.*
- *Fortalecer procesos locales de formación artística con el fin de estimular la formación de la identidad de los niños y jóvenes afrodescendientes y originarios.*

*“Aprovechar el futuro que ofrece la revolución digital no es una cuestión del azar ni del destino, sino de competencias y visión”*<sup>10</sup>.

*“La generación, producción transmisión, conservación y reciclaje de la información, el conocimiento, las experiencias y la cultura van a determinar no sólo la configuración de los espacios sino las bases de su competitividad a medio y largo plazo. La gestión de la producción simbólica, por tanto, deviene en un elemento estratégico en la definición de la trama de jerarquías territoriales aún en mayor medida que la disposición de los medios de producción”*<sup>11</sup>.

*Si abordamos la cuestión cultural desde la perspectiva de la construcción del indicador de desarrollo humano, en tato este (IDH) es un indicador del desarrollo humano elaborado por las Naciones Unidas para*

- 
- *Fomentar la presencia de artistas en el ámbito educativo.*
  - *Promover la movilidad, la formación de posgrado y la generación de sistemas de información y redes entre los investigadores iberoamericanos.*
  - *Incorporar en los observatorios culturales las relaciones entre arte, educación y cultura.*

<sup>10</sup> *Informe sobre desarrollo humano, PNUD, 2015.*

<sup>11</sup> *Rausell Köster, Pau: “Cultura y producción simbólica en la comunidad Valenciana. Un análisis sectorial e implicaciones territoriales.” Universidad de Valencia, 2002.*



medir el progreso de un país. A diferencia de los indicadores anteriores, que medían el desarrollo económico de un país, el IDH analiza la salud, la educación e ingresos<sup>12</sup>; podemos observar que la vinculación del concepto de desarrollo humano con el de espacio cultural está presente, tácita o explícitamente, en todos los informes sobre esto IDH del PNUD. “Esta variable central en

---

<sup>12</sup> Mustafa, Ali “La cuestión cultural en la construcción del indicador de desarrollo humano y la cooperación internacional”, Flacso, 2017.

**Medición del desarrollo humano:** El Índice de Desarrollo Humano (IDH) es un índice compuesto que se centra en tres dimensiones básicas del desarrollo humano: tener una vida larga y saludable, que se mide por la esperanza de vida al nacer; la capacidad de adquirir conocimientos, que se mide por los años de escolaridad y la capacidad de lograr un nivel de vida digno, que se mide por el ingreso nacional bruto per cápita. El límite superior del IDH es 1,0. Para medir el desarrollo humano de un modo más completo, el Informe sobre Desarrollo Humano presenta, además, otros cuatro índices compuestos. El IDH ajustado por la Desigualdad descuenta el IDH en función de la magnitud de la desigualdad. El Índice de Desarrollo de Género compara los valores del IDH para mujeres y hombres. El Índice de Desigualdad de Género hace hincapié en el empoderamiento de las mujeres. El Índice de Pobreza Multidimensional mide las dimensiones de la pobreza no referidas a los ingresos.

Fuente: Oficina del Informe sobre Desarrollo Humano. **Panorama general**

el desarrollo se ancla en los diferentes procesos socio políticos por la razón esencial que lo cultural es constitutivo de lo humano y viceversa. Así como el IDH se define por el ingreso per cápita, la expectativa de vida y el nivel o grado de alfabetización de adultos/años de escolaridad, los datos duros que arroja la actividad cultural: producción de libros, producción cinematográfica, música, espectáculos, horas de exposición a programas de TV, venta de diarios, etcétera, son indicadores objetivamente verificables que hablan del nivel cultural de un universo determinado, por lo tanto, debería considerarse ese indicador Como parte de la ecuación del IDH<sup>13</sup>.

No obstante, en la mayoría de los textos sobre derecho de la cultura en el contexto iberoamericano no suelen haber referencias específicas a los derechos del consumidor cultural. El acceso a la cultura no se da necesariamente en carácter de hacedor o creador, sino que puede darse, como receptor, consumidor o usuario. “También es posible sostener que cuando nos referimos a las normas que garantizan el acceso a los bienes y servicios culturales, al derecho al pluralismo cultural o a la protección de la

---

<sup>13</sup> Capato, Alejandro: “El derecho a la cultura en la República Argentina y en el Mercosur” Modulo7, FLACSO, 2017.

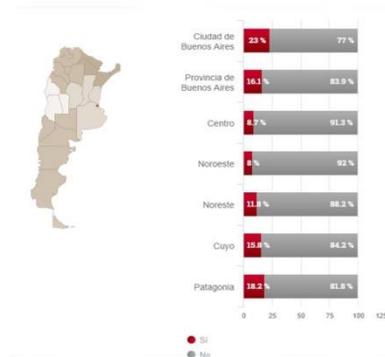
*diversidad cultural, de hecho, estamos atendiendo al consumidor cultural (...)*  
*Ambos derechos, el de la creación y del acceso a los bienes culturales son dos caras del derecho fundamental de todos los ciudadanos de participar en la vida cultural<sup>14</sup>.*

*El antropólogo argentino García Canclini define el consumo cultural “como el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica”*

*El derecho a la creación y producción cultural implica “reivindicar el lugar de quienes han sido expulsados de la accesibilidad a los bienes básicos por causa de la reestructuración económica de escala planetaria. Supone, asimismo, plantearse la inclusión / exclusión social”<sup>15</sup>.*

<sup>14</sup> Carámbula, Gonzalo: “Derechos en cultura y comunicación. La cooperación internacional” Módulo 7, “La creación cultural desde el consumidor”, FLACSO, 2017.

<sup>15</sup> Ibidem.



**Fuente: SINCA. Práctica de instrumentos o canto según región geográfica.**

*Por su parte la ONU en algunos enunciados de sus directivas sobre los derechos del consumidor cultura formula que “El derecho a la satisfacción de las necesidades culturales básicas; el derecho a la seguridad, el derecho a ser informado, el derecho a escoger, el derecho a ser escuchado, el derecho a reparación, el derecho a la educación del consumidor”.*

*El especialista en estudios culturales sobre América Latina George Yúdice, nos acerca a los conceptos de Desarrollo, Sostenibilidad y Cultura; comprendiendo al desarrollo sustentable como “no sólo corrección de los excesos del desarrollismo económico y tecnológico sino como propuesta de cambio de paradigma hacia una relación ética con la naturaleza y los*



seres humanos” Y el desarrollo cultural sustentable requiere tener en cuenta dos tipos de transversalidad:” la que recorre sectores diversos (por ejemplo, economía, desarrollo comunitario, pymes y música), Y la que sitúa el apoyo a los diversos sectores en un entramado local, nacional, regional, internacional y transnacional <sup>16</sup>.

El concepto de desarrollo cultural sustentable, equiparable a la democracia participativa, e inclusiva y el concepto de ecología creativa por oposición a Industria creativa como propuestas para construir la transversalidad. La creatividad comprendida como la posibilidad -a promover- de la participación democrática en las condiciones de producción de sentido estético.

Son numerosos los estudios que refieren a como las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), los Nuevos Materiales y el desarrollo de nuevas áreas del saber científico técnico, están trastrocando la economía. Esta se entiende hoy no sólo por el capital, la tierra y el trabajo, sino por la importancia de otros factores productivos como la creatividad, la organización, la información, el conocimiento, la comunicación, la conectividad.

---

<sup>16</sup> Yúdice, George, op. cit., p. 18.

Parte de las potencialidades actuales en este punto son las actualizaciones de las políticas públicas culturales nacionales (Patrimonio, Medios de Comunicación, Propiedad Intelectual) realizadas y/o puestas en agenda también) la adecuación a programas internacionales de la región anteriormente incumplidos, y la puesta en agenda en los organismos de la región la temática cultural y la batalla por el equilibrio en los tratados comerciales y la excepción cultural <sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Sobre este punto una de las limitaciones a superar es la representatividad de algunos organismos de la industria cultural asociados al Estado nacional. Es decir, los discursos elaborados están mediatizados por relaciones de poder (el Estado-Nación desde el cual se posicione), relaciones interpersonales en juego y diferencias en cuanto al nivel técnico de los participantes. Estas dimensiones, no explicitadas y como telón de fondo de la negociación, implican la modalidad de constitución de un producto concreto: las actas que reglamentan e institucionalizan la dinámica del Mercosur Cultural. Como expresa Elizabeth Jelin en “Diálogos, encuentros y desencuentros: los movimientos sociales en el Mercosur”, *International Social Science Journal*, N° 159, junio de 1998, “La negociación de la integración es un proceso de cúpulas” (Pallini, Verónica, “Mercosur cultural Reflexiones cerca de la dimensión cultural de la integración”, en *Cuadernos para el debate* numero 14. Programa de Investigaciones Socioculturales en el Mercosur Instituto de Desarrollo Económico y Social IDES, 2001. p. 11) sobre el análisis del evento “V Porto Alegre en Buenos Aires”

Desde este punto de vista es indispensable observar de qué modo los Estados Nacionales se apropian y legitiman de ciertas manifestaciones culturales emergentes de determinados grupos

*“Se ha argumentado que es sobre todo en el campo cultural donde se “cierra la brecha” entre los países del norte y los latinoamericanos, pero se trata de cerrarla en el consumo y no en la producción: “Somos subdesarrollados en la producción endógena para los medios electrónicos, pero no en el consumo”<sup>18</sup>. Esta “actualización” en el consumo es justamente lo que las industrias culturales buscan; se trata de captar la atención de los espectadores y usuarios mediante el entretenimiento para vendérselo a los sponsors<sup>19</sup>.*

*En palabras del especialista en industrias culturales, el recordado, Octavio Getino, identificamos a “(...) la cultura en general como el alma de los pueblos –o como agrega Edgar Morín, es todo aquello que media entre la realidad y los sueños- las IC son, a nuestro entender, el motor que la moviliza, en un sentido o en otro, según la orientación que le impriman quienes controlen el timón y el horizonte de las mismas y también, quienes como nosotros,*

---

de élites en pos de constituir y mantener el “bastión de la identidad nacional”.

<sup>18</sup> George Yudice, “La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América latina” en *New York University Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, Núm. 197, Octubre-Diciembre 2001, p.649.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 639-65.

*simples ciudadanos, legitimamos o no con nuestras demandas y consumos”*

*Respecto a los datos públicos, y su producción y legislación como recurso necesario investigativo para la definición de políticas públicas culturales, en Argentina se creó el Sistema de Información Cultural (SINCA) y a nivel regional el MICSUR, además de las secretarías ya existentes de los organismos internacionales (UNESCO, OEI) La colaboración transversal de las academias educativas y el estado como facilitador de los conocimientos producidos, sumado al acceso del resto de los actores de la industria cultural para colocarlos en situación competitiva, debe ser la realidad posible que le continúe<sup>20</sup>.*

*Más allá de las asimetrías económicas globales y regionales ya sabidas, la desigualdad y la brecha cultural al interior de*

---

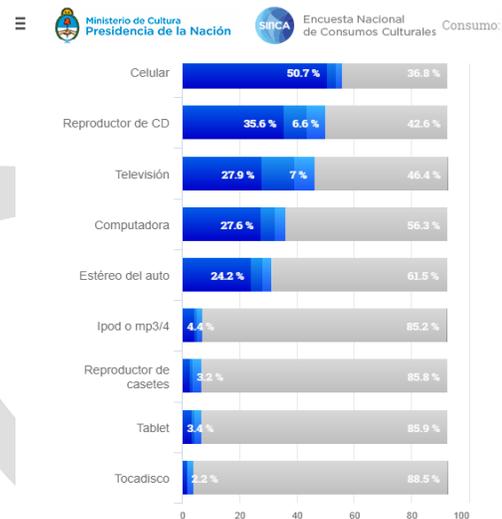
<sup>20</sup> La mayoría de los países latinoamericanos cuentan actualmente con una ley regulatoria para los medios de comunicación audiovisual. Respecto a la problemática global de las leyes de patentes de propiedad intelectual promovidas y ejecutadas por organismos comerciales internacionales, que afectan no solo a sistemas de salud sino además a desarrollos tecnológicos, Medios de Comunicación y contenidos y a las industrias en general, se coloca en la agenda internacional La Legislación sobre derechos de autor y propiedad intelectual. El desarrollo alcanzado en la industria cultural a nivel global se contrapone con la participación del mercado latinoamericano en el mercado mundial, y la limitación del desarrollo interno de industrias tan diversificadas y concentradas en monopolios nacionales que propiciaron legislaciones de estados neoliberales. El desarrollo tecnológico de las plataformas informáticas y la parcial democratización del acceso a los conocimientos y la información a través de internet, se batalla además en la precarización laboral de las industrias creativas.

nuestros países, la respuesta cultural es también una respuesta educativa, y las legislaciones nacionales de acuerdo a los tratados regionales incluyen la mención de la educación para la creatividad como calidad de vida, y sin caer en un concepto instrumentalista de la cultura, “la salida creativa” a la industria cultural también es estudiada económicamente como posibilidad de desarrollo.

### El caso de la industria musical:

En la Argentina, según la Información Pública sobre Consumo Musical brindada por el SINCA, se observa que “En la industria disquera, aun cuando la mayoría de la música consumida localmente sea nacional o latinoamericana, las empresas transnacionales controlan más o menos el 80% de las facturaciones. De todos los mercados mundiales, América Latina ha tenido los de más acelerado crecimiento en los años '90. Si bien sólo es el cuarto mercado del mundo, con una fracción de 6,2%, en 1996 logró crecer 20% en volumen de unidades vendidas y 25% en valor. El crecimiento se sostuvo en 1997, con un valor de \$2.600 millones en ventas, representando un crecimiento de 11%, el más alto de todos los mercados, por tercera vez seguida. Las disqueras transnacionales, o majors,

consideran a América Latina el mercado que más altas tasas de crecimiento ofrece desde la segunda mitad de la década de los '90.



**Fuente: SINCA. Soportes más utilizados para escuchar música.**

Casi todos los análisis pronostican un crecimiento igualmente acelerado hasta bien entrado este siglo XXI. Considérese, por ejemplo, que el mercado brasileño creció de US\$262 millones en 1992 a casi US\$1.400 millones en 1996.

Tampoco debe creerse que esta nueva coyuntura mantiene la línea divisoria entre arte culto y cultura popular. Los nuevos regímenes de acumulación, asistidos y conformados por las nuevas tecnologías de producción y reproducción electrónica, hacen posible la integración de los dos criterios que

venimos comentando (social y económico). Por añadidura, estos regímenes de acumulación han favorecido la administración de la cultura a partir de instancias extranjeras, o transnacionales si se quiere, lo cual augura menor competitividad para empresas e iniciativas latinoamericanas. Éste es el gran problema para todas las manifestaciones culturales en América Latina hoy en día. Hay una penetración aún más aguda que en años pasados, pues el 80% de las industrias culturales son administradas y en la mayoría de los casos también son propiedad de los conglomerados transnacionales<sup>21</sup>.

Las nuevas propuestas estéticas en Internet se crean colectivamente a partir de afinidades, y suelen ser interactivas, multisituadas y manejadas en los miles de millones de sitios que, bajtinianamente, conforman el ciberespacio. Algunas composiciones son comparables al lance de dados de Mallarmé, pues se van construyendo “a partir de un conjunto de piezas dadas y de perspectivas narrativas construidas con interfaces computadorizadas” (Beiguelman, Giselle, O livro depois do livro, 1999, citado por Yúdice). Gran parte de esta e-escritura/arte

<sup>21</sup> Yúdice, George, op. cit., 2001.

sólo se da en tránsito, por tanto desafiando el tipo de “contenido” ofrecido por las majors<sup>22</sup>.



Fuente:OIC.

Siguiendo con los datos estadísticos ofrecidos por la Información Pública sobre Consumo Musical de SINCA, observamos que “de los diez CD más vendidos, cinco corresponden a intérpretes argentinos, como viene sucediendo históricamente y tal como se corroboró en Encuesta Nacional de Consumos Culturales Nacional de Consumos Culturales y Entorno Digital (ENCCyED)<sup>2</sup> realizada por el SinCA en 2013. La mayor parte de los ingresos generados por el sector ya no pasan por la venta de discos, sino por la modalidad de negocio online (descargas o streaming) y las presentaciones en vivo<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>23</sup> Coyuntura Cultural, Informe SINCA, serie 2004 - 2016. p. 5. MÚSICA EN GENERAL: USUARIOS Y GÉNEROS: Total población, 12 años y más> Todos los argentinos escuchan música. Sólo un 1% de la población nunca tuvo costumbre de escuchar música.> Se escuchan muchos géneros, pero los más elegidos son música romántica (85%), folclore (84%) y rock nacional (81%). Coincidentemente con los rankings de discos más vendidos, la música más escuchada es de origen argentino o en español. La opinión sobre los géneros musicales tiende a alinearse con la cantidad de usuarios, con excepción del tango y la música clásica que mejoran un poco su evaluación, y la cumbia y el reggaetón que la empeora.

*El Informe también resulta indicativo sobre algunas prácticas asociadas al consumo musical, por ejemplo se toma música en vivo, el relevamiento sobre concurrencia, frecuencia y tipo de recital, ofrece los siguientes datos: del total de la población, 12 años y más, el 34% de los argentinos asistió a un espectáculo de música en vivo durante el último año. El 26% eligió artistas nacionales; el 7%, extranjeros; y el 1%, de los dos.> Además, un 25% concurre a algún recital hace más de un año. Esto significa que casi el 60% de los argentinos asistió alguna vez a un espectáculo de música en vivo. Se frecuentan más del doble de recitales pagos que gratuitos: 23% y 10% respectivamente. Hay gran variedad de espacios donde se escucha música en vivo. En primer lugar se mencionan estadios y plazas (9% cada uno), seguidos por teatros (7%), clubes (6%) y bares (4%).*

*Si observamos el ítem que refiere a la práctica de instrumentos y baile por parte de los argentinos -¿Cuántos, qué y dónde?- los datos del informe de SINCA reflejan que 2 de cada 10 argentinos cantan o interpretan algún instrumento, o lo han hecho antes y ya no lo hacen. La guitarra es el instrumento más elegido (12%), seguida por el piano o*

*teclado (4%) y el canto (3%). de cada 10 argentinos baila regularmente. La mayoría baila en fiestas (22%) y boliches (21%), y la cumbia es el género más bailado (11%). Los géneros musicales más bailados –cumbia y reggaetón– no se mencionan como los más escuchados ni los mejor evaluados.*

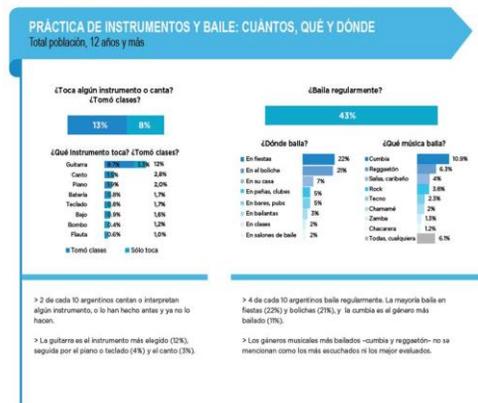
*“Con respecto a los consumos culturales no seriadados (o no industrializados), se aprecia la gran convocatoria de algunos eventos culturales, como los carnavales, las fiestas populares o el circo, que fueron frecuentados al menos una vez por alrededor del 80 % de los argentinos. Casi el 60% de los argentinos visita museos y monumentos históricos, y participa de peñas y fiestas religiosas. Aproximadamente un 30% de la población asistió a esos eventos culturales hace menos de un año. Las expresiones culturales con menor asistencia en nuestro país son las asociadas con la “alta cultura” o con la «cultura de elite”: la ópera y los conciertos de música clásica no fueron frecuentados por alrededor del 85% de la población<sup>24</sup>.*

*El sector de AC ha mostrado un comportamiento muy positivo en los últimos años en términos del valor que agregan a la economía nacional, y esto se ve reflejado también en los datos del empleo que generan*

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 33.

dichas actividades.



Fuente: SINCA.

Su peso en el PBI (del orden del 3%) ubica ese aporte en comparación con otros países, en un nivel de importancia intermedia, en relación a los países de la región –donde se ubica en un lugar en general superior al promedio– y con menor incidencia a la que tiene en algunos países desarrollados, como Francia o EE.UU. La evolución de su VA en el periodo analizado y algunos datos de producción y consumo cultural de estos dos últimos dos años (2006 y 2007) permiten estimar que su contribución al conjunto de la economía nacional mantiene su evolución positiva.

Esta comprobación –de la importancia de la incidencia económica de las AC en nuestro país– merecería por sí misma la atención debida de aquellas instancias de

definición política –tanto de la gestión cultural como de la económica–. Si se tiene en cuenta además las ventajas comparativas de nuestro país para salir al mundo con su cultura a partir de la excelencia de formación de sus recursos humanos en ese campo (artísticos, técnicos y profesionales), la reconocida calidad de sus artistas y creadores y la competitividad de la producción de sus industrias culturales es evidente la necesidad de comenzar a diseñar políticas que den cuenta de la verdadera importancia estratégica del sector cultural en la Argentina.

En ese sentido un paso necesario –y decisivo– estaría dado por un Estado que, a partir de estos aspectos distintivos del sector cultural en nuestro país, contribuya a articular y potenciar esas posibilidades con herramientas de promoción y fomento para el sector, que ayude a definir un desarrollo sustentable para la producción cultural local en una época caracterizada por la globalización<sup>25</sup>.

<sup>25</sup>Arias, Fernando, *Industrias culturales*, FLACSO, 2016. “Los ingresos de la Industria de la Música de la Ciudad de Buenos Aires concentran al final del periodo analizado prácticamente la mitad de los nacionales: 48% en 2009, creciendo esta participación desde el 45% que representaban en 2005. Si bien ambas vías –ingresos directos e ingresos indirectos– tuvieron comportamientos positivos en todo este periodo, las tasas de

Fuera del control de las mayores, están las “discográficas independientes”, Los sellos de este tipo están mayormente concentrados en la Ciudad de Buenos Aires, “donde radica el 70% de los sellos relevados por el SINCA. La provincia de Buenos Aires se queda con el 14% y la de Santa Fe, con el 4%. En las provincias en su conjunto, además, son predominantes los llamados “sellos de gestión colectiva” que no son única y prioritariamente organizaciones productoras de fonogramas. De hecho, también llevan adelante una multiplicidad de acciones, que van de la edición de contenidos en distintos formatos a la producción de

crecimiento no fueron homogéneas, tanto por tipo de ingresos como por zona geográfica. Mientras que los ingresos directos crecieron un 88% en la Ciudad de Buenos Aires y un 82% a nivel nacional, los indirectos lo hicieron en un 146% y un 122%, respectivamente. De ahí la participación que ganaron los ingresos indirectos en el total de los ingresos, cuatro puntos porcentuales (pp) en estos cinco años. La evolución de ambos tipos de ingresos tiene mayores tasas positivas en la Ciudad de Buenos Aires que el promedio nacional, lo que explica el aumento en la participación de la ciudad en el mercado global de la música entre el inicio y el final de la serie. Esta situación se da especialmente en el caso de los ingresos indirectos, donde se observa una brecha significativa entre ambas tasas (de 24 pp) que hace que ocho de cada diez pesos de los ingresos indirectos se concentren en la CABA”. Ver más en: OIC: “La industria de la Música en la ciudad de Bs As, Cambios y Perspectivas del sector en la era digital”

eventos, el desarrollo de festivales locales, la conformación de escenas y circuitos y la distribución de contenidos audiovisuales, entre otras” (Emprende Cultura)<sup>26</sup>.

Participación de sectores culturales en el VAB Cultural. 2017



Fuente: CSC IDNCC-SINCA.

**Fuente: SINCA.**

Para finalizar este apartado, debo mencionar que la Encuesta de consumos culturales (SINCA) cruza las variables de Edad, Sexo, y NSE respecto a gustos musicales para la escucha, y marca la diferenciación sobre géneros elegidos. Por ejemplo, se toma el ítem “Géneros musicales escuchados según nivel socioeconómico” aquí en los géneros musicales consignados por los gráficos se observa una asociación clara con el nivel socioeconómico, pero en el caso de la cumbia y el reggaetón la asociación es más compleja y merece un análisis más detallado. Ocurre que, en el cuadro general, donde se discriminan

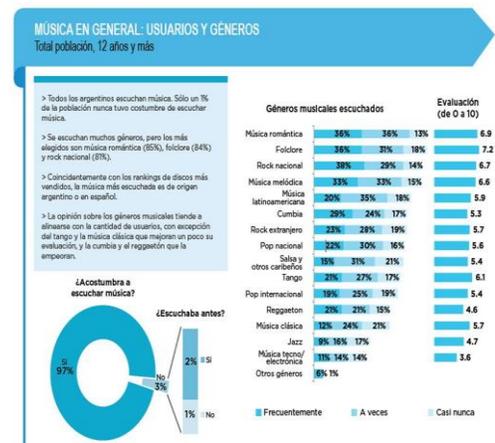
<sup>26</sup>“La diversidad Cultural en la oferta editorial, cinematográfica y musical en Argentina”, Revista Emprende Cultura/ OIC, 2016.

frecuencias de escucha (frecuentemente/ a veces/casi nunca), no se observa mayor variación por nivel socioeconómico, y es muy significativa, en cambio, la distribución del género más frecuentemente escuchado. En efecto, a menor nivel socioeconómico, mayor tendencia a escuchar cumbia y reggaetón. Esa tendencia, sin embargo, se desvirtúa en la categoría casi nunca, ya que en ella los sectores más pudientes incrementan los valores. Esto podría explicarse si se considera que como la cumbia y el reggaetón son géneros bailables, es probable que se los mencione como escuchados de manera ocasional en situaciones de baile.

Otra tendencia que surge del análisis de los datos es que los contenidos no nacionales (rock, jazz, pop extranjeros) se asocian a los sectores socioeconómicos más altos y son menos elegidos en los sectores de nivel socioeconómico bajo. Las clases populares eligen masivamente música nacional (nac & pop). Para finalizar, la encuesta muestra que las clases altas son muy “omnívoras” en la escucha de géneros musicales, mientras que las bajas escuchan muy intensamente muy pocos géneros, como ocurre con los ritmos más bailables y populares”<sup>27</sup> También la

<sup>27</sup> SINCA, Música y entorno Digital, serie 2004 – 2016, p. 1.

encuesta traza el eje Rural/ Urbano: “Géneros musicales escuchados según región geográfica:



**Fuente: SINCA.**

Aunque no es posible identificar preferencias de escucha muy definidas en función de la localización geográfica, se puede esbozar una tendencia general asociada al eje rural/urbano. Esto es así ya que el folklore y la cumbia se escuchan más en NOA, NEA, Patagonia y Cuyo, y menos en AMBA y Centro. En tanto que, para el rock extranjero, la tendencia es inversa: se escucha más en AMBA y Centro, menos en Cuyo y Patagonia, y mucho menos en NEA y NOA. En el tango, la prevalencia “urbana” es menor, pero sigue insinuándose; mientras que donde menos se escucha este género es en NEA.



*Y “la denominada música formal” es la más elegida por los mayores de 49 años, los sectores socioeconómicos altos y los habitantes del AMBA. En cambio, la música lúdica es más preferida por los jóvenes, en especial adolescentes, los sectores menos pudientes de la sociedad y los habitantes del NOA, la Patagonia y el NEA. Además, se encontró un contraste, aunque menos marcado, entre los que gustan de la música urbana y aquellos que se inclinan por la música sentimental. Entre los primeros se incluyen los menores de 30 años, los habitantes del AMBA y aquellos de niveles socioeconómicos alto o medio-alto, mientras que el grupo de los que prefieren la música sentimental (conjunto más heterogéneo de ritmos musicales) está liderado por las mujeres, el grupo etario entre 50 y 64 años y los habitantes de Cuyo<sup>28</sup>.*

*Según el sociólogo francés P. Bourdieu, en toda acción confluyen, de un lado, “el habitus lingüístico (automatismos verbales, competencia lingüística y uso en contexto) y, de otro, las estructuras del mercado lingüístico (sistema de sanciones y censuras); sin estos aspectos, es imposible determinar la significación del discurso. El mercado crea el valor simbólico y el sentido del discurso: de un lado, el interlocutor decide sobre el*

*sentido, al apropiar creadoramente el discurso con ayuda de esquemas de interpretación que pueden diferir de los del emisor; y, de otro, el discurso se inserta en un espacio social en el que ya circulan otros productos discursivos y, en consecuencia, su valor es relacional”<sup>29</sup>.*

*De acuerdo al análisis de G. Bustamante sobre el pensamiento de Bourdieu, este sostiene que no hay medición de la competencia sino bajo ciertos criterios; que la competencia es una dimensión cultural; que, en cuanto tal, depende de la estratificación social y del tratamiento de las diferencias; que la cultura no es un bien social, sino que la hay “legítima” e “ilegítima” y que, para que haya esa clasificación hay que producirla y vigilarla; que en la escuela circulan los productos lingüísticos dominantes; que otros usos lingüísticos, aquellos que traen los estudiantes, están sancionados de antemano; que los capitales culturales no dominantes condenan al fracaso escolar a sus portadores, quienes no tienden a aumentarlos; que el fracaso es sancionado incluso por el mismo condenado; que las diferencias, lejos de aminorarse, se*

---

<sup>28</sup> Ibidem, p.17.

---

<sup>29</sup> Bustamante Z, Guillermo: “Una mirada, desde Bourdieu, al lenguaje y a las competencias” *Enunciación*, nro: 7, 2002. pág: 51-56.

*reproducen; que el tiempo de exposición a la escuela es diferencial socialmente y que esa diferencia es garantía de estabilidad escolar.*

*El aprendizaje de las actitudes tiene una relación directa con las posiciones ocupadas y la trayectoria seguida para llegar a ello. Esto explica la correspondencia entre posición y estilos de vida, en la que el gusto musical juega un papel lo bastante importante. Pero esta relación entre las posiciones sociales, jerarquizadas, nos lleva a hablar de la jerarquización de la cultura.*

*El gusto musical es aprendido, y es además el "... aprendizaje de una actitud (...). La socialización en los gustos musicales no pasa solo por las actividades musicales. Forma parte de un fenómeno mucho más complejo, que consiste en aprender, por la vía de las prácticas, determinadas actitudes que se trasladan a las esferas más diversas de la vida. El aprendizaje de una actitud reflexiva y analítica en el trabajo puede fácilmente corresponderse con un determinado modo de consumir música socialmente reconocida por su elevado valor simbólico" (Verdaguer, Josep) <sup>30</sup>.*

*Por su lado, observamos que el sistema mediático de broadcasting, centrado en los*

---

<sup>30</sup> Verdaguer, Josep, "Consumo musical y posición social", en AA. VV. La música y su reflejo en la sociedad, *Indigestio Musical*, Barcelona, 2009.

*medios masivos y clave en la vida social de la música tal como la conocemos, es puesto en cuestión por la articulación del digitalismo con las redes soportadas en la Internet, abriendo las puertas a una nueva época que podemos denominar postbroadcasting y que implica la pérdida de hegemonía de la industria tradicional y los medios centralizados para establecer una convivencia conflictiva con la vida en las redes, esto es : el networking.*

*No hay dudas de que, desde el mismo momento en que la industria musical entró en crisis, se han generado nuevas posibilidades, primero para distribuir y compartir producciones musicales fonográficas y, luego, para la difusión de productos musicales nuevos o remixados. Ahora, montado sobre la presencia de sitios que convocan a la actividad colaborativa, ya están en cuestión, tanto la idea de la creación como la de producción musical y aún la propia noción de tema musical (en todas sus variantes y extensiones)<sup>31</sup>.*

*Para sostener, por ejemplo, que la vida de lo musical mediatizado realmente se transforma, tanto en sus condiciones de mediatización como en la propia vida de lo musical, no alcanzará con que el mismo*

---

<sup>31</sup> Fernandez, Jose Luis, *Postbroadcasting Innovacion en la industria musical*, La Crujia, Buenos Aires, 2014. pp. 13-14.



*tema musical nos llegue, en vez de a través del aire, a través de la Internet; hará falta además que se relacione o construya otros discursos y que incorpore nuevos usos, o prácticas, o disfrute de lo musical en la vida social*

*El especialista Fernández J. L. en la sección III de su libro que venimos citando - dedicada a las experiencias alternativas en la industria y creación musical en esta época de redes- , incluye allí tres estudios sobre sitios web dedicados a lo musical que están en pleno desarrollo, pero en un contexto de cambio constante en los objetos de estudio. La sección se cierra sobre un trabajo acerca de Song Reader, propuesta de producción musical colaborativa de Beck, que por su novedad se resiste al análisis. La propuesta rescata el valor de las partituras, fenómeno de mediatización musical tradicional si los hay, y desde allí permite la modificación de las mismas, promueve su interpretación por la audiencia y genera votaciones sobre la calidad de las versiones. Muy interesante el análisis en lo que hace a la segmentación de los públicos entre conocedores y no conocedores, cuestionando la habitual consideración de la horizontalidad en las redes<sup>32</sup>.*

---

<sup>32</sup> Ibidem, p. 22.

*El análisis de la mediatización de lo musical, desde los orígenes de la conformación de la industria a la actualidad, implica reconocer los diferentes circuitos de producción, circulación y consumo- además de los soportes tecnológicos de mediatización del sonido- y sus prácticas y experiencias culturales sociales asociadas.*

*Hasta aquí se han descrito diferentes fenómenos relativos al consumo musical (derecho del consumidor cultura; derecho a la educación del consumidor cultural y conceptos sobre el gusto y la escucha musical) a los cuales atraviesan distintas mediaciones como lo son: a) las experiencias musicales; b) los eslabones músico-semiosféricos, estos últimos configuran uno de los conjuntos de sistemas complejos, encadenantes sensibles u órdenes estructurantes de la experiencia musical: eslabones macro sonoros, eslabones micro-sonoros, eslabones audio-visuales, y eslabones de improvisación. Los órdenes incluyen formas, estructuras e isotopías fundantes del fenómeno óptico-acústico, cualidades propias de la expresión artística musical, y la improvisación como creación musical y auto-creación humana. c) Mediaciones de recepción: Se entienden como relaciones de complejidad avanzada, entre la experiencia musical y los complejos*

fenómenos a partir de los cuales las músicas son percibidas: Mediaciones del sentir; d) mediaciones de valores (nuevas formas de estéticas musicales que forman valores éticos, cambios de actitudes, nuevas concepciones de mundo que emergen a través de la música); e) mediaciones de formación; f) mediaciones de la acción sensible y; por último g) mediaciones de la acción política, que comprendería la política de la solidaridad social, de la conciencia de especie homínido que hace y se acciona en la experiencia musical como auto-creación para la creación-colectiva y social (esto de acuerdo a lo enunciado por el Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud alianza de la Universidad de Manizales y el CINDE, 2013)<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup>“La música es un fenómeno sonoro, ópticoacústico y un complejo de múltiples perspectivas sociales y culturales.

**Procesos complejos de emergencia:** Se refieren a diferentes niveles de interacciones en la experiencia musical juvenil, que se traducen en relaciones entre todos los conceptos propuestos; hemos detectado tres niveles de esas interacciones: la creación-producción (PCECP), el gustoconfiguración estética (PCGCE), y las relaciones de sensibilización-subjetivación (PCSS).

**Sensibilidades-complexus-musicales:** Se refieren a valores, actitudes, emociones, formas de y subjetivar, siempre asociados a la experiencia musical de la sonoridad audiovisual y el performance. Se ubican en espacios concretos de engramas, bifurcaciones y emergencias; configuran dinámicas colectivas sociales (...) Corporalización musical: Las Sensibilidades musicales se configuran como un “tercer cuerpo” (Pardo, 1996), como corporeidad de la estética expandida y cuerpo simbólico-biótico (Noguera, 2000; 2004), como cuerpo sin órganos, cuerpo máquina agenciamiento (Deleuze-Guattari, 2000; 2002) y como cuerpo homo-sensus (Gómez, 2009). Estas y otras confluencias se amplifican en la relación cerebro-espíritu, los bucles unitax multiplex, cuerpo-mente, cuerpo-alma, y el concepto de Trinidad’ cerebro-espíritu-cultura (Morin, 1977; 1986; 1994; 1999; 2001; 2003; 2005).

Con todo, las diferencias en el acceso al consumo de un bien cultural musical no se limitan al poder de ingreso económico, o a los criterios con los cuales se representan estas diferencias respecto al gusto y prácticas de escucha -de acuerdo al sociólogo P. Bordieu, en las maneras en que el “Habitus” condiciona ( escolarización y culturización familiar), y las diferentes mediatizaciones de lo musical ( industrias mediáticas, inserción de la Industria musical y difusión a través de los distintos medios de comunicación)-, sino además por prácticas culturales propias de una comunidad particular, grupos sociales con identidades diferentes y distintas prácticas de apropiación, producción y consumo cultural; en las cuales se sitúa la educación y la transmisión de saberes por canales formales y no formales.

No es un detalle menor, que en la información reflejada anteriormente sobre consumo cultural (SINCA y OIC) las

---

**Sensibilidades múltiples:** Esta es la manera como se va configurando el Ethos-cultural de una experiencia musical de la convivencia y el reconocimiento, no solamente como jóvenes que gustan las músicas, sino como personas con derechos y deberes; he aquí el mejor escenario de la ecología humana y la estética expandida: el compartir musical entre sensibilidades en intimidad y sensibilidades múltiples: [SI-SM]. Ver más en: Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud alianza de la Universidad de Manizales y el CINDE, 2013.



*productoras musicales independientes estén concentradas mayoritariamente en CABA, y también podría hacerse la diferencia entre los ejes Rural/Urbano; pero además, entre diferentes grados de formación educativa y/o profesionalización que permitirían la adquisición de competencias necesarias para su desarrollo.*

*Sin embargo, la adquisición de competencias musicales no solamente influye en las características de la escucha, (situación en consumo) sino además en procesos de producción. Diferencia por saberes, que queda expuesta aun en procesos en interacción en época de redes e interfaces. En párrafos anteriores mencionamos los ejemplos de la etapa pos broadcasting de la industria musical (Networking) El consumidor se transforma en “pro-sumidor” al producir sus propios contenidos. En la presente etapa de transformación de los modos de disposición social de la música, que articula cambios en niveles distintos tales como la de los dispositivos técnicos destinados al procesamiento, montaje y almacenamiento del sonido; la de los medios, que coloca en circulación social al discurso sonoro a través del “acceso público a los mensajes”<sup>34</sup>, y*

<sup>34</sup> Veron, Eliseo, Cita del autor, Fernandez, Jose Luis, op. cit.

*también la de las condiciones que fijan las prácticas sociales de usos y de percepción individual y colectiva que impulsan la construcción de vínculos sociales en los cuales la música se vuelve el activador<sup>35</sup>.*

*Existen prácticas colaborativas de producción musical, espacios especializados para músicos, prácticas de financiación colectiva, etc, pero el ejemplo de Song Reader dejo expuesta la diferenciación por saberes en la escucha: El trabajo de Beck Hansen, consistió en la publicación únicamente de las partituras de su obra en su página oficial, y la propuesta a su audiencia fue ejecutarlas, invitando además a publicar y compartir allí su interpretación<sup>36</sup>.*

*La educación como facilitadora de competencias musicales (escucha activa y crítica, manipulación de elementos lingüísticos musicales que posibiliten situarse en producción simbólica y creativa) significa el acceso a los resultados y real intercambio en la cultura entendida como derecho.*

*“Al dejar de considerar las estructuras musicales como principio y fin de la semiosis musical, la semiótica desplazo su atención*

<sup>35</sup> La Puente, Mariano: “Migraciones del espacio social al espacio mediático: la figura del prosumidor”. Instituto de Investigaciones Gino Germani, VI Jornadas de Jóvenes Investigadores 10, 11 y 12 de noviembre de 2011.

<sup>36</sup> Ver más en: *Posbroadcasting: Innovación en la industria musical*, Buenos Aires, La Cruuia, 2014.



*del objeto sonoro (la mayoría de las veces encarnado erróneamente en la partitura) hacia la competencia del sujeto musical.*

*El semiólogo musical italiano Gino Stefani, en su Teoría de la Competencia Musical realiza, si bien no es el primero, uno de los mejores ejercicios teorizadores concentrados enteramente en esta empresa. Stefani define la competencia musical, como el saber, el saber hacer y el saber comunicar que se actualiza cuando se viven experiencias musicales, la competencia musical es la capacidad de producir sentido mediante y/o en torno a la música<sup>37</sup>.*

---

<sup>37</sup> Lopez Cano, Ruben - "Entre el giro Lingüístico y el giro hermenéutico: Tópicos y competencia en la semiótica musical actual", Cuicuilco, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, 2002 Escuela Nacional de Antropología e Historia, Distrito Federal, México, 2002. "Stefani articula la competencia musical en cinco niveles distintos de codificación: Códigos generales del Homo Musicus: entre los que se encuentran, por ejemplo, la costumbre de vivir experiencias emotivas, musculares, sensoriales, sinestésias; aplicar esquemas perceptivos y mentales elementales; efectuar comportamientos antropológicos de base en relación también con objetos sonoros. Prácticas sociales: la costumbre de aplicar reglas y esquemas culturales. Técnicas musicales: la capacidad que se obtiene aculturándose con teorías, métodos y procedimientos específicos del quehacer musical. Estilos musicales: las habilidades que se adquieren frecuentando modos particulares de realizar las técnicas musicales, propias del género de una época específica o corriente determinada. Obras: es decir, la facultad de reconocer características específicas de textos musicales particulares".

*Una competencia, corresponde a un "saber actuar complejo que se apoya sobre la movilización y la utilización eficaz de una variedad de recursos. En este sentido, una competencia está bien lejos de una variedad de recursos". Una competencia está bien lejos de un objetivo y no es sinónimo de saber-hacer o de un conocimiento procedimental. La idea de saber actuar hace surgir la noción que cada competencia está esencialmente ligada a la acción y le otorga un carácter más global. Además, la integración en la definición de la "movilización y la utilización eficaz de un conjunto de recursos" es capital. Una competencia no constituye una forma de algoritmo memorizado y practicado repetidamente en vista a asegurar la perennidad y la reproducción, sino un saber actuar muy flexible y adaptable a diversos contextos y problemáticas"<sup>38</sup>.*

*Pero, además, tal como lo plantea la autora A. Giraldez, sostendremos que "disfrutar de la música depende, en gran medida, de nuestra capacidad para comprenderla, lo cual depende, a su vez, del conocimiento de algunos de los elementos del lenguaje musical y del desarrollo de*

---

<sup>38</sup> Tardif, Jacques, "Desarrollo de un programa de competencias: de la intención a su implementación", Facultad de Educación. Universidad de Sherbrooke de Québec, Canada, 2008.



*habilidades específicas. El interés por músicas de diversos estilos, épocas y culturas dependerá de la variedad del repertorio presentado en el aula*<sup>39</sup>.

*Las especialistas A. Frega y M. Vaughan, reflexionan sobre la tarea de educar para la creatividad bajo los parámetros de la educación para el desarrollo sostenible, y afirman que esto implica también dimensionar las diferentes valorizaciones que recibe tal aprendizaje: “... lo interesante es que la facultad creativa es premiada por la gente por razones ampliamente diferentes. Algunos la ven como una forma de aumentar su productividad, material o de ideas. Otros, la ven como medio para desarrollar su potencial expresivo. Aún otros, no la desean para sí, pero esperan ayudar a desarrollarla en sus estudiantes. Para alguna pequeña cantidad de personas llega a ser toda una forma de vida. (...) No es, en realidad, un concepto de una sola dimensión sino multifacético, que genera conflictos de interpretación, pero también provee un punto de unión comprensivo (abarcativo) al pensar sobre educación, hoy*<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Giraldez, Andrea, “Contribución de la Educación Musical a la adquisición de las competencias básicas”, Universidad de Valladolid, Monografía, 2007

<sup>40</sup> Frega, Ana L. y Vaughan, Margery M. “Creatividad y educación musical”, Revista Creatividad y Sociedad, Num.13, 2009. p. 3.

*El primer estadio es la adquisición en “algo” o sea, en un producto. El siguiente nivel de energía es el combinatorio/ la etapa siguiente, de desarrollo, La etapa cuarta sería la de energía de expansión o de sinergia en la cual los intentos creativos del individuo se encuentran con los requerimientos de la sociedad, produciéndose un refuerzo recíproco.*

*“El desarrollo de las estrategias propias de un verdadero “estilo cognitivo individual” creativo – que da sentido a las experiencias de composición/ invención musical, por ejemplo, superando lo espontáneo y pasatista, brindando elementos para la evaluación de estos procesos - constituyen el cultivo de un MODO CREATIVO DE CONOCER Y DE HACER, de indudable valor cuando de formar para el cambio, para la adaptabilidad creativa y libre se trata”<sup>41</sup>.*

*La educación artística bajo el paradigma del desarrollo humano significa concebir el aprendizaje como un proceso dialectico y social, pero a la vez la actividad comprensiva debe ser generadora de nuevas narrativas.*

*Los esfuerzos educativos se sitúan en equilibrio entre algunas teorías utilitarias o teorías de la capacidad por un lado, y por el otro, crear un nuevo modelo de ciudadanía es la base para la viabilidad del Desarrollo*

---

<sup>41</sup> Ibidem.



*Humano y es una consecuencia directa del concepto de libertad positiva, con ello se amplían los instrumentos de desarrollo sostenible ya que provee razones para un comportamiento responsable, articula de manera adecuada la relación de la persona consigo mismo y con el otro.*

*Consideramos el aprendizaje del arte como una actividad educativa que desarrolla sobre el educando/a una serie de cualidades, actitudes e inteligencias. Encontramos tres características esenciales de este aprendizaje que forman lugares comunes con el Desarrollo Humano: La creatividad, la inteligencia cualitativa y la actitud representativa<sup>42</sup> Mientras que los principales componentes del Desarrollo Humano son cuatro: el empoderamiento, la equidad, la productividad y la sostenibilidad.*

*Las reformas educativas referidas a la educación musical, deben estar basadas en el desarrollo de competencias o en la transferencia de aprendizajes, ya que los saberes escolares para ser útiles han de ser transferibles. Esa transferencia exige, por encima del dominio de los saberes, la integración de los mismos en competencias de reflexión, decisión y acción a la medida de*

---

<sup>42</sup> Díez del Corral Pérez-Soba, Pilar, *Una nueva mirada a la educación artística desde el paradigma del desarrollo humano*, Universidad Complutense, Madrid. Tesis, 2006.

*situaciones complejas, aquellas a las que los ciudadanos y las ciudadanas han de hacer frente. Nosotros entendemos las competencias de la educación artística para el desarrollo como una serie de condiciones que posibilitan un conjunto de capacidades y una serie de destrezas que conforman el buen “hacer” en educación artística para el Desarrollo Humano. Están construidas en la relación entre las principales corrientes en educación artística y los componentes del Desarrollo Humano antes mencionados<sup>43</sup>.*

*Los derechos del consumidor cultural (educación al consumidor, derecho a escoger y derecho a la satisfacción de las necesidades culturales básicas) tampoco se realizan sin educación o el acceso a los recursos informativos pertinentes.*

*La promoción de pensamiento crítico y creativo, puestos en la escena de escucha – o audiencia- en el consumo cultural musical, facilitan escoger más libremente y de manera consciente sobre los determinantes referidos a modas, culturización, escolarización, mediaciones sociales primarias, y las semejanzas y diferencias entre identidades culturales en la diversidad.*

*Los sistemas de cuotas en medios (como forma de preservar el patrimonio nacional y*

---

<sup>43</sup> Ibidem.



a las industrias nacionales también), más allá de las pedagogías mediáticas.

La famosa aseveración “el medio es el mensaje” sentenciada por M. Mc Luhan, reproducen cánones compositivos y de escucha representativos de determinadas culturas –Internacionales, Nacionales, regionales- Locales- Las competencias específicamente musicales, en este sentido, habilitan una escucha crítica y activa más cercana también a la manipulación simbólica necesaria para situarse en producción de uno o más Signos y productos musicales.

Tampoco se enaltece en este trabajo la reproducción de cánones musicales a través de estándares educativos sobre géneros, estilos o tópicos musicales, como sistemas rígidos de tradición pedagógica y musicológica.

Los objetivos para el desarrollo humano sustentable sobre la ampliación del bienestar y el acceso a la cultura y educación, definidos en las normativas internacionales, y los objetivos específicamente definidos para la educación artística, promueven la concreción del derecho a la cultura y de sujetos autores de su producción simbólica.

#### Referencias Bibliográficas

- Alkire, Sabina. 2015. “The Capability Approach and Well-Being Measurement for Public Policy”. Documento de trabajo N° 94. Oxford: Iniciativa de Oxford para el Desarrollo Humano y la Reducción de la Pobreza (OPHI), 2015.
- Arias, Fernando, *Industrias culturales*, FLACSO, 2016.
- Bustamante Z, Guillermo: “Una mirada, desde Bourdieu, al lenguaje y a las competencias” *Enunciación*, nro: 7, 2002.
- Capato, Alejandro: “El derecho a la cultura en la República Argentina y en el Mercosur” *Modulo7*, FLACSO, 2017.
- Carámbula, Gonzalo: “Derechos en cultura y comunicación. La cooperación internacional” *Módulo 7, “La creación cultural desde el consumidor”*, FLACSO, 2017.
- Carta cultural Iberoamericana 10 aniversario, Organización de Estados americanos, Montevideo, 2016.
- Consejo Federal de Educación, Resolución CFE 104/10 Buenos Aires, 2010.
- *Conyuntura Cultural*, Informe SINCA, serie 2004 – 2016.
- Díez del Corral Pérez-Soba, Pilar, “Una nueva mirada a la educación artística desde el paradigma del



- desarrollo humano*”, Universidad Complutense, Madrid. Tesis, 2006.
- Documento Base para el Diseño de Políticas Públicas Arte para Transformación Social, *Unesco, s/f.*
  - Documentos Internacionales (UNESCO/ PNUD/ CGLU/ OEI) referentes al desarrollo humano sostenible y a la Educación para el desarrollo Humano sostenible.
  - Fernandez, Jose Luis, *Postbroadcasting Innovacion en la industria musical*, La Crujia, Buenos Aires, 2014.
  - Frega, Ana L. y Vaughan, Margery M. “Creatividad y educación musical”, *Revista Creatividad y Sociedad*, Num.13, 2009.
  - Giraldez, Andrea, “*Contribución de la Educación Musical a la adquisición de las competencias básicas*”, *Universidad de Valladolid, Monografía, 2007.*
  - *Informe sobre desarrollo humano*, PNUD, 2015.
  - “La diversidad Cultural en la oferta editorial, cinematográfica y musical en Argentina”, *Revista Emprende Cultura/ OIC*, 2016.
  - *La puente, Mariano: “Migraciones del espacio social al espacio mediático: la figura del prosumidor”*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, VI *Jornadas de Jóvenes Investigadores 10, 11 y 12 de noviembre de 2011.*
  - Lopez Cano, Ruben - “*Entre el giro Lingüístico y el giro hermenéutico: Tópicos y competencia en la semiótica musical actual*”, *Cuicuilco, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, 2002 Escuela Nacional de Antropología e Historia, Distrito Federal, México, 2002.*
  - Mustafa, Ali “*La cuestión cultural en la construcción del indicador de desarrollo humano y la cooperación internacional*”, *Flacso, 2017.*
  - *Objetivos de desarrollo del milenio*, Informe, Nueva York, Naciones Unidas, 2015.
  - Rausell Köster, Pau: “*Cultura y producción simbólica en la comunidad Valenciana. Un análisis sectorial e implicaciones territoriales.*” *Universidad de Valencia, 2002.*
  - *SINCA, Música y entorno Digital, serie 2004 – 2016.*
  - Tardif, Jacques, “*Desarrollo de un programa de competencias: de la intención a su implementación*”,



Facultad de Educación. Universidad de Sherbrooke de Québec, Canada, 2008.

- Verdaguer, Josep, "Consumo musical y posición social", en AA. VV. La música y su reflejo en la sociedad, *Indigestio Musical, Barcelona, 2009.*
- Yúdice, George, "Cultura y desarrollo: América Latina frente al desafío de un desarrollo culturalmente Sustentable", en *Modulo 6, Posgrado en comunicación y gestión cultura, FLACSO, 2017.*
- Yúdice, George, "La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América latina" en *New York University Revista Iberoamericana, Vol. LXVII, Núm. 197, Octubre-Diciembre 2001.*

*en una de las ciudades más bellas del norte español y con sede en su universidad, se desarrolló entre el 31 de mayo y el 1 de Junio el I Congreso Internacional de Cine e Identidades. Industrias Culturales, Flujos Musicales y Discursos Transnacionales.*

*En el mismo se encontraron para dialogar acerca de sus trabajos de investigación más de 50 participantes, muchos de ellos de prestigio internacional que asumieron durante el encuentro la tarea de comunicar y compartir los avances de sus proyectos e investigaciones.*

*Las distintas mesas versaron sobre diversos temas, teniendo como eje central al cine. La necesidad de reflexionar sobre aspectos culturales vinculados tanto a lo global como a lo local fue el punto de partida de muchas de las sesiones que allí se realizaron.*

*La música, asociada a los distintos géneros cinematográficos, ocupó uno de los lugares de privilegio en las presentaciones realizadas. La conformación de los imaginarios, los afectos, las emociones, el mercado y los productos que circulan en él fueron parte de los núcleos temáticos trabajados en las diferentes sesiones.*

*Representantes de distintas universidades españolas (la Universidad Complutense de Madrid, la Universitat*

## **NOTAS Y COMENTARIOS**

### **Congreso Internacional de Cine e Identidades. Industrias Culturales, flujos musicales y discursos transnacionales.**

#### **Algunos comentarios**

**Por Marisa Alonso**

*En Oviedo, capital de Asturias, con un paisaje de fondo en tonos de verde intenso,*



*Autonóma de Barcelona, Universitat Politècnica de Valencia, Universidad Pública de Navarra, la Universidad Carlos III de Madrid, y por supuesto la propia Universidad de Oviedo, solo por mencionar alguna de ellas) se sumaron a investigadores que llegaron de la Argentina, México, Brasil, Ecuador y Estados Unidos representando a las distintas instituciones académicas de cada país.*

*Como actividad especial se desarrolló una mesa de Ensayos Audiovisuales de la que participaron Danusa Depes Porta (CAPES/FAPERJ-PUC- Rio, Brasil) Maia Vargas (CONICET-IIDyPCA, UNLP) y Miguel Alfonso Bohuaben (Universidad de Artes del Ecuador. Durante la misma, los invitados compartieron sus reflexiones teóricas y sus experiencias de trabajo con imágenes. Aportando, cada uno desde su experiencia profesional, nuevos contenidos para seguir reflexionando sobre la importancia de lo visual como forma de expresión a la hora de construir relatos socioculturales.*

*Asistí a dicho evento como integrante de la sesión sobre Industria Musical. Representaciones y Mercados Cinematográficos. La misma fue moderada por una de las organizadoras del evento Cecilia Gil Mariño quien como coordinadora del encuentro e integrante de la organización*

*de dicho congreso, prestigio con su perspectiva las presentaciones de cada uno de los participantes. En representación de la Universidad Complutense de Madrid, Alberto Caparros Alvarez, presento una comunicación centrada en el estudio de la revista Ritmo (una revista cuyo contenido temático gira en torno al cine y la música) analizando específicamente el periodo que va de 1945 a 1956. El objetivo del trabajo fue poner especial atención a la dicotomía nacional-extranjero, que se conjugo- durante esos años- con el elemento católico moralizante con una presencia importante en la España de la época.*

*Como parte del desarrollo de la misma sesión, tres investigadoras del CONICET y la Universidad de Cuyo, Rosana Aguerregaray Castiglione, Natalia Daldi e Isaber Dura Gurpide acercaron sus avances sobre el estudio de las Salas cinematográficas mendocinas erigidas durante el siglo XX y su transformación y evaluación del estado de conservación de las mismas considerándolas como representativas de bienes históricos y culturales de la provincia de Mendoza en Argentina.*

*A su vez, el trabajo de mi autoría, que forma parte del proyecto de investigación que se desarrolla en la Universidad Nacional de Quilmes (Cine, estética y política:*

representaciones audiovisuales de la historia argentina 1940-2015), giró en torno a la relación entre el Cine y el Tango en un periodo delimitado de tiempo (1990-2010). En el mismo, se hace especial énfasis en la importancia que durante estos años tuvo el mercado como un mecanismo para orientar la producción y la circulación de los filmes como bienes culturales. En este caso, he analizado la película de Carlos Saura *Tango, no me dejes que compitió en 1998 por el Oscar a la mejor película extranjera*; estudie específicamente la relación entre esta película y la obra de teatro musical *Tango Argentino* que fue estrenado en París en noviembre de 1983 y que giro por más de una década por los escenarios internacionales. La conjunción de una danza que atrae el interés y el deseo global unida a un producto cinematográfico comercial se volvió una fórmula inquietante y posible para apelar en un mercado que pretendía instalar el consumo de este tipo de bien cultural.

La conferencia de cierre del evento quedo a cargo de Katryn Kalinak (Rhode Island College) quien presento su trabajo *From The Jazz Singer to La La Land and Some Others in Between*.

El Congreso Internacional de Cine e Identidades de Oviedo, será el primero de muchos que se repetirán con enorme éxito,

no me caben dudas acerca de ello. En él se ha abierto un espacio para compartir diferentes perspectivas en relación al cine, la música y las identidades en un contexto de expansión de las Industrias Culturales. Todos estos asuntos despiertan un notable interés en el mundo académico, como hemos visto en esos días transcurridos en la bella ciudad de Oviedo, por lo cual seguramente nuevos debates y trabajos nos encontraran en una próxima versión.

<https://congresocineidentidad.wordpress.com/>

En facebook

<https://www.facebook.com/congresocici/>

#### ENLACES DE INTERÉS

- **Les chiffres clés de l'économie culturelle**



<https://forumentreprendreculture.culture.gouv.fr/Actualites/Les-chiffres-cles-de-l-economie-culturelle>

- **Creative industries are essential for our future economy. What are they? How our roadshow helps**



**schools open CI futures for their  
students**

<http://www.aare.edu.au/blog/?p=2692>

- **Las Industrias Culturales y el  
empleo en los países de la  
unión europea**



[http://www.europarl.europa.eu/workingpapers/educ/104aessum\\_es.htm](http://www.europarl.europa.eu/workingpapers/educ/104aessum_es.htm)





EAAC