

Ferran Cabrero, coordinador

# **I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural**

**Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y  
el ejercicio de los derechos culturales**

**Selección de ponencias**



**FLACSO**  
ECUADOR

---

Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural “Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales” (I : 2011 : sep. 22-24 : Quito)

Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales / coordinado por Ferran Cabrero. Quito : FLACSO, Sede Ecuador, 2013

544 p. : cuadros, diagramas, fotografías y gráficos

ISBN: 978-9978-67-381-2

GESTIÓN CULTURAL ; ECUADOR ; POLÍTICA CULTURAL ; DESARROLLO CULTURAL ; DIVERSIDAD CULTURAL ; PATRIMONIO CULTURAL ; CULTURA .

353.7 - CDD

---

© De la presente edición:

**FLACSO, Sede Ecuador**

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Tel.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 323 7960

[www.flacso.org.ec](http://www.flacso.org.ec)

ISBN: 978-9978-67-381-2

Cuidado de la edición: Santiago Rubio - Paulina Torres

Diseño de portada e interiores: FLACSO

Imprenta: V&M Gráficas

Quito, Ecuador, 2013

1ª. edición: febrero de 2013

---

El presente libro es una obra de divulgación y no forma parte de las series académicas de FLACSO-Sede Ecuador.

# Índice

<b>Presentación</b> .....	11
<b>Agradecimientos</b> .....	12
<b>Preámbulo</b> .....	15
<i>Eduardo Puente Hernández</i>	
<b>Introducción</b>	
Gestión cultural para el buen vivir en el Ecuador .....	17
<i>Ferrán Cabrero</i>	
<b>I. Buen vivir y políticas culturales</b>	
Las cambiantes concepciones de las políticas culturales. ....	29
<i>Hernán Ibarra</i>	
Las políticas culturales y el buen vivir. ....	39
<i>Erika Sylva Charvet</i>	
Estrategias para la gestión del desarrollo cultural en el Ecuador .....	57
<i>Adrián de la Torre Pérez</i>	
Sumakawsay es la cultura de la vida .....	67
<i>Atawallpa M. Oviedo Freire</i>	

A la búsqueda del <i>Ki-tu</i> milenario: El “Reyno de los colibríes” . . . . .	75
<i>Diego Velasco Andrade</i>	
Estrategias de diversidad en los Andes . . . . .	89
<i>Dimitri Madrid Muñoz</i>	
Acción cultural exterior: breve análisis del caso ecuatoriano . . . . .	105
<i>Elizabeth Guevara</i>	
Políticas y proyectos institucionales de la UNESCO en el ámbito de la gestión cultural . . . . .	123
<i>Enrico Dongiovanni</i>	
La planificación sociocultural en el Ecuador . . . . .	129
<i>Eduardo Hugo Jaramillo Muñoz</i>	
El patrimonio arqueológico en el Ecuador y sus perspectivas . . . . .	149
<i>Francisco Germánico Sánchez Flores</i>	
Gestión cultural de la Casa en un nuevo escenario . . . . .	159
<i>Gabriel Cisneros Abedrabbo</i>	
La gestión cultural en el marco de los fondos culturales: el caso de las organizaciones juveniles en Quito . . . . .	165
<i>Andrea Madrid Tamayo</i>	
 <b>II. Memorias y patrimonios</b>	
Sobre el Ministerio Coordinador de Patrimonio . . . . .	177
<i>Juan Carlos Cuéllar</i>	
La recuperación de la memoria histórica como medio de desarrollo socio cultural y el papel de la gestión cultural en este proceso . . . . .	185
<i>Gina Maldonado Ruiz</i>	
El Complejo Cultural Real Alto: gestión cultural en adverbio de tiempo, lugar y modo en la costa ecuatoriana . . . . .	193
<i>Silvia G. Alvarez</i>	

Trayectoria del debate patrimonial y aproximaciones a la gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial. . . . .	213
<i>Gabriela Eljuri Jaramillo</i>	
El patrimonio musical y poético afro-esmeraldeño . . . . .	223
<i>Lindberg Valencia Zamora</i>	
La cultura montubia, su oralidad y su gestión. . . . .	235
<i>Alexandra Cusme</i>	
El chulla quiteño: la patrimonialización de un imposible . . . . .	249
<i>Marlon Cadena-Carrera</i>	
El patrimonio, una estrategia política hegemónica: el caso de Cuenca. . . . .	257
<i>Mónica Mancero Acosta</i>	
 <b>III. Artes y producción</b>	
El arte como proyecto de resistencia a la dependencia poético-tecnológica . . . . .	267
<i>María Elena Cruz Artieda</i>	
Arte, artesano, artesanía: las manos hábiles de la patria . . . . .	273
<i>Luis Nieto Aguilar</i>	
Reflexiones sobre la producción de las artes escénicas . . . . .	281
<i>Marina Chávez</i>	
Apuntes sobre educación artística . . . . .	287
<i>Julia Mayorga</i>	
Universidad y ciudadanía . . . . .	299
<i>Jorge Hugo Massucco</i>	
Bibliotecas universitarias y desarrollo cultural. . . . .	305
<i>Myriam Quinteros C.</i>	

Nuevos centros culturales para el Distrito Metropolitano de Quito . . . . .	315
<i>Sara Serrano</i>	

#### IV. Diversidades y culturas

Aprendizajes significativos y buenas prácticas de interculturalidad . . . . .	329
<i>Patricio Sandoval Simba</i>	

El ejercicio de los derechos colectivos y culturales: el caso del periodismo indígena . . . . .	343
<i>Gema Tabares</i>	

La chakra andina desde la cosmovivencia del pueblo kichwa kañari-Ecuador . . . . .	355
<i>Luis Antonio Alulema Pichasaca -William Xavier Guamán Encalada</i>	

El <i>tupu</i> como manifestación de la cultura popular de la comunidad de Saraguro y como elemento simbólico . . . . .	361
<i>Claudia P. Cartuche</i>	

La cultura y la buena gestión cultural contribuyen al crecimiento humano sostenible: cuatro experiencias de gestión cultural . . . . .	369
<i>Milvia León</i>	

La Mesa Ciudadana de Cultura en el MDMQ: un espacio de participación colectiva por el derecho al uso del espacio público y el fortalecimiento de la cultura popular . . . . .	381
<i>Amapola Naranjo</i>	

Desde el rock, una mirada hacia la reapropiación del espacio público. La gestión cultural y la participación de colectivos urbanos de espacios para la cultura . . . . .	395
<i>Marcelo Negrete Morales</i>	

Caminos de San Roque: diálogo y cotidianidad para una estrategia política . . . . .	403
<i>Paola de la Vega Velastegui</i>	

## V. Testimonios

Proceso de la comunidad educativa intercultural Tránsito Amaguaña en el Sur de la ciudad de Quito . . . . .	417
<i>Irma Gómez</i>	
Espacios públicos . . . . .	429
<i>Martha Sofía Vargas S.</i>	
Salmagundi presenta...: posibilidades, dificultades y oportunidades en la producción y gestión cultural de la zona centro del Ecuador . . . . .	437
<i>Rodrigo “Jovani” Jurado</i>	
El escenario social de las artes y el Colectivo “Cosas Finas” . . . . .	445
<i>Oscar Naranjo Huera (Oskan)</i>	
Vamos a la Toma de la Plaza . . . . .	449
<i>Irina Verdesoto</i>	
Una ‘trinchera’ para la gestión y producción de artes escénicas . . . . .	459
<i>Nixon García Sabando</i>	
Reflexiones sobre nuestra experiencia en la gestión y producción de artes escénicas . . . . .	465
<i>Rocío Reyes Macías</i>	
Resistir no es suficiente: una mirada desde la vida de un grupo de teatro laboratorio . . . . .	471
<i>Patricio Vallejo Aristizábal</i>	
Gestor cultural: revisión de caminos . . . . .	479
<i>Rubén Guarderas Jijón</i>	

### **Conferencia magistral**

Hacia una agenda local de las industrias culturales y la creatividad . . . . .	487
<i>Félix Manito y Montserrat Pareja-Eastaway</i>	

### **Epílogo**

Todas las industrias y consumos son culturales. Crítica de las ideas de <i>industrias culturales y consumo cultural</i> para abrir nuevas posibilidades de investigación e intervención. . . . .	527
<i>Daniel Mato</i>	

### **Coda**

El primer observatorio ciudadano de cultura del Ecuador. . . . .	531
<i>Fabián Saltos Coloma</i>	



**I. Buen vivir  
y políticas culturales**

# Las cambiantes concepciones de las políticas culturales

Hernán Ibarra\*

Lo que se designa como políticas culturales ha tenido definiciones cambiantes que corresponden a las diferentes concepciones sobre la cultura, sus actores y las intervenciones estatales que estuvieron vigentes después de la primera mitad del siglo XX. Las definiciones de la cultura como valores universales con un canon uniforme establecido desde las perspectivas de las elites culturales, han sido cuestionadas y se ha arribado a concepciones de la cultura centradas en la diversidad y la diferencia. Una política cultural, puede ser establecida como alguna otra política pública dirigida a la economía, la educación, y la salud. Esto supone un ámbito específico que cubra aquello que es considerado cultural, y precisamente esto es lo que ha cambiado radicalmente en las últimas cuatro décadas. Se puede afirmar que cuando los estados nacionales construyen sus imaginarios y símbolos, realizan una política cultural, aunque no de una manera explícita. Por ello, pueden existir históricamente políticas culturales implícitas que pueden estar arraigadas sobre todo en la acción educativa, por ejemplo cuando se privilegia la difusión de un idioma nacional. Las políticas culturales explícitas, es decir, aquellas que se formulan con el propósito expreso de intervención estatal en el área cultural, son aquellas que se iniciaron en Europa después de la década de 1950. Por ello, una definición general de política cultural propuesta por Néstor García Canclini como “el conjunto de in-

---

\* Investigador Principal del Centro Andino de Acción Popular (CAAP) y profesor asociado de FLACSO-Sede Ecuador.

tervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social” (García Canclini, 1987: 26) amplía el concepto a la intervención de otros actores que están fuera del Estado.

## El lugar de las industrias culturales

Predomina una tendencia a darle a la política cultural una dimensión que está dominada por aquello que el Estado define y realiza como acción cultural claramente establecida. Sin embargo, desde los años cincuenta del pasado siglo, la escuela de Frankfurt puso en la palestra la importancia de las industrias culturales como productoras de bienes que tenían una dimensión social y económica creciente sustentada en el desarrollo de los formatos de divulgación impresa y los medios audiovisuales. Y realmente las industrias culturales han realizado una potente política cultural que ha significado un manejo selectivo de la alta cultura y las culturas populares bajo principios de racionalidad mercantil. Las industrias culturales son las productoras de bienes culturales en los que se distinguen países con fuertes mercados internos para esos bienes que están en capacidad de exportarlos a otros países (Sassoon, 2002: 86-98). En tanto que los países con débiles mercados culturales se tornan en dependientes de la oferta de las industrias culturales externas. Este es el fundamento de la hegemonía cultural a escala internacional.

En un argumento muy cuestionador de las industrias culturales, Guy Debord realizó una crítica a la sociedad del espectáculo como el imperio de productos culturales que conllevaban la alienación masiva a la que había que responder con una acción cultural autónoma y experimental que contradijera las lógicas que imponía el mercado (2000). Debord asignaba a las vanguardias culturales un papel impugnador del arte y les daba una función movilizadora de iniciativas políticas desde el cuestionamiento de la vida cotidiana. Hacia los años sesenta, Raymond Williams utilizó la distinción entre la buena y la mala cultura. Estas resonancias morales provenientes de alguien que había realizado iluminadores análisis de la cultura

moderna en Gran Bretaña resultan sorprendentes puesto que comprendía a la “mala” cultura como los productos culturales mercantiles de bajo nivel. En cambio, Umberto Eco, relativizó el impacto degradador de las industrias culturales, puesto que concibió que estas efectuaban una divulgación de la alta cultura que antes fue impensable.

Las relaciones entre arte y política se han presentado insistentemente a través de las vanguardias culturales. Estas han sido corrientes culturales contrarias del orden cultural dominante que han propuesto nuevas maneras de producir literatura y arte. Si bien las vanguardias culturales dejaron de desempeñar un papel desestabilizador del espacio cultural que cumplieron en las primeras décadas del siglo XX, han seguido nutriendo movimientos experimentales y planteamientos que frecuentemente se han caracterizado por impugnar las formas culturales oficiales. Las vanguardias confluyen en la definición de los espacios culturales y pueden terminar institucionalizando sus contenidos impugnadores.

### **El caso francés**

Una perspectiva de mucha influencia en la definición de las políticas culturales provino de Francia, con la creación del Ministerio de Cultura en 1959 durante el gobierno de De Gaulle, quien encargó a un intelectual prominente, André Malraux, la gestión de la nueva institución. Su antecedente fue la concepción de sector cultural que se había forjado en el período del Frente Popular (1935-1938), cuando se crearon las casas de la cultura. En un país de una alta tradición centralista, el Ministerio tuvo como objetivos lograr una confluencia del espacio artístico y literario francés con una política de divulgación cultural, potenciando los equipamientos culturales (Urfalino, 1999: 333-334). El imperativo del momento era el fortalecimiento del imaginario nacional francés mediante la invención de una política cultural como un punto de convergencia y coherencia entre las representaciones que se atribuye el Estado sobre el arte y el mundo cultural ante la sociedad junto a una acción pública sistemática. Todo esto suponía delimitar instituciones y campos de intervención específicos con la inercia de los mecanismos de legitimación del campo cultural.

La creación del Ministerio de Cultura en Francia sucedió en una coyuntura política específica, la descolonización del África francesa y el ascenso del general De Gaulle, amigo de Malraux. En la parte administrativa fue una institucionalidad proveniente de las funciones culturales que se ejecutaban en el Ministerio de Educación. Por ejemplo, se transfirió la antigua Dirección de Artes y Letras, en tanto que un segmento del cuerpo administrativo provino de aquellos funcionarios que habían quedado disponibles en las ex colonias francesas. En los años sesenta, la acción del Ministerio se concretó en la creación de las casas de la cultura a nivel local, como una reproducción de los conceptos culturales parisinos hacia las localidades y tomando arraigo en las intelectualidades locales. Aunque el Ministerio tomó a su cargo la promoción del cine, se dejó de lado la radio y la televisión. Particularmente para Malraux, que ponía énfasis en la cultura impresa, los medios audiovisuales eran una “fábrica de sueños” (Lebovics, 2000: 129). Sólo en 1981, cultura y educación se fusionaron en un solo Ministerio; y, en 1997, el Ministerio de Cultura se hizo cargo de la radio y la televisión.

### **Estado nación y política cultural**

Es posible afirmar que los estados tienen una política cultural que responde a las concepciones que han guiado su definición nacional. De este modo, la construcción de identidades nacionales en América Latina dependió de un sistema educativo que de manera institucional llevó adelante la construcción de los imaginarios y símbolos que identificaban lo nacional. Estas concepciones identitarias eran homogeneizadoras; en algunos países desarrollaron el mestizaje como ideología, pero sobre todo ignoraron las culturas indígenas o las incorporaron como fundamento nacional remoto, lo que Blanca Muratorio ha llamado “patriotismo arqueológico”. Todo esto fue muy consistente hasta la primera mitad del siglo XX dependiendo de un concepto tradicional de cultura que remitía a las manifestaciones ilustradas del arte y la literatura, dejando en un plano secundario las culturas populares bajo la noción de folklore. Por este motivo se asignó a ciertas instituciones un papel concentrador de las iniciativas culturales. La Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944), el Instituto Nacional de las Bellas Artes de México (1948), la Casa de la

Cultura del Perú (1962), son ejemplos de instituciones en las que el Estado delegó funciones culturales con relativa autonomía, más allá de lo que fueron las secciones culturales de los ministerios de Educación. Los encargados de dirigir estas instituciones correspondieron a la figura del gran intelectual que definió Gramsci, como aquellos personajes que condensaban y administraban los saberes culturales sobre todo delimitados por la alta cultura con el predominio de las raíces europeas.

### **Paradigmas de las políticas culturales**

En la Declaración Universal de los Derechos del Hombre de 1948, apareció originalmente el “derecho a la cultura”: “Todos los individuos tienen derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad”. Esto es lo que fundamentó inicialmente las políticas culturales.

En la elaboración de la política cultural en Europa, según Vidal-Beneyto, existieron tres paradigmas vigentes hasta los años ochenta (1981). El primer paradigma fue el mecenazgo que corresponde a los agentes privados y públicos que deciden el apoyo discrecional a determinados creadores que caben en una definición de la cultura como una elaboración espiritual. Esta concepción enraizada en la versión tradicional de arte y cultura imperó hasta mediados del siglo XX. En la década de 1950 predominó el paradigma de la democratización de la cultura que ponía énfasis en la difusión de la producción cultural de las elites. Desde 1970 se impuso el paradigma de la democracia cultural donde se daba importancia a un concepto socioantropológico de cultura. Este paradigma fue impulsado por la UNESCO.

En una síntesis sobre la trayectoria de las políticas culturales, García Canclini identificó algunos paradigmas que orientaron su formulación en América Latina: mecenazgo liberal, tradicionalismo patrimonialista, estatismo populista, privatización conservadora, democratización cultural y democracia participativa (1987: 27). El mecenazgo cultural se caracteriza por la creación y distribución discrecional de la alta cultura. Mientras que el uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo para una identificación de la sociedad es propio del tradicionalismo patrimonialista.

En cambio el estatismo populista propone la distribución de los bienes culturales de elite y reivindica la cultura popular como una acción estatal. La privatización conservadora promueve transferir al mercado simbólico privado las acciones públicas de la cultura.

De modo diferente, la democratización cultural promueve la difusión y popularización de la alta cultura. Finalmente, la democracia participativa es la promoción de la participación popular y la organización autogestionaria de las actividades culturales y políticas. No se trata de que estos paradigmas hayan ocurrido en sucesión cronológica, aunque es obvio que algunos de ellos pueden coexistir en una disputa por estructurar el desarrollo cultural. Para algunos paradigmas, la cuestión de la participación e intervención del Estado es fundamental (estatismo populista y democratización cultural). Para la privatización conservadora, es vital la función de la empresa privada y el mercado. Se debe notar que estos paradigmas sobre todo tuvieron su mayor concreción en los países del Cono Sur. Y muchos países no conocieron políticas culturales de signo populista como las que impulsó el peronismo. En cambio, en Brasil, en los años sesenta y setenta, durante las dictaduras militares, se llevó adelante un generoso auspicio estatal a las actividades culturales de elite, se promovió el cine nacional y las ciencias sociales, si bien, bajo un clima de censura (Ortiz, 2006 [1985]).

A comienzos de los años ochenta aparecieron concepciones que trataban de vincular la cuestión de la identidad al desarrollo con la introducción de un concepto de cultura que tenía aspectos de naturaleza antropológica. Esto aparece muy claramente en la Declaración de México sobre las políticas culturales de la UNESCO según la cual, “la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y creencias” (UNESCO, 1982: 13). Aún cuando esto incluye ya la pluralidad y diversidad cultural, existía una tensión con la identidad y la soberanía nacional, conceptos predominantes en las definiciones de los Estados nacionales. Por otra parte, se introdujo también el imperativo de vincular la cultura al desarrollo económico. Además, la necesidad de poner atención al desarrollo de industrias culturales nacionales.

## El giro multicultural

Entre los años ochenta y noventa se instauró en América Latina una época neoliberal que generó una erosión de las políticas culturales orientadas por el Estado. Se produjo el avance de concepciones que ponían al mercado como factor decisivo en la acción cultural. Junto a la globalización económica como un proceso de crecientes flujos financieros y productos en el mercado mundial dirigidos por empresas transnacionales, se planteó también que se producía una globalización cultural con la unificación de modos de vida y símbolos culturales facilitados por el vertiginoso desarrollo de las tecnologías de comunicación. Esta visión de la globalización cultural ha sido cuestionada puesto que es necesario entender las articulaciones locales a las dinámicas globalizadoras. Claro que no se puede ignorar que efectivamente existen núcleos culturales transnacionales en el consumo cultural. Esto ha dado lugar a la controversia sobre la hegemonía cultural transnacional. Una posición postula que existe un imperialismo cultural caracterizado por la dominación cultural desde la penetración de culturas extranjeras del norte en los países del sur. Otra posición sostiene que la ya histórica presencia de las industrias culturales del norte ha creado un sedimento cultural como una memoria que ha constituido una cultura popular transnacional con modos locales de recepción y consumo (Ortiz, 2004). Y no se debe olvidar que países como México o Argentina tuvieron una capacidad de exportar sus productos culturales hacia otros países de América Latina.

Sin embargo, también se producía por otro lado, la reivindicación de la multiculturalidad y la ampliación del significado del patrimonio cultural con la noción de patrimonio intangible que incluía tradiciones orales, fiestas y elementos expresivos. A fines del siglo XX, el Banco Mundial proponía la potenciación del patrimonio cultural como un bien que puede ser valorizado. Y emerge también la transformación de la cultura en un espacio de valoración económica con la economía de la cultura que desarrolló mediciones e indicadores para el sector cultural.

El concepto de diversidad cultural ya influido por ideas multiculturales apareció en 2001 con la Declaración universal sobre la diversidad cultural. “La diversidad cultural es, ante todo, un hecho: existe una gran variedad



de culturas que es posible distinguir rápidamente a partir de observaciones etnográficas, aún cuando los límites que marcan las lindes de una cultura específica sean más difíciles de determinar de lo que parece a simple vista” (UNESCO, 2010: 3).

Un giro importante en la elaboración de políticas culturales en Europa provino de los procesos de descentralización del Estado después de 1980. Por una parte, se reivindicaba lo local y lo regional como identidades opuestas a las identidades nacionales, lo que impulsó importantes debates sobre las bases regionales del Estado nacional y promovió la animación cultural. Por otra parte, pasaba a ocupar un lugar central la necesidad de situar lo cultural como parte de reinención de las ciudades. A los procesos de renovación urbana y valorización de los centros históricos se unía la demanda por insertar los componentes multiculturales de ciudades caracterizadas por nuevas corrientes migratorias así como por la necesidad de potencializar industrias culturales locales (Corijn, 2002: 62-67). El protagonismo ha estado del lado del consumo cultural impulsado por los flujos de turismo.

Cuando se pone en práctica el tema del patrimonio intangible se tornan en procesos a ser rescatados, no sólo desde las culturas indígenas, sino también por gobiernos locales. Por ejemplo, la patrimonialización del tango en Argentina se halla vinculada a una política nacional y local de reivindicación de una identidad urbana desde los años noventa, coincidiendo con un relanzamiento de academias de baile y el desarrollo del turismo. La UNESCO declaró en 2009 al tango Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad luego de una gestión del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y la Intendencia de Montevideo (Morel, 2009: 155-172).

Un efecto del acceso a las nuevas tecnologías de reproducción es lo que ha ocurrido en los países andinos, donde se ha producido un inusitado desarrollo de las industrias culturales de raíz popular originadas en el abaratamiento de las tecnologías de producción electrónica y digital. Se trata de los circuitos de producción y consumo de música, cine y programas cómicos que usan el CD y DVD. Son pequeñas y medianas empresas que se han desarrollado al margen de políticas públicas de fomento.<sup>1</sup> Han sido una manera original de crear mercados culturales sustentados en la informalidad.

---

1 Sobre el Perú, ver Santiago Alfaro (2006: 137-175). Acerca del cine popular ecuatoriano ver Miguel Alvear y Christian León (2009).

Pero esto ha estado superpuesto a la producción informal de discos y videos provenientes de la industria global que han colapsado a las redes internacionales de producción digital. Como se puede advertir, el asunto crucial de las políticas culturales es el de la configuración de un espacio público en el que están presentes los intereses del Estado, las industrias culturales, y los creadores y artistas. Todo ello se ha producido en el marco de cambiantes concepciones acerca de lo que es la cultura y los bienes culturales.

Se producen articulaciones en las que las fronteras entre las culturas locales y transnacionales se han ido tornando porosas, y sobre todo, escenarios de disputas que tienen como objeto recursos y direccionamientos donde pugnan viejas y nuevas concepciones sobre el destino de la pluralidad cultural.

## Bibliografía

- Alfaro, Santiago (2006). "El lugar de las industrias culturales en las políticas públicas". En: *Políticas culturales. Ensayos críticos*, Guillermo Cortés y Víctor Vich, 137-175. Lima: IEP/INC/OEI.
- Alvear, Miguel y León, Christian (2009). *Ecuador bajo tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Fundación Cultural Ochoymedio.
- Canclini, Néstor García (1987). "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano". En: *Políticas culturales en América Latina*, Néstor García Canclini (Ed.). México: D.F.Grijalbo.
- Corijn, Eric (2002). "Las políticas culturales en el centro de la política urbana". *Claves de razón práctica* 119: 62-67, febrero, Madrid.
- Debord, Guy (2000). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-Textos.
- Lebovics, Herman (2000). *La misión de Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Morel, Hernán (2009). "El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires". *Cuadernos de Antropología Social* 30: 155-172. Buenos Aires.
- Ortiz, Renato (2004). *Mundialización y cultura*. Bogotá: CAB.
- (2006) [1985]. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Sao Paulo: Brasiliense.

- Sassoon, Donald (2002). “Acerca de los mercados culturales”. *New Left Review* 17: 86-98, noviembre-diciembre, Madrid.
- UNESCO (1982). “Declaración de México sobre las políticas culturales” *Cultura* V(14):13.
- (2010). *Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural* (Resumen).
- Urfalino, Philippe (1999). “La historia de la política cultural”. En: *Para una historia cultural*, Jean-Pierre Rioux y Jean François Sirinelli: 333-334. México: Taurus.
- Vidal-Beneyto, José (1981). “Hacia una fundamentación teórica de la política cultural”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 16.