



— R E V I S T A —
**ESTUDIOS SOCIALES
CONTEMPORÁNEOS**

e-ISSN 2451-5965

Festivales escénicos iberoamericanos en pandemia. Entre la virtualidad y la resignación

**Ibero-American performing arts festivals in
pandemia. Between virtuality and disappointment**

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.48.034>

Rául Santiago Algán

Universidad Argentina de la Empresa y Consejo Nacional de
Investigaciones científicas y Técnicas. Argentina

raulsantiago@algan.com.ar

Enviado: 19/2/2021

Aceptado: 21/10/2021

“Algán, R. S. (enero-junio de 2022). Festivales escénicos iberoamericanos en pandemia. Entre la virtualidad y la resignación. En Revista de Estudios Sociales Contemporáneos N° 26, IMESC-IDEHESI/CO-NICET, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 232-252”

Resumen

La situación pandémica ha impulsado el dictado de medidas de aislamiento que afectaron a los sectores productivos. Entre ellos, los festivales escénicos del espacio cultural iberoamericano han debido ser, en poco tiempo, resignificados para afrontar una perspectiva de futuro incierta. Entre mayo y julio de 2020 se llevó a cabo una encuesta entre los festivales que conforman EFíbero con el objeto de relevar sus estrategias frente a la pandemia. Este estudio releva la situación de los festivales y los enfoques que sus directores han adoptado para afrontar la coyuntura. El principal aporte de esta investigación es relacionar las acciones que los encuestados llevaron adelante frente a las políticas culturales implementadas por los gobiernos de Iberoamérica en sus diferentes niveles, particularmente de los gestores culturales del sistema de producción privado. Se observa entonces que en escenarios diversos hay denominadores comunes en las estrategias que los festivales pusieron en práctica.

Palabras claves: festivales escénicos, pandemia, políticas culturales, gestión cultural, relaciones culturales internacionales

Abstract

The pandemic situation has prompted the issuance of isolation measures that affected the productive sectors. Among them, the stage festivals of the Ibero-American cultural space have had to be, in a short time, re-signified to face an uncertain future perspective. Between May and July 2020, a survey was carried out among the festivals that make up EFíbero to assess their strategies against the pandemic. This study reveals the situation of festivals and the approaches that their directors have adopted to face the situation. The main contribution of this research is to relate the actions that the respondents carried out against the cultural policies implemented by the governments of Ibero-America at different levels. Thus, it is observed that in diverse scenarios there are common denominators in the strategies that the festivals put into practice.

Keywords: performing arts festivals, pandemia, cultural policies, cultural management, international culture affairs

1. Introducción

Cuando en marzo de 2020 la Organización Mundial de la Salud declaró la condición de pandemia para el COVID-19 los diferentes sectores de las economías nacionales iberoamericanas comenzaron a ver cómo progresivamente los gobiernos dictaban medidas de aislamiento. La cultura, como sector productivo que agrega valor a la sociedad a través de bienes y servicios de diversa índole, ha sido una de las primeras en suspender actividades y tiene perspectivas de ser una de las últimas en reanudarlas dado el riesgo que supone la reunión de un grupo de personas en torno a una vivencia artística.

En este contexto, los festivales escénicos conforman no solo una instancia de representación artística vinculada al encuentro de agentes culturales de todo el mundo sino además un fenómeno de dinamización cultural que en muchas economías locales es necesario. EFíbero, creado en 2019 y promovido en su origen, por Iberescena (programa intergubernamental de SEGIB orientado a la cooperación cultural internacional abocado al estímulo y la promoción de las artes escénicas), es el espacio de encuentro donde se dan cita algunos de los festivales que integran espacio cultural iberoamericano. Que haya sido creado, oportunamente, gracias a una ayuda especial de Iberescena da cuenta del interés del programa en fomentar este tipo de asociaciones. No obstante, en la actualidad la organización es independiente del programa. EFíbero lanzó, entre mayo y julio de 2020, una encuesta con el objeto de conocer las estrategias que los responsables de los festivales llevaron adelante frente a esta situación excepcional.

El relevamiento se orienta a recabar la forma en que la emergencia sanitaria afectó la edición 2020 de los festivales miembros de la asociación y cómo los mismos diseñaron estrategias profesionales de adaptación a la nueva coyuntura. El carácter de esta investigación, por lo tanto, es indagar sobre las estrategias que los/as agentes culturales a cargo de los proyectos han desarrollado frente a la emergencia sanitaria. De esta forma, el presente texto conjuga visiones de la gestión cultural, las políticas públicas y las relaciones culturales internacionales en el contexto de la pandemia mencionada, para dar cuenta del impacto político, social y económico que representó para las comunidades culturales. Este enfoque colabora a la comprensión de los festivales como espacios de encuentro entre las identidades culturales del ámbito iberoamericano con sus particularidades; entiende su gestión como una forma de agregar valor a la economía local y también aborda su realización como un espacio de discusión política y social.

Se describe aquí la herramienta, su diseño e implementación, así como los datos obtenidos de la encuesta mencionada. La intención es generar un análisis donde se relacionen las estructuras formales de producción de estos festivales y las estrategias que desarrollan sus responsables frente a la situación excepcional de la coyuntura. En este sentido, los gobiernos locales, Iberescena como espacio institucionalizado internacional, la comunicación con los públicos y las expectativas de los agentes culturales frente a EFíbero como red cultural han configurado la encuesta y nutren este escrito.

2. Marco teórico

2.1. Festivales escénicos: un espacio de encuentro que genera valor para la comunidad

Si bien es amplia la gama de definiciones que subyace en torno a la idea de festival es dable comprenderlo “fundamentalmente por poseer, por un lado, una programación múltiple, excepcional, abierta al público, ofrecida de manera intensiva y englobada bajo una denominación específica y una lógica artística; por otro, una temporalidad limitada y una periodicidad estable” (Carreño Morales, 2014:42). De esta forma, y por su condición esporádica, son parte de la fuerza oferente de los mercados teatrales que complementan la producción cultural de las ciudades donde se realizan (Algán, 2019). Cabe comprenderlos como espacios de intercambio cultural a través de los artistas programados, quienes ven enriquecida su experiencia para, al volver a sus ciudades de residencia, generar instancias de innovación y de producción.

Es conocido que sus ediciones, aunque eventuales o efímeras dentro de una programación escénica anual, conllevan un trabajo sostenido y son una fuente de empleo. Básicamente se puede reconocer que “un festival, aunque altera a la comunidad completa, se dirige principalmente a cuatro sectores objetivos: el público, los artistas, los medios de comunicación y los presentadores o programadores” (De León, 2011:102). Como tal, generan no solo empleo para quienes los llevan adelante, sino también para los agentes culturales que conforman su programación, y para las economías conexas que gozan del efecto multiplicador que ellos promueven (Arriaga Navarrete & González Pérez, 2016). De esta forma, la ciudad que incuba un festival está generando, además de valor simbólico, un input que promueve actividades del sector gastronómico, del turismo y la indumentaria, entre otros.

En sí mismos, los festivales escénicos, como son entendidos en el marco de esta investigación, responden a los preceptos de la gestión cultural como campo disciplinar. En este sentido es necesario recordar que la misma permite “contribuir activamente al desarrollo de las políticas culturales de diferentes sectores, incluso colaborando con la realización de diagnósticos, con la sistematización de experiencias o a través de la elaboración de planes estratégicos de desarrollo” (Fuentes Firmani, 2019:55). Por esta razón, su programación artística y su producción son abordadas como prácticas profesionales que los agentes llevan adelante. Si bien esta actividad se realiza con orientación a obtener beneficios económicos y simbólicos (García Canclini, 1979) cabe mencionar que su programación artística a la vez interpela a la ciudadanía como a los gobiernos locales, cuestión que la posiciona también como espacio de disputa política.

Por programación artística debe entenderse a la actividad que “estructura y da sentido a la mayoría de las decisiones que se toman y a las actividades que se deben llevar a cabo y determina significativamente la producción del festival (De León, 2011:111). Es decir que el criterio curatorial de quien lleva adelante el festival está mediado por las discusiones políticas y sociales de la comunidad que contiene al evento. Por su parte, la producción es una “complejísima tarea que conlleva etapas diferentes de planificación, desarrollo y puesta en marcha” (Heras, 2011:89). Por eso programación artística y producción escénica en un festival son actividades hermanas con interdependencia e influencia mutua. Por este motivo,

ambas estrategias suelen ser llevadas a cabo por una persona con formación especializada o por un grupo profesional de trabajo. Tales son quienes respondieron la encuesta objeto de este abordaje.

Como espacio de encuentro para la gestión cultural y la ciudadanía, los festivales son promovidos por las políticas culturales de los gobiernos nacionales y locales. Este tipo de políticas públicas han sido caracterizadas como un “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (García Canclini, 2005:72). Por su parte, una visión más ampliada del concepto entiende que son políticas culturales también las acciones y estrategias de instituciones no gubernamentales (Olmos y Santillán Güemes, 2004). Nótese que mientras en la segunda mirada sobre el término las políticas culturales se precisan en tanto configurativas de las prácticas, en la primera revisa una impronta de condicionamiento legal a la actividad. El enfoque que propone este artículo entiende que el destinatario de las políticas culturales es el ciudadano, quien a la vez goza del servicio cultural que ofrece el festival escénico. Por esta razón, y al entender a los festivales como espacio de encuentro, debemos concebir al ciudadano como un sujeto mediatizado, interesado en la cuestión pública y portador de derechos (Chauí, 2013). Solo así se puede comprender la finalidad de las políticas culturales y el interés social de los festivales.

Aún este vínculo entre gestión y políticas culturales está atravesado por la mirada económica sobre la actividad puesto que “tal vez no haya ningún otro campo en el que la relación entre la economía y la cultura sea más directa que en el ámbito de las políticas públicas” (Throsby, 2001:153). Por ello encontramos entre los encuestados a gestores del sistema público, pero también del privado, tanto empresarial como independiente. Esta diferenciación será clave al momento de leer la discusión de los resultados de la encuesta que nutre el presente artículo. Para sintetizar el concepto de *sistema de producción* debe recuperarse a Schraier (2008). Según este autor, el sistema de producción público “está conformado por los llamados teatros públicos o estatales, instituciones (...) cuyo objetivo principal es el de producir, exhibir, difundir y promover la cultura a través de las artes escénicas, a nivel profesional, como una forma de servicio público” (25). Por su parte, describe al sistema de producción privado como una convivencia de “organizaciones teatrales profesionales o no, con objetivos diversos y con modos de constitución, de organización, de financiación y de producción muy disímiles” (27). Por esta razón, dentro de las categorías de la encuesta se ha incluido la pregunta sobre los pedidos y las relaciones que los festivales tienen con los gobiernos locales y con los mecanismos de financiamiento internacional. Se observará en el análisis de los resultados que el foco se pone en los festivales del sistema de producción privado porque los del sistema de producción público al ser dependientes de los gobiernos no tienen opción de decidir qué tipo de vinculación tener y eso no es configurativo de la estrategia que hayan adoptado frente a la situación pandémica.

Los economistas Baumol y Bowen (1966) identificaron la existencia de una brecha de ingresos entre la dinámica de producción en las *performing arts* y el avance tecnológico de la sociedad en general. Esta brecha genera una enfermedad de costos que impacta negativamente en el sector puesto que “los ingresos que se

obtienen por la venta de servicios, o sea por la venta de entradas, no son suficientes para cubrir los costos” (Rapetti, 2007:141). Sin perjuicio de que existan situaciones híbridas que integran a ambos, en el modelo anglosajón se resuelve con la existencia de sponsor mientras que en el modelo iberoamericano se lo hace con el apoyo del Estado. Esto es configurativo de los diseños de producción en las artes escénicas, puesto que se parte del supuesto de que sin ayuda estatal o sponsoreo, el proyecto está destinado al fracaso económico (Schraier, 2008).

No obstante, el enfoque que se propone en este escrito trata de extender la mirada sobre la actividad de lo estrictamente económico a los simbólico. Esta amplitud permite comprender a las artes escénicas en su relevancia frente a las políticas culturales. La cultura genera un beneficio superior al monetario para quienes la llevan adelante y quienes se constituyen en públicos o espectadores. Así,

al entender el arte como un tipo de producción simbólica -admitiendo a la vez su aptitud para conocer y construir lo real, su estructura interna específica- intentamos algo más que un estudio sociológico de los procesos estéticos: los veremos también como un lugar para investigar las relaciones entre el enfoque productivo y los demás, entre la singularidad de las representaciones y su dependencia de la base material. (García Canclini, 1979:14)

Por esta razón, los festivales del espacio cultural iberoamericano deben siempre contemplar posibles alianzas estratégicas con el sector público y el sector privado, fortaleciendo el entramado social de las comunidades culturales (Cassini, 2018). Este principio fue la base sobre la cual se construyeron las políticas de financiamiento público en Iberoamérica.

Dada esta referencia, no solo debe pensarse a los festivales como espacios políticos y sociales sino también, recuperando una mención previa, como una actividad que agrega valor simbólico y dinamiza otros sectores de la vida económica de la ciudad. De esta forma, “cuando hablamos del valor de una obra (...) entran en juego matices, aspectos, juicios, argumentos distintos” (Bonet, 2007:20), lo que refuerza la dificultad de construir valor apoyándonos solo en lo económico. Además, se pueden observar varios impactos que se desprenden de esta cuestión:

“(...) el impacto directo: se estudia cuánto desembolsa el Estado en sueldos y servicios para poner en marcha una determinada actividad (...). El impacto indirecto: de qué manera todo este dinero que el Estado brinda a la sociedad o a los que trabajan en esto, en sueldos y servicios, cómo esta plata revierte sobre la propia economía de la sociedad (...). El impacto inducido: está relacionado con todo aquello a lo cual induce el evento mismo (atrae gente distinta, que es la que va a hacer el evento con todo lo que esto representa)”. (Getino, 2007:70-71)

Hasta aquí, se ha caracterizado al festival escénico como un espacio de encuentro para la ciudad que lo contiene y como forma de producción simbólica con impacto positivo en las economías conexas de la misma. Pero, como se ha mencionado previamente, el enfoque de esta investigación entiende al festival en su doble faceta: internacional y doméstica. De modo que, para terminar de construir este marco teórico y definir la pertinencia de la investigación, deben detallarse las implicancias de los festivales de cara al plano internacional, donde EÍbero e Iberoescena dan sentido al abordaje.

2.2 Los festivales escénicos como una ventana al mundo de la ciudad.

Al ser espacios donde se materializan las relaciones culturales internacionales, los festivales trabajan, explícita o implícitamente, sobre las ideas de la UNESCO (en tanto organismo cultural internacional) de fomento al diálogo. Históricamente han sido un punto de encuentro, intercambio y descubrimiento cultural por parte de los agentes que lo intervienen y del público en general. Con la salida de la polaridad que establecían los modelos capitalista y soviético y la consecuente globalización (Beck, 2008), los festivales han cobrado relevancia a la luz de ser motores económicos, sociales y culturales de las ciudades que los acogen. De hecho, “la complejidad de los mecanismos de erosión cultural desafía la imaginación. Ninguna explicación global y generalizadora (...) basta para dar cuenta de estos fenómenos.” (Warnier, 2002:87). Es, pues, en un mundo que tiende a la estandarización que fenómenos de encuentro internacional como los festivales adquieren especial relevancia por promover la experiencia antes que el consumo masivo.

En el caso puntual del espacio cultural iberoamericano, los festivales son además un espacio de reafirmación de las configuraciones culturales compartidas. En este sentido, “es difícil que una configuración tenga unidad ideológica o política, pero sí se caracteriza por desarrollar las fronteras de lo posible, una lógica de la interrelación, una trama simbólica común y otros aspectos culturales ‘compartidos’”. (Grimson, 2011:177). Este concepto, que el autor propone como instancia actualizada de vínculos culturales, es una impronta de las programaciones artísticas y, por tanto, se ven afectados como espacio de intercambio cultural por la emergencia sanitaria. En esta línea, es dable pensar la ventana temporal de representación de un festival como un hervidero de vínculos y tramas sociales que recrean “la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (...) del hispano colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas” (García Canclini, 2013:86). Esta condición también se observa en las estrategias divergentes y complementarias que los gestores culturales han debido llevar adelante con relación a los públicos puesto que, por ser variada la programación internacional de los festivales, lo son también los públicos interpeados por ella. A tal punto esto se refleja en la constitución de los festivales que, al momento de caracterizar sus públicos, la mayoría opta por una descripción generalista antes que específica (EFíbero, s.f.).

Como se ha mencionado anteriormente EFíbero como espacio de encuentro nace impulsado por una ayuda económica especial de Iberescena otorgada en 2019. A la fecha se ha realizado un encuentro presencial que ha tenido lugar en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en 2019 y uno virtual en 2020. Como espacio de encuentro, EFíbero trabaja con orientación a objetivos generales y específicos que surgen del diagnóstico original que impulsó su conformación (EFíbero, s.f.). Como tal el espacio reúne en su portal web el diagnóstico que menciona, un listado de los festivales que lo integran con su detalle de contacto, línea de programación y recurrencia. Además, tiene un proyecto editorial orientado a la generación de material crítico de reflexión sobre la gestión y la producción escénica.

Es en este sentido, también, que los festivales miembros de EFíbero —con independencia de su forma de producción o su filiación al sistema público o privado— se han constituido en punto de encuentro. Cabe destacar que esta red cultural responde a una impronta de cooperación descentralizada más contemporánea y

que, en tanto tal, es clave para el fortalecimiento del espacio cultural iberoamericano. En esta propuesta de descentralización, “las relaciones no se crean de arriba abajo, sino a través de los agentes que intervienen en cada ámbito, temático y territorial” (Brun, Tejero y Canut Ledo, 2008:41). Es en estos espacios donde instrumentos de la órbita internacional como la Declaración de Diversidad Cultural (UNESCO 2001) cobran materialidad por su vínculo con los derechos culturales, la defensa del pluralismo y el acceso a la cultura. Por ello se sostiene que los festivales deben ser de interés para la ciudadanía y los gobiernos. Por todo lo dicho, la suspensión de sus programaciones, producto de las medidas de aislamiento y prevención que los Estados iberoamericanos han llevado adelante para hacer frente al COVID-19, han impactado en las estructuras y el funcionamiento de aquellos.

Cabe comprender a la Red en el marco del denominado *espacio cultural iberoamericano* como un ámbito de circulación, integración y diálogo cultural. En el año 2005, y en consonancia con la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (2001), ve la luz la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) que en la actualidad cuenta con 28 programas de cooperación (SEGIB, s.f.). Entre ellos, Iberescena se aboca a las relaciones culturales de los agentes que integran la Secretaría en materia de artes escénicas (IBERESCENA, s.f.). Este Programa ha trabajado ininterrumpidamente desde su creación en 2006 para “favorecer y concretizar la mirada transnacional a través de la distribución de ayudas financieras a los proyectos pertenecientes a los diferentes países de la región” (Miranda, 2009:268). En este marco, muchos festivales encuestados han encontrado la principal fuente de financiamiento para la materialización de sus ediciones.

La relación entre lo local y lo global, sobre todo en ciudades latinoamericanas, genera una suerte de cosmopolitismo que busca “expandir los horizontes actuales del ser y de la identidad cultural y el deseo de conectarse con un mundo más amplio en nombre de valores que, en principio, podrían pertenecer a cualquiera y ser aplicables en cualquier circunstancia” (Appadurai, 2015:262). Por eso es importante llamar la atención sobre esta relación, dado que el vínculo entre los festivales y el programa IBER vuelve más sólido el posicionamiento simbólico del festival en la ciudad, influyendo en la relación de sus gestores culturales con los responsables de las políticas nacionales y locales. Un festival debe crear conciencia y poner en valor el patrimonio cultural de la región, teniendo a los habitantes como protagonistas y anfitriones de un encuentro que propicie el diálogo entre los emisarios de todas las culturas participantes. (Bazbaz Lapidus, citado por De León, 2011). De esta forma, fundamentado en la importancia social antes mencionada, y comprendiendo que la relevancia de este informe redundará en generar una voz que contenga las necesidades de cada miembro de EFíbero, el relevamiento que acompaña este escrito espera convertirse en una herramienta de discusión sobre la situación que atraviesan los festivales antes que en una conclusión sobre la misma.

3. Metodología

El relevamiento que se analiza a continuación tuvo como destinatarios a los responsables de los festivales miembros de EFíbero. Sobre este relevamiento se ge-

neró un informe técnico (Algán, 2020) que está disponible en la web de la organización y se toma para el presente artículo la misma base de datos, pero haciendo una lectura original sobre la misma. Fue realizado a través de la plataforma que posee el espacio, entre los meses de mayo y julio de 2020. Este recorte temporal se estableció con el objeto de dar a los encuestados el tiempo necesario para relevar la situación coyuntural de sus ciudades y dar así mayor fidelidad a las respuestas. Dado que la mayoría de los países del ámbito cultural iberoamericano han dictado sus respectivos aislamientos y cuarentenas entre marzo y abril de este año, comenzar la encuesta en mayo permitió que el panorama del contexto sociopolítico de cada festival estuviera planteado.

Los 55 festivales que integran EFíbero presentan algunos aspectos relevantes que corresponde mencionar. Sus actividades se desarrollan en 14 de los 22 Estados que integran el espacio cultural iberoamericano, lo cual da cuenta de la presencia territorial que tienen. A su vez, se encuentran representadas más de 50 ciudades y áreas metropolitanas de realización de estos eventos, con un promedio de casi tres millones de habitantes, lo cual da cuenta del impacto en las comunidades culturales que los contienen (EFíbero, s/f).

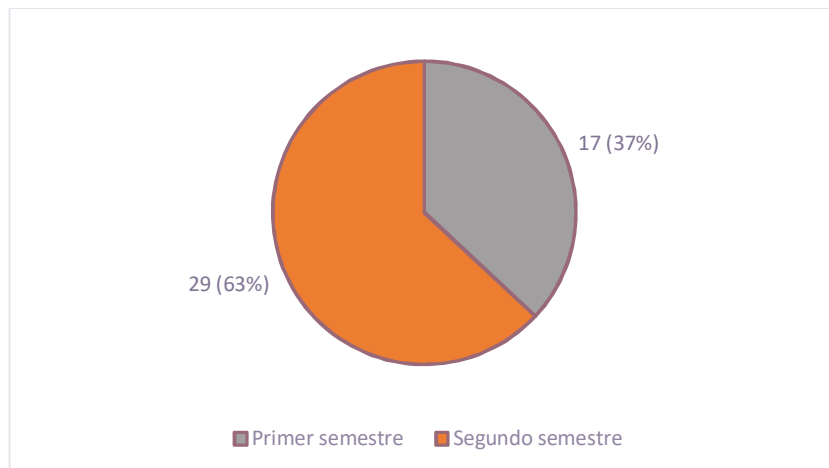
La encuesta fue enviada a todos por igual, no obstante, algunas respuestas han de ser desestimadas por no ser consistentes con la premisa de la investigación. Es decir, dado que el objetivo principal de esta encuesta es analizar el impacto que tuvieron las medidas de prevención frente a la situación pandémica global solo se puede considerar para este análisis aquellos festivales que tuvieron programada una edición para 2020. De esta forma, de los 55 festivales mencionados deben desestimarse 5 que no respondieron el formulario y que se desconoce su continuidad y situación actual, dado que algunos de ellos están transitando una renovación en su conducción y otros han manifestado informalmente su incertidumbre acerca de futuras ediciones. Otros 4 deben ser excluidos del análisis porque al ser bienales no tenían programada una edición para el 2020. Por lo tanto, la información suministrada en la presentación de los resultados y su discusión representa la respuesta de los 46 festivales que son el universo de este análisis.

Adicionalmente, por una cuestión de consistencia, en el análisis se descartan para los cuadros 1 a 4 los festivales que pertenecen al sistema público de producción. Esta decisión se apoya en que la orientación de esta investigación está puesta en dilucidar qué estrategias llevaron adelante los gestores y gestoras culturales frente a la situación pandémica y los gobiernos. Se debe descartar, por tanto, a los festivales que dependen de la repartición pública porque su propia dependencia del gobierno les resta autonomía en la acción. En el último cuadro, por su parte, se analiza el total de festivales respondientes a la encuesta porque la pregunta está dirigida a una posible acción conjunta desde la red cultural.

A este respecto cabe mencionar que, si bien la unidad de análisis de la investigación es el festival entendido como servicio cultural, la unidad de recolección son las respuestas que los responsables de los festivales han brindado en la encuesta. Esta aclaración es relevante porque, al momento de analizar los datos, no debe perderse de vista que la unidad de recolección da cuenta de las estrategias profesionales de los agentes culturales. Al mismo tiempo, por ser los respondientes los gestores y gestoras culturales que llevan adelante el festival la estrategia que manifiestan haber llevado a cabo frente a la pandemia redundan en el festival como servicio cultural en los términos mencionados.

La encuesta las materializó en torno a 5 preguntas que vertebran la herramienta de recolección de datos. Se generaron las siguientes áreas temáticas: situación de la programación 2020 del festival, diálogo con los gobiernos locales, apoyo gubernamental, acciones de comunicación y proyección de acción conjunta. Estas áreas temáticas buscan descomponer las estrategias de producción por lo que se generó el cuestionario como instrumento de medición. Es decir que, si bien las preguntas fueron cerradas, en todos los casos se habilitó la posibilidad de ampliación de la respuesta. En este sentido, son cinco las preguntas generadas: la primera orientada a conocer la situación del festival frente al COVID-19, la segunda y tercera a conocer qué tipo de vínculo han tenido los festivales con los gobiernos locales, la cuarta respecto a las acciones de comunicación que hubieran realizado los festivales y la última orientada a la realización de algún tipo de acción conjunta. Se ha previsto, en el cuestionario, que las respuestas afirmativas pudieran ser ampliadas, lo que promueve el desarrollo de las opiniones de los encuestados.

Gráfico 1: festivales según semestre de programación (primer semestre/segundo semestre)

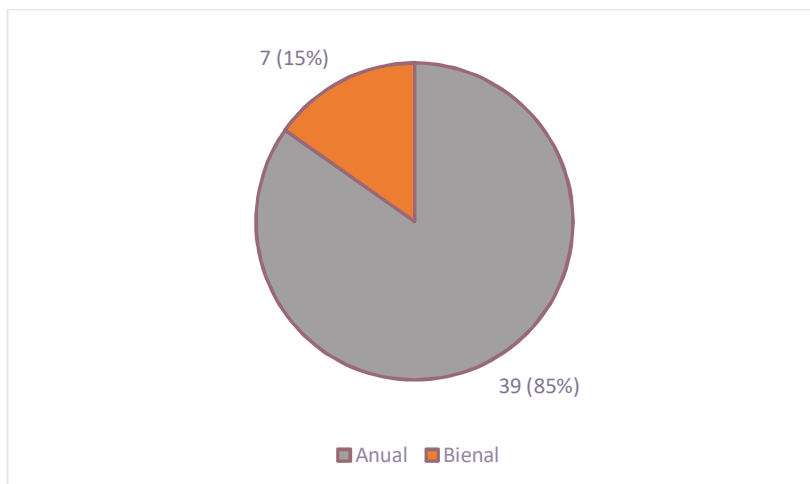


Fuente: Elaboración propia.

Se propone entonces trabajar con un grupo de variables que dan cuenta de las características que tienen los festivales miembros de EFíbero. En este sentido, se los divide, en los cuadros 1 a 4, su semestre de programación (primer semestre o 2 segundo semestre) y su recurrencia (anual o bienal). En el caso del cuadro 5 se suma la división según el sistema de producción al que pertenecen (privado o público). De esta forma se pueden agrupar los totales reconociendo que de los 46 festivales de los cuales 17 se programan en el primer semestre y 29 en el segundo. Además 39 son de periodicidad o recurrencia en su programación anual y 7 son bienales. Por otro lado, se tomaron para este artículo 30 festivales que pertenecen al sistema de producción privado y 16 a sistema de producción público. Esto es

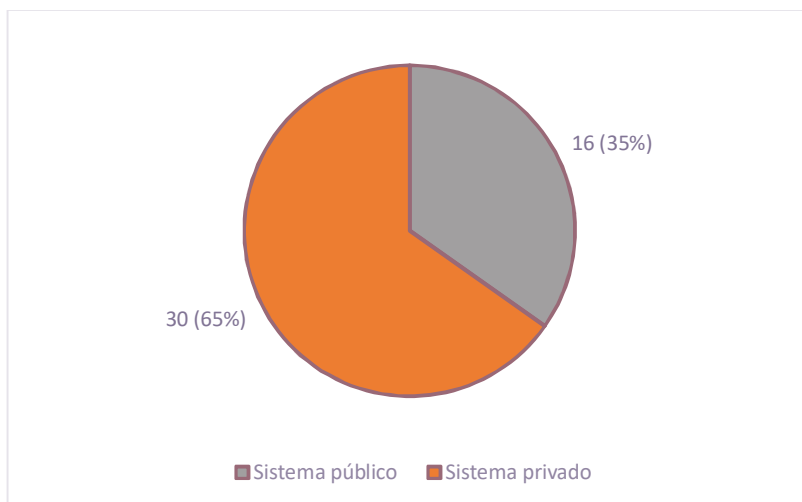
relevante sobre todo al intentar comprender qué tipo de vínculo tienen los responsables de los festivales con los gobiernos locales. Si bien previamente se explicó qué condiciones presenta cada sistema, debe tenerse en claro que cambian las lógicas y los objetivos en cada uno. Se presentan a continuación los resultados con relación a la matriz de datos antes descrita sobre el total de 46 festivales encuestados.

Gráfico 2: festivales según recurrencia (anual/bienal)



Fuente: elaboración propia.

Gráfico 3: Festivales según sistema de producción (público/privado)



Fuente: Elaboración propia en función de la encuesta realizada

Cabe mencionar que las respuestas vertidas en los cuadros están codificadas (sin que por ello pierdan el espíritu original de la respuesta) por una cuestión de espacio y estilo. Con el objeto de facilitar la lectura y por ser pocos los festivales respondientes se vuelca la información en números absolutos. Esta decisión se apoya en la necesidad de brindar claridad al lector y facilitar el análisis sobre los datos. En esta línea, cualquier mención numérica no vinculada a los resultados de la encuesta se escribe en letras para colaborar a la lectura.

4. Resultados y discusión

Con el objeto de analizar los resultados sin perder de vista el criterio de agrupación se construye un cuadro por cada pregunta de la encuesta. Estos desagregan las respuestas en función de la característica del festival respondiente según los binomios explicados. El siguiente cuadro describe las respuestas de la primera pregunta.

Cuadro 1: Estrategias de los gestores culturales de los festivales del sistema privado con relación a la realización (presencial/virtual) o suspensión (momentánea/definitiva) de la edición 2020

	Recurrencia de realización anual		Recurrencia de realización bienal	
	Programados en 1° semestre	Programados en 2° semestre	Programados en 1° semestre	Programados en 2° semestre
Edición realizada presencialmente	5	-	-	-
Edición realizada virtualmente	3	4	-	-
Suspendidos momentáneamente	-	1	-	1
Suspendidos definitivamente	1	9	-	3
Sin respuesta	2	1	-	-
Total agrupado por semestre	11	15	0	4
Total agrupado por periodicidad	26		4	
Total general	30			

Fuente: Elaboración propia.

El cuadro 1 precedente da cuenta, en primer lugar, de los 13 que debieron suspender su edición 2020 y, en segundo, de la condición en la que se encontraba el

resto. En este sentido destacan de los festivales que hicieron su edición 2020 los 7 que viraron a la virtualidad frente a los 2 momentáneamente suspendidos y los 5 que no respondieron a esta pregunta. A este respecto, cabe mencionar que los festivales se programan con un año de anticipación dado el caudal y la tesitura de trabajo que presupone su realización. Esta condición refuerza el impacto negativo de las medidas sobre el sector puesto que implica no solo la suspensión de las actividades corrientes sino la puesta en pausa de un diseño estratégico de producción que se ha concebido previamente. Cabe destacar que la gestión cultural se apoya, como se indicó en términos teóricos previamente, en estrategias profesionalizantes de los responsables artísticos de los festivales. Por esta razón interesan los 7 que indican virtualidad porque, en tanto son del sector privado, el propio sistema de producción empuja a la concreción de los proyectos porque tienen sponsors y ayudas públicas comprometidas.

En estos casos se observa que las estrategias de virtualización están alineadas con Iberescena que, este año, excepcionalmente, contempla la realización de hechos escénicos en la virtualidad (IBERESCENA, s.f.). Esto se verifica en las Ayudas a la Programación de Festivales y Espacios Escénicos, pero también en las Ayudas a la Coproducción de Espectáculos de Artes Escénicas. Se trata de una cuestión llamativa porque el Programa se ha apoyado históricamente en la idea de entender a las artes escénicas en la presencialidad y en su condición de evento en *convivio* (Dubatti 2012).

Finalmente, la estacionalidad es un dato relevante del cuadro 1 que no debe perderse de vista. En ella la repartición no es armónica puesto que 11 festivales de recurrencia anual se programan en el primer semestre mientras que 15 lo hacen en el segundo. La página oficial de EFíbero da cuenta de que el segundo grupo se concentran mayoritariamente en los meses de septiembre y octubre (EFíbero s.f.). Esto está vinculado al factor climático del espacio cultural iberoamericano, así como a la concesión de ayudas puesto que estas suelen ejecutarse en el segundo semestre, lo cual potencia las ediciones de los festivales.

La vinculación de los festivales con el comienzo de la primavera (puesto que la mayoría de los festivales son sudamericanos) y la posibilidad de hacer actividades al aire libre potencia la relación de estos con los gobiernos locales por propiciar la integración del barrio y la cultura. Pero, además, de que la estrategia de producción puede observarse a la mayoría de recurrencia anual, es instalar al festival en la agenda del consumo cultural local en el ámbito público. En palabras de Federico Irazábal, director artístico del Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (FIBA): “Dado el interés que para mí tiene la calle, cuando digo ‘la calle’ digo todo el espacio público, llegué a la idea de que el próximo FIBA tiene que tener un sistema de coproducciones que sea *site specific*” (Algán, 2019:213). Esto da cuenta de que los festivales son instancias de socialización y que subyace en las estrategias mencionadas una impronta de apertura a la ciudadanía cultural, razón por la cual el buen clima es importante para poder programar en la calle sus propuestas.

En el cuadro 2 se analizan las estrategias de los festivales frente a los gobiernos locales. Cabe recordar que EFíbero está compuesto por festivales de carácter mixto, es decir, algunos del sistema de producción público y otros del privado. Es preciso recordar que los del sistema de producción públicos han sido desestimados del siguiente cuadro.

Cuadro 2: Estrategias de los gestores culturales de los festivales (edición 2020) del sistema privado con relación a solicitudes realizadas los gobiernos locales (respuestas múltiples, sólo primera mención)

	periodicidad anual		periodicidad bienal	
	Programados en 1° semestre	Programados en 2° semestre	Programados en 1° semestre	Programados en 2° semestre
Solicitud de financiamiento	3	4	1	
Solicitud de apoyo simbólico	1	2		1
Solicitud de protocolos	1	3		1
Festivales dependientes del Estado				
Sin ningún tipo de vínculo	5	6		
Sin respuesta	1		1	
Total agrupado por semestre	11	15	2	2
Total agrupado por periodicidad	26		4	
Total general	30			

Fuente: Elaboración propia.

Este cuadro se construye, en primera instancia, diferenciando aquellos festivales que han iniciado algún tipo de diálogo con los gobiernos locales, que suman 17, de aquellos que no lo han hecho, que suman 11. Cabe mencionar que un festival (de Argentina), aun siendo del sector público, en la encuesta indicó no haber iniciado vínculo. Esta salvedad es necesaria, puesto que se trata de un error en la respuesta.

Al situar los festivales que han respondido afirmativamente respecto a haber llevado adelante alguna acción con los gobiernos locales destaca, en sus países, la ausencia de institutos de promoción a la actividad. Esto es un indicio del tipo de vínculo y estrategias profesionales que los gestores culturales deben trazar al no tener un interlocutor del gobierno específico del sector. De las 17 respuestas (solicitud de financiamiento, apoyo simbólico o protocolos), en 11 se detecta la presencia de institutos de promoción para la actividad (Brasil, Argentina, México y España). Cabe mencionar que solo el de Argentina es específicamente de teatro, mientras que los demás contemplan otras disciplinas artísticas. En el caso de los que han respondido que no han iniciado ningún tipo de vínculo, se observa que de las 11 respuestas solo en dos (Perú y El Salvador) no hay instituto de promoción a la actividad. Se infiere que, en el resto, dada la existencia de estos institutos en sus países, los festivales no han iniciado al momento de la encuesta una gestión específica por estar a la espera de una acción de gobierno.

En lo que atañe a las respuestas de tipo solicitud de financiamiento y de protocolos destaca la presencia de Iberescena. En este sentido, algunos festivales indican que están a la espera de que su gobierno nacional deposite en el Programa el monto comprometido para el año en curso y que luego Iberescena distribuye como ayuda económica. Más allá de la evaluación valorativa respecto de si este procedimiento cumple o no con las formas básicas de la cooperación internacional, se percibe en las respuestas la fragilidad de la participación de ciertos países en el Programa, dado que en el período en que se hizo la encuesta el aporte del país ya tendría que haber sido realizado.

Respecto a la tercera respuesta, esto es si han recibido apoyo gubernamental, cabe destacar la consistencia en la respuesta cruzada con la pregunta anterior ya que todos los que respondieron no haber iniciado acciones de diálogo indican no haber recibido ayuda gubernamental.

Cuadro 3: Solicitud de apoyo económico o simbólico de los gestores culturales del sistema privado a los gobiernos locales para la realización de festivales (edición 2020).

	periodicidad anual		periodicidad bienal	
	Programados en 1º semestre	Programados en 2º semestre	Programados en 1º semestre	Programados en 2º semestre
Recibió apoyo	1	5		
No recibió apoyo	10	10	2	2
Total agrupado por semestre	11	15	2	2
Total agrupado por periodicidad	26		4	
Total general			30	

Fuente: Elaboración propia en función de la encuesta realizada.

En este caso, la proporción se acentúa puesto que, de los encuestados, 24 festivales indicaron no haber recibido apoyo mientras que 6 indicaron haber recibido. Si se tiene en cuenta que el total de respuestas asciende a 30 festivales, este magro número de festivales beneficiados por las políticas culturales es del 20%. Este porcentaje da cuenta del lugar que ocupan los festivales en las agendas de gobierno contemporáneas. De hecho, entre esos 6 se encuentran dos de los festivales más longevos del espacio cultural iberoamericano, lo cual da cuenta de que la regularidad y la gestión es lo que vuelve a un festival parte de la vida cotidiana de una ciudad.

Los festivales que indican haber recibido esta ayuda económica son además festivales de mirada generalista orientados al público masivo (EFíbero, s.f.). Esto también da cuenta del enfoque que los gobiernos locales siguen teniendo sobre las políticas culturales al no haber desarrollado nuevos lenguajes, festivales específicos o nuevos formatos: la tendencia es invertir en cultura apuntando a llegar a un

tipo de ciudadano genérico. Con relación a los públicos es de interés el siguiente indicador que se construye en función de las estrategias de comunicación que los responsables de los festivales han llevado adelante. Cabe destacar que se analizan aquellas desarrolladas en virtud de la interrupción que supone la emergencia sanitaria específicamente. El siguiente cuadro contiene la información indicada:

Cuadro 4: Estrategias de los gestores culturales de los festivales (edición 2020) del sistema privado con relación la forma de comunicación con los públicos/audiencias (respuestas múltiples, sólo primera mención)

	periodicidad anual		periodicidad bienal	
	Programados en 1º semestre	Programados en 2º semestre	Programados en 1º semestre	Programados en 2º semestre
Realización de acciones masivas	3	1		
Realización de acciones específicas	2	5		
Realización de otro tipo de acciones		1		
Sin acciones	5	8	2	2
Sin respuesta	1			
Total agrupado por semestre	11	15	2	2
Total agrupado por periodicidad	26		4	
Total general	30			

Fuente: Elaboración propia.

Frente a la pregunta respecto a qué tipo de comunicación llevaron adelante con sus públicos, la diferencia es de 12 festivales que indicaron haber realizado una acción frente a 17 que indicaron no haberlo hecho. Por su parte, los que lo hicieron por la afirmativa en su mayoría apelaron a mails, cadenas y grupos de WhatsApp para comunicar la situación de sus ediciones y, en menor medida, realizaron posteos en redes y acciones callejeras comunicar sus situaciones y decisiones. Esto se relaciona con el hecho de contarse dentro de los 30 festivales encuestados a 9 que indican tener un público generalista mientras 3 indican público adulto, según la información que suministran la ficha de los festivales en la página oficial de EFíbero (EFíbero, s.f). En este sentido, quedaría por indagar las estrategias puntuales que hubieran utilizado estos festivales para comunicarse con sus públicos, pero sí puede apreciarse en términos absolutos que hay una relación entre las ayudas económicas, los espectadores y el carácter generalista de las programaciones de los festivales. Esta relación se apoya en que los festivales orientados a un público generalista tienen más llegada de las políticas culturales y por ende son de mayor interés para los gobiernos locales. De los 36 festivales que indican tener un público general, solo 12 son del sector público (EFíbero, s.f), lo cual reafirma la necesidad de apelar a varios segmentos por parte del sector privado para poder subsistir con la boletería, junto con las ayudas económicas.

Finalmente, EFíbero, como red cultural internacional de contención a la actividad, también exploró en el cuestionario la potencial suscripción a una acción conjunta frente a la emergencia sanitaria.

Cuadro 5: Estrategias de los gestores culturales de los festivales (edición 2020) del sistema público y privado con relación la forma de acción conjunta deseada a realizarse por EFíbero en tanto red cultural (respuestas múltiples, sólo primera mención)

	periodicidad anual				periodicidad bienal			
	Programados en 1° semestre		Programados en 2° semestre		Programados en 1° semestre		Programados en 2° semestre	
	Sistema Público	Sistema Privado	Sistema Público	Sistema Privado	Sistema Público	Sistema Privado	Sistema Público	Sistema Privado
Realización de acciones masivas	1	3	1	1	1			
Realización de acciones específicas	1	2	2	5			1	
Realización de otro tipo de acciones	1		3	1				
Sin acciones	1	5	2	8		2	1	2
Sin respuesta		1	1					
Total	4	11	9	15	1	2	2	2
Total agrupado por semestre		15		24		3		4
Total agrupado por periodicidad			39			7		
Total general				46				

Fuente: Elaboración propia.

Cabe mencionar que EFíbero nace a la luz de un proyecto especial presentado durante la gestión de Marcelo Allasino al frente del Instituto Nacional del Teatro de la República Argentina. El teatro La Cochera, de la provincia de Córdoba, como responsable del proyecto recibió una ayuda económica para la realización de un encuentro, que se concretó en julio 2019 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Los festivales que integran el espacio han persistido en su interés por continuar el vínculo más allá de la eventualidad del encuentro referido. Esta impronta colaborativa, que busca estrechar vínculos entre los gestores culturales, se refleja en la tesitura de las respuestas a la pregunta que grafica el cuadro anterior.

Se observa que predominantemente la mirada y la expectativa de los encuestados

frente a una posible acción conjunta por parte de la organización están orientadas a la colaboración entre los festivales con la intención de fortalecer su postura frente a los gobiernos locales y las fuentes de financiamiento. En segundo lugar, casi con la mitad de los festivales, están los que buscan una acción de tipo sectorial sustentada en que cada país genere una instancia de ayuda a los proyectos del territorio nacional. Por último, se indica que existe una intención de participar en algún tipo de acción conjunta pero primero se quiere conocer el tipo de iniciativa. En este caso se trata de respuestas predominantemente de gestores culturales que llevan adelante festivales del sector público.

Se puede comprender esta información en el marco de la incertidumbre que generan las medidas de aislamiento en los países del espacio cultural iberoamericano. Es decir, si se parte de la denominada *brecha de ingresos* que Baumol y Bowen identificaron en 1966 (Rapetti, 2007), concepto bajo el cual las artes escénicas son deficitarias y a esto se le suman los contextos inflacionarios y las débiles políticas públicas que los Estados iberoamericanos tienen en materia de cultura, el resultado es la incertidumbre por parte de los festivales sobre cuándo podrán volver a la actividad y bajo qué protocolos. En este sentido, puede leerse que los festivales buscan la colaboración antes que el pedido aislado de políticas que beneficien sus particularidades.

5. Conclusiones

A lo largo de este escrito se han abordado los festivales como espacios de producción simbólica mediados por identidades culturales y políticas públicas, se ha mencionado el valor que agregan a la sociedad y cómo su actividad es susceptible de ser considerada una forma de llevar adelante relaciones culturales internacionales. Todas estas instancias de labor y beneficio que generan para nuestras sociedades y economías se han visto interrumpidas por la pandemia y las consecuentes medidas de aislamiento que los diferentes gobiernos han llevado adelante durante el año en curso. Producto de esta interrupción, los/as gestores/as culturales responsables de la edición 2020 de los festivales han debido llevar adelante estrategias profesionales que los/as ayuden a sobrellevar la situación.

Se ha procurado desagregar la información que verte la encuesta en función de tres características que se creen condicionan el perfil de los festivales. Al diferenciar aquellos del sistema de producción privado del público se ha intentado llamar la atención sobre el estímulo que los gobiernos locales generan para el sector privado. Como puede verse en ese caso es magro y presenta un retraso dentro de economías inestables como las de nuestros países. Por su parte, al diferenciar el semestre de programación también se han procurado evidenciar que incluso aquellos programados para el segundo semestre han encarado la misma incertidumbre que los primeros. Esto se puede leer en línea con los pedidos de protocolos y habilitaciones que no llegaron en tiempo y forma impactando negativamente en las ediciones.

Si bien la encuesta de la cual abrevan los datos que se analizan en este artículo fue concebida en torno a cinco preguntas conceptuales que dan cuenta de la situación actual de los festivales, de las respuestas obtenidas se puede dilucidar cómo los/as gestores culturales han enfrentado la emergencia sanitaria. Esto es indicio, por un lado, del profesionalismo del sector que, lejos de interrumpir su

actividad, buscó la forma de mutarla para garantizar sus compromisos artísticos, y por otro, de su fragilidad frente a las agendas de los gobiernos. De hecho, en más de un país miembro de Iberescena ha ocurrido que muchos festivales, aun siendo ganadores de una ayuda económica de ese programa, no pudieron gozar del beneficio porque sus países no hicieron oportunamente el aporte al fondo. Esto abre nuevas aristas de investigación en torno a las relaciones de la gestión cultural privada frente a los gobiernos locales y, por supuesto, al reconocimiento del productor escénico como agente de un campo cultural sólido y productivo.

Desde un punto de vista académico, y en línea con uno de los objetivos estratégicos de EFíbero, vinculados a la producción de conocimiento en torno a la gestión y producción de festivales, la carencia de estudios sistematizados en torno a estos tópicos revela una necesidad que debe ser cubierta. Ha demostrado la encuesta que algunos festivales están a la espera del aporte económico de sus gobiernos locales o de ganar algún fondo adicional para la realización de las ediciones comprometidas. En este sentido, si la academia se ocupara de generar conocimiento en torno a la actividad, el campo profesional podría diseñar nuevas estrategias de acción que redunden en diversificar sus fuentes de financiamiento.

6. Referencias bibliográficas

- ALGÁN, R. S. (2019). *Mercado teatral y cadena de valor*. Caseros: RGC Libros.
- ALGÁN, R. S. (2020). *Festivales escénicos en pandemia*. Buenos Aires: EFíbero. Recuperado el 2020 de noviembre de 30, de http://www.efibero.org/files/editoriales/editorial_fd5622cd-8701-4825-84c7-11888509eec5.pdf
- APPADURAI, A. (2015). *El futuro como hecho cultural. ensayos sobre la condición global*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARRIAGA NAVARRETE, R. & GONZALEZ PEREZ, C. (mayo-agosto de 2016). Efectos económicos del sector cultural en México. *Análisis Económico*, XXXI (77), 219-246.
- BAUMOL, W. J. & BOWEN, W. G. (1966). *Performing Arts. The Economic Dilemma*. New York, EEUU: Twentieth Century Fund
- BECK, U. (2008). *Qué es la globalización*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- BONET, LL. (2007). La economía de la cultura como disciplina contemporánea. *Encuentro internacional sobre la economía de la cultura* (págs. 17-44). Buenos Aires: Observatorio Cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo. UBA.
- BRUN, J. TEJERO, J. & CANUT LEDO, P. (2008). *Redes Culturales. Claves para vivir en la globalización*. Madrid, España: AECID.
- CARRERÑO MORALES, T. (2014). Fira Tárrega. *La gestión de festivales en tiempos de crisis: análisis de las estrategias financieras y laborales e impacto de la recesión económicas*. Barcelona. Recuperado el 18 de octubre de 2020, de https://www.firatarrega.cat/media/upload/pdf/la-gestion-de-festivales-en-tiempos-de-crisis-tino-carreno-premi-roca-boncompte-2014_editora_14_62_1.pdf
- CASSINI, S. (2018). Comunidades en cultura. El caso del Club Cultural Matienzo

(CABA) y la red activista Fora do Eixo (Brasil). En A. Wortman, *Un mundo de sensaciones: Sensibilidades e imaginarios en producciones y consumos culturales argentinos del siglo XXI* (págs. 193-214). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Gino Germani - UBA.

CHAUI, M. (2013). *Ciudadanía Cultural. el derecho a la cultura*. Caseros, Argentina: RGC Libros.

DE LEÓN, M. (2011). La gestión de festivales: de la concepción a la producción. En L. Bonet, & H. Schargorodsky, *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*. (págs. 101-124). Barcelona: Cuadernos Gescénic.

DUBATTI, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.

FUENTES FIRMANI, E. (2019). ¿y eso con qué se come? Reflexiones sobre la gestión cultural en la Argentina. En E. Fuentes Firmani, & J. Tasat, *Gestión cultural en la Argentina* (págs. 43-62). Caseros: RG Libros.

GARCÍA CANCLINI, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México DF: Siglo XXI Editores.

GARCÍA CANCLINI, N. (2005). Definiciones en transición. *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*, 69-81.

GARCÍA CANCLINI, N. (2013). *Culturas Híbridas*. Buenos Aires: Paidós.

GETINO, O. (2007). El peso de lo intangible. *Encuentro internacional sobre la economía de la cultura* (págs. 67-93). Buenos Aires: Observatorio Cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo. UBA.

GRIMSON, A. (2011). *Los límites de la cultura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI.

HERAS, G. (2011). La compleja tarea de dirección de un festival de artes escénicas. En L. Bonet, & H. Schargorodsky, *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*. (págs. 89-100). Barcelona: Cuadernos Gescénic.

MIRANDA, C. (2009). Iberescena: una mirada transnacional. (N. García Canclini, & A. Martinell i Sampere, Edits.) *Pensamiento Iberoamericano*, 1 (4), 265-276.

OLMOS, H. & SANTILLAN GÜEMES, R. (2004). *El gestor cultural. Ideas y experiencias para su capacitación*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.

RAPETTI, S. (2007). El problema del financiamiento de la cultura. *Encuentro académico Internacional sobre la economía de la cultura* (págs. 141-166). Buenos Aires: Observatorio cultural y posgrado en Administración de Artes del Espectáculo. Universidad de Buenos Aires.

SCHRAIER, G. (2008). *Laboratorio de Producción Teatral I*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.

THROSBY, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid: Cambridge University Press.

WARNIER, J-P. (2002). *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

Documentos públicos

EFÍBERO. (s.f.). Encuentro de Festivales Iberoamericanos de Artes Escénicas. Recuperado el 18 de octubre de 2020, de <http://www.efibero.org/>

IBERESCENA. (s.f.). IBERESCENA. Fondo de ayuda para las artes escénicas iberoamericanas. Recuperado el 18 de octubre de 2020, de <http://www.iberescena.org/>

SEGIB. (s.f.). SEGIB. Secretaría General Iberoamericana. Recuperado el 18 de octubre de 2020, de <https://www.segib.org/>

UNESCO. (16 de noviembre de 1945). Constitución de la UNESCO. Londres, Inglaterra. Recuperado el 18 de octubre de 2020, de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=15244&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO. (02 de noviembre de 2001). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. Recuperado el 18 de octubre de 2020, de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html



Este trabajo está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5)



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

CIENCIA Y TÉCNICA
SECRETARÍA DE CIENCIA,
TÉCNICA Y POSGRADO

IMESC

INSTITUTO MULTIDISCIPLINARIO DE
ESTUDIOS SOCIALES CONTEMPORÁNEOS
FFYL | IDEHESI - CONICET

Esta Revista es publicada por la Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos. El IMESC es el Nodo Mendoza de la Unidad Ejecutora en Red del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales (IDEHESI).