



# Los festivales en la pandemia

Voces para la  
reconstrucción del  
entramado escénico  
iberoamericano



# Los festivales en la pandemia

Voces para la reconstrucción  
del entramado escénico  
iberoamericano



# Los festivales en la pandemia

Voces para la reconstrucción  
del entramado escénico  
iberoamericano

Octubre 2021





Catalogación en la fuente: Biblioteca Universidad EAN

Algán, Raúl S.

Los festivales en la pandemia: voces para la reconstrucción del entramado escénico iberoamericano / Raúl S. Algán [y otros veinte].

Descripción: 1a edición / Bogotá: Universidad Ean, 2022.

360 páginas

ISBNe: 9789587566826

- |                                  |   |
|----------------------------------|---|
| 1. Festivales de artes escénicas | 2. Industria cultural -- Aspectos socioeconómicos |
| 3. Manifestaciones culturales    | 4. COVID-19 (Enfermedad) -- Aspectos sociales     |
| 5. Política cultural             | 6. Emprendimiento cultural -- Investigaciones     |

306.48 CDD23

#### Edición

Gerencia de Investigación y Transferencia

#### Gerente de Investigación y Transferencia

Leonardo Rodríguez Urrego

#### Coordinadora de Publicaciones

Laura Cediél Fresneda

#### Corrección de estilo

Juan Carlos Velásquez Sánchez

#### Diseño y diagramación

Juan Pablo Rátiva González

#### Diseño de cubierta y finalización

Mónica Cabiativa Daza

Publicado por Ediciones EAN, 2022.

Todos los derechos reservados.

ISBNe: 9789587566826

©Universidad EAN, El Nogal: Calle 79 # 11-45, Bogotá, D. C. Colombia, Suramérica, 2022.  
Prohibida la reproducción parcial o total de esta obra sin autorización de la Universidad EAN©

©UNIVERSIDAD EAN: SNIES 2812 | Personería Jurídica Res. n.º 2898 del Minjusticia - 16/05/69 |  
Vigilada Mineducación. CON ACREDITACIÓN INSTITUCIONAL DE ALTA CALIDAD, Res. n.º  
29499 del Mineducación 29/12/17, vigencia 28/12/21

Producido en Colombia.

# Contenido

---

Prólogo. Por Marcelo Allasino .....	11
Introducción. Un trasatlántico cultural .....	15
Referencias bibliográficas .....	25

## **Las políticas públicas y la gestación de un nuevo ciudadano cultural .....**

<b>Introducción .....</b>	<b>27</b>
Introducción .....	28
¿Para qué sirve un festival? .....	29
Democratización cultural y ciudadanía .....	34
Y por casa... ¿Cómo andamos? .....	36
Hacia una construcción de ciudadanía cultural .....	39
Conclusiones .....	42
Referencias bibliográficas .....	43

## **Tan cerca, tan lejos. Las políticas públicas y los festivales en pandemia .....**

<b>Introducción .....</b>	<b>45</b>
Introducción .....	46
Fundido a negro .....	47
El primer día .....	52
El segundo día .....	58
El tercer día .....	62
Conclusiones .....	65
Referencias bibliográficas .....	68

## **Impacto del COVID-19 en las políticas públicas y los festivales en pandemia, Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá .....**

<b>Introducción .....</b>	<b>69</b>
Introducción .....	70
Festival de Teatro de Bogotá .....	75
Algunas políticas públicas culturales en la contingencia .....	76
Procesamiento y análisis de la información .....	87
Conclusiones .....	95
Referencias bibliográficas .....	96

<b>Un encuentro que es una red. Hacia una estrategia de articulación para la construcción de ciudadanía .....</b>	<b>103</b>
Navegación en aguas agitadas .....	104
Marcos normativos y construcción de supervivencia .....	110
Festivales como encuentros y EFíbero como red .....	117
A manera de conclusión .....	122
Referencias bibliográficas.....	125
<b>Buscando el hecho teatral en lo virtual .....</b>	<b>129</b>
La resistencia virtual de los festivales iberoamericanos.....	130
Cuando la teoría no alcanza a explicar la práctica .....	131
Acercándonos a la especificidad teatral .....	136
Distancias y cercanías a la verdad de lo teatral en lo virtual .....	148
Referencias bibliográficas.....	151
<b>Dimensión afectiva de lo festivo: corporizar la escena en la virtualidad y otras formas de hacer presencia .....</b>	<b>155</b>
Introducción.....	156
Lo festivo como afecto .....	158
Festivales festivos .....	162
Las marcas de la afectividad .....	165
Liminalidad del territorio de las pantallas.....	168
Corporalidad .....	173
Presencias precarias .....	175
Conclusiones .....	178
Referencias bibliográficas.....	179
<b>Los nuevos escenarios de la gestión cultural iberoamericana: virtualidad y teatralidades .....</b>	<b>181</b>
Los nuevos escenarios de la gestión cultural .....	184
Escena expandida: hacia una teatra(tecno)logía .....	189
El teatro después del teatro: conclusiones provisorias.....	195
Referencias bibliográficas.....	200

<b>La pantalla digital como medio y posibilidad en la gestión cultural .....</b>	<b>203</b>
Introducción .....	204
Desarrollo .....	208
Resultados. Contextualización festivales participantes en el estudio .....	213
Conclusiones .....	223
Referencias bibliográficas.....	224
<b>Hacer memoria de este tiempo .....</b>	<b>227</b>
Introducción .....	228
Más allá y más acá del virus.....	231
El teatro como virus de supervivencia .....	234
El espacio abierto por la pandemia como un horizonte posible .....	239
Conclusiones en emergencia .....	243
Referencias bibliográficas.....	245
<b>Los festivales de artes escénicas en tiempos de pandemia. Posibilidades de abrazar la enfermedad para repensar los encuentros.....</b>	<b>247</b>
Festivales en pandemia. Posibilidades y transformaciones.....	248
La supervivencia de las artes escénicas, territorio intersticial.....	252
Festivales, sistemas de interacción .....	255
Las resignificaciones como parte de la retroalimentación de los sistemas .....	260
El valor diferencial .....	263
Conclusiones.....	265
Referencias bibliográficas.....	266
<b>Territorialidad y liminalidad. Lecturas en clave rizomática para el abordaje de la práctica teatral en tiempos de emergencia.....</b>	<b>269</b>
Introducción.....	270
Prácticas innecesarias. En defensa de la actividad inútil.....	273
Rizoma versus jerarquías esenciales.....	275

Virtualidad, accesibilidad, “nuevos lenguajes” .....	278
Espacios públicos, ágora, presencialidad.....	282
Liminalidad, creatividad, ruptura .....	287
Referencias bibliográficas.....	289

### **Producir en un nuevo escenario mixto: ¿Espectador presencial, virtual o ambos?..... 291**

Introducción.....	292
Primer acto. Los públicos .....	293
Segundo acto. Artistas, productores y salas.....	299
Apagón.....	306
Referencias bibliográficas.....	307

### **Artes escénicas: humanidad y construcción social ..... 309**

El individuo frente a las artes escénicas .....	311
Artes escénicas y construcción social .....	315
Institucionalidad para fortalecer el ejercicio de y el acceso a las artes escénicas .....	318
Referencias bibliográficas.....	322

### **Disertación 1. Festivales escénicos en pandemia.**

Por Raúl S. Algán .....	325
-------------------------	-----

### **Disertación 2. Hipervínculos iberoamericanos.**

Por Zaida Rico.....	339
---------------------	-----

### **Disertación 3. Un teatro de la necesidad. Programas de desarrollo de públicos: la situación portuguesa.**

Por Gonzalo Amorim .....	353
--------------------------	-----

# Prólogo

---

*Por Marcelo Allasino*

El encuentro de Festivales Iberoamericanos de Artes Escénicas (EFíbero) nació como un proyecto especial en el seno del Programa Iberescena, único espacio de cooperación intergubernamental destinado al desarrollo del teatro, la danza y el circo en la región cultural iberoamericana. Desde su creación en 2006 este programa ha sido un espacio de enorme potencial para darle un impulso destacado al sector, como lo han sido también los organismos destinados al impulso específico de la actividad teatral en diversos países de la región. No solo Argentina cuenta con un Instituto dedicado específicamente al fomento de la actividad teatral: varios países latinoamericanos han creado también sus propios organismos estatales con la misma dirección. Sin embargo, la falta de evaluación de las políticas implementadas ha sido uno de los grandes déficits de estos ejemplos de gestión pública.

Una de las líneas de acción sostenidas a lo largo del tiempo por Iberescena ha sido el apoyo a los festivales. En mi paso por el programa tuve la fortuna de coincidir con personas con quienes compartimos la profunda necesidad de cuestionar y dinamizar los enfoques político-conceptuales de esa valiosa iniciativa, que comenzó con los aportes de seis países y que actualmente reúne a 17 naciones del espacio cultural iberoamericano. Con estos gestores coincidimos en la necesidad de cuestionarnos, de repensarnos, de generar insumos que estuvieran a la altura de las demandas de un colectivo inquieto y transformador, como lo es el sector de las artes escénicas. Con ellos acordamos generar un espacio de encuentro para el intercambio de experiencias, la discusión, y fundamentalmente, la generación de conocimiento que pudiera alimentar el desarrollo futuro de la actividad. Poder generar insumos documentales

que pudieran ser el apoyo de las estrategias a largo plazo, se constituyó en un norte que abrazó varias de nuestras decisiones en aquel tiempo. En ese sentido, desde 2018 comenzamos a diseñar un proyecto especial para generar un encuentro entre los gestores y productores de los festivales escénicos de la región, para reflexionar sobre sus modelos de gestión y producción, y sus diseños curatoriales. Analizar en profundidad los casos más exitosos de festivales de larga data para inspirar a los festivales emergentes, y poder producir conocimiento académico en torno a cómo, por qué y de qué forma hacemos festivales escénicos en el contexto del siglo XXI. En lo personal me movilizaba especialmente el tema: fui el creador del Festival de Teatro de Rafaela, y pude vivenciar cómo, en una comunidad pequeña, las creaciones escénicas podían ser factores decisivos en la transformación social y comunitaria. Poder generar espacios para formalizar el encuentro y habilitar el intercambio se transformó casi en una obsesión personal.

El EFíbero fue diseñado con tres objetivos centrales: brindar un espacio de reunión de los referentes más destacados de los festivales escénicos iberoamericanos, generar conocimiento académico en torno a su gestión y producción, y estimular el desarrollo de producciones editoriales que registraran ese pensamiento, producto del encuentro.

En 2019 generamos la plataforma web de EFíbero y concretamos la primera edición, que fue presencial -antes de 2020 no teníamos la necesidad de aclararlo- en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esa primera experiencia fue muy movilizadora. En 2020, atravesados por la contingencia de la pandemia, los confinamientos y el cese de la actividad teatral (tal como la conocemos desde los griegos hasta la actualidad) decidimos sostener la aventura y generamos, en plena situación de aislamiento social, preventivo y obligatorio, el segundo encuentro, esta vez, virtual.

Gracias al esfuerzo y la decisión de dos casas de altos estudios latinoamericanas (EAN de Colombia y UADE de Argentina), podemos, por primera vez desde la creación de EFíbero, cumplir cabalmente con todos los objetivos que nos trazamos hace ya tres años atrás. Este libro es un logro colectivo, mayúsculo, con una diversidad de voces y de miradas como nunca se reunió en torno a este tema que nos apasiona.

Las páginas que compartimos a continuación dan cuenta de la diversidad de miradas que son propias del encuentro de personas con experiencias diversas, con opiniones coincidentes y disidentes, de territorios con distintas historias y necesidades, pero con un legado cultural ancestral común.

En las páginas siguientes tendremos acceso a la mirada de destacados referentes de las artes escénicas iberoamericanas, quienes han formado parte de las mesas de discusión del encuentro, y como apéndice, las disertaciones de los invitados especiales que ofrecieron particulares miradas desde importantes centros urbanos, no solo de esta vasta región cultural, sino también de otros centros de importancia teatral del mundo. Todas las voces coinciden en una aproximación a la experiencia que marcó al año 2020: el confinamiento y la reinención de las posibilidades de encuentro en un territorio signado por las pantallas. En el primer capítulo, el foco se centra en cómo las políticas públicas de los Estados Iberoamericanos dieron respuesta o estuvieron ausentes en la situación pandémica. En el segundo, la revisión conceptual del encuentro -mediado por las pantallas y la comunicación en línea- describe un nuevo territorio que borra las dimensiones y los límites geográficos: el territorio de las pantallas. En el tercer capítulo, el análisis se centra en las nuevas posibilidades que se abren en la pospandemia y en la reformulación del lenguaje escénico como espacio liminal y multidisciplinar.

Este libro documenta de forma inédita una experiencia de la que podremos cosechar grandes aprendizajes.

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a Raúl S. Algán, quien se apasionó con este proyecto tanto como yo y contagió su entusiasmo a las dos editoriales académicas que hoy habilitan el encuentro de estas palabras con los futuros lectores. Mi agradecimiento también a quienes destinaron sus capacidades para seguir evolucionando una mirada colectiva, plural y transformadora de las artes escénicas iberoamericanas.

*Marcelo Allasino*  
*Octubre 2021*

## Introducción. Un trasatlántico cultural

Como todo latinoamericano, como la mayoría de quienes coescribimos este libro, tengo abuelos europeos, emigrados y de múltiples nacionalidades. En un continente culturalmente híbrido como el nuestro (García, 2013), raro sería no tener al menos un emigrado en la ascendencia. Quizá, incluso tener ascendencia en los pueblos originarios que han habitado esta tierra incluso antes de la conquista. Yo no tengo esa suerte. No obstante, una rama de mi familia emigró a finales del siglo XIX de Catalunya (España) para instalarse en Santa Fe (Argentina). De esa rama nació la abuela Marta, persona crucial para mi formación y mi presente profesional. Pero no es ella el ejemplo que busco para escribir esta introducción, sino su padre: Santiago Perera.

Santiago Perera, como muchos otros, fue víctima de la aculturación y de asimilación, proceso por el cual todo emigrado que venía a *hacerse la América* debía transitar. Sus padres lo llamaban Jaume, en el documento decía que se llamaba Jaime, pero sus amigos le decían Santiago. Es que todos los nombres abrevan de la misma raíz: Jacobo y de ella se desprenden los Diego, los Lagos y, por supuesto, los Santiago, como él y como yo. En su nombre, o mejor dicho en las formas que su nombre adquiere en la boca de quien lo mencionaba se ponían en juego una serie de interpretaciones que dan cuenta del aspecto creador del uso del lenguaje (Chomsky, 1994). La cuestión enunciativa es solo una de las formas en que la cultura se manifiesta en nuestra vida cotidiana. Como menciona Grimson (2011), la configuración cultural es deudora de erosiones y sedimentaciones que se vinculan con el discurrir histórico de la relación entre dominancia y resistencia cultural.

Nuestra América, para seguir la línea de José Martí y hacernos cargo de la condición que tenemos de ser los constructores de nuestro destino a través del habitar esta tierra, es una suer-

te de rompecabezas compuesto por otredades multidimensionales (Denzin y Lincoln, 2012). En esa línea, este libro es un paso adelante en favor del empoderamiento discursivo y pragmático que debemos emprender: subirnos a un trasatlántico teórico-práctico que, como los barcos que trajeron a nuestros abuelos a esta tierra y los cobijaron maternalmente (sin romantizar las penurias que sufrieron a bordo), nos una en nuestra diferencia no solo culturalmente sino también profesional y académicamente. Este libro es un trasatlántico que suelta amarras para seguir expandiendo las fronteras culturales de nuestras prácticas. En él hacedores, pensadores, críticos, artistas, gestores y productores, responsables de la repartición pública, todos, nos vemos en igualdad de condiciones. Como los que intervinieron en el encuentro EFíbero 2020<sup>1</sup> y quienes escriben este ejemplar, he producido un festival en las dos orillas del atlántico, he teorizado (y sigo haciéndolo en el marco de investigación doctoral) sobre las prácticas y estrategias de la producción escénica, he trabajado en favor de la circulación y la internacionalización de las artes escénicas en el espacio cultural iberoamericano. Mi proyecto fue un trasatlántico teatral con el cual entre 2015 y 2019 colaboramos en que compañías giren entre el Río de la Plata y el mar Mediterráneo<sup>2</sup>. Este libro representa lo que es la gestión cultural para mí; un espacio para hacer y para empezar.

Podemos identificar a lo largo del siglo XX tres grandes oleadas inmigratorias, como menciona Bauman (2013): la primera desde Europa, región modernizante, a las tierras vacías de América, luego la decadencia los imperios coloniales con la vuelta al viejo continente y más cerca de nuestros días, las migraciones en diásporas. Estas últimas, particularmente comple-

---

1 Puede verse la programación completa en <http://www.efibero.org/efibero/2020/programa>

2 La red cultural a la que hago referencia, disuelta momentáneamente, trabajó de forma independiente sin ayudas estructurales del sector público más que para algunos proyectos específicos. Como tal se mantuvo gracias a la voluntad de productores teatrales de Montevideo, Buenos Aires, Mallorca, Menorca, Barcelona y Valencia.

jas porque son atravesadas por la globalización como proceso político y social (Beck, 2008), y la posmodernidad como paradigma cultural (Lyotard, 2005). En este sentido, los lugares de pertenencia se pierden con los emigrados, pero a través de sus recuerdos son evocados y no creo que haya algo más evocativo que el arte para traer al presente algo perdido en el pasado. A esta altura usted, querido lector, se estará preguntando qué hacemos hablando de migración en un libro que versa sobre gestión y producción de festivales escénicos. La pregunta no es impertinente, pero la resolveré más adelante.

Producir es un proceso “complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo” (Schraier, 2008, p. 17). La importancia de esta característica de trabajo colectivo y repartición de tareas es que es transversal a los procesos de producción de artes escénicas, más allá de los modos que se apliquen para hacerlo. En la misma línea, producir es entendido como un proceso generado “por la actividad conjunta de los equipos de trabajo a través de procedimientos planificados para lograr un producto cultural” (De León, 2012, p. 23). De lo que se desprende que estudiar el fenómeno de la producción en relación con los modos locales de producción<sup>3</sup> servirá para comprender cómo se genera el entramado de fuerzas que da forma a la urdimbre teatral de nuestras identidades culturales. En estas dos caracterizaciones de la profesión, que ya son clásicas por ser parte de los dos grandes manuales que existen a nivel Latinoamericano, se pueden leer en relación con otras de la península ibérica que son anteriores, como Cimarro (1999) o Pé-

3 Para organizarse dentro del mercado teatral se ha construido la idea de sistema de producción privado que está conformado por los modos de producción empresarial e independiente. Estos implican la conformación de una organización, distribución de tareas, asignación de roles y cadena de mando específica. Entender y compartir estas cuestiones es clave para conocer los alcances y limitaciones de cada agente cultural en el marco del proyecto escénico que se está gestando (Schraier, 2008).

rez (2002). Además, existen nuevos aportes, como los de Pirozzi (2014), que recién comienzan a posicionarse como material de consulta por parte de quienes llevan adelante la profesión.

En la profesión existen también algunas variaciones que introduce el contexto. No tiene el mismo comportamiento un proyecto escénico a nivel doméstico, si se quiere, que en el plano internacional (y no porque el segundo sea mejor que el primero ni nada por el estilo). Aquí, pensar el espacio cultural Iberoamericano es también hablar de relaciones culturales internacionales, porque la incidencia de los festivales en las agendas políticas no es extraña a la diplomacia cultural (Giacomino, 2009). Por esta razón comprendemos el uso del arte y la cultura en los intercambios políticos, sociales y económicos de ámbito internacional. Cabe destacar que:

Tanto el sector público como el privado se han dado cuenta, en los últimos años, de la ayuda que supone la diplomacia cultural para superar las diferencias entre culturas, estrechar los lazos entre las mismas y trabajar sobre procesos sólidos de paz. (Martinell, 2017, p. 8)

En ese campo de acción, la pertinencia de los festivales cobra relevancia para los Estados, los gobiernos locales y, particularmente, para los programas como Iberescena que tienen por objeto estimular el intercambio entre agentes culturales de los países que integran el programa.

Este es un libro gestado bajo el paradigma de descolonización del conocimiento, por eso se apoya en la multiplicidad de voces, el diálogo y el respeto por la recolección de información propia de quienes hemos aprendido, a veces a golpes, a convivir con nuestros vecinos (Corona y Kaltmeier, 2012). Quienes lo escribimos, ciudadanos de Argentina, Colombia, Escocia, España y Portugal nos vinculamos a la actividad escénica desde diferentes áreas y esto es lo que vuelve rico el aporte que bus-

camos hacer. En este sentido nos reconocemos montajistas de una realidad sociocultural compuesta de partes, una suerte de *Bricoleur* interpretativo que “concibe la investigación como un proceso interactivo, conformado tanto por su historia personal, por su raza, género y clase social como por historias de las personas en el contexto de investigación” (Denzin y Lincoln, 2011, p. 54). Esta polifonía de voces busca dar cuenta en términos epistemológicos de nuestra visión sobre la construcción de una ciudadanía cultural necesaria en nuestro continente.

Nuestra labor como hacedores y pensadores críticos de producción cultural no es ajena a la postura política que cada uno tiene frente al campo. De esta forma, “arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (Rancière, 2017, p. 65). Es decir que reconocemos una estética de la política en la producción cultural de nuestros proyectos particulares y una política de la estética en ellos también, siguiendo la terminología propuesta por el autor. Estas cuestiones son observadas en los capítulos que proceden en el presente libro, dado que todos recuperan como fuente principal el encuentro de EFíbero que tuvo lugar el pasado noviembre de 2020.

Al igual que la propuesta metodológica de este libro, EFíbero es también un encuentro de voces disonantes que reúne a los festivales más importantes del espacio cultural iberoamericano. En este punto de encuentro el diálogo, el intercambio de formas de trabajo y de conocimiento es clave para que la circulación de este redunde en el fortalecimiento de la gestión cultural, disciplina que de alguna forma nos congrega. Dado que uno de sus objetivos generales es reflexionar sobre los criterios de gestión, producción, programación y financiamiento de los festivales de artes escénicas en el contexto iberoamericano (EFíbero, 2021) el cual se desagrega en dos específicos que son producir conocimiento sobre la gestión de festivales escénicos y producir ma-

terial bibliográfico (EFíbero, 2021) entendemos que este libro es un paso al frente en este camino. Por lo dicho, y dado que toda investigación y generación de conocimiento debe redundar en una relación con el entorno que la genera, esperamos que las siguientes páginas sean una incitación al debate más que una clausura teórica de este.

Al igual que el encuentro EFíbero 2020, este libro está dividido en secciones (como el encuentro estuvo dividido en mesas de discusión), e incluye, también, las disertaciones que abrieron cada día de debate. La primera sección recupera las dimensiones políticas públicas y festivas en pandemia. En esta sección Paula Travnik y Miguel Ángel Ludueña aportan, con relación a la construcción de ciudadanía cultural, y reflexionan desde una mirada porteña (vinculada a las formas propias de producción de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) preguntándose de qué forma los festivales escénicos colaboran en la gestación de una nueva ciudadanía cultural. Continúa la línea de los autores precedentes Paulo Ricci, quien se pregunta sobre las formas que gesta el sector público, como legislaciones y convocatorias, como espacios de tensión entre gobiernos locales y festivales. Se pregunta cómo se erigen estos en espacios de democratización y puesta en común de la información, recorriendo cual bitácora de viaje la mesa que él mismo moderó. También David Ocampo se formula interrogantes similares con relación al Festival Internacional de Teatro de Bogotá y las industrias culturales. En tándem con el caso de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, este caso genera un buen contrapunto de análisis. Por su parte, Norma Elisa Cabrera, Eliseo Scapin y Antonela González encaran la incógnita respecto a comprender de qué forma una estrategia de articulación como EFíbero deriva en marcos garantes de la supervivencia de los festivales como procesos de construcción ciudadana. Estos autores de la Universidad Nacional del Litoral conformaron el equipo académico de apoyo (junto a Nidia Casís, Antonela González, Daniela Osella, Pablo Vallejo y Julieta Guillermina Vigo) que esta universidad aportó

al encuentro, y en este capítulo revisan sus reflexiones personales sobre la discusión.

La segunda sección de este libro busca explorar un nuevo territorio para los festivales escénicos de Iberoamérica: las pantallas. En esta mesa, oportunamente, y en esta sección del libro, cuando usted lo tenga en su mano (o en su pantalla), emergerá una incógnita que con certeza marcará el ritmo de buena parte de la gestión cultural mediata ¿hay teatralidad en las pantallas? A tales fines Antonella Sturla se pregunta cómo la virtualidad ha modificado la lógica de producción, los criterios curatoriales y las relaciones entre creador-obra-espectador en los nuevos formatos. Cabe mencionar que la autora fue a la vez moderadora de la mesa de referencia, con lo que se espera encontrar en este capítulo parte del resumen de lo dialogado, así como su propia reflexión al respecto. Desde la Universidad Nacional de Córdoba, Noelia Perrote y Victoria Vacalluzzo se preguntan ¿cómo se reconfigura lo festivo y la práctica de los festivales en la virtualidad? Extendiendo el análisis del rótulo teatro virtual a la teatralidad y sus variables presencia, tiempo, espacio. Por su parte, Mariano Rubiolo se pregunta a qué nuevos elementos conceptuales sobre el hecho teatral en lo virtual estamos asistiendo cuando vemos el teatro a través de una pantalla. Con este capítulo el autor busca iluminar esta área de vacancia poco indagada en la actualidad, pero que dentro de esta sección es abordada desde diferentes aristas. Por último, Luz Andrea Sarmiento indaga en el vínculo gestión cultural-pantalla y teatralidad a través de la experiencia de tres festivales miembros de EFíbero, cuyas ediciones se hicieron en Colombia durante la pandemia. Así, la autora propone un análisis de tipo casuístico para poder ver en la práctica cuestiones vinculadas al debate y problematizar la cuestión en Colombia como ejemplo.

La tercera y última sección explora (sin intención alguna de hacer futurología) las transformaciones y posibilidades que esta pandemia puede plantear como desafío a los festivales.

Sobre una línea de corte más filosófico sobre la cuestión, Daniela Osella y Pablo Vallejo recuperan una premisa que apareció en la mesa a la cual asistieron como equipo académico y se preguntan si se puede hacer memoria del tiempo presente. Los autores parten de esa paradoja para reflexionar cómo una emergencia social permite abrir nuevas maneras de pensar en la producción de los festivales y la actividad artística en general. Por su parte, Ana Yukelson, quien además moderó el debate de la mesa en el encuentro, se enfoca en analizar de qué forma los festivales han implementado estrategias de gestión en pandemia con relación a las medidas de los gobiernos locales y las acciones del sector privado. De esta forma, el aspecto temporal de las transformaciones y posibilidades en pospandemia es enunciado desde las adaptaciones de las estrategias de gestión con relación al tratamiento de las tecnologías, el valor de la presencia en tanto encuentro y la otredad en la producción, los modos de apelar al público o a los espectadores. Con una línea similar, Pol Abregú busca dilucidar de qué manera se puede potenciar la configuración de una red colectiva desde una mirada situada en los territorios y en función de las necesidades artísticas específicas de cada sector. De esta forma, el autor pone el énfasis no solo en lo artístico, sino además en lo discursivo y en la faceta política de los festivales como espacios de encuentro. Cierran esta sección el capítulo de Cecilia Santos y Lucas Carmenini, haciendo síntesis en el hacer y la reflexión (puesto que ambos son a la vez productores escénicos independientes y docentes universitarios). Su aporte busca comprender cómo las nuevas formas de producción de artes escénicas han variado según la fluctuación de los protocolos que regulan la actividad pensando en una visión mixta de la sala: espectadores en las butacas del teatro conviviendo con espectadores en el sillón de su hogar.

Finalmente, hemos incluido un apartado con las disertaciones de Zaida Rico, Gonçalo Amorim y un servidor, con el objeto de perpetuar las exposiciones y seguir incentivando el debate.

Cabe mencionar que este apartado ha sido posible gracias a las estudiantes del Semillero Diversa de la Universidad EAN, quienes se han ocupado además del desgravado y la edición de los textos. Dado que:

Como partes de sistemas complejos y procesos intrincados, los objetos de investigación son demasiado mercuriales para ser vistos desde una sola forma de ver o como una instantánea de un fenómeno en particular, en un momento específico en el tiempo. (Denzin y Lincoln, 2012, p. 270)

Corresponde aquí otra mención. Vaya el más sincero agradecimiento a las estudiantes de la Licenciatura en Gestión de Medios y Entretenimiento de la Universidad Argentina de la Empresa, que como asistentes de producción han vehiculizado el encuentro EFíbero 2020 con eficiencia y pasión. Hasta aquí, estimado lector, puede usted apreciar de qué forma hacer y pensar se entrelazan como en un telar.

Cada sección, como camarote de un barco trasatlántico, construye estructuras argumentales propias, pero invitamos al lector a que las visite con EFíbero como hilo conductor. En sus propios compartimentos las reflexiones que los autores vuelcan en estas páginas encierran una lógica que, visitada en cubierta, lugar perfecto de sociabilización e intercambio, adquieren fuerza y vigor. Aunque no hayamos partido de Southampton, nuestro destino no sea Nueva York y no estemos en 1912, nuestro trasatlántico cultural parece dirigirse rumbo a un iceberg de varias puntas. ¿La cultura es un bien o un servicio? ¿Las artes escénicas requieren de la presencia de los cuerpos forzosamente? ¿Es la cultura de interés para los gobiernos locales? ¿De qué forma construimos ciudadanía a través del desarrollo profesional de la gestión cultural y de la producción escénica? Varios de estos interrogantes han emergido de las profundidades del océano que surcamos a lo largo de nuestra travesía. Algunas hemos podido esquivar en nuestro devenir, otras nos han im-

pactado de lleno, pero es innegable que todas son pertinentes y tan reales como el servicio social que supone tener la cultura activa en nuestros territorios.

Las nociones de cultura y de arte que son abordadas tangencial o explícitamente en este libro no son susceptibles de ser desambiguadas en una introducción, porque ello implicaría la escritura de una bitácora de viaje eterna. Además, eso no haría justicia a los diferentes enfoques que, apoyados en la pluralidad de voces como paradigma metodológico, construyen este libro. Desde una acepción antigua que comprende a la cultura como la acción de cultivar la naturaleza humana a una iluminista que la entiende como el resultado del accionar de ciertas acciones e instituciones, el término adquiere diversos matices en las siguientes páginas, todos complementarios (Chauí, 2013). Situación similar atraviesa el arte en su concepto macro comprendido como forma de hacer inútil y arbitraria (Valery, 1990), a forma de intervenir la sociedad en términos políticos y sociales en los términos antes citados (Rancière, 2017). Ahora bien, como si el iceberg no fuera lo suficientemente complejo, se suma el debate del convivio/tecnovivio para terminar de darle polisemia al abordaje (Dubatti, 2015). Estos tres derroteros conforman los *landmarks* del libro. Entre estos límites, proa y popa del barco, discurre la travesía con las políticas públicas a babor y las relaciones culturales a estribor.

¿Recuerda usted, querido lector, que nos preguntamos por qué hablar sobre migración en un libro sobre gestión cultural y producción de festivales escénicos? Porque de acuerdo con la propuesta de este libro, y al aporte que personalmente entiendo estamos haciendo, los festivales escénicos, sus gestores, las comunidades en que se insertan e incluso los gobiernos locales son instancia de estímulo y formación de ciudadanía cultural. Cada vez que un ciudadano emigra lleva consigo los rasgos de identidad, las prácticas culturales, la historia compartida que lo hace único, y el aporte al capital cultural de esa persona que

hacen los festivales es invaluable. Por eso la necesidad de este libro, por eso la importancia de reflexionar críticamente sobre los procesos de producción que llevan adelante estas instancias de encuentro. Espero que las páginas siguientes sirvan para estimular un debate fértil, complejo e intercultural. Espero que en las próximas páginas usted se encuentre con más preguntas que respuestas. Espero, en definitiva, verlo pronto en la sala de algún aeropuerto próximo a participar de algún festival escénico alguna vez... en alguna parte.

Raúl S. Algán  
Junio 2021

## Referencias bibliográficas

- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (primera edición). Fondo de Cultura Económica.
- Beck, U. (2008). *¿Qué es la globalización?* Paidós.
- Cimarro, J. (1999). *Producción, gestión y distribución del teatro*. Fundación Autor.
- Corona, S. y Kaltmeier, O. (2012). *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales* (primera edición). Gedisa.
- Chai, M. (2013). *Ciudadanía cultural*. RGC Libros.
- Chomsky, N. (1994). *Política y cultura a finales del siglo XX*.
- De León, M. (2012). *Producción de espectáculos escénicos*. RGC Libros.
- Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (2011). *Manual de investigación cualitativa - Volumen I* (primera edición). Gedisa.

- Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (2012). *Manual de investigación cualitativa - Volumen II*. Gedisa.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44–54.
- EFíbero (10 de noviembre de 2021). Sobre EFíbero: <http://www.efibero.org/institucional/sobre-efibero>
- García, N. (2013). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (primera edición). Paidós.
- Giacomino, C. (2009). *Cuestión de imagen. Diplomacia cultural en el siglo XXI: razones y modalidades*. Editorial Biblos.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura* (primera edición). Siglo XXI Editores.
- Liotard, J. F. (2005). *La posmodernidad*. Gedisa.
- Martinell, A. (2017). *Módulo 1.1 - La política cultural internacional: conceptos clave*. Organización de Estados Iberoamericanos.
- Pérez, M. Á. (2002). *Gestión de proyectos escénicos*. Ñaque Editora.
- Pirozzi, A. (2014). *Diseño de producción*. Universidad de Finis Terrae.
- Rancière, J. (2017). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral I*. Atuel.
- Valery, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Visor Distribuciones.

# Las políticas públicas y la gestación de un nuevo ciudadano cultural

**Miguel A. Ludueña**

Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD)  
miguellud29@gmail.com

**Paula Travnik**

Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD)  
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)  
Universidad Argentina de la Empresa (UADE)  
paulatravnik@gmail.com

**Palabras clave:** ciudadanía cultural, festivales, derechos culturales, precarización laboral, democratización de la cultura.

## Introducción

---

La pandemia ha puesto en evidencia ciertos tópicos por todos conocidos que, sin embargo, se guardaban bajo la alfombra. Las pantallas de los celulares, los monitores de las computadoras o las tablets se convirtieron en escenarios virtuales. Con el cierre de las fronteras y la imposibilidad de circulación, la virtualidad permite una conexión en tiempo real que ha borrado límites geográficos y una actividad continua las 24 horas, los siete días de la semana.

El sector de la cultura, en sus diversas manifestaciones, es un sector productivo en varios aspectos (genera fuentes de empleo, impacta en otras áreas de la economía, crea ciudadanía cultural, etc.) pero no hay una inversión suficiente. Para un trabajador de la cultura vivir de su profesión es un derecho y este momento histórico visibilizó claramente su precarización laboral.

La pérdida del poder adquisitivo obstaculiza el acceso a los bienes culturales, incluso en los sectores habituados. García Canclini (1987) plantea que:

Si estamos convencidos de la importancia de los derechos culturales y del papel que la democratización de los bienes simbólicos cumple en la democratización global de la sociedad, las demandas en este campo debieran ocupar un puesto central en las luchas políticas para lograr cambios estructurales. Si no lo hacemos, de hecho, estamos reincidiendo en el viejo prejuicio de que la cultura es una cuestión suntuaria o secundaria, y colaboramos con quienes pretenden hacer del campo simbólico un simple mercado para la competencia entre empresas. (p. 50)

En este aspecto los festivales cumplen un rol fundamental en cada uno de los territorios donde se desarrollan, se desenvuelven y se representan las diferentes propuestas artísticas. Las

políticas públicas culturales tienen un comportamiento según el cual cada vez que cambian los gobiernos pareciera ser usual el mecanismo de “borrón y cuenta nueva”. Con viento a favor es habitual que haya una continuidad en algunas situaciones que ya estaban planeadas, que otras sean renovadas y que otras directamente desaparezcan ¿cómo hacer sostenible una actividad si con cada recambio de gestión gubernamental se inicia todo nuevamente?

Las decisiones políticas devienen de tensiones con el sector sin considerar que lo que se realiza son procesos de gestión progresivos e importantes para la cultura y para la sociedad. Observando las dinámicas de lo público y lo privado, lo estatal y lo alternativo ¿cómo funciona y en qué medida un Estado apoya a un festival? En este sentido ¿para quiénes se hace y para qué sirve un festival? ¿Colabora en la construcción de ciudadanía cultural? Se deberían crear las oportunidades, diseñar estrategias, promover condiciones necesarias y garantizarlas. Los festivales precisan ser sostenibles en el tiempo para que la ciudadanía se apropie, ya que las artes son fundamentales para la vida de las personas.

A continuación, se observarán casos testigo de políticas públicas que inciden o transgreden en la continuidad de los festivales y se analizará de qué forma concreta colaboran en la gestación de ciudadanía cultural.

## ¿Para qué sirve un festival?

*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, 2011 citado en De León, 2011, p. 104).*

Se suele olvidar que festival es la forma adjetiva de la fiesta, como explica Patrice Pavis (2008) al recordar que:

En Atenas, en el siglo V, durante las fiestas religiosas (Dionisíacas o Leneanas), se representaban comedias, tragedias, ditirambos. Estas ceremonias anuales establecían un momento privilegiado de diversiones y encuentros. De este origen -acontecimiento tradicional-, el festival ha conservado una cierta solemnidad en la celebración, un carácter excepcional y puntual que la multiplicación y la banalización de los festivales, a menudo, vacían de sentido. (pp. 205-206)

Por su parte, Bonet (2011) sostiene que “el término ‘festival’ es un concepto polisémico utilizado de forma icónica por un gran número de manifestaciones, artísticas y no artísticas” (p. 41). También se asocia a la idea de celebración colectiva de fisonomía festiva. En estas dos definiciones podemos encontrar algunas coincidencias acerca de lo festivo, del encuentro, del intercambio de diversos valores simbólicos entre gestores, artistas y público.

Desde la década del 80, con el retorno de la democracia en varios países de Latinoamérica, se empiezan a gestionar diversas acciones de política cultural, tendientes a favorecer el desarrollo de las artes escénicas y con ellas el desarrollo de fiestas, festivales, encuentros y eventos destinados al sector. La diversidad de festivales que existen requiere diferentes formas de gestión. Se podría decir que un festival de artes escénicas se caracteriza fundamentalmente por presentar una programación singular, ser un evento público, tener una modalidad periódica (ya sea anual, bianual o cada cierto año) con una duración temporal limitada. Así mismo, es necesario tener el factor de *excepcionalidad* (no repetir contenidos de una programación estable) y con el transcurrir de las diferentes ediciones obtener el reconocimiento, ya sea por su nombre o por su contenido. La interacción combinada entre dichos factores explica el por qué, para quién, qué y cómo se definen y desarrollan la mayor parte