

Consideraciones para la creación de políticas públicas para el desarrollo social en comunidades artesanales

Miguel Ángel Rubio Toledo

Alejandro Higuera Zimbrón

Erika Rivera Gutiérrez

Facultad de Arquitectura y Diseño

Universidad Autónoma del Estado de México, México

E-mail: miguelblond72@yahoo.com.mx; higuerathesis@yahoo.com

Fad_graf@yahoo.com.mx

Resumen

El presente artículo, expone la manera en que las culturas populares observan una profunda degradación causada por diversos factores económicos, políticos, sociales y culturales, y evidenciada en los problemas sociales en las comunidades artesanales, tales como pobreza, pérdida de formas tradicionales de producción simbólica (signos, historia, tradiciones, ritos, mitos), desempleo, migración, entre muchas otras, pero con la posibilidad real de atenuarlos. De tal suerte, se pretende establecer algunas consideraciones para que, con base en la cultura como estrategia, esto es, la producción simbólica tradicional e histórica como valor, el Estado pueda generar políticas públicas como sustrato elemental de desarrollo social sostenible.

Palabras clave: cultura, estrategia, políticas públicas, desarrollo sostenible.

Abstract

The following paper, exposes the way that popular cultures are deeply damaged by economical, political social and cultural issues, manifested in the social problems of handcraft communities, such as poverty, loss of traditional forms of symbolic production (signs, history, traditions, rites, myths), unemployment, migration, among many others, but with the real possibility of mitigate them. Therefore, the objective is the establishment of some considerations based on the culture as strategy, this is, the traditional and historical symbolic production as a value, so that the State can generate public policies as an elemental subtract of sustainable social development.

Keywords: culture, strategy, public policies, sustainable development

Introducción

En años recientes, las relaciones entre las diversas culturas y sociedades se han venido desarrollando de manera exponencial. Algunos autores la definen como la Tercera Ola, otros como Globalización, algunos más como la Era Posmoderna, con independencia de los apartados epistemológicos a los que los autores refieren, lo que sí es claro, es la redefinición vertiginosa de la práctica cotidiana y su implicación en las nuevas formas de cosmovisión social. La hipertecnología que subroga a los consumidores una realidad hipercomunicacional con la transnacionalización mediática, la aguda migración de las zonas rurales a las ciudades, la cultura de masas, entre otros, dan lugar a fenómenos sociales tales como el hedonismo para las prácticas de consumo, la apoteosis de los medios masivos, a la inmediatez de la vivencia del momento presente sin interés por el futuro, a los referentes identitarios empobrecidos, trastocados o vaciados, en fin, a la diseminación y fragmentación de lo social y lo cultural.

Bajo esta perspectiva, es fundamental que se reflexione y discuta sobre el modo en que se construyen las diversas formas de cultura, particularmente en su práctica social y la forma de abordarlas. En este sentido, con el desarrollo tecnológico y mediático se han modificado las sociedades actuales en muchos sentidos, la globalización y las formas posmodernas de pensamiento trastocan las formas de intercambios de capitales, trabajo, procesos simbólicos, entre otros. Bajo esta perspectiva, la producción cultural se ha vuelto cada más importante para la reproducción y expansión neoliberal, aun cuando para las formas simbólicas de tradiciones, tales como las artes populares no lo ha sido tanto (García Canclini, 2007: 13-20).

La cultura, dice Maass (2006), tiene una función productiva en tanto sistema simbólico, opera como fuerza activa en los procesos sociales. Por su parte sostiene Giménez (2005), que en términos epistemológicos, la cultura se entiende como el proceso de cultivar, esto es, sembrar y cosechar, o entendiendo el concepto de manera amplia, se trata de la cosmovisión, recursos simbólicos, lingüísticos, históricos, arte, moral, costumbres. Así, el tema del presente artículo es reconsiderar las acciones y políticas culturales como estrategia para el desarrollo no sólo económico, sino principalmente social, a través de revalorar las artes populares desde sus fundamentos simbólicos. Es decir, la cultura está circunscrita al de su propio desarrollo en términos de su permanencia histórica o sostenible¹.

Así, el presente artículo describe los fundamentos socioeconómicos relacionados con la construcción simbólica de los objetos artesanales como sustrato elemental de la gestión de productos manufacturados por comunidades nativas que, por añadidura y bajo una perspectiva sustentable, permite coadyuvar a reducir y mitigar diversas problemáticas del orden económico, laboral, social, entre otras, entre las que se encuentran la migración, el desempleo, inseguridad, hacinación, discriminación racial, pérdida de tradiciones, modificaciones culturales perniciosas, entre muchos otros. De tal suerte, las argumentaciones permiten observar perspectivas amplias para la creación de políticas culturales como formas de desarrollo, en principio para comunidades artesanales, pero posteriormente como fundamento de vida social comunitaria. En términos de abordaje

¹ Lo sostenible no trata únicamente de lo ecológico para efectos de conservación de la naturaleza y por añadidura de la especie humana, sino de la imbricación operativa de los elementos medioambientales, económicos y sociales con fines de conservación, mejoramiento y perpetuidad de la calidad de vida de los seres humanos en el planeta.

teórico, se trata de los referentes relacionados con la gestión cultural –o desarrollo sostenible– a través de la producción simbólica artesanal, la cual queda circunscrita a los fundamentos de la industria cultural, particularmente sobre problemáticas Latinoamericanas similares. Arizpe (1999) sugiere, siguiendo las palabras del Subcomandante Marcos: “...debemos reconstruir la nación sobre bases diferentes, y estas bases consisten en el reconocimiento de la diferencia”, que estas bases deben estar normadas por el Estado a partir de tres ejes descritos en el Informe Mundial sobre la Cultura de la UNESCO en 1998, a saber, la relación entre cultura y política, la relación entre cultura y pobreza, y la relación entre cultura y pluralismo.

Marco teórico conceptual

Para iniciar este apartado, es importante caracterizar algunos conceptos que apuntalan las argumentaciones posteriores, tales como la ideología, la identidad y la globalización, el capital, las industrias culturales, así como la producción simbólica. Según Thompson (1998:75), la ideología es un sistema de pensamiento, de creencias, es decir, un sistema simbólico de la acción social. En Bourdieu (1990) la estructura social es un espacio dinámico donde los actores o agentes sociales ocupan lugares específicos, marcados por el volumen y composición global del capital y su *habitus* o esquemas incorporados de percepción, valoración y acción. Por lo tanto, este espacio dinámico es un espacio de relaciones de fuerzas, de prácticas sociales y de relaciones de sentido, es decir, la dimensión cultural de la estructura social. Así, de acuerdo con Maass (2006:25), la ideología se trata del conjunto de mecanismos legitimadores de la dominación, es la lucha por la hegemonía de las representaciones simbólicas. Por eso, siguiendo a esta autora, el papel de las ideologías en las sociedades modernas se relaciona con la modificación de los rasgos culturales en particular y con las grandes transformaciones culturales a nivel grupal, local, regional, nacional o global. La globalización, a través de sus hipertecnificados medios de comunicación, juega un papel muy importante en estas otras formas de colonizar, bajo cuyos criterios estético-conductuales tiende a dominar e imponerse en la escena cultural de gran parte del mundo; se le denomina “cultura occidental”.

De acuerdo con Bourdieu (2008), en el análisis sociológico de la cultura no solamente es importante estudiar las representaciones o expresiones culturales sino también la forma de producción material, los modos de reproducción cultural y las formas en que se organiza socialmente y su construcción de sentidos, en cuyos contenidos se encuentra la gestión cultural y las políticas públicas que la sustentan. De esta manera, se puede pensar la cultura no como una suma de caracteres que distinguen una sociedad, sino como un sistema simbólico de valores y prácticas cuyos sentidos son construidos social e históricamente. Entonces, se trata de un sistema, toda vez que se trata de un conjunto de elementos dinámicos que están en relación entre ellos y están organizados y al estar relacionados, están de la misma manera ligados en una red de comunicación que conforma la estructura del sistema. Del mismo modo, se sostiene que es *simbólico*, en tanto la cultura no se trata únicamente de las prácticas como tal, sino de una abstracción de las mismas, esto es, son pautas que permiten actuar y que al ponerse en práctica se convierten en *expresiones*, de ahí que la cultura es una abstracción simbólica (un concepto) y su puesta en práctica son las manifestaciones culturales.

En tal virtud, la cultura tiene un *sentido puesto que* las prácticas y valores son interpretados por los actores, interpretaciones que son construidas social e históricamente,

lo que significa que diversos grupos tendrán diferentes interpretaciones de una determinada práctica o valor. Por otra parte, a partir del concepto de *habitus* (Bourdieu, 2008) que sugiere que éste se cosifique como elemento necesario para el ingreso a un determinado campo cultural, el conjunto de esquemas mentales y prácticos resultado de la incorporación de visiones y divisiones sociales objetivas configuran principios de diferencia y pertenencia a ciertos campos. Una de sus características es que dota al sujeto de las habilidades y los valores necesarios para integrarse a un grupo, proporciona la aptitud para moverse, actuar y orientarse en una posición o situación, sin que haya sido necesario establecer un plan de acción, porque son el resultado de una serie de disposiciones incorporadas en el curso de una trayectoria. En este sentido, el *habitus* se refiere al aprendizaje práctico que no es consiente ni intencional, ya que se adquiere a través de la incorporación de prácticas, visiones y valores del espacio social en que se desenvuelven los sujetos en su cosmovisión.

Por su parte, la globalización es una teoría entre cuyos fines se encuentra la interpretación de los eventos que actualmente tienen lugar en los campos del desarrollo, la apertura de la economía mundial, los escenarios sociales y las influencias culturales y políticas. La globalización es un conjunto de propuestas teóricas que subrayan especialmente dos grandes tendencias. Por un lado, los sistemas de comunicación mundial; por el otro, las condiciones económicas, especialmente aquellas relacionadas con la movilidad de los recursos financieros y comerciales. No obstante, una de las características particulares de la globalización es su énfasis en los elementos de comunicación y aspectos culturales. Esta situación puede permitir la interacción de grupos a partir de las naciones más pobres en su comunicación con otros centros más desarrollados de manera más fácil. En esto cobraría sentido hasta cierto punto el pregonado principio de la aldea global en cuanto a las comunicaciones y las transacciones comerciales y financieras. En relación a las actividades económicas, los nuevos avances tecnológicos en las comunicaciones están llegando a ser cada vez más accesibles a pequeñas y medianas empresas locales.

Esta situación está creando un nuevo escenario para las transacciones económicas, la utilización de los recursos productivos, de equipo, intercambio de productos y la presencia de los "mecanismos monetarios virtuales". Desde una perspectiva cultural, los nuevos productos para la comunicación están desarrollando un patrón de intercambio e interconexión mundiales. Cabe señalar que esta teoría de la globalización sugiere rasgos similares a la sociología comprensiva de Weber (1987), en el que el sistema de valores, creencias y los patrones de identidades son aspectos claves para entender la dinámica social. Esto es, los planteamientos de los años veinte deben ser adaptados a las actuales condiciones de principios del siglo XXI tomando en cuenta la difusión de ideas, valores culturales y la influencia en general de los medios de comunicación en las sociedades, ya sea que esos caracteres se refieran a los grupos dominantes o a grupos subalternos dentro del contexto social. Cabe aclarar, como menciona Mato (2001), que se debe soslayar las posturas que, por un lado menoscaban, o por otro, apologetizan la globalización en aras de una visión que ignora las prácticas de los actores sociales. Mato sugiere darle un tratamiento más de procesos de globalización que como definición, es decir, a partir de las interrelaciones e interdependencias entre actores sociales a nivel global-local. En este sentido, se deben estudiar los procesos de globalización con sus diversos efectos, a saber, el neoliberalismo o la hipertecnificación mediática, en virtud de la posibilidad de paradoja que implica.

Por lo anterior, se debe observar que las identidades son producto de procesos sociales de construcción simbólica de dinámica permanente, empero, lo importante de la postura de Mato es quizás, la argumentación sobre la lucha de los actores por promover sus representaciones, esto es, la orientación de sus prácticas con fines de definir sus políticas en el sentido amplio del término. De modo tal, que las identidades resultan ser producto de la posición y la experiencia, postura de alguna manera ligada a Bourdieu sobre sus teorías de *Habitus* y Campo. Entonces, en tanto se trata de posiciones y experiencias diversas, las identidades –o relatos– suelen ser diferentes. Sin embargo, sustituye la postura sobre interacciones desterritorializadas afectadas por los medios, por la de tendencias de compleja interconexión entre pueblos e instituciones a través de un espacio unificado, es decir, el mundo global desde la esfera local.

Hay que aclarar, sin embargo, que la producción cultural se refiere a todas las manifestaciones producidas por el hombre, es decir, el sentido amplio de cultura. De modo tal, que para las culturas populares tales como la industria audiovisual (la televisión, el cine, la música, la Internet, el formato MP3, el formato MP4, entre otros) esta hipertecnología e hipermasificación mediática ha permitido catapultar estas formas simbólicas de producción cultural de manera extraordinaria. No obstante, en virtud de que la producción artesanal suele estar incrustada en el sector rural o la industria manufacturera, la información estadística que se puede obtener tiende a ser sesgada por estos criterios taxonómicos. De acuerdo con García Canclini (2007), la poca información que se tiene al respecto es en los trabajos del Convenio Andrés Bello en cuyo texto citado se observan datos estadísticos duros en la comparación entre la facturación artesanal y otros medios de producción cultural en Perú, Colombia, Ecuador, así como otros datos sobre los contextos artesanales en Hispanoamérica, sus formas de distribución y promoción, modernización de procesos y materiales, organismos gubernamentales de apoyo, entre otros.

Es importante retomar esta teoría de la globalización como un medio de contextualidades particulares y no como la explicación definitoria del fenómeno. García Canclini (2007) sugiere que la noción de cultura popular ahora debe entenderse bajo la óptica de *popularidad*, es decir, para las industrias culturales el interés se centra en “construir y renovar el contacto *simultáneo* entre emisores mediáticos y millones de receptores”, soslayando la noción de culturas populares que permiten la conservación de tradiciones y valores locales; por lo tanto ya no se trata de las manifestaciones identitarias de un pueblo como folclor, sino de las formas en que se socializan las formas de moda actuales, ya sea de vestido, accesorios, transporte, vivienda, artes, tecnología, entre otros, con fines de mercado. Según Bourdieu (1990), se valora como capital no sólo el acumulable en forma de moneda, infraestructuras y bienes materiales intercambiables, esto es, si únicamente se considera capital al dinero, no pueden ser explicados los comportamientos aparentemente filántropicos de los agentes que se mueven por ese campo particular. Cabe señalar que las prácticas altruistas, se asientan también en una base interesada, económica, que permite al agente la acumulación de un capital que tiene que ser denominado de otra forma, y que es acumulado por el sujeto de diversas maneras: como capital simbólico (honor, pundonor, honradez, solvencia, competencia, generosidad, entre otros); como capital cultural interiorizado o incorporado (familia o institución); como capital cultural objetivado (obras de arte); como capital cultural institucionalizado (títulos, grados y diplomas); como capital social (relaciones del agente por el campo particular). Todos esos capitales, son transformables en capital económico, y viceversa. Son capitales

que manifiestan su efectividad bajo la condición del eufemismo, cuya cualidad no es económica.

Entonces, surge la discusión antropológica sobre si las artes populares –entre ellos las artesanías– deben seguir existiendo como meros indicadores simbólicos de rasgos culturales particulares sin modificar su producción y circulación para evitar así su degradación, o si deben permitir que, mediante la mercadotecnia simple, perpetuar la tradición con afanes mayormente financieros. En ambos casos aparentemente contrapunteados de este espectro “cultura versus economía”, las posturas pueden ser mediadas a través de la problematización de éstas. En apariencia, las formas hegemónicas o dominantes de producción desvirtúan los sistemas culturales, empero, la cultura tiene la particular característica de ser dinámica, se reconstituye permanentemente en función de sus propios sujetos dinámicos, así como de sus espacios sociales. Se trata de formas de la industria cultural existentes en un determinado sector cultural, esto es, un conjunto de unidades productoras de bienes y servicios culturales, incluidas las micro, pequeñas, medianas y grandes empresas, ya sea de capital privado o bien gubernamental cuyo principal instrumento es la creatividad.

Los objetos artesanales reflejan la cultura de esa época en cada parte del mundo, los cuales evolucionaban según el poder de manipulación de los materiales. “Incluso el arte que se llama artesanía, si no es funcional, por definición tiene que situarse en relación a los materiales utilizados o la habilidad del artesano.” (Ela, 1988: 40). En su mayoría las artes populares tienen una funcionalidad de acuerdo al lugar o ambiente en que se desarrollan, por lo que cumplen la función de ser útil, pero va allende hacia lo espiritual. En México, la actividad artesanal ha perdurado de generación en generación, que no sólo ha servido para contribuir a su economía, además de preservar la cultura, es una manera de recordar la historia, el origen y el motivo y razón de su ser, esto es, su cosmovisión. No obstante, muchas de las manifestaciones artesanales están por desaparecer en todos los rincones de México², dadas diversas circunstancias económicas, sociales y culturales, relacionadas con el constante incremento en el costo de los insumos, el bajo impacto económico en sus ingresos, la estigmatización de pobreza y indigenismo de quien usa o porta dichos objetos, entre muchos otros.

Reflexiona Maass (2006), sobre qué se debe hacer para que toda la enorme infraestructura cultural que ostenta el Estado³ (museos, casas de cultura, bibliotecas, centros comunitarios, teatros, entre muchos otros) pueda servir para que ésta tenga un papel activo en la recreación del sentido de lo que somos, de lo que fuimos y de lo que quisiéramos ser como comunidad y como nación. Es decir, se pretende saber la manera en que se puedan lograr que los diversos públicos disfruten distintos tipos de obras que se generan en México, la manera en que disfruten obras de teatro, cine mexicano, museos de arte y arte popular, libros, entre mucha obra que permite “recuperar los fragmentos de su propia memoria“. Este debe ser el compromiso de las políticas públicas para la labor de la gestión cultural, con fines fundamentales, la democratización y sustentabilidad de la cultura y el arte, o dicho en palabras de Maass (2006) “el desarrollo de procesos de administración cultural, el quehacer artístico, las promoción de la cultura, el trabajo en instituciones

² Tal es el caso de rebozos de telar de cintura –o telar de oate– de Tenancingo, estado de México, en donde quedan sólo tres artesanos que lo trabajan, dos de ellos en edad avanzada y uno de mediana edad, no habiendo descendientes que quieran continuar esta labor, por lo que en algunos años serán sólo historia.

³ Ver el Atlas de infraestructura cultural de México, CONACULTA, 2003

culturales, la planeación de espectáculos, la docencia, la investigación, la difusión de grupos artísticos, el trabajo con la creación”. Dependerá de la rapidez con la que los gobiernos reaccionen para exigir del gobierno políticas que permitan aprovechar las nuevas oportunidades y evitar las derivas que llevan a mayor pobreza y dislocación social y a la destrucción del medio ambiente”.

Es importante señalar que ésta argumentación resulta fundamental para el desarrollo de países con gran arraigo cultural como el nuestro. El capital cultural deviene en una suerte de valor único e ilimitado que permite que los artesanos puedan generar sistemas de circuitos para sus productos, reduciendo las prácticas de venta que resultan inconsistentes en virtud de los costos y las ganancias; esto es, el valor del trabajo (mercancía) se reduce a lo mínimo, en algunos casos los insumos de alto costo implican que para conservar el precio bajo se reduzca la calidad de los productos, sin contar con la práctica de compra denominada “regateo”. Por ello, un adecuado sistema de políticas públicas puede permitir que los procesos de gestión traduzcan un alto valor simbólico-cultural en un alto valor económico, como una primera instancia; en una segunda, la reificación de los objetos a través de su valor de uso simbólico sugiere que se perpetúen las manifestaciones de cosmovisión tradicionales, fortaleciendo las microculturas en su imaginario colectivo de autoestima social.

Es importante señalar que si bien durante buena parte del Siglo XX el Estado jugó un papel central en la promoción cultural, esta situación ha cambiado desde la década de los 80 debido al desarrollo de políticas neoliberales sobre las que se sustentó. Lo anterior se tradujo en la restricción presupuestal, la erosión de la centralidad estatal en el ámbito cultural y el desarrollo en éste de relaciones de mercado. Ello coincidió con fenómenos como la masificación, el surgimiento de una amplia clase media ilustrada, la configuración de una gran multiplicidad de actores tanto sociales como regionales, la erosión de esquemas paternalistas y centralistas, el gran peso que adquirieron los medios electrónicos, el crecimiento de los vínculos con el resto del mundo y el agotamiento de las políticas, modelos de gestión e instituciones culturales, a la vez que siguen sin resolverse antiguos rezagos.

García Canclini (2007) explica que en México, el Fondo Nacional para el Fomento a las Artesanías (FONART) en su plan de trabajo de 2001, pretendía buscar los medios para la exportación artesanal –bajo el auspicio del Banco Mexicano de Comercio Exterior (BANCOMEXT)– en el marco de los tratados comerciales con América del Norte y la Unión Europea en virtud de que reducían los aranceles a cero. Sin embargo, no fue así y muy al contrario se redujeron los apoyos tanto de forma como de fondo, es decir, el número de centros de exhibición disminuyó de veinticinco a tres en los primeros años de este siglo y la atención que otorga FONART a los artesanos se oprimió del ya de por sí pobre cinco por ciento (5.0%) al paupérrimo punto cinco por ciento (0.5%). Así, el argumento es la preservación de los valores de su cultura tradicional y mejorar los niveles de vida particularmente en los artesanos en condición de pobreza extrema, cosa que no se observa más que en los discursos políticos en coyunturas electorales.

Sin embargo, la producción artesanal, a pesar de preservar su valor tradicional a través de diseños y materiales antiguos como estrategia cultural, se destina principalmente a sectores de bajos ingresos, mobiliario y artículos utilitarios para hogares de venta en mercados locales, aun cuando algunos productos de mayor trabajo y finura son ofrecidos en

sectores con mayor posibilidad económica con resultados poco favorables por la baja incidencia de compra o, en su defecto, son utilizados para las celebraciones tradicionales (bodas, procesiones de santos, inicio del periodo de siembra o cosecha, evocación de sus muertos, entre otros) lo cual implica una gran inversión que no es recuperada en lo laboral-económico. Así, a pesar de las nuevas formas de exhibición y promoción de artículos artesanales por medios electrónicos, la mayor parte de las ventas se concentra en el interior del país, cuyos compradores urbanos tienden a comprar artesanías de alta calidad, sin embargo, a pesar de apreciar los valores iconográficos y estéticos de éstas, prefieren los aspectos funcionales.

No obstante, como menciona García Canclini (2007), “la disminución de dispositivos protectores de los Estados, desde los subsidios y préstamos de organismos tipo FONART hasta la reducción de presupuestos culturales hace vivir a amplios sectores campesinos, obreros y artesanales la competencia internacional como una desglobalización”. Esta falta de visión y operación de las políticas públicas y sus operadores reducen la posibilidad de desarrollo de las comunidades. Los artesanos son uno de los sectores mayormente desplazados por la producción global, particularmente con las formas de producción de países como China que, incluso, han desarrollado sistemas industriales de productos “artesanales” que se pueden encontrar en supermercados a menores precios que los propios, evidentemente con la particularidad de que nos son realmente artesanales. Además, esta falta de sensibilidad del Estado mexicano, repercute en formas elementales de supervivencia, una de las cuales es quizá la más relevante: la migración, producto de la pauperización de la calidad de vida. No obstante aparece una opción que permite tener esperanza para estos sectores desprotegidos; según Sennett (2000), las formas actuales de neocapitalismo, por su naturaleza mezquina, posibilita el sentido de comunidad y de revaloración del espacio propio, lo que permite vislumbrar lo que ya se ha convertido en discusión sociológica actual, sólo a través de las comunidades con fuertes y profundas estructuras y funciones de identidad y voluntad de cambio, es posible transformar las condiciones de vida para el adecuado desarrollo de sí, cosa que el Estado, en su papel de regulador de las condiciones sociales para promover su mejora, no ha logrado y seguramente no lo hará si no es a través de estas comunidades.

En este entorno singularmente complejo la creación de políticas públicas para fortalecer la gestión cultural como estrategia para el desarrollo social, requiere disponer de las competencias necesarias para el diseño y presentación de proyectos culturales, de modo que sean claros y comunicables los objetivos comunes y las estrategias para alcanzarlos, a fin de negociar y articular los esfuerzos y recursos requeridos. Ello implica el manejo de conceptos y metodologías para determinar y formular apropiadamente las características y elementos de las políticas públicas culturales. La cultura, ya definida en apartados anteriores como la imbricación de los medios poéticos estratégicos de conservación de patrones sociales, debe ser ahora precisada en función del propio desarrollo social y económico. Si bien los elementos de creación de valor sugieren ahora que los componentes se dirijan hacia el dispositivo fundamental de la economía, es decir, el valor, también es cierto que estos valores deben ser fundados en dispositivos simbólicos como antecedente de contenido. García Canclini (2007:104-109) sostiene que el crecimiento se define como la generación de valor económico, y el desarrollo, además de generar también valor, es a la vez, complementario con bienestar, es decir, al sostener que la cultura genera crecimiento económico, por añadidura resulta en bienestar por sí misma. Sugiere:

“(la cultura) tiene ese carácter dual de desarrollo, crecimiento y desarrollo implícito, y eso es algo que política, gubernamentalmente y en términos de política para el sector, es muy importante porque ya nos cambia la perspectiva. Con esto dejamos atrás el enfoque tradicional del gobierno y la legislación de ‘apoyemos a la cultura’ como un sector desvalido, que necesita estar siendo empujado y apoyado. Aquí el enfoque es ‘respetemos a la cultura por todo lo que también genera económicamente’”.

Comenta Monsiváis (1995) que en el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) concentra diversas manifestaciones artísticas tales como la danza, literatura, música, artes plásticas y teatro, de acuerdo con su propia concepción de cultura, es decir, manifestaciones en las que no pretendía que fueran de corte masivo, sino selectivo. A partir de esta selección de actividades, se impone el mínimo patrocinio, hurto de nómina, entre otras políticas nocivas, aun cuando ya se ha establecido el aparente apoyo como algo institucional, soslayando el sueño vasconcelista de otorgar cultura clásica para todos. Si bien en el sexenio de Luis Echeverría se otorga más presupuesto a las universidades, con el paso de los años –particularmente en los sexenios de Díaz Ordáz y López Portillo– se menoscaba esta iniciativa por la forma que fue tomando el sistema político mexicano, a saber, la creciente y desastrosa burocracia que consume entre el 80 y 90 por ciento del presupuesto destinado a la cultura, el uso demagógico de los recursos con fines de control de la opinión pública, los cambios de políticas sexenales. Así, es evidente que instituciones como CONACULTA desarrolle un programa destinado a un grupo reducido de gente interesada en la cultura, menospreciando la posibilidad de ampliar la propuesta a sectores populares que sólo obtienen de las industrias culturales –léase televisión– programas de mala calidad y peores contenidos.

En este sentido, Monsiváis (1995) sostiene que no existe tal proyecto cultural de Estado, sino sólo la simulación de una noción de visión humanista de Estado. Como consecuencia, el consumo cultural del que sí existe posibilidad de prenderse, es soslayado por las grandes mayorías debido a la inercia de las industrias culturales más accesibles –radio, revistas de entretenimiento, televisión y ahora internet–, en cuyos contenidos y vehículos se encuentra la posibilidad más cercana de acceso, particularmente por la facilidad económica en la que se han desarrollado, vinculados principalmente con las grandes corporaciones tales como Grupo Televisa, Grupo Carso, Grupo Salinas, entre otros, así como la dificultad de acercarse al ballet, teatro, ópera, debido a la relación costo-salario mínimo, incluso a la lectura de libros por los mismos motivos. Dice Monsiváis (1995) “Si no se va al teatro es porque nunca se ha ido antes, y en materia artística la tradición es la apatía como una reacción de la ignorancia”. Así, sin el hábito –derivado de la costumbre– de consumir o asistir a eventos de la industria cultural de las Bellas Artes, el sujeto social de clase media y baja se encuentra impedido a desarrollar de manera mínima la motivación o estímulo al consumo y, por añadidura al desenvolvimiento de dichos mercados culturales.

Derivado de lo anterior, el sentido de la contemporaneidad se relaciona con la idea de la similitud con los rasgos identitarios de los estadounidenses. La modernidad ahora, pasa de la metrópoli mexicana o Ciudad de México, a la integración de modelos reconstituidos en sistemas de moda anglosajones. La celosa identidad está pues, expuesta y trastocada de forma aspiracional. Lo que Monsiváis sugiere, es que la exacerbación del “voyeurismo cultural” explica el giro identitario que se otorga a la aspiración de un nivel de vida ilusorio creado por los medios masivos y apoyado en el fenómeno migratorio. Empero, aun con todo lo anterior, existe aún la posibilidad de soslayarse de este uso comercial neoliberal y

degradación *kitsch* a través de la recuperación de la comunidad local como estrategia. En este sentido, y ante la necesidad de profundizar la relación entre cultura y desarrollo a través de la consolidación de un nuevo paradigma de desarrollo que fuera más allá del crecimiento del producto interno bruto, es decir, desarrollo económico no equivale a desarrollo social, se asignó a la Comisión Independiente de Naciones Unidas sobre Cultura y Desarrollo realizar un informe. *Nuestra Diversidad Creativa* fue el nombre que recibió el primer informe en el que, según Arizpe (1999) se sostenía que:

“... ‘cultura’ y ‘desarrollo’ significa comprender y analizar las posibilidades de opción que resultan de distintas formas de convivencia. Entonces y sólo entonces, reconoceremos plenamente el principio de la libertad cultural y empezaremos a ser respetuosos de las otras culturas que, a su vez, tengan valores de respeto por otras culturas. El respeto por las culturas se tiene que entender entonces dentro de un marco mayor que comprende los derechos humanos, la democracia, la equidad de género y la equidad entre generaciones.”

En este sentido, García Canclini (1987) sostiene que, aun cuando la UNESCO tiene la mayor colección de libros y fascículos relacionados con las políticas culturales en español, éstos observan principalmente un carácter descriptivo de instituciones y sus organigramas, más que a la reflexión o problematización de las condiciones culturales particulares, así también sucede con las ponencias y documentos de conferencias sobre políticas culturales de la misma Institución. Es decir, se requiere de una investigación empírica que evalúe la manera en que las acciones públicas se vinculen con las necesidades sociales. Así, a partir de la tendencia en la que sólo se publicaban los aportes del Estado –particularmente en países latinoamericanos recién salidos de dictaduras–, se crearon nuevas formas de organización social desde la iniciativa privada y las organizaciones no gubernamentales, las cuales permitieron generar otros espacios de discusión. Mariscal Orozco (2006), sugiere que en Latinoamérica, el diseño y la ejecución de los proyectos y políticas culturales de los tres ámbitos, privada, comunitaria y gubernamental, han sido realizados por profesionales con diversas formaciones académicas, desde artísticas hasta sociales y económicas. Es así, que en 1983 surge el Plan de Actividades Culturales de Apoyo a la Educación Primaria (PACAEP) con el objeto de diagnosticar el ámbito de la promoción cultural en la escuela primaria, del que desembocó el Programa de formación y capacitación de promotores culturales, que en el año 2000 derivó en la Dirección de Capacitación Cultural dependiente de la Dirección General de Vinculación Cultural del Consejo Nacional para la Cultura y la Artes (CONACULTA).

En este sentido, Jiménez y Berman (2006), retomando las definiciones de Brunner (1987) reelaboran un listado de definiciones que una política cultural de Estado debe asumir, a saber:

- Objeto de las políticas culturales. Es decir, actualizar las políticas en función de los nuevos fenómenos de la globalización, la migración, la interculturalidad, el desarrollo científico técnico, los medios y las industrias culturales
- Diversidad vs. globalización. Definición de posturas frente a lo nacional, la diversidad y el contexto internacional. Protección o apertura. Estas definiciones deben descansar en diversos niveles de análisis sectoriales
- Los circuitos de intervención. Postura pública clara frente y sobre el mercado, políticas de apoyo a la producción, distribución y consumo de la cultura. Influencia en la base

económica de cada proceso o campo artístico

- Los agentes sociales. Definición de reglas del juego para la intervención de los diferentes sectores en los distintos campos artísticos y culturales, que incluya licencias, concesiones, permisos, subsidios indirectos vía política fiscal, reservas de mercado, entre otros
- Los canales de comunicación. Definición y mejora respecto a las reglas de acceso, uso de las nuevas tecnologías, los medios de difusión, por parte de los diferentes agentes sociales
- Los públicos. Educación artística dentro y fuera de la escuela básica. Políticas para fomentar el interés por el consumo cultural y artístico, investigación y creación de demanda para productos culturales, políticas de vinculación social, comunitaria y con las escuelas. Formas de participación de espectadores
- Sustentabilidad. Fuentes de financiamiento, generación de recursos, estrategias de gestión y direccionamiento de procesos. Abarca la formación en gestión cultural, la profesionalización de la gestión de espacios, compañías, centros artísticos y comunitarios, entre otros
- Investigación, información y prospectiva. Existencia de políticas deliberadas para generar información, analizar el comportamiento de diferentes sectores. Creación de observatorios culturales
- Estructuración administrativa de los procesos culturales. Formas de gestión y de organización institucional, descentralización, representación, ámbitos de competencia de iniciativa privada, instituciones y colectivos artísticos, comunitarios o incluso sindicales.

Por otro lado, García Canclini (1987) explica que estos problemas en la construcción de políticas culturales se da principalmente por crisis socioeconómicas cuyo germen tecnócrata empobrece las posibilidades de desarrollo cultural, a través del recorte de presupuestos a institutos, investigación, docencia, gestión, entre otros, soslayando la evidente posibilidad de que la cultura genera desarrollo social sostenible y, por añadidura, económico. Es entonces que se vuelve urgente cubrir la necesidad de la regulación de los mercados, particularmente los del orden cultural, resultado de los nuevos escenarios globales que mueven al mundo contemporáneo, amén de las ahora denominadas mercancías simbólicas. El papel del Estado de otorgar las condiciones de desarrollo se ha quedado atrás. Ahora es tiempo de que los individuos a través de organizaciones y redes realicen tal labor, con la corresponsabilidad de la iniciativa privada y también del Estado. Tales casos pueden ser las políticas públicas que se adoptan frente o sobre el mercado, es decir, políticas de intervención pública o colectiva en el mercado (regulación y transparencia de ingresos de la IP, desaparición de monopolios), apoyo directo (subsidios o compra de bienes), apoyo indirecto (políticas tributarias, impuesto al consumo artesanal), regulaciones (acceso a servicios públicos), incentivos (festivales, premios), convenciones internacionales (derechos de autor), política para la industria cultural (créditos bancarios, apoyo a la exportación), entre otras.

Conclusiones

Castellanos (2005), sostiene que la importancia de contar con sistemas de información e indicadores de área con como parte de una base necesaria para la formulación y evaluación

de las políticas culturales, no obstante la dificultad para obtener y analizar dicha información, a diferencia de la relacionada con las políticas económicas, educativas o ambientales. Así, a falta de un modelo metodológico, se trazó un primer acercamiento en el *Seminario Internacional de Estadísticas Culturales* llevado a cabo en Montreal en el año 2002 por iniciativa de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO por sus siglas en inglés) que, como uno de los principales resultados se estableció la necesidad de reevaluar los marcos conceptuales vigentes en materia de indicadores culturales. Posteriormente, en el *Seminario Internacional sobre Indicadores Culturales*, realizado en la Ciudad de México en mayo de 2003 a iniciativa de la UNESCO y CONACULTA, se observó que en los países latinoamericanos la infraestructura institucional para la obtención de la información es menor. En este sentido, sugiere Castellanos (2005), que la importancia de los indicadores culturales, así como de los sistemas de información cultural pueden identificarse diversos planos, tales como:

- Herramientas de transparencia y rendición de cuentas a la ciudadanía, esto es, la posibilidad que tienen los ciudadanos de evaluar a las instituciones en incidir en la toma de decisiones sobre el uso de los recursos públicos.
- Herramientas al servicio de los promotores y gestores culturales, con fines de planeación de objetivos, revisión de recursos disponibles y evaluación y seguimiento de proyectos, así como para conocer la naturaleza y el contexto espacio temporal de los fenómenos culturales
- Como elementos para la gestión de recursos públicos y privados.

Asimismo, este autor sugiere distinguir entre los denominados “datos duros” y la construcción o interpretación de éstos, es decir, la estadística es información cuantitativa para la construcción de indicadores que deben ser evaluados, desde lo micro a lo macro cultural. Los indicadores culturales se pueden observar a partir de lo siguiente:

- Indicadores culturales del desarrollo
- Indicadores de evaluación de políticas culturales nacionales
- Indicadores para evaluar políticas específicas sobre aspectos artísticos y culturales
- Indicadores de desempeño para instituciones culturales
- Indicadores para evaluar proyectos artísticos y culturales comunitarios

Asimismo, Castellanos (2005) afirma que la construcción de indicadores debe ser el resultado de un proceso de reflexión que implique objetivos y estrategias para cada estudio particular y su política inherente. Es decir, observan en qué medida se cumplen ciertos objetivos de política, en su contexto y recursos. Así, continúa este autor, los indicadores se convierten en una herramienta de política cultural cuando se anclan a un marco o estrategia particular, por lo que “resulta conveniente identificar cuáles son las áreas de intervención prioritarias y comunes para las políticas culturales de los países...”. Por eso, es fundamental socializar el indicador, es decir, debe ser aceptado por la colectividad a través del consenso. Entonces el sistema de generación de estadísticas e indicadores se diseña con fines estratégicos, esto es, “funcionan como nexo, bisagra o vínculo entre la producción de datos sobre los fenómenos culturales y el análisis y la evaluación de dichos fenómenos. No obstante, a decir de Bonet (2004), no existen modelos únicos de análisis, sino un cúmulo de formas teóricas más o menos ordenadas de varios de ellos, con perspectivas disciplinarias

de diversa índole, por lo que se debe aprender a trabajar con estas herramientas en las condiciones actuales y reforzar la posibilidad de apuntalar procesos más o menos estables.

En este trabajo, Castellanos (2005), sugiere que se tome como base el Marco de Estadísticas Culturales de la UNESCO que, aunque ha sido criticado por su carácter etnocéntrico, a decir del autor: "...que privilegia el registro de fenómenos culturales como flujo de bienes y servicios que circulan en un sistema de mercado, de tal suerte que las expresiones culturales de carácter tradicional, popular, indígena o comunitario tienden a ser subrepresentadas", sirve de base para el desarrollo de modelos más contextualizados en términos de las necesidades inherentes particulares. Del mismo modo, este Marco es criticado porque no refleja las expresiones artísticas y culturales producto de las nuevas tecnologías. Así, el Marco mencionado establece diez categorías, a saber: 1) Patrimonio cultural, 2) Materiales impresos y literatura, 3) Música, 4) Artes escénicas, 5) Artes plásticas y visuales, 6) Cine, 7) Radio y televisión, 8) Actividades socioculturales, 9) Juegos y deportes y 10) Naturaleza y medio ambiente. Del mismo modo, determina cinco funciones que se cruzan con las anteriores para dar lugar a una matriz de cincuenta campos, éstas funciones son: 1) Creación / Producción, 2) Difusión / Comunicación / Distribución / Transmisión, 3) Consumo / Recepción, 4) Preservación / Conservación / Registro / Protección y 5) Participación.

Por su parte, en la Unión Europea, a través del grupo LEG (*Leadership Group of Cultural Statistics*) desarrolló, al interior del Eurostat, un Marco general y programa de trabajo, de alguna manera similar al anterior presentado, pero con mayor particularidad en las categorías y en las funciones, así como tres temas para la construcción de indicadores. Otros países han desarrollado también sus marcos de indicadores y estadísticas culturales, con similares categorías y funciones, tales como Canadá, Reino Unido, Francia y Chile⁴. Ander-Egg (1987) sugiere que con el propósito de preparar un conjunto de decisiones dirigidas al logro de objetivos de estudio y programación de actividades socioculturales es necesario observar en el proceso dos tareas básicas, a saber, un estudio investigación que se expresa en el diagnóstico sociocultural, así como una programación de las actividades a realizar. Es decir, se requiere en él un conocimiento de la realidad con el fin de organizar las actividades y operaciones para alcanzar los objetivos propuestos de manera adecuada. Lo anterior, de acuerdo con este autor, se puede determinar a partir de los siguientes seis estratos, con sus respectivos incisos:

- a) Referencia de la situación global en la que se enmarcan las actividades socioculturales: Información demográfica fundamental, Factores económicos, Factores sociales, Factores psicosociales, Factores sociopolíticos que inciden directamente en la situación
- b) Caracterización de la situación cultural: Vida cultural, potencial cultural, Modos o estilos culturales
- c) Estudio de las necesidades culturales: De un grupo, De una organización o institución, De una población o área: barrio, pueblo o ciudad
- d) Estudio de la demanda cultural: Usuarios habituales, Usuarios potenciales, No usuarios

⁴ Para mayor información de la historicidad y contexto de las construcciones de los Marcos estadísticos y sus indicadores se sugiere revisar el informe completo de Alfonso Castellanos citado en las fuentes de consultada de este trabajo.

- e) Jerarquización de las necesidades y problemas, así como prioridades: Ideológicos/políticos, Técnicos/operativos
- f) Inventario de los recursos disponibles: Materiales, Financieros, Técnicos, Humanos

Finalmente, Ander-Egg (1987) propone algunas pautas para el diagnóstico sociocultural, las cuales son la descripción de la situación, la prognosis o perspectivas de escenarios, el juicio o evaluación de la situación, y finalmente los factores relevantes que influyen sobre la situación y que determinan la viabilidad política del proyecto.

Por su parte, sugiere Maass (2006:85-89), mirar con detenimiento la Agenda 2015 o “Declaración del Milenio” aprobada por la Asamblea de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en septiembre de 2000, relacionada con las formas de erradicar la pobreza, en cuyos contenidos se permite vislumbrar la capacidad de una región para integrar su patrimonio cultural como forma de desarrollo. Este patrimonio cultural se trata de la producción simbólica histórica que permite identificar y reproducirse a una región, cuyo proceso de producción, distribución y consumo implica la conciencia colectiva y la manera de volverla visible. Es aquí donde radica la importancia de la comunicación con fines de difusión y divulgación. El uso de las nuevas tecnologías de información y comunicación es fundamental para la preservación de dicho patrimonio, no sólo como formas de acervo o documental, sino también para efectos de la obtención de beneficios y utilidades para lograr la sustentabilidad de las comunidades locales. Así, es fundamental fomentar la producción simbólica mediática con fines de lograr la autogestión cultural, esto es, el uso planeado, adecuado y equitativo de los medios electrónicos (Internet, televisión, radio, entre otros), así como los medios impresos (periódicos, revistas, libros) significan una oportunidad.

Sin embargo, es importante hacer notar que, en virtud de la naturaleza de los productos culturales, no se trata sólo de encontrar esos “mercados adecuados”, sino de ampliarlos como posibilidad de consumo –en particular aquellos que observan tradición identitaria y que por su baja rentabilidad tienden a desaparecer, tales como el sector artesanal–, es decir, hacia la apertura de nuevos mercados, en tanto se trata del término amplio de cultura, bajo cuya definición se encuentra la extensión como medio de desarrollo de comunidades culturales. En este sentido, como sostiene Bernárdez (2003), existe una gran diferencia en el uso de tecnologías dependiendo del tipo de producto cultural, esto es, los productos industrializados o hipertecnificados como los relacionados con la televisión, la cinematografía, la música, en otras palabras con el entretenimiento –en la mayoría de los casos con una enorme pobreza de contenidos y calidad de factura–, son evidentemente menos vulnerables que los de orden artístico, artesanal o ritual; lo anterior dada la falta de responsabilidad del Estado observada en la falta de regulación en materia de cultura y artes, al otorgar concesiones del Estado a través de negociaciones con fines políticos, y orillando a la población a observar a manera de bombardeo la perniciosa exhibición de productos culturales “chatarra”, tales como los programas de televisión de las dos grandes empresas mediáticas.

En este sentido, sugiere Bernárdez (2003) que convendría preguntarse sobre el porqué de las políticas culturales públicas, su grado de ingerencia en el sector, las alternativas de intervención existentes, sus efectos sobre la creación-calidad del bien cultural, la distribución, el consumo, el precio, la accesibilidad, la promoción, el porcentaje de asistencia o uso, el perfil socioeconómico del público consumidor, así como su incidencia en el profesional de la gestión cultural. Y se podría agregar, –en tanto la cultura es un bien

de carácter e interés público— ¿bajo qué perspectiva o naturaleza se legisla?, ¿cómo se realiza el diagnóstico, seguimiento, control y evaluación de las políticas culturales públicas existentes?, ¿de qué manera se posibilita la innovación y estrategia para mejorar las condiciones de competitividad de los bienes culturales?, ¿cómo se relacionan estas políticas culturales con otras políticas públicas, en tanto existe una evidente relación con grupos marginados o vulnerables?, ¿existe un proyecto o programa para abatir la pobreza relacionada con algunos de estos grupos, apoyándose en su *modus vivendi*?

El desarrollo social sostenible a través de la cultura de la comunidad, implica la capacidad de incluir en él a todos y cada uno de los elementos culturales para que a partir de ahí se puedan plantear objetivos, metas y acciones culturales encaminadas hacia el enriquecimiento de la cultura de toda comunidad en un ambiente sano. Un pueblo culto es aquel que es poseedor de valores, se reconoce a partir de una identidad propia que además lo hace diferente y único, ésta se manifiesta a través de su lengua o de la utilización de modismos de la misma, de su historia, fiestas, ritos, gastronomía, modo de vivir, de vestir, de sus creencias (mitología, religión, lenguaje), de la forma de convivir con la naturaleza, y de su organización social, etcétera. Para lograr un conocimiento real y general sobre la cultura de un pueblo o comunidad, se plantea la necesidad de realizar una investigación que muestre hacia el final de la misma, las características generales del grupo social que conforma a la comunidad, que permita apreciar la riqueza de la cultura popular de la misma, entendida ésta como: el conjunto de costumbres, ritos, creencias y valores propios de ella; a partir de ahí, se puede pensar entonces en la creación de programas, estrategias, modelos, espacios y acciones culturales a seguir para propiciar el desarrollo social constante de la cultura de la comunidad.

Bibliografía

- Ander-egg, Ezequiel, 1987: “Estudio-investigación y diagnóstico de la situación sociocultural”, en *La práctica de la animación sociocultural*. Instituto de Ciencias Sociales Aplicadas e Hymanitas, Argentina
- Arizpe Schlosser, Lourdes, 1999: *Cultura o voluntad política: para construir el pluralismo en México*.
- Ponencia en 1er Congreso Internacional de Cultura y Desarrollo, La Habana, Cuba
- Bourdieu, Pierre, 1990: El espacio social y la génesis de las clases, Grijalbo-CONACULTA, México.
- Bourdieu, Pierre, 2008: *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI editores, México
- Brunner, José Joaquín, 1987: “Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades”, en García Canclini, Néstor, *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México
- Castellanos Ribot, Alfonso, 2005: *Informe Final para la Asistencia técnica para la elaboración de un diagnóstico y una metodología para diseñar indicadores culturales en los países centroamericanos*. UNESCO
- García Canclini, Néstor, 1987: “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México.

- García Canclini, Néstor, 2007: *Culturas populares en el capitalismo*. Grijalbo, 6ta edición, México.
- Giménez, Gilberto, 1999: “La investigación cultural en México. Una aproximación”, en *Perfiles latinoamericanos*, número 15, diciembre. FLACSO, México. (1978) *Apuntes para una sociología de las ideas*, UIA, México. (2005) *Teoría y análisis de la cultura*, CONACULTA, México
- Jiménez, Lucinda y Sabina, Berman, 2006: *Democracia cultural*. FCE, México
- Maass Moreno, Margarita, 2006: *Gestión cultural. Comunicación y desarrollo*, CONACULTA, UNAM, IMC, México
- Mato, Daniel, 2001: “Des-fetichizar la ‘globalización’: basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones, mostrar la complejidad y las prácticas de los actores”, en *RELEA Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados, Colombia*
- Monsiváis, Carlos, 1995: “Cultura de Democracia en México”, en *Filosofía de la cultura*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México
- Sennett, Richard, 2000: *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona.
- Thompson, John B., 1998: *Ideología y cultura moderna*, UAM, México.
- Weber, M., 1987: *Economía y sociedad*, FCE, México **Mesografía**
- Bernárdez López, Jorge, 2003: “La profesión de la gestión cultural: definiciones y retos”, en *Boletín GC*. Ponencia presentada el 24 de abril de 2002 en el 1er Foro Atlántico de Gestión Cultural ‘Gestionartes 03’, organizado por la Asociación Canaria de Gestores Culturales, en La Laguna, Tenerife, España, Portal Iberoamericano de Gestión Cultural www.gestioncultural.org, recuperado el 26 de marzo de 2010
- Ela, P. H., 1988: “Por el desarrollo de la artesanía en el mundo”, en *Revista Museum*, No. 157, Países Bajos, UNESCO, <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000797/079767so.pdf>, recuperado el 25 de agosto de 2010
- Mariscal Orozco, José Luis, 2006: “Formación y capacitación de los gestores culturales”, en *Apertura, Revista de innovación educativa*, año 6 número 4 Nueva época, agosto de 2006, Recuperado el 25 de abril de 2010